

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

НІКОЛАЄНКО СВІТЛАНА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 821.111-14.09Спенсер

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПОЕТИКА ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ ЕДМУНДА СПЕНСЕРА:
ОБРАЗНІ ДОМІНАНТИ ТА ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ**

10.01.04 – література зарубіжних країн

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



С. В. Ніколаєнко

Науковий керівник

Висоцька Наталія Олександрівна,
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2018

АНОТАЦІЯ

Ніколаєнко С.В. Поетика любовної лірики Едмунда Спенсера: образні доміанти та жанрові модифікації. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.04 – література зарубіжних країн. – Київський національний лінгвістичний університет. – Київ, 2018.

Роботу присвячено визначенню образних доміант та жанрових модифікацій любовної лірики Е. Спенсера в контексті розвитку англійської поезії доби Відродження. Уперше в українській англістиці проведено докладний аналіз образної системи сонетарію Е. Спенсера, уточнено жанрову специфіку його гімнів.

Актуальність теми дисертації зумовлена потребою докладнішого аналізу образних та жанрових первенів лірики Е. Спенсера як самоцінного художнього феномену з огляду на її позачасову естетичну значущість і водночас недостатню наукову вивченість. На сучасному етапі розвитку спенсерознавства існує потреба у комплексному аналітичному прочитанні ліричної спадщини поета з урахуванням поетикальних засобів конструювання дискурсу любові, який характеризується складною кореляцією з філософськими положеннями неоплатонізму та практиками петраркізму, що дозволить доповнити уявлення про роль Е. Спенсера в розвитку англійської поезії.

Різномічне висвітлення феномену ліричної поезії Е. Спенсера детермінувало застосування комплексного методологічного інструментарію.

Для з'ясування місця Е. Спенсера у культурному ландшафті елизаветинської Англії використано культурно-історичний підхід з елементами нового історизму. Біографічний метод дозволив глибше зрозуміти поетичну мову Е. Спенсера завдяки виявленню паралелей ліричних подій з обставинами особистого життя поета. За допомогою семантико-функціонального методу виявилось можливим здійснити аналіз та інтерпретацію образної системи сонетарію Е. Спенсера. Для окреслення

векторів сходження та розходження між ліричними здобутками Е. Спенсера, Ф. Петрарки, Ф. Сідні, В. Шекспіра було залучено компаративний підхід. Жанрологічний аналіз виявився потрібним для усвідомлення внеску Е. Спенсера до розбудови жанрової системи англійської поезії доби Відродження. Цей дослідницький проект в цілому спирається на застосування техніки “ретельного читання” до поезій Е. Спенсера.

У галузі ренесанснознавства теоретико-методологічну базу дисертації формують фундаментальні праці О.А. Анікста, Л. М. Баткіна, М.Б. Габлевич, С. Грінблата, О. Ф. Лосева, Н.М. Торкут.

Потрактування філософського осмислення феномену любові ґрунтується на працях В. Віндельбанда, М. Кузанського, П. делла Мірандоли, Платона, Плотіна, М. Фічіно, П. Флоренського. У роботі враховано широкий спектр наукових досліджень зарубіжних та вітчизняних науковців: дисертацій, монографій та статей, присвячених творчості та особистості Спенсера (П. Альперс, Дж. Бенет, І. Бурова, Р. Велс, Дж. Вільям, П. Вільямс, Г. Воллер, Г. Воркентин, А. Гамільтон, Дж. Гардісон, А. ДеНіф, П. Камінз, К. Каске, Л. Клейн, К. Льюїс, Дж. МакАртур, І. МакКефрі, В. Нельсон, Дж. Нельсон, П. Паркер, А. Прескот, Е. Прескот, В. Ренвік, С. Томсон, Дж. Томсон, Ш. Томсон, Г. Тонкін, Е. Уелсфорд, Л. Форстер, А. Гаят, І. Білоконенко, А. Боковець, М. Щербина.).

У розвідці простежено особливості рецепції сонетного циклу “Аморетті” у діахронічній перспективі, накреслені основні критично-наукові вектори інтерпретації лірики Е.Спенсера. Лірична творчість Е. Спенсера, зокрема його сонетарій та гімни, стали об’єктами літературно-критичної рецепції мало не з моменту свого оприлюднення. Протягом наступних століть ставлення до любовної лірики видатного майстра доби Відродження виступало своєрідним дзеркалом домінантних філософсько-культурних тенденцій доби, відбиваючи внутрішню боротьбу всередині гуманітарного дискурсу. Сонетна лірика Спенсера на всіх етапах її критичного сприйняття ставала матеріалом для апробації тих чи інших гіпотез у галузі літературного

аналізу та інтерпретації.

Філософсько-естетичні джерела любовної лірики Е. Спенсера розглянуті у контексті концепції Любові в культурі елизаветинської Англії. Зокрема, висвітлено специфіку художнього поєднання у його ліричному спадку ідейних струменів неоплатонізму, петраркізму та християнства. Досліджений матеріал дозволив дійти висновку про те, що, перебуваючи у спільному з його сучасниками ідейному полі, Е. Спенсер, тим не менше, фактично створив власну філософію Любові, витоками якої слугували ідеї Платона про прагнення до поєднання земної та небесної Любові (еротична ліствиця Діотими), певною мірою концепція Плотіна (Любов – небесна еманція душі), збагачені ренесансним неоплатонізмом М. Кузанського (єднальна сила Любові), М. Фічіно (“духовний колообіг”), та П. делла Мірандоли (Любов як сила, що пронизує Всесвіт). Зв’язок поезії Едмунда Спенсера з платонізмом є предметом жвавих наукових дискусій. Визнано, що за потужністю засвоєння неоплатонічних ідей лірика Спенсера істотно відрізняється від традиційних на той час впливів петраркізму та християнства на творчість сучасних йому поетів.

У дослідженні визначено типологічну специфіку сонетного циклу Е. Спенсера. У контексті полеміки щодо його композиції представлена та обґрунтована позиція автора дисертації з цього питання. Докладно проаналізовані та систематизовані образи природи, а також художні моделі реалізації категорії часу з урахуванням їхніх функцій у конструюванні дискурсу любові (сонетний цикл “Аморетті”). Техніка “ретельного читання” дала можливість запропонувати власну класифікацію цих образів на матеріалі всього корпусу текстів сонетарію. Численні образи сонетного циклу, що мають природне походження, можна поділити на анімалістичні, флористичні, космічні, стихійні та мінералогічні.

Яскравість спенсерівської палітри зображення образів природи уможлиблює висновок щодо оригінальності його індивідуальної манери письма. Вибір анімалістичних та флористичних образів не завжди

конвенційний. Несподіваність образів часто зумовлена тим, що поет обирає не лише традиційні, а й гротескно негативні порівняння, аби поглибити та увиразнити зображення сили почуттів ліричного героя, створити мікрокосм його духовного життя і, зануривши читача у вир пристрастей, спонукати його до співпереживання. Специфічний засіб художнього увиразнення, що його уподобав поет, – асоціативний паралелізм. Результати дослідження представлені у таблицях.

Образи часу як істотного аспекту картини світу складають ще один невід’ємний компонент художньої системи сонетарію Е. Спенсера. Через них передано динаміку почуттів ліричного героя, амплітуду їхньої емоційної напруги. У сонетарії Е. Спенсера відбилося ренесансне розуміння часу. Темпоральні мотиви можна вважати головними у створенні композиції “Аморетті”, а любовну лірику Е. Спенсера в цілому варто розглядати як філософську, релігійну, епістемологічну та календарну одночасно. Е. Спенсер заперечує лінійність часу, накладаючи одне на одне релігійні та космологічні явища, що співіснують паралельно у часо-просторовому континуумі, та переплітаючи декілька вимірів часу: зовнішній та внутрішній, об’єктивний та суб’єктивний, літургійний та календарний.

Доцільно говорити про подвійне розуміння Спенсером часу: з одного боку, йдеться про незворотність темпоральних процесів, що неминуче ведуть до смерті, а з іншого – про аспект часу, що зветься вічністю. Ці два аспекти не є антагоністичними за своєю природою, втілюючи об’єктивне та суб’єктивне начала у рецепції часу.

Для характеристики моделювання Спенсером категорії часу в її сутнісній площині використано концепцію Р. Квінонеса, згідно з якою виділяються три моделі суб’єктивного часу: стислий, розтягнутий та конструктивний час. У процесі застосування цієї схеми до сонетного циклу “Аморетті” її доповнено варіантами репрезентації об’єктивного (календарного) часу, до якого віднесено секулярний та літургійний час, причому завдяки актуалізації цього останнього є підстави розглядати “Аморетті” як своєрідну

хроніку великодніх подій

З'ясоване співвідношення традиційних та інноваційних жанрових елементів у корпусі гімнів Е. Спенсера (“Епіталама”, “Чотири гімни”, “Проталама”), що уможливило висновок щодо модифікацій одного з найдавніших літературних жанрів у творчості поета. Художня композиція “Епіталами”, “Проталами” та “Чотирьох гімнів” Спенсера головним чином визначена добре розвиненою класичною та ренесансною традицією літературних нелітургійних гімнів. Розвиваючи певні сталі риси традиційної жанроформи, спенсерові весільні гімни водночас внесли в неї нові елементи.

Е. Спенсер був першим поетом, який завершив сонетарій епіталамою. В той час, як сонети мали особистісний ліричний характер, гімн (з весільними гімнами включно) – це класичний жанр публічної святкової пісні. Своєрідний поетичний щоденник Спенсера оприлюднюється і стає логічним завершенням історії любові. Саме в цьому полягає одна з жанрових інновацій Спенсера. Таїна шлюбу для Е. Спенсера містить об'єднання земного та небесного планів, обіцяє гармонію у соціумі, що виростає з особистого щастя закоханих, та сакральність вищого єднання душ.

Жанрове новаторство Е. Спенсера яскраво виявилось у його “Проталамі” – різновиді гімну, пісні, що оспівує заручини. Спенсерова “Проталама” має кілька елементів, які не були характерними для традиційних весільних пісень. Поет, по суті, конструює новий жанр, поєднуючи традиційні риси епіталами з елементами чосерівських видінь, топографічними елементами (алегоричне єднання річок Темзи та Лі), а також полісемантичним образом Лебедя. При цьому центральною подією твору є не самі заручини, а зустріч двох пар закоханих.

У циклі «Чотири гімни» Е. Спенсер поєднує неоплатонічні та біблійні ідеї у притаманному йому синтезуючому стилі. Цей цикл складається з двох пар гімнів: “Гімну на честь Любові” і “Гімну на честь Краси” та “Гімну на честь Небесної Любові” і “Гімну на честь Небесної Краси”. У “Чотирьох гімнах” Спенсер обіграє паралелізм, так само, як і контраст між земним та

небесним, язичницьким та християнським, міфологічним та біблійним, класичним та сучасним. Змістова інновація Е. Спенсера полягає у сполученні земного та небесного модусів буття, сміливому поєднанні неоплатонічного та християнського світоглядів. Складна система паралелей та контрастів між двома парами гімнів спонукає читача до частих порівнянь та переосмислень.

Ключові слова: Ренесанс, Едмунд Спенсер, неоплатонізм, лірика, цикл сонетів “Аморетті”, поетика кохання, жанр, “Чотири гімни”, “Епіталама”, “Проталама”.

ABSTRACT

Nikolaienko S.V. The Poetics of Edmund Spenser’s Love Poetry: Imagery Dominants and Genre Modifications. – Manuscript.

The thesis for the Candidate of Science in Philology on the specialty of 10.01.04 – Literature of Foreign Countries. – Kyiv National Linguistic University. – Kyiv, 2018.

The thesis focuses on identifying dominant images and genre modifications in Edmund Spenser’s love verses within the context of English Renaissance poetry. It is the first research in Ukrainian English literary studies to offer detailed exploration of the system of imagery used in Edmund Spenser’s sonnet sequence, as well as to specify the genre nature of his hymns.

The relevance of the chosen topic is determined by the need to provide a more nuanced in-depth analysis of Spenser’s poetic imagery and genre dominants. The poet’s sonnet sequence is a unique artistic phenomenon possessing universal aesthetic value which is, at the same time, regrettably understudied by literary scholars both at home and abroad. The current stage in Spenserian studies calls for comprehensive analytical approach to the poet’s lyrical legacy taking heed of poetic techniques deployed to shape the discourse of Love marked by complicated relations with philosophical tenets of Neo-Platonism and Petrarchian poetic modes.

The accomplishment of this goal would add to our ideas of the role Edmund Spenser has played in the development of English poetry.

Multifarious angles from which Edmund Spenser's poetry is tackled necessitated resorting to diverse methodological tools.

Cultural and historical approach, with certain points prompted by New Historicism practices, was used to clarify Spenser's place in Elizabethan England's cultural landscape. Biographical method made it possible to better comprehend Spenser's poetic language through correlating its lyrical events with the poet's personal circumstances. Semantic and functional method enabled the analysis and interpretation of the sonnet sequence *Amoretti* in terms of its imagery. Comparative perspective was enlisted to chart the vectors of approximation and disparity between lyrical legacies left by Edmund Spenser, Francesco Petrarca, Philip Sidney, and William Shakespeare. Genre studies were instrumental in grasping Spenser's contribution to building the genre system of English Renaissance poetry. Last but not least, this research project in its totality owes much to the application of close reading techniques to Spenser's poems.

The author substantiates theoretical and methodological premises for her research, traces the diachronic receptive trajectory of the sonnet sequence *Amoretti*, and discusses major critical and academic interpretative approaches to Spenser's lyrical poetry. At every stage of its critical reception Spenser's love poetry served as a testing-ground for diverse hypotheses and trends in the field of literary analysis and interpretation. The survey of a massive body of Spenserian literary criticism accumulated over centuries makes it possible to conclude that the most productive of these approaches were biographical, romantic expressive, modernist, neo-critical, as well as reader response criticism, New Historicism and feminist approaches.

Proceeding from the concept of Love developed in the culture of Elizabethan England, the thesis deals with philosophical and esthetic sources of Edmund Spenser's love poetry. It, addresses, in particular, the artistic mechanisms for combining Neo-Platonic, Petrarchian, and Christian ideas in his lyrical legacy

forming the background for the poet's original philosophy of Love that strove to harmonize its heavenly and earthly aspects. It is based on Plato's ideas on the desirability of uniting earthly and heavenly Love; on Plotinus' concept of Love as soul'd heavenly emanation, with their enrichment by the Renaissance Neo-Platonism espoused by Nicholas of Cusa (Love's unifying force), Marsilio Ficino (Love as spiritual exchange) and Pico della Mirandola (Love as a force permeating the Universe). Edmund Spenser's links to Platonism have long been the subject of animated scholarly debate. It is argued that in its appropriation of Neo-Platonic ideas Spenser's lyrical verses differ substantially from traditional versions devised in his contemporaries' writings.

The thesis sets out to specify the typology of E. Spenser's sonnet sequence. Within the context of critical polemics concerning its structure the author substantiates her own stand on this issue.

Nature operates as an inexhaustible source of imagery for Spenser's love poetry providing some of its dominant topoi. Therefore, natural images and poetic models of implementing the category of time are given detailed treatment with a special emphasis on their functions in constructing Spenserian discourse of love (sonnet sequence *Amoretti*). Spenser's understanding of nature was based on the postulates elaborated in late medieval and Renaissance culture, though he modified them to serve his own purposes as testified by his resort to non-traditional images. Their unexpectedness is often determined by the fact that the poet makes frequent recourse to grotesque and negative similes or metaphors to deepen and put in better relief the lyrical persona's force of emotions, to create the microcosm of his inner world and move the reader to empathy by plunging him/her into the whirl of the persona's passions. Spenser's favorite stylistic device challenges the recipient to decipher associative links between natural phenomena and the lyrical persona's intimate experience.

Spenser's animalistic images are derived from ancient mythology, the Bible, and medieval bestiaries. Floristic images in *Amoretti* are classified according to two criteria – botanical/taxonomical and functional/semantic. The Elizabethan poet

also makes use of cosmic images; the elements (fire, water, and air); and precious stones and metals. Close reading technique made it possible to draw upon the complete body of the sonnets' texts so as to offer an original taxonomy of these images. The findings are presented in the form of tables.

Poetic implementations of the category of time are instrumental in conveying the dynamics of the persona's feelings and the range of their emotional intensity. Spenser's sonnet sequence reflects the Renaissance concept of time. Temporal motifs are among major factors shaping the *Amoretti* structure, while Spenser's love poetry as a whole may be treated as philosophical, religious, epistemological, and calendar entity all at once. The poet denies the linearity of time superimposing religious and cosmological layers that coexist in temporal-spatial continuum and intertwining several temporal dimensions: outward and inner, objective and subjective, liturgical and calendar. It makes sense to discuss Spenser's dual take on time: on the one hand, he dwells upon the irreversibility of temporal processes inevitably leading to death, on the other – on the aspect of time referred to as eternity. These two aspects, far from being antagonistic, embody objective and subjective elements in the perception of time.

Drawing upon R. Quinones' concept, the author discusses three modes of subjective temporality: contracted, extended, and cumulative. This pattern has been complemented in the thesis by the ways objective (calendar) temporality is represented including secular and liturgical time.

The balance between traditional and innovative genre elements in the body of Edmund Spenser's hymns (*Epithalamion*, *The Fowre Hymnes*, *Prothalamion*) has been elucidated providing grounds for the conclusion that the poet came out with his own authorial modifications of one of the most ancient literary genres. The formal features of his *Epithalamion*, *Prothalamion*, and *The Fowre Hymnes* are largely underwritten by finely developed classical and Renaissance tradition of literary non-liturgical hymns. Relying upon certain conventions of a traditional generic form, Spenser's wedding hymns have also renovated it by introducing innovative elements.

Spenser was the first poet to conclude his sonnet sequence, which could be treated as an intimate poetic journal, with a specimen of a highly public genre – wedding song (*Epithalamion*). The poet’s poetic “intimate journal” is made public with the wedding hymn operating as the logical completion for his love story. This signified one among many innovative features in his lyrical poetry. The mystery of the marriage for Edmund Spenser combines earthly and heavenly planes, promises social harmony deriving from the lovers’ personal bliss, as well as the sacred unification of their souls.

In its turn, *Prothalamion* as a song celebrating engagement also marks Spenser’s authorial intervention into the conventions of the genre leading to the extension of its traditional scope. It contains certain elements that were not characteristic of traditional wedding songs. As a matter of fact, the poet fashions a new genre combining traditional features of epithalamion with elements borrowed from Geoffrey Chaucer’s visions, topographical markers (allegorical union of the Thames and the Lea rivers), as well as polysemantic Swan image. It is noteworthy that the text is centered not on the engagement proper, but on the meeting between the two pairs of lovers.

The Fowre Hymnes are structured as a complicated system of parallels and counterpoints between the two pairs of hymns impelling the reader to repeatedly compare and rethink the correlations between them. The general structure is symmetric so that they may be considered as a diptych depicting earthly Love and earthly Beauty versus heavenly Love and heavenly Beauty. Two latter hymns transfer the recipient into the spiritual dimension where Jesus Christ embodies perfect Divine Love, and Divine Wisdom is an avatar of absolute Beauty.

Alongside with Thomas Wyatt, Henry Howard Surrey and Philip Sidney Edmund Spenser laid the groundwork for the phenomenon of Shakespeare. Spenser’s legacy was a potent influence on new generations of English poets, many of whom referred to him as their Teacher (these include, but are by no means limited to, John Milton, George Gordon Byron, John Keats, Percy Bysshe Shelley and others).

Spenser's poetic Universe is boundless in its meanings and, therefore, in spite of a wide array of accomplished research, it is open for new interpretations from novel methodological perspectives.

Key words: Renaissance, Edmund Spenser, Neo-Platonism, lyrical poetry, sonnet sequence *Amoretti*, poetics of love, genre, *The Fowre Hymnes*, *Epithalamion*, *Prothalamion*

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Ніколаєнко С. В. Феномен любові в контексті кризових суспільних процесів доби Відродження // Питання літературознавства. 2005. № 13. С. 137–144.
2. Ніколаєнко С. В. Філософська концепція Любові доби Відродження // Мова і культура. 2005. Т. 6, Част. 2, Вип. 8. С. 125–128.
3. Ніколаєнко С. В. Рання рецепція ліричної творчості Едмунда Спенсера в англо-американській літературно-критичній думці // Мова і культура. 2011. № 14 (4). С. 361–367.
4. Ніколаєнко С. В. Символіка топосу Троянди в сонетарії Вільяма Шекспіра // Ренесансні студії. 2011. № 16–17. С. 70–81.
5. Ніколаєнко С. В. Рецепція сонетів Едмунда Спенсера в полемічному діалозі нової критики та критики читацького відгуку // Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови. 2012. № 20 (2). С. 26–33.
6. Ніколаєнко С. В. Рецепція сонетів Едмунда Спенсера в дзеркалі фемінізму // Мова і культура. 2012. № 15 (6). С. 398–405.
7. Ніколаєнко С. В. Архітектоніка сонетного циклу Е. Спенсера // Література в контексті культури. 2013. № 23 (2). С. 63–69.
8. Ніколаєнко С. В. Єлизаветинські любовні сонети в дзеркалі модерністської критики // Ренесансні студії. 2013. № 20–21. С. 172–184.
9. Ніколаєнко С. В. Сонетарій Едмунда Спенсера крізь призму критики нового історизму // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного. 2013. – № 26. – С. 150–156.

10. Ніколаєнко С. В. Неоплатонічна концепція Любові як одне з ідейно-філософських джерел культури європейського Відродження // Літературознавчі студії. 2013. № 37 (2). С. 114–122.

11. Ніколаєнко С. В. Філософія неоплатонізму як ідейне підґрунтя дискурсу Любові в ліричній поезії Едмунда Спенсера // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство : Міжвуз. зб. наук. ст. Бердянськ : БДПУ, 2013. Вип. 27, Част. 3. С. 107–114.

12. Ніколаєнко С. В. Флористичний код Сонетарію Аморетті Е. Спенсера // Іноземна філологія. 2014. Вип. 126 (2). С. 19–26.

13. Николаенко С.В. Поэтика природы в сонетах Э. Спенсера // Вестник МГЛУ. Серия 1 : Филология. 2018. № 3 (94). С. 104–111.

Додаткові публікації

14. Ніколаєнко С. В. Багатство синоніміки сонетарію Вільяма Шекспіра крізь призму неоплатонічних ідеалів Краси, Добра і Любові // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, 2007. Вип. 21, Част. 2. С. 277–282.

15. Ніколаєнко С. В. Неоплатонічні ідеал Краси, Добра, Любові крізь призму світосприйняття Вільяма Шекспіра (на матеріалі сонетів 54, 105, 116) // Мова і культура. 2007. Т. 12 (100), Вип. 9. С. 127–132.

16. Ніколаєнко С. В. Сонетний цикл Е. Спенсера: загальна характеристика // Україна і світ: діалог мов та культур : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 3–5 квітня 2013 року. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2013. С. 501–503.

17. Ніколаєнко С. В. Анімалістичний дискурс в сонетарії Едмунда Спенсера “Аморетті” // Україна і світ: діалог мов та культур : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 19–21 березня 2014 року. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. С. 293–295.

18. Ніколаєнко С. В. Жанрові модифікації гімну “Епіталама” у творчості Едмунда Спенсера // Україна і світ: діалог мов та культур : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 29 березня – 31 березня 2017 року. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2017. С. 526–529.

19. Ніколасенко С. В. Небесне та земне у “Чотирьох гімнах” Едмунда Спенсера // Національна ідентичність в мові і культур : зб. наук. праць / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, О. Г. Шостак. Київ : Талком, 2018. С. 277–282.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1 Лірична творчість Е. Спенсера у філософсько-естетичному та літературознавчому континуумі	23
1.1. Любовна лірика Е. Спенсера як об'єкт літературознавчої рецепції.....	23
1.2. Філософсько-культурні підґрунтя дискурсу Любові у ліриці Е. Спенсера	42
Висновки до розділу 1	62
РОЗДІЛ 2 Образні домінанти дискурсу Любові у ліриці Е. Спенсера.....	65
2.1. Загальна характеристика сонетарію “Аморетті” та проблема його композиції	65
2.2. Поетика природи як конститuenta любовного дискурсу в сонетах Е. Спенсера	85
2.3. Моделі художнього відтворення категорії часу в сонетарії.....	133
Висновки до розділу 2	159
РОЗДІЛ 3 Жанрові модифікації лірики Е. Спенсера.....	163
3.1. Культурно-ритуальні та історико-літературні джерела Спенсерових гімнів	163
3.2. Епіталама як різновид гімну у творчості Е. Спенсера	167
3.3. Специфіка використання Е. Спенсером жанру проталами	186
3.4. Жанрові новації Е. Спенсера у циклі “Чотири гімни”	189
Висновки до розділу 3	208
ВИСНОВКИ.....	211
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	217
ДОДАТКИ.....	234

ВСТУП

Актуальність дослідження. Поширення гуманістичної філософії Ренесансу в Європі XVI ст. супроводжувалось інтенсивним процесом національної самоідентифікації. На тлі глобальних тектонічних зрушень в економіці, політиці, суспільному житті, що закономірно зумовили постання імперії, в елизаветинській Англії відкрилися великі перспективи для розвитку культури, освіти, мистецтва, які створили підґрунтя для всебічної реалізації індивідуальних творчих потенціалів. Єлизаветинська епоха позначена сузір'ям талантів, зокрема, у царині літератури. Одним із найвизначніших поетів-єлизаветинців був Едмунд Спенсер (1552–1599) – яскравий ренесансний митець європейського масштабу, художній доробок якого має позачасову художню цінність.

Поетичний спадок Спенсера маркований своєрідним переплетенням традиції та новаторства. Художні відкриття англійського поета мали величезний резонанс у словесності наступних епох. Творчий доробок Спенсера включає “Театр для людини, поглиненої земними турботами” (*A Theatre for Worldlings*, 1569), пасторальну поему “Пастуший календар” (*The Shepherdes Calender*, 1579), епічну поему “Королева фей” (*The Faerie Queene*, 1590), поеми “Скарги” (*Complaints*, 1590), “Дафнаїда” (*Daphnaïda*, 1591), “Колін Клаут повертається додому” (*Colin Clouts Come Home Againe*, 1595), “Астрофіл” (*Astrophel*, 1595) та низку ліричних творів, до яких належать “Аморетті та Епіталама” (*Amoretti and Epithalamion*, 1595), “Проталама” (*Prothalamion*, 1596), “Чотири гімни” (*Fowre Hymnes*, 1596), а також кілька окремих сонетів-посвят.

Упродовж кількох століть Едмунда Спенсера сприймали переважно як автора алегоричної поеми “Королева фей” – наріжного каменя його канону. За лаштунками часу залишалися перлини Спенсерової лірики, гідні не лише уваги читачів, а й глибокого наукового вивчення. Упродовж тривалого часу панівною тенденцією в історії досліджень художньої спадщини Е. Спенсера був погляд на любовні вірші поета як на преамбулу до його *magnus opus*.

Сучасна наука робить кроки у напрямі заповнення цієї лакуни, розглядаючи Спенсерову поезію кохання не крізь призму вершинних досягнень “Королеви фей”, а у контексті еволюції творчої манери поета, яка відбувалася як в епіці, так і в ліриці.

У зарубіжному літературознавстві лірична творчість Е. Спенсера осмислювалася у різних площинах: біографічній (О. де Вере, Е. Госс, Е. Дауден, Дж. Лоуелл, Ф. Палгрейв); експресивній (С. Лі, Д. Сейнсбері, А. Кауч, В. Кортгоуп); модерністській (Т. Еліот, Дж. Лівер, В. Вімсат); новокритичній (А. Флетчер, Дж. Пітер, В. Коннор); критики читацького відгуку (С. Фіш, Р. Тьюв, П. Альперс); нового історизму (С. Грінблатт, Л. Монтроуз, Т. Спенсер, Г. Волер, А. Марроті), а також феміністичній (Дж. Гардісон, Ш. Томсон, Л. Клейн, І. Джонс, Л. Ірігарей).

Лірична спадщина Е. Спенсера представлена в українському просторі поодинокими перекладами окремих сонетів, що належать перу В. Бойка, В. Марача, Д. Павличка, О. Тільної, С. Ткаченка, М. Тупайлова.

Дослідженням творчості Е. Спенсера в Україні ґрунтовно займалися І. Білоконенко (сонетний цикл Е. Спенсера “Аморетті” розглянуто в контексті придворної культури Англії елизаветинської доби), А. Боковець (у перспективі жанрової специфіки англійської лірики кінця XV – першої половини XVI ст.). Л. Привалова детально проаналізувала у своїх розвідках окремі аспекти поеми “Королева фей”, а М. Щербина ґрунтовно осмислила особливості пасторальності в поемі “Пастуший календар”.

На сучасному етапі розвитку спенсерознавства існує потреба у комплексному вивченні ліричної спадщини поета з урахуванням поетикальних засобів конструювання дискурсу Любові, який характеризується складними стосунками з філософськими положеннями неоплатонізму та практиками петраркізму, що дозволить доповнити уявлення про роль Е. Спенсера в розвитку англійської поезії.

Не менш цікавими уявляються і жанрові пошуки Е. Спенсера. Звертаючись до жанру гімну, надзвичайно популярного в елизаветинській

Англії через свою відповідність духові імперської епохи, поет сміливо оновлює його, трансформуючи жанрові константи і вкладаючи в конвенційні фрейми новаторський зміст, конструйований оригінальними засобами художньої виразності. Схильність автора до циклізації сонетів та гімнів корелювала з традиціями часу. Оскільки модифікації жанру сонету у творчості Е. Спенсера детально розглянуті у дисертаціях А. Боковець та І. Білоконенко, у цій роботі дослідницьку увагу зосереджено на жанрових варіаціях гімну.

Таким чином, актуальність теми дисертаційного дослідження зумовлена потребою докладнішого аналізу образних та жанрових первнів лірики Е. Спенсера як самоцінного художнього феномену з огляду на її загальнолюдську естетичну значущість і водночас недостатню наукову вивченість.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії світової літератури імені проф. В. І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету Міністерства освіти і науки України в межах науково-дослідної теми “Світовий літературний процес: полілог інтерпретацій” (держреєстрація № 0117U005481). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради КНЛУ (протокол № 7 від 27 грудня 2010 року), погоджено й уточнено на засіданні бюро Наукової ради НАН України з проблеми “Класична спадщина та сучасна художня література” при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 130 від 10 березня 2011 р.), а також вченої ради КНЛУ (протокол № 12 від 6 березня 2018 р.).

Мета дослідження полягає у визначенні образних домінант та жанрових модифікацій любовної лірики Е. Спенсера в контексті розвитку англійської поезії епохи Відродження.

Для досягнення зазначеної мети треба розв'язати такі **завдання**:

– визначити теоретико-методологічну базу дослідження ліричної поезії Е. Спенсера;

– простежити особливості рецепції ліричних творів Е. Спенсера його сучасниками та літературознавцями наступних століть у діахронічній перспективі;

– окреслити філософсько-естетичні джерела любовної лірики Е. Спенсера на тлі концепції Любові в культурі елизаветинської Англії;

– виявити специфіку поєднання у ліричному спадку Е. Спенсера ідейних струменів неоплатонізму, петраркізму та християнства;

– висвітлити образні домінанти ліричної поезії Е. Спенсера на любовну тематику;

– зіставити центральні топоси лірики Едмунда Спенсера з їхніми відповідниками у творчості Філіпа Сідні та Вільяма Шекспіра;

– окреслити жанрові модифікації лірики поета, зокрема, у жанрі гімну.

Об’єкт дослідження становлять ліричні твори Е. Спенсера, написані у період з 1594 по 1596 рік: збірка “Аморетти та Епіталама” (1595), “Проталама” (1596) та “Чотири гімни” (1596).

Предметом дослідження є особливості поетики любовної лірики Е. Спенсера з акцентом на образних домінантах та жанрових модифікаціях.

Теоретико-методологічні засади дослідження. У галузі ренесансознавства спираємося на фундаментальні праці О. А. Анікста, Л. М. Баткіна, М. Б. Габлевич, С. Грінблатта, О. Ф. Лосева, Н. М. Торкут. Потракування філософського осмислення феномена любові ґрунтується на працях В. Віндельбанда, М. Кузанського, П. делла Мірандоли, Платона, Плотіна, М. Фічіні, П. Флоренського. У роботі враховано широкий спектр наукових досліджень зарубіжних та українських англістів: дисертацій, монографій та статей, присвячених творчості та особистості Е. Спенсера (П. Альперс, Дж. Бенет, І. Білоконенко, А. Боковець, І. Булова, Р. Велс, Дж. Вільям, П. Вільямс, Г. Воллер, Г. Воркентин, А. Гамільтон, Дж. Гардісон, А. Гаят, А. ДеНіф, П. Камінз, К. Каске, Л. Клейн, К. Льюїс, Дж. МакАртур, І. МакКефрі, В. Нельсон, Дж. Нельсон, П. Паркер, А. Прескот, Е. Прескот,

В. Ренвік, С. Томсон, Дж. Томсон, Ш. Томсон, Г. Тонкін, Е. Уелсфорд, Л. Форстер, Ч. Цзичжу, М. Щербина).

Методи дослідження. Різнобічне висвітлення феномену ліричної поезії Едмунда Спенсера вимагає застосування комплексного методологічного підходу. Зокрема, для з'ясування місця митця у культурному ландшафті елизаветинської Англії використано культурно-історичний підхід з елементами інструментарію нового історизму. Біографічний метод дає змогу виявити відлуння подій особистого життя поета у його любовній ліриці. За допомогою семантико-функціонального методу здійснено аналіз та інтерпретацію образної системи сонетарію Е. Спенсера. Для окреслення векторів сходження та розходження між ліричними здобутками Е. Спенсера, Ф. Петрарки, Ф. Сідні, В. Шекспіра залучено компаративний підхід. Жанрологічний аналіз виявився потрібним для усвідомлення ролі Е. Спенсера у розбудові жанрової системи англійської поезії доби Відродження. Нарешті, ключовим методом дослідження було “ретельне читання” поезій Е. Спенсера.

Наукову новизну дослідження визначають такі положення:

- вперше в українській англістиці проведено детальний аналіз образної системи любовної лірики Е. Спенсера, зокрема, особливостей використання образів природи та художніх корелятивів категорії часу;
- уточнено жанрову специфіку гімнів у ліричній спадщині Е. Спенсера;
- корпус досліджених “Чотирьох гімнів” та текст “Проталами” уперше впроваджено в науковий обіг української англістики.

Теоретична цінність дисертації полягає у розробленні комплексного підходу до аналізу та інтерпретації палітри художніх образів, застосованих у ліричній поезії Е.Спенсера. Крім цього, у роботі розглянуто жанрове новаторство цього елизаветинського автора, що є важливим для уточнення жанрової системи англійської ренесансної поезії.

Практичне значення одержаних результатів. Основні результати роботи можуть бути використані під час розробки навчальних курсів з історії

зарубіжної літератури; спецкурсів з літератури англійського Відродження та творчості Е. Спенсера; для підготовки навчальних і методичних посібників із зазначених дисциплін; написання курсових і дипломних робіт. Спостереження і висновки дисертації можуть стати у пригоді при перекладі віршів Е. Спенсера і підготовці коментарів до них.

Особистий внесок здобувача. Дисертація та всі опубліковані статті написані автором одноосібно.

Апробація результатів дисертації. Роботу обговорено на засіданнях кафедри теорії та історії світової літератури імені проф. В. І. Фесенко КНЛУ. Матеріали дисертації та отримані результати представлені в доповідях на 25 наукових конференціях різних рівнів: Всеукраїнська наукова конференція “Література в контексті кризової доби” (Чернівці, 2005); XIV, XVI, XX – XXVII Міжнародні наукові конференції “Мова і культура” імені Серія Бураго (Київ, 2005, 2007, 2011 – 2018); Міжнародна наукова конференція “Поетичний універсум “Сонетів” Вільяма Шекспіра: рецепція, дослідницькі інтерпретації, переклади” (Запоріжжя, 2009); Міжнародна наукова конференція “Англійський ренесансний Парнас: В. Шекспір та його сучасники” (Запоріжжя, 2011); Міжнародна наукова конференція “Шекспірівський код у глобальному культурному просторі: між покликком і викликом” (Запоріжжя, 2014); Міжнародна наукова конференція “Вільям Шекспір і дискурс вигнання” (Запоріжжя, 2016); VII Міжнародні Чичерінські читання “Світова літературна класика у “Великому часі” (Львів, 2011); VIII Міжнародні Чичерінські читання “Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст.” (Львів, 2013); X Міжнародні Чичерінські читання “Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття” (Львів, 2017); Всеукраїнська наукова конференція “Література в контексті культури” (Дніпропетровськ, 2013); Міжнародна наукова конференція “Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність” (Київ, 2012); Міжнародні науково-практичні конференції “Україна і світ: діалог мов та культур” (Київ, 2014 – 2018); XI Міжнародна наукова конференція “Національна ідентичність в мові і культурі” (Київ, 2018).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 19 наукових працях з яких: 12 – у фахових українських наукових виданнях, 1 – у зарубіжному науковому виданні, і 6 додаткових публікацій.

Структура роботи зумовлена метою і завданнями дослідження. Дисертація складається з анотацій, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (216 позицій), додатків. Загальний обсяг дисертації – 237 сторінок, основного тексту – 200 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ЛІРИЧНА ТВОРЧІСТЬ Е. СПЕНСЕРА У ФІЛОСОФСЬКО- ЕСТЕТИЧНОМУ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ КОНТИНУУМІ

1.1. Любовна лірика Е. Спенсера як об'єкт літературознавчої рецепції

Е. Спенсер – один із найвпливовіших класиків англійської літератури доби Відродження, його творчість – взірць елизаветинської лірики. Вивчення її сприйняття відкриває нові обрії інтерпретації сонетарію поета та його ролі в розвитку англійської поезії XVI ст. зокрема і світового поетичного мистецтва в цілому. З плином часу літературно-критична рецепція творчості англійського ренесансного поета зазнавала різноманітних змін залежно від горизонтів ідейно-концептуального дискурсу науки про літературу.

Творчість та біографія Е. Спенсера привертає увагу багатьох дослідників з різних країн світу. У зарубіжному літературознавстві спенсерознавчий дискурс представлений працями таких вчених: П. Альперс [1], Дж. Бенет [2; 3], Р. Велс [4], Дж. Вільям, П. Вільямс, Г. Воллер [5; 6], Г. Воркентин [7], А. Гамільтон [8; 9], Дж. Гардісон [10; 11], Л. ДеНіф [12; 13; 14], Р. Камінз [15], К. Каске [16; 17], Л. Клейн [18], К. Льюїс [19], Дж. МакАртур [20], І. МакКефрі [21], В. Нельсон [22], П. Паркер [23], А. Прескот [24; 25; 26; 27; 28; 29; 30], В. Ренвік [31], Ш. Томсон [32], Г. Тонкін [33], Е. Уелсфорд [34], Л. Форстер [35], А. Гаят [36] та ін.

У радянській науці відомості про Е. Спенсера довгий час залишалися поодинокими та фрагментарними. Це були здебільшого короткі інформаційні статті в підручниках з англійської літератури та в довідниках [37, с. 66–69; 38, с. 551–553]. У той самий час вийшли друком твори Спенсера російською мовою [39, с. 84–100; 40, с. 329–340; 41; 42, с. 483–497; 43; 44].

За останнє десятиліття у вітчизняному літературознавстві з'явилися наукові праці, присвячені ренесансній літературі [45; 46; 47; 48]. Українськими перекладачами на сьогодні перекладено лише окремі сонети Е. Спенсера зі збірки “Аморетті” [49].

Е. Спенсер завжди вважався майстром поетичного слова і продовжував надихати поетів наступних поколінь (Дж. Мільтона, Дж. Кітса, Дж. Байрона, А. Теннісона) та визнаних митців слова ХХ ст. – В. Єйтса та Т. Еліота [50; 51]. Н. Торкут вважає Е. Спенсера “співцем елизаветинського абсолютизму” [52, с. 59]. На думку О. Анікста, Е. Спенсеру “притаманний надзвичайний аристократизм духу” [37, с. 66].

За життя творчий доробок Е. Спенсера користувався величезною популярністю, але сьогодні поет сприймається читацькою аудиторією як класик, віддалений у часі. Проте інтерес до його творчої спадщини в наш час актуалізується. Порівняно нещодавно побачили світ декілька сонетів українською мовою в перекладі В. Бойка, Д. Павличка [49, с. 126–127], В. Марача, О. Тільної, С. Ткаченка, М. Тупайлова, а також окремі сонети в російських перекладах А. Сергєєва, Г. Русакова, В. Рогова, В. Мікушевича, О. Румера, Є. Дунаєвської, Н. Рябової, Н. Лебедевої, Т. Чернишової та ін. [39, с. 84–101].

Дослідженням поетичної творчості Е. Спенсера ґрунтовно займалися І. Білоконенко, І. Бурова, Л. Привалова, Ч. Цзичжу і М. Щербина. Зокрема, І. Бурова захистила докторську дисертацію “Малі поеми Е. Спенсера в контексті художніх пошуків елизаветинської епохи” [53], де представлено цілісний аналіз корпусу “малих поем” Е. Спенсера, а також їхнього сприйняття як дзеркала естетичних і філософських пошуків поета в соціокультурному просторі доби Ренесансу. Ч. Цзичжу присвятив свою дисертацію вивченню художнього світу любовної лірики Е. Спенсера [54]. М. Щербина захистила кандидатську дисертацію на тему “Своєрідність пасторальності в поемі “Пастуший календар” Едмунда Спенсера” [48]. Використовуючи методи “ретельного читання” і соціокультурологічний підхід, автор визначила характер взаємозв’язку поетичного універсуму “Пастушого календаря” з важливими для елизаветинців суспільними подіями, а також з актуальними естетичними проблемами Ренесансу. Яскрава алегоричність поетичного універсуму “Пастушого календаря” розкодовується

в інтертекстуальності пасторального локусу, інтелектуалізується і досліджується на перехресті текстового і метатекстуального потоків. Найкраще розглядати Е. Спенсера як поета, що має цінність для різних культур та країн, одного з тих, над ким не власний час. С. Деніел, твори якого [55; 56] були популярні серед елізаветинців, говорив про Е. Спенсера як майстра слова, який використував архаїзми, що набували позачасового значення [57, с. 166].

Історія спенсерознавчого дискурсу починається з “Е. К.” – анонімого автора коментарів до першого видання “Пастушого календаря” (1579). Протягом XVII, XVIII та XIX ст. спенсерознавство було зорієнтоване на видання творів поета, дослідження окремих фактів його біографії та їхнього впливу на творчий шлях Е. Спенсера.

Ранні коментарі до творів митця (XVI – XVIII ст.) забезпечували розуміння контексту поезій та пояснювали їхні лінгвістичні особливості. Головним досягненням тогочасних авторів став захист “спенсерівської мови” від упереджених неокласичних нападів. Поетові закидали “малозрозумілість” його творів для пересічного реципієнта. Знецінення специфіки “спенсерівської мови” позбавляло читачів можливості осягнути художній світ Е. Спенсера та його вагомий внесок у розвиток англійської поезії.

Романтики XIX ст. вбачали у віршах особисте вираження індивідуальності Е. Спенсера, що зумовило їхню зацікавленість біографією поета. Кожний новий факт пробуджував безліч сумнівів і міркувань. У західному літературознавстві такий підхід відомий як “експресивна критика”. Серед зарубіжних учених, яких можна віднести до цього напрямку, слід назвати імена Дж. Сейнтсбері (G. Saintsbury) [58], А. Кауча (A. Couch), В. Релі (W. Raleigh), В. Кортгоупа (W. Courthope), Г. Ньюболта (H. Newbolt) та інших, які на початку XX ст. зробили вагомий внесок у розвиток англійської літературної критики. Використовуючи романтичну методологію, вони намагалися довести гуманістичну спрямованість ренесансної англійської літератури.

Здобуті спенсерознавцями відомості поглиблювали розуміння поетичної творчості Е. Спенсера, проливали світло на маловідомі факти про ранній шлюб з М. Чайлд (M. Chylde), на взаємини з учителем і другом Г. Гарві (H. Harvey) [59], на причетність поета до гуртка Ф. Сідні, на дружбу з У. Релі та Л. Браскетом.

Для романтиків “Королева фей” (“The Fairy Queen”) [60] Е. Спенсера була важливим першоджерелом, центральним символом “золотого світу”, створеного в уяві. Таке ставлення романтиків до Е. Спенсера визначалося провідною роллю категорії уяви в їхньому поетичному універсумі.

