

Litera

Правильная ссылка на статью:

Семёнов В.Б. — Полижанровая структура поэмы Дж. Метэма «Аморий и Клеопа» (1449) и бестиарные мотивы в «энциклопедическом» эпизоде её сюжета // Litera. – 2023. – № 12. – С. 403 - 418. DOI: 10.25136/2409-8698.2023.12.69469 EDN: LRYIJV URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69469

Полижанровая структура поэмы Дж. Метэма «Аморий и Клеопа» (1449) и бестиарные мотивы в «энциклопедическом» эпизоде её сюжета

Семёнов Вадим Борисович

кандидат филологических наук

доцент, кафедра теории литературы, Московский государственный университет им. МВ. Ломоносова

119991, Россия, г. Москва, ул. Ленинские Горы, ГСП-1, стр. 51, оф. ауд. 933

✉ vadsemionov@mail.ru



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

DOI:

10.25136/2409-8698.2023.12.69469

EDN:

LRYIJV

Дата направления статьи в редакцию:

23-12-2023

Дата публикации:

30-12-2023

Аннотация: Предметом исследования в данной статье является полижанровая композиция, а материалом исследования – средневековая английская поэма «Amoryus and Cleopes», недооцененная современным литературоведением: статьи английских исследователей о ней крайне малочисленны, а работы иностранных исследователей, по-видимому, вообще отсутствуют; за 108 лет с момента её первой публикации она была издана ещё раз на среднеанглийском языке, но так и не была переведена не только на другие языки, но и на современный английский. Также нет ученых, специализирующихся по творчеству её автора – писателя середины XV века Джона Метэма. Между тем это определённо интересное произведение, поскольку варьирует сюжет из Четвертой книги «Метаморфоз» Овидия, историю Пирама и Фисбы, а его

создатель копирует овидиев материал не механически, а вполне творчески, включая его в пеструю в жанровом и стилистическом отношении композицию сюжетных эпизодов. Поэтому объектом исследования явились влияния посторонних жанров на характер сюжета в различных эпизодах. В процессе исследования мы выявили границы эпизодов и сосредоточили внимание на одном из них, в рамках которого поэт вложил в речь героини многие сведения «энциклопедического» типа, очевидно, почерпнутые им из разнообразных бестиариев и трудов средневековых зоологов. Наша цель заключалась в том, чтобы выявить перенесение в поэму связанных с представлениями о драконах и змеях бестиарных мотивов из наиболее известных сочинений этого жанра. Актуальность и новизна работы проявилась в том, что были оценены стиховые формы Джона Метэма и было выявлено его свободное обращение с используемым в поэме чосеровым семистишием, его варьирование и строфотворчество. В результате исследования мы пришли к выводу о том, что традиционное отношение к XV столетию как к «бесплодному веку» не вполне обосновано и что между смертью Чосера и Лидгейта и появлением в конце века шотландских «чосерианцев» на территории Англии существовали авторы с оригинальным стилем и произведения с индивидуальными чертами поэтики.

Ключевые слова:

Джон Метэм, Джеффри Чосер, Овидий, Пирам и Фисба, чосерова строфа, бестиарий, энциклопедия, типология змеев, полижанровая структура, рыцарский роман

Написанная в середине XV столетия поэма «Аморий и Клеопа» (*Amoryus and Cleopes*) необычна в нескольких отношениях. Во-первых, она, как некоторые иные, дошла до нас в единственной рукописи, но та рукопись хранится не на родине автора поэмы, а в фондах американского университета; она известна как *Princeton University Library, MS Garrett 141*. Выпущенный из Принстона в 1897 г. экс-студент Роберт Гарретт несколько десятилетий собирал коллекцию редких рукописей, скупая их в Англии у частных лиц, а 45 лет спустя подарил её альма-матер. И в составе подаренного собрания была указанная рукопись, целиком состоящая из работ писателя, имя которого до начала XX века не было известно даже узкому кругу медиевистов, занимавшихся проблемами истории местной литературы. Только в 1916 г. Хардин Крэйг осуществил первое издание его трудов, тогда-то историки английской литературы познакомились с именем Джона Метэма, что, впрочем, не побудило их впоследствии упоминать этого автора в числе литераторов его времени. Кроме произведений тех, кого можно отнести к первому ряду пишущих в XV веке, остальные сочинения дошли к нам как анонимные. Тем интереснее, что сохранилась рукопись, целиком посвященная работам вынырнувшего из безвестности автора, – и это во-вторых.

В рукописи Гарретта поэме предшествует прозаический трактат Метэма по хиромантии, в котором он упомянул о себе как о «простом ученом-философе», прожившем «двадцать пять зим» (копия этого трактата также хранится в рукописи *Oxford, All Souls College Library, MS 81*), а вслед за поэмой представлена другая проза, а именно трактат «Физиогномика» (его завершает подпись «*Jon Metham, scolere off Cambryg*» – 'Джон Метэм, ученый из Кембриджа') и несколько малых работ. Также в конце самой поэмы (последние стихи были стерты, но при ультрафиолетовом облучении текста оказались различимы отдельные слова и строки) упомянуты покровители автора – сэр Майлз Стэплтон (шериф Норфолка, а в период создания поэмы член Королевского парламента) и его жена, леди Кэтрин (дочь графа Саффолка). Именно Стэплтон, предки которого, как

и предки Метэма, предположительно происходили из Йоркшира и были связаны дальним родством с предками писателя, оказался первым владельцем рукописи. Тут же в стихах 2215-2219 поэт напоминает, что родился в Кембридже, хотя отец его северянин, родившийся в семье рыцаря Александра Метэма. Немногим ранее (ст. 2144-2145) он упоминает о себе как авторе не дошедших до нас сочинений «Alexander Macedo» («Александр Македонский») и «"Josue", or "Josefus"» («Иосиф»).

Наконец, в-третьих, следует не забывать о том, что поэма, о которой пойдет речь, создана в том столетии, которое в 1913 г. получило в «Очерке истории английской литературы» Уильяма Генри Хадсона весьма нелестную оценку. Главку «От Чосера до "Сборника Тоттела" (1400-1557)» он начал так: «С Чосером английская литература положила блестящее начало, но это было только начало, и после его смерти мы вступаем в долгий бесплодный период в ее истории» [1, n/p]. Выражение *a long barren period* врезалось в память местным историкам литературы и задало стереотипическое отношение критикам из века XX к английской словесности века XV (в нашем интернетизированном XXI столетии англоязычные филологи для её описания используют хэштеги *#aBarrenAge* и *#aDullCentury* – 'бесплодная эпоха' и 'пустое столетие'). Ещё в 1987 г. Дэвид Лоутон сокрушался, говоря об исследователях-современниках: «По большей части они склонны соглашаться с литературоведами-предшественниками, которые рассматривали английских поэтов пятнадцатого века как алхимиков наизнанку, превращающих чосерово золото в лидгейтов свинец» [2, p.761].

Очевидно, в этом и находит объяснение то невнимание, с которым английское литературоведение относится к Метэму и его поэме. В свете идеи о «бесплодности» эпохи «Аморий и Клеопа» выглядит сочинением вторичным, которое можно описать, глядя со стороны содержания, лишь как первый пример адаптации овидиева сюжета о Пираме и Фисбе к английской литературной почве (ниже последует объяснение, почему такая точка зрения оказывается неоправданной), а со стороны формы – как унылое и рабское следование очередного «чосерианца» за Чосером. Но данная поэма есть нечто большее, чем проекция чосеровских литературных приемов и чосеровской любви к сюжетам из Овидия.

Начнем с формы. Случайно или нет, но поэму отличает числовой символизм, ибо число стихов, составляющих её пролог и четыре части (в рукописи Гарретта первая и вторая части не разделены), – 2222. С одной стороны, ещё первый публикатор её текста утверждал, что тот состоит из 319 семистиший с регулярной рифмовкой *rhyme royal*, т.е. **ababbcc** [3, pp. VII, XIII], так хорошо знакомых по известным сочинениям Чосера, но, с другой стороны, тогда бы общее число стихов должно было бы достигнуть 2233, а это не так. И прежде всего потому, что «Аморий и Клеопа» состоит не только из твердых строф типа *Chaucerian stanza*. Есть семистишия, варьирующие упомянутую рифмовку, и пусть правильных чосеровых строф в поэме несомненное большинство, но, что важнее, есть достаточное количество строф, отступающих от классического стандарта того времени, которым являлось чосерово семистишие. Ниже указано общее количество отступлений каждого типа:

aa	2 (ст. 246-247, 1345-1346)
ababcc	12 (последний пример, ст. 2193-2198, – упоминание о смерти Лидгейта)
abaabcc	15
ababacc	30
abbaacc	1 (ст. 1961-1967)

abbabcc	1 (ст. 1488-1494)
xaaaabb	1 (ст. 577-583)
aaaaaacc	1 (ст. 1989-1996)
abaabbcc	1 (ст. 1114-1121 – начало «овидиева» разговора через стену)
ababaacc	6 (ст. 926-933, 1233-1240, 1241-1248 – тут начало «энциклопедического» эпизода, 1295-1302, 1331-1338, 1355-1362)
abababcc	1 (ст. 2185-2192 – про «мастера Чосера», рифмовавшего «естественно»)
abab+cdcd+efefgg	1 (ст. 388-401 – NB! первый пример национальной формы сонета в английской поэзии)
Итого	72 отступления

Как видим, отступления составили около четверти от всех строк текста поэмы. Во-первых, можно заметить, что Метэм, хоть и использует в большинстве строф рифмовку чосерова семистишия, не соблюдает ее строго, а поэтому нередки и строфы с близкими к канонической рифмовками **abaabcc** и **ababacc**. Во-вторых, некоторые из отступлений, особенно варьирующие чосерову строфу восьмистишия, маркируют отдельные части текста, содержащие отсылки к известным жанрам, сюжетам или авторам. В третьих удивительным фактом оказалось использование специфической формы английского сонета более чем за сто лет до того, как она будет изобретена «петраркианцем» Генри Ховардом, графом Суррейским, для его сборника «Песни и сонеты», получившим известность как «Сборник Тоттела» («*Tottel's Miscellany*»). Едва ли можно считать такую типичную для итальянского сонета последовательность строф, как два катрена и шестистишие, случайностью. Дело в том, что здесь четырнадцать строк целиком воплощают песню приблизившегося к Аморию юного рыцаря, пропевшего о невзгодах любви, т.е. налицо и тематическая связь с сонетом. И удивляет не сама сонетная форма (петраркизм в XV веке уже болели многие европейцы), а именно рифмовка, по которой в будущем станут опознавать «шекспировский» сонет.

Между прочим, в сюжете этого неожиданного сонета (одиноким молодой рыцарь в майском леске горько оплакивает утраченную возлюбленную, между тем восхваляя её достоинства), да и в фигуре поющего, оплакивающего разлуку с «яркой леди», блиставшей при императорском дворе, можно разглядеть не обязательно шаблонный набор приемов и тем песенной любовной лирики в целом, а, как нам представляется, конкретную проекцию сюжета чосеровской поэмы «Книга Герцогини» и соответствующей фигуры Черного рыцаря. Мотивы из Чосера, в первую очередь из «Троила и Крессиды», действительно, периодически возникают в разных частях сочинения Метэма, но, как правило, это не произвольное заимствование, а осознанная творческая переработка, предпринятая новым автором.

Так, можно было бы определить обращение Метэма к материалу из Овидия как следование в этом за Чосером, ведь тот, в частности, подробно изложил историю Кеика и Алкионы из тех же «Метаморфоз» в упомянутой «Книге Герцогини». Но если Чосер создал в параллель овидиеву сюжету историю, быть может, более трагическую, то Метэм счастливым финалом, следующим за транслируемой сценой самоубийства двух влюбленных из истории Пирама и Фисбы, уничтожает трагизм последней. Обращение к сюжету Овидия пародийно до деталей, например: если Пирама и Фисбы «зола в одной упокоилась урне», то счастливо проживших жизнь Амория и Клеопу хоронят в одной

могиле их многочисленные потомки, выросшие и стяжавшие знатность и славу.

Так что и на обращение Метэма к истории из Четвертой книги «Метаморфоз» невозможно смотреть как на сказочную «кашу из топора», приготовление которой может показаться проявившимся в том, что английский писатель взял общий сюжетный каркас из истории Пирама и Фисбы, а кульминационную сцену подробно пересказал, разместив ее, разумеется, в том месте, где должна была быть кульминация его собственного сюжета. Нет, Метэм поменял не только финал, но и очень многое, чтобы история Амория и Клеопы вышла другой. Пирам и Фисба – жители города легендарной Семирамиды, вавилоняне, события с Аморием и Клеопой разворачиваются, хоть также на Востоке, но в век Нерона, при этом в вымышленном городе Альбинест, названном столицей Персии. Сами имена героев другие, но здесь, очевидно, следствие того, что Метэм создавал картину абстрактного экзотического Востока, потому и имя Клеопы – отсылка к многомудрой Клеопатре. Фантастичен и тот факт, что отцов героев, «римских лордов» (Паламедон – отец Амория, Дид – Клеопы), Нерон поставил соправителями над Персией. Равные права этих властителей подчеркнуты тем, что они даже живут рядом, их владения разделяет старая стена (таким образом, переносимая овидиева сцена разговора влюблённых через стену получает мотивировку, которой не было в первоисточнике).