Наступний етап розвитку спенсерознавства ХІХ ст. характеризується появою нових досліджень, пов’язаних зі світоглядними, естетичними витоками творчості поета та суспільно-політичним тлом. До кінця ХІХ ст. літературна критика еволюціонувала від аматорської до професійної. З’явилася низка видань творів Е. Спенсера, зокрема за редакцією Дж. Крейка (G. Craik), Ф. Чайлда (F. Child), Дж. Коллієра (J. Collier), з вагомими коментарями щодо особливостей поетичного стилю “принца поетів” в історичному контексті.

Дослідження критичних підходів до сонетів Е. Спенсера, розгорнутих на порубіжжі ХІХ – ХХ ст., здійснено в праці Дж. МакАртур “Критичний контекст сонетних циклів Ф. Сідні “Астрофіл і Стелла” та Е. Спенсера “Аморетті”[20].

У серії видань Р. Черча (R. Church), присвяченій біографіям видатних людей Англії, було запропоновано новий погляд на Е. Спенсера як релігійного поета. Адже Спенсер крізь призму свого духовного досвіду вірянина втілює у власній творчості гуманістичні ідеали Відродження(20).

Видання творів Е. Спенсера А. Гросартом (A. Grosart) включало критичні статті, написані Е. Дауденом (E. Dowden), Е. Госсом (E. Gosse), Ф. Палгрейвом (F. Palgrave), Дж. Сейнтсбері (G. Saintsbury) та А. де Вером (A. de Vere). Їх об’єднував біографічний метод дослідження, який дозволив глибше проникнути в контекст творчої спадщини поета.

У 90-х роках ХІХ ст. з'являються дві знакові роботи: стаття Г. Гріна [61] та праця А. Рендалла [62]. Вони започаткували академічний етап у вивченні літературної спадщини Е. Спенсера.

У цей період існувала тенденція заперечувати зв'язок між поезією Е. Спенсера та реальністю. Зокрема, усталений критичний погляд нівелював естетичну цінність сонетів через позірну відсутність у них життєвого досвіду. Так, відомий американський поет і критик ХІХ ст. Дж. Лоуелл (J. Lowell) визначає “Аморетті” як “штучний твір” [63, с. 356], а “Епіталаму” – виключно як вираз “безособистісної абстрактної пристрасті” [63, с. 386]. На жаль, така позиція залишається досить поширеною навіть сьогодні. Насправді, вже найбільш застосований до вивчення творчості Е. Спенсера біографічний метод дозволяє врахувати реальні передумови виникнення сонетного циклу “Аморетті”. Поет присвятив його коханій нареченій Елізабет Бойл. Щодо гімну “Епіталама”, цей світовий шедевр інтимної лірики був написаний в один день – у день вінчання поета (11 червня 1595 р.). На наш погляд, ці факти біографії митця спростовують помилкову, хоч і авторитетну думку про безособовість і штучність сонетарію, його відрив від дійсності. Понад те, на противагу іншим сонетним циклам епохи Ренесансу збірка сонетів “Аморетті” була історією щасливого, взаємного кохання.

Залежно від еволюції теоретичних літературно-критичних підходів у минулому столітті змінювалася рецепція сонетних циклів поетів-єлизаветинців. Рецепція сонетів Е. Спенсера, як надзвичайно чутливий барометр, відгукувалася на зміни в критичній думці, в ідеологічних та політичних позиціях істориків літератури різних напрямів ХХ ст.

У 1904 р. біограф Шекспіра Сідні Лі видав збірку сонетів “Єлизаветинські сонети” [64], до якої входили сонетарії 15 авторів-єлизаветинців, включаючи “Аморетті” Е. Спенсера. Сідні Лі розглядав ліричну творчість Е. Спенсера в річищі петрарківської традиції. Коментар Лі до цієї збірки започаткував новий напрям літературної критики сонетів у ХХ ст.

Водночас у спенсерознавстві продовжується культурно-історична лінія, представлена, зокрема, монографією В. Ренвіка “Едмунд Спенсер: есе про ренесансну поезію” [65], яка стала фундаментальним дослідженням творчості Е. Спенсера в контексті англійської поезії XVI ст. В. Ренвік спробував осягнути глибину художнього світу поета як одного з найяскравіших представників елизаветинської доби, що втілює дух епохи гуманізму.

Такі умонастрої кін. XIX – поч. XX ст. були зумовлені девальвацією людських цінностей на тлі прискорення науково-технічного прогресу. Мистецтво стало єдиним притулком для збереження людських почуттів. Вплив релігійного світогляду поступався місцем впевненості у всеосяжності наукового пізнання світу. Деякою мірою метафізика релігії перейшла до мистецтва. У 1869 році вийшла друком робота М. Арнольда “Культура та анархія” [66], у якій проголошувався новий статус культури, особливо мистецтва та літератури, що розглядалися як заміна матриці релігії. С. Лі та його сучасники-літературознавці розвивали гуманістичну “агіографію” англійських авторів. У результаті численних дискусій щодо взаємозв’язку літератури та біографії Лі дійшов висновку, що великі поети – яскраві, неординарні особистості, чиє життя творить саму епоху, яка віддзеркалюється в їхньому мистецькому доробку. У книзі “Видатні англійці XVI ст.” [67] Е. Спенсер згадується як один з найвизначніших представників епохи поряд з Т. Мором, Ф. Сідні, У. Релі, Ф. Беконом та В. Шекспіра.

За С. Лі, життя Е. Спенсера є романтичним підпорядкуванням реальності світові естетичного споглядання. На його погляд, таке сприйняття світу доступне лише надзвичайним індивідам – тим, хто має надприродну чутливість. Експресивність поета спонтанна, миттєва й оригінальна. Серед великої кількості сонетних циклів лише збірка “Аморетті”, вважає Лі, є автобіографічною, тому що в ній Е. Спенсер звертається до майбутньої дружини та друзів. Згідно з романтичною теорією мистецтва, спонтанна творчість генія контрастує з формальною роботою, пов’язаною з цілою низкою правил.

Із Першою світовою війною розпочинається процес трансформації людської свідомості в бік переосмислення ролі людини в історії та впливу історичних подій на життя особистості. З погляду представників модернізму, школа критичної думки на зламі століть сприймається як дилетантська, оскільки вона базується на розмитих поняттях смаку, настрою та почуттів, відображених у поезії, що перетворюються на об'єкти споглядання. Нове покоління критиків переосмислює ідею людської чутливості – каталізатора прогресу, та індивідуальності як витoku і джерела мистецтва. Іде пошук чогось, що лежить за межами суб'єктивності, більш системного, наукового, об'єктивного у творенні дискурсу англійської літератури. У результаті відбувається активна ревізія англійської ренесансної поезії.

Критична думка початку ХХ ст. виходить з твердого переконання, що література, як і будь-який вид мистецтва, є індивідуальною діяльністю окремого суб'єкта; на відміну від цього, модерністська критика більше сконцентрована на внутрішній художній організації твору та абсолютизує його універсальну естетичну цінність. Представники модернізму в літературі впевнено окреслюють коло англійських авторів та відроджують забуті маргінальні фігури минулого. Модерністи вдосконалюють академічну методологію дослідження літератури. Системний підхід до аналізу літературних творів і розширення категоріального апарату свідчить про перехід літературної критики на науковий рівень.

На початку ХХ ст. у літературознавстві виникають альтернативні щодо експресивної критики погляди на Ренесанс, визначені парадигмою модернізму. Їх висловлюють, зокрема, Т. Еліот (T. Eliot), Ф. Лівіс (F. Leavis) та А. Річардс (I. Richards). Їхня оцінка ренесансних авторів і текстів стає популярною в англomовному світі. Представники американської “нової критики” Дж. Ренсом (J. Ransom), А. Тейт (A. Tate), К. Брукс (C. Brooks) і В. Вімсатт (W. Wimsatt) підтримують погляди британських модерністів стосовно рецепції метафізичної поезії. Попри її назву, модерністській літературній течії притаманний певний консерватизм. Т. Еліот вважає:

“Інновації в мистецтві виникають в руслі традиції” [68, с. 54]. Поезія спроможна врятувати людство тому, що вона є досконалим, єдиним можливим засобом переборення хаосу. Зокрема, в поезії метафізиків модерністи вбачали вищу реальність. Драматична лірика Ренесансу віддзеркалює, як вважають модерністи, органічну єдність суспільства того часу. Менш відомі англійські поети стають більш популярними через ностальгію модерністів за Ренесансом [69].

Міждисциплінарний аналіз творчості Е. Спенсера був започаткований з публікацією *Variorum*-видання, яке привернуло увагу широкого загалу [70].

“Нові критики” звернулися до елизаветинських сонетів, які втілювали ренесансну концепцію уніфікованої і структурованої реальності.

Протягом усієї першої половини ХХ ст. зберігаються модерністські тенденції в підході до літературних здобутків англійського Відродження. Дж. Лівер у своєму коментарі до видання “Любовні сонети поетів-елизаветинців” формулює домінуючу модерністську течію в ренесансознавстві. У передмові до видання Лівер робить припущення, що “байдужість до цих сонетів у ХХ ст. була спричинена їх сприйняттям поезії як одкровення пізними романтиками” [71]. Однак, він закидає сонетистам надмірну експресивність та особистісність. Як і С. Лі, Лівер вважає Е. Спенсера другорядною постаттю порівняно з В. Шекспіром. На його погляд, Спенсерові бракує шекспірівського універсального бачення світу [72]. Модерністська критична традиція була вкорінена на концепції Лівера, в основу якої покладено дуалістичне світорозуміння англійських поетів. Саме через це поети-елизаветинці відійшли від традиції континентального петраркізму, які природно поєднували духовний та фізичний світи [73]. Дж. Лівер стверджує, що англосаксонська ментальність характеризується протиставленням “Я і Світ”, тоді як романські культури наголошують на інтеграції мікро- і макрокосмів. Учений вважає, що зміст і форма англійського сонета зазнають певного впливу англосаксонського колективного несвідомого. Із позицій модернізму лірична збірка “Елизаветинські любовні сонети” засвідчує перехід англійської поезії на

вищий щабель свого розвитку. Згідно з Дж. Лівером, індивідуалізм у тогочасній Англії потребував іншого, принципово нового способу вираження, не схожого на континентальний.

Загальноприйнятою сьогодні є думка про те, що “Т. Вайєтт трансформує сонет, змінюючи схему римування і форму вірша, чужого англійському способу мислення, і робить його доступнішим для розуміння” [46]. Так він започатковує традицію, розвинену його послідовниками – Ф. Сідні, Е. Спенсером, В. Шекспіром, Дж. Донном та поетами XVII ст. Англійський ліричний герой унаслідок своєї егоцентричності не виявляє мрійливості, ілюзорного романтичного бачення світу. Г. Серрей та Т. Вайєтт дали поштовх основним тенденціям в еволюції англійської поезії XVI ст., зокрема посприяли розвитку поліваріантності тем любові й тілесного кохання [74, с. 177].

Сучасник Е. Спенсера Ф. Сідні зірвав із куртуазного кохання завісу штучності і відкрив чуттєвість, істинність та велич справжнього людського почуття. Поет робив акцент на відображенні внутрішнього конфлікту та на психологічному нюансуванні пережитих ліричним героєм почуттів. У сонетах Ф. Сідні феномен неувзаємненого кохання, здебільшого, роз’єднує дух і розум, протиставляючи їх одне одному, в Е. Спенсера в “Аморетті” вони об’єднуються у священному шлюбі, який для автора є апогеєм взаємного кохання [71].

Модерністи віддають перевагу спонтанності і драматизму лірики, яких, на їх думку, не вистачає ліричній збірці Спенсера “Аморетті”. П. Краттвелл у праці “Шекспірівський момент” [75] звернув увагу на те, що в “Аморетті” бракує зображення сцен тілесного кохання. Так званому “шекспірівському моменту” передувало занепад елизаветинської поезії.

Відродження інтересу до ліричної творчості Е. Спенсера пов’язане з його світосприйняттям, а саме розумінням Еросу. К. Льюїс, виступаючи із загальногуманістичних позицій, у своєму дослідженні “Алегорія любові” [19] зосереджує увагу на спенсерівському епіталамному баченні життя. З такої

позиції, Е. Спенсер виступає як один із засновників романтичної концепції шлюбу [76].

“Критика читацького відгуку” була англо-американським варіантом рецептивної естетики, започаткованої Г. Яусом та В. Ізером. Зустріч авторської інтенції і читацького інтересу народжується в тексті, спонукаючи читача до власної інтерпретації, яка є “суб’єктивним конструктором знання” [77].

Отже, протягом цих десятиліть спенсерознавчий дискурс формувалася значною мірою відкритою або прихованою полемікою між представниками цих літературно-критичних шкіл. У своїй праці “Пророчий момент: есе про творчість Спенсера” [78]. А. Флетчер намагається примирити спенсерознавців різних шкіл – тих, що віддають перевагу формі, і тих, хто орієнтується на враження. Простежується діалектика між “сакральною доцентровістю” храму – постійного топосу архетипного універсуму та хаотичністю змінного, заплутаного лабіринту – символу недосконалого світу [78, с. 15].

Представники критики читацького відгуку Р. Тьюв [79] та П. Альперс [80; 81; 82; 83] є майстрами “проходження” спенсерівським лабіринтом. Їхні погляди контрастують із позицією “нових критиків”, які схилиються до “храмового” критичного аналізу (наприклад, Н. Фрай, А. Фаулер [84; 85; 86] та інші). Найяскравіший послідовник теорії лабіринту, представник критики читацького відгуку С. Фіш (S. Fish) [87] стверджує, що нумерологічні структури, вжиті Е. Спенсером потребують декодування та нерідко приховані від читача. С. Фіш наполягає на традиційній герменевтичній тріаді: “автор – текст – читач”. У своєму маніфесті “Література у сприйнятті читача: стилістика емоційного резонансу” він дає дефініцію “стилістики емоційного резонансу” як інтерпретативного методу, який у подальшому приведе до відходу від “нової критики” [88].

Прихильник “нової критики” Дж. Пітер (J. Peter) вважає “Аморетті” сентиментальними та нудними. В. О’Коннор (W. O’Connor) припускає, що Спенсер не зміг відобразити своє ставлення до інтелектуальних та емоційних проблем, наголошуючи на тому, що він не пережив їх в особистому житті. З

погляду нової критики, місія поезії зображувати переживання, а не досліджувати їх [89, с. 560].

“Нові критики” шукали у спенсерівському сонетарії “Аморетті” драму, іронію та мудрість. В. МакНейр (W. McNeir) [90; 91] використовує сучасний оцінювальний критерій і намагається переконати читачів у тому, що Спенсеровим віршам притаманна безпосередність драматичного методу [92, с. 531].

Відомий ренесансознавець Г. Гантер [93] різко протиставляє сонети Ф. Сідні та Е. Спенсера, пояснюючи виняткову якість спенсерівської лірики в річищі англійської сонетної традиції. “Астрофіл і Стелла” [94] віддзеркалюють емоційні стани Астрофіла в пошуку самовизначення крізь призму становлення взамовідносин ліричного героя зі Стеллою, тим самим передають його внутрішню емоційну конфліктність. Спенсерів цикл сонетів зосереджений, насамперед, на взаєминах ліричного героя та його коханої, а не на індивідуальних переживаннях ліричного героя. “Я” закоханого в сонетарії Е. Спенсера, як правило, повністю ігнорується і майже не згадується взагалі. “Боротьба фрагментарного, розділеного, автономного “его”, що перебуває в пошуках себе, в “Аморетті” відсутня [20, с. 59]. На думку критика Т. Спенсер (T. Spencer), стиль Ф. Сідні порівняно зі стилем Спенсера вирізняється особливим драматизмом [95, с. 270].

Читач формує особистий погляд, який не експлікований в тексті. Діалектична модель читацького відгуку суворо дуалістична, тому “Аморетті” не є показовим твором ренесансної поезії для аналізу в перспективі критики читацького відгуку. Спенсерова лірика сприяє інтеграції духу, розуму та тіла й уникає дуалістичного динамізму. Р. Міола пропонує зосередити увагу на анакреонтичних віршах Спенсера, які поєднують “Аморетті” і “Епіталаму”, демонструючи ставлення поета до петраркізму. Стає очевидним, що Е. Спенсер відходить і від Петрарки [96], і від “раннього нового стилю” [97, с. 57].

Як і самодостатній текст С. Фіша, “читацький” текст тяжіє до стабільного значення, а “письменницький” текст – відкритий, безкінечний та

багатогранний (за Р. Бартом). “Відкриті тексти – не закінчені: автор, як видається, творить їх за більш-менш схожими структурними моделями” [98, с. 49; 99].

Полеміку щодо оцінки творчості Е. Спенсера новими критиками та критиками читацького відгуку можна також розглядати під кутом зору праці Р. Лангема “Мотивація красномовства”, у якій окреслено герменевтику дихотомічного культурного сприйняття, запропоновано аналізувати його в парадигмі моделей *homo seriosus* і *homo rhetoricus* [100, с. 3–4].

Для людини риторичної (*homo rhetoricus*) характерна сильна мовна самосвідомість: людина є актором, реальність актора – публічна і драматична, а самосвідомість – умовна, непередбачувана й опосередкована. *Homo rhetoricus* маніпулює реальністю та й на саме життя дивиться як на гру. Позбавлена почуття гумору людина серйозна (*homo seriosus*) вірить у душу як центральне об’єднувальне “я”, чиє мовлення є радше рефлексивним, ніж творчим.

Літературний аналіз фокусується на проблемах самоідентифікації особистості, відкритій текстуальності. Сучасникам ближчий *homo rhetoricus*, більше схильний до “вчитування” мовленнєвих актів у ренесансну поезію, ніж *homo seriosus*.

Спенсерова споглядальна стилістика, на нашу думку, пояснює недостатній інтерес до його сонетів у читачів, які шукають сильного ліричного героя, цінують психологічний реалізм і настанови автора. Попри те, що Е. Спенсер застосовує в поезії традиційні складові християнської літургії й відображає циклічність природи, він залишається *homo seriosus*. Його творчість сповна відбиває філософську глибину світогляду поета [74], запрошує до подальших роздумів та критичних інтерпретацій, зокрема, дещо парадоксальних векторів рецепції “Аморетті” в представників нового історизму.

Новий історизм – одна з найвпливовіших літературознавчих течій сучасності – виводить свої теоретичні постулати саме з культурних практик “раннього” Нового Часу. Ця наукова парадигма базується на витлумаченні

окремого артефакту як генетичного коду культурної епохи і зосереджує увагу на економічній зумовленості історичного розвитку. Представники нового історизму С. Грінблат [101], Л. Монтроуз [102; 103; 104; 105; 106; 107] і К. Галлагер упровадили нові альтернативні практики читання [108, с. 150], які співвідносять діалектичну напругу між системами історичної референтності та літературної презентації [109, с. 124].

Нові історики переглядають власне поняття історичної події та історичної ролі особистостей у ній. Сонетарій “Аморетті” розглядається представниками цієї течії крізь призму придворної культури того часу, що обумовила траєкторію розвитку англійської поезії XVI ст.

Д. Явітч у монографії “Поезія та придворна культура в ренесансній Англії” зазначає, що при дворі був прийнятий художній вишуканий стиль, який слугував самовираженню [110, с. 15]. Самовираження є також предметом окремого дослідження С. Грінבלата “Ренесансне самоконструювання” [111], присвяченого мистецтву формування особистості. Нові історики вважають петраркізм величезним ренесансним інтертекстом, представленим окремими сонетами та цілими циклами [112]. Вони перефокусуються з вивчення індивідуальності автора, тексту або читача на аналіз власне мови й дискурсу. Мову інтерпретовано як креативний елемент, що конструює реальність. Ідентичність людини можна встановити за її мовою. Поезія постає як вічна спроба вловити “присутність співрозмовника”, яку начебто обіцяє мова, проте досягти її все одно не вдається. Ренесансна поезія приречена на цей постійний пошук.

Нові історики сформували умови для розвінчання ренесансної гуманістичної концепції “Я” в постмодерністському ключі. Для багатьох постмодерністів людський суб’єкт визначається, насамперед, своєю мовою, яка надає йому унікальності, автономності та самодостатності. Постмодерністи сприймають віру в ідентичність поза текстом як ностальгію за ефектом присутності, що приховує роль мови в західній філософії і в моделюванні

реальності. Отже, діалектична сутність петрарківської поезії, з погляду сьогодення, постає як пошук і в підсумку – як функція мови [113].

Поет безпосередньо формує дискурс. Він є творцем і водночас творить із дискурсивних структур, якими поет та його дискурс вже були визначені. Поет – передусім транслятор мови, а вже потім – універсальних почуттів. Г. Воллер (G. Waller) зазначає: “Твори Шекспіра, Спенсера, Сідні, Мільтона не є довільними, унікальними творчими суверенними силами. Їхня геніальність виражена в мові – текст належить, у результаті, мові, якою творить поет” [114, с. 413].

Поет працює в дискурсі Петрарки, а для нових істориків петрарківський дискурс є причетним до політичного життя ренесансного королівського двору. Через повсюдне використання в різних публічних, політичних та навіть приватних ситуаціях багатофункціональний петрарківський дискурс має вплив на формування ідеології.

Любовна поезія Петрарки одухотворена діалектичним динамізмом закоханого “Я”, що перебуває в стані очікування. Розвиток гетероеротичної любовної поезії від Платона до наших днів увиразнює глибину протистояння сексуальності й раціональності, провокуючи конфлікт і втрату рівноваги. К. Льюїс у праці “Алегорія любові” зауважує: “Куртуазна любов – спроба одухотворити пристрасть тіла шляхом служіння та звеличення цнотливості” [19, с. 43].

Лірика Петрарки – це те коло, по якому постійно рухається “Я” ранньої сучасної ери. Поет нехтує своїми тривогами, оцінює пережиті невдачі й втрати і висловлює нездійсненні бажання.

“Діалектична природа ренесансного сонета належить мові. Сонети – arena боротьби в лабіринті символів. Не маючи референтів, вони можуть відноситись лише самі до себе. Невизначеність сонетних текстів являє собою пригнічення усвідомлення власної нікчемності... Написання еротичної лірики – радше пригнічення, ніж вираження почуття. Сонетний дискурс виростає із заперечення. Сонетист експериментує з ідеєю ототожнення себе

із символами, якими він оперує в поезії. Це і є своєрідним прообразом сучасної реальності” [115, с. 49].

Коментар Л. Монтроуза щодо ренесансної поезії простежує її стосунки з офіційною ідеологією Єлизаветинської доби. На його думку, “Спенсерова кар’єра є спробою трансформувати мову в таку силу, що спроможна впливати на світ і створювати особисту та соціальну гармонію, яка для ренесансних поетів та риторів відповідала чутливості природи до музики Орфея” [116, с. 35].

Нові історики стверджували, що література тісно переплетена з політичним життям суспільства з огляду на впливовість мови. Вони активно дискутували питання взаємин ренесансного поета й королівської влади. Л. Монтроуз наголошує на важливості історичних фактів, що впливали на політику й культурне життя в XVI ст. Верховну владу в Англії має королева. Науковці, які вивчають культ королеви-діви в історичній генезі, протиставляють її римо-католицькому культу Діви Марії. Значимість королеви Єлизавети, як і Лаури, для придворних поетів, якими були петраркісти – безсумнівна. Недаремно Л. Форстер у своєму дослідженні “Крижаний вогонь: п’ять нарисів європейського петраркізму” висновує, що Єлизавета “була єдиною королевою, яка втілювала політичну владу та владу над чоловічими серцями. Вона добре знала свою перевагу і вміло використовувала її” [35, с. 147].

Проте не всі сучасні науковці поділяють думку “нових істориків”. А. Маротті значно менше інтерпретує Спенсера як придворного поета, який шукає свою ідентичність у тіні Єлизавети. Для вченого “Аморетті” є не так соціальним явищем, як свідомою спробою трансформувати особистий досвід (сонет 80) у пам’ятник, запропонувати його як літературну традицію, де найвагомішим критерієм була б естетична вартість. Сонети Спенсера не лише втілюють академічно-гуманістичну мрію про естетично-інтелектуальну славу, а й реалізують культурну фантазію, що дає взаємність у Любові [117].

Лірика Спенсера – політична, але на іншому, міфічному, рівні. Вона проголошує бажання подолати матеріальні труднощі заради свободи. Сонетарій “Аморетті” не так щільно пов’язаний з інтимною політичною риторикою двору, як “Астрофіл і Стелла”. На початку 80-х років ХХ ст. виникає тенденція бачити в сонетних циклах публічний дискурс волі до влади, особливо до служіння владі, і сонети Ф. Сідні розглядаються як такі, мова яких має більш свідоме політичне забарвлення, ніж сонети Спенсера, та презентує точніші соціальні вектори. Важливу роль також відіграє петраркізм у Спенсеровій спробі окреслити портрет благородної людини як джентльмена. Для поета петраркізм слугує втіленням особистого бажання. Монтроуз вважає, що ліричний герой Спенсера – Колін Клоут з “Пастушого календаря” [118] та ліричний герой твору “Колін Клоут повертається додому” [119] – намагається відродити свіжість взаємин, які базуються на Любові, а не на владі. У “Пастушому календарі” петрарківська Любов розділена між Розаліндою та Елізою. У більшості Спенсерових творів важливу роль відіграє бажання слави, однак “Аморетті й Епіталама” присвячені його особистому життю. “Ідентифікація поета із закоханим – абсолютна в “Епіталамі”. Шлюбний гімн Спенсера святкує перетворення дами та її шанувальника в подружню пару і втілює дух шлюбної любові. Еротичний успіх поета знімає напругу в особистому світі ліричного героя “Аморетті” [116, с. 55].

Погляд “нових істориків” на правління королеви як абсолютистське та вороже до індивідуального “Я”, зумовлений поліепістемними збуреннями елизаветинського суспільства, значно вплинув на їхню рецепцію “Аморетті” та ліричну творчість поетів-елизаветинців.

Нам видається важливим розгляд рецепції сонетарію Е. Спенсера і в дзеркалі фемінізму, адже цей напрям літературознавства робить свій важливий внесок у реконструкцію гуманістичної ідеології та поєднує розмаїття методологічних підходів до вивчення поезії Ренесансу, зосереджуючи увагу на гендерній ролі жінки в соціумі та культурі. Фемінізм

має справу з дискурсом статі й апелює до універсальної сутності людини та духу, зумовленої соціоісторичними, культурними, етичними та гендерними особливостями.

На думку деяких представників фемінізму, Е. Спенсер переписує петраркізм і відкриває новий горизонт бачення інтимних стосунків, які ґрунтуються на зміні гендерних акцентів. Деякі літературознавці відзначають сонетарій Спенсера як унікальний серед усіх сонетних збірок XVI ст. через те, що він є гімном щасливому коханню. Багато вчених підкреслюють естетичну цінність представлених у сонетах Е. Спенсера ідей єдності та непорушності християнського шлюбу. Ш. Томсон (S. Thompson) зауважує: “Спенсер так упорядкував свою історію кохання, що вона повторюється на трьох дедалі ширших і вищих рівнях – земному, небесному і над небесному – так званих трьох світах, прийнятих у філософії елизаветинців” [32, с. 277]. Система аналогій тяжіє до об’єднання цих рівнів в один: малі тимчасові аморетти (*amoretti* – “закоханості”) ведуть до вічної любові до Бога.

В. Джонсон (W. Johnson) розглядає “Аморетті” Е. Спенсера як єдину літургійну структуру і пропонує бачити в ній “любов” та “жінку”, що посідають другорядне місце стосовно вищих форм закоханості. Любов, про яку пише поет, є “метафоричною презентацією християнської людської любові до самого Бога-Христа” [120, с. 55].

П. Камінз (P. Cummings) порівнює змалювання любові в “Аморетті” як опис “кохання між чоловіком та жінкою з вишуканою метафорою, завдяки якій особливий чоловік та особлива жінка перетворюються на ідеальних” [121, с. 165].

Літературознавець Л. Клейн (L. Klein), вивчаючи теми смирення, підкореності та полону, знаходить в “Аморетті” схожу алегорію. “Слова “листок”, “життя”, “любов” повторюються весь час та звучать лейтмотивом сонетарію, який є унікальним тому, що надає жінці нову можливість – право жінки на вибір, що робить чоловіка залежним від її прихильності. Тема єдності в “Аморетті” в кінцевому підсумку є алегорією єдності з Богом” [18].

На протигагу ліричному герою Ф. Сідні, якого звинувачують в егоїстичному, навіть “споживацькому” ставленні до образу Стелли, Л. Клейн вважає, що в Е. Спенсера “Інший” сприймається як мета, як активний суб’єкт взаємин (18). У нього жіночий образ сповнюється змістом, наділяється творчою енергією, яка у взаємодії з “Я” ліричного героя породжує синергію кохання, що віддзеркалює дуальність англійської душі та запроваджує вище розуміння любові: “You frame my thoughts and fashion me within” (“Amoretti” 8.9)¹. Відкривається новий обрій бачення людських відносин, заснованих на християнському світосприйнятті.

Представниця американського фемінізму А. Джонс (A. Jones) стверджує, що поезія петраркістів є частиною гендерного дискурсу. “Жінка, яка аналізує свої страждання під час відсутності її коханого, з позиції петраркізму, змінює взаємовідносини закоханих у стані розлуки. Відстань та мовчання дами призводить до загострення болю, страждань очікування, в яких і народжується петрарківська поезія” [120, с. 136].

На думку відомої французької представниці феміністської течії Л. Ірігарей (L. Irigaray), петрарківський дискурс є за своєю суттю “фалоцетричним” [122, с. 50]. Вона вважає, що суб’єктність притаманна чоловікові й спирається на гуманістичну систему цінностей західної цивілізації. Цей погляд справив значний вплив на рецепцію творів Ренесансу. Поняття “чоловік як присутність” і “жінка як відсутність” розглядається ще в “Метафізиці” Аристотеля [123]. Аналіз сонетів поетів-елизаветинців, запропонований Л. Ірігарей, виходить із традиційного погляду на жінку як “феномен відсутності”.

Патріархальність є ключовою ознакою дискурсу шлюбу у феміністичній критиці. Низка представників фемінізму демістифікували сім’ю та досліджували ступінь соціальності сім’ї як суспільного інституту. На їхню думку, протягом останніх чотирьохсот років сім’я слугувала класовим

¹ Сонети Е. Спенсера цитуються за виданням: *The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser / Ed. by W. Oram, E. Djorvand, R. Bond, T. Cain, A. Dunlop, and R. Schell. – New Haven & L., 1989. – 830 p.*

інтересам патріархального суспільства, тому сонети Спенсера не викликають значного інтересу в представників певних напрямів фемінізму. На думку С. Дейвіса (S. Davies), Спенсер, здається, “використовує образ “Іншого” як швидкоплинне відображення роздумів та станів душі ліричного героя” [124, с. 41]. Л. Ірігарей у своєму дослідженні “This Sex Which is Not One” безкомпромісно заявляє: “Сім’я завжди була особливим привілейованим місцем жіночої експлуатації” [122, с. 142]. Сім’я, в якій жінка відмежована від зовнішнього світу, свідчить про пригнічення її індивідуальності. Під таким оглядом, із позицій фемінізму, спенсерівська концепція шлюбу бачиться як штучно створена. На наш погляд, таке бачення зумовлене ідеологічною заангажованістю фемінізму [125].

Літературознавець А. Сінфільд (A. Sinfield) також досліджує тему полону та підкорення в “Аморетті”. Він звертає увагу на те, що дама “Аморетті” сприймає взаємне подружнє кохання як новий захопливий зв’язок. Ліричний герой у сонеті 67 порівнює себе з мисливцем, який після виснажливого полювання врешті-решт знаходить свого “оленя”, що повертається до нього дуже втомленим сам і з доброї волі. “Ми можемо бути певні, що ліричний герой Спенсера не буде погано ставитися до благородної полоненої тварини, але презентує різкий перехід від романтичного захоплення її небесною красою до подружнього ідеалу взаємного бажання. Е. Спенсер жонгує трьома типами взаємовідносин – романтичним, взаємним та патріархальним, і не може примирити їх між собою” [126, с. 41].

Дама “Аморетті” – “тип Едемського неба, невловимий образ щастя – гавань сімейної ідилії, де поет може знайти надійний спокій” [20, с. 103]. Кохана ліричного героя – індивідуальність, найбільш приваблива для сучасних феміністичних критиків. А. Маротті (A. Marotti) розглядає ліричну героїню “Аморетті” не як матір-годувальницю, а як образ жінки, який розкривається в трьох іпостасях Єлизавети – образах, яким судилося бути в житті Спенсера: “Ці три жінки уславлені поетом за ті дари, які вони йому принесли: перша – його мати – за народження, друга – королева Єлизавета –

за соціальний престиж та економічну підтримку і третя – наречена – за благородну любов” [117, с. 405]. Уявлення про неабиякий вплив жінок на ліричного героя закладене в підгрунття всіх трьох взаємовідносин. Тут чітко виокремлюється бажання чоловічої суб’єктності – головного протиріччя з позиції фемінізму.

Рецепція спенсерознавчого дискурсу крізь призму фемінізму передбачає різновекторні критичні підходи до сонетарію “Аморетті” та гімну “Епіталама”. Магістральним є сприйняття спенсерівської концепції шлюбу як суперечливої та загадкової, що має багато граней інтерпретації. На наш погляд, Е. Спенсер створив новий тип ліричної героїні, відмінний від петрарківського. Поет зображує жінку як особистість, що мала право на свою ідентичність і могла примирити патріархальну та матріархальну системи.

Високий авторитет Е. Спенсера надихав і провокував його молодших сучасників на своєрідний діалог із запровадженими ним конвенціями [127, с. 278]. Кожний критичний напрям бере участь у надзвичайно широкому полілозі щодо ренесансної поезії загалом і сонетарію Е. Спенсера зокрема.

1.2. Філософсько-культурні підгрунття дискурсу Любові у ліриці Е. Спенсера

Епістемний рух кожної епохи перебуває під безпосереднім впливом філософії, яка не лише детермінує динаміку суспільного розвитку, а й визначає координати духовного горизонту спільноти, звужує або розширює його межі, визначає перспективи світоглядного розвитку та ціннісні домінанти [128].

Епоха Відродження мала потужний вплив на подальший розвиток західної цивілізації. Невипадково О. Лосєв констатував: “В історичній науці не існує такої епохи, яка спричиняла б більш різнобарвну палітру суджень, ніж епоха Ренесансу... Вона тривала чотири століття (XIII – XVI ст.), була неоднаковою в різних країнах і всюди мала неповторну долю... Одні вчені

відмежують Відродження від попередніх культур, інші розчиняють його в цих культурах і вбачають у Відродженні розквіт людського розуму або засуджують його як шалене самоствердження людини, що насправді не має жодного підґрунтя” [129, с. 643].

З огляду на зазначене вище можемо стверджувати, що звернення до філософських витоків доби Відродження послугує своєрідним ключем, що дасть змогу глибше зрозуміти літературу європейського Ренесансу загалом й англійської поезії зокрема [130].

Основну увагу у вивченні літератури Ренесансу зосереджено на аналізі проблем, пов’язаних із механізмом впливу філософії Платона, – ідеться про подальший розвиток пізньоантичного платонізму та флорентійського неоплатонізму епохи Відродження. Досліджувати гносеологічні доміанти доби Відродження вважаємо найбільш доречно з погляду філософії Платона та неоплатонічних учень, оскільки на той час вони становили найбільш розроблену світоглядну систему. “Найсильнішу сторону епохи Відродження О. Лосєв вбачав саме в неоплатонізмі і вважав, що вся сучасна філософія є не що інше, як підрядкова примітка до Платона” [131, с. 69].

“Платонізм у вузькому розумінні – напрям пізньоантичної філософії (I ст. до н.е. – поч. III ст. н.е.), у широкому розумінні – будь-який філософський напрям, що спирається на вчення Платона” [132, с. 654]. Квінтесенція платонізму – протиставлення чуттєвому світу надчуттєвого. Саме Благо в дуалістичних системах платонізму визначено нематеріальною першоосновою будь-якого буття, тоді як матерію інтерпретовано як самостійний первень небуття та зла. У моністичних ідеалістичних системах платонізму матерію кваліфіковано як результат самообмеження й подрібнення цієї першооснови.

З огляду на те, що предметом нашого дослідження є поетика Любові в сонетному циклі Е. Спенсера “Аморетті”, увагу здебільшого буде сфокусовано на філософській концепції Любові доби Відродження, зокрема, в її неоплатонічних вимірах [133].

Загальновідомим є той факт, що “осмислення Любові в міфі та стародавніх філософських системах сприймає Любов як “Ерос” і бачить у ній космічну силу, що схожа з силою тяжіння...” [134, с. 280]. Для давньогрецької філософської думки характерне вчення про Любов як будівничу рушійну силу світобудови (орфіки, Емпедокл). “Джерело активності світу – одвічна боротьба двох космічних сил: Любові (Афродіти, Гармонії) та Ворожнечі (Ненависті, Розбрату), що по чергово володіють світом... Космос як складне різноманітне ціле можливий лише в перехідних станах: від Любові до Ворожнечі і навпаки” [132, с. 459].

Прийнято вважати, що з діалогу Платона “Бенкет” розпочався систематичний аналіз Любові в античній філософії. Упродовж наступних століть і тисячоліть тема Любові цікавила багатьох філософів. Феномен Любові осмислювали з погляду його сутності та ролі в житті людини [135]. О. Лосєв, коментуючи “Бенкет”, відзначає, що “Платон, будучи поетом і міфологом, ритором і драматургом, наділив вічне поривання речі до її межі тим, що з усіх побутових сфер більш за все відрізняється нескінченним пориванням і пориванням максимально напруженим, а саме відніс його до царини людських взаємин: любов також є вічним пориванням і також має певну мету, хоча й досягає її досить рідко і ненадовго” [136, с. 435]. “Бенкет” розвиває ідею платонівського Еросу – даймона-посередника між людським та божественним світами. Душа люблячої людини тягнеться вгору і зрештою сягає любові до всього прекрасного, а відтак – ідеї краси та самого Блага. “Отож, Любов’ю називаємо бажання цілісності і прагнення її осягнути” [136, с. 101]. Важливою є тотожність закоханого з предметом Любові. Позиціонувалося, що закохані були колись однією істотою (андрогін), розділеною на дві половини, змушені шукати одна одну все життя. П. Флоренський у праці “Стовп та ствердження істини” зазначав: “Між люблячими розривається перепона самоідентифікації, і кожен бачить в іншому самого себе, найінтимніше своє ество, своє інше я, що його годі відрізнити від “Я” особистого. Поєднання двох в одне пов’язане зі зміною

бачення й кінцевим ореолом. Ситуація, коли люди стають цілісністю й водночас залишаються двома особистостями, парадоксальна за своєю суттю” [137, с. 433].

Пізні платоніки створили підґрунтя для неоплатонізму, який став школою античної філософії III–VI ст. “Неоплатонізм із характерними для нього ірраціональними та містичними елементами, а також розумінням цілісності Всесвіту висунув принцип еманачії – ключовий концепт в об’єднанні ідеального та чуттєвого світів” [138, с. 5]. Засновником і найпомітнішою постаттю неоплатонізму вважають Плотіна. Недарма Б. Рассел констатував: “Філософія Плотіна – це одночасно і кінець, і початок: кінець того, що стосується греків, і початок того, що стосується християнства” [139, с. 313]. Головною темою його філософії залишається проблема справжнього буття, що діалектично поєднує три основні онтологічні субстанції: Єдине, Розум і Душу. Плотін уперше запропонував чітке, систематичне осмислення цієї тріади, побіжно окресленої Платоном. Найбільш відоме його вчення про Єдине як трансцендентне начало, що перевищує все суще й мислиме й передує йому. Лише свідомими зусиллями розуму й душі можна перетворити Світ і повернути його до Божественного. Це можливо, по-перше, естетичними пошуками, коли душа долучається до справжньої, пройнятої ідеальним змістом Краси, по-друге, етичними вчинками, коли молитвою, аскетичним життям людина наближається до Божественного. Благо ж полягає в тому, щоб у стані екстазу возз’єднатися з Божественним через аскезу й чесноти, творчість і споглядання й істинну Любов. На думку Плотіна, “першоджерело Любові потрібно шукати в схильності душі до чистої небесної краси, у відчутті нею своєї спорідненості з Божественним, у цих почуттях, які вона, часом сама того не усвідомлюючи, відчуває до вищого” [140, с. 79]. Філософ переконаний, що лише Любов приведе душі до Блага, але вона має двоїстий характер. З одного боку, Любові властива неповнота, яка породжує бажання, а, з іншого – вона не зовсім знедолена. Усе неповне прагне сповнити себе, і все, у чому є хоч

крихта блага, прагне до Блага. Тобто Любов у неоплатонічній традиції – “це одна з найвищих форм матерії і водночас – небесна еманация Душі, що тужить за Благом” [140, с. 91].

Подальші тенденції розвитку неоплатонізму пов’язані, зокрема, з пантеїстичною і раціоналістичною філософіями М. Кузанського, М. Фічіно і П. делла Мірандоли. Як зазначає В. Віндельбанд, “неперервність духовного розвитку європейських народів ніде не виявляється так яскраво, як у Ренесансі” [141, с. 298].

Каталізатором ідейного бродіння на ранній стадії Відродження була розбіжність між традиційною, але на той час уже “застарілою” середньовічною філософією й нестандартними творами грецьких мислителів. Розвій гуманістичної освіти призвів до опозиційного руху проти схоластики та “чернецької латини”. Філософія Відродження спростувала середньовічні протиставлення духу та природи, душі та тіла, уявлення про гріховність природи та аморальність тілесного. Специфіка взаємин душі і тіла виразно простежується в історичному контексті: нероздільні в античності, вони стають непримиренними антиподами в часи Середньовіччя і тільки в епоху Відродження тяжіють до гармонійного поєднання – пропорційна вітрувіанська людина Леонардо да Вінчі. “Найяскравіше це виявилось в мистецтві: антична скульптура акцентувала увагу на красі людського тіла, не розрізняючи духовне і тілесне; у Середньовіччі зображується горіння духу в спотвореному тілі; живопис Відродження підкреслює горіння людського духу в прекрасному людському тілі – прекрасною є цілісна людина у своєму природно-тілесному вигляді” [142, с. 5–6].

Світоглядною домінантою епохи Відродження стає ідея гармонійної єдності як в етико-естетичному, так і в загальнофілософському вимірах. Якщо для панівного пантеїзму була характерна органічна єдність Бога й природи, то в часи Відродження теоцентризм поступається антропоцентризму й гуманізму [143].

Щодо джерел та історичних постатей, то “засновником ренесансного неоплатонізму вважають європейського мислителя XV ст. Миколу Кузанського” [144, с. 52]. Його філософія щільно пов’язана з традицією середньовічного неоплатонізму, починаючи з “Ареопагітик” (V – VI ст. н. е.) [145], авторство цих творів за церковною традицією приписують Псевдо-Діонісію Ареопагіту, куди також входить праця Іоанна Скота Еріугени “Про поділ природи” [146], автор якої виявляє ідейну близькість до неоплатонічного пантеїзму та творів середньовічних платоніків-пантеїстів Шартрської школи, Давида Дінанського і німецького містика Майстра Екгарта.

М. Кузанський витлумачував поняття Любові в двох аспектах: по-перше, як загальний зв’язок в універсумі, а по-друге, як ставлення Бога до людини й людини до Бога. Бог у концепції М. Кузанського – це абсолютний максимум, а тому нічого не може перебувати за Його межами і бути протилежним Йому. Якщо Він – єдиний максимум, то виходить, що Він одночасно й мінімум: оскільки немає жодного зовнішнього щодо Бога мірила, яким можна було б виміряти й відрізнити нескінченно велике від нескінченно малого, тобто в Ньому збігаються всі протилежності. Отже, Він єдиний з усім і перебуває відразу в усьому. З цього випливає, що в Абсолюті все пов’язане. Цей загальний зв’язок усього з усім М. Кузанський нерідко кваліфікує як “Любов” і уподібнює її Святому Духу (одній з іпостасей Трійці). Любов – це вищий зв’язок, а Святий Дух – досконала Любов. М. Кузанський стверджує, що “Любов – ...найприродніша. Ніщо не позбавлене цієї любові, без неї не було б нічого стійкого; усе пронизано невидимим духовним зв’язком, усі частини світу внутрішньо збережені її духом, і кожна поєднується ним зі світом” [147, с. 386].

Філософ переконаний, що всесвітня єдність і порядок охоплюють усе, що людина любить і її саму зокрема, тому вона гідна Любові. Піднесене й щасливе долучення до Божественності людина відчує лише тоді, коли витримає будь-який тягар як належний в єдності буття і Любові.

Філософ обґрунтовує ієрархію почуттів. Зокрема, вважає, що Божественна Любов вища за людську і передує їй так само, як батьківська Любов перебуває попереду синівської. Людям важливо усвідомлювати, що Бог великодушний і дає людям право любити когось або щось замість Нього, але при цьому Він завжди пов'язаний Любов'ю з усім і кожним.