Но Метэм пошел ещё дальше. Всё, что он добавил к переносимому минимальному по отношению к его целому сюжету материалу из «Метаморфоз» (напомню, что изложение истории Пирама и Фисбы занимает всего 112 гексаметрических строк – и это против 2.222 стихов о паре влюбленных из Альбинеста), он приписал вовсе не Овидию. Метэм в тексте настойчиво упоминает о некоем писателе-предшественнике по имени Fyrage (ст. 45 и др.), авторе книги со странным названием «Grwe» (ст. 59 и др.). А между тем, он должен был бы понимать, насколько Овидий популярен в Западной Европе, значит, осознавать и то, что овидиев материал наверняка будет узан опытыми читателями. Поэтому можно предположить, что переадресация сюжета из Овидия некоему мифическому автору-посреднику могла иметь целью *остранить* чужой материал, дистанцироваться от него, в целом указать на независимый характер своего сочинения.

Если античный читатель сопереживал трагически погибшим влюбленным Пираму и Фисбе, то английским читателям в период Позднего средневековья уже важно знать о героях современной литературы, кто они и что они, чтобы решить, заслуживают ли те эмпатии. Поэтому логический акцент сюжета перенесен со сцены двойного самоубийства на другие сцены, точнее сказать, многие неовидиевы сцены оказались уравнены в правах с двумя овидиевыми – сценой общения влюбленных через стену и сценой, упомянутой выше. Теперь важно показать, что герой заслуживает читательской приязни как настоящий рыцарь, в подтверждение чего в новом сюжете появляются сцены сражения и победы героя на рыцарском турнире, а также тема сражения с чудовищным змеем из драконьего рода. А героиня должна вызвать эмпатию своей интеллектуальной образцовостью и своим совершенно немыслимым для Античности патронажем над героем: именно она обеспечивает героя «методикой» победы над драконами и руководит его подготовкой к бою, как мы увидим далее.

В итоге такой переработки античного материала у частей композиции «Амория и Клеопы» появляются черты того или иного жанра: один фрагмент может быть похож на куртуазный любовный роман и соседствовать с другим, сказочно-легендарным, третий выглядит «исторической» ретроспекцией, между тем как четвертый заимствует из сочинений агиографического жанра мотив чудес, содеянных святым отшельником. И, быть может, далеко не последняя роль отведена тем эпизодам, в рамках которых

сочинитель, «кембриджский ученый», получает возможность воплотить в сюжете разнообразные «энциклопедические» сведения, принадлежащие к разным наукам, например, к астрологии или медицине. С переключением жанровых сценок параллельно меняются и речевые регистры, дискурсы. А упомянутое переключение заметно уже в **синопсисе**.

В прологе указано, что римский император Нерон одержал важные победы в Азии, покорив Медию и Персию. Править Персией он двух римских лордов – Паламедона и Дида, от которых их жены, происходящие из знаменитого рода Дария, родили двух прекрасных детей – Амория и Клеопу. Вышло так, что дети, хотя персидские имена их родителей соседствовали, никогда не видели друг друга.

Основная часть поэмы начинается с того, что Паламедон с сыном находятся при дворе императора, которому Паламедон помогал в очередной битве, а по приказу временно единоправного Дида в персидской столице Альбинесте был заново отстроен храм Венеры, ранее разрушенный молнией. Дид пригласил соправителя приехать на праздник освящения храма. Император отпустил Паламедона, и тот с сыном отправился в путь, но сперва [тут ненадолго включается «учёный» регистр для сообщения «астрономических» сведений] основательно рассмотрел небесные созвездия и помолился античным богам. По дороге [тут включается чосеровский регистр с различными нотками иронии] к путешествующим прибил юный унылый рыцарь, который пропел Аморию сонет о превратностях любви.

Дид встречает Паламедона в Альбинесте и просит посетить новый храм Венеры. На следующий день тот рассматривает храм, восторгается им и хочет внести свою лепту в возвеличивание старых богов. Для этого он пригласил придворного нигроманта [включается сказочный регистр], сильного в таких искусствах магии, как призывы, заклятья и волшба, и поручил ему создать в храме прекрасную золотую сферу, которая бы двигалась и показывала «знаки богов» (очевидно, созвездия). Нигромант, названный «*Venus secretary*» ('секретарем Венеры') и её «*prest*» ('жрецом'), в течение дня колдует: призывая духов, сжигает ветки кедра, угли и благовония в заклинательном кругу, затем сотворяет прямо под кругом яму, в которую кидает золото, серебро, драгоценные камни, а затем много человеческих костей. В яме оказались призванные 700 000 проклятых духов, которые помогли нигроманту создать двуслойную сферу, зависшую над ямой идвигающуюся: первый слой из жидкого золота представлял живой мир, а второй прозрачный слой над ним являл движущиеся звёзды и волшебные знаки, этот слой назывался Коллегией богов. [В связи с этим в ст. 535-625 возвращается «астрономический» регистр.] Потом маг отправляется домой к Паламедону сообщить о готовности сферы, но также и о том, что ему было явлено грядущее падение Венеры...

[Далее – жанровый регистр куртуазного любовного романа.] Через несколько дней храм Венеры освящают. На торжественной церемонии внутри него Аморий впервые встречает Клеопу – и они влюбляются. Героиня при прощании показывает герою иллюстрацию в своем молитвеннике: лань держит сердце, пред ним преклонил колени рыцарь, который также держит сердце в одной из рук, а в другой – кольцо. [Включается регистр жесты.] В честь освящения храма устроен восьмидневный турнир, и Аморий, намотав на руку платок с рисунком, точно копирующим аллегорическое изображение из молитвенника Клеопы, побеждает всех, выбив многих из седел мощными ударами копья. В конце турнира появляется неизвестный странствующий рыцарь, украшенный цветами флагов и гербами разных земель Востока (Египта, Аравии, Индии и др.), который хочет отнять славу у Амория. Они начинают сражение, и Аморий сразу убивает его, попав копьем точно в мозг, после чего приветствует свою даму как победитель турнира.

[Далее – первая «овидиева» сцена, а потому возвращение к регистру любовного романа.] Герои грустят друг о друге. Клеопа отправляется в сад и оказывается у стены, отделяющей владения отца от владений Паламедона. В стене есть прикрытая плющом щель, и героиня, расслышав любовные сетования Амория по ту сторону стены, видит его сквозь щель. Они признаются в любви и через щель обмениваются золотыми кольцами, затем, не имея возможности поцеловать друг друга, целуют стену и, наконец, договариваются встретиться на этом же месте будущей ночью...

Днем к Паламедону прибыли с жалобой посланцы из города Дорестер, около которого бесчинствует чудовищный дракон, съевший уже сотню жителей. Аморий вызывается сразиться с ним, о чем рассказывает Клеопе ночью. Та учит героя, как подготовиться к бою с драконом и обезопасить себя [тут включается очередной «ученый» регистр, но уже «энциклопедического» типа, о чем будет сказано ниже]. Герой обязуется руководствоваться её наставлениями. [Возвращение к регистру жесты.] Герой отправился к драконьему логову и разбудил чудовище, затем ранил его в пасть копьем, мечом выбил глаз, в другой глаз сунул кольцо с волшебным карбункулом, подаренное Клеопой, в разверстую пасть кинул созданное по её совету вредоносное зелье и, наконец, когда дракон попытался улететь, вонзил в его сердце свой меч по рукоять. Герой возвращается с победой в Альбинест и, встретившись с любимой, договаривается о свидании с ним в ближайшем лесу у родника будущей ночью перед рассветом...

[Вторая «овидиева» сцена – кульминационная, поэтому включается трагический регистр.] Клеопа приходит раньше Амория в условленное место. Появляется охотившийся огромный лев, с кровью на морде. Клеопа пугается и убегает, роняя платок, а потом прячется в львиную берлогу. Лев, пришедший попить из ручья, трется окровавленной пастью о платок и вскоре уходит. Появляется Аморий, который видит окровавленный платок и решает, что Клеопу съел хищный зверь. Он ставит меч рукоятью на землю и бросается на него. Стоны умирающего слышит Клеопа, выбирается из берлоги и успевает к тому, чтобы застать последние восклицания и смерть возлюбленного. Она вырывает меч из его тела и таким же образом убивает себя...

[Трагизм подчеркивается «агиографическим» регистром.] Святой отшельник, обитавший неподалёку и в то время усердно молившийся, услышал крик смертельно ранившей себя Клеопы. Окончив молитву он отправился в сторону, откуда крик донесся, и обнаружил тела влюбленных. Обращая многократные призывы к Богородице, он смог вернуть их к жизни. Они удивились чуду воскрешения и попросили об обращении. Крестив их, отшельник отправился с ними в Альбинест, где разрушил статую Венеры и изгнал проклятых духов из сферы, отчего та исчезла. После этого были крещены все жители города, а героев отшельник венчал по христианскому обряду.

[Регистр сказочного счастливого финала.] Аморий и Клеопа жили долго и счастливо и умерли в один день. А их многочисленное потомство похоронило пару в одной могиле под богатым мраморным надгробием.

У Овидия дан явно пунктирный рассказ о любви Пирама и Фисбы, только сцена самоубийств описана относительно подробно. У Метэма та же сцена заняла 166 стихов (1605-1771). Для сравнения: подготовка к бою с драконом, начиная с прихода Амория на ночную встречу с Клеопой и её «энциклопедической» лекции, и само сражение описаны в 326 стихах (1226-1552), и это указывает на меньший удельный вес сцены из Овидия для сюжета Метэма, чем можно было ожидать. Поэма кембриджского книжника – многослойный пирог из авантюры, любви и учености.

Особую роль играет ученость героини: она призвана оправдать необходимость Клеопы для Амория. Соответствующий эпизод здесь назван «энциклопедическим» неспроста, ведь Клеопа последовательно разворачивает демонстрацию познаний из нескольких научных областей. В средневековой словесности эти области были представлены особыми жанрами: бестиарием, лапидарием и гербарием. Так, указание на данные жанры можно увидеть в полном заглавии «Книги секретов» виднейшего германского энциклопедиста Средних веков Альберта Великого: «*Liber secretorum de virtutibus herbarum, lapidum et animalium quorundam*» ('Книга секретов о свойствах трав, камней и некоторых зверей'). В 1491 г. в германском Майнце был издан анонимный трактат «*Ortus Sanitatis*» («Сад здоровья»), который состоял из разделов «*De Herbis*» («О травах»), «*De Animalibus*» («О зверях»), «*De Avibus*» («О птицах»), «*De Piscibus*» («О рыбах») и «*De Lapidibus*» («О камнях»). Это не исключительные примеры, средневековые энциклопедические труды предполагали контаминацию названных жанров.

«Энциклопедический» эпизод представляет собой лекцию героини и вставные реплики реагирующего на неё героя. Лекция Клеопы, услышавшей новость о том, что Аморию предстоит сразиться с драконом, начинается с того, что автор демонстрирует нам такую «ученую» черту девушки, как стремление к типологизации (далее оригинальный текст цитируется по изданию: Page, S.F. (ed.) *Amoryus and Cleopes. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1999*; в оригинальных строфах курсив и сопутствующий им поэтический перевод мой – В.С.).

«But **qwat serpent ys yt?** qwat do thei yt calle?

For sum more esy be than sum as in fyght,

And lesse hurtyth the venym of one in specyal

Than of anodyr; and wysdam wul that ye schuld be dyght

In sure harnes theraftr; for clerkys wryte, of gret and smal,

Her namys and naturys, and qwerein thei noy be kend natural,

And eke remedyis ayens ther dedly noyauns,

If the case dyd yt reqwire to make wyse purveyauns».

(Ст. 1241-1248: «Но что же там за змей? И как таких зовут? // Среди породы их есть те, с кем легче бой, // Что менее других своей отравой жгут; // Продумай тщательно, что в бой возмёшь с собой. // Ученым ведомы всех гадов имена, // Каков нрав гадины и чем вредна она, // Какие снадобья, чтоб вред тот умять, // И как готовым быть ей противостать».)

Ссылка на труды ученых (их обозначило слово 'clerkys', обычно употребляемое по отношению к церковникам) является прямым указанием на начитанность героини, которой знакомы не только реестр видов змеев, но и те начала медицины, что связаны с лечением ядов и предотвращением отравлений. Таким образом, Клеопа показана не просто знающей теорию, но понимающей, каково может быть её практическое применение.