Микола Кузанський ділиться з читачами, що Божий погляд завжди слідує за ним, а “де око, там і Любов”. Мислитель пояснює це так: “... Я існую, оскільки ти на мене дивишся, а якщо відвернешся від мене, моє існування відразу ж припиниться. ... Але ти не залишиш мене, доки я здатен тебе приймати” [147, с. 40]. Погляд Бога – життєвий дар “солодкої любові”. “Я безмежно люблю своє життя, тому що ти – солодкість у моєму житті” [147, с. 41]. “Варто відзначити, що Любов у трактуванні Кузанського знову стає природною, космічною сутністю (як і в античних мислителів). Та й сам Бог (Який і є Любов'ю) у Кузанського єдиний зі Всесвітом. Таке розуміння Бога (і Любові) є характерним для філософії епохи Відродження” [148].

Одним із провідних мислителів раннього Відродження, найвидатнішим представником флорентійського платонізму – напряду, що відображав відновлення інтересу до філософії Платона і критично ставився до схоластики, зокрема схоластизованого вчення Аристотеля, – був італійський філософ-гуманіст, засновник і глава флорентійської Платонівської академії Марсіліо Фічіно. За визначенням дослідників, це – “просвітлений богослов-платонік, його наука і поезія – божественна, його життя натхнене релігійною любов'ю... Він живе лише тоді, коли думає або пише про божественне” [129, с. 326].

Єдиний шлях до блаженства, за М. Фічіно, – це споглядальне життя, ще точніше – це ті виняткові моменти, коли споглядання сягає екстазу. Любов, на його погляд, є тією рушійною силою, що спонукає Бога “проливати” свою сутність у світ, а світ – шукати єдності з Богом. Цей “*circuitus spiritualis*” (духовний коловорот) у М. Фічіно є лише іншою назвою Любові (“*amor*”).

Філософська система М. Фічіно займає проміжну ланку між схоластикою Середньовіччя (Бог як трансцендентний кінечний Всесвіт) і пізнішими

пантеїстичними теоріями, що сформувалися на обрії Ренесансу і визнавали ідентичність Бога з нескінченним світом. Для цього мислителя Бог Єдиний і становить дійсність. Твір М. Фічіно “Богословський діалог між Богом і душею” постулює, що Всесвіт поділяється на чотири ієрархічні щаблі: космічний розум, космічну душу, земне царство, безформне та безжиттєве царство матерії. Унаслідок цього Всесвіт пронизаний божественною сутністю [149].

Філософія М. Фічіно заснована на ідеї Любові, у якій він поєднує платонівський ерос і християнську *caritas*. Любити – значить опинитись у містичному коловороті. Любов – це завжди бажання, але не кожне бажання можна назвати Любов’ю. Найсуттєвішим у Любові є прагнення насолоди. М. Фічіно послуговується термінами й ідеями відкинутого ним лукреціанства, проте витлумачує їх у неоплатонічному контексті та приходять до виправдання та обоження прекрасного Всесвіту, що сяє радістю буття. “Це коло, що йде від Бога до світу і від світу до Бога, має три назви: оскільки воно починається від Бога – його називають Красою; через те, що, приходячи до світу, охоплює його – Любов’ю; позаяк, повертаючись до свого творця, з’єднується з ним – Насолодою” [144, с. 88].

Світлом, видимим образом Божої присутності у світі, його Блага та Істини пронизані щаблі буття в космічній ієрархії сутностей – від Бога до елементарних часток. Світло стає у філософії М. Фічіно проявом пантеїстичної єдності Бога і Світу, божественної присутності в речах, і є не тільки сяйвом Божим, але воно саме як “Бог, що обмежує та пристосовує себе до можливостей своїх створінь”, немов Боже Око бачить усе в окремих речах і всі їх у собі самому. Світ у флорентійському неоплатонізмі – не заперечення Божества і не найнижчий щабель Божого творіння чи сходження, а відкритий пізнанню прекрасний образ Бога.

Флорентійський неоплатонік підкреслює божественне походження краси видимого світу. Попри свою духовну сутність, вона знаходить цілком реальне втілення у Красі земних форм як зримого образу самого Бога, тобто

подоби Божої. Тому М. Фічіно, намагаючись обґрунтувати безсмертя душі (зокрема в праці “Платонівське богослов’я про безсмертя душ”), наголошує на вищій природі людини як творчої особистості та уславлює її чесноти.

Любов прагне вищого Блага, що є красою, яка пронизує Всесвіт, – іншими словами, Любов є бажанням насолоджуватися красою. Краса ж є сяйвом, що вабить людську душу. Отже, Любов в інтерпретації ренесансних неоплатоніків – бажання краси. Таке тлумачення Любові лягло в основу концепту “платонічної любові”.

П. делла Мірандола – один з найяскравіших неординарних релігійних мислителів італійського Відродження. Був членом Флорентійської академії. Макіавеллі визнав його “майже божественною людиною”, що втілила в собі всі духовні крайнощі й протиріччя Ренесансу. Обоження людини неможливе без віри. Важливо усвідомлювати, що ренесансна набожність щира, але парадоксальна, оскільки допускає богоборство, сенс якого не в поваленні Бога, а в обоженні людини, при цьому обоження людини не означає її знелюднення.

Філософська система Піко цінна тим, що розриває вузол протиріч епохи Відродження. Щоби тримати античність і християнство, ідеальне й реальне, дух і плоть, божественне і земне в постійній рівновазі, поєднати, не змішуючи, потрібний був особливий спосіб мислення. Л. Баткін уважає, що “...неповторна суперечка Відродження із самим собою і робила неминучою ... особливу нетотожність [його] собі, відкритість ... і здатність змінюватися...” [150, с. 11]. Відродженню необхідне було це протиріччя, щоб на шляху до його подолання створити унікальний тип культури, який породив “таїну Леонардо” та “таїну Ботічеллі”. Культура тяжіла до розв’язання суперечності між земним і небесним і водночас прагнула її зберегти. Це послужило однією з причин нетривкості Ренесансу, таємною мукою, величезною потребою в гармонії.

У промові “Про гідність людини” П. делла Мірандола [151] висловив міркування, що мірилом людини є не так її центральне місце в космосі, як її здатність виходити за межі царства форм. Людина в змозі бути тим, ким

хоче. Розвиваючи гуманістичну традицію уславлення та обоження людини, П. делла Мірандола особливого значення надає свободі вибору, від якої залежить і будь-яка дія, і її моральна оцінка. Він обґрунтовує нове розуміння людської природи – як такої, що проходить своє становлення або навіть “самостановлення”, яке є результатом самостійної творчої діяльності людини. На думку мислителя, людина формується в результаті постійного процесу самостійного свідомого та відповідального вибору. Божественність людини не лише в тому, що вона “створена за образом Божим”, а й у необхідності уподібнення Творцю через духовне самовдосконалення. Філософ уважав, що всі релігійно-філософські вчення становили окремі приклади єдиної істини, яку, на його переконання, сповідує універсальне християнство.

До базових категорій філософії П. делла Мірандоли належать Любов і Краса. Саме Любові, що є вінцем інтелектуального споглядання, присвячено перший твір філософа “Коментар до канцони про любов”. “Любов пронизує весь світ, оскільки вона створена Богом, який і є Любов. ... Коли йдеться про любов в абсолютному значенні”, то розуміється Любов до Краси, з огляду на те, що вона, безсумнівно, підноситься і перевершує будь-яке прагнення будь-якої іншої сотвореної речі” [129, с. 354]. Прикметно, що П. делла Мірандола не вбачає краси Бога через його простоту й досконалість. На його думку, поняття краси передбачає певну недосконалість. Красу і Любов він поділяє на два види – звичайну й небесну. Звичайну – чуттєву – красу ми знаходимо у видимих речах, а небесну – у сфері ідей. Небесну красу не можна сприйняти зором, лише через інтелектуальне пізнання. “Аналогічно до того, як є дві Краси, повинні неминуче бути й дві Любові – нижча і вища, у силу того, що одна прагне до звичайної і чуттєвої краси, а інша – до досягнутої розумом” [129, с. 356].

Неоплатонічна концепція Любові була не єдиним, але потужним ідейно-філософським джерелом культури європейського Відродження (саме ця концепція стане підґрунтям Спенсерових “Чотирьох гімнів”). Вона резонансною хвилею відбилася на різних рівнях у творах мистецтва й літератури та

втілила визначальну ідею Ренесансу – мрію людей про гармонійний синтез земної та небесної Любові [152].

В. Шестаков виділяє три періоди уявлень про Любов у добі Відродження. Проторенесанс – епоха зародження “солодкого нового стилю” в літературі (Італія – Г. Кавальканти, Г. Гвініцеллі, Данте Аліг’єрі, Ф. Петрарка, Дж. Бокаччо) та створення поетичного образу Любові, завдяки чому цей період можна назвати поетичним. Італійська поезія XIII ст. генетично наслідувала куртуазну лірику середньовічних трубадурів. Данте вважав, що Любов межує з творчим натхненням, а також оспівував ідеал нерозділеної Любові, втілений в образі Беатріче. Імператив Любові і прагнення бути перманентно закоханим спонукали Ф. Петрарку натхненно оспівувати Лауру, чий образ символізував Красу світу. “Нове в Петрарки порівняно з куртуазною Любов’ю пізнього Середньовіччя – це повне злиття поетичної та життєвої позиції, перетворення Любові з умовного поетичного прийому на принцип самого життя й почуття” [153, с. 6].

Вірш Г. Кавальканти “Канцона про Любов” відкриває низку поетичних творів подібного стилю; багато трактатів про Любов були написані як коментарі до них. Поетичний твір Г. Кавальканти є взірцем філософської лірики про любов як феномен, що гіперболізує людську емоційність. “Канцона про Любов” стала для М. Фічіно поштовхом до написання коментаря в його знаменитій праці “Про Любов”. У свою чергу, коментар М. Фічіно на “Бенкет” Платона викликав величезний резонанс і започаткував більшість філософських трактатів про Любов, що належали видатним мислителям епохи Відродження. Всі вони створювали “діалектику кохання”, що охоплює не лише людські почуття, а й відношення всіх речей і процесів у світі, на основі заново прочитаного Платона.

Неоплатонічна філософія стає центральною для другого періоду розвитку ренесансної концепції Любові. Трактати про Любов, написані в той час, – значний внесок у розвиток філософської думки доби Відродження, зосередженої на подоланні середньовічного дуалізму та обґрунтуванні

близького до матеріалізму філософського пантеїзму, що розчиняє дух і матерію одне в одному. Крім того, ці трактати мали гуманістичне значення, у них йшлося про Любов не тільки як універсальну космічну силу, але й про природну людську Любов та почуття, пов'язані з нею. Морально-психологічний пафос наповнив філософію Любові гуманістичним змістом. Починаючи з XV ст., трактати про Любов стають центром уваги наукової та художньої думки, широко обговорюються і коментуються, їхні теми втілюються в шедеврах мистецтва Ренесансу.

Другий період уявлень про Любов, на погляд В. Шестакова, належить до поч. XV ст. У центрі любовної філософії – вчення про Красу, оскільки сама природа Любові, згідно з Платоном, визначалася як прагнення Краси. Одним із перших ренесансних філософських творів про Любов був трактат Лоренцо Пізано “Діалоги про любов” (1506), в якому автор стверджує, що Любов і Краса одна без одної не існують. Він вважає, що джерело Любові – Бог, єдність люблячих, відмова від корисливих чуттєвих та тілесних бажань. Л. Пізано пише у своєму трактаті не лише про космічну Любов, але й про “солодку людську Любов”, про насолоду та щастя, які вона приносить. На його думку, гідна Любов має освітлюватися негасимим світлом природного розуму. Саме в цей час розквітають філософські ідеї М. Фічіно, П. делла Мірандоли, Л. Еврея. На думку останнього, “для Любові необхідні такі умови: наявність Краси в предметі Любові та усвідомлення її потреби в люблячому. Чим вище усвідомлення цієї потреби, тим вищий ступінь Любові. Саме цьому земний світ, позбавлений краси, сповнений величезної Любові до свого ідеального начала, яким є Бог” [153, с. 10].

Третій етап розвитку ренесансної філософії Любові В. Шестаков відносить до XVI ст. Він представлений творами радше морального та психологічного, ніж філософського характеру. На зміну складній діалектиці Любові, панівній у XV ст., приходить інтерес до її практичних питань, які домінують над високими теоріями, а онтологія Любові замінюється психологією та моралізаторськими настановами. У такому річищі пишуть

про Любов Б. Кастільйоне у своєму трактаті “Придворний”, Б. Готтіфреді в “Свічаді Любові”, Дж. Бетуссі в діалозі “Раверта”, А. Фіренцуола в трактаті “Про красу жінок”, Ф. Сансовіно в “Повчаннях молодим людям щодо прекрасного мистецтва любові”.

Мислителі доби Відродження створили цілу філософську систему, в якій людина і одне з найвищих її почуттів – Любов – були поставлені в центр світобудови. Неоплатонічні ідеали життєвих стремлінь індивіда й суспільства, якими вважались Краса, Істина і Благо, лягли в основу неоплатонічної концепції Любові, що стала одним із найпотужніших ідейно-філософських витоків європейської культури доби Відродження.

Отже, основна ідея філософської концепції Любові в неоплатонічній традиції від античності до Ренесансу полягала в прагненні поєднати земну (тілесну) Любов з небесною (Божественною). Любов у філософській традиції інтерпретовано як “небесні сходи” до вищих шаблів буття (Платон, еротична ліствиця Діотими), як єднальну силу (М. Кузанський), як “духовний кругообіг” (М. Фічіно), як силу, що пронизує Всесвіт (П. делла Мірандола).

Поезія англійського Відродження також розвивалася в руслі цих тенденцій. Починаючи з перших англійських ліриків Т. Вайєтта та Г. Серрея і до Ф. Сідні, Е. Спенсера та В. Шекспіра, можна спостерігати, як чуттєво-сенсуалістичне розуміння Любові все більше поступалося місцем неоплатонічному спіритуалізму. У ліриці 1580 – 1590-х років так чи інакше віддзеркалена ця проблематика.

Слід зазначити, що видання античних, патристичних та ренесансних неоплатоніків були зосереджені в Базелі та Парижі. Трактати, деякі діалоги, коментарі й енциклопедії французьких та італійських авторів були перекладені англійською й активно поширювали ренесансний неоплатонізм. Академії поетів, літературна еліта Франції та Італії вивчали неоплатонізм, захоплювались платонівськими ідеями, втіленими Петраркою та іншими поетами. Відповідно, англійська лірика доби Ренесансу була логічним

продовженням та поглибленням філософсько-літературних концептів континентальної Європи.

Завдяки латинським, французьким та італійським перекладам античних текстів або безпосередньому знайомству з оригіналами англійські поети XVI ст. були долучені до платонічної доктрини, основні положення якої стали домінантами їхньої творчості.

Зв'язок поезії Едмунда Спенсера з платонізмом є предметом жвавих наукових дискусій. В основному, літературознавці звертаються до неоплатонічних ідейних витоків світоглядної парадигми Е. Спенсера, втіленої в його ліричній творчості. Однак слід зазначити, що за вектором засвоєння неоплатонічних ідей лірика Спенсера суттєво відрізняється від творчості сучасних йому поетів (традиційних на той час впливів петраркізму та християнства).

Джерелом платонічних орієнтирів поета були як літературні інтерпретації ідей неоплатонізму у творах Ф. Петрарки, А. Тебальдео, Т. Тассо, так і твори самих неоплатоніків. Іншим каналом поширення неоплатонічних ідей були особисті зв'язки англійських поетів із тими французькими літераторами, які з ентузіазмом відгукнулись на хвилю трактатів про Любов. Найвпливовішими з них були поети Плеяди.

Уважається, що Е. Спенсер був обізнаний із латиномовними перекладами та коментарями М. Фічіно до творів Платона. Так, британський ренесансознавець В. Ренвік (W. Renwick) зауважує, що “латинська версія творів Платона і коментарі М. Фічіно могли бути знайомі Е. Спенсеру, так само, як і твір П. Бембо “Азоланські бесіди”, а також третя книга Кастільйоне у перекладі Гобі” [65, с. 140]. Передмова Е. Спенсера до “Королеви фей”, присвячена Реллі, свідчить про те, що поет вивчав грецьку та латину.

Існує думка, що Е. Спенсер ще в ранній юності познайомився з творчістю поетів Плеяди, а також Петрарки, Данте, Тассо та інших видатних поетів Відродження, чії праці несли в собі елементи платонізму та неоплатонічного вчення. Абсолютно прозорий вплив платонівської ідеї

простежується у спенсерівській інтерпретації Любові та Краси, що нагадує певним чином неоплатонічні трактати. Багато характерних топосів спенсерівської поезії – прагнення Краси в духовно-християнському розумінні, бажання зректися похотей та віра в силу Любові і високі духовні ідеали – спонукають до думки, що автор був послідовником неоплатонізму.

Ці ідеї, що, безсумнівно мають платонічне походження, втілені Е. Спенсером у збірці сонетів “Аморетті”. Однак, у критиків існують діаметрально протилежні погляди щодо філософських витоків творчості поета.

Дискусія з цього приводу ще раз доводить, що багато платонічних ідей у збірці сонетів є амбівалентними, як платонівськими, так і власне спенсерівськими, втіленими в образі ліричного героя. Побутує також думка, що вплив платонівських ідей на творчість Спенсера значно перебільшений.

В. Костіч (V. Kostić), наприклад, бачить платонівські ідеї в “Аморетті” як “своєрідний нефункціональний надлишок декоративного елемента. На його погляд, платонівські ідеї в “Аморетті” виглядають як окремі вставки, що перебувають поза структурою тексту та не дуже впливають на загальне враження від віршів” [цит. за 154, с. 141].

Дж. Ді (J. Dee) займає більш радикальну позицію та стверджує, що в циклі (зокрема у Великоднім сонеті) відчувається негативне, а якщо бути більш точним, амбівалентне ставлення до платонівських ідей.

Французький критик Р. Ельродт (R. Ellrodt) вважає, що “інтерес Спенсера до форм неоплатонічної вишуканості є радше стилістичним прийомом, який виник уже на зрілому етапі літературної кар’єри поета” [цит. за 154, с. 141].

Американська літературознавиця Б. Квітслунд (B. Quitslund) впевнена, що на ранньому етапі свого літературного шляху Спенсер перебуває під значним впливом відродженого в суспільстві інтересу до Платона та платонівської традиції, яка була започаткована філософією М. Фічіно та його елітним гуртком. Вона зазначає: “Є докази того, що ще у 1580 році Спенсер засвоїв платонічні погляди на Любов та Красу, але його запозичення з цієї

традиції, як і з інших джерел, завжди були еkleктичними та вибірковими... У своєму засвоєнні прочитаного Е. Спенсер виявив більшу перебірливість та творчість, ніж інші елизаветинці. Його освіта дала йому змогу ознайомитися з текстами (Платона “Тімей” та “Федр”, Боеція “Втіха філософії”, Макробія “Коментарі до сновидіння Сціпіона Африканського” та творами Св. Августина), на яких ґрунтувався середньовічний платонізм – платформа, що її поет частково поділяв з Аланусом (Alanus de Insulis), Данте, Боккаччо, Петраркою та Чосером. До цього він додав (вочевидь, не відчуваючи жодної несумісності між середньовічною традицією та її ренесансною трансформацією) платонічний ухил значної частини гуманістичної та куртуазної літератури і певні плоди століття вченості, яке відкрило доступ до багатьох текстів, невідомих у Середні віки (Платон, неоплатоніки, християнські неоплатоніки)” [8, с. 1434].

Платонівські доктрини, які фігурують у спенсерівській поезії, – важливі, всеохопні, інколи важко вловимі, але завжди вказують на обізнаність автора з деякими платонівськими діалогами та вченнями античного неоплатонізму (Плотін, Прокл та інші), єврейськими та ранньохристиянськими інтерпретаціями неоплатонічних ідей, середньовічною філософською традицією, ренесансним платонізмом та численними платонічними мотивами в літературі.

Насамперед варто виокремити вплив на Е. Спенсера ідей М. Фічіно. Творчі переклади праць Платона, зроблені Фічіно, його коментарі до них та твори неоплатоніків разом з блискучими, проте сповненими протиріч працями П. делла Мірандоли, зробили надзвичайний внесок у відродження платонізму в добу Ренесансу і певним чином вплинули на творчість англійських поетів загалом і Спенсера зокрема.

Як ренесансний неоплатонік Е. Спенсер приділяє особливу увагу Божому творенню Світу, зображеному в Біблії [155] та “Тімеї” Платона (Макрокосм та Мікрокосм як творіння в ренесансному розумінні і час як образ вічності), та Любові як головній християнській чесноті. Саме ці теми стали провідними в його творчості.

Життя індивідуума та моменти переживання певного досвіду розглядаються поетом у контексті природних та історичних циклів. Людський мікрокосм віддзеркалює гармонію і хаос макрокосмосу; чесноти та задоволення мають бути в злагоді з особистістю та космічними процесами. Помилки та зло вважаються байдужістю стосовно вищої реальності.

Письменники – прихильники платонівської традиції – постійно зверталися до інтерпретації божественної та людської творчої діяльності. Вони вважали, що поети мають особливий привілей і знають вищу мудрість – насолоджуватися елітарним знанням “золотого” віку, що не знав падіння або вже подолав його. І тому образна система поета спроможна повести читача до вищої реальності від світу тіней до світу правди. Е. Спенсер найбільше акцентував увагу на божественному натхненні поета.

Найскладніші для розуміння платонічні теорії, як-от: небесної ієрархії та системно побудованої логіки – Е. Спенсер немов навмисне оминає у власній творчості, але тим не менше втілює їх у своїй поезії імпліцитно. Найбільш пов’язані з неоплатонізмом ідеалістичні сонети збірки “Аморетті” – 3, 7, 8, 45, 61, 72, 79, 88. Вражає симетрія та космічна відповідність гімну “Епіталама”; міфологія та психологія Любові в “Чотирьох гімнах”. У поемі “Королева фей” Спенсер представляє панораму чеснот та вад, зображуючи як раціональний, так і ірраціональний аспекти людської природи, в колі платонічних та аристотелівських тем.

У “Державі” Платона чесноти описуються як гармонійне поєднання рівнів ієрархії, трьох частин душі: розуму, характеру та хоті. Е. Спенсер доповнює відомі коментарі до “Бенкету” та “Федра” тим, що протиставляє хоті гідну любов, яка завжди приносить щедрі плоди, і кожне її бажання є благородним.

Спенсерівське бачення світу та алегоричний стиль його зображення постійно обертаються на осі платонівських принципів. Для поета ідеї Платона живуть на небесах разом з янголами. На нижньому рівні – Сад Адоніса, що містить архетипи всіх речей, які народжуються, живуть і

помирають. Так само і в коментарі М. Фічіно до “Бенкету” Платона всі ідеї поєднуються в Єдиному, в янголах, потім стають світовою душею, насінням в природі і втілюються в різноманітних формах.

У поезії Е. Спенсера світ природи зображений як нижчий світ реальності, повний ілюзій, але чутливий до небесного світла. І космічна, й етико-естетична ієрархія в Е. Спенсера, як і в Платона, відзначаються постійністю, цілями та красою. Людська душа для поета є небесною за своїм походженням, і тому вона бажає насолоджуватися небом та його земними аналогіями.

Неоплатонічне підґрунтя світорозуміння поета відчувається найяскравіше, коли Е. Спенсер пише про Любов, яка є його магістральною темою. Любов, на його погляд, підіймає душу до гармонійного єднання зі Всесвітом. Платон писав: “У Любові закохані є віддзеркаленнями одне одного” [136, с. 164]. М. Фічіно розвинув цю ідею і продемонстрував, як “Любов уможливило повне самопізнання, позаяк об’єкт Любові являє душу їй самій в її первозданності” [8, с. 1437]. Виклад цих ідей можна знайти в ліричному творі Спенсера “Чотири гімни”. Поет працює з цими образами весь час, іноді використовуючи платонівську метафору дзеркала.

Неоплатоніки вбачають віддзеркалення людської природи в космосі – своєрідному театрі, створеному душею і для душі. Схожою є платонівська ідея космосу в людині і людини в космосі, яка пояснює творіння світобудови і душі, наводячи на онтологічні роздуми. Неоплатонізм передував ренесансній антропоцентричній парадигмі світорозуміння, адже платонівська система побудована на аналогії між мікрокосмом та макрокосмом, і саме Любов єднає душу зі світом; через Любов душа може піднятися до найвищого Світу Бога і звідти милуватися Красою чи створювати її на землі.

Спенсер підкреслював чутливість ліричного героя “Аморетті” до небесного впливу та блага, що сходить з Небес. Поет репрезентував світ, наповнений посередниками, завдяки яким небо і земля, дух і матерія поєднуються. Певною мірою “Спенсер виконує роль прототипного Орфея,

здатного інтерпретувати світ між небом і землею, раєм та пеклом, і вести спрагли душі до Божого Світла” [8, с. 1437]. Спенсерова стратегія представлення світу і душі, що сяють небесним світлом, засвідчує його глибинну причетність до неоплатонізму.

На нашу думку, у циклі сонетів “Аморетті” закоханий ліричний герой втілює неоплатонічні ідеали. Він не дивиться на своє кохання до неї як таке, що має слідувати платонівським ідеям, хоча й не має на увазі, що хотів би зректися небесної краси чи її образу в серці, чи якимось чином применшити важливість духовного зв'язку з нею. У Спенсера інша мета, відмінна від неоплатоніків, – він хоче досягти фізичного, емоційного та духовного єднання ліричного героя з коханою, і в цьому полягає для нього кінцева мета, а не в досягненні вищого щабля духовного розвитку. У деяких сонетах ліричний герой звинувачує кохану в тому, що вона жорстока зрадниця і не береже життя – це логічний наслідок почуттів закоханого. Але найважливішим є те, що природним завершенням будь-яких залицянь Спенсер бачив шлюбний союз. З цього випливає висновок: спенсерівський ідеал Любові не цілком збігається з неоплатонічною доктриною. Фокус уваги автора в “Аморетті” – єднання закоханого з коханою, що є кульмінацією їхніх бажань, а не саме кохання як певний щабель до повної реалізації людських бажань.

Отже, платонівські ідеї, хоча й не домінують в сонетах, їхня функція не є суто декоративною. Радше їх можна розглядати як інструменти в риторичній стратегії закоханого. Тоді як Е. Спенсер втілює платонічні ідеї в образі свого героя, він, здебільшого, робить це для того, щоб привабити кохану. Поет не є прибічником філософії Платона в повному розумінні, але іноді використовує неоплатонівські ідеї задля зображення внутрішнього світу героя: він більше зосереджений на описі психологічного стану, емоційних переживань та стратегії любовної гри, ніж на розвитку неоплатонічних ідей.

Ліричний герой поета критикує та засуджує втіху, але його бачення взаємин із коханою не повністю базується на постулатах платонізму. Спенсер

майстерно використовує неоплатонічну філософію задля втілення власних ідей.

Ідейно-тематичні блоки, до яких Е. Спенсер апелює, являють собою частину інтелектуального обрамлення сонетарію і включають християнську доктрину, платонічні та неоплатонічні ідеї, зумовлені ставленням до любові, оскільки вони визначені петрарківськими моделями тією ж мірою, що й традиційними мотивами середньовічної та ренесансної релігійної і світської поезії. Поведінка та почуття закоханого часто не збігаються з ідеалами, характерними для панівної системи поглядів та віри.

Для Платона та класичних послідовників платонівської традиції Краса розуму перевершувала красу тіла. На наш погляд, спенсерівська концепція Любові не є суто інтелектуальною. Його розуміння Краси пов'язане здебільшого з людською, а не метафізичною природою Любові. Е. Спенсер, як і Л. Ле Руа та інші середньовічні коментатори платонівського “Бенкету”, ототожнює аристотелівські форми з платонівськими ейдосами.

Р. Ельрод вважає, що “для Спенсера, як і для кожного християнина, досконалість Любові (між чоловіком та жінкою) полягає у продовженні роду. Е. Спенсер, будучи чутливим до чистоти та благородства ренесансного ідеалу платонічної Любові, йде на певний компроміс: на людському рівні практично ідентифікує платонічну Любов із доброчесною подружньою Любов'ю” [156]. Більшість послідовників неоплатонічної традиції засуджували тілесну Любов, дехто виправдовував її. Але ніхто із сучасників Е. Спенсера не ідентифікував платонічну Любов з подружньою. М. Фічіно був найближчим Спенсеру, але і він не зміг поєднати тілесну Любов із духовною. Прихильники метафізичної концепції Любові поділяють людську природу на два начала, Спенсер йде далі – розрізняє людську Любов і Любов до Бога. У людському почутті Любові поет робить етичний емфазис на відмінності почуття Любові від хоті. “Е. Спенсер з поетичною майстерністю втілює у своїх ліричних творах ренесансні неоплатонічні ідеї крізь призму християнської етики” [156]. На думку Р. Ельродта, інтерпретація творів

Платона французьким гуманістом XVI ст. та перекладачем Л. Ле Руа, творчість якого була добре відомою в Англії, була пов'язана радше з середньовічним платонізмом та ренесансним натуралізмом, ніж з містичними теоріями ренесансного неоплатонізму, представленими творами П. делла Мірандоли і М. Фічіно. Л. Ле Руа дає виклад платонічних сходин і наводить опис космічної та людської Любові, що схожим чином відлунюють у Спенсеровій ліричній творчості.

Неможливо з упевненістю простежити вплив якогось одного автора на творчість Е. Спенсера, але варто зазначити, що коментар Л. Ле Руа до “Бенкету” втілює в собі характерні риси, найближчі до тих, які можна знайти у творах Е. Спенсера “Королева фей” та “Колін Клаут”. “Характерною є більша прихильність Спенсера до Платона, ніж до Плотіна. Перший робив акцент на дуалізмі зовнішнього світу та реальності, становленні та бутті як такому, копії та її відповідності моделі. Останній спрощував дуалізм Платона теорією постійної дифузії та деградації на рівні буття” [156]. Ренесансні неоплатоніки слідували за Плотіном радше, ніж за Платоном, і, особливо коли вони схилились до пантеїстичних поглядів, акцентували увагу на постійності, а не на дуалізмі. Спенсер же у своїй творчості залишається вірним емпатичному протиставленню земної та небесної Краси як тіні та її предмета, вірним Платоновому та середньовічному дуалізмові.

Висновки до розділу 1

Лірична творчість Е. Спенсера, зокрема його сонетарій та гімни, стали об'єктами літературно-критичної рецепції мало не з моменту свого оприлюднення. Протягом наступних століть ставлення до любовної лірики видатного майстра доби Відродження виступало своєрідним дзеркалом домінантних філософсько-культурних тенденцій доби, відбиваючи внутрішню боротьбу всередині гуманітарного дискурсу. Сонетна лірика

Спенсера ставала матеріалом для апробації тих чи інших гіпотез у галузі літературного аналізу та інтерпретації.

За цей час можна говорити про формування таких основних підходів до ліричної творчості Е. Спенсера, які часто суперечили один одному: біографічний (вплив внутрішнього світу та особистості автора на його твори – Е. Госс, Дж. Лоуелл, Е. Дауден, Ф. Пальгрейв, О. де Вере); романтично-експресивний (дослідження ідеалізованих почуттів крізь призму філософсько-естетичного світогляду поета, втіленого в його творчості – С. Лі, Д. Сейнсбері, А. Кауч, В. Кортгоуп); модерністський (внутрішня літературна організація твору як абсолютна художня цінність – Т. Еліот, Дж. Лівер, В. Вімсат); новокритичний (твір як естетичний експеримент автора, що віддзеркалює ренесансну концепцію уніфікованої і структурованої реальності – А. Флетчер, Дж. Пітер, В. О'Коннор); критика читацького відгуку (акцент на індивідуальній інтерпретації літературного твору читачем – С. Фіш, Р. Тьюв, П. Альперс); підхід з позицій “нового історизму” (дослідження твору крізь призму духовно-культурних контекстів суспільства, в якому жив автор – С. Грінблат, Л. Монтроуз, Т. Спенсер, Г. Волер, А. Маротті), а також феміністичний (“жіноча ідентичність” у ліричних творах поета – О. Гардісон, Ш. Томсон, Л. Клейн, І. Джонс, Л. Ірігарей). Узагальнюючи ці підходи, слід зауважити, що в межах кожного з цих підходів були висловлені слушні спостереження, які будуть враховані в нашій дисертаційній роботі. Різноманітність критичних перспектив дослідження “Аморетті” та “Епіталами” свідчить, зокрема, про співіснування в ліричній творчості Е. Спенсера августинівських та петрарківських рис. В українському та зарубіжному літературознавчому просторі актуалізується інтерес до ліричної спадщини Е. Спенсера. Дослідженнями його поетичної творчості ґрунтовно займається чимало вчених: І. Бурова (аналіз корпусу малих поем у перспективі соціокультурного контексту Єлизаветинської доби), Л. Привалова (поема “Королева фей”), М. Щербина (жанрова специфіка пасторальності поеми “Пастуший календар”), І. Білоконенко (лірична спадщина поета).

Розглянувши співвідношення Спенсерової ліричної поезії з концепціями кохання, що мали загальнокультурний обіг в його добу, можна дійти висновку, що Е. Спенсер фактично створив власну філософію Любові, витокami якої, безперечно, слугували ідеї Платона про прагнення до поєднання земної та небесної Любові (еротична ліствиця Діотими), певною мірою ідеї Плотіна (Любов – небесна еманация душі), збагачені ренесансним неоплатонізмом М. Кузанського (єднальна сила Любові), М. Фічіно (“духовний кругообіг”) та П. делла Мірандоли (Любов як сила, що пронизує Всесвіт). Християнський характер спенсерівської філософії Любові постає в традиційному етико-релігійному вимірі. Спенсерівська філософія Любові має еkleктичний характер, що свідчить про творчу інтерпретацію філософських ідей, яка пропонує повернутися до самих витоків платонізму і поєднує земну та небесну Любов.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗНІ ДОМІНАНТИ ДИСКУРСУ ЛЮБОВІ У ЛІРИЦІ Е. СПЕНСЕРА

2.1. Загальна характеристика сонетарію “Аморетті” та проблема його композиції

Сонетарій “Аморетті” та весільний гімн “Епіталама” вперше видано в Лондоні у 1595 році. Титульна сторінка свідчить про те, що вони написані Е. Спенсером. Збірку “Аморетті” було надіслано до реєстру книговидавців 19 листопада 1594 року. Згідно з передмовою видавця, автор надіслав рукопис з Ірландії. Сонет, написаний як посвята Спенсерові поетом з ініціалами “Дж. В.” (Geoffrey Whitney?), декларує, що “poetry’s sun will shine again in England” [157, с. 153]. Збірка сонетів увічнює Спенсерове залицяння до Елізабет Бойл – молодій шляхетній англо-ірландки, та їхнє весілля 11 червня 1594 року – у день Святого Варнави, який, за юліанським календарем, був днем літнього сонцестояння. Книга має чотири розділи: епістолярне звертання видавця В. Понсонбі до сера Р. Нідхема і два сонети, звернені до Спенсера, цикл з 89 сонетів, чотири невеликих вірші анакреонтичної поезії та весільна пісня “Епіталама”, що складається з 24 строф і є поетичним зображенням урочистої церемонії шлюбу. Уся збірка – поетичний щоденник, в якому послідовно викладена історія кохання Е. Спенсера. Два ліричні твори – “Аморетті” та “Епіталама” – пов’язані в один завдяки їхньому автобіографічному характеру. Е. Спенсер приєднав гімн до циклу сонетів, щоб надати історії любові відповідного завершення [158].

З початку ХХ ст. дослідники ретельно вивчали біографічні кореляти сонетів. Оригінальність циклу “Аморетті” виявляється в тому, що його автор передає любовні переживання ліричного героя з погляду власного досвіду щасливого кохання. Жанрова специфіка “Аморетті” близька до започаткованого Ф. Петраркою ренесансного жанру сонетаріїв. Сонети мали особистісний ліричний характер, але гімн являв собою класичний жанр публічної святкової пісні. Саме Е. Спенсер найпершим у поезії увінчав фінал

сонетарію епіталамою, що стало істотною жанровою інновацією. В. Нельсон та А. Гаят сприйняли це як творче наслідування петрарківського завершення *Canzoniere* піснею на честь Діви Марії [159]. Обидва поети шукали християнського увінчання Любові. А. Гаят слушно вважає, що в такий спосіб Петрарка зрікся своєї Любові, а Спенсер освятив почуття Любові, якщо сприймати його в синкретичному і гуманістичному сенсі [159]. Л. Фостер констатує відродження жанру весільного гімну в епоху Ренесансу. Особливістю Спенсерового гімну є те, що його написав сам наречений [35].

З практичних міркувань критики розглядають “Аморетті” та “Епіталаму” переважно окремо й бентежаться від поєднання цих творів в одну книгу. “Епіталама” схожа на розширену італійську *canzona*, пов’язану з “Аморетті”. Жанр сонета має італійське походження, збірка – італійську назву (зазначимо, що в перекладі з італ. *amoretti* – “маленькі захоплення, любові”; у кін. XVI ст. цим словом також називали любовні вірші і воно могло позначати земне кохання, протилежне небесному); жанр гімну походить із давньогрецької культури, а тому має грецьку назву “*Epithalamion*” (давньогр. *epithalamion* означало “весільна пісня”, яку виконував хор юнаків та дівчат, бажаючи щастя молодим перед входом до подружнього покою). Зв’язкову функцію виконували анакреонтичні вірші. Помітна певна суперечність між “цілісністю” та “окремістю”, що виявляється навіть у типографському оформленні “Аморетті” та “Епіталами” [160]. Кожен сонет, кожна строфа весільної пісні надруковані на окремій сторінці й візуально поєднані декоративним орнаментом. О. Данлоп (A. Dunlop) [161; 162] справедливо зауважує, що “сонетарій Спенсера драматизує стосунки та шукає примирення між домінуванням та взаємністю в любові, між тілесним та духовним, між плінністю життя та вічністю, що мають онтологічне значення” [163, с. 585]. На противагу сонетарію Петрарки, присвяченому нещасливому коханню, гімн “Епіталама” оспівує щасливий шлюб. Він немов замінює пристрасну, але нездійсненну любов героя Петрарки шлюбом, і представляє цей шлюб як “священну гавань постійності”. Емоційна динаміка

міжстатевого конфлікту вирішується поетом у християнсько-гуманістичній площині. Проте не варто думати, що Спенсер намагався відобразити у своєму творінні цю напругу; його прагнення були спрямовані на те, щоб внести єдність і гармонію в життя. Він не досліджує в одному сонеті суперечності Любові, а насамперед урізноманітнює започатковане Петраркою оспівування дами і для цього застосовує оксюморон, перетворюючи уславлення дами в її засудження. Часте використання прийому антитези в різних сонетах засвідчує, що Спенсерові погляди на образ дами відмінні від Петраркових. Замість нарцисизму та статичності Петраркового сонетарію маємо проблему дії в ситуації. В “Аморетті” двоє – і закоханий і його дама – однаково беруть участь у дії, хоч і в межах жанру. “Аморетті” сфокусовано на стражданнях та боротьбі закоханих за взаємність. Однак у структурі сонетарію присутній великодній мотив, який (імпліцитно) вказує на відродження та інтеграційне завдання Любові. Спенсерове голограмне бачення континентальних впливів любовної лірики (петраркізму та неоплатонізму), підкріплене його ідентичністю як підданого протестантської монархії, відображене в сонетарії та гімні, сконденсувавши основні ідеї теорії неоплатонічних сходів до Божественної Любові, християнської моралі, літургійного календаря та емоційного розвитку куртуазної любові. Попри те, що Спенсер на догоду традиції акцентує на стражданнях закоханого (сонети 1 – 67 – далі в дужках вказуватимуться лише номери сонетів), сонетарій є парадоксально книгою “happy leaves”. Гімн “Епіталама”, регенеруючи античний жанр, синтезує в собі класичні, фольклорні, теологічні алюзії і розкриває дві головні теми – життя в людській і Божій Любові та взаємозв’язок між плинністю життя та вічністю. Крім того, Спенсер трансформує загальноприйнятую традицію; весільний гімн виконує не священик чи друг, а сам наречений, покликаний оспівати у свій найщасливіший день самого себе та свою наречену в священному шлюбі.

Лише декілька сонетів були написані поетом в 1590-х роках [121]. Існує думка, що низку сонетів поет створив задовго до залицяння до Елізабет. Це

може бути однією з причин різнобарв'я сонетів – від петрарківських традиційних до антипетрарківських, самостійних та зрілих, іноді злегка пародійних, релігійних і філософських. Більшість із них виражають уславлення, чекання або скарги. Є кілька епічних сонетів, але вони не завершені.

Спенсер використовував петрарківський дискурс усерйоз, добре знаючи, що Ерос може збуджувати шалену пристрасть, (внутрішню) розгубленість чи болючу образу через неспроможність ліричного героя виконати бажання коханої. Поет зображує скептично-іронічний образ ліричної героїні, яка розуміє світ як своєрідний театр (54). Ідеалізація петрарківської традиції, врешті-решт веде до взаємного захоплення і в подальшому до єднання пари, потім до розлуки, непорозумінь і туги. Любовні сонети Спенсера демонструють майстерність та чуття пульсу свого часу. При тому, твори з циклу “Аморетті” глибоко переосмислені і змінені поетом, на противагу сучасним йому сонетаріям. Фактично в більшості з них закоханий жадає сексуально недосяжної коханої. Таке бажання, поряд із ризиком сотворення кумира, вступає в конфлікт з любов'ю до Бога із сьомою Божою заповіддю. Коментатори доби Відродження завжди підкреслюють, що Лаура була заміжня, а лірична героїня сонетів Ф. Сідні Стелла, як відомо, була дружиною лорда Річа. Спенсерівська інновація полягала в посвяті цілого сонетарію жінці, яку він з честю прихилив до себе і завоював її кохання. У 68 сонеті Спенсер пише “So let us love, deare love, lyke as we ought, / love is lesson which the Lord us taught”, тим самим порушуючи головну сонетну традицію і демонструючи подолання петраркізму англійським поетом. Тріумф закоханого – це перемога протестантського бажання шлюбу над холодною цнотливістю. Водночас, деякі поети-католики теж із пристрастю писали про своїх дружин. У своєму першому сонеті Е. Спенсер говорить, що ці “leaves (аркуші) – happy to be in the lady's lilly hands”, але потім він порівнює їх із “captives trembling at the victors sight”. Здається, цей сонет запрошує читати “Аморетті” як вінок з листів / сторінок або як весільну обручку, що символізує коло, святкові гірлянди урочистого майбутнього весілля.

Як зазначалося в підрозділі 1.2, схильність до розв'язання суперечностей між фізичним та духовним світами свідчить про певний зв'язок із неоплатонізмом, поширеним у XVI ст. Спенсерове дослідження неоплатонічних ідей знаходить своє втілення в “Чотирьох гімнах” (Four Hymnes), які відображують роздуми поета в цей період. Перший з “Чотирьох гімнів”, (“Гімн на честь любові” (An Hymne in Honour of Love) описує загальний процес, представлений в “Аморетті” крізь призму індивідуального досвіду. Любов збуджує бажання закоханого до тих пір, доки він бачитиме лише предмет свого захоплення і нічого іншого, крім неї (35). Таке бажання робить серце коханої не чутливим, змушуючи закоханого страждати (1–57). В “Аморетті” ідея Краси і Добра, втілена в образі Єлизавети, підіймає закоханого ліричного героя над світом, як це стверджує восьмий сонет, та “fashion(s) him within”. Ця Любов підносить закоханого над фізичним планом буття й ушляхетнює його думки (68). Шляхетний закоханий знову бачить перед собою лише даму свого серця (76–83). Оскільки його любов ще не досягла небесної чистоти, вона знає заздрість, гнів та ревності (84–86). Щоб долучитися до високої небесної радості, хвилювання й тривога закоханого мають бути подолані (“Епіталама”). Гімн на честь Любові виступає як своєрідна програма цілої книги “Аморетті” й “Епіталами”. В обох творах чітко простежується неоплатонічна парадигма почуття Любові. Проте весільна кульмінація твору заперечує неоплатонічний імпульс переходу земної Любові в небесний план, адже Спенсер залишається співцем земного світу.

Варто зазначити, що Спенсерів інтерес до неоплатонізму не дуже узгоджується з англіканством, яке робить акцент на неможливості подолання відстані між людиною та Богом. Поет дотримувався канонів Англіканської церкви, однак його погляди зазнали впливу платонівської філософії. Тему божественної природи Любові як прагнення Краси Спенсер розвинув у своїх сонетах. Видається доречним розглядати цю концепцію з погляду сходження ліричного героя – поета – по знаменитих “платонічних сходах”. Цим шляхом іде закоханий від земної любові до Любові Небесної. Протестантська

сотеріологія у Спенсеровій ліриці проявляється як духовне зростання ліричного героя в його любові до Бога і коханої. Із наближенням заручин його риторика змінюється на користь ідеалу любовних взаємин. У XVI ст. ідеал шлюбу набув рис протестантської доктрини і став альтернативою чернецькому аскетизму, який усе ще був предметом дискусій в елизаветинському суспільстві. В “Аморетті” та “Епіталамі” відображені укорінені традиційні романтичні взаємини чоловіка та жінки під час залицяння, заручин та шлюбу, які були встановлені патріархальним уставом шлюбу. Згідно з традиціями куртуазної любові, залицяння закоханого мають характер тимчасового служіння. Конфлікти, що виникають між цими впливами, простежуються в розвитку взаємин із коханою. Ліричний герой проходить крізь петрарківські, за стилем і настроєм, залицяння, під час яких він має підкорити себе для того, щоб підкорити її. Його підкореність дамі заради її завоювання дарує надію на взаємність та примирення (65). Починаючи з 59 сонета, закоханий визнає, що жорстокість, яку Елізабет проявляла до нього, була спричинена не гордістю, як він думав раніше (27), а цнотливістю. Це визнання уможлиблює радикальну зміну, що веде до їхнього єднання в 68 сонеті, та шлюбу в “Епіталамі”.

Використовуючи форму сонета в англійському варіанті та його стислий обсяг, автор наповнює кожний вірш різноманітними тропами та образами. Водночас усі вірші разом утворюють цілісну художню систему. Витримуючи сонетну традицію, Е. Спенсер у своєрідний спосіб розширює межі жанру. Слідом за своїми попередниками Данте Аліг'єрі, Ф. Петраркою, А. Бембо, поет використовує сонети як засіб самореалізації. Так само, як і його сучасники Ф. Сідні та Л. де Вега, Е. Спенсер працює над темою розвитку почуття любові паралельно з темою творчості. І так само, як його наступники, Д. Донн та В. Драммонд, Е. Спенсер, як справжній митець, змішує всі барви поетичної палітри – святе й профанне, божественне й людське.

Звичайно, елизаветинські читачі впізнавали в ліриці Спенсера багато джерел, що були популярними в той час у літературних колах. Сьогодні

навіть якщо відносно інформований читач не завжди впізнає вплив Т. Тассо, Ф. Петрарки, Дю Белле, Овідія, Аріосто, Лукреція, Тебальдео та інших латинських, італійських, французьких й англійських першоджерел Спенсерових сонетів, можна бути певним, що він знає достатньо про сонетну традицію, аби бачити, наскільки вірний їй Спенсер.

Сонетні форми розширюються завдяки новому поглибленню змісту. Е. Спенсер використовує художній засіб динамічної градації (на кшталт ефекту зміни кінематографічних планів унаслідок використання “ковзної камери”). “Мале” стає “великим”, велике – ще більшим, набираючи стереоскопічного зображення. Це характерно для творчої манери поета в цілому. Так, “поле” в “Королеві фей” [60] в кінцевому підсумку сягає космічних розмірів, виступає в ролі Матінки-Природи і навіть – у міру того, як простір розчиняється в часі – відкриває поетове бажання зріти Бога і злитися з ним.

Кожний сонет займає своє місце в динаміці наративу, і сумарний ефект малих віршів загалом – це враження одного великого твору. Водночас сонети, кожний окремо, вражають своєю неповторністю, разом вони складають більшу поетичну конструкцію.

Особливість “Аморетті” в тому, що сонетарій пропонує розглядати Спенсера як поета великих форм. Окремі образи поета вкладаються в групи, групи – в мотиви, мотиви – у теми, завдяки яким індивідуальні ліричні твори формують у цілісний канон. Із сучасних позицій автор застосовує прийом автоінтертекстуальності для інтеграції своїх творів і єдності їхнього сприйняття.

Сонети Спенсера, на відміну від творів його сучасників, мають певну властивість, що розширює та поглиблює можливості їхньої чіткої форми. Укоріненість спенсерівських сонетів у традиції полягає в нетрадиційному її використанні (саме про це писав Т. Еліот), що є очевидним доказом генія Спенсера. Річ у тім, що Е. Спенсер пише в дусі *canzoniere*, проте відмовляється від петрарківської сонетної форми з її діалектичною структурою та від англійського сонета з його палінодією.

Природа спенсерівської інновації в структурі індивідуального сонета найбільш зрозуміла на тлі розвитку англійських форм. Е. Спенсер пов'язує три катрени Г. Серрея ланцюжковою римою, в такий спосіб створюючи єдність, що різко відрізняється від незалежного римованого висновку-дистиха. Спенсерова варіація традиційної англійської схеми римування не внесла нічого нового до сонета, вона лише визнала й акцентувала розвиток сформованої на той час тенденції. Однак поет створює власну агреговану сонетну форму *abab bcbs cdcd ee*: рими Спенсера немов чіпляються одна за одну, завдяки чому поетична "історія" кожного сонета сприймається пластичніше. М. Спіллер у своїй праці "Розвиток сонета" [164] назвав спенсерівську форму "ланцюжковими катренами". Е. Спенсер вводить у свої тексти алюзії на псалми, "Пісню пісень" Соломона, "Книгу суспільного богослужіння" (*the Book of Common Prayer*) та латинську версію поезії Анакреонта. Прикладом асимілятивного методу є 67 сонет, який є водночас і даниною традиції Ф. Петрарки, Т. Вайєтта, Т. Тассо та М. Наварської, і латентною алюзією на христорогію (псалом 41) [155].

Основні теми любовної лірики Е. Спенсера – гармонізація земної й небесної Любові, творча реалізація поета, удосконалення людини, узгодження тимчасового й вічного. Особливої уваги заслуговують топоси природи й часу, лейтмотивні для "Аморетті" та "Епіталами" (див. підрозділи 2.2, 2.3). Тематика "Аморетті" стандартна для любовної лірики із часів Горация й Овідія, проте збагачена поетичною традицією Відродження.

Варто зауважити, що на противагу ліричному герою "Пастушого календаря", який стверджував, що Любов – тягар і руйнівна сила (Жовтнева Еклога), твір Спенсера "Колін Клаут повертається додому" позиціонує протилежне, а саме: Любов виправдовує всі страждання закоханої людини, адже вони ушляхетнюють її і стимулюють духовний розвиток, спонукають до виявлення чеснот та добрих учинків, які уможливають відповідність найвищому призначенню людини. У такий спосіб вибудовується апологія Любові, що є наскрізною темою в "Аморетті", "Епіталамі" та "Чотирьох

гімнах”. Саме така плідна Любов, що має стосунок до божественного, описана в сонетах та у весільній пісні.

В. Нельсон слушно зазначає, що “любовна лірика за установленою традицією передбачала не лише особливу форму вірша, а й специфічний спектр тем і образів, що нагадували шахи, якими сонетист мусив грати” [165, с. 85].

Нещастя закоханого, його відданість, краса дами та її жорстокість, палкість почуттів закоханого та крижана холодність коханої, страждання й радощі, роздуми в моменти надії та відчаю, стрімкаплинність часу, ревності, пристрасті та невмирущість поезії – уся ця тематика порушена в “Аморетті”, як і в інших сонетних циклах того часу. Проте аналізована збірка має й деякі специфічні риси, зокрема структуру сонетів і цілісну організацію твору. З цієї причини, “Аморетті” не збірка окремих ліричних творів, а історія любові, об’єднана настроєм поета, від початку і до кінця, кожен сонет розташований у чітко визначеному місці. Перший сонет розповідає про те, що поет презентує збірку своїй коханій (“Leaves, lines and rymes...”), до якої апелює так: “my soules long lacked foode, my heavens blis” [163, с. 600]. В останніх рядках сонетарію бринить та відчувається сум через розлуку закоханих: “Dark is my day, whyles her fayre light I mis, and dead my life that wants such lively blis” [163, с. 654]. Отже, лейтмотивним для сонетного циклу є образ коханої, що постає як джерело небесного блаженства на землі.

У сонетарії спостерігається взаємонакладання язичницького, християнського та особистісно-почуттєвого календарів. Враження про єдність сонетарію посилюється повторенням звернень до сезонів, християнських свят і подій, на тлі яких розвивалася історія кохання: Новий рік (4), весна (19), початок посту (22), річниця зародження любовного почуття (60), Різдво (68), знову весна (80). “Епіталама” оспівує весільний день 11 червня 1595 року, що, за юліанським календарем, є днем літнього сонцестояння.

Плинність часу підсилюється самою історією кохання. Після довгих страждань закоханий нарешті святкує перемогу (63), з нею настає щасливий період життя. У структурі ліричного твору важливо враховувати тематичні опозиції, сформульовані Спенсером: земля і небо, форма і зміст, біль і екстаз, відчай і надія, страждання і щастя, хіть і любов, розлука і зустріч. У різних сонетах помічаємо різку зміну настрою. Наприклад, найочевидніша зміна – у ставленні до гордості дами. Одні із сонетів “Аморетті” вихваляють гордість, гідність і незалежність дами, натомість інші – засуджують її за марнославство, жорстокість і зверхність. З цього приводу автор навіть моделює своєрідну суперечку в кількох сонетах (58 і 59). Перший критикує її самовпевненість, а другий – йому заперечує. У першому сонеті (58) гордість асоційовано з Любов’ю як руйнівною силою, тоді як у сонеті 59 Любов постає як творення. Гордість коханої пов’язано не із зовнішністю, а з божественним походженням її духу: “More then most faire, full of the living fire, Kindled above unto the maker neere...” (сонет 8) [163, с. 605]. “For being as she is divinely wrought, and of the brood of Angels heavenly born...” [163, с. 637] (сонет 61). Ця пара сонетів демонструє притаманний Спенсерові прийом інверсії значення художнього образу, що полягає в порушенні читацьких очікувань, а традиційні мотиви, презентовані поетом, трансформуються в несподіваному ключі.

Що більше зусиль потрібно для завоювання любові дами, то ціннішою є перемога. Вишукана краса її духу породжує гордість й запалює “небесний вогонь” у серці закоханого, надихає його: “...the contemplation of whose heavenly hew, my spirit to an higher pitch will raise” (80) [163, с. 649]. Проте досягнення відгуку коханої спонукає ліричного героя до жорсткого контролю над собою для уникнення спокуси піддатися сексуальним бажанням. Дама – неприступна, але настає поворотний момент, коли на зміну гордості приходить покора. Поет ототожнює себе з досвідченим мисливцем, що вирішив відпочити після виснажливого й невдалого полювання на оленя.

Проте раптом той олень сам повертається до струмка й стає поруч, щоб утамувати спрагу [67].

Використовуючи константи сонетної традиції, Спенсер інтегрує свою особисту Любов у публічний поетичний дискурс і водночас відзначає її неповторність.

Предметом дослідження цілої низки вчених-літературознавців стала архітектоніка сонетного циклу “Аморетті”, що зумовило множинність її витлумачень. У кінці ХХ ст. з’явилася велика кількість критичних робіт, у яких представлені різні підходи до розгляду сонетарію Спенсера – нумерологічний, алегоричний, міфологічний, іконографічний, ігровий тощо. Кожний підхід змінює ракурс прочитання сонетного циклу.

Як зауважив В. Нельсон: “Вірші Спенсера – складні, граціозно побудовані, головне завдання вченого чи критика – розкрити принципи побудови сонетарію” [165, с. 5]. Спенсерознавча критика відразу розвивалася полівекторно, і її різні підходи наразі стали загальновідомими. Факт тематичної розпорошеності віршів Спенсера часто пояснюють припущеннями з приводу різних причин їхнього створення. Відома думка, що Спенсер творив сонети щоденно, аби щодня приносити нову поезію своїй коханій. Російський спенсерознавець І. Бузова вважає: “Спираючись на авторитети Аристотеля, Горація, Вітрувія та їхніх ренесансних послідовників, Спенсер завжди прагнув до створення класичних, досконалих поетичних форм. Сприйняття поезії як пам’ятника спонукало Спенсера творчо застосувати в літературі такі важливі елементи естетики архітектурної композиції, як акцентуація композиційного центру та вісьова симетрія” [53, с. 8].

Увагу критиків сфокусовано на пошуку об’єднавчого принципу побудови “Аморетті”. Дж. Ерскін у 1903 році кваліфікував організацію “Аморетті” як взірць сонетного мистецтва свого часу(20). Інші літературознавці відзначили в сонетарії алегоричний синтез автобіографії, художнього вимислу, міфу, що уможливив ідеальне поєднання духу і плоті.

Л. Мартс уважає своєрідний драматичний наратив суперечливим елементом, підтримуючи гіпотезу, що ліричний герой виконує в ньому різні ролі. Однак навіть ті, хто вбачав в “Аморетті” комбінацію ранніх та пізніх сонетів автора, визнають певну цілісність циклу. О. Данлоп вказує на те, що “лірика Спенсера насамперед потребує пошуку інтегрального змісту, що лежить під поверхневим дискурсом” [163, с. 154]. Дж. Лівер відзначає “спробу поєднати дві збірки сонетів – абсолютно різних за предметом, характером та головною концепцією викладу – в одну” [71]. Сімдесят один сонет він вважає “твердим ядром” “Аморетті”, останні вісімнадцять, на його думку, можна відокремлювати. Незважаючи на очевидне захоплення поета календарною символікою як засобом організації циклу сонетів, символізм чисел та календарів визнали порівняно недавно.

Дослідження “Епіталами” К. Гаятом [159] та “Королеви фей” А. Фаулером [166] розкрили складні перетини нумерологічних та календарних відповідностей, що формують художню сутність названих творів. Праці цих науковців довели, що символізм цілком притаманний творчій манері Спенсера і його не можна ігнорувати, вивчаючи твори поета.

Для адекватного сприйняття “Аморетті” важливо враховувати не помічені раніше елементи календарної символіки. Сонетарій має симетричний дизайн, і, отже, стає очевидним, що не можна розділити сонети так, як пропонував Лівер. Незалежно від того, написані сонети в один або декілька періодів поетового життя, їхнє розташування в сонетному циклі є свідомо визначеним, задуманим й утіленим самим Спенсером в 1594 році. К. Ларсен [177] пов’язав усі 89 сонетів “Аморетті” зі щоденними біблійними читаннями за молитовником для певних дат 1594 року. Аналогічно А. Прескотт зазначає, що 89 сонетів корелюють із 89 читаннями молитовника (святкові та недільні дні) [8, с. 31]. Любовна лірика Спенсера – надзвичайно гармонійна. Невипадково критик констатує, що “календарні та літургійні зв’язки більш рельєфно пов’язують людську Любов з Любов’ю, що рухає сонце та світила” [157, с. 18].

Е. Спенсер специфічно застосовує три тісно пов'язані між собою календарі. Зокрема, перший розпочинався з 1-го січня, а другий – місячний – з 1-го березня, тоді як третій – з 25 березня, дня Благовіщення – вказував на початок року Божої благодаті. Імовірно, що гра з календарями надавала уяві поета більшого простору й сприяла створенню особливої композиції сонетарію, адже любовний календар “Аморетті” вів початок від січня 1593 і закінчувався в червні наступного року.

Відомі декілька спроб витлумачення композиції сонетарію. У руслі традиційного підходу (Ж. Варкентін) сонетарій поділено на дві частини: перша – до 67 сонета, друга – після нього. 68 сонет цікавий тим, що в ньому поет оголошує про втілення своєї мрії. За іншою версією (А. Фаулер), “Аморетті”, анакреонтичні вірші та “Епіталама” становлять п'ять частин (117 поезій і строфи), об'єднаних за схемою АВСВА, у якій А – сонети 1 – 34 (34); В – сонет 35; С – це сонети 36 – 82 (47); В – сонет 83; А – сонети 84 – 89, 4 анакреонтичних вірші та 24 строфи “Епіталами” (34). Згідно з третьою версією (В. Джонсон), сонетарій за Великоднім календарем поділено на три частини: 1 – 21, 22 – 67, 68 – 89, у якому 22 сонет свідчить про початок Великого посту, а 68 – про його закінчення.

На думку К. Каске, “Аморетті” та “Епіталама” становлять єдиний твір і поділяти його доречно так: сонети 1 – 67, що описують період залицання ліричного героя; сонети 68 – 89 та анакреонтичні вірші, що стосуються заручин; та “Епіталама”, присвячена весіллю [167, с. 273]. Ренесансознавець Г. Гантер вважає “Аморетті” незавершеним твором і виражає сумнів щодо порядку укладення сонетів [93, с. 124].

Порівнявши відомі класифікації, ми схильні спиратися на позицію О. Данлопа й можемо зробити низку висновків. Слід зазначити, що шість сонетів “Аморетті” асоціюються з календарем. Так, наприклад, сонет 4 (“New yeare forth looking out of Ianus gate, / Doth seeme to promise hope of new delight”), та сонет 62 (“The weary yeare his race now hauing run, / The new begins his compast course anew”) пов'язані з початком року. Сонет 68: “Most

glorious Lord of lyfe that on this day, / Didst make thy triumph ouer death and sin” – Великодній сонет. Сонет 22: “This holy season fit to fast and pray” – Великодній піст. Сонети 19 і 70 асоціюються з весною. Група сонетів, що складається з 47 віршів (починаючи з 22 до 68 сонета), охоплює увесь період Великого посту 1594 року, включаючи Великдень та шість недільних днів до Великодня. 21 сонет передує центральній групі, а 68 сонет іде після неї, що свідчить про симетричну побудову сонетарію. Стає очевидною неможливість відокремити, як пропонував Дж. Лівер, ті сонети, які здавались йому недоречними за місцем розташування в сонетарії. Виникають гіпотези щодо деталізації використання календарних та нумерологічних відповідностей. Головні теми сонетарію відбивають зміни людського бажання в напрямі вищих форм Любові. Е. Спенсер використовує церковні події в символічному сенсі, що свідчить про щільний зв’язок сонетарію з літургійними читаннями. Сонети 22 і 68 є взірцями суто літургійних сонетів Е. Спенсера. Низка сонетів, розташованих у сонетарії поряд із 68, мають певну амбівалентність. Чіткий розподіл між світським та релігійним стирається тому, що вони містять алюзії, які можна однаково віднести і до християнського календаря, і до залицяння закоханого, бо, демонструючи негаразди закоханого, вони асоціюються з християнином у період Великого посту. Наприклад, сонет 66 (Good Friday) співвідноситься і з жертвою Христа, і з дамою. Сонет 64 починається так: “Comming to kisse her lyps, (such grace I found) / Me seemd I smelt a gardin of sweet flowres”. За показовим збігом обставин цього дня читається Євангеліє про поцілунок Іудою Христа. Тут же поет наводить чуттєві флористичні порівняння (див. підрозділ 2.2).

Оскільки Великдень – перехід від земного до небесного плану, то можна здогадуватися, що, використовуючи християнську символіку, Е. Спенсер в “Аморетті” демонструє рух земної любові до вищих її форм. Тематичний розвиток сонетарію підтверджує цю інтерпретацію, бо подібний рух від земної до небесної Любові можна простежити в “Чотирьох гімнах”(від першого до третього). Спочатку Любов збуджує бажання в

закоханого, воно посилюється і, щоб стимулювати його зростання, закоханий повинен весь час страждати. Слід підкреслити, що теми хвали, страждань і скарг є доміантними в першій частині “Аморетті”. Ці теми вже були розроблені поетом в гімні згідно з гарно продуманим планом, який щільно пов’язаний зі структурою сонетарію.

Очевидно, Е. Спенсер бачив релігійні та любовні елементи не як дві рівнозначні, а як дві нероздільні частини однієї історії. Історія Любові Е. Спенсера базується на переконанні, що Христос – людина, водночас, Христос – краса досконалості, яка збуджує бажання і підтримується Христом-Любов’ю. Таким чином, Христос, який є Любов, підіймається від людського стану до небес і в буквальному, і в алегоричному значенні. Для Е. Спенсера це не пара окремих паралельних символічних дій, а одна. Закоханий – історична особистість – Е. Спенсер. Про це свідчать певні деталі його приватного життя. Перехід Любові на вищий рівень представлений поетом в “Аморетті” відразу в трьох відповідних площинах – особистій, загальнолюдській та божественній, і всі вони щільно пов’язані в одній реальності.

У календарних, нумерологічних, літургійних та тематичних параметрах, якими Спенсер користувався для свого сонетарію, індивідуальні сонети згруповані в точні та вагомні моделі. Група, сформована сонетами 1 – 21, є вдалим прикладом такої моделі.

Перший сонет характеризує поета як поневоленого та стражденного: його серце – рана, що кровоточить, його дух майже вмирає, його душа – зголодніла. Серце, дух та душа – певні стадії, які проходить Любов у своєму піднесенні. Ліричній героїні автор також дає трирівневу характеристику. Вона є і переможницею, що має владу над смертними, і джерелом його неволі та сердечних страждань. Героїня походить із Гелікону – джерела поетичної наснаги, що може оживити його вмираючий дух, і, нарешті, вона – божественний янгол, його “душі довгождане живлення”. Будучи джерелом страждань ліричного героя на землі, лірична героїня є також його “небесним

блаженством”. У такий спосіб перший сонет задає лейтмотив для всього сонетарію.

Перші чотири сонети – вступні. Сонети 2 – 4 характеризують ситуацію, в якій опинився закоханий на початку сонетарію. Сонети 2 і 3 демонструють різні, контрастні впливи коханої на ліричного героя, а сонет 4 визначає темпоральний напрям і асоціюється із секулярним новим роком, на відміну від року Божої благодаті, за яким живе церква. Слід зауважити, що встановлений за юліанською календарною реформою 46 року до н.е. Новий рік починався 1 січня та був спочатку язичницьким святом, і тому Спенсер обережно ставиться до цього новорічного свята. Поет пише: “sad Winters night”, хоча обіцяє: “hope of new delight” – задоволення “fresh love... wanton wings and darts of deadly power”. Весна, яку вона проголошує, – весна Кохання. З цієї причини земля має приготувати себе “the Earth with diuers colord flowre, to decke hir selfe”.

Сонетарій починається тим, що закоханий, з одного боку, збентежений своїм бажанням, яке провокує “unquiet thought” (сонет 2), а з другого, – визнає, що дама його серця є втіленням янгольських рис та запалює в серці небесний вогонь, тож гідна радше поклоніння, ніж пристрасті (сонет 3).

Розвиток самої історії кохання починається щойно в сонеті 5. Контрастні впливи дами на закоханого є підґрунтям двох абсолютно різних типів сонетів. Першу групу сонетів, як і сонет 2, можна умовно позначити як “fayrest proud”. Тут акцентується на гордошах, тиранії, впертості, жорстокості та бунтарстві дами. Друга група сонетів, як і сонет 3, зображує янгольську природу дами, що втілена в її красі, доброті, божественному походженні та притягальній силі.

У сонеті 5, як і в сонеті 1, поет зосереджує увагу на дихотомічній природі ефекту, що виникає в його душі внаслідок споглядання дами. Поет визнає, що гордість дами – необхідна янгольська риса: “Was neuer in this world ought worthy tride, / without some spark of such self-pleasing pride” (5).

У сонеті 6 закоханий поет починає захищати ліричну героїню – немов для самозаохочення. Ліричний герой говорить собі: “Be pought dismayd”. Усі інші сонети першої групи є повторенням або варіацією цих головних тем. Сонети 7, 8 і 9 належать до групи “дама-янгол”. За цими трьома сонетами слідує три сонети з “fayrest proud”, в яких усі зусилля закоханого зводяться нанівець, а він сам здобуває чесноту смирення.

Сонет 13, так само, як і 5, – моралізаторський, бо має справу з гордістю, “м’яким смиренням, змішаним із неабиякою величчю” (*myld humblesse mixt with awfull majesty*), та знаменує кінець першої спроби покорити даму, але водночас сповіщає читачеві про початок другої спроби закоханого. Е. Спенсер використовує таку саму модель, як і в першій спробі: сонет-заохочення, три “янгольських” сонети, три “гордих” сонети і врешті-решт – змішаний сонет із моральним акцентом. Маємо не тільки паралельну організацію, а й кожний сонет другої спроби відповідає тематичному сонетові першої. Наприклад, сонет 14 так само, як і 6, є сонетом самозаохочення. Спостерігається циклічність сонетарію, яка свідчить про цілісний поетичний задум “Аморетті”.

Тематично в другій групі сонетів дуже мало змін; єдине, чим вони відрізняються, – це інтенсивність. Сонет 15, як і 8, – уславлення краси дами, причому поет акцентує на красі її розуму, прикрашеного численними чеснотами. Як і 8 сонет, 15 говорить про вплив її доброчесності на ліричного героя.

Сонет 16 і 7, свідчать про владу коханої над життям і смертю. Обидва сонети підкреслюють янгольську природу її безсмертного світла. Сонети 17 та 9 присвячені божественному походженню дами, її очі – центральний образ. Ліричний герой переходить від захоплення до обоження дами. Закоханий, що дедалі інтенсивніше використовував свої компліменти, зараз готовий звернутися до інших засобів. Однак варто зазначити, що в усіх цих сонетах дама залишається непорушною, – змінюється лише стратегія закоханого, яким рухає єдине бажання – отримати прихильність дами. Якщо

в 11 сонеті ліричний герой шукав можливість вплинути на неї силою розуму, то у 18 сонеті він намагається діяти іншими методами: *long intreaty soften her hard hart*.

У 10 сонеті закоханий звертається до Бога-Любові і благає його применшити гординю дами; у 19 сонеті він знову звертається за допомогою до Бога, але ще активніше: “Therefore O love, unlesse she turne to thee ere Cuckow end, let her a rebell be”. Сонет 19 посилює часовий план, започаткований у 4 сонеті. Весна тут спокуслива та більш приземлена, бо сповіщається веселою зозулею (“The merry Cuckow, messenger of Spring”). Поклик Любові через зозулю названий “легковажним” і “пустим”, зображений як “idle message”.

У 20 сонеті закоханий скаржиться, що його дама має певну перевагу над ним, – так відлунює ситуація 12 сонета, в якому дама злиться на нього в той час, коли він, обеззброєний, намагається “with her hart-thrilling eies, to make a truce”.

Тон “гордовитих” сонетів варіюється від нейтрального до зниженого. Таким чином, що енергійніше оспівується дама в тематичній групі сонетів “дама-янгол”, то відчуженішою вона постає в “гордовитих” сонетах.

21 сонет паралельно з 5 та 18, підсумовує обидві спроби закоханого схилити до себе кохану, і звідси висновок: “her smile me drawes, her frowne me driues away. / Thus doth she traine and teach me with her lookes, / such art of eyes I neuer read in bookes”.

Закоханий та поет – одна особа. Однак у різний час вони виконують різні ролі. У сонетах, в яких ситуація коментується, він виступає в якості наратора. Такими є сонети 1 – 5, 13 та 21. Це немов свідчення поета-закоханого, звернені до читача: вони пояснюють та інтерпретують події. В інших сонетах він залишає роль оповідача і грає роль ліричного героя-закоханого, яка є більш показовою, порівняно з оповіддю. Сонети 6 – 12 та 14 – 20 – поетичні залицяння.

Закоханий виконує активну роль у віршах – залицяннях, хоча ці його дії – не ефективні. Дамі відведено пасивну роль, вона змальована автором як статична в багатьох сонетах. Лише завдяки змінам у ставленні ліричного героя до дами може бути простежена історія, що складає “Аморетті”. У цілому чергування драматичних і наративних сонетів, позитивного і негативного ставлення визначає діалектичні організаційні принципи окремих груп та індивідуальних сонетів.

Група сонетів 22 – 68 та сонети 59 – 89 розвиваються за схожими сценаріями щодо їхнього тематичного руху, окресленого ще в “An Hymne in Honour of Love”.

Серце ліричного героя – локус Любові в першій групі сонетів. Освячення дами реєструє вплив динаміки залицяння на духовний розвиток, якому слугують страждання закоханого. Співвідношення фізичного та духовного планів є невід’ємною частиною сонетарію. У сонеті 22 Спенсер переводить вектор уваги читача на розум закоханого. Зараз він приносить серце як жертву, “палаючу чистим та добродесним бажанням” (*...my hart will sacrifice, / burning in flames of pure and chast desyre*), своїй святій прекрасній дамі.

Сонети 22 – 68 тематично монолітні та відповідають Великодньому періоду. Їхньою характерною рисою є те, що в сонетах 59 – 69 майже зовсім зникає “дама-янгол” (*donna angelica*). Крім 22, 39 та 40 сонетів, практично всі інші (23 – 38 та 41 – 58) підкреслюють жорстокість дами, страждання закоханого або те й те одночасно.

У сонетах 59 – 68 Любов поета рухається до свого завершення. Сонети 5 і 59 відмічають початок і кінець періоду страждань і тематично однакові – прославляють гордощі дами. У той час, поки ліричний герой тонує у пристрастях, вона залишалася сильною, як “*steddy ship... depart*” (59). Сонет 62 знаменує початок Нового року, літургійного року Божої благодаті, що несе із собою “*a change of weather*”. У 63 сонеті закоханий бачить “щасливий

берег” (*happy shore*). Воскресіння і перехід до небесної Любові в сонеті 68 є апогеєм земної Любові ліричного героя.

Протягом короткого проміжку часу закоханий насолоджується присутністю своєї дами, тоді як його розум занепокоєний смертю (72). Тема та образи сонетів 69 – 75 – матеріальні й пов’язані із життям у цьому світі. У сонетах 76 – 83 відбувається перехід від тілесного до духовного акценту, від вроди дами до її благородного духу. Ця зміна супроводжується відновленням поетичної наснаги ліричного героя, адже в 33 сонеті він скаржився на те, що він не міг закінчити “Королеву фей”, тому що його розум був запаморочений гордою Любов’ю, яка пригнічувала його дух. У 80 сонеті описується “споглядання небесної краси” ліричної героїні, як і в 3-му сонеті: “Yet in my hart I then both speake and write, / the wonder that my wit cannot endite”.

У 81 сонеті, говорячи про розум дами, він зазначає: “The rest be works of natures wonderment, / but this the worke of harts astonishment”. Як і в 35, так і в 83 сонеті, що майже буквально повторює сонет 35, завдяки контексту краса набуває іншого значення (35 – різні об’єкти краси, 83 – різні види краси).

В останніх шістьох сонетах закоханий знову страждає. Він знає, що Любов – справжнє світло небесної краси – залишилась у ньому і кріпить його душу, але він має підтримувати себе видіннями своєї уяви. Домінантний настрій трьох останніх сонетів – чекання: “Thus I the time with expectation spend”. Світ потонув у темряві. Світло “th’Idæaea playne”, що перетворює царину серця та розуму, стало єдиним світлом для закоханих “with such brightnesse whylest I fill my mind, / I starue my body and mine eyes doe blynd”. Закоханий, немов воркуючий голуб, чекає на єднання з коханою. Це єднання – у “Епіталамі”, в християнському шлюбі. Ключ до цілісного розуміння сонетарію “Аморетті” полягає в ідентифікації Любові з Христом, що виявилось в календарному символізмі сонетарію та в розвитку основних тем. Єдність Любові, змальованій в “Аморетті”, маємо вбачати і в Любові поета до обраної дами, і в Любові христянина до Бога. Релігійний символізм в “Аморетті” зумовлений не практикуванням поета в поетичній віртуозності, а

його бажанням якомога повніше висвітлити основну тему – Любові, яку Е. Спенсер інтерпретує в “An Hymne in Honour of Beautie” як небесну гармонію.

2.2. Поетика природи як конститuenta любовного дискурсу в сонетах Е. Спенсера

Однією з центральних в культурному просторі епохи Відродження є проблема взаємин людини і природи. У період Ренесансу переосмислюється філософська, теологічна та фізична сутність природи. Постає необхідність створення нової картини світу, заснованої на органістичному, антропоморфному, гілозоїстичному сприйнятті природи. Використання аналогій допомагає натурфілософам описати світ з перманентною внутрішньою динамікою, сповнений знаків і символів та просякнутий взаємодією незліченних прихованих сил [168]. Згідно з відомим дослідником культури Ренесансу Стівеном Грінблаттом, цю культуру характеризує “цілісне бачення світу у русі, світу, що його скороминучість, еротична енергія та постійні зміни не позбавляють значущості, а навпаки, роблять ще прекраснішим” [169]. “Вторгнення поетичної образності у філософію підкреслює не лише динамічний характер універсуму, а й єдність світобудови, нерозривний зв’язок між усіма природними явищами з природою в цілому...” [170, с. 126]. Інтерпретація природи натурфілософами XVI ст. суттєво відрізнялася від схоластичної ортодоксії та від більш раціоналістичного розуміння природи в XVII ст., коли весь світ почали уподібнювати до гігантського механізму.

Філософська думка Відродження становить нову пантеїстичну картину світу, яка тяжіє до ототожнення Бога та природи, до обоження природи та людини. Бог у філософії Відродження не творить світ з нічого, він “спів-вічний” світу. Бог зливається із законом природної необхідності. Природа перетворюється на обожений, наділений усіма необхідними силами першопочаток усіх речей. На думку М. Габлевич, “природа в уяві / фантазії

ренесансців ще існувала в первісному, синкретичному значенні цього слова, без поділу її на “живу” й “неживу”, бо вся вона була “живою” – матерією-матір’ю-майстриною, яка безперервно родить-творить, захоплена-запліднена живим Духом Любові” [171, с. 19].

Новий час успадкував від попередніх епох два діаметрально протилежні погляди на природу. Античне язичництво поклонялось їй, як Богу, або вбачало в ній прояв божественної сутності, вважало її ідеалом краси і порядку. Середньовічний аскетизм, виходячи з вчення про первородний гріх, вважав природу царством “князя світу цього” та одним із джерел зла й загибелі для людини.

Концепція природи в Петрарки отримує потужний імпульс від античних учень, але не втрачає зв’язку з християнством. Саме тому Петрарка не приймає головного положення стоїчного пантеїзму – обожнення природи. Разом з тим зв’язок Бога зі створеним світом Петрарка часто інтерпретує не як безпосередню, а як опосередковану участь Бога. У Ф. Петрарки природа – творча божественна сила, жива норма поведінки людини, мати та годувальниця.

Неортодоксальна система поглядів Петрарки пропонує розглядати природу як посередника між Богом та світом у процесі розгортання закладеного Богом генетичного коду. Природа перебирає на себе теїстичні характеристики: персоніфікованість, мудрість, благість та світову творчість, її розглядають крізь призму вивчення проблеми людської гідності.

У “Платонівському богослов’ї” М. Фічіно ототожнює природу з внутрішнім першодвигуном: “... повсюди присутня природа, так і... повсюди знаходиться світова душа” [144, с. 87]. Природа визначається як внутрішнє мистецтво, що зсередини творить матерію так, неначе тесля знаходиться всередині деревини. Розуміння природи як “внутрішнього майстра” стверджувало автономію природного начала, яке однак зберігало свою залежність від Бога. Природа надає рух своїм творінням так само, як Бог надає буття природі. Водночас природа як внутрішнє джерело руху у світі

щільніше пов'язана з божественним началом, але не протистоїть йому. Згідно з неоплатонічною традицією використовуються поняття “сходження” для описання переходу від Бога до матеріального космосу. М. Фічіно стверджує, що існує не “вертикальний”, а “круговий” взаємозв'язок, який визначається як Любов: “Усі частини світу пов'язані між собою, бо є творінням одного майстра та складовими світобудови, вони схожі в бутті та житті” [144, с. 88].

Поряд із Любов'ю, Часом і Творчістю Природа посідає одне з чільних місць в образній системі спенсерівського художнього світу. Природні образи - одні з найчастіше вживаних у ліриці поета. Природа стає головним героєм *Cantos of Mutability*. Бог, Христос або священна природа є вищими щодо планет, зірок, землі і всього, що її наповнює. Е. Спенсер називає природу благородною, щедрою, люблячою, досконалою, загадковою; однак найголовніше – вона є творцем і законотворцем. Матінка-природа в “Королеві фей” зображена в ролі Творця, що формує все живе з безформенної маси (“Королева фей” II, VI, 16). Чудове різноманіття та безкінечне різнобарв'я природи оспівується в “Коліні Клауті”.

Поет розглядає різні значення поетики природи: як сутність чогось / когось, як сукупність живих та неживих об'єктів реального світу. У 21 сонеті “Аморетті” ліричний герой запитує: “Чи то природа, чи то мистецтво створило його прекрасну Даму?”, а в сонеті 31 дивується: “Ah why hath nature to so hard a hart, given so goodly giftes of beauties grace?”. У сонеті 30 він стверджує: “Such is the power of love in gentle mind, that it can alter all the course of kynd”.

Е. Спенсер наслідує Платонову ідею розумного створення світу: світова душа як еманация Бога наповнила первинну матерію духом (душею), що прагне повернення до свого першоджерела. Слід зауважити, що ще стародавні римляни та греки персоніфікували природу. Лукрецій починав *De rerum natura*, називаючи Венеру-Любов дарувальницею життя та уособленням функції природи. Пізніше він звертається до природи як такої, що править Всесвітом та відповідальна за творіння і досконалість усього

тварного світу. “Спенсерові герої, що поклонялися Венері в “Королеві фей”, звертаються до неї як до природи, що є прихованою природою двох статей, і уславлювали її за творення світу і керування ним” [8, с. 503].

У своїх поглядах на природу Е. Спенсер спирається на традиції, що вже усталилися в пізньосередньовічній та ренесансній культурі, модифікуючи їх у власний оригінальний спосіб.

Аланус Лільський (*Alanus ab Insulis*) зобразив природу центральним героєм у своєму творі *De planctu Naturae* – енциклопедичній моральній алегорії, в якій природа бере участь у створенні нової досконалої людини. Він використовує алегорії, які асоціюються з Божим провидінням, і надає їм риси таких чеснот, як: добродійність, милосердя і краса. Їх Е. Спенсер наслідує у своїй творчості.

Е. Спенсер створює образ природи в “Королеві фей” за аналогією до “Роману про троянду” Жана де Мена [172], де надзвичайно красива природа, помічниця Бога, завжди піклується про відтворення.

Образ природи у творчості Дж. Чосера, зокрема в “Парламенті пташок” [173], певним чином перегукується з тематичним спектром ліричної творчості Е. Спенсера. Однак на противагу штучності чосерівських образів природи він оживляє їх, надаючи їм оригінальнішого забарвлення. Природа Е. Спенсера корелює з образами Бога, Христа, божественної Любові, Провидінням (Мудрістю, Знанням) і Мінливістю. Е. Спенсер бачить всесвіт як органічний: природа –

не механічний чи математичний конструкт, позбавлений розуму, природа для нього є цілеспрямованою божественною силою.

Спенсерівська палітра образів природи завжди неповторна та яскрава настільки, що можна говорити про індивідуальну манеру письма поета. Підбір анімалістичних та флористичних образів нетрадиційний. Варто зазначити, що несподіваність образів Спенсера часто зумовлена тим, що поет обирає гротескно негативні порівняння аби поглибити та увиразнити силу почуттів ліричного героя, створити мікрокосм його духовного життя і,

зануривши читача у вир пристрастей ліричного героя, спонукати його до співпереживання.

Через несподіваність та гротескність негативних образів Спенсер провокує раптову бурю негативних емоцій. Поет впливає на сенсоріку як мудрий психолог, збуджуючи емоції читача. В такий спосіб Спенсер активізує сприйняття читача, готуючи його почуття до стереоефекту. Реципієнт не тільки розуміє образ, зіставляючи власний досвід з описаними явищами природи, але й не може не відчути космічність переживань ліричного героя. Спрацьовує уява, сенсорика й інтелект. Панорамність образу має своїм фундаментом когнітивний аспект; гротескність образу і його змісту викликає емоційний резонанс.

В усіх сонетах Спенсера чітко простежується найбільш вживаний композиційний прийом, побудований на основі певних асоціацій. Поет використовує яскраві образи для передання почуттів, стану душі ліричного героя, відображення динаміки його взаємин з ліричною героїнею. Іноді беруться за основу поведінкові моделі, портретні характеристики і риси, які приписуються певним природним феноменам, що накладається на асоціативні образи тварин, рослин, стихій і т. п. Видається можливим трактувати цей засіб художнього у вираженні як асоціативний паралелізм.

Деякі сонети продиктовані чуттєвим вибухом закоханого – піком його переживання Любові; іноді він достатньо прохолодний і максимально реалістичний. Ігноруючи видимі контури поведінки ліричної героїні, він намагається зрозуміти, що її тривожить і чим обумовлене таке чи інше ставлення його коханої до нього. З одного боку, цей прийом асоціації тяжіє до порівняння, з іншого боку, можна стверджувати, що це паралелізм. Поет приділяє величезну увагу відображенню поведінки, іноді він спостерігає збоку, а деколи сам є безпосереднім учасником подій. Характерною рисою усіх сонетів є та чи інша ілюстрація, майстерно підібрана поетом, яка яскраво і максимально точно передає авторську інтенцію. Природа є одним з найбагатших джерел образності в ліричній творчості Е. Спенсера. Образи

природи з'являються в 46 сонетах: 1 – 9, 15, 16, 19 – 21, 23, 28 – 30, 32, 34, 35, 38, 40, 43, 47 – 51, 53, 56, 60 – 62, 64, 65, 67, 70, 71, 83, 85 – 89. Натуралістичні образи Спенсера можна об'єднати у чотири групи: флористичну, анімалістичну, космічну і стихійну (табл. 1).

Таблиця 2.1

Образи природи в сонетарії Е. Спенсера

Образи	Сонети
Флористичні	1, 4, 6, 19, 28, 29, 35, 61, 64, 70, 71, 83
Анімалістичні	2, 19, 20, 23, 38, 47, 53, 56, 65, 67, 71, 85, 86, 89
Космічні	9, 34, 60
Стихійні	7, 8, 9, 15, 30, 32, 34, 40, 48, 51, 56, 61, 62, 67, 70, 87, 88
Мінералогічні	15, 32, 51

“Саме поняття “образу” в літературі виражається у формі тропів на кшталт метафори, порівняння чи символу” [174, с. 106]. Насамперед, необхідно пояснити наше розуміння художнього образу *per se*, що слугуватиме предметом дослідження. Ми розглядаємо художній образ як специфічну форму відображення та пізнання дійсності в мистецтві. В основі художнього образу як специфічної форми відображення дійсності лежить первинний, або так званий чуттєвий образ, цінний не сам по собі, не як пряме і максимально повне відображення дійсності, а тією мірою, якою він здатний уособлювати більш загальний порівняно з конкретно-фактологічним, зміст. Художній образ має подати об'єктивну картину змальовуваної дійсності через її суб'єктивно-емоційне сприйняття, тобто такою, якою її бачить і емоційно переживає автор.

Перед нами постають такі завдання:

- виокремлення з контексту сонета художнього образу;
- розгляд його семантично-функціональних аспектів у соціокультурному вимірі епохи Відродження;
- висвітлення специфіки спенсерівського образу.

Далі ми розглянемо кожену групу художніх образів окремо, зосереджуючи увагу на домінантних художніх образах у ліричній творчості Е. Спенсера, спробуємо визначити, наскільки вони були характерними для літературного процесу і колективної свідомості епохи Ренесансу і в який спосіб образи натури беруть участь у конструюванні дискурсу Любові в “Аморетті”.

Окреме місце займає сонет 41 – філософський роздум над сутністю природи коханої як такої, загадкою її особистості, що полонила розум і серце ліричного героя. З цієї причини ми розглянемо його першим.

Сонет 41.

Is it her *Nature*, or is it her Will,
 To be so cruel to an humbled Foe?
 If *Nature*, then she may it mend with Skill;
 If Will, then she at Will may Will forgoe.
 But if her *Nature* and her Will be so,
 That she will plague the Man that loves her most,
 And take delight t' encrease a Wretch's Woe;
 Then all her *Nature's* goodly Gifts are lost:
 And that same glorious Beauty's idle Boast,
 Is but a Bait such Wretches to beguile,
 As being long in her Love's Tempest tost,
 She means at last to make her piteous Spoil.
 O fairest Fair, let never it be nam'd,
 That so fair Beauty was so foully sham'd!

Перші рядки порушують тему жорстокості до приниженого та упокореного ворога, жіноча фігура змальовується як переможець на полі бою. Жінка-воїн, або амазонка, є одним з найнебезпечніших образів для збентеженого та зануреного у сумніви “Я” поета. Сама можливість прояву “волі” ставить людство над природою; виникають модифікації інстинктів, коли ними править розум. Освіта та виховання можуть домінувати над чистими проявами інстинктів: “If Nature, then she may it mend with Skill” (41). З іншого боку, “воля” може бути недоброю, і

в такому випадку сама природа ліричної героїні, її природні інстинкти та бажання можуть призвести до втрати усіх принад та якостей, таких важливих для ліричного героя. Це протиріччя виражене у другому катрені сонета. Виникає низка запитань: чи відповідає насправді образ жінки-воїна або жорстокість лева її природі? Чи є ця метафора адекватним виразом реальності? Якщо так, то ліричний герой зустрічається із самозаперечуваною природою, з абсолютною неможливістю натрапити в житті такий жіночий образ. Жінка-воїн так само, як і жорстокий лев, є адекватним образом природи, що, здається, порушує свої особисті правила та робить ліричного героя неспроможним зрозуміти їх, свою роль і своє місце в світі.