«For of **summe of thise serpentys**, the eyn so venymmus be

That wyth her loke thei slee yche erthly creature,

As thise **cokatrycys**; and yit remedyi ys ther, perdé.

For wyth a wesyl men yt destroye be kindly nature

And the serpent clepyd **draconia** - that more ys in qwantyté

Than ony best on erthe, thow he be noght venymmus -

The myght of hys tayl the grete elevaunt sleth most mervulus,»

(Ст. 1249-1255: «Но есть средь змеев те, кто слишком ядовит // И взглядом умертвит любое существо, // Да вот хоть Кокатрис; но, к счастью, победит // Зверь Ласка, запахом своим убив его. // А змей Дракония, который знаменит // Не ядовитостью: его хвосту дана // Способность погубить огромного слона!»)

«Ayens hos powere, men for an efectual remedy

A panterys skyn bere; and yf thei therwyth schuld fyght

Wyth the venym of a tode or of arany,

They sone yt slee; and the serpent namyd **jaculus** - in hys flyght

Qwat that he uppon fallyth so venymusly, he doth yt smyght

That forthwyth yt deyth; and yit a ston ys ther

That the serpent may noght hym noght dere».

(Ст. 1256-1262: «Но, чтобы защитить себя наверняка, // Пантеры шкуру ты накинй, идя на бой, // Поможет жабы яд, а также паука – // Они его сразят. Есть змей ещё другой, // Крылатый Якул, он отравленной стрелой // На жертву с высоты бросается стремглав // И обездвиживает, жизнь её прервав».)

Имя и особенность каждого дракона и змея, как и способы борьбы с ним, Метэм не выдумывает, чему свидетельство – множество исторических источников: во-первых, иллюминированные бестиарии, во-вторых, труды признанных натуралистов. **Кокатрис**, или **Василиск**, в виде полужмея-полупетуха, которого атакует Ласка, запечатлен в следующих известных рукописях: *Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1511; Aberdeen, University Library, MS 24* («близнец» предыдущего); *London, British Library, Royal MS 12 C XIX*. Древние считали, что она единственный зверь, способный выстоять против Василиска [4, с. 160], вероятно, потому что до и после боя питалась *рутой* [5, p. 130], так что рута в следующих «энциклопедических» строфах поэмы возникнет как трава-антидот вполне закономерно. В первых двух из указанных рукописей Ласка кусает Василиска в шею, хотя бытовало восходящее к Плинию Старшему поверье, что Ласка, подброшенная в нору к монстру, убивает того своим запахом. Всего сохранилось семь рукописей с драматической сценой боя Ласки с Василиском [6, p. 33]. Альберт Великий в опусе «*De Animalibus*» указывал, что этот монстр уничтожает всё живое не только огненным дыханием, но и своим шипением, и что он – тут Альберт сослался на Плиния – убивает человека и взглядом, но только при условии, что он первым взглянул на человека, а не человек на него [7, p. 1720].

Дракон по имени **Дракония** изображен обвившим слона и кусающим его в спину в той же рукописи *Ashmole 1511*, где он также назван *Draco Major*. Он представлен и в упомянутом «Саде здоровья», где описан как «*per omnes serpentes maximus*»

‘огромнейший из змеев’ [8, n/p]. Двумя веками ранее Альберт Великий также описывал Драко как самого большого из породы змеев и упоминал о том, что от него может пострадать даже слон [7, pp. 1725-1726]. Любовь средневекового мышления к антитетическому восприятию мира, в том числе и животного, приводила к тому, что звери оказывались объединяемыми в пары на основе противопоставления по какому-либо признаку, часто неожиданному, например, дракон и слон противопоставлялись по *температуре тела* [9, с. 8]. Упоминание о необходимости взять в бой с драконом шкуру пантеры также основано на традиции. Из греческого «Физиолога» распространилось мнение о том, что пантера – аллегория Христа, а дракон – дьявола, поэтому считали, что дракон – это единственный враг пантеры, ее боящийся. Когда пантера рычала, все звери оказывались зачарованы её голосом и шли на сладкий запах, далеко разносившийся по окрестностям из её пасти, лишь дракон, дрожа от страха, немедленно устремлялся в свое укрытие [10, pp. 148-149] [11, pp. 14-15]. Данная сцена изображена в рукописи *London, British Library, MS Sloane 3544* [12, pp. 97-98, plate 3].

Наконец, **Якул** виделся средневековым книжникам небольшим, но опасным крылатым змеем. Альберт Великий возводил его имя к лат. *iaculando* (‘бросательное действие’) и сообщал, что этот змей обитает на деревьях, где отравляет плоды и откуда бросается на своих жертв, так что погибнуть можно от укуса змея или от съеденного плода; Якулу он приписывал свойство убивать быстро, но безболезненным укусом, а его коже – вызывать мучительную смерть при прикосновении к ней [7, p. 1728]. В «Саде здоровья» Якул изображен ведущим охоту с дерева на человека, в рукописи *Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Latin 1173*, известной как «Часослов Карла Ангулемского», он показан двулапым крылатым змеем, прыгнувшим на женщину и кусающим ее в живот, а в рукописи *Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 764* он из засады на дереве прыгает на спину какой-то домашней скотины (возможно, овцы) и кусает её.

Далее в поэму входит тема необходимых «*remedyis of erbys and stonys*» (‘снадобий из трав и камней’), которая оправдывает связь объектов, описываемых в гербариях и лапидариях, с существами из бестиариев, а Клеопа обещает вскоре рассказать о снадобьях подробно:

«The name of home serpentyne ys; and eke odyr sundry

Of odyr serpentys so contraryus be to owre nature,

That aftyr summys bytyng or styngyn, men sodenly

Falle starke dede; but thei that fere thise chauncys to endure,

That in desertys must walke, thei purvey wysely

Remedyis of erbys and stonys, as I schal telle yow in hy».

(Ст. 1263-1268: «Обычный змей иль нет, противным быть рождён // Природе он людской природою своей, // Каждый укушенный отравлен ядом, он // Вмиг замертво падёт. Но странникам степей // Противоядие знакомо, чей состав // Из пыли каменной и сбора редких трав».)

После этого она возвращается к типологии, в рамках которой драконы/змеи градуированы по их опасности для человека, и останавливается на излюбленном образе европейских бестиариев – **Аспиде**:

«And besyde thise, ther ys a **dragon huge and cumbrus**,

Namyd aspys, most to be feryd for hys sotelté;

For enchauntement ner sleight most ingenyus

Can noght bryng hym fro hys den for no necessyté;

For wele he knoweth hys blode ys medycynabyl,

He lyith in hys den a-daylyght ever onmevabyl».

(Ст. 1269-1274: «А кроме названных, дракон огромный есть, // Чьё имя Аспид, он коварен как никто; // Нет заклинания, чтобы его извести, // И нет уловки, чтобы приманить, зато, // Коль бросил тьму пещер и пойман, его кровь //Бесценную цеди и снадобья готовь».)

«But at evyn, yf he hap to mete wyth ony creature,

The venym owte of hys tayle into hys mowth

He drawyth anone, be kendly nature,

Thow yt gretly be mervulus and oncowth.

He, or a man beware, throwyth yt fourty fote,

Ayens the qwyche plate of stele may noght bote».

(Ст. 1275-1280: «Но если вечером кто пойман сам – беда, // Яд из конца хвоста поступит змею в рот, // И метко плюнет он далече изо рта // И с сорока шагов в беднягу попадёт. // А жертва скорчится, от пагубы стена, // От коей не спасла железная броня».)

«For as wax ayens the fyre meltyth, on the same wysen

Steele and yryn be dyssolvyd at the touchyng of that corrupcion.

Qwerfore, men this profytabyl gyse

Use: a drynk of jacynctys and orygaun

The qwyche thei drynk for ther salvacion

And anoynte ther skyn, to the qwyche this venym hurtyth no more

Than dothe leuke watyr or the fome of a bore».

(Ст. 1281-1287: «Как расплавляет воск присутствие огня, // Так яд литую сталь дырявит, как таран. // Вот оттого и пьют, в бальзам соединя, // Толченый гиацинт и дикий майоран // И, чтоб предотвратить ущерб грядущих ран, // Втирают в кожу тот бальзам – и жжет тогда // Яд змей не более, чем тёплая вода».)

В поэме Аспид назван огромным драконом и представлен неуловимым, что также является не выдумкой Метэма, а трансляцией известных ему «научных» фактов. Так, всё тот же Альберт характеризует Аспида достаточно подробно. Имя змея он возводит к греч. *aspisis* ('яд') и рисует его длинным, с выдающимися из пасти клыками, похожими на кабаньи. Цвет змеиной кожи – темно-серый, иногда с синим отливом. Аспид поражает человека медленно действующим ядом, и тот впадает в глубокий сон, а тело его

холодеет и меняет цвет. Описание змея Альберт завершает указанием на то, что он носит на голове заколдованный камень, позволяющий ему противостоять заклинаниям волшебника. Но если камень не помогает, тогда ушастый Аспид прижимается одним ухом к земле, а в другое плотно втыкает кончик своего хвоста, чтобы не услышать заклинания вызывающего его из норы противника [7, pp. 1716-1717]. Очевидно, это свойство особенно впечатлило иллюминаторов бестиариев, потому что именно эту сцену мы встречаем и в рукописи *Bodley 764* (здесь змеем серого цвета), и в рукописях *Ashmole 1511* и *Aberdeen, University Library, MS 24* (в обеих змеем синий и крылатый). А.Е. Махов отмечал, что для авторов средневековых бестиариев свойство зверя обладало большей значимостью, чем сам зверь [13, с. 89].

Клеопа упоминает также **морских драконов**, о которых, кажется, не нужно вспоминать, так как Амория ждет бой с другим, земным. Однако, с одной стороны, это «отступление от темы» способствует её утверждению в статусе всезнающей особы, а с другой стороны – связано с не раскрываемым в данном тексте, но известным автору обстоятельством: образ самого ужасного змея, с которым будет биться герой, является *контаминацией образов двух разных типов драконов* – земного и морского (об этом скажем ниже).

«And besyde thise rehersyd, ther be in the see

Mervulus dragonnys and monstrys also;

As thise **chyldrynys, ydrys**, and **ypotamys** ther be,

Hos bytyngs be curyd wyth the egestyon of bolys; and odyr mo

Dragunnys on erth ther be, but one in specyal most foo

To alle lyvyng thing - but to man most in specyal -

The qwychе an hundred fote ys longe, tayle and alle».

(Ст. 1288-1294: «А кроме названных земных, опасны нам // Морские чудища вдали от берегов, // Как Гидра, например, Хилдрин иль Ипотам, // Против укусов чьих хорош навоз быков. // Драконов много злых, но лишь один таков, // Что зло особое приносит всем живым: // Длиной в сто футов он, с хвостом и остальным...»)

«And **serra cornuta** yt ys namyd be clerkys."

"O!" quod Amoryus, "lady, that same dragun yt ys

That I schuld fyght wyth, orybyl and furyus in werkys."

"In gode feyth," quod Cleopes, "and so hye Jovys me wyss,

I schal nocht gab at alle, but telle yow the trwthys:

Strenght of man alone may nocht prevayl wythowte charmys

Ayen this serpent; qwerfore, but ye be reulyd be me,

Thow ye were as myghty as Sampson, ded ye schuld be».

(Ст. 1295-1302: «Рогатой Серрою – так в книгах назван он». // Аморий охнул: «Леди, но ведь это тот, // С которым биться мне, ужаснейший дракон!» // Рекла Клеопа: «Пусть Юпитер мне пошлет // Всю крепость духа, чтоб я правду в свой черед // Тебе сказала:

кто лишь с силой в бой пойдет, // Без вредоносных чар, да будь он, как Самсон, // Могучим воином, погибнет, как и он».)