Ліричний герой намагається визначити простір, де його особистість знайшла б відповідний світоустрій, запропонований коханою. Жіночий образ – один із центральних і загадкових ідентифікаторів чоловічої перспективи. Закоханий поет потрапив у сумнівну реальність, в якій зовнішність і зміст не корелюють між собою. Відчувається ренесансний мотив невідповідності видимого і сутнісного. Канонічна петрарківська ситуація програється Спенсером ще раз з її традиційним жінконенависницьким ухилом і пояснюється складністю інтерпретації образу коханої у мінливому світі після гріхопадіння. Жорстокість у сонетарії не випадкова; навпаки, вона - стратегічна і, здається, серйозно загрожує можливим гармонійним взаємовідносинам між закоханим та його коханою, людиною та соціумом, що зображуються в сонетарії. Це відчуття небезпеки, зумовлене активною маніпуляцією першопрочитанням класичних джерел сонетів, підкреслює те, що Спенсер зосереджує увагу на конфліктній природі інтерпретативних зусиль ліричного героя. Таким чином сонет не потребує активної ідентифікації джерел, оскільки куртуазна публіка, яка була ядром спенсерівського читацького загалу, легко могла зрозуміти їх.

Анімалістичні образи. Джерелами таких образів для ренесансної поезії слугували антична міфологія, біблійні сюжети та середньовічні бестіарії. Часто ці образи були химерними, і, на думку більшості сучасних дослідників, відображали тогочасне уявлення про світ, далеке від наукових фактів. На

основі поетичних топосів, що були досить традиційними в епоху Відродження, Спенсер створив власну картину анімалістичного світу, яка складається з 19 образів тварин. Ці образи можна об'єднати у чотири групи:

I. Дзеркальні одиничні образи, що використовуються згідно з їхніми функціями у розгортанні дискурсу Любові. У симетрично розташованих парах сонетів функціонують образи змії (сонети 2 / 86), зозулі (19 / 85) і павука (23 / 71).

II. Дві пари полярних сонетів з домінантним анімалістичним образом в кожному з них. В першій парі сонетів (67 / 71) для зображення ліричної героїні Е. Спенсер застосовує ідеалізовані образи “дикої лані” і “благородної бджоли”. Поет ефективно вдається до другорядних образів гончих (67) – для зображення граничного виснаження після тривалого та невдалого полювання, і павука (71) – для зображення ліричного героя, який полонив кохану. У другій парі сонетів (85 / 89) Спенсер використовує образи дрозда і голуба як символи ліричного героя – закоханого поета. Другорядний за значенням образ зозулі у 85 сонеті характеризує пересуд і заздрість, притаманні вищому світу.

III. У трьох сонетах (20, 53, 56) зображені три образи хижаків (лев, пантера і тигр). Е. Спенсер вживає ці образи для того, щоб підкреслити жорстокість коханої, намагаючись досягти висхідної градації і стереоскопічного ефекту. Образи хижаків багатогранні. Образ лева втілює жорстокість і великодушність щодо до другорядного образу “безглузлого ягняти” (*silly lamb*). Гротескний образ пантери втілює “зовнішню” красу та “приховану” небезпеку. Образ тигра передає жорстокість і кровожерливість.

IV. Образи дельфіна (38), риби (47) і птаха (65) використовуються для відображення маргінальних ситуацій. Образ дельфіна – життя / смерть, образ риби – розум / безглуздість, образ птаха – полон / свобода.

Можна говорити про застосування тонів, напівтонів та різних планів бачення художнього образу зі стереометричним ефектом, якщо провести аналогію з майстерністю художника. Найхарактерніші в ліриці Е. Спенсера є такі образи

тварин: ссавці (дельфін, лев, олень, пантера, пес, тигр, ягня), плазуни (гадюка, аспид), птахи (горлиця, дрозд, зозуля), павукоподібні (павук), комахи (бджола) та риби [175].

Отже, в “Аморетті” представлені шість класів тварин, що стали доміантними образами в творчій майстерні поета. Кожний з них поряд з традиційними уявленнями того часу має свої специфічні риси, притаманні творчій манері Спенсера. Далі розглянемо кожену групу образів детальніше.

Група I. Пара 1 – образи змій (сонети 2 і 86)

Сонет 2.

Break forth at length out of the inner Part,
 In which thou lurkest like to *Vipers Brood*,
 And seek some Succour both to ease my Smart,
 And also to sustain thy self with Food.

Головним лейтмотивом усього сонетарію є внутрішній світ закоханого ліричного героя. Другий сонет адресований поетом до “unquiet thought” ліричного героя, тобто його пристрасті, яку він більше не може контролювати. Дистанція між ліричним героєм та його “unquiet thought” чітко простежується в останньому рядку сонета. Народжуючись в його серці, а не в розумі, “unquiet thought” набуває персоніфікованих рис і має просити милості у ліричної героїні. “Unquiet thought” уподібнюється Спенсером до “гадючого виводку” (*viper's brood*). На наш погляд, фокусом уваги автора стає саме момент появи твору, тотожний зізнанню в почутті кохання, що є делікатним і болючим як для творця, так і для закоханого. Важливо підкреслити, що ліричний герой є поетом. Спенсер розповідає про муки творчості закоханого поета. Народжуючи поетичний твір, він сам гине. З моменту народження витвір мистецтва починає жити власним життям, не належить більше автору. А митець, віддаючи свій твір – своє дитя – світові, втрачає частку душі. О. Данлоп вважає це формулювання “влучною метафорою” [163, с. 601], застосованою для зізнання у коханні ліричній героїні. Однак, на нашу думку, образ, вжитий Спенсером – амбівалентний і набуває рис яскравого символу будь-якого процесу народження витвору мистецтва. Крім

того, варто підкреслити, що цей потужний символ є настільки вражаючим і несподіваним, певною мірою навіть парадоксальним, що він набуває індивідуального авторського звучання і не може стати традиційним. Три характерні якості цікавлять Е. Спенсера тут: блискавична швидкість, гострота та сила відчуття. Поет досягає ефекту несподіваності завдяки порівнянню, побудованому на асоціативному паралелізмі.

Сонет 86.

Venemous Tongue, tipt with vile *Adder's Sting*,
Of that self kind with which the *Furies* fell
Their *snaky Heads* do comb, from which a Spring
Of poisoned Words and spightful Speeches well

Е. Спенсер використовує анімалістичний образ мерзенного гаспида задля викриття людської заздрості, наклепу та пліток. Ліричний герой був щасливий, але почув від своєї коханої про злий наклеп. Він хоче захистити її та ті іскорки любові в її серці, які жорстокий світ намагається знищити. В перших рядках сонета Е. Спенсер вживає міфологічний образ фурій, підкреслюючи, що навіть вони не витримують отрути гаспида.

Бажання поета викликати в читачів миттєву емоційну реакцію, активізувати сенсорику, створюючи синестетичний ефект, спонукає Е. Спенсера до активізації традиційного образу.

Пара 2 – образ зозулі (сонети 19 і 85)

Сонет 19.

The merry *Cuckow*, Messenger of Spring,
His Trumpet shrill hath thrice already sounded;
That warns all Lovers wait upon their King,
Who now is coming forth with Girland crowned.
With Noise whereof the *Quire of Birds* resounded
Their Anthems sweet, devized of Love's Praise;
That all the Woods their Ecchoes back rebounded,
As if they knew the meaning of their Lays.

Сонет 19 побудований на прийомі контрасту. Це традиційний паралелізм. Зозуля – вісник, який проголошує прихід весни, а з нею і короля Любові. До неї дослухається вся природа, зображена веселими барвами в оптимістичному ключі. За авторською інтенцією створюється ефект масштабності парадного приходу весни – свята Любові. Е. Спенсер користується всіма виразними барвами для зображення того, як світ охоплює Любов: задіяні аудіальні образи, алітерації, поліфонія (*Trumpet, sounded, Noise, Quire of Birds, resounded, Praise, Echoes*). Інше значення художнього образу зозулі – символ годинника природи: вона сповіщає, що час Любові настав. Хор птахів символізує хорал, що супроводжує урочистий прихід Любові. Парадного виходу короля Любові очікує все на землі. У сонеті автор досягає імпресіоністичного ефекту, а також враження космічної масштабності. “Відвертість” та “щирість”, притаманна світу природи, протиставляється штучності та умовностям у людських відносинах. Е. Спенсер використовує контраст для того, щоб рельєфніше показати “прохолодність” коханої до ліричного героя, адже вона залишається байдужою до приходу весни-Любові. Умовний світ соціуму для ліричної героїні важливіший за світ природних почуттів. Раціональна підпорядкованість ліричної героїні штучним суспільним нормам контрастує з автентичністю любовних почуттів ліричного героя. Однак закоханий не втрачає надії на взаємність. У 19 сонеті ліричний герой виступає в іпостасі покійного раба короля Любові і просить у нього милості до своєї бунтівної коханої. У цьому сонеті, як і в багатьох інших, Спенсер вживає риторичну фігуру – звертання до Любові. Відчувається імпліцитна персоніфікація Любові.

Сонет 85.

The World that cannot deem of worldly Things,

When I do praise her, say I do but flatter:

So doth the *Cuckow*, when the *Mavis* sings,

Begin his witless Note apace to chatter.

Образ зозулі, змальований у 85 сонеті, діаметрально протилежний образу, змальованому в 19 сонеті, де зозуля була вісницею весни-Любові та своєрідним

годинником. У цьому сонеті зозуля немудра, бо не розуміє, що потрібно мовчати, коли співають справжні майстри. Слід звернути увагу, що Е. Спенсер, здебільшого, спочатку дає асоціативні картини, а потім проводить паралелі з любовною ситуацією ліричного героя. Цей же сонет нетрадиційний у цьому контексті. Ліричний герой вперше самовихваляється, порівнюючи себе з дроздом. Вищий світ виступає в ролі зозулі, яка хоче зіпсувати красиву пісню поета. На фоні цього світу закоханий виглядає героєм. Він виділив себе із суспільства, протиставив себе йому і навіть пішов наперекір усім. Він – розумний, сильний, мудрий, вірить у себе і любить та знає свою вищу правду. Можна сказати, що він набуває рис лицаря, які його кохана зможе гідно поцінувати. З іншого боку, у сонеті викривається вищий світ. Ліричний герой знає йому ціну, він то задрить йому, то звеличує, але неспроможний дати йому об'єктивну оцінку. Однак цей сонет не містить сатири чи іронії, радше в ньому відчувається гіркота розчарування.

Пара 3 – образ павука (сонети 23 і 71)

Сонет 23.

So when I think to end that I begun,
 I must begin and never bring to end;
 Forth with one Look, she spills that long I spun,
 And with one word my whole Year's Work doth rend.
 Such Labour like the *Spider's Web* I find,
 Whose fruitless Work is broken with least Wind.

У наведеному сонеті Е. Спенсер в оригінальний спосіб використовує алюзію на міфологему плетіння та розпускання тканини Пенелопою. Якщо міфічна героїня ткала справжню тканину, то в Е. Спенсера ліричний герой плете тканину слів. Парадоксальність та несподіваність образу павутиння змушує читача глибоко відчувати переживання ліричного героя. Автор послуговується ним, зображуючи стратегію боротьби ліричного героя за прихильність коханої. Він виступає як справжній дипломат і стратег, вибудовуючи шлях до перемоги, при цьому його зусилля знаходять аналогію в невинній копіткій праці павука в

плетінні павутини; проте так само, як багатоденні зусилля павука зводяться нанівець легким подихом вітерця, так і павутиння любовної зваби, яким ліричний герой “обплітає” кохану, рветься від одного її неласкавого слова.

Сонет 71.

I Joy to see how in your drawn work,
Your self unto the *Bee* ye do compare;
And me unto the *Spider*, that doth lurk
In close await, to catch her unaware.

Лірична героїня ідентифікує закоханого з традиційно хижим павуком, при цьому Е. Спенсер використовує нетрадиційний образ мухи, а образ шляхетнішої комахи – бджоли - для ліричної героїні. Вона благородна і п’є нектар красивих диких квітів (амброзія – напій богів). У сюжетній канві сонету бджола потрапила до павутиння, і ліричний герой, що ототожнюється з павуком, запевняє її в тому, що ця в’язниця – солодка, і малює їй щастя сімейної ідилії. Знову ми зустрічаємося з парадоксальністю образів. Хижак та жертва зображуються поетом в іншому модусі буття, де можлива гармонія між ними. Мимоволі виникає алюзія на біблійний текст пророка Ісаї: “І буде бавитися немовлятко над діркою гада, і відняте від перс дитинча простягне свою руку над корою гадюки, / ніхто не вчинить лихого та шкоди не зробить на всій святій Моїй горі, бо земля буде повна пізнання Господнього так, як море вода покриває!” [155].

Цікавим є те, що образ павука, вживаний поетом для самоідентифікації на початку сонетарію, був сумним та збентеженим, але невідступним. У цьому сонеті в нього інший настрій, більш оптимістичний. Ліричний герой нагадує задоволеного, умиротвореного переможця, що досяг своєї мети.

Група II. Пара 1 – “образи дикої лані” і “благородної бджоли” (67 і 71)

Сонет 67.

Like as a Huntsman after weary Chase,
Seeing the Game from him escape away,
Sits down to rest him in some shady Place,

With panting *Hounds* beguiled of their Prey:
 So after long Pursute and vain Assay,
 When I all weary had the Chace forsook,
 The gentle *Deer* return'd the self-same way,
 Thinking to quench her Thirst at the next Brook

Сонет присвячений класичному мотиву приборкання норавливої. Спенсер яскраво малює картину динаміки подій, використовуючи багатогранне психологічне нюансування. Сонет 67 спирається на традиційний у любовній ліриці мотив полювання. Тут поет наслідує Петрарку (“*una candida cerva*”, Rime 190) та Т. Тассо. Із декоративною метою, для посилення враження довгого і тривалого полювання Е. Спенсер вводить образи гончаків, що ледь дихають. Майбутня дружина виступає в образі оленя, якого ліричний герой веде до шлюбу за її згодою. Виникає алюзія на “Метаморфози” Овідія (10:128–129): “Втомлений олень приліг на траву під розлогою тінню / Дерева й тілом усім живодайну вбирав охолоду” (переклад А. Содомори) та біблійна алюзія на Притчі (5:18–19): “Хай твоє джерело буде благословенне, і радій через жінку твоїх юних літ, вона лань любовна та серна прекрасна, її перса напоять тебе кожночасно, впивайся ж назавжди коханням її!” [176].

Поет використовує класичні образи, наповнюючи їх новим змістом: полювання та переслідування зараз уже позаду, топос полону набуває позитивних аксіологічних характеристик. “Wildeness” стає красою. “Гра” завершена, коли “олениха” сама повертається до закоханого, який веде її до заручин та готується до весілля. Сонет багатий алюзіями, деякі з них позиціонують закоханого як мисливця, інші, навпаки, як оленя. Такий парадокс завдяки метафоричному мотиву полювання зображує закоханого мисливцем, тоді як він сам був переслідуваним. Любов – “полювання” вважається традиційним петрарківським топосом. Е. Спенсер спростовує його і веде читача до висновку, що Любов не може бути полюванням, якщо це справжня Любов.

“Гра” та “війна” закінчені. Закоханий у пасторальному затишному тінистому місці.

Синтаксис сонета дає змогу відчутти приховану аналогію, що криється в надзвичайному поверненні оленя. Лірична героїня, на перший погляд, виступає в ролі жертви – лані, однак вона сама була мисливцем, як і закоханий. Поворотний пункт у сонеті виникає, коли мисливець-поет відмовляється від полювання і будь-яких переслідувань. Третій катрен розчиняє петрарківський образ полювання поета, практично знищуючи його. Поет і дама – ключові фігури існування Любові, взаємне перенаправлення їхньої волі від егоїстичного конфлікту протистоїть постулатам петраркізму. Наразі лірична героїня погоджується не йти від нього й приймає їхній зв’язок.

Ліричний герой і його кохана відмовляються від подальшої гри. Обоє вони і програли, і перемогли, поєднавшись у шлюбі вірної любові. Образ оленя запозичений Е. Спенсером з величезного корпусу літератури (Біблії, Плінія, Горація, Вергілія, середньовічної релігійної алегорії, з багатьох версій ренесансної літератури), однак цей олень набуває нового модусу буття – здатності мислити, відчувати, вирішувати, мати свободу волі, що зрештою виводить на вищий щабель розвиток взаємин закоханих. Спенсерівські образи втілюють ідеали епохи Відродження – гідність та свободу творчої особистості.

Сонет 71 належить також до групи I і був описаний вище. В цій парі (67 / 71) нас цікавить образ “благородної бджоли” як ідеалізація ліричної героїні закоханим поетом.

Пара 2 – образи “дрозда” і “голуба” (сонети 85 і 89)

Сонет 85, який входить теж до групи I, ми вище проаналізували. Тут знаковим є образ дрозда, який асоціюється із закоханим поетом.

Сонет 89.

Like as the *Culver* on the bared Bough,
Sits mourning for the Absence of her Mate;
And in her Songs sends many a wishful Vow,
For his return that seems to linger late

Дикий голуб (*culver*) – символ Любові, миру та Святого Духа. Сонет віддзеркалює психологічний стан туги, світлого суму, розлуки та передчуття майбутньої зустрічі з коханою. Е. Спенсер проводить аналогію між ліричним героєм і голубом – символом чистоти та небесної Любові, змальовує його посланцем небес та символом Божого благословіння. При цьому має місце гендерне інвертування, оскільки ліричний герой порівнює себе з “голубкою”, що чекає на коханого.

Група III. Три сонети (20, 53, 56) і три образи хижаків (лев, пантера і тигр)

Сонет 20.

And yet the **Lion**, that is Lord of Power,
 And reigneth over every **Beast** in Field,
 In his most Pride disdeigneth to devour
 The silly **Lamb** that to his Might doth yield.
 But she, more cruel and more salvage wild
 Than either **Lion**, or the **Lioness**,
 Shames not to be with guiltless Blood defil'd,
 But taketh Glory in her Cruelness.

Сонет належить до періоду залицянь, коли ліричний герой сповнений відчаю. Е. Спенсер шукає анімалістичні образи для зображення неприступності коханої і зупиняє свій вибір на образі лева. Мірилом жорстокості ліричної героїні слугує антитеза “лев / хижак” – “ягня / жертва”. При цьому спостерігаємо гендерне інвертування, яке було характерним для доби Відродження. Проте своєрідність антитези полягає в тому, що навіть хижак зображується “великодушним” щодо своєї жертви, на відміну від ставлення коханої до ліричного героя. На думку К. Ларсена, джерелом сонета 20 слугували псалми 61 і 62, а також відомі вірші Овідія, Плінія та Еразма Роттердамського, які вбачали в топі лева всемогутність [177]. Однак найближчим до спенсерівської інтерпретації цього традиційного образу є сонет Петрарки *Rime Sparse* 256 (див. додаток А).

Образ лева, створений Петраркою, здається доволі прозорим і не вимагає особливих інтерпретацій, адже Петрарка використовував образ лева як символ людських гордощів, так само, як і Данте в “Божественній комедії” [178].

У першому катрені 20 сонета Спенсера лірична героїня буквально наступає на горло ліричному герою: “The whiles her Foot she in my Neck doth place / And tread my Life down in the lowly Flour”.

До анімалістичного мотиву долучається конотація наруги над покірною жертвою. Лев як символ гордощів також є втіленням однієї з характеристик, притаманних жінці-воїну, що зображена в сонеті 41. У сонеті згадується жертва: “The silly Lamb that to his might doth yield”. Образ лева використовується Спенсером в традиційному значенні (так само, як у Данте і Петрарки) як символ сили та гордощів. Канонічна ж християнська конотація зосереджена на жертві (ягнят), що є загальноприйнятим символом Христа. Ягня ідентифікується з наратором. Поет вживає розлоге порівняння, характеризуючи кохану як левицю. Ідентифікація “But she, more cruel and more salvage wild” спрацьовує проти ліричної героїні, їй бракує жалю та щирості серця.

Загальноновживаний класичний топос діє в чітко окресленій риторичній стратегії автора. Природна великодушність урівноважує гордість лева. Ліричний герой звинувачує кохану в неприродному ставленні до себе. В архетипній петрарківській моделі жіночий образ постає одночасно гармонійно природним як ззовні, так і зсередини. На противагу йому лірична героїня Спенсера – не ідеальна. Перед нами – образ земної реальної жінки, далекої від досконалості.

Сонет 53.

The *Panther* knowing that his spotted Hide
Doth please all Beasts, but that his Looks them fray;
Within a Bush his dreadful Head doth hide,
To let them gaze, whilst he on them may prey.

Образ пантери (хижака) знову використовується поетом як аналогія, що викликає в уяві читача асоціативну картину, яка, накладаючись на природні паралелі, приводить до порівняння з ліричною героїнею. Образ пантери поєднує в собі полярні характеристики: вона і прекрасна, і смертельно небезпечна. Лірична героїня має магнетизм краси, згубний для закоханого. Образ пантери, вжитий Спенсером, слугує головної меті – довести враження від жорстокості коханої до апогею.

У сонеті 53 поет використовує мотив гри. Лірична героїня – світська дама, яка приховує свої душевні переживання та слідує правилам гри, обумовлені суспільством: вона сама вибирає собі жертву, грає з нею та залишається байдужою. Очевидно, у сонеті жертвою виступає ліричний герой. Закоханий зрозумів її вишукану гру, але він не може не захоплюватись нею і не здатний усвідомити, як творець може поєднувати в особі його коханої протилежні риси. Збентежений ліричний герой переживає багату палітру почуттів, знову перебуваючи в стані маятника.

Сонет 56.

Fair ye be sure, but cruel and unkind,
As is a *Tyger*, that with greediness
Hunts after Blood, when he by chance doth find
A feeble *Beast*, doth felly him oppress.

У цьому сонеті продовжується порівняння жорстокості коханої з хижістю тигра. Ліричний герой знову відчуває себе жертвою, але відчувається, що йому вже набридла гра. Він – на один крок до ненависті. Висхідна градація досягає свого піку (лев, пантера, тигр). Кожний з цих анімалістичних образів зображує певні риси, посилюючи та акцентуючи нові відтінки хижацької натури його коханої, що водночас і приваблюють ліричного героя, і відштовхують від неї. Цікавим є те, що образи тварин, подані поетом у амбівалентному ключі: їм одночасно притаманні і негативні, і позитивні характеристики. Цим самим поет досягає автентичності образу ліричної героїні, підкреслюючи її недосконалу людську природу, що свідчить

про відхід Спенсера від традиційного уславлення дами в куртуазній ліриці. Образ коханої набирає земних рис, сигналізуючи про новий рівень розвитку людських відносин.

Група IV. Три сонети з екзистенціальним образом у кожному: образи дельфіна (38), риби (47) і птаха (65)

Сонет 38.

Arion, when through Tempest's cruel Wrack
 He forth was thrown into the greedy Seas;
 Through the sweet Musick which his Harp did make,
 Allur'd a **Dolphin** him from Death to ease.
 But my rude Musick, which was wont to please
 Some dainty Ears, cannot with any Skill
 The dreadful Tempest of her Wrath appease,
 Nor move the **Dolphin** from her stubborn Will.

Легендарний грецький поет Аріон, відомий своїм мистецтвом гри на лірі, був врятований дельфіном, зачарованим красою його музики [179]. Згідно з традицією, дельфін вважається рятівником, він, знавець і цінитель музики та співу. Однак, лірична героїня залишається байдужою до музики та співу поета, вона не розуміє та не цінує його поетичного мистецтва. Незважаючи на її байдужість до музики слів поета, в її волі занепасти чи врятувати його. Перед нею стоїть вибір: врятувати та бути оспіваною закоханим поетом чи бути проклятою за його невинно пролиту кров в майбутньому.

Виходячи з тексту сонета 38, закоханому поету так чи так загрожує фігуральна “смерть” у мінливому світі. З чоловічої перспективи жіночий образ бачиться таким, що змінює стан речей у природі та виступає у якості незвичайного дельфіна, яким рухає жорстокість. Сонет 20 зображує кохану в образі лева, позбавленого його відомої великодушності. Нездатний прийняти образ ліричної героїні в природі після гріхопадіння, закоханий – розгублений, на межі втрати свого “Я”. Обидва сонети (20 та 38)

закінчуються представленням розпаду середовища, яке не відповідає традиційній інтерпретації образів дельфіна і лева в епоху Ренесансу. Літературознавець Дж. Курбет вважає, що можна говорити про інтертекстуальну конфронтацію з доміантними традиційними топосами та буквальну диспозицію образу коханої в домені світу природи, до якого належить і ліричний герой, і його кохана. Ці анімалістичні мотиви, на його думку, визначають роль коханої в житті ліричного героя з чоловічого погляду. “Спенсер не відкидає складні петрарківські моделі на рівні свого фігурального бестіарію: навпаки, він зображує кожен з них таким чином, щоб застерегти читача щодо безпеки для його душі” [180, с. 42].

Сонети, що включають пряме використання топосів гуманістичного та петрарківського репертуару анімалістичних мотивів, можуть розглядатися як чудовий зразок для вивчення інтерпретації ролі коханої та її місця у світі природи з чоловічої перспективи.

Вирішення теми Любові в першій частині сонетарію нереальне в значенні примирення себе та природи внаслідок неможливості сприймати образ коханої як інтегральну частину природи. Ще складнішою уявляється інтерпретація жіночого образу, яка досягає найбільшого напруження в сонеті 41. Спенсер досліджує вдачу ліричної героїні, намагаючись створити цілісний образ коханої, поетично витончено зображуючи риси її характеру. Завдяки цьому поет творить відчуття реальності жінки. Ліричний герой у розпачі, він намагається зрозуміти, що рухає його коханою. Його серце знає неповторну красу його обраниці, однак він не може витлумачити зовнішні прояви її поведінки.

Сонет 47.

Trust not the Treason of those smiling Looks,
 Until ye have their guileful Trains well bide;
 For they are like but unto golden Hooks,
 That from the *foolish Fish* their Baits do hide

Поет вдається до аналогії, змальовуючи ситуацію, в якій опинився ліричний герой, для того, щоб стратегічно визначити хід своїх подальших дій. Спенсер використовує образ “бездумної” риби, що потрапила на гачок. Так і людина, захоплена зовнішньою красою, потрапляє в полон і гине. Лірична героїня не просто горда, вона жорстока і несе загибель. Тому вона небезпечна, і поет розвиває тематичний настрій попередніх сонетів у висхідній градації з метою справити на читача щоразу глибше враження, використовуючи прийом синестезії – поєднання декількох сенсорно-емоційних переживань відразу. На наш погляд, цікавим є використання різних реєстрів (жорстокість – бездумність – нікчемність), завдяки яким Спенсер досягає дедалі сильнішого ефекту.

Сонет 65.

Sweet be the Bands, the which true Love doth tye,
 Without Constraint, or dread of any Ill:
 The gentle *Bird* feels no Captivity
 Within her Cage, but sings, and feeds her fill.

Цей сонет – один із найважливіших і найвагоміших у сонетарії. Спенсер стверджує, що шлюб не означає полон, і його ліричній героїні не потрібно хвилюватися. У тексті не згадані два важливі моменти, однак вони відчувуються імпліцитно: поет не тільки залицявся до дами, а й вочевидь зробив їй пропозицію; у відповідь – дама ймовірно завагалась. Традиційно птах символізує свободу, у цьому ж сонеті він у полоні. “Втрата” свободи перетворюється поетом на “гру”. Це явище можна назвати своєрідним розумним парадоксом, продиктованим взаємністю в Любові та доброю волею, що веде в подальшому до розквіту щастя. У шлюбі, або “у клітці”, гордощі та розбіжності більше не мають значення, з часом вони долаються або і зовсім зникають. Метафізичне пояснення отримання двох свобод в сонеті внаслідок втрати однієї та “домашній” приклад птаха в клітці, що не відчуває свого полону і співає пісню свого серця, у найближчому майбутньому заміняться справжніми втіхами, якими дама буде

насолоджуватися у взаємній згоді та Любові. Клітка, у якій полонений птах співає пісню своєї душі, стає оплотом віри в прекрасне майбутнє. Відповідно негативний образ полону перетворюється Спенсером у фрейм щасливого подружнього життя.

Флористичні образи. Флористичний код мав важливе значення в культурі Відродження, зокрема, у створенні дискурсу Любові в ренесансній поезії. Найпопулярніші теми флористичної поезії такі: порівняння жінки з раєм, стан райського блаженства від її присутності та чуттєвий рай, що бере початок у любовній ліриці Клодіана. Ренесансні флористичні образи прийшли з Біблії, античної культури, середньовічних трактатів з історії природи. В епоху Відродження посилюється інтерес до культури садів. Сад як фізичний об'єкт зацікавив не лише архітекторів, а й поетів, оскільки, як виявилось, цей витвір природної архітектоники, інтерпретований крізь призму мистецтва, може надихати і бути моделлю Божого творіння. Науковий інтерес збігався із філософським осмисленням саду, який набув одночасного статусу і лабораторії, і місця споглядання [181].

У тогочасній європейській культурній традиції за кожною квіткою та рослиною закріпилися сталі уявлення та фіксовані асоціації. Наприклад, типова рослина Ренесансу – кохана-квітка – була властива куртуазній культурі. Ренесансний сад, що відображав Боже творіння як мікрокосм у макрокосмі, теж був знаковим для того часу. Сад поставав як своєрідний театр природи, що охоплював різноманітні рослини, мінерали, екзотичних, привезених здалеку тварин та птахів. В епоху Відродження сад втілював відомості трактатів із ботаніки та історії природи. За визначенням І. Беретти, тогочасна людина сприймала довкілля як організований осяжний універсум. Сади проектувалися з використанням алегоричних композицій античної культури (статуй, гrotів та фонтанів) [182]. Витоки ренесансного образу саду сягають літературних садів грецької та римської культур та біблійного раю. Через образ ренесансного саду часто розвиваються в поезії Відродження такі мотиви філософських роздумів про взаємодію мистецтва й природи та про

відображення в природі духовного життя людини. Цьому допомагали флористичні образи, органічні для любовної лірики епохи Відродження. Їхній набір був багатим, барвистим та поліфункціональним.

Е. Спенсер притримується традиції та осмислює образ саду в притаманній йому творчій манері. Спенсерове бачення мистецтва і природи, на думку І. Беретти, “хоча і християнізоване, здається, має своїм безпосереднім джерелом Аристотеля, який сказав, що природа дала людині мистецтво, яке довершує природу й удосконалює її” [182, с. 90–91]. Спенсер був одним з перших англійських поетів, який переймався напружено, що супроводжує митця в саду на тлі природи, і використав образ саду в поетичному контексті. Зокрема, у “Королеві фей” (Книга II, Пісня XII) помічаємо показовий приклад взаємодії літературної традиції та фізичного саду. Автор зобразив штучний рай з алюзіями на спокуси та гріховність (*Bower of Bliss* в “Королеві фей”), щоб наголосити, що відбувається, коли природа втрачає свою сутність і починає змагатися з мистецтвом. Отже, сад набуває ознак місця, у якому відмінність між природним і штучним стирається. Цей штучний рай символізує вибір життя в християнській доброчинності.

Е. Спенсер вживає 125 образів рослин, включаючи дерева, фрукти і прянощі, для яких він використовував 140 назв, з них – 70 спільних з В. Шекспіром [72]. Більшість з них (приблизно 80) – квіти. Так само, як і в інших елізаветинців, найважливішими були дві квітки, пов’язані з Коханням, троянда та лілія. На думку літературознавця М. Райдена, Спенсер застосовував роботи з історії природи для того, щоб отримати інформацію про квіти, однак він, здається, був менш зосереджений на таксономічній відповідності літературних та символічних значень рослин, ніж інші поети. Відродження, такі, як Маро, Ронсар, Дю Белле. Спенсер вдавався до творів середньовічних авторів, особливо Чосера та Ж. де Мена. Кожна квітка Спенсера має особливе значення в простому каталозі квітів у “Проталамі” [163], німфи збирають квіти, щоб відсвяткувати наближення дня нареченої.

Гірлянда квітів у “Пастушому календарі” (Квітнева еклога), сплетена на честь цнотливої королеви, зроблена з квітів з певним символічним значенням. Оливкові гілочки – мир, лавр – почесні і перемога, фіалка триколірна – задума та ін. Ця еклога демонструє інтерес поета саме до національних назв квітів, що мають витоком загальне культурне знання, або запозичені із сучасних поетові книг рослин чи з особистого досвіду, наприклад, *cowslip*, *kingcup*, *sops-in-wine*. Спенсер захоплений грою назвами, на що вказує опис квітів та їхні епітети. Іноді поет покликається на стародавні звичаї, пов’язані з квітами, наприклад, прикрашання церкви в травневий день. Спенсер вживає сучасні йому англійські назви рослин, добре відомі на той час. Однак десята частина цих назв уперше використовувалася в часи поета. Деякі назви прийшли з латини та грецької мови: *cicuta*, *moly*. Більшість образів квітів, ужитих Е. Спенсером, – добре відомі, але деякі з них важко ідентифікувати, наприклад, *chevisaunce* (*cherisaunce*), *bellamoure*. Спенсерівські назви квітів часто не просто ботанічні посилання, але ідентифікатори словесного мистецтва та витвір поетової уяви. У “Королеві фей” Е. Спенсер створює пісні лілії та рози.

Флористичні образи сонетного циклу “Аморетті” класифікуємо за двома основними критеріями: 1 – ботаніко-таксономічний, 2 – функціонально-семантичний. За першим критерієм можна виділити три великі групи: дерева, кущі і квіти.

Групу *Дерева* формують такі конституенти: дуб (6), лавр (28, 29), кипарис та горіх (26).

До групи *Кущі* належать образи шипшини (26, 64, 71), ялівцю (26) та жимолості (71).

Група *Квіти* найбільша: троянда (26, 64), вогнецвіт (26), лілія (1, 64), мітла-квітка (26), нарцис (35, 83), молі (26), амариліс (64), левкой (64), гвоздика (64), жасмин (64), водозбір (64).

Друга класифікація базується на семантичному векторі авторської інтенції та містить, на нашу думку, п’ять груп. (I) У сонетах 4, 19 і 70

Спенсер застосовує флористичні образи для декорації, щоб відтворити бажаний урочистий настрій, а саме гірлянди квітів, квіти на землі. (II) У сонеті 1 поет імпліцитно змальовує образ розквітаючої лілії, щоб показати динаміку розвитку живого організму, почуття як такого, а в сонеті 61 відтворити стадії цвітіння (зав'язь / бутон / цвіт) за аналогією до розвитку стосунків закоханих. (III) Сонети 26 і 64 розповідають про сади квітів задля створення портретної характеристики коханої та опису емоційних переживань ліричного героя. Сонет 6 оспівує образ дуба, що втілює міцність і стійкість Любові, запаленої “небесним вогнем”. Для підсилення свого контрасту з коханою поет використовує образи кипариса та горіха. (IV) У сонеті 71 образи жимолості та шипшини створюють контекст для увиразнення образу “благородної бджоли”. (V) Виділяємо також дві пари сонетів (28/29), що об'єднані образом Лавра, та 35/83 зі спільним образом Нарциса, у яких динаміку стосунків закоханих Е. Спенсер передає саме за допомогою міфологічних флористичних образів.

Для художнього світу “Аморетті” типове надзвичайне розмаїття образів природи, зокрема флористичних. Усього Е. Спенсер використовує 18 флористичних образів, серед них чотири дерева, три назви кущів та одинадцять назв квіток. Цікаво, що кількість анімалістичних та флористичних образів майже збігається. Проаналізуємо сонети із флористичними образами докладніше, беручи до уваги насамперед другу класифікацію.

1. *Флористичні образи, що виконують декоративну функцію*

Сонет 4.

For lusty Spring, now in his timely Howre,
 Is ready to come forth, him to receive;
 And warns the Earth, with divers-colour'd *Flowre*
 To deck her self, and her fair Mantle weave.
 Then you, fair *Flowre*, in whom fresh Youth doth reign,
 Prepare your self, new Love to entertain.

Поет описує образ квітів у прямому та переносному значеннях, щоб змалювати весняний пейзаж і водночас передати його психологічний характер. У сонеті 4 читаємо філософський роздум та певну настанову коханій. Для ліричного героя зима пов'язана із сумом, горем та минулими переживаннями. Річ у тім, що Е. Спенсер рано залишився вдівцем і життя його було безрадісним до зустрічі з красунею Елізабет. Але тепер він готовий до нового етапу у своєму житті. Автор упевнений у своїх почуттях до коханої і запрошує її приготуватися до нового рівня відносин. Для цього введено образ весни, спочатку в прямому значенні, потім він набуває переносного й переростає в символ любові. Варто звернути увагу й на ліричну героїню – молоду, цнотливу, сповнену життя. Відразу впадає в око паралелізм: “весна – пора року”, “молодість – період життя”. Спершу він здається традиційним, але насправді є не стандартним унаслідок ковзань між переносним та прямим значеннями. Автор порівнює кохану зі свіжою розквітлою квіткою за допомогою стилістичної фігури зіставлення. Оригінальною є метафора “*Мантія квітів*” *вкриває землю*, оскільки істотно відрізняється від традиційного “килиму квітів”.

Сонет 19.

The merry Cuckow, Messenger of Spring,
His Trumpet shrill hath thrice already sounded;
That warns all Lovers wait upon their King,
Who now is coming forth with *Girland* crowned.

Король Любові в сонеті 19 прикрашений гірляндами квітів. Це – промовиста деталь портретної характеристики короля Любові, яку Е.Спенсер уживає, щоб надати потужності звучанню, підсилити урочистість, піднесений настрій й наголосити на вселенському масштабі приходу свята весни – пори Любові. Квіти здавна були атрибутом свята, ними прикрашали домівки, вбрання, зачіски.

Сонет 70.

Fresh Spring, the Herald of Love's mighty King,

In whose Coat-armour richly are displaid
All sorts of Flowres the which on Earth do spring,
 In goodly Colours gloriously array'd:

Сонет, що містить філософський роздум, є варіацією на тему античного топосу *carpe diem* (з лат. – “насолоджуйся сьогоднішнім”: Горацій, Ода XI, кн. II) [183]. Поет закликає жити зараз, не гайнувати час, не марнувати красу й молодість, а насолоджуватися життям. Е. Спенсер використовує флористичний топос для увиразнення святкового настрою від приходу весни – пори Любові, у цей час уся земля, усе живе квітує в Любові.

2. Функція позначення перебігу явищ природи та людських почуттів

Сонет 1.

Happy ye *Leaves*, whenas those *lilly* Hands,
 Which hold my Life in their dead-doing Might,

...

Leaves, Lines, and Rimes, seek her to please alone;
 Whom if ye please, I care for other none.

Перший сонет поет присвячує своїй коханій, до якої звертається так: “My Soul’s long-lacked Food, my Heaven’s Bliss” [163, с. 600]. Образ коханої як небесного блаженства є лейтмотивним для всього сонетного циклу і задає йому відповідний емоційний тон. У першому рядку автор апелює до щасливих аркушів (англійський іменник *leaf* – аркуш асоціюється з листям дерев), яких ось-ось торкнуться руки коханої (*lilly hands*). Проте в цьому сонеті поет оспівує не квітку як таку, а її імпліцитні властивості – красу й тендітність. Традиційно “лілія – символ чистоти, величі і цнотливості... Християни вважали, що лілія проросла зі сліз Єви, коли вона покидала рай... У Візантії лілія була символом причетності до королівського роду... Квітка лілії – головний флористичний символ в геральдиці й означає досконалість” [184]. В Е. Спенсера епітет *lilly hands* відображає не фізичний дотик, а, радше, благородне походження коханої жінки. Поет упевнений у тому, що його вірші будуть прийняті та сподобаються коханій, яка знається на поезії.

Ліричний герой не має потреби просити її читати, він знає напевно – вона їх читатиме. Складається враження, що цей сонет, як, зрештою, і весь сонетарій, ліричний герой надсилає коханій як своєрідний щоденник історії їхнього кохання “Written with Tears in Heart’s close bleeding Book”. Відчутно, що поет переосмислює свої переживання протягом розлуки з коханою. Про це свідчать такі рядки катрена:

Happy ye *Leaves*...

And happy Lines...

And happy Rimes...

Виникає цікавий ефект ковзної камери, що із загального плану переходить до збільшення деталей.

Ліричний герой вважає свою кохану здатною гідно поцінувати його поетичну вправність та усвідомити глибину його почуття, тому наділяє її такими чеснотами, як щирість, чистота та цнотливість. Таким чином, використовуючи епітет *lilly hands* в описі ліричної героїні, Е. Спенсер непомітно вводить образ цнотливої лілії та розвиває мотив споглядання прекрасної квітки, пелюстки якої розкриваються все більше з кожним сонетом, синтезуючи красу любові та поезії. Завдяки надзвичайній поетичній майстерності Е. Спенсер створює динамічний ефект розгортання пелюсток чарівної у своїй красі лілії. Уважаємо, що кожен наступний сонет “Аморетті” втілює нову, неповторну пелюстку прекрасної лілії.

Сонет 61.

The *Bud* of Joy, the *Blossom* of the Morn,
 The Beam of Light, whom mortal Eyes admire:
 What reason is it then but she should scorn
 Base things, that to her Love too bold aspire?

Сонет 61 – мадригал, у якому оспівано красу, юність та божественне походження коханої. Е. Спенсер послуговується надзвичайними метафорами, щоб наголосити на її тендітності, чарівності, притаманній юності, порівнює ліричну героїню з раннім ранком та почуттям радощів, які ще тільки в

зародку. Увагу поета зосереджено на увиразненні молодості. Для цього він уживає вишукані метафори “пуп’янок радощів”, “вранішній цвіт”, що передають різні етапи цвітіння: зав’язь, пуп’янок і розквіт. Нетривіальним є асоціювання пуп’янка з радістю: радість наповнює людину, як пуп’янок розвивається в квітку. Оспівано вранішній цвіт, бо етап цвітіння найпрекрасніший саме вранці.

3. Функція портретної характеристики та зображення емоційного стану

Е. Спенсер використовує рослини саду, квіти, кущі, дерева для створення портрета ліричної героїні (26) і пахощі саду для опису емоційних переживань ліричного героя. О. Данлоп називає ці два сонети флористичними каталогами й акцентує на тому, що вони симетричні в структурі сонетарію стосовно центральної частини (26 сонет – четвертий щодо 22 (*Ash Wednesday*), а 64 – четвертий перед 67 (*Easter*). У першому сонеті відображено первинні відчуття смаку та дотику. Як зазначає М. Фічіно щодо “Бенкету” Платона, “задоволення смаку та дотику настільки сильні та бурхливі, що відволікають інтелект та хвилюють людину” [149].

Сонет 26.

Sweet is the *Rose*, but grows upon a *Brere*;
 Sweet is the *Juniper*, but sharp his Bough;
 Sweet is the *Eglantine*, but pricketh near;
 Sweet is the *Firbloom*, but his Branches rough;
 Sweet is the *Cypress*, but his Rind is tough;
 Sweet is the *Nut*, but bitter is his Pill;
 Sweet is the *Broom-flowre*, but yet sour enough;
 And sweet is *Moly*, but his Root is ill.

Для того щоб намалювати портрет ліричної героїні, Е. Спенсер використовує асоціативні паралелізми, побудовані на протиставленні. Сонет має характер притчі внаслідок великої кількості образів квітів та ампліфікації протиставлень. Перші сім рядків розпочинаються анафоричним словом *sweet*, у них також констатуємо протиставлення. Поет вдається до цього прийому,

щоб змусити себе терпіти страждання закоханого, оскільки все прекрасне має негативне потойбіччя, і саме труднощі в досягненні мети роблять її досягнення особливо цінними (“For easy things, that may be got at will; / Most sorts of Men to set but little store”). Сонет сфокусований на самозапевненні та самопідбадьоренні.