Хилдрин – неправильно расслышанное имя того морского змея, которого называли **Хелидрос** (Chelydros, Celidros, или Chersydros, Cersidros). Фома из Кантимпре (Thomas Cantimpratus, или Thomas Brabantinus), ученик Альберта Великого, в трактате *«Liber de natura rerum»* ('Книга о природе вещей') вторит *«Etymologiae»* Исидора Севильского (кн. XII, разд. IV *«De Serpentibus»*), возводившего имя этой бестии к греческим словам *χέρσων* ('земля') и *ὕδωρ* ('вода'), и описывает змея как обитающего и на суше, и в воде: когда Хелидрос на суше, она дымится, когда он в воде, та кипит. Змей ходит строго по прямой линии, поскольку, если изогнется, раздастся треск [14, p. 281]. В рукописи *Valenciennes, Bibliothèque municipale, MS 320* (книга Фомы здесь в иллюминированном виде) Хелидрос представлен двулапым, хвостатым, ушастым и бескрылым существом. **Гидру** Альберт Великий описывает как самую красивую из змей и указывает, что от её укусов хорошо помогает коровий навоз (Метэм распространил это на всех водных монстров). Он локализует место ее обитания в египетском Ниле и описывает коварную тактику этого змея: Гидра ищет уснувшего у берега реки крокодила с открытой пастью, обмазывается скользкой грязью и проникает внутрь пасти; крокодил пробуждается и захлопывает пасть; а Гидра, находясь внутри, кусает крокодила и прокусывает его кожу, чтобы выбраться наружу [7, p. 1728]. Этот момент поразил воображение иллюминаторов рукописей *Ashmole 1511* и *Aberdeen, University Library, MS 24* и они изобразили эту полную драматизма сцену (Гидра изображена крылатой). Наконец, **Ипотамом** (Ipotamus, Ypotamus, Ipothamus, Ypothamus) называли обыкновенного гиппопотама, но представляли, оправдывая имя «речной лошади», в виде полузмея-полуконя с далеко выступающими кабаньими клыками (такое существо изображено в рукописи *Cambridge, University Library, MS Kk.4.25*).

Последним в ряду драконов Клеопа называет самого опасного змея, имя которому **Серра Корнута**, т.е. Серра Рогатая. Существа с таким именем нет ни в одном известном бестиарии, поэтому можно предположить, что это выдумка за авторством Метэма. Однако части составного имени в бестиариях и энциклопедиях присутствуют. Так, у Альберта Великого обнаруживаем морского змея **Серру**, даже двух типов: Серра – огромная бестия с широкими плавниками и большими плавниками-крыльями, когда она видит корабль, то восстает из воды, расправив «крылья», и истошно кричит, а затем погружается в пучину, где пребывала; Серра Минор – бестия с головой, гребень которой напоминает пилу, она подплывает к кораблям снизу, подпиливает их, а когда корабль тонет, она питается трупами команды [7, pp. 1700-1701]. Но Альберт упоминает и небольшого земного змея **Корнута Аспид**, на голове которой два выступа, напоминающие рога. Змей кусает человека, и тот погибает от медленно действующего яда [7, p. 1722]. Рядом – описание змея **Цераста** (Cereastes, Cerastes, Carastes, Cerastis), вернее маленькой змейки, цвета пыли и с восемью рогами, закрученными, как у барана. Змейка устраивает засаду в пыли, воробьи садятся на ее рога, как на ветви, и она их убивает укусом. Опасна для всех существ [7, pp. 1722-1723]. Фома добавляет про **Корнуту** (Cornuta, Cornuto, Cornutis), что у нее очень сильный яд, нейтрализовать последствия от которого можно териакон (напомним, что это самый сложный, «идеальный» лечебный состав из мяса ядовитой змеи, опиагов и прочих компонентов, общим числом до семидесяти) [14, p. 279]. Оба двурогих и двулапых змея изображены в рукописи *Valenciennes, Bibliothèque municipale, MS 320*, а восьмирогий Цераст – и в «Саде здоровья». Авторы бестиариев нередко указывали, что Корнута и Цераст, возможно, являются одним и тем же видом. Действительно, в средневековые бестиарии так попала,

раздвоившись, египетская Рогатая гадюка (*cerastes cornutus*).

А Джон Метэм, по-видимому, объединил рогатых змей с Серрой (за образом которой предположительно скрывается обычный кит), чтобы получить небывалый тип рогатого дракона в сто футов длиной. Этим образом он как ученый демонстрировал свои широкие познания зоологических «научных» источников, а как поэт – свою творческую свободу от установившихся типологий монстров. Кроме того, создание такого дракона придало особую значимость подвигу его героя Амория и особую ценность познаниям помогающей своему возлюбленному Клеопы. В итоге можно было бы отметить, что Метэм, по мере того как использовал овидиев сюжет, глубоко перерабатывал исходный материал, смещая акцент с легендарно-трагического на сказочно-героическое, так же, как он поступил с использованием стиховых форм и приемов Чосера, не копируя их механически, но свободно их варьируя.