Лейтмотивом сонета є ідея недосконалості краси природи в порівнянні з бездоганною красою коханої. Виникає алюзія до 35-го сонета В. Шекспіра (див. додаток). У першому рядку Е. Спенсер використовує образ троянди – королеви квітів, яку традиційно вважають символом Любові, повноти та досконалості, а також мінливості світу. Існує широкий спектр інтерпретацій образу троянди в культурі. А. Спероу узагальнює головні з них: “гордощі, всеперемагаюча Любов, квітка Венери, горе, поховальний символ, страждання праведників, чистота Діви Марії, атрибут янголів, страсті Христові, кров Христа, милосердя та благодійність” [185]. Троянда асоціюється з ідеєю містичного центру – троянди світу, серця, Венери, Ероса, Раю Данте. У Біблії троянда – символ коханої (Пісня пісень Соломона) [155]. У грецькій міфології троянда є символом Любові і пристрасті, священною квіткою Афродіти, знаком вічної любові. В епоху Ренесансу троянда символізувала бажання, захоплення та Любов. Троянда була втіленням духовної Любові, досконалості та цнотливої інтелектуальної краси. У християнстві троянда – атрибут Діви Марії та емблема Христа. Як символ духовної Любові знаменує тріаду Любові, Терпіння і Страждань Богоматері. Е. Спенсер розпочинає сонет саме з образу троянди, але навіть її вважає недосконалою через шипи, а тому такою, що не витримує порівняння з красою коханої. Образи троянди, шипшини та горіха, кипариса – традиційні для літератури XVI ст. Натомість образи ялівця, дреку та молі, вогнецвіту, використані Е. Спенсером у цьому сонеті, рідковживані.

Сонет 64.

Coming to kiss her Lips (such Grace I found)

Me seem'd I smelt a *Garden of sweet Flowres*,

That dainty Odours from them threw around,
 For Damzels fit to deck their Lover's Bowres.
 Her Lips did smell like unto *Gilliflowers*,
 Her ruddy Cheeks like unto *Roses red*;
 Her snowy Brows like budded *Bellamoures*;
 Her lovely Eyes, like *Pinks* but newly spread;
 Her goodly Bosom, like a *Strawberry* Bed;
 Her Neck, like to a Bunch of *Cullambines*;
 Her Brest like *Lillies*, ere their *Leaves* be shed;
 Her Nipples like young blossom'd *Jessemines*:
 Such fragrant *Flowres* do give most odorous Smell,
 But her sweet Odour did them all excel.

“Цей спенсерівський сонет про перший поцілунок. Поет відтворює рай, що нагадує ботаніку сучасних йому садів. Ліричний герой схвильований духмяністю обличчя коханої. Здається, він у раю, що п'янить пахощами вишуканих квітів. Використовуючи один орган сприйняття – нюх, поет майстерно передає мить абсолютної тиші, в якій закоханий заплющив очі та вуха. Він ось-ось поцілує її (дотик та смак), але зупинився на мить, зачарований та збитий з пантелику її ароматами та дивом самого моменту переживання” [182, с. 151–152]. Цей орнаментальний сонет уважають взірцем мадригального мистецтва. Е. Спенсер широко послуговується образами, пов'язаними з кольорами, ароматами, тактильними відчуттями, щоб створити чуттєвий ефект райського саду. Описуючи пахощі вуст коханої, Спенсер використовує рідковживаний образ левкою або матіюли садової (*Gilliflowers*). Поет порівнює рум'янець на її щоках з червоними трояндами. Очі коханої співвіднесено зі щойно розквітлими гвоздиками. Красу її грудей порівнює з полуницями. Шануючи традиції, поет змальовує її по-своєму, використовуючи нові для тогочасного літературного вжитку образи квітів (водозбір зі сімейства лютикових і *bellamoures amarilic*). Е. Спенсер вводить образ жасмину, екзотичного й маловідомого в Європі на той

час. Це вказує на те, що поет був обізнаним у ботаніці. “Образ полуниці, використаний Спенсером, у культурній традиції Ренесансу символізує рай, праведність, плоди духу, а також спокусу і тілесне задоволення” [185]. Сонет 64 відзначається еротизмом, адже жодна квітка не в змозі витримати порівняння з ліричною героїнею Спенсера. Цей сонет традиційно порівнюють зі 130 сонетом В. Шекспіра [72].

Е. Спенсер використовує образи горіха та кипариса в нетрадиційному ключі, з метою створення портретної характеристики коханої. Кипарис уважали символом скорботи, суму і втрати, але Е. Спенсер акцентує на його красі, недосконалій порівняно з красою ліричної героїні. Горіх сприймали як символ плодючості, проте Спенсер його смакові якості порівнює з коханою.

Сонет 6.

The dureful *Oak*, whose Sap is not yet dride,
Is long e'er it conceive the kindling Fire:
But when it once doth burn, it doth divide
Great Heat, and makes his Flames to Heaven aspire.

Традиційно в ренесансній культурі образ дуба використовувався як символ влади та слави, а також твердості духу. Виникає алюзія до образу дуба в “Метаморфозах” Овідія [176]. “Дуб був об’єктом поклоніння в старовинному кельтському культі друїдів... В язичницькій міфології дуб вважався символом Юпітера... У Стародавньому Римі переможців музичних змагань нагороджували дубовим вінком... У ранньохристиянській культурі дуб символізував життєдайну силу, спасіння, віру, духовність, терпіння та добродійність” [185]. Поетом він вживається як втілення міцності й стійкості справжніх почуттів. Е. Спенсер змальовує контраст між плотською пристрастю та духовною Любов’ю. “Коли ми сіяли вам духовне, чи ж велика то річ, як пожнемо ми ваше тілесне?” (1 Коринф. 9:11) [155]. Закоханий ліричний герой переконує себе, що його Любов чиста і не має нічого спільного із пристрастю. Гордість коханої поет порівнює із соком рослин і проводить паралелі між ставленням ліричної героїні до закоханого поета та

непохитністю дуба. У такий спосіб увиразнено стійкість та непорушність як у негативному, так і в позитивному сенсі. Її розум має очиститися від гордощів, щоб “дуб” міг спалахнути чистим полум’ям Любові. Е. Спенсер акцентує саме на небесному вогні, на чистій Любові, вибудовуючи образ розпалення вогню із “сухого дуба”, який забезпечить незгасний вогонь величезної сили [186]. На нашу думку, сонет 116 В. Шекспіра є своєрідним відлунням сонета 6 Е. Спенсера – гімну істинній Любові. З певним почуттям гумору поет грає з тим, як його бажання зрештою запалить бажання і в серці ліричної героїні, яка протягом тривалого часу була байдужою до нього.

4. Функція контекстуальної емпатизації виражених почуттів

Сонет 71.

But as your Work is woven all about,
 With *Woodbind Flowers* and fragrant *Eglantine*;
 So sweet your Prison you in time shall prove

Е. Спенсер використовує образи квітів жимолості та шипшини задля того, щоб відобразити благородну працю бджоли, що збирає з пахучих диких квітів нектар, який у майбутньому стане густим і солодким медом. Варто зазначити, що образ жимолості на той час був рідковживаним, а духмяну шипшину Спенсер описує за допомогою назв *eglantine*, *brere* (*sweetbrier*).

5. Функція репрезентації складної діалектики взаємин закоханих

Сонет 28

The *Laurel Leaf*, which you this day do wear;
 Gives me great Hope of your relenting Mind;
 For since it is the Badge which I do bear,
 Ye bearing it, do seem to me inclin'd:

...

Proud *Daphne* scorning *Phoebus*' lovely Fire,
 On the Thessalian Shore from him did flie;
 For which the Gods, in their revengeful Ire,
 Did her transform into a *Laurel-Tree*.

Then fly no more, fair Love, from *Phebus* chace,
But in your Breast his *Leaf* and Love embrace.

СОНЕТ 29

See how the stubborn Damsel doth deprave
My simple meaning with disdainful scorn;
And by the *Bay* which I unto her gave,
Accounts my self her Captive quite forlorn.
The *Bay*, quoth she, is of the Victor born,
Yielded them by the Vanquisht as their Meeds;
And they therewith do Poets Heads adorn,
To sing the Glory of their famous Deeds.

Образ лавра має міфологічний характер, і тому його застосування в обох сонетах можемо кваліфікувати як міфологічний паралелізм. Це – дерево, у яке перетворилася Дафна, кохана Аполлона. Відповідно він наказав прикрашати лаврами всіх митців: поетів, музикантів, що оспівували кохання [187]. Варто зауважити, що ім'я Феб, яке уживає Е. Спенсер, – це інше ім'я Аполлона. За легендою, Дафна тікає від Аполлона і саме тому перетворюється на лаврове дерево. Ліричний герой користується лавром, щоб здобути прихильність своєї коханої. Для нього лаврова гілка є символом її нескореності. Він просить кохану оцінити його прагнення та наполегливість. Обидва ліричні герої знають цей міф, проте інтерпретують його по-різному. Зокрема, лірична героїня прикрасила себе лавровою гілкою, щоб показати свою неприступність, а закоханий поет запевняє її, що він буде наполегливим, як бог Аполлон, і доб'ється свого. Таким чином, вони немов вступають у своєрідну гру. Ліричний герой ставить за мету перемогти її опір та запевнити її у своєму коханні. Він благає її бути розумною і не тікати від любові. Лавр постає як своєрідний код: закохані начебто зрозуміли одне одного, але кожен по-своєму. У 29 сонеті ліричний герой висловлює обурення тим, що його кохана зрозуміла його буквально (згідно з легендою) і почала поводитися не так, як він очікував. У сонеті 28 він запропонував їй

примирення й подарував лаврову гілочку на знак взаємопорозуміння. Попри натяки й зусилля ліричного героя, його кохана вперта, як Дафна. Мусимо визнати, що закоханий поет – вправний дипломат, йому властивий вишуканий стиль мовлення, він віртуоз у грі слів, натяків і напівнатяків. Проте лірична героїня прагне бачити закоханого серед своїх прихильників, він мусить співати їй серенади (“трубити їй хвали”), як було прийнято в ту епоху. Це вельми вразило ліричного героя, оскільки принизило його до ролі “штатного шанувальника”, якого вона обіцяла увінчати лавровим вінком і не перейнялася його щирими почуттями. Таким чином, образ лавра – полівалентний: його можна розглядати і з гендерної перспективи, і з міфологічної, – що уможливорює “багатовимірні інтерпретації”.

Сонет 35

My hungry Eyes through greedy Covetise,
 Still to behold the Object of their Pain,
 With no Contentment can themselves suffice;
 But having, pine; and having not, complain.
 For lacking it, they cannot Life sustain,
 And **having** it, they gaze on it the more;

Сонет 83

My hungry Eyes through greedy Covetise,
 Still to behold the Object of their Pain,
 With no Contentment can themselves suffice;
 But having, pine; and having not, complain.
 For lacking it, they cannot Life sustain,
 And **seeing** it, they gaze on it the more;

О. Данлоп у коментарі до “Аморетті” зазначає, що “якщо ми припустимо, що повторення сонетів є авторською інтенцією, і що цей сонет отримує нове значення в новому контексті, тоді в 35 сонеті поет, очевидно, розрізняє два об’єкти краси, тобто даму та інші земні створіння; у 83 сонеті

поет зосереджує увагу на відмінності між фізичною та духовною красою” [163, с. 650].

На нашу думку, цю пару сонетів слід аналізувати як варіації на тему міфу про Нарциса, у яких ліричний герой “Аморетті” ототожнює себе з відомим міфічним героєм [187]. Проте міфічний Нарцис був закоханим у своє віддзеркалення. Натомість поет закоханий у свою кохану, але так само сильно, як Нарцис у себе. Їхня основна спільна ознака – надзвичайна зосередженість на об’єкті споглядання. Е. Спенсер трансформує міф, зосереджуючи увагу на спогляданні, яке відбирає життєві сили й може призвести до загибелі. Варто зауважити, що літературознавці здавна дискутують щодо принципу розташування цих творів у сонетарії та їхньої майже абсолютної ідентичності – їх відрізняє лише одне слово. Деякі з них навіть припускають, що автор помилково ввів 35 сонет у сонетарій удруге під номером 83, а тому в деяких виданнях його вилучили.

Флористичні образи Е. Спенсера продовжують кращі традиції античності, спираються на культурні надбання Середньовіччя, відбивають наукові досягнення сучасної поетові ботаніки та культуру тогочасних гербаріїв і флористичних енциклопедій. Проте вважаємо доцільним говорити про нетрадиційний спектр спенсерівських флористичних образів, а саме: дерев – дуба, горіха, кипариса; кущів – ялівця та жимолості; квітів – мітли-квітки, молі, вогнецвіту, амарилісу, левкою, водозбору та жасмину. Поет створює живі та яскраві образи, відповідно до малюнку притаманної йому творчої манери у створенні дискурсу Любові.

Космічні образи. Астрологічна символіка високорозвинених стародавніх культур концентрується навколо семи планет, що вважались у середньовічній астрології та алхімії джерелами творіння та втілювали творчу енергію. З давніх-давен Сонце і Місяць входили до переліку планет. Відлік планет починався з Місяця і продовжувався за ступенем віддаленості планет у геоцентричній системі Птолемея. У назвах планет фігурував грецький та

римський пантеон богів. Традиційна картина універсуму епохи Відродження – Земля, сім планет та сфера нерухомих зірок.

У “Пастушому календарі” Е. Спенсер використовує мотив зодіаку (12 еклог – 12 місяців), поєднуючи мікрокосм та макрокосм, світ людини і світ природи. Гімн “Епіталама” поєднує земний та небесний плани Любові. У “Королеві фей” Спенсер зображує місце людини в Космосі. У “Чотирьох гімнах” Спенсер виходить із платонівської перспективи і вказує чудовий шлях, що веде від задоволення Любов’ю і Красою в цьому світі до поцінування небесної Любові і небесної Краси.

У сонетарії Е. Спенсер застосовує шість космічних образів: Сонце, Місяць, Марс, Венеру (яку поет метонімічно ототожнює із сином Венери – Купідоном), Землю та зірки. Поет вживає космічні образи в трьох сонетах (9, 34 та 60) для порівняння з красою коханої, для визначення найвищих екзистенціальних пріоритетів ліричного героя і для узагальнення й спроби осягнути велич та масштабність почуття любові ліричного героя.

Отже, у сонеті 9 Спенсер виходить із традиційних символів, однак так само, як і в 26 сонеті, акцентує увагу на недосконалості і Сонця, і Місяця, і зірок, щоб за допомогою контрасту посилити ствердження краси ліричної героїні. З цієї причини Сонце Спенсера в сонеті 9 не досконале, бо не світить вночі, як очі коханої. Місяць як супутник Землі має мінливу природу на противагу очам коханої, а зірки, хоча прекрасні й яскраві, не витримують порівняння з ними за чистотою. Зорі мислилися як очі, що дивляться на Землю, спостерігаючи за подіями на ній.

Сонет 9.

Long-while I sought to what I might compare

Those powreful Eyes, which lighten my dark Spright:

Yet find I nought on *Earth*, to which I dare

Resemble th’ Image of the goodly Light.

Not to the *Sun*; for they do shine by Night:

Nor to the *Moon*; for they are changed never:

Nor to the *Stars*; for they have purer Sight

Е. Спенсер використовує той самий прийом, що і у 26 сонеті. Ліричний герой щиро зізнається, що не може відшукати на землі і в космосі гідного образу для зіставлення з прекрасними очима його коханої. Для розкриття цієї думки поет застосовує ампліфікаційну низку полісиндетонів. Спенсер вкрай лаконічно, але напрочуд влучно характеризує образи, акцентуючи увагу на тому, чого їм бракує, аби виступити гідним предметом для порівняння з образом ліричної героїні. Автор пояснює її досконалість божественною природою коханої, яка може бути уподібнена самому Творцю (Буття 1: 27-28). У сонеті-серенаді застосовується прийом спадної градації: з одного боку, – космічні образи Сонця, Місяця, зірок, з іншого, діамант, кришталь, скло. Завершальний двовірш створює ореол божественної краси, чистоти і досконалості коханої, яку Спенсер підносить до рівня Творця. Поет використовує порівняння за принципом контрасту. На відміну від нього, у сонеті 130 Шекспір також відмовляється від порівняння очей коханої з Сонцем, але з інших причин – через її суто земну природу.

Сонет 34.

Like as a Ship, that through the Ocean wide,
 By Conduct of some *Star* doth make her way,
 When as a Storm hath dim'd her trusty Guide,
 Out of her Course doth wander far astray;
 So I, whose *Star*, that wont with her bright Ray
 Me to direct, with Clouds is over-cast,
 Do wander now in Darkness and Dismay,
 Through hidden Perils round about me plac'd;
 Yet hope I will, that when this Storm is past,
 My Helice, the *Loadstar* of my Life,
 Will shine again, and look on me at last

У сонеті 34 образ зірки-дороговказу використовується в метафоричному значенні, її роль перебирає на себе дама. Закоханий має бачити її чисте

світло, що сяє над усіма темними вирами його пристрасті. Кохана стає символом універсальної гармонії, що єднає Землю і зірки. Поет постулює її образ як дороговказ Любові, яка у В. Шекспіра у 116 сонеті стане “star to every wandering bark, whose worth is unknown, although his height be taken” [72]. Спенсерівський психологічний паралелізм простежується в зіставленні закоханого з кораблем – вони обидва орієнтуються на дороговказ (зірку). Ліричний герой усвідомлює провідну роль коханої в його житті. Образ океану Е. Спенсер використовує в традиційному сенсі – як метафору життя, шторм виступає метафоричним втіленням виру пристрастей ліричного героя. Дороговказ символізує мету, сенс життя та життєві пріоритети. Ліричний герой сподівається, що шторм невдовзі мине, і “Helice” як символ його творчого злету засяє знову. Цей сонет позначений глибоким філософським змістом і насичений символами, що ведуть до масштабних узагальнень і вказують на екзистенціальний характер переживань закоханого поета.

У сонеті 60 Спенсер послуговується астрономічними знаннями сучасної йому птоломеївської системи. Образ планети крилатого бога Купідона вжитий Е. Спенсером у переносному значенні, вона “почала свій рух” Любові в серці закоханого ліричного героя рік тому, і цей рік став для нього настільки вагомим, що прирівнюється поетом до усіх сорока років, прожитих автором, які були для нього довгим часом очікування. “Прекрасна планета моєї Любові” – так називає Спенсер ліричну героїню, яку закоханий поет благає скоротити його страждання, тобто “планета Любові” має зменшити період свого обертання.

Сонет 60.

They that in Course of heavenly *Sphears* are skill'd,
 To every *Planet* point his sundry Year;
 In which her Circle's Voyage is fulfill'd,
 As *Mars* in threescore Years doth run his Sphear.
 So since the winged God his *Planet* clear
 Began in me to move, one Year is spent;

The which doth longer unto me appear,
 Than all those forty which my Life out-went.
 Then by that count, which Lovers Books invent,
 The *Spear of Cupid* forty Years contains;
 Which I have wasted in long Languishment,
 That seem'd the longer for my greater Pains.
 But let my *Love's fair Planet* short her Ways
 This Year ensuing, or else short my Days.

Історія Любові прирівнюється тут до траєкторії руху планет. У сонеті 60 образ ліричної героїні поєднується з планетарним і хронологічним роком, синхронізуючи та освячуючи життя поета.

Підсумовуючи цю підтему, можна стверджувати, що Е. Спенсер використовує космічні образи так: у сонеті 9 – для змалювання краси очей коханої, у сонеті 34 – для окреслення сенсу життя, у сонеті 60 – для зображення модусів екзистенції (терези життя / смерть). На наш погляд, авторською інтенцією було створення образу “Любові, що водить Сонце і зоряні стелі” [178] – гімну людським почуттям.

Образи стихій. Традиційними вважаються чотири стихії: земля, вода, повітря (вітер) та вогонь, вони виходять з хаосу та формують матеріальний світ. Кожна стихія має певні якості. За неоплатонічною доктриною, прихильником якої був Спенсер, Любов поєднує всі стихії. Мета Купідона – примирити якості чотирьох стихій [163, с. 841–886], які постійно перебувають у взаємообумовлених суперечностях і переходять одна в одну. У “Гімні Любові” Любов випробовує протилежні риси стихій і демонструє їхнє поєднання. Народження світу з хаосу зображено Е. Спенсером у складній алегорії фізичної зміни поколінь [60]. У “Гімні Небесної Любові” стихії відтворено в кінці часів як перетворені в первісний хаос. Велетень із терезами знаходить стихії в такому стані і намагається повернути їх до гармонії.

Згідно з класифікацією різних типів уяви французький філософ-літературознавець Г. Башляр вважає, що будь-який вид поезики вкорінений в матеріальних стихіях відповідно до того, чи пов'язана вона з вогнем, повітрям, водою чи землею. Щодо сонетарію “Аморетті”, образи стихій у Спенсера, на наш погляд, можна об'єднати в три групи: (I) поезики вогню (вогонь – 7, 8, 9, 30, 32; світло – 7, 8, 9, 34, 88; темрява – 8, 34; тінь – 40; промені – 7, 8, 34, 40, 88; блискавка – 7, 9), (II) поезики води (океан – 34, струмок – 67, повінь – 56, крига – 30) та (III) поезики повітря (хмари – 34, 40; шторм – 34, 40, 56; термальні стани холоду та спеки – 30). Е. Спенсер застосовує образи стихій у 9 сонетах (7, 8, 9, 30, 32, 34, 40, 56, 88). До доміантних образів стихій, ужитих поетом у художньому світі “Аморетті”, слід віднести вогонь та світло. Розглянемо ці образи в сонетах детальніше.

Сонет 7.

For when ye mildly look with lovely Hue,
 Then is my soul with Life and Love inspir'd:
 But when ye lowre, or look on me askew,
 Then do I die, as one with *Lightning* fir'd.
 But since that Life is more than Death desir'd,
 Look ever lovely, as becomes you best;
 That your bright *Beams* of my weak Eyes admir'd,
 May kindle living *Fire* within my Brest.
 Such Life should be the Honour of your *Light*,
 Such Death the sad Ensample of your Might.

У цьому сонеті відчувається уважне спостереження ліричного героя за найменшими змінами у виразі очей коханої. Автор використовує для порівняння образи вогню, променів, блискавки та світла.

Образи світла, вжиті поетом у 7 сонеті антропологізовані та екзистенціальні: блискавка недоброго погляду несе смерть, лагідні промені очей утілюють “живий вогонь”. Виникає враження, що закоханий цілком залежить від її прихильності: абсолютне довіряння себе коханій, розчинення

в її житті, відречення від себе. Єдиний сенс життя – Любов, альтернативою якій може бути лише смерть. У сьомому сонеті ліричний герой Е. Спенсера задовольняє себе образами терезів – життя / смерті. Блискавка генерує одну з найважливіших семантичних рим – “dart” (рядок 3), направлена в серце (“heart”, рядок 1). Така вишуканість свідчить про високу майстерність поета. Похмурий погляд дами може призвести до смерті, як і блискавка (“fired”). Маленьке полум’я, яке виросло до великого вогню в сонеті 6, зараз посилюється і концентрується в “блискавці” її погляду. Логічне продовження теми сонета 7 відбувається в наступному сонеті.

Сонет 8.

More than most fair, full of the living *Fire*,
 Kindled above, unto the Maker near:
 No Eyes, but Joys, in which all Powers conspire,
 That to the World nought else be counted dear.
 Thro your bright *Beams* doth not the blinded Guest
 Shoot out his Darts to base Affection’s Wound,
 But Angels come to lead frail Minds to rest
 In chaste Desires, on heavenly Beauty bound.
 You frame my Thoughts, and fashion me within;
 You stop my Tongue, and reach my Heart to speak;
 You calm the *Storm* that Passion did begin,
 Strong thro your Cause, but by your Vertue weak.
Dark is the World, where your *light* shined never;
 Well is he born, that may behold you ever

Любов є творчою силою, яка робить людину кращою, шляхетнішою, підносить до вищого модусу буття. Ліричному герою – закоханому поету Любов допомагає відчутти силу і повноту життя. Багато сонетів присвячені не дамі особисто, а образу Любові як такої. Спенсер використовує дихотомію “світло – темрява”, надаючи перевагу образам вогню, променів та протиставлення світла темряві.

СОНЕТ 9.

Resemble th' Image of the goodly *Light*.

Not to the Sun; for they do shine by Night:
 Nor to the Moon; for they are changed never:
 Nor to the Stars; for they have purer Sight:
 Nor to the *Fire*; for they consume not ever:
 Nor to the *Lightning*; for they still persever:
 Nor to the Diamond; for they are more tender:
 Nor unto Chrystal; for nought may them sever:
 Nor unto Glass; such Baseness mought offend her.
 Then to the Maker self they likest be,
 Whose *Light* doth lighten all that here we see.

Образи вогню, блискавки та світла є провідними у цьому сонеті також. Любов відкриває глибинне сприйняття речей і дарує дар відчувати їх усім еством. Тому виникають малозрозумілі для незакоханого порівняння-дослідження, здається, автор шукає, добирає різні характеристики і врешті-решт доходить висновку, що всі вони не відповідають повною мірою глибині і наповненості душі людської в Любові.

СОНЕТ 30.

My Love is like to *Ice*, and I to *Fire*;
 How comes it then that this her *Cold* so great
 Is not dissolv'd through my so *hot* Desire,
 But harder grows the more I her intreat?
 Or how comes it that my exceeding *Heat*
 Is not delaid by her *Heart-frozen-Cold*;
 But that I *burn* much more in boiling Sweat,
 And feel my *Flames* augmented manifold?
 What more miraculous thing may be told,
 That *Fire* which all things melts, should harden *Ice*;
 And *Ice* which is congeal'd with senseless *Cold*.

Should kindle *Fire* by wonderful device?

У цьому сонеті відчувається фізіологічний аспект Любові. Бажання ліричного героя природні. Він не приховує їх. Поет майстерно грає на контрастах, використовуючи бінарні опозиції “вогонь – крига”, “холод – спека”. Ліричний герой сприймає свою кохану як земну реальну жінку. В цьому сонеті знайшли відображення еротичні відчуття, які стали предметом особливої уваги в епоху Ренесансу. Поет порушує табу, що існували в суспільстві того часу, використовуючи яскравий оксюморон, щоб передати природу пристрасті. У завершальному двовірші поет виправдовує попередню гру антиноміями висновком, в якому проголошується вищість Любові над природою, бо сила Любові здатна змінювати навіть закони природи.

Сонет 40.

Mark when she smiles with amiable Chear;
 And tell me whereto can ye liken it:
 When on each Eye-lid sweetly do appear
 An hundred Graces as in *shade* to sit.
 Liketh it seemeth, in my simple Wit,
 Unto the fair *Sunshine* in Summers-day;
 That when a *dreadful Storm* away is flit,
 Through the broad World doth spread his goodly *Ray*:
 At sight whereof, each Bird that sits on Spray,
 And every Beast that to his Den was fled,
 Come forth afresh out of their late Dismay
 And to the *Light* lift up their drooping Head.
 So my *Storm-beaten* Heart likewise is chear'd
 With that *Sun-shine*, when *cloudy* Looks are clear'd.

Усмішку коханої Спенсер порівнює зі світлом сонця після бурі, із променем надії, що змінює світ навколо. Уся природа радіє. Поет використовує свій улюблений художній прийом – паралелізм, простежуючи зв'язок психологічного стану ліричного героя з природою. Слід зауважити,

що Спенсер відданий своїй творчій манері відтворення масштабності та голограмного зображення дійсності. Відчувається космізм, притаманний поетові. Найтендітнішому рухові душі відлунює вся природа, увесь світ, що відповідає актуалізованому в добу Відродження ще античному ізоморфізму мікрокосму людини та макрокосму природи.

Сонет 56.

Fair be ye sure, but proud and pitiless,
 As is a *Storm*, that all things doth prostrate;
 Finding a Tree alone all comfortless,
 Bears on it strongly, it to ruinate.
 Fair be ye sure, but hard and obstinate,
 As is a *Rock* amidst the raging *Floods*;
 ‘Gainst which, a Ship, of Succour desolate,
 Doth suffer Wreck both of her self and Goods.

У сонеті 56 Спенсер використовує образ бурі – поєднання стихій води і вітру, для того, щоб передати емоційний стан ліричного героя. Скеля протистоїть водам і кораблеві на них. Поет вживає художній прийом ампліфікації, повторів з анафоричним початком строфи. Образи скелі, вод та бурі слугують для змалювання картини, сповненої драматизму, щоб підкреслити приреченість жертви. Сила і незламність переможця протиставляється слабкості переможеного. Поет використовує низку опозицій: “тигр – жертва”, “буря – дерево”, “корабель – скеля”. Прийом контрасту в потрійному паралелізмі створює сильне враження.

Сонет 88.

Since I have lackt the Comfort of that *Light*,
 The which was wont to lead my Thoughts astray,
 I wander as in Darkness of the Night,
 Affraid of every Danger’s least Dismay.
 Ne ought I see, though in the clearest Day,
 When others gaze upon their Shadows vain;

But th' only Image of that heavenly *Ray*,
 Whereof some Glance doth in mine Eye remain.
 Of which beholding the Idea plain,
 Through Contemplation of my purest Part,
 With *Light* thereof I do my self sustain,
 And thereon feed my love-affamisht Heart.
 But with such *Brightness* whilst I fill my Mind,
 I starve my Body, and mine Eyes do blind

Сонет 88 – любовне томління. Кохана уподібнюється поетом до променя світла. Ліричний герой живе спогадами та передчуттями насолод. Цей сонет присвячений тілесному аспекту Любові. Еротичний сонет закликає ліричну героїню залишити непотрібну гру та кличе бути дитям природи. Поет використовує образ світла, що контрастує із темрявою. Лірична героїня несе світло в темряву навколишнього світу. В останньому рядку сонета втілена амбівалентна природа почуття закоханого ліричного героя. Про еротичний, тілесний аспект любові говориться лише в другій половині останнього рядка “I starve my Body”. Отже, на наш погляд, не можна стверджувати, що в сонеті “панує стихія пристрасті”, що він весь присвячується тілесному аспекту. Саме у цьому, як нам видається, криється ключ до розуміння духовної природи Любові. Істинна духовна Любов – це і є світло “that Light, that heavenly Ray”, яка дає людині здатність зрозуміти світ.

Образи металів та мінералів. В епоху Відродження дорогоцінне каміння, мінерали та благородні метали привертали особливу увагу філософів-гуманістів. Е. Спенсер використовував образи дорогоцінного каміння в руслі петрарківського канону, збагачуючи їх біблійними алюзіями (Небесний Єрусалим (Одкровення 21) [155] – Небесне місто (“Королева фей” 1, 55) [60]. Образи мінералів і дорогоцінних металів Е. Спенсер уживає у трьох сонетах: 15, 32 та 51. Далі розглянемо їх детальніше.

Сонет 15.

If *Saphyrs*, lo! her Eyes be *Saphyrs* plain;

If **Rubies**, lo! her Lips be **Rubies** found:
 If **Pearls**, her Teeth be **Pearls**, both pure and round
 If **Ivory**, her Forehead Ivory ween;
 If **Gold**, her Locks are finest **Gold** on ground;
 If **Silver**, her fair Hands are **Silver** sheen

Тут образи дорогоцінного каміння і благородних металів є будівельним матеріалом для опису коханої. Серце наділяє кохану всіма барвами, усіма скарбами, які тільки існують у світі. Поет відшукує найпишніші порівняння, підкреслюючи, що його кохана є втіленням досконалості, і тому все прекрасне, що наявне у світі природи, у ній гармонійно поєднане, як у вінці творіння. У цьому контексті знаменитий 130 сонет В. Шекспіра [72] прочитується як прихована полеміка з 15 сонетом Спенсера. Шекспір уславлює земну красу жінки, що своєю автентичністю перевершує найвишуканіші порівняння.

Сонет 32.

The painful Smith, with force of **fervent Heat**,
 The **hardest Iron** soon doth mollifie,
 That with his heavy Sledge he can it beat,
 And fashion to what he it list apply.
 Yet cannot all these **Flames** in which I fry,
Her Heart more hard than Iron soft awhit;
 Ne all the Plaints and Prayers with which I
 Do beat on th' Anvile of her stubborn Wit:
 But still **the more she fervent** sees my Fit,
The more she friezeth in her wilful Pride;
 And harder grows the harder she is smit,
 With all the Plaints which to her be applide.
 What then remains but I **to Ashes burn**,
 And she **to Stones** at length **all frozen turn**?

Тут Е. Спенсер зображує ще одну грань Любові – перевірку почуття горнилом страждань. Поет використовує образ заліза для того, щоб порівняти серце коханої з найтвердішим матеріалом, що пом'якшується від сили дії на нього вогню. Його кохана – байдужа, вона уподібнюється каменю, тобто втіленню невзаємної Любові. Доречно згадати топос кузні та коваля в літературному вжитку, адже вогонь різної інтенсивності і сили в фізичному світі спроможний змінити форму заліза, що піддається зусиллям і бажанням коваля.

Сонет 51.

Do I not see the fairest Images,
Of hardest *Marble* are of purpose made,
For that they should endure through many Ages,
Ne let their famous Moniments to fade?

Е. Спенсер використовує образ мармуру як матеріалу, що дозволяє увіковічити крихкі образи. Ліричний герой нарікає на те, що йому доводиться оспівувати норавливий об'єкт свого кохання. Його завзяття та наполегливість у досягненні мети поет порівнює з копіткою працею скульптора. Крізь призму Любові – лейтмотиву сонетарію – Спенсер розглядає ще одну грань почуття. Любов – це праця, настійливість, сила характеру. Справа митця – творити на віки. Справа поета – увічнити кохану. Виникає алюзія до сонета 55 В. Шекспіра [72]. Цікавим є те, що Спенсер використовує образ мармуру як найміцнішого матеріалу для зведення монументів, що переживуть століття, а у Шекспіра він є крихкішим за слова. Дивує протилежність цих двох домінантних якостей мармуру, вжитих Спенсером і Шекспіром [188].

2.3 Моделі художнього відтворення категорії часу в сонетарії

Кожна цивілізація має власне ставлення до часу. Час – суттєвий аспект картини світу. Темпоральний образ світу має глибокий зв'язок з

просторовими категоріями і поняттями. Час щільніше співвідноситься з внутрішнім почуттям людини, простір – із зовнішнім спогляданням. Форми простору та часосприйняття в культурі створюють неподільну єдність. Просторово-часовий зв'язок форм та уявлень М. Бахтін позначив терміном хронотоп. Простір і час поєднуються в чотиривимірний континуум. У давніх суспільствах час мислився як циклічний, як “вічне повернення” (Ф. Ніцше, М. Еліаде). Для них найбільш значимим було минуле. “Образ часу – реалізація поняття в мистецтві, форма існування та розвитку життя представленої матерії. Це не просто відбиття реального часу, а художній образ, створений за законами мистецтва і залежно від можливостей певного виду мистецтва (у кожного виду вони свої), наукових, естетичних досягнень епохи та індивідуальних рис, позицій творчої особистості” [189, с. 10].

Час є тією реалією, що з давніх-давен визначала людське світосприйняття. У класичній античності час розглядався у зв'язку з життям космосу та ототожнювався з рухом зірок і сонця по небосхилу. Платон аналізує поняття часу в контексті поділу всього існуючого на буття і становлення. Час є рухомим образом вічності – вічність в емпіричному становленні. За Аристотелем, рух вимірюється часом, а час – рухом.

В епоху еллінізму змінюється спосіб сприйняття часу. Відбувається перехід від натуралістичного розуміння часу до історичного і психологічного. Час аналізується крізь призму індивідуального емпіричного досвіду. Християнська релігійність задавала рамки розгортання часу – від створення світу протягом семи днів Богом – до кінця часів, очікуваних після другого пришествя Христа та Страшного суду. Християнський світогляд частково знецінював земний час, протиставляючи його вічності. Християнство орієнтоване на майбутнє, на очікуваний прихід месії. Час лінійно розтягнуто між початком – створенням світу і кінцем – другим пришествям. Августин поєднує обидві традиції та розвиває плотинівське розуміння часу як “життя душі”, але душі не індивідуальної: у внутрішній людині тече та вимірюється час. “А звідси кожна душа розуміє, настільки

зможе, наскільки Ти є вічним протягом усіх часів...” [190, с. 243]. Августин розкриває парадоксальність часу; він складається з того, чого вже немає (минуле), та того, чого ще немає (майбутнє) і того, що є, але не має тривалості – миті теперішнього.

Християнський догмат про Боговтілення пропонує новий погляд на пам'ять та історію. Час є онтологічно значимою реальністю та формою буття душі. Поряд із поняттям розуму з'являється поняття серця як духовно-душевного центру людської істоти, що зумовлює нову інтерпретацію категорії часу. Психологізм та історизм як способи аналізу часу ґрунтуються на онтологічному фундаменті.

Середньовічна людина сприймала сучасність як глибоку старість Всесвіту, що невдовзі відійде в небуття після Останнього суду Божого. Їй здавалося, що земне життя – це мить на тлі вічності. Середньовічна людина боялася і кінця світу, і Страшного суду, який мав відбутися незабаром, і, водночас, відчувала страх за життя душі після смерті, яка навечно потрапить або до раю, або до пекла. Отже, найважливішим для людини було усвідомлення своєї причетності до Вічного, а час спасіння – найголовнішим у її житті [191].

Російський дослідник-медієвіст А. Гуревич вважає, що середньовічний символізм ґрунтується на світогляді людей, згідно з яким світ не перебував у постійному русі та розвитку. Він здавався незмінним. У свідомості людей переважало поняття “вічності”, а не “плину часу”, не було прискіпливого спостереження за змінами в житті, не проводилися зв'язки поміж явищами, люди не поєднували між собою причини й наслідки (наприклад, епідемії, неврожаї, голод або інші стихійні лиха вважалися карою Божою або підступами Диявола, і зовсім не враховували відсутність гігієни, погодні умови та атмосферні явища). Явища не аналізували на предмет горизонтальних зв'язків між ними (причина – наслідок, дія – протидія), між ними вибудовувалися лише вертикальні відношення ієрархії. У тій світоглядній системі кожна земна річ або істота була наділена ідеальним

прототипом, праобразом, що розкривав її глибинний смисл, а відношення між прообразом і явищем установлювалися стабільні й незмінні [192].

“Часово-просторові уявлення Середньовіччя були підпорядковані символічному та ієрархічному модусу світовідчуття. На відміну від сучасного розуміння часу та простору як абстрактних понять, об’єктивне існування котрих не залежить від їхнього конкретного “наповнення”, для середньовічної людини обидві ці категорії мали емоційно-оцінне насичення: і час, і простір не існували для них самі по собі, а лише як “добрий” або “поганий”, “сакральний” чи “профанний”, “центральный” чи “периферійний” [193, с. 15]. У Середньовіччі час сприймався як форма людського буття і як атрибут божественного буття.

Тома Аквінський визначає час як рух від минулого до майбутнього. Беручи за основу рух небесних світил як мірило часу, Аквінський виділяє внутрішній та зовнішній час.

Зміни у сприйнятті картини світу, що характеризували перехід від Середньовіччя до Ренесансу, також породжували зміни у сприйнятті часу. Ядром цього процесу стала критика феноменологічної континуальної концепції часу. Одним із ключових факторів таких змін була зміна соціально-культурного середовища існування людини, зумовлена переходом до антропоцентричної парадигми світорозуміння. Домінантою стає антична концепція дискретності часу. Людина Відродження гостро відчуває “розпад зв’язку часів”, розпад звичного з’єднання минулого з майбутнім. Людина почала відчувати не підконтрольність власного життя, а можливість володіння лише миттєвістю теперішнього. У суспільній свідомості Ренесансу почала вкорінюватися ідея, що минулого вже немає, майбутнього ще немає, а реальною є тільки мить теперішнього. Цінність миті не була притаманна середньовічній культурі, і тому набуває виняткового значення в усіх сферах людського буття епохи Ренесансу. Віра в могутність людського розуму зумовила наочно-геометричне розуміння часу: час був розділений на періоди і вимірний відповідно до врахування миттєвостей. Однак слід зазначити, що

час був розділений на періоди ще Юлієм Цезарем (юліанський календар створений на основі давньоєгипетських календарів). Існувало багато різних, давніх і дуже давніх календарів, які відображали певний стан розвитку людини і її самовідчуття в часі як такому.

На противагу Аристотелю Б. Телезіо стверджує, що “час існує незалежно від руху та змін” [144, с. 239]. Головним для нього є об’єктивність часу, який зовсім не залежить від руху, а існує сам по собі. Поняттю часу як міри руху Б. Телезіо протиставляє визначення часу як умови існування та руху. За Дж. Бруно, “час фізичний, реальний та істинно безкінечний” [144, с. 277]. Час не має ні початку ні кінця, він одночасно є мірою і вимірюваним. Дж. Бруно підкреслює діалектичну єдність миттєвості з неперервним рухом у часі. Усяка тривалість є початком без кінця і кінцем без початку. Відповідно вся тривалість є безкінечною миттю, іншими словами, – тотожністю початку та кінця. Дж. Бруно заперечує відрив часу від руху та матерії, він вважає, що лише людський розум може розглядати категорію часу відокремлено від матеріального світу. Так, суб’єктивне сприйняття часу стає наскрізною ідеєю філософії ренесансного індивідуалізму, яка стала однією з домінант ліричної творчості поетів-єлизаветинців.

У сонетарії Е. Спенсера також відбилася ренесансна концепція часу. У спенсерівській поезії образ часу є багатовимірним. Е. Спенсер розробляє власне поняття часу, базуючись на грецькій та римській літературі, але робить акцент на темі духовного паломництва та пізнанні Бога, тобто йдеться про своєрідний синтез релігійних роздумів поета під впливом язичницької літератури. Палітра поетових інтерпретацій теми часу надзвичайно багата і сягає від давніх часів до Ренесансу, а її вивчення передбачає філософський, історичний, літературознавчий та навіть технічний підходи при аналізі впливів, завдяки яким Е. Спенсер створив свою складну поезію. Фокусом уваги стає подвійне розуміння Спенсером часу: з одного боку, мова йде про незворотність темпоральних процесів, що неминуче ведуть до смерті, а з іншого, – про аспект часу, що зветься вічністю.

Загальний висновок: незворотність – обов’язкова складова вічності. Ці два концепти – неантагоністичні за своєю природою. Перший – об’єктивний, другий – суб’єктивний.

Поезія та релігія – головні теми багатьох поетичних творів Е. Спенсера, відповідно, образ часу є невід’ємним атрибутом його поезії. Під впливом біблійної та язичницької літератур, філософії платонізму та неоплатонізму поет виробив особливий метод komponування темпоральних мотивів у його творах, зокрема, створив Великодній календар в “Аморетті”. Бінарна структура сонетарію відображує одночасно старий та новий стилі календарного року.

А. Гамільтон виділяє п’ять підходів до аналізу образу Часу в ренесансній літературі: класичні образи, часові цикли, традиційні топоси, динамічні образи і наративний час. Розглянемо їх детальніше [8].

Класичні образи (*conventional images*). У тексті зображуються об’єкти матеріальної культури – “часові артефакти”, які з’являються і зникають з плином часу. Яскравим прикладом такого образу є тендітна квітка, що символізує тимчасовість свого існування: “lyke flowres untimely fade” (“Аморетті” 79). Традиційні часові мотиви включають класичні топоси *carpe diem, carpe florem, ubi sunt*. Лише сила поезії здатна спинити руйнівну силу часу (“Аморетті” 75). Однак іконографічна персоніфікація часу, що була популярна в ренесансному мистецтві та літературі, використовується Е. Спенсером не часто. У “Саду Адоніса” фігура часу має знічені крила. У “Піснях мінливості” час зображується як літній джентльмен.

Часові послідовності (*temporal sequences*). Календар – структурний і тематичний базис для “Пастушого календаря”, “Пісень мінливості” та “Королеви фей”. Календарна організація “Пастушого календаря” зображує час як періодичний, плинний, такий, що повторюється. Відчувається і авторський жаль про минуле, і роздуми про дозрівання в часі (наприклад, пісня Коліна Клаута – “Грудень”), що проживається лінійно, як подорож-паломництво в середині циклічного кола природи. Аналогічно структурована

“Епіталама”: 24 строфи (кількість годин доби) і 365 рядків усього твору (кількість днів у році).

Традиційні топоси (*traditional topoi*). Взаємодія топосів часу складає традиційний вимір спенсерівської поезії. Оскільки час – умова людського життя, кожний вчинок людини має розглядатися в межах швидкоплинності буття. Е. Спенсер використовує лінійну перспективу часу, наслідуючи позицію Св. Августина, який стверджує, що суб’єктивний час протистоїть об’єктивному як виміру руху і може бути представлений окремими образами, які втілюють безкінечність часу. У “Чотирьох гімнах” вічність представлена в неоплатонічних вимірах: послідовність нескінченних у часі подій, які слугують моделлю фізичного існування. Уся тимчасова сутність залежить від вічного ідеалу, який вона недосконало втілює. Час є рухомим образом вічних стандартів.

Динамічні образи (*developed images*). Лірично або наративно презентовані, які виражають один, іноді два часових концепти, такі образи є динамічними, оскільки вони розвиваються в часі.

Наративний час (*narrative time*). У “Королеві фей” Е. Спенсер використовує різні наративні часові схеми, змішуючи, протиставляючи, накладаючи та деформує їх. Використання архаїчної вимови та написання посилює враження історичного минулого. Тонка лінія роз’єднує історичну та художню оповідь, яка графічно ілюстрована двома генеалогіями в “Королеві фей”. Відповідність між ім’ям і місцем історичного тексту вказує на важливість пам’яті як передумови наративу. Щоб бути переказаними, події минулого мають бути послідовними (перехресними або паралельними, однак їхній виклад має бути логічним). Хронологічний порядок оповіді може бути порушений часовими схемами вставних наративів, може бути подвоєний чи скорочений. Концептуальна різниця між розповіддю (що?) та наративом (як?) важлива для розуміння спенсерівської наративної анахронії(8).

Поняття часу використовується поетом в його апокаліптичному, регенеративному вимірах у перспективі долі, вдачі та детермінованості. Час

як літературний мотив фігурує в Е. Спенсера в епізодичних наративах і базується на календарній структурі. Варто зазначити, образ часу є лейтмотивом усієї поетичної творчості Е. Спенсера (“Аморетті та Епіталама”, “Руїни часу”, “Проталама”, “Чотири гімни” тощо). Текстуальний конструкт образу часу в поетичному універсумі “Аморетті” є поєднанням трьох перспектив часу: минулого, сьогодення та майбутнього. Серед ренесансних календарів одним із найпоширеніших був християнський, який спирався на сонячний цикл. У часи Е. Спенсера існували суперечки щодо прийняття місячного чи сонячного календарних стилів, що знайшло своє відображення в ліриці Е. Спенсера. Слід зауважити, що у творах Е. Спенсера новий рік починається в різний час: у січні, у лютому, у березні та вересні, згідно з біблійними, язичницькими та сільськогосподарськими подіями.

Темпоральний мотив став головним у створенні композиції “Аморетті”. Можна сказати, що поезія Е. Спенсера – філософська, релігійна, епістемологічна та календарна одночасно. За О. Данлопом, “Аморетті та Епіталама” – один з найбільш вражаючих прикладів вживання часу як поетичного засобу в літературі. Е. Спенсер заперечує лінійність часу, накладаючи один на одній релігійні та космологічні явища, що співіснують паралельно в часово-просторовому континіумі.

Літературознавець Р. Квінонес (R. Quinones), досліджуючи сонети В. Шекспіра, виділяє три базові концепти часу [8, с. 328]: *стислий, розтягнутий і конструктивний час*.

Концепція *стислого часу* (*contracted time*) допомагає зрозуміти досвід приречених коханців, осягнути роль їхнього фатального вибору. Це час пасіонарно усічений, фізично скорочений через глибинність переживання його самого. Тим, що перемагає смерть, є тут пристрасть – сильне почуття, сильна правдива любов – інакше кажучи, дух, який шукає своє продовження – увічнення – у людській пам’яті, шукає своєї матеріалізації в людській творчості, тільки так ми дізнаємося про історію цієї пристрасті.

Розтягнутий час (*extended time*) є часом подовженим, чи, радше, розширеним на духовний простір, зокрема простір пам'яті, уяви, мрій, снів. Насамперед пам'яті мистецької, уяви творчої, мрій і фантазій поетичного розуму.

Конструктивний час (*augmentative time*) – це особливий модус реальності, що неминуче веде все в матеріальному світі до руйнації і забуття. Протистояти тлінності матеріального можна лише через пізнання сутності цієї реальності в часі. Божевільна закоханість може засліпити й полонити розум, тим самим руйнуючи зв'язок з часовою реальністю й призводячи до трагедії.

Якщо конструктивний час, як правило, є моральним концептом, стислий і розтягнутий часи – психологічні концепти, більше пов'язані з темпераментом. Якщо конструктивний час передбачає людський практичний розум і розсудливість, то стислим керують воля, бажання і пристрасть. Якщо конструктивний час зосереджений на успіху сильних і слабкості повалених, то стислий час пов'язаний з обмеженнями успіху й сильних сторін. Трагедія є необхідною стадією стислому часу. Темперамент головних героїв та власне їхній любовний досвід, здається, веде їх до фатальних наслідків. Сила любові героїв руйнує їхній зв'язок із реальністю. З одного боку, пристрасть закоханих зводить їх з розуму, а з іншого, – нормальне життя їм здається банальним порівняно з пристрастю. Вир почуттів закоханих вбиває їх, і вони немов бажають цієї загибелі. У стислому часі безмежні воля і бажання стримуються. Закохані намагаються заглибитися в почуття з огляду на тимчасовість свого життя.

Конструктивний або “доточувальний” час (від *доточити* = *доповнити, приєднати*) також можна назвати “відновлювальним”, “прогресивним” або “поступальним”. Ідеться про перемогу людей над старінням і знищенністю матерії – перемогу над смертю. Здобувається ця перемога через дітонародження, фізичне продовження роду – будь-якого, у т.ч. роду володарів (спадкоємництво королів, що описано в шекспірівських хроніках).

Метафорично висловлюючись, через продовження роду мистецького, тобто через народжування художніх творів, – що описано в сонетах під виглядом продовження роду фізичного.

Нам видається доречним долучити теорію часу Рікардо Квінонеса з її трьома головними характеристиками (*стислий, розтягнутий та конструктивний*) до аналізу темпоральних образів у любовній ліриці Е.Спенсера. Виходячи з них, ми пропонуємо розглянути моделі часу у сонетарії як об'єктивну та суб'єктивну, що, у свою чергу, можна поділити відповідно на наступні конституенти: секулярний і літургійний (об'єктивний час) та стислий, розтягнутий і конструктивний (суб'єктивний час).



Рис. 2.1. Типологія моделей образу часу в ліричній поезії Е. Спенсера

Досліджуючи образ часу, що є одним з домінантних у творчості Е. Спенсера, розглянемо найбільш репрезентативні сонети, дотичні до образу часу.

1. Об'єктивний (календарний) час

Секулярний час

Сонет 4

New Year forth looking out of *Janus' Gate*...

And calling forth out of sad *Winter's Night*...

For *lusty Spring*, now in his *timely Howre*...

О. Данлоп вважає, що згадка в перших рядках сонета воріт Януса², вказує на початок року у січні. Однак, можливо, образ Януса

² Янус – римський бог початку і кінця часу, а також усілякої діяльності. Ім'я пов'язане з назвою січня англійською мовою (January).

використовується автором з етимологічних причин (початок нового життя). Двері / ворота метафорично символізують справжні дива: мають владу відчиняти та зачиняти. У 1635 р. Дж. Вітте в праці “Емблеми” визначає бога Януса як дивного [194]; Е. Ротердамський у своїй “Похвалі глупоті” [195] та Р. Бартон в “Анатомії меланхолії” [196] також підкреслюють дивовижні якості Януса, що дозволяють інтерпретувати його символ подвійності бачення світу. Загадка Януса в його амбівалентності, що є властивим практично для всіх сонетів циклу “Аморетті”. Дві іпостасі Януса дозволяють краще зрозуміти образ часу в “Аморетті”: одна іпостась символізує рух від старого до нового, а інша – від минулого до майбутнього. Перша іпостась потрібна для бачення прогресу чи то лінійного – телеологічного, чи то вертикального – онтологічного. Янус виступає в ролі наратора, прекрасної дами і того, хто знає нове і старе одночасно. Відчинені двері маркують поєднання передчуття й очікування та стурбованість ліричного героя перед початком нового етапу життя. Поріг є метафорою психологічної кризи закоханого, вибору, поворотного пункту, часом прийняття доленосного рішення.

Насиченість сонета 4 і сонетарію в цілому календарними алюзіями говорить про багатогранність авторської інтенції. На образ ліричного героя накладаються фрагменти біографії. Туга Е. Спенсера через втрату першої дружини перегукується зі “сповненими відчаю зимовими ночами” ліричного героя. Однак новий рік завжди, і в сонеті 4 зокрема, символізує початок нового етапу в житті поета, віддзеркаленого в образі ліричного героя. З настанням весни ліричний герой (“*alter ego*” поета) відчуває пробудження нової Любові. Поет-закоханий та читач поступово усвідомлюють, що ось-ось трапиться щось таке, що стосується всього Всесвіту, в якому роки, пори року і все людство змішаються у синхронному ритмі.

У сонеті 4 Е. Спенсер немов проголошує початок драматичної дії за принципом Аристотеля. Якщо в перших трьох сонетах Е. Спенсер представляв закоханого ліричного героя та його кохану, то в сонеті 4 автор

споруджує сцену, на якій розгортається власне драма. Цей сонет несподівано і вперше вводить часову схему.

Любов має приготувати свої *“wanton wings and darts of deadly power”*, щоб ліричний герой міг разом з весною відчутти потяг любові до прекрасної дами. Прихід нового року / весни є часом приготування, однією з популярних тем петраркістів. Е. Спенсер оспівує урочистість приходу весни та Нового року ще в чотирьох сонетах (19, 60, 62, 70). Земля прикрашає себе квітами. Прекрасна дама, квіти і вся земля вітають закоханого. Весна і Любов мають віродити серце ліричного героя. За аналогією дама та закоханий стають часткою космічних сил, що несуть нове життя на землю.

Другий рядок сонета *“Doth seeme to promise hope of new delight”* є найкращим паролем спенсерівської поезії і своєрідним нагадуванням про можливі небезпеки, що супроводжують усе нове. У сонеті декларується історичний час, який рухається до гри з персоніфікованими порами року. Далі йде нагадування прекрасній леді про зустріч із коханим навесні. У сонеті 4 Е. Спенсер використовує паралелі «весна / закоханий ліричний герой», «земля / прекрасна дама». Завдяки цій аналогії ліричний герой бачить свою кохану не як святу чи ангела, а як реальну земну жінку. Залицяння починається, адже відчуття часу вписане в сонет, і читач відчуває перші кроки з внутрішнього світу (*“inner part”*) в зовнішній. Закоханий поет та його читач поступово усвідомлюють, що ось-ось станеться щось таке, що пов'язане не тільки із закоханим та його коханою, а й з усім космосом. Сонет 4 з його *“forth looking”*, *“forth out”* і *“come forth”* багатий образами-ремінісценціями (звернення Лукреція до Венери, поезії Тассо та Дю Белле, “Георгіки”, численні середньовічні та ренесансні описи весни). Мотив *«carpe diem»* отримує легкий відтінок гумору, яким не можна нехтувати. У восьмому рядку імпліцитно вгадується образ Купідона зі стрілами (він потім трапляється в сонетах 8.5–6, 16.4–8, 17.9, 24.7, 39.1–4, 57.8). Земля і кохана мають прибратися та причепуритися: *“Earth with diuers colord flowre, to decke hir selfe, and her faire mantle weaue”*. Метафора ткацтва в сонетарії

вживається Спенсером з метою показати динаміку стосунків ліричної героїні та поета. Слід зазначити, що Е. Спенсер використовує цю метафору як в позитивному, так і в негативному значенні. В сонеті 4 “*mantle*” – прикрашене квітами вбрання весни одночасно виступає в ролі і прикриття, і прикраси. “*Mantle*” слугує подвійній меті, як і в сонеті 23, в якому лірична героїня, як Пенелопа, ткала і розпускала своє ткання вночі (так само і поет ткав словесну тканину, яку його кохана розпускала лише одним поглядом). У сонеті 4 образ часу символізує початок нового життя, час приготування і час змін, Спенсер проводить своєрідні паралелі між етапами людського життя і порами року та акцентує на календарному об’єктивному часі так само, як і в інших сонетах, присвячених приходу весни.

Літургійний час

Сонет 22

This *holy season fit to fast and pray,*
 Men *to deuotion ought to be inclynd:*
 Therefore, I lykewise on so *holy day,*
 For my *sweet Saynt* some seruice fit will find,
 Her temple fayre is built within my mind,
 In which her glorious ymage placed is,
 On which *my thoughts doo day and night attend*
Lyke sacred priests that neuer thinke amisse.
 Ere I to her as th’ author of my blisse,
 Will *builde an altar* to appease her yre:
 And on the same *my hart will sacrifice,*
 Burning in flames of pure and chast desyre:
 The which vouchsafe O goddesse to accept,
 Amongst thy deerest relicks to be kept.

Цей сонет можна віднести до групи Великодніх сонетів (22/68). Він знаменує початок Великого посту та початок залицянь в “Аморетті”, який доволі точно можна асоціювати з Попільною серединою (*Ash Wednesday*).

Сонет 68 – Великодній сонет, слідує через 47 сонетів після 22-го: якраз така сама кількість днів між Попільною серединою та Пасхою відповідає за церковним календарем, сорокаденному посту перед Великоднем, який, у свою чергу, символізує сорокаденний піст Ісуса Христа. Слід зауважити, що сонет 62 репрезентує 25 березня – день нового календарного року в Англії того часу. У 1594 р., коли сонетний цикл “Аморетті” потрапив до видавця, Пасха припала на 31 березня. Такий календарний збіг трапився ще один раз за життя Е. Спенсера, у 1583 р., задовго до написання “Аморетті”. Тематично цей сонет започатковує групу сонетів, що описують страждання ліричного героя та жорстокість його коханої. Серце поета – “жертва”, очищена “вогнем” каяття. Великий піст є часом жертвовного очищення й заодно часом зведення храму коханої в серці поета-героя.

У цьому сонеті Е. Спенсер поєднує людську і божественну любов крізь призму оптимістичного бачення світу. Сонет 22 починається з проголошення нового напрямку: герой відвертає свій погляд від прекрасних очей коханої в попередньому сонеті 21 і переносить його у внутрішній світ. З першої частини сегмента сонетарію зникає образ ангельського створіння (22 – 68), тому що закоханий ліричний герой переживає сильні страждання як частину власного розвитку – духовного, емоційного та поетичного. Завдяки особливому ренесансному суміщенню язичництва і християнства, образів богині та святої Е. Спенсер використовує загальноприйнятту релігійну термінологію щоб зобразити своє служіння дамі. Важливо відзначити, що свій внутрішній монолог закоханий ліричний герой розпочав ще до 22 сонета. Перед ним лежить довгий шлях, але він заповзявся виконати свій намір. Закоханий поет так само, як і Лицар Червоного Хреста в Домі Святості (“Королева фей”), має поститися та молитися, бо «*to fast & pray*» є необхідною умовою для очищення та примирення в майбутньому. Він рухається від священного періоду посту до одного святого дня, від зовнішнього світу людей – до Всесвіту свого серця. На наш погляд, Е. Спенсер має на увазі рух від самопосвяти Богові до послуху одній святій –

своїй прекрасній дамі. Це служіння закоханий поет вважає не тільки своїм обов'язком, а й своїм безпосереднім покликанням. Таким чином, пори року і його служіння збігаються в часі (*"fit"*). Він буде служити прекрасній дамі своєю поезією. Він буде намагатись служити їй своїм залицанням, правлячи їй поетичну літургію, адже літургія є сама по собі служінням. Сонет рухається від великого світу, часу і людей до малого світу, дня і людини. Зараз поет описує душу закоханого ліричного героя, де зводиться прекрасний храм славного образу його коханої. Образ храму важливий для Е. Спенсера, тому що він є священним місцем для внутрішньої драми сонетарію. Храми включають священне і виключають профанне, тут у Спенсеровому сонетарії храм дозволяє священному домінувати.

У сонеті 22 поет визнає ідеалізацію коханої, яка починається в його душі. Дама зображується як свята, як богиня, саме її духовні, а не фізичні якості викликають захоплення закоханого. Вона постає такою самою *"saynt"*, якою її будуть приймати з почестями в день весілля (гімн "Епіталама", 208) менше ніж через 4 місяці. Його думки про неї порівнюються зі священниками, які завжди мислять безпомилково. І прекрасний портрет, якого ліричний герой не зміг намалювати в сонеті 17, у сонеті 22 отримує більш рельєфну форму. Третій катрен виводить читача з внутрішнього світу поета знову в зовнішній світ, у якому поет спочатку декларує свій намір побудувати вітвар і лише потім вказує на причину. Е. Спенсер нагадує нам, що він веде мову про залицання і що його мета досягти прихильності коханої.

Ліричний герой проголошує внутрішній монолог, присвячений служінню, який передбачає жертвоприношення і який нагадує петрарківський образ пожертвування серцем. У сонеті Е. Спенсера серце горить полум'ям чистого та цнотливого бажання. Горіння викликає своєрідне посилення на релігійну алузію, схожу на петрарківську, що супроводжується молитвою, в якій полум'яне серце має зберігатись серед найдорожчих реліквій коханої леді. Важливим є те, що воно нічого не поглинає і ніким не

поглинається, а просто палає. Немає жодного сумніву в щирості палаючого серця.

У сонетах 21 і 22 ліричний герой ставиться до дами, як до вчителя й одночасно до об'єкта свого поклоніння. Закінчується сонет поклонінням леді і благанням її прийняти його серце. Сонет 22 містить гіперболізовану хвалу коханій та зображує служіння їй як святій. Однак слід зазначити, Е. Спенсеру вдається описати створення храму їй у своїй душі на межі балансування між ідолопоклонінням та християнською любов'ю. Е.Спенсер був глибоким вірянином, тож наречена могла зайняти лише друге місце після Бога, і храм, створюваний у серці закоханого поета для його коханої, навряд чи міг бути більшим за храм Божий. З точки зору категорії часу увагу привертає надзвичайне взаємопроникнення об'єктивного і суб'єктивного часів. Психологічний час – індивідуальний. Однак сакральний і мирський час, здається, у спенсерівській поезії ідуть поруч.

2. Суб'єктивний (іманентний) час

Стислий час

Сонет 60

They, that in course of heauenly speares are skild,
 To euery planet point his *sundry yeare*:
 In which her circles voyage is fulfilled,
 As Mars in three *score yeares* doth *run* his speare
 So *since* the winged God his planet cleare,
Began in me to moue, *one yeare is spent*:
 The which doth *longer* unto me appeare,
 Then al those *fourty* which my life outwent.
 Then by that count, which louers books inuent,
 The speare of Cupid *fourty yeares* contains:
 Which I haue wasted in *long languishment*,
 That seemd the *longer* for my greater paines.
 But let me loues fayre Planet *short her wayes*

This yeare ensuing, or else *short my dayes*.

Стислий час є індикатором швидкого перебігу подій або інтенсивності почуттів ліричного героя. У цьому сонеті Е. Спенсер надзвичайно майстерно оперує образом часу, представляючи його то стислим, то розтягнутим. Стислий час пов'язаний зі сподіваннями, мріями та бажаннями закоханого ліричного героя. Його почуття настільки палкі, щирі і гарячі, що йому здається, що сорок років, які він прожив до зустрічі з коханою, були марними, а рік після зустрічі став цілою вічністю, сповненою радощів та страждань. В останніх рядках ліричний герой благає свою кохану – прекрасну планету – або скоротити час очікуваного ним приходу, або вкоротити дні його життя. У цьому сонеті Е. Спенсер уживає образи стислою і розтягнутого часу залежно від психологічно-емоційного стану ліричного героя. Час видається еластичним, залежить від настрою і передає напругу почуттів. Слід зазначити, що в групі сонетів із суб'єктивним часом переважають сонети з розтягнутим часом, оскільки ліричний герой практично постійно перебуває в стані очікування.

Розтягнутий час. На наш погляд, сонети 87, 88 і 89 є найбільш репрезентативними з точки зору зображення тривалості часу очікування зустрічі з коханою в період розлуки перед весіллям. Відсутність коханої загострює в нього відчуття часу, що стає лейтмотивом останніх трьох сонетів.

Сонет 87

Since I did leaue the presence of my loue,
Many long weary dayes I haue outworne:
 And *many nights*, that *slowly seemd to moue*,
 Theyr sad protract from *euening vntill morne*.
 For when as *day* the heauen doth adorne,
 I wish that *night* the noyous *day would end*:
 And when as *night* hath vs of light forlorne,
 I wish that *day* would *shortly reascend*.

Thus I the *time* with *expectation spend*,
 And faine my grieffe with chaunges to beguile,
 That further *seemes his terme still to extend*,
 And maketh *euery minute seeme a myle*.
 So *sorrow* still doth *seeme too long to last*,
 But *joyous houres* doo fly away *too fast*.

У цьому сонеті Е. Спенсер окреслює біль розлуки, тугу за коханою. Ліричний герой гостро відчуває плин часу. Кожна мить здається йому вічністю. Миті часу в сонеті немов перетворюються на милі простору. Поет грається з часом та простором, зображуючи очікування закоханого в розлуці таким чином, щоб читач зміг відчути напругу очікування майже фізично. Е. Спенсер імпліцитно використовує прийом асоціативного паралелізму.

Знемога від очікування в сонеті 87 зображується Спенсером таким чином, що “стомлені” дні і “повільні” ночі подовжують час, доки закохані не будуть разом знову. Довгі ночі “затягують” простір і час: просторово – в русі від заходу до сходу, і в часі – з вечора до ранку. Плин часу зображено поетом так, що ми відчуваємо циклічність днів, що переходять у ночі. Цьому присвячено перший катрен. Леді метафорично є для нього світлом, і ліричний герой з нетерпінням очікує на її повернення, немов на схід сонця, що перетворює ніч на день. Слід зазначити, що в сонетах 87 – 89 імпліцитно відсутній образ жінки, тому в них надзвичайно значущі часові схеми Спенсер окреслив більш виразно. Розлука закоханих відбувається в історичному часі. Однак важливою паралеллю в підтексті є сакральний час – період після Христового Воскресіння. Час розлуки настільки змінив відчуття часу в закоханого, що став об’єднувальним мотивом трьох останніх сонетів.

Відсутність коханої призводить до того, що ліричний герой перестає усвідомлювати час як такий. Він перебуває поза часом у стані повної невідомості. Любов у Спенсера рухається до переходу у Вічність. У “Королеві Фей” заручені розлучаються з обіцянкою радісного повернення,

так само і в “Аморетті” закохані, хоча і розлучаються, але залишаються зарученими і очікують доленосної пори.

Однак сонет 87 зображує викривлене почуття часу ліричного героя. Сумний закоханий не оплакує свою кохану, він тужить за нею. Поетова туга в другому катрені досягає свого апогею. У результаті він бачить оточуючий світ немов через криве дзеркало, що призводить до відриву від світу природи. Замість того, щоб бачити день, ліричний герой бачить ніч. Коли приходить ніч, закоханий бажає, щоб скоріше настав день. Дама його серця, його світло, залишила його, і він жадає її повернення. Автор проводить чітку межу між об’єктивним та психологічним суб’єктивним часом. Однак емоційна напруга, яку має пережити ліричний герой, є негативною і позитивною одночасно. Кожна хвилина здається йому милею, непосильно важким тягарем. Суб’єктивна природа часу зображується Е. Спенсером метафорично – календарні роки немов грають один з одним. (тема Часу 60 сонета перегукується із сонетом 88). У 87 сонеті ліричний герой відчуває себе, наче ніч, позбавлена світла. Дні і ночі закоханого поета стають метафоричним віддзеркаленням настрою його ліричного героя.

Поетові посилання на 83 сонет, “my hungry eyes”, належать до 87 сонета, однак Е. Спенсер зображує в ньому пошук причини. Відлуння часу звучить у 88 сонеті, поєднуючи два слова разом, так ніби вони є одним. Присутність коханої – це світло. Вона – втіха закоханого поета і його світло. Ліричний герой знає, що на життєвому шляху можуть трапитися справжні небезпеки, однак без світла навіть найменші страхи видаються справжнім жахом і можуть викликати неабияке почуття тривоги. Метафори першого катрена, де ліричний герой немов блукає в темряві, у другому катрені набувають буквального сенсу. Закоханий бачить контрастні картини, він буквально перефразовує себе (83 сонет): “Вся слава світу здається мені марною”. У 83 сонеті він бачить лише її і нікого більше. Так само і в 88 сонеті, ліричний герой не здатний бачити нікого, крім неї. Закоханий споглядає образ коханої в своєму серці, і в темряві світу “без неї” його тримає лише думка про

кохану. Образ дами серця перетворив ліричного героя, зробив його кращим, відкрив йому самого себе й привів до “alter ego” поета. У 88 сонеті закоханий пройшов горнило страждань і повернувся до храму свого серця через споглядання, у якому образ 22 сонета став “*Idea playne*”. Сама думка про ліричну героїню, як і вона сама особисто, освітлює шлях ліричного героя. Споглядаючи образ коханої в серці (якщо неможливо бачити її саму віч-на-віч), поет, підбадьорений, отримав силу жити, окрилений коханням. Інші тільки дивляться, він споглядає. Інші бачать тіні, він світло. У 1 сонеті “Аморетті” поет називав даму “his soul’s long lacked food”. Сама думка про кохану наповнює серце поета радістю, буквально “годує його” (“love affamisht hart”) зголодніле за любов ю серце. Світло коханої освітлює його розум, без неї він нічого не бачить. Сум закоханого виражений через тілесні образи їжі та відчуття голоду, завдяки яким Спенсер зумів передати відчуття передвесільної напруги в очікуванні самого часу звершення – єднання з коханою у шлюбну ніч.

Сонет 88

Since I have lackt the comfort of that light,
 The which was wont to lead my thoughts astray:
 I wander as in *darkenesse of the night*,
 Affrayd of every dangers least dismay.
 Ne ought I see, though in the *clearest day*,
 When others gaze upon theyr shadowes vayne:
 But *th'onely image of that heavenly ray*,
 Whereof some glance doth in mine eie remayne.
 Of which beholding *th'Idæa playne*,
 Throgh contemplation of my purest part:
 With *light* thereof I doe my selfe sustayne,
 And thereon feed my love-affamisht hart.
 But with such *brightnesse* whylest I fill my mind,
 I starve my body and mine eyes doe blynd.

Через відсутність коханої ліричний герой відчувається поза часом. Із практичної погляду він перебуває в невизначеному стані. Фінальні сонети “Астрофіла та Стелли” Ф. Сідні присвячені скорботі за втраченим коханням. У Петрарки останні сонети присвячені вічній розлуці. На противагу їм, Е. Спенсер зображує тимчасову розлуку і єднання у шлюбі – поєднання небесного та земного планів буття – вічну Любов. Сонети 87 і 88 починаються з паралельної конструкції “Since I did leaue the presence of my loue” і “Since I have lackt the comfort of that light”. Обидва сонети пропонують опис стану закоханого поета в розлуці з коханою.

У цих сонетах Е. Спенсер поєднує часові шари і одночасно вказує на чітку різницю між об’єктивним та психологічним часом. «Тривалі» елементи вірша асоціюються з горем, а «швидкі» – з радістю. Тричі в сонеті поет звертається до речей, але таких, якими вони здаються йому (тобто мається на увазі суб’єктивний час). Дні та ночі стають метафоричним виразом настрою поета. Більш того, присутність коханої є паралеллю тематичного зв’язку зі світлом, яке дає втіху. Лірична героїня є тим самим світлом.

Зображуючи глибину переживань ліричного героя, Е. Спенсер використовує прийом контрасту: увесь світ – ніщо, його кохана – Всесвіт для нього, “єдиний небесний промінь його життя”. Через розлуку ліричний герой на деякий час позбавлений світла, що випромінює його кохана, тому він мусить жити образом коханої в серці.

Сонет 89

Lyke as the Culuer on the bared bough,
Sits mourning for the *absence* of her *mate*;
And in her songs sends many a wishfull vow,
For his *returne* that seemes to *linger late*.
So I *alone* now left *disconsolate*,
Mourne to my selfe the *absence* of my *loue*:
And *wandring* here and there all *desolate*,
Seek with my playnts to match that mournful doue.

Ne ioy of ought that vnder heauen doth houe,
 Can comfort me, but her owne ioyous sight:
 Whose sweet aspect both God and man can moue,
 In her vnspotted pleasauns to delight.

Dark is my *day*, whyles her fayre *light* I *mis*,
 And *dead* my *life* that wants such liuely blis.

Автор використовує прийом градації задля зображення часу щемливого очікування ліричного героя. Е. Спенсер змальовує душевні переживання закоханого, який не уявляє життя без своєї обраниці серця. Для нього життя без коханої – “*dead*”, і навіть день в розлуці з нею – “*dark*”. Час для нього немов зупинився. Час розлуки видається вічністю для ліричного героя.

Сонет 89 зображує зимову порожнечу, безутішну тугу розлуки. Останній сонет циклу виражає самотність закоханого в час розлуки з коханою. Е. Спенсер зображує меланхолійний настрій ліричного героя, використовуючи символічну фігуру дикого голуба. Хоча весна за календарем, ліричний герой відчуває зимову пустелю і безутішну тишу. Гостре відчуття самотності закоханого в стані розлуки передається Спенсером надзвичайно яскраво. Поет, як той голуб на голій гілці, чекає з нетерпінням зустрічі з голубкою. Образ дикого голуба, що плаче за своєю голубкою, змальований у першому катрені. Мінорний настрій сонета уможливорює паралельні образи птаха і закоханого. Порівняння закоханого поета з птахом є неочікуваним. Пісні птаха перегукуються з поетовою меланхолією. Важливо підкреслити, що це не плач прощання, а туга тимчасової розлуки. Повернення є важливим мотивом усього сонетарію. Поет грає з поверненням, змінами, відображеними в численних миттєвостях. Пісня поета – лише інша форма пісні 1 сонета, в якому “листи, рядки і рими” мала бачити кохана. Мелодії можуть відрізнитися, однак пісня лине і лейтмотив її бринить. В той час, як голуб сидить, плаче і шле свій сум голубці, поет тужить і намагається знайти втіху, однак не знаходить. Так само, як корабель 34 сонета, що збився з курсу, так і в 88 сонеті, ліричний

герой блукає невтішний у мороці ночі. Життя без коханої для нього не має сенсу. У 89 сонеті «Аморетті» поет немов поєднує ці блукання і зображує ліричного героя в дні розлуки – чорні, без жодного променя світла коханої.

Щасливі години згадуються Спенсером у 87 сонеті. У 89 не має радощів. Сум бринить від 83 сонета до 88. Птах воркує між відсутністю і поверненням. Так само і закоханий, адже нема на світі таких радощів, здатних піднести його дух, як радість бачити кохану. В останньому катрені – її радісний вигляд, такий, що і Бог, і людина зворушені її чарівністю.

Єдиний раз у сонетарії Бог названий Богом. Раніше поет називав Бога Творцем. У сонеті 88 – гра світла й тіні. У 89 – гра контрастів, розподіл світла й тіні. У Данте світло тільки в Раю. У Е. Спенсера світло – джерело людського життя: без світла життя неможливе.

Dark is my day, whyles her fayre light I mis,
And dead my life that wants such lively blis.

Метафоричне поєднання людського та божественного планів буття посилює відчуття Божественної Любові в людській долі. Прочитання сонетів дає втіху і підтримує надію та віру в життя. Коли Спенсер використовує образ дикого голуба, апелюючи до традиційної асоціації цієї птиці з ніжністю та вірністю, голуб символізує також Святого Духа як іпостась Бога, котрий «завжди з нами до скінчення віку. На початку сонетарію Спенсер уславлює «starry light that angels blessed look». Поет починає зі світла зірки й проводить ліричного героя через межу між світлом та темрявою. Обіцяне повернення до світла станеться, але не до весілля». Heavens bliss резонує в сонетарії до останнього сонета і до останнього рядка, де згадується земне блаженство. Цікавим є те, що перший і останній сонети створюють своєрідну рамку сонетарію “Heavens bliss” – “lively blis”.

Конструктивний час

Сонет 75

One day I *wrote* her name vpon the strand,
But came the waues and *washed* it *away*:

Agayne I *wrote* it with a second hand,
 But came the *tyde*, and *made my paynes his pray*.
 Vayne man, sayd she, that doest in vaine assay,
 A *mortall thing* so to *immortalize*.
 For I my selue shall lyke to this *decay*,
 And seek my name bee *wyped out lykewize*.
 Not so, (quod I) let baser things deuize,
 To *dy* in *dust*, but you shall *liue by fame*:
 My *verse* your *vertues* rare shall *eternize*,
 And in the *heuens wryte your glorious name*.
 Where whenas death shall all the world subdew,
 Our *loue* shall *liue*, and *later life renew*.

Е. Спенсер використовує прийом контрасту, стверджуючи силу вічного кохання та протиставляючи його тимчасовості людського життя. Перемогу над Часом ліричний герой вбачає у творчості, завдяки якій він залишить у віках образ коханої. Закоханий поет оспівує її чесноти і на небесах напише її ім'я. Перемога Часу в праці і в бажанні досягти поставленої мети є розумінням вищої правди. Небесну і земну перспективи, мабуть, найкраще поєднує сонет 75. Поет акцентує увагу на повторюваній дії ліричного героя, що говорить про його цілеспрямованість та наполегливість.

Лірична героїня намагається його зупинити, розуміючи, що неможливо увіковічити те, що піддається тліну. І про себе вона говорить, що і вона зникне у свій час, а її ім'я загубиться у віках. Однак ліричний герой стверджує, що навіть якщо увесь світ загине, їхнє кохання буде жити вічно і подарує нове життя. Останній рядок проголошує спенсерівське поетичне кредо “Аморетті” – кохання поза часом і простором – вічна Любов: Небесна любов на землі. Напис на піску змивається хвилями, як і все у світі тлінне. Однак поезія, як і кохання, – вічна.

Поет згадує ім'я своєї дами тричі (1, 8 та 12 рядки). У першому рядку ім'я вжито Е. Спенсером у буквальному значенні, який поступово виростає

до рівня метафори – зірки, навечно вписаної в тканину неба. Поет рухається від “her name” до її коментаря щодо “my name” і завершує звертанням до коханої “your name”.

Поетична тема, тема безсмертя поезії і раніше хвилювала Е. Спенсера. У 75 сонеті дама сама коментує поетові марні спроби увічнити її ім’я (“*in vaine assay a mortal thing so to immortalize*”). Третій катрен має благородний “rejoinder” для закоханого, адже повернення з тліну в тлін стосується лише людського тіла. Однак обіцянка воскресіння дозволяє бачити своєрідний перехід (68 сонет) на інший – нетлінний – модус буття. Поетові слова відображають Логос і повну впевненість у тому, що його кохана перенесе все і буде жити вічно – так само, як і Слово. У третьому катрені звучать два наміри. Перший – ліричний герой увічнить її чесноти своїми віршами, другий – він уславить її прекрасне ім’я. У сонеті 68, присвяченому Воскресінню Христовому, поет вбачає свою особисту можливість перемоги над смертю, даровану Богом. Врешті-решт він і його кохана будуть жити не тільки в поезії, а й потім – у новій іпостасі – на небесах. У земному сенсі часові цикли збережуть її ім’я для Вічності, але на небесах воно буде навіть і після того, як земний час припинить існувати. У цитаті з Біблії для читання в цей день (1 Послання Івана, 5 розділ) [155] згадуються морські хвилі, що ототожнюються з тлінним людським життям. Відчуваються чіткі аналогії майбутнього життя, що є відлунням 75 сонета, зі Святим Письмом.

Окремим сонетом, присвяченим образу часу, є 18 сонет. На наш погляд, він заслуговує особливої уваги і розгляду.

The *rolling wheele* that *runneth often round*,
 The hardest steele *in tract of time* doth *teare*;
 And *drizzling drops* that *often doe redound*,
 The *firmer flint* doth in *continuance weare*.
 Yet cannot I with many a dropping teare
 And *long intreaty* soften her hard hart,
 That she will *once* vouchsafe my place to heare,

Or looke with pittie on my payneful smart.
 But *when* I pleade, she bids me play my part,
 And *when* I weep, she sayes teares are but water:
 And *when* I sigh, she sayes I know the art,
 And *when* I waile, she turns hir selfe to laughter.
 So doe I weepe, and wayle, and pleade *in vaine*,
Whiles she as steele and flint doth *still remayne*.

Поет порівнює зусилля ліричного героя в його залицянні з невпинним рухом колеса, криця якого з плином часу сточується. Е. Спенсер, використовуючи прийом алітерації, порівнює зусилля закоханого з краплинами дрібного дощу, що відлунням продовжується в звуковому рядку “drizzling drops ...doe redound”, які здатні сточити навіть кремінь. У третьому катрені автор анафорично починає кожний рядок з “When I...”, за ним слідує реакція ліричної героїні. Однак, якщо ці рядки сонета не сприймати буквально, відчувається, що лірична героїня ставиться до залицяннь закоханого з певною насмішкою, розглядаючи їх як гру або жарт й відмовляється сприймати закоханого серйозно.

На подібні алітерації багатий 18 сонет: “Weeping, wailing, pleading ... are all done in vain”. Уводячи образи сталі та кременю, Спенсер, вірогідно, порівнює риси характеру дами з властивостями цих металів. Хоча ці два матеріали з плином часу зношуються, і колесо часу рухається “around”, дама залишається спокійною і непохитною, не зважаючи ні на що.

Щоб зрозуміти модель художнього відтворення часу Спенсером, треба відслідкувати образ часу у всьому сонетарії, не лише на поверхневому, а й на онтологічному рівні. Це дозволить побачити рух часу в іншому світлі. Спенсер уживає “Tract of Time”, що означає неперервний рух, плин часу. Домінантний образ часу в 18 сонеті, на перший погляд, можна тлумачити як розтягнутий (довгий час очікування, марні зусилля закоханого), і як стислий (усі матеріальні речі піддаються тліну, навіть найтвердіший камінь). Отже, наполегливість ліричного героя, його постійність мають привести його

врешті-решт, до досягнення мети. З іншого боку, з погляду подієвості, насиченості та результативності, час, як він використовується Е. Спенсером, можна назвати конструктивним – він органічно накладається на концепцію Рікардо Квіноненса.

Якщо порівняти образ часу (плин часу як процес) з биттям серця людини (пульс повільний та швидкий, слабкий та наповнений, прискорений та уповільнений, ниткоподібний тощо) і простежити його в сонетарії Е. Спенсера, ми вірогідно отримаємо щось на кшталт кардіограми – кардіограми почуття Любові закоханого поета до ліричної героїні. Е. Спенсер дивовижним чином зображує це почуття Любові, переплітаючи декілька вимірів часу: зовнішній та внутрішній, об'єктивний та суб'єктивний, літургійний та календарний, що органічно поєднані в чудове мереживо тимчасового та вічного модусів буття.

Висновки до розділу 2

Оригінальність сонетарію виявляється в тому, що автор зображує любовні переживання ліричного героя крізь призму власного досвіду щасливого кохання. У збірці чітко простежується неоплатонічна парадигма почуття Любові. Однак кульмінація твору весіллям заперечує неоплатонічний імпульс переходу земної любові в небесний план, адже Спенсер – співець земного кохання (Небо + Земля).

Е. Спенсер змішує всі барви поетичної палітри: святе й профанне, божественне й людське. Земна та Небесна Любов, Творчість, удосконалення особистості та діалектика тимчасового і вічного – наскрізні мотиви «Аморетті». Традиційний для Е. Спенсера прийом інвертування значення художнього образу полягає в порушенні читацьких очікувань шляхом трансформування традиційних мотивів, презентованих поетом у несподіваному ключі.

Різноманітні підходи до архітектури сонетарію засвідчують її інтерпретаційну багатогранність. Серед них можна виділити три основні: метафізичний (релігійний), реалістичний і політичний. Перший передбачає розгляд ліричної творчості поета крізь призму горизонтального (земного) і вертикального (духовного) вимірів буття. До когорти його представників можна віднести Дж. Гардісона, О. Данлопа, В. Джонсона, К. Ларсена, Ш. Томсон, А. Фаулера, А. Гаята та ін. Яскравим adeptом другого підходу є К. Каске, яка пропонує сприймати сонети Е. Спенсера як поетичний щоденник любовних переживань ліричного героя – *alter ego* автора. Представники третього підходу, зокрема А. Прескот, вписують творчість поета в суспільно-політичний контекст, враховуючи політичну кар'єру Е. Спенсера.

В останні десятиліття ХХ ст. з'явилася велика кількість критичних робіт, присвячених композиції сонетарію Е. Спенсера, в яких представлені різні підходи до розгляду збірки сонетів “Аморетті”: нумерологічний, алегоричний, міфологічний, іконографічний, ігровий тощо. Кожен підхід пропонує прочитання сонетного циклу під особливим кутом зору.

Поряд із Любов'ю, Часом і Творчістю, Природа посідає одне з чільних місць у художній системі спенсерівського поетичного світу, слугуючи одним із джерел формування образних домінант сонетарію. Як зазначила І. Білоконенко, “використовуючи образи міфологічних персонажів, тварин і птахів, метафори землі, вогню, світла, поет уводить поетичний образ дами в міфологічний контекст; вона “розчиняється у природному царстві, перетворюється в один з першоелементів природи” [197, с. 195].

Спенсерівська палітра образів природи завжди неповторна та яскрава настільки, що можна говорити про індивідуальну манеру письма поета. Вибір анімалістичних та флористичних образів не традиційний.

В усіх сонетах Е. Спенсера чітко простежується специфічний засіб художнього вираження – асоціативний паралелізм.

Витоками анімалістичних образів Е. Спенсера були антична міфологія, біблійні сюжети та середньовічні бестіарії. Поет використовує їх в індивідуальний спосіб, збагачуючи новими барвами з метою увиразнення дискурсу Любові.

Флористичні образи сонетного циклу “Аморетті” класифікуємо за двома основними критеріями: ботаніко-таксономічним та функціонально-семантичним. Щодо першого, видається можливим виділити три великі групи: дерева, кущі і квіти. Друга класифікація базується на семантичному векторі авторської інтенції та включає в себе, на нашу думку, п’ять груп.

Художній світ “Аморетті” відрізняється надзвичайним різнобарв’ям образів природи і флористичних зокрема. Загалом Е. Спенсер використовує 18 флористичних образів, серед них чотири дерева, три назви кущів та одинадцять назв квіток. Характерно, що кількість анімалістичних та флористичних образів практично збігається. Е. Спенсер часто послуговується образами, пов’язаними з ароматами, кольорами, тактильними відчуттями задля того, щоб створити чуттєвий ефект райського саду.

Поет використовує космічні образи в трьох сонетах (9, 34 та 60) для порівняння з красою коханої, для визначення найвищих екзистенціальних пріоритетів ліричного героя і для узагальнення й спроби досягнути велич та масштабність почуття любові ліричного героя. Е. Спенсер використовує образи стихій у 9 сонетах. До доміантних образів стихій, ужитих поетом у художньому світі “Аморетті”, слід віднести вогонь та світло.

В епоху Відродження дорогоцінне каміння, мінерали та благородні метали привертали особливу увагу філософів-гуманістів. Е. Спенсер використовував образи дорогоцінного каміння в руслі петрарківського канону, збагачуючи їх біблійними алюзіями. Образи мінералів і дорогоцінних металів Е. Спенсер вживає у трьох сонетах.

Образи часу як істотного аспекту картини світу становлять ще один невід’ємний компонент художньої системи сонетарію Е. Спенсера. Образ часу зображує динаміку почуттів ліричного героя, амплітуду їхньої емоційної

напруги. Для деяких характеристик моделювання категорії часу в її сутнісній площині використано концепцію Р. Квінонеса, згідно з якою виділено наступні три моделі: стислий, розтягнутий та конструктивний час.

Вважаємо за доцільне доповнити цю схему варіантами репрезентації об'єктивного (календарного) часу, до якого можна віднести секулярний та літургійний час.

Взаємодія традиційності та новаторства в образній системі сонетного циклу Е. Спенсера продовжується в його жанрових експериментах, які стали предметом дослідницької уваги в третьому розділі.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ЛІРИКИ Е. СПЕНСЕРА

3.1 Культурно-ритуальні та історико-літературні джерела Спенсерових гімнів

Художня композиція “Епіталами”, “Проталами” та “Чотирьох гімнів” Спенсера головним чином визначена добре розвинутою класичною та ренесансною традицією літературних нелітургійних гімнів. “Гімн – ліричний жанр, що ґрунтується на хоровому уславленні Бога, героя, батьківщини, народу, природи тощо. Етимологія слова гімн не з’ясована. Можливо, воно походить від грецького *hymnos*, що, своєю чергою, походить від *huphaino* – “ткати”. Гімн є найдавнішим жанром, генетично пов’язаним з архаїчними культовими обрядами” [198, с. 120]. Гімни виконували на святкових церемоніях на честь різних богів і на змаганнях рапсодів. Відома ціла система модифікацій античних гімнів. Аполлон оспівувався в “пеані”, Діонісу співали “дифірамби”. Якщо гімн виконувався протягом ходи, він називався “просодієм”, а якщо він ще й супроводжувався танцювальними рухами – його називали “гіпорхемою”. Тогочасний гімн був утворений трьома частинами: заклик-звертання до божества, прославлення та звеличування його, переказ міфу про божество, молитовні прохання про допомогу.

З розвитком полісів змінювався також і літературний контекст гімнів. Раніше гімни поєднували в собі лірику та епос, в нову ж епоху поряд з ними виділяється та оформлюється героїчний епос. Складаються перші “Гомерові гімни” в гекзаметрах не для хору, а для речитативу, не для релігійного обряду, а для світського, виключно художнього задоволення слухачів [199].