Библиография

1. Hudson W.H. An Outline History of English Literature. London: G. Bell & Sons Ltd., 1913.
2. Lawton D. Dullness and the Fifteenth Century // English Literary History. 1987. Vol. 54. №4. Pp. 761-799.
3. Metham J. The Works of John Metham, Including The Romance of Amoryus and Cleopes. / Ed. by H. Craig. London: The Early English Text Society, 1916.
4. Косов И.М. Визуальное и вербальное движение в бестиарии миниатюр NLI MS Giraldus 700 начала XIII в. // Бестиарий движений / Под общ. ред. Львовой А.Л., Довгий О.Л. Тула: Аквариус, 2018. С. 156-166.
5. Topsell E. The Elizabethan Zoo: A Book of Beasts both Fabulous and Authentic. Boston: Nonpareil books, 1979.
6. Hassig D. Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology. Cambridge: The Cambridge Univ. Press, 1995.
7. Albertus Magnus. On Animals: A Medieval Summa Zoologica. Vol.II. / Ed. by K.F. Kitchell and I.M. Resnick. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
8. [Anonym.] Ortus Sanitatis. Mainz: Jacob Meydenbach, 1491.
9. Махов А.Е. Бестиарная антитеза как инструмент средневековой семиотики, или Почему ушел осел // Бестиарий антитез / Под общ. ред. Львовой А.Л., Довгий О.Л. Тула: Аквариус, 2019. С. 7-17.
10. McCulloch F. Medieval Latin and French Bestiaries. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1962.
11. The Bestiary: A Book of Beasts, being a translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century. / Ed. and transl. by T.H. White. New York: Capricorn Books, 2012.
12. Kay, S. The book Animal Skins and the Reading Self in Medieval Latin and French Bestiaries. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2017.
13. Махов А.Е. Свойства зверя: от античной «естественной истории» к эмблематике Ренессанса и барокко // Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве / Под общ. ред. Львовой А.Л., Довгий О.Л. Москва: Intrada, 2012. С. 84-96.
14. Thomas Cantimpratensis. Liber de Natura Rerum. Berlin & New York: De Gruyter, 1973.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемую работу отличает явная конструктивно манифестированная научная новизна, ибо автор обращается к детальной оценке поэмы Дж. Метэма «Аморий и Клеопа» 1449 года. Текст исследования достаточно планомерен, выверен, конструктивен. Вариация оценки последовательна, логически оправдана. Констатация позиций дана в режиме логической разверстки; данные позиционны, материал имеет правомерный толк. Стиль работы соотносится с собственно научным типом: например, «написанная в середине XV столетия поэма «Аморий и Клеопа» («Amoryus and Cleopes») необычна в нескольких отношениях. Во-первых, она, как некоторые иные, дошла до нас в единственной рукописи, но та рукопись хранится не на родине автора поэмы, а в фондах американского университета; она известна как Princeton University Library, MS Garrett 141. Выпущенный из Принстона в 1897 г. экс-студент Роберт Гарретт несколько десятилетий собирал коллекцию редких рукописей, скупая их в Англии у частных лиц, а 45 лет спустя подарил её альма-матер. И в составе подаренного собрания была указанная рукопись, целиком состоящая из работ писателя, имя которого до начала XX века не было известно даже узкому кругу медиевистов, занимавшихся проблемами истории местной литературы», или «поэму отличает числовой символизм, ибо число стихов, составляющих её пролог и четыре части (в рукописи Гарретта первая и вторая части не разделены), – 2222. С одной стороны, ещё первый публикатор её текста утверждал, что тот состоит из 319 семистиший с регулярной рифмовкой rhyme royal, т.е. ababbcc, так хорошо знакомых по известным сочинениям Чосера, но, с другой стороны, тогда бы общее число стихов должно было бы достигнуть 2233, а это не так. И прежде всего потому, что «Аморий и Клеопа» состоит не только из твердых строф типа Chaucerian stanza. Есть семистишия, варьирующие упомянутую рифмовку, и пусть правильных чосеровых строф в поэме несомненное большинство, но, что важнее, есть достаточное количество строф, отступающих от классического стандарта того времени, которым являлось чосерово семистишие...», или «в сюжете этого неожиданного сонета (одинокый молодой рыцарь в майском леске горько оплакивает утраченную возлюбленную, между тем восхваляя её достоинства), да и в фигуре поющего, оплакивающего разлуку с «яркой леди», блиставшей при императорском дворе, можно разглядеть не обязательно шаблонный набор приемов и тем песенной любовной лирики в целом, а, как нам представляется, конкретную проекцию сюжета чосеровской поэмы «Книга Герцогини» и соответствующей фигуры Черного рыцаря. Мотивы из Чосера, в первую очередь из «Троила и Крессиды», действительно, периодически возникают в разных частях сочинения Метэма, но, как правило, это не произвольное заимствование, а осознанная творческая переработка, предпринятая новым автором» и т.д. Продуктивен, на мой взгляд, и диалог с потенциальными оппонентами: «если античный читатель сопереживал трагически погибшим влюбленным Пираму и Фисбе, то английским читателям в период Позднего средневековья уже важно знать о героях современной литературы, кто они и что они, чтобы решить, заслуживают ли те эмпатии. Поэтому логический акцент сюжета перенесен со сцены двойного самоубийства на другие сцены, точнее сказать, многие неовидиевы сцены оказались уравнены в правах с двумя очевидными – сценой общения влюбленных через стену и сценой, упомянутой выше...». Стоит признать этот момент положительной составляющей данного труда, именно он ориентирует на т.н. прогресс в оценке поэмы Дж. Метэма «Аморий и Клеопа». Материал конструктивно сформирован, концепция текста объективна, точка зрения автора прозрачна и верифицирована. Стиль работы соотносится с собственно научным стилем: «в итоге такой переработки античного материала у частей композиции «Амория и Клеопы» появляются черты того или иного жанра: один фрагмент может быть похож на

куртуазный любовный роман и соседствовать с другим, сказочно-легендарным, третий выглядит «исторической» ретроспекцией, между тем как четвертый заимствует из сочинений агиографического жанра мотив чудес, содеянных святым отшельником. И, быть может, далеко не последняя роль отведена тем эпизодам, в рамках которых сочинитель, «кембриджский ученый», получает возможность воплотить в сюжете разнообразные «энциклопедические» сведения, принадлежащие к разным наукам, например, к астрологии или медицине. С переключением жанровых сценок параллельно меняются и речевые регистры, дискурсы. А упомянутое переключение заметно уже в синопсисе». Уровни художественного текста оцениваются грамотно, с учетом современных методологических граней. Фактических нарушений не выявлено, считаю, что автор внимателен к собственным аналитическим канонам. Не исключается в работе и т.н. литературно-исторический контекст, он значим, не формален, объективен: «у Овидия дан явно пунктирный рассказ о любви Пирама и Фисбы, только сцена самоубийств описана относительно подробно. У Метэма та же сцена заняла 166 стихов (1605-1771). Для сравнения: подготовка к бою с драконом, начиная с прихода Амория на ночную встречу с Клеопой и её «энциклопедической» лекции, и само сражение описаны в 326 стихах (1226-1552), и это указывает на меньший удельный вес сцены из Овидия для сюжета Метэма, чем можно было ожидать. Поэма кембриджского книжника – многослойный пирог из авантур, любви и учености». Умозаключения по ходу статьи вариативны, разночтения не выявлены: «в поэме Аспид назван огромным драконом и представлен неуловимым, что также является не выдумкой Метэма, а трансляцией известных ему «научных» фактов. Так, всё тот же Альберт характеризует Аспида достаточно подробно. Имя змея он возводит к греч. *aspisis* ('яд') и рисует его длинным, с выдающимися из пасти клыками, похожими на кабаны. Цвет змеиной кожи – темно-серый, иногда с синим отливом. Аспид поражает человека медленно действующим ядом, и тот впадает в глубокий сон, а тело его холодеет и меняет цвет. Описание змея Альберт завершает указанием на то, что он носит на голове заколдованный камень, позволяющий ему противостоять заклинаниям волшебника. Но если камень не помогает, тогда ушастый Аспид прижимается одним ухом к земле, а в другое плотно втыкает кончик своего хвоста, чтобы не услышать заклинания вызывающего его из норы противника...». Данный материал имеет ярко выраженный практический характер, его можно использовать при изучении мировой истории / культуры / литературы. Основные требования издания учтены, тема как таковая раскрыта; считаю, что цель работы достигнута, а поставленный спектр задач решен. Рекомендую рецензируемую статью «Полижанровая структура поэмы Дж. Метэма «Аморий и Клеопа» (1449) и бестиарные мотивы в «энциклопедическом» эпизоде её сюжета» к открытой публикации в периодическом научном журнале «Litera».