Перша спроба систематизації гімнів була зроблена ритором Менандром (III – IV ст.). Він називав гімн жанром урочистого красномовства. За стилістикою гімни розмежовувалися на гекзаметричні (Олен), що не набули подальшого розвитку, та мелічні (Алкей, Симонід Кеоський, Вакхлід, Сілезей), які були популярними так само, як і псалми Давида, і мали вплив на

розвиток середньовічного європейського гімну. Відтворюючи христоцентричну модель тогочасного суспільства, гімни домінували у літургії, у творчості Бардесана (псалми сірійською мовою), св. Амвросія Медіаланського (*Te Deum laudamus*), Венансія Фортуната (гімни Христу), Франциска Асизького (“Пісня про сонце”, що була парафразом псалма 48), а також Рабана Мавра, Івана Дамаскіна, св. Бернарда, Абеяра, Томи Аквінського, Філіппа Гревського та інших. Була популярною присвячена християнським страстотерпцям “Книга про вінці” та “Буденні гімни” Аврелія Пруденція (IV ст.). Силаботонічні гімни Августина Аврелія (IV – V ст.) та кондаки Романа Сладкоспівця (VI ст.) були створені на тонічно-версифікаційній основі.

Жанр гімну розвивався і вдосконалювався. Августин Аврелій одним з перших використав у гімні елементи силаботоніки, так звані ритми, порушивши античний канон. З’явилися православні акафісти і близькі до них католицькі секвенції, наприклад, “*Dies irae*”, тобто “День гніву” Томи Челанського. Пізніше виникли протестантські літанії на зразок хоралу (“Наш Бог – наша твердиня” Мартіна Лютера). Однак особливого значення надавалося акафістам та хоралам. Розмаїття творів зумовила метажанровість гімнів, що охоплюють панегірики, “високу баладу”, ліроепічну пісню, навіть пародію. У період Реформації гімн зазнав певної модифікації в гуситській, лютеранській та інших редакціях. Твори цього жанру були вагомим складником сакралізованої поезії Нового часу. Під впливом секуляризації жанру гімн, починаючи з творчості представників “Плеяди”, набував світського характеру, не втрачаючи свого культового призначення. Гімн застосовувався під час урочистих подій, був піднесено-естетизованою відповіддю на соціальне, часто державне замовлення (“Гімн Франції” П’єра де Ронсара чи гімн “До Бога” Я. Кохановського), виражав урочистий настрій (ода “До радості” Ф. Шиллера, використана у фінальному хорі “Дев’ятої симфонії” Л. ван Бетховена) [200, с. 226].

В античній Греції гімни, які були поширені як літургійні пісні для поклоніння богам, мали ліричну форму. Інша важлива традиція була розвинена у гекзаметричних віршах. Хоча короткі орфічні гімни спочатку мали літургійну функцію, їх почали читати окремо, зважаючи на їхню літературну цінність. Гумористичні гімни є літературно-релігійними прелюдіями до епічних декламацій. Гімн став однією з найпоширеніших поетичних форм, як і його секулярний еквівалент – оди, якими святкували перемогу на Олімпійських та інших іграх. Деякі з них були розвинені в поеми в кілька сотень рядків. Олександрійський поет Калімах (*Callimachus*) [201] створював гімни на зразок гомерівських, надаючи перевагу елегійним (сумним та мрійливим) куплетам гекзаметру, що вражають вченістю та мудрістю. Класичні латинські поети час від часу імітували грецькі ліричні гімни. Деякі з них, наприклад, гімни Прокла (V ст. н.е.) [202] – філософські, неоплатонічні, були написані в прозі. Гімни Юліана Апостата та довгі дискусії щодо літературних гімнів ритора Менандра (III ст. н. е.) [203] привели до того, що не відчувалось великої різниці між поезією та прозою. Християнський поет Пруденцій продовжував літературну традицію гімну в обох напрямках: гекзаметра та ліричного вірша (понад 1000 рядків). Його сучасник св. Ієронім працював над розвитком християнських літургійних гімнів.

Класичні язичницькі та християнські літературні гімни зазвичай мали композицію з трьох частин. Частіше вони починалися із заклику та звертання. Головна частина могла вести традиційну розповідь або описувати певні якості чи імплікації морального, філософського або наукового і навіть божественного плану. Третя частина, здебільшого, заключення, що являє собою певну молитву, прохання або прощання. Тон зазвичай серйозний, стиль піднесений, красномовний, як у Калімаха, або більш стриманий, як у Гомера.

Ренесансні письменники наслідують класичні літературні гімни в усіх їхніх можливих варіаціях. Особливо важливими для Е. Спенсера є

неоплатонічні поети Марильйо (кінець XV ст.) та М. Віда (XVI ст.). Гімн Природі Марильйо – своєрідна імітація філософського гімну Прокла. Гімн Віди присвячений християнським цінностям. Обидва поети використовують гекзаметр та ліричну віршовану форму. Гекзаметр використовувався зазвичай для довших та більш офіційних творів, таких, як гімн Марильйо до Юпітера та гімн Віди – звертання до Бога. Відповідно імітації XVI ст. класичних літературних гімнів мають тенденцію наслідувати канони, започатковані попередниками. Марильйо наслідує Калімаха в його красномовних прикрасах та своєрідній манері презентації міфів. Гімни Віди також відпрацьовані з погляду риторики, однак містять менше класичних алюзій. Скалігер писав християнські літературні гімни так само, як і Віда. “Поетика” Скалігера суворо критикує гімни Марильйо та стверджує важливість літературного гімну як жанру. “Гімн, найдосконаліший з погляду поетичної довершеності відображено у “Захисті поезії” Ф. Сідні” [204].

Ронсар, як і Е. Спенсер після нього, писав літературні гімни на язичницькі філософські та християнські теми. За два роки до публікації спенсерівських “Чотирьох гімнів” були опубліковані два довгі літературні гімни Чепмена, написані у філософській традиції орфічного неоплатонізму (“Тінь ночі”, 1594 р.) з латинськими назвами, що уславлювали ніч та богиню Місяця Цинтію. Однак Спенсер наслідує Ронсара у пошуку ренесансного поєднання язичницьких філософських та християнських цінностей.

Структурні константи цього жанру – похвальні порівняння, тавтологія, перерахування чеснот, епічні ремінісценції, тропеїчна різноманітність, гіперболи та вишукані стилістичні фігури. Гімн визначав міфоцентричну вісь давньогрецької поезії [200, с. 225]. В античному гімні переважали епічні елементи, що сприяли запровадженню наративного дискурсу, присвячувалися святам чи громадським діячам (епікінії та енкомії).

Окремо від інших імплікацій Спенсер поєднує два “земні” гімни, які є “природними” і є відлунням гімну Марильйо, з двома “небесними” гімнами, – відображення жанрової традиції ренесансного літературного гімну. Перші

два – святкування любові та краси – відображують прийняття Спенсером гімну Марильйо, якому були притаманні нехристиянські філософські теми. Третій та четвертий гімни наслідують Віду та Скалігера в уславленні християнських цінностей. Стилістично обидві пари гімнів більш стримані, ніж гімни Калімаха, Віди та Чепмана. Найбільш красномовним є гімн до небесної Любові, який виключає класичні алюзії гімнів Віди. Окрім традиційних жанрових рис, перші два гімни зобов'язані своїми риторичними топосами, образами та мотивами гімну Прокла “До Любові”, двом орфічним гімнам (55 – 57), гомерівському “До Афродіти” і особливо двом гімнам Марильйо – уславлення Любові та Венери. Їхній художній фрейм петрарківського закоханого, якому не відповідають взаємністю, нагадує Калімаха та Пруденція. Марильйо проголошує свої погляди від першої особи та у висновку до гімну “Небесної Любові” дає зразок хвали поету (293 – 295), що в подальшому Спенсер використає в обох земних гімнах (40 – 42 і 269 – 273). Вибір поетом рими відображує традиційний, неліричний декорум героїчного гімну на піднесену тему у серйозному тоні. Чепмен обрав п'ятистопний ямб, можливо, під впливом Ронсара і надав перевагу десяти складним віршам або олександрійському віршу для гімнів. Вибір Спенсера відображений у ремарці Гаскойна: “Королівська рима є королівським віршем, що найкраще слугує для того, щоб закарбувати мову” [205].

3.2 Епіталама як різновид гімну у творчості Е. Спенсера

Епіталама. Епіталама (з грецької – пісня, що співається в передпокої нареченої) – віршований твір про весілля. Термін “епіталама” застосовують до широкого спектра творів – від ліричних, що оспівують або вітають молодят, до тих, що змальовують власне весілля.

Довга традиція народної епіталами лежить поза межами літературного жанру. Ренесансні письменники мали знати письмові джерела епіталами: “Пісню пісень”, 45 псалом та ін. Видатні грецькі поети Сапфо, Феокрит та

інші розробляли цей жанр. Однак ренесансні письменники використовували моделі епіталами з ранньої латинської літератури, зокрема з творів Катулла, Клаудіана і Стація. У спенсерівській “Епіталамі” обидві ролі – гостя і промовця – виконує ліричний герой, описуючи події дня у хронологічному порядку. Він будить *Гіменея*, запрошує німф та інших гостей до святкування дня весілля. Такі деталі, як: розбризкування вина в оселі, уславлення пари, молитви за дітей – усе це можна віднести до символічної спроби захисту молодят від впливу злих сил. Хронологічний виклад подій, включно з алюзіями на римські звичаї і використанням рефрену, були характерними рисами континентальної та англійської версій епіталами.

Моделі Катулла та інших латинських письменників знайшли своє втілення у деяких середньовічних авторів. У цей період весілля надихали на створення легких віршів. Однак багато релігійних поетів адаптували мову епіталами, описуючи містичні духовні єднання. Континентальний Ренесанс засвідчив зростання інтересу до жанру епіталами. Скалігер аналізував епіталаму у своїй праці *Poetics Libri Septem* (1561). Деякі неолатинські поети склали епіталами так само, як і поети Плеяди. Багато французьких епіталам були написані для королівських весіль, що свідчить про взаємозв’язок літератури і соціуму як такого.

Жанр епіталами був популярним тому, що гарантував для петраркізму художню територію, де еротичність могла обговорюватись вільніше, ніж це дозволяла традиція. До Спенсера було написано небагато епіталам англійською мовою, незважаючи на популярність жанру в інших культурах. Серед них відома найбільш рання епіталама Лідгейта “*On Gloriter’s Approaching Marriage*” (1422) та Данбара “*The Thrissil and the Rois*” (1563). Весільна пісня також входить до творів Колоса “*A Courtie Controversie of Cupid*” (1578). Епіталама з розгорнутими пасторальними образами з’являється вже у романі Ф. Сідні “*Old Arcadia*” (що ходив у рукописах у 1580 р.).

Інші попередники Спенсера писали епіталами, включаючи незавершений твір Якова VI Шотландського “*Masque*” (1586), анонімний переклад Еклоги 18 Феокрита (1588). Хоча в них більше уваги зосереджено на народних звичаях, ніж на літературній версії жанру, Путенхем присвячує гімнові та епіталамі, зокрема, частину своєї праці “*The Arte of English Poesie*”. Він розрізняє три види епіталами, або так званих ліричних пісень, що виконувалися у покоях нареченої, залежно від часу виконання. Перша – на початку ночі, коли молодята приходять до свого подружнього ліжка, головним чином, відома своїм галасом, щоб відігнати злі сили від молодих. Друга пісня виконується приблизно опівночі для того, щоб знову пробудити сексуальний апетит веселими і підбадьорливими словами. Третя, коли настає день, – псалом початку нового життя.

Е. Спенсер часто пише про весілля у своїх великих та малих творах, кожний раз звертаючись до формальних характеристик епіталами. В цілому ряді випадків, зокрема у своєму листі до Гарвея (“*Three Letters*”) Спенсер описує втрачений ним твір “*The Epithalamion Thamesis*”, який мав певний вплив на зображення весілля у “Королеві фей” (4 книга). Як слушно зауважує М. Щербина, “вихід друком Спенсерової поеми “Епіталама” (1595), в художньому просторі якої конвенційні звернення поета до античних образів (музи, німфи) органічно поєднуються зі щирими інтонаціями й приватною інтимністю, по суті стає ключовою подією в історії цієї жанрової традиції на англійському ґрунті” [206, с. 85].

Головним внеском Е. Спенсера у розвиток традиції епіталами є “Проталама” та “Епіталама”, що розвивають певні жанрові риси та радикальним чином впливають на них [207]. “Епіталама” і “Проталама” надихнули кілька наслідувань у XVI ст. Однак незначна кількість елизаветинських епіталам може бути пояснена власне образом королеви Єлизавети як королеви-дів, її несхвальним ставленням до тих придворних, які одружувалися.

Дж. Донн являє собою виняток з правил: його епіталама по-своєму наслідує модель спенсерівської “Епіталами”. Д. Джонсон, Т. Кар’ю і Р. Герік роблять певний внесок у розвиток епіталамної традиції. Дж. Саклінг складає навіть пародійну епіталаму. Жанр епіталами стає популярним у Англії XVII ст. Можна простежити паралелі між творами, присвяченими весіллю, та маскарадними традиціями, з якими вони мали найближчий зв’язок, яскравим прикладом чого є шекспірівська “Буря” [208].

В “Епіталамі” Е. Спенсер узгоджує тимчасове та вічне через символічний ключ жанрової трансформації, а саме – поєднання сонетарію з гімном, що веде читачів від циклу сонетів до весільного гімну. Поет поєднує “Аморетті” з “Епіталамою”, щоб ці твори сприймали у структурній єдності, використовуючи чотири анакреонтичні вірші, для яких, окрім першого, Е. Спенсер спирається на джерела французької поезії і самого Анакреонта. Спенсерівська гармонічна схема досягає своєї рельєфності (“Епіталама”: 217) завдяки соціально-релігійному акту, в якому еротична любов освячується земним життям і духовною долею закоханих. Витоки “Епіталами” простежуються у ранній творчості поета. Багато поетичних творів є попередніми етюдами – своєрідною підготовкою до створення шедевра “Епіталами”. Серед них варто зазначити такі: втрачену “*Epithalamion Thamesis*” (яка, можливо, відтворена в епізоді весілля у “Королеві фей”) та Квітневу еклогу “Пастушого календаря” і сцену “заручин Уни та лицаря Червоного Хреста у “Королеві фей” (IV, XI). Створюючи “Епіталаму”, Е. Спенсер використовує метод еkleктики, ґрунтуючись на класичних, неолатинських та французьких епіталамах. Е. Спенсер, услід за Катуллом, зображує весільний день, поєднуючи гумор і церемоніальне благоговіння. Як і у “Стеллі” Стація (*Silvae 1.2*) [209], наречений – поет. У Стація та Клаудіана міфологічні персонажі надають творові космогонічний вимір, що є модифікацією святкового гімну Катулла – епіталами “Гоноріус до Марії”. Однак Спенсер пропонує свій особливий спосіб поєднання сонетарію з “Епіталамою”, наприклад, зведення значення Венери та Купідона до

мінімальної ролі в анакреонтичних віршах. У класичній та ренесансній епіталамі оспівувалося об'єднання двох благородних родин. На противагу їм, Е. Спенсер присвячує весільний гімн звичайній парі, і святкування їхнього весілля проходить не у палаці, а в ірландському селі.

Ліричного героя Е. Спенсера можна порівняти з Орфеєм, що чарував природу своїми мелодіями. Як духовна істота він втілює архетип Христа, його шлюб є містичним поєднанням між церквою та Христом, що нагадує нам кінцеве духовне призначення людства згідно з християнським віровченням. Е. Спенсер протиставляє еротичний концепт “Аморетті” концепту небесної Любові в “Епіталамі”. Поет поєднує генеалогію Купідона та Христа у “Чотирьох гімнах”.

Одним з найефективніших інструментів, завдяки яким цикл “Аморетті” переходить в гімн “Епіталама”, є прийом контрасту у тоні, що чітко простежується між двома ліричними творами – сонетарієм та гімном. “Аморетті” притаманна витончена форма петрарківської скарги: нікого немає у світі, окрім спрямованого на перемогу ліричного героя та його впертої коханої, тоді як, як епіталама – це урочиста пісня хвали та звершення мрій закоханого поета.

Е. Спенсер підкреслює важливість одного дня у часі, єдиного дня, в якому він та його наречена почнуть створювати новий відлік часу разом. “Епіталама” поділяється на 23 строфи і 24 у коротку завершальну строфу. Строфи створюються із довгих та коротких рядків з ледь помітною різницею у кількості складів і мають свою схему римування – спенсерівську. Слід зазначити, що кожна строфа фіксує певну фазу весільного дня.

Складна музична структура строф змушує читача буквально фізично відчувати їхню гармонію, тоді як і приспів – увесь час різний, і в той же час постійний – пов'язує окремі строфи разом від початку до кінця. Е. Спенсер використовує в “Епіталамі” пісні пташок, співаючих дівчат, музику органів для того, щоб ми могли краще відчути радощі ліричного героя та розділити їх.

Як деякі вірші строфи нагадують окремість сонетів “Аморетті”, але приспів об’єднує всі 24 строфи, формуючи символ доби весілля – 11 червня 1594 року (строфа 17); прихід ночі відмічається зміною в рефрені: “ліси більш не відповідатимуть і відлуння не прозвучить”. Е. Спенсер дуже педантично розробляв астрономічні деталі. Поет інкорпорував 24 години доби в структурний цикл року, адже кількість рядків поеми досягає 365, а 68 коротких рядків є сумою 4 пір року і 12 місяців та 52 тижнів. Літературознавець А. Кент Гаят вважає, що “однією з найглибших цілей Спенсера є спроба досягти гармонії між постійним та змінним” [159].

“Епіталама” – перехід, засіб пробудження природи та оволодіння нею. Почуття трансформації відчувається з самого початку, коли ліричний герой закликає муз перейти від плачу до урочистих радощів і потім сам переходить від самотньої скарги закоханого до твердої впевненості у майбутньому щасті. Космологію залучено до образної системи в особі Феба Сонця та Феба Місяця. В “Аморетті” закохані живуть у нестабільному світі Місяця, що символізує зміни та перехід, і щорічний цикл урочистих свят залишається прихованим за кадром. В “Епіталамі” править Феб-Аполон. Як і Орфей, ліричний герой Е. Спенсера особисто виконує пісню своїй нареченій. Ймовірним джерелом тут є інтерпретація легенди про Орфея Вергілієм (Георгіки) [210]. У Вергілія ми бачимо лише натяк на календарний образ, який Е. Спенсер повністю розробляє і пропонує те, що стверджується міфом, – зв’язок Орфея з природою. З одного боку, для міфотворців Орфей є найбільш розчарованим закоханим (загубивши свою кохану, він божеволіє). З іншого боку, Орфей постає як чарівник, чия весела музика досконала і ґрунтується на математичних принципах, на яких побудований космос. Орфей поєднує людей, вчить їх благородному стилю життя, надихає їх створювати нові міста та триматися шлюбних пут. В “Епіталамі” приспів постійно нагадує нам про силу музики, що є своєрідним відлунням лейтмотиву Орфея.

Щодо історичних фактів – 19 листопада 1594 року “Епіталама” разом з книгою сонетів “Аморетті” ввійшла до реєстру В. Понсонбі. В.Л. Ренвік вважає, що ці твори Е. Спенсера охоплюють період, починаючи з 1591 (1592) до 1594 року. Е. Спенсер одружився в Йогалі або в Корку. Його наречена Є. Бойлен була родичкою сера Р. Бойлена – першого графа Корка і дальньою родичкою Спенсерів із Альсорпа в Нортгемптширі. Припускають, що коли Спенсер одружувався з Бойлен, вона була вже вдовою, а він – вдівцем. На думку Д. Хамера, Спенсер почав писати “Епіталаму”, щоб відсвяткувати свій перший шлюб, а закінчив її у другому шлюбі. В “Епіталамі”, як і у “Чотирьох гімнах”, Спенсер використовує традиційну форму гімну, що, як зазначалося вище, походить з класичної літератури.

З більш пізніх літописів та живопису ми дізнаємося про те, що весільні церемонії давніх греків та римлян були складними, детально розробленими та тривалими у часі. Інші письмові фіксації включали опис жертвоприношення і звернення до богів, опис бенкетів, обміну подарунками, прикрашання нареченої, а також ходу самої процесії. Пісні, що супроводжували весілля, іноді бували розпусними. Відповідно, й літературні епіталами були дуже відвертими щодо мети шлюбу продовжувати рід. З елліністичного періоду епіталами завжди використовувалися як моделі для складання весільних од. Слово, яке походить з грецької епі – “перед (опочивальнею нареченої)”, позначає пісню, яка співається у опочивальні нареченої і відрізняється від процесуальних пісень, що супроводжували наречену до оселі нареченого та застільних пісень, що співали гості під час весільного бенкету. Як і у випадку з Гіменеєм, термін почав означати весільну пісню взагалі. Відповідно літературна епіталама часто включала уривки, які нагадували усі стадії весільної церемонії. Жанр літературної епіталами розвивався в усіх напрямках. Його зразки могли включати ліричний приспів *Talassio* або *Hymen O Hymenaeo*. Мається на увазі, що цей приспів звучить постійно, немов його виконували гості, що брали участь в урочистостях. “Епіталама” співалася для наречених, а не ними самими.

Як зазначив професор А. Гаят, “Епіталама” – єдиний твір Спенсера, в якому автор використовує різні метричні розміри, довжину рядків та схеми римування [159]. 24 строфи та 365 рядків презентують денний та річний рух Сонця, що символізує періоди людського життя у співвідношенні з вічністю. Пісня Спенсера передає єдність радощів урочистих почуттів, суспільну релевантність події та описує саму церемонію весілля. Метричний експеримент Спенсера дає змогу зазирнути у святую святих поетової уяви. Поет пропонує опис природи кохання, виходячи лише зі свого особистісного переживання. У першій строфі поет готується написати оду своєму весіллю. Він – щасливий наречений, якому непотрібні більше ніякі залицяння, він звертається до муз з проханням дарувати йому натхнення для уславлення свого щастя. Нелегко зрозуміти, де закінчується заклик і починається власне гімн. У другій, третій та четвертій строфах поет звертається до муз та супроводжуючих їх німф. З іншого боку, перша строфа та завершальний вірш – єдині фрагменти твору, абсолютно окремі від власне гімну, вони коментують почуття нареченого, зовнішність та рух нареченої з моменту пробудження у день весілля до моменту приходу шлюбної ночі. У першій строфі поет все ще збентежений своїм поетичним минулим та майбутнім, і тому немає чітко окресленого часу та місця. У другій строфі майбутнє поступається перед теперішнім. В цій та наступних двох строфах музи разом з усіма Німфами сільських місцевостей запрошуються увійти в будуар нареченої та прикрасити її усім, чим належить бути прикрашеною нареченої. Здається найбільш природним обмежити заклик першою строфою та припустити, що молитва поета отримала відповідь, і завдяки натхненню муз з першими промінцями сонця поет починає свій гімн традиційним співом птахів на світанку, так званою піснею вранішньої зорі (альбою). Цей поступовий перехід від заклику до вранішнього співу, зокрема, пасує до пісні, що виконується самим автором. Слід пам’ятати про те, що навіть, складаючи власне гімн, поет-ліричний герой може створити його тільки в думках. Ці початкові строфи – прекрасні зразки поетичного мистецтва

Спенсера. У давні часи і у спенсерівську добу одягання нареченої вважалося важливою частиною весілля. Образотворче мистецтво часто зображує маленьких крилатих амурчиків, що кружляють навколо туалетного столика нареченої, доки подружки-помічниці допомагають молодій підготуватись до весілля. Це був певною мірою засіб поетичного зведення її подруг та друзів у статус надприродних істот, особливо пов'язаний з усім, що дотичне до любові, шлюбу та поетичного натхнення. У творах Стація та Клаудіана божественне перемішується з людським, у деталях описується зовнішність персонажів, їхні вчинки та події весілля. Вони повинні переконати читача в автентичності оповіді.

Техніка Спенсера – абсолютно інакша. Його твір – ліричний монолог, і тому природно, що питання зневіри навіть не може виникнути у читачів. Ліричний герой Спенсера благає муз запросити німф не з літератури минулого, а з реальних лісів, гір та річок, що оточували місцевість, та з моря, що знаходилось поруч, не відмовляючись від умовностей, чітко наслідуючи епіталамну традицію. Спенсер співає пісню, а не малює пейзаж, він намагається передати почуття значущості подій. Коли сонце встає над обрієм, останній вірш немов зливається зі світанковим хором пташок, і коли сонце сходить – ліси починають відповідати відлунням, що резонує урочистостям святкування людьми весілля.

Приспів не тільки мелодійно звучить, а й змінює традицію. Гімн Гіменею він перетворює на висловлення радощів. Одруження – це подія, що торкається як суспільства в цілому, так і індивіда зокрема. Щойно приготування нареченої завершені, Спенсер, слідуючи прикладу Катутла, створює гімн, який немов має на меті пов'язати певні стадії самих церемоній весільного дня. Поєднання співу менестрелів з боєм барабанів, біблійних дівчат та римських юнаків, що вітають Гіменея, – анахроністичні, але вони гармонійно вплітаються в тканину поеми. Для елизаветинців весілля було значущою подією, яку поет міг інтерпретувати в класичному ключі. Люди, що стоять поряд, посилюють ефект легкості переходу від опису

схвильованих римських юнаків до християнки – нареченої, урочисто крокуючої до церкви, де наречений чекає на неї. Віднині поет уявляє себе дійовою особою і бере участь у подіях, що розгортаються, він зображує досить свідомо хід часу і змальовує динаміку настрою, що змінюється. Однак звідси не слідує, як вважають деякі критики, що поет збентежений своїми почуттями і що насправді ніякої нареченої немає, що це особисті переживання поета, його захоплення жіночою красою, яку він оспівує у день весілля.

Докладний опис був би недоречним у весільному гімні, але ніжність, з якою поет змальовує сцену у церкві, без сумніву, свідчить про те, що він дивиться на кохану та відчуває її поряд. Каталог ознак фізичної краси коханої, можливо, написаний ним під впливом Пісні пісень Соломона [155], і тому вважається традиційним. Ефект несподіваного образу Медузи у наступній строфі порівнюється з гротескною горгульєю і не залишає у читача цілісного приємного враження. Можливо, це результат певного непорозуміння. Спенсер акцентує увагу на тому, що лише єдиний погляд на голову Горгони перетворював тих, хто дивиться на неї, у камінь. Згідно з традицією, жива Медуза була злим монстром, проте її сувора голова мала захисну функцію щодо усіх чеснот і була щитом цнотливості. В “Епіталамі” Ж. дю Белле наречена має воєнну звитягу і уподібнюється Мінерві. Можливо, Спенсер був під враженням цього твору, однак він використовував образ Медузи зовсім по-іншому. Для обох поетів голова Медузи символізує чесноти, зв’язок між цнотливістю та коханням. Однак Спенсер пропонує магнетизм духовної Любові, і саме вона є лейтмотивом всієї ліричної творчості поета. Автор змінює напрям вектора концепту: від негативу до позитиву. Поет присвячує чотири строфи зображенню того враження, яке наречена справляє на нього, її поведінку та тілесну красу, що є лише зовнішньою ознакою краси та величі її душі. Її фізична краса – ніщо порівняно з її духовною красою. Усі гості-подруги замовкають, дивлячись на неї. Раптова тиша вітає появу нареченої і створює драматичний ефект паузи

між вигуками натовпу на вулиці та священною музикою, що звучить у момент, коли двері церкви відчиняються. Спенсер немов запрошує нас відчутти і побачити невидиму внутрішню красу його коханої та стати причетними до священної весільної церемонії, яка є своєрідним символічним зарученням з вічністю.

Е. Спенсер не конструює абсолютної опозиції між сакральним та світським. Якщо дівчата можуть навчитись чеснотам нареченої, спостерігаючи за її поведінкою, янголи не можуть втриматись, щоб не зазирнути на її прекрасне обличчя і фактично поводитись, як справжні маленькі амурчики, які літають над туалетним столиком нареченої і (в спенсерівській поемі) над її ложем. Ліси відповідають незмінним відлунням церковної музики – ледь чутної та невиданої янгольської радості пісень весільного бенкету.

Шлюб має своє місце у світобудові. Ліричний герой Е. Спенсера гостинно запрошує на весільний бенкет, і поет присвячує одну строфу Бахусу. Безсумнівно автор реалістично змальовує своє задоволення, за яким слідує нетерпіння. Так, Е. Спенсер немов відповідає на майбутнє запитання професора Гаята: якою ж була його мета у тому, що він використовував не тільки день сонцестояння, але також і високосний рік, у творі, присвяченому дню весілля. Поєднуючи середину пори року з серединою дня, Спенсер посилює почуття загальних радощів, що досягають свого апогею, і читач відчуває, що схильність нареченого до публічних святкувань починає вгасати.

Поет акцентує увагу на тому, що його весілля проходить в день сонцестояння, коли сонце займає свою найвищу позицію. У строфах третій та п'ятій Спенсер проводить паралель між ліричним героєм і Фебом Сонцем, та між своєю нареченою та Фебом Місяцем. Той факт, що сонце скоро почне втрачати свій жар та світло, не означає, що пристрасть нареченого буде слабшати; але більше ніж втомлені промені сонця, він хоче додому і чекає ночі, коли нарешті залишиться віч-на-віч з нареченою. Таке саме прагнення

простежується і у його ставленні до передзвону та святкових вогнищ. Поет хоче, щоб весільні дзвони, які виражають святість та урочистість цього дня, краще дзвонили б до вечірньої служби. У поетичному сенсі ліричний герой прагне здійснення свого бажання. Тому він хотів би, щоб святкування завершилися ще до сутінок, так само, як і весільні танці навколо літніх вогнищ, що були давньою вечірньою традицією.

Е. Спенсер, наслідуючи традицію зображення в епіталамах сходження вечірньої зірки на небосхилі, майстерно описує градуалізм усамітнення, стихання поліфонії минаючого дня і прихід безгомінної ночі, а також сходження від земного буття до небесної вічності. Видається, що зі сходженням зірки настрої поета змінюється; зірка сяє над щасливим натовпом гостей і дозволяє поетові піти від зовнішнього світу і поринути у вир любові з нареченою.

Протягом наступних годин абсолютної темряви відбувається таїнство шлюбу. Спенсер відверто говорить про сексуальний аспект шлюбу. Він просить богиню Місяця сприяти молодят. Шлюб має важливий соціальний аспект, однак суть його полягає у поєднанні душ і тіл, що стосується лише наречених. Згідно з тогочасними забобонами, на молодят уночі чатує зло. Тому епіталамна традиція передбачала так званий екзорцизм – вигнання злих духів. Потенційні “загрози” можуть бути як об’єктивними подразниками – наприклад, квакаючі жаби, так і суб’єктивними, прихованими страхами або оманливими мріями. Злі духи, відьми, гобліни та інші істоти, здається, мають проміжне значення у Спенсера. При цьому, якими б не були особисті погляди Спенсера, для багатьох його сучасників злий дух існував фізично у реальному світі, зокрема, у подібі жаби. Так само гоблін – не алегорична персоніфікація зла, а реальне його джерело. На противагу їм, існують добрі впливи – маленькі крилаті амурчики, справжні духовні істоти, що персоніфікують емоції люблячих. Побутує інший погляд, згідно з яким вони лише фігура мови, прийнята у пікторальній літературній традиції. Однак ці різні інтерпретації не обов’язково взаємовиключні.

Купідони класичної літератури та мистецтва з легкістю прирівнюються до божеств Венери, оскільки вони, за твердженням М. Фічіно, змішуються в управлінні нижчим світом і особливо людськими почуттями – любовними справами. Позаяк шлюб є природним і соціальним актом, закономірно, що Спенсерові ліси відповідають відлунням радощів. Слід зазначити, що навіть у звичайний час люди поспішають додому з приходом темряви. Наречені ж іще більш вразливі, і тому вони тим більше хочуть бути захищеними від зовнішнього світу. З іншого боку, повернення додому вночі може бути посвяченням, своєрідним сходженням у внутрішній замок, святу святих, де саме і відбувається таїна шлюбу.

На відміну від злих духів та дурних птахів, сини Венери можуть бути активними всередині; щоб жодний звук їхньої присутності не зміг вийти за чотири стіни спальні і не міг потурбувати люблячих. Однак чи не є це фантазією без конкретної прив'язки до людських переживань? Це повністю узгоджується з неоплатонічною теорією, яка вважає, що незалежне існування божеств Венери не запобігає їх щільним зв'язкам з людськими емоціями. Їхня присутність відчувається та описується нареченим, який спостерігає за своєю нареченою при світлі дня у приємній дрімоті, можливо, цілує її і обіймає у момент пробудження. Ці задоволення приємні, але вони поверхневі, проходять практично непомітними, оскільки всі думки й бажання зосереджені на створенні самого шлюбу – “раю радощів”, в якому Спенсер завіряє нас у сонетах “Аморетті” і гімні любові, де немає місця винному сорому. Людські переживання поет описує у строфі 20, незважаючи на крилатих голубків, Венеру та інші поетичні прикраси.

Присутність місяця в останньому рядку “Епіталами” іноді ідентифікується з королевою Єлизаветою. Її негативне ставлення до шлюбів придворних було відомим. Е. Спенсер намагався поставити себе на один щабель з благородною знаттю – Лейстером, Релі, уявляючи, що його шлюб може викликати гнів королеви. Насправді Спенсер вставляє в свої твори підлабузництво і навіть саморекламу. Він звертається до королеви з

проханням дозволити йому відсвяткувати свою любов. Однак одна річ – вибачення за звеличення коханої при повному розумінні її низького походження порівняно з королевою, і абсолютно інша – вважати, що королева буде проти шлюбу. Ідентифікувати Цинтію з королевою Єлизаветою – це означає не тільки звинувачувати поета у неабиякій нетактовності, а й не розуміти структури поеми в цілому. Гімн складається з чотирьох частин, які відокремлюються появою небесних світил. Першу частину завершує довгоочікувана пісня Зорі. У другій частині схід Сонця проголошує весільний день, а у третій – вечірня зірка веде до весільної ночі. Остання ж частина присвячена очікуванням і мріям молодих, які символічно зображені поетом у перспективі місячного сяйва перед сходом сонця. Це була складова епіталамної традиції – друзі та гості мали висловити свої побажання молодят, які створили нову сім'ю.

Зі сходом сонця для люблячих починається нове життя. Зміна займенників у рефрені має певне значення. У першій строфі, коли Спенсер пропонує співати собі самому, використовується *tu*. Потім йде *your* або *their*, оскільки ліси відповідають відлунням співу пташок, німф, янголів, веселунів і демонів. Зі сходом Місяця займенник змінюється на *our*, тому що чоловік і жінка – одна плоть, і вони практично втрачають почуття окремішності існування та уявляють час своїх спільних радощів. Місяць світить на землю, але не так, як денне світило. Він окреслює абриси предметів, але не такі яскраві і чіткі, як зоряне небо.

Е. Спенсер глибоко усвідомлює рекурентність мінливості, а його гімн залежить від інтимних взаємовідносин, що встановлюються між молодятами, та довкілля. Зміни у часі та просторі – те, що А. Гаят називає поверховістю, Велсфорд вважає суттю самої поеми [34]; живе серце – людська дія, яка визначає якість певного часу і місця, де вона триває, має головне значення. Спенсер завершує епіталаму своєрідним постскриптомом, різко відділяючи головну весільну пісню і модель *tornata* – традиційне закінчення італійських канцон.

Данте своєрідним чином коментує походження та використання саме цієї форми завершення [211]. Початково це був музичний прийом, який називався *T* (вдих – видих). Данте використовує другу риму, яка відрізняється від головної, щоб підкреслити, що *T* слугує інтелектуальній меті, тому що є носієм авторського коментаря до твору у цій строфі, адресованій до самого гімну, хоча насправді він звернений до читачів. Імовірно, Спенсер використовує ту ж техніку, і за формою, і за змістом його завершення різко відрізняється від усієї поеми. Звертаючись до власної пісні, поет коментує саме посвячення і його мету для читача. Однак інформація подається не дуже чітко і тому породжує багато дискусій.

Неоднозначність виникає завдяки складному синтаксису в результаті надстискання слів і речень. Якщо *cutting off* використане замість *having been cut off* і стосується прикрас, наступні інтерпретації видаються правдоподібними: щось трапилось, що привело до поспішності у шлюбі, і відповідно, дари та прикраси не змогли бути приготовані вчасно до весілля. Поет написав свою поему раніше, ніж мав можливість компенсувати розчарування своєї нареченої.

Cutting off свідчить про те, що ми маємо прийняти припущення Джадсона [70]: під “прикрасами” Спенсер мав на увазі вірші, які він хотів закінчити і покласти край усім тимчасовим непорозумінням і конфліктам, про які він писав у чотирьох останніх сонетах “Аморетті”. Його перший намір був подарувати своїй нареченій цикл сонетів, який завершувався б весільним гімном. Неочікуваний брак часу призвів до зміни планів. Він продовжував складати “Епіталаму” і написав її швидко. Оскільки пісня мала компенсувати нареченій недостатню кількість прикрас та подарунків, видається природним припустити, що короткий час радше належить до часу весільних приготувань, ніж до усього занадто короткого плину весільного дня.

Неоднозначність тим не менше може бути навмисною. Головне значення останнього рядка здається досить чітким. “Епіталама” була написана як

особистий дар наречених, який більш ніж компенсує недоліки справжніх весільних приготувань, бо написана на честь нареченої для того, щоб увічнити її та весільний день. Мета Спенсера – обрамити поему згадкою про першу строфу, де йдеться про те, що Я автора говорить про своє особисте весілля, а не про переживання ліричного героя нареченого. В такому випадку ми сумніваємося в ширості почуттів поета і його особистого шлюбу. Неочікуване зниження реєстру від високого споглядання до повсякденного світу весільних подарунків та мінливого плину життя не суперечить кульмінації, а є останнім ствердженням ширості переживань, описаних в “Епіталамі”.

“Епіталама” поділена на окремі частини – описи церемоній, що передують весіллю. Правильний порядок створюється самою присутністю Аполлона, очільника маскараду. Спочатку – це музи, які співають пісні радощів та втіхи наречених, коли вона одягається. Потім сили природи – німфи, ліси, ріки, поля, які прикрашатимуть гірляндами та квітами її будуар та зачіску. У строфі п’ятій наречена запрошується прокинутись під спів пташок, що знають таїну любові.

Веселий жайворонок співає свою вранішню пісню в небесах. Співучий дрізд відповідає йому дискантом. Всі вони співають у згоді у цей щасливий день, усі образи в гармонії, наречена прокидається, і її одягають грації – богині достатку. Очі нареченої порівнюються з зірками, яскравішими за вечірні зорі. У 7 та 8 строфах вона з’являється на сонці, і все немов приймає домашній вигляд – традиційні пісні менестрелів та співи дівчат. Усе співзвучне, навіть хлопчики бігають по вулиці та співають.

Техніка Спенсера розгортає образи від простого до складного, від руху особистого до філософського та міфопоетичного бачення світу. Поет супроводжує гімном маскарадну процесію, яка рухається через долину, так само, як струмок біжить по сільській вулиці до появи нареченої (строфи 9 – 11). У строфі 9 кохана ліричного героя спершу названа “Феба”. Вона – цнотлива, у білому вбранні, немов місяць, іменем якого вона названа, потім

вона порівнюється з янголом і, нарешті, з королевою зі скромним, потупленим долу поглядом.

Строфа 10 – уславлення краси коханої – схожа на численні ренесансні зразки любовної лірики. У цьому хвалебному гімні Спенсер досягає високого рівня поетичної майстерності. Він нагадує Пісню пісень Соломона. У строфі 11 моральне значення образів досконалості з наростаючою силою продемонстроване Спенсером в образі меча медузи Горгони – літературний прийом асоціативного паралелізму. Строфи 12 – 13, в яких описано весільну церемонію, щільно пов’язані з Книгою Молитов – формальний та видимий центр Епіталами, так само, як і сад Адоніса у “Королеві фей”. Погляд автора зупиняється на нареченій біля вівтаря. В той час, як орган та хор співають весільну пісню, відбувається трансформація соціального статусу молодят.

Перша частина твору присвячена нареченій – представниці Аполлонового світопорядку. Наступна – присвячена Бахусу та нареченому. Поет створює настрій щасливої весільної вечірки. Сексуальність спочатку представлена у комічній формі у строфі 15, де наречений, що так довго очікував, скаржиться: *“But for this time it ill ordained was, / to choose the longest day in all the year, / and shortest night, longest fitter wear”* (ця строфа є просторовим жартом, вона на один рядок коротша ніж інші, крім закінчення). Саме тут Спенсер вказує на астрономічно вагомий день. В цей день сонце у самій вишині, у день Святого Варнави, видається, з цього часу воно буде схилитись на один градус щодня, втрачаючи і жар, і світло.

Е. Спенсер нагадує нам не тільки про силу Феба, а й про його царство. Приспів модулює негативний напрям: “ліси більш не відповідатимуть,” і щасливий чоловік та природа зникають зі світлом. Наречена, яку прикрасила грація, зараз лежить на пахучих простирадлах, її дівчата-подруги мають піти і залишити її саму. Наречений, який раніше запрошував маскарад Гімінея, зараз звертається до дару Орфея і його вміння нівелювати страх, небезпеку та жах зради і смертельного неспокою. Він має прогнати усіх злих духів, гоблінів та злих птахів. Так само, як і у сільській сцені, що була раніше, ці

домашні забобони демонструють спенсерівську натуралізацію великих образів порядку та істини у сокровенному розумінні цієї сцени читачем, що спирається на досвід особистого світорозуміння.

Поет протиставляє силу своїх чар злу та темряві. На цьому етапі стражденний коханець нарешті перетворюється на чоловіка – християнина і лише тоді, коли новий Орфей розганяє фантоми та крики страшної темряви, лунають справжні нічні пісні, безсонні години тиші минають, і приходить сонце. Саме в цьому настрої “священний мир” в строфі 20 знаменує завершення весілля. Так само, як і янголи, що літають над чарівною голівкою нареченої, коли вона наближається до вітваря, сотні маленьких крилатих амурчиків запрошуються гратися в свої ігри над ліжком закоханих. Тон поета – легкий та вільний “заради задоволення, що байдуже до твоїх іграшок, подумай краще про рай, що ти робиш добре чи зле”. Це не міфопоетичний еротизм, з яким Спенсер раніше зображав Венеру, що продовжувала єднання з Адонісом у “Королеві Фей” (III – VI, 46), так само як і неслухняний Купідон у анакреонтичних віршах. Усі біди, що принесла жорстока любов, стали одним цілим, віддаленим від очей.

Завдання Епіталами – увібрати всю еротику і перетворити її у гармонію соціуму. В останніх рядках поеми Спенсер наслідує епіталамні фрейми. Поет хоче, щоб їхній шлюб був благословенний нащадками. Так, поет пропонує інше крещендо імплікацій, що відрізняють його ліричний твір від інших. У двадцять першій строфі стурбований поет визнає знайоме обличчя Цинтії, тієї, що ніколи не спить, але сяє на високому небі усю ніч. Богиня місяця не тільки несе світло у темряву ночі, але й небесну гармонію, що благословляє дітей. У цій та інших строфах поет молить богів – Цинтію, Велику Юнону, що є покровителькою законів подружнього життя, прекрасну Гебу та вільного Гіменея, що посилають людям у свій час “плід ночі,” – бути прихильними до молодят та благословити їх.

Слово *timely* звучить гармонійно упродовж всієї Епіталами і варіюється в значенні; тут воно означає те, що вчасне, в ногу з часом і впливає на

дітозачаття, що і є фокусом уваги автора Епіталами. У строфі 23 все поєднане в одне, і у свій призначений час є знаменням майбутнього процвітання роду. Посеред страшної темряви, що вся кишить земним прахом, Едмунд та Елізабет стоять на порозі Вічності у небесному храмі, де звучить спів янголів та гімн Гіменею і горять тисячі смолоскипів. Самотній поет припиняє свій спів у надії отримати честь бути серед благословених святих і примножити їхню кількість.

Е. Спенсер нагадує нам про духовний світ та земну суєту. Він завершує теологічний рух Епіталами, але він також заміняє генеалогію Купідона (дитина багатства та злиднів) на генеалогію своїх рідних, що базується на індивідуальній історії та есхатології. Прихований нарцисизм “Аморетті” 35 – 83 переосмислений поетовим бажанням мати нащадків. Наприкінці Епіталами (сім рядків) Е. Спенсер повертається до образу поеми як інструмента – подарунка нареченій, прикраси для неї.

Епіталама наповнена образами та фігурами обміну. Деякі з них можуть походити від алюзій та гри коханців Катулла, інші відсилають до кругообігу різних сфер. Жанрові особливості зумовлюють сприйняття весільного гімну як нагороди після складних випробувань та тривалого чекання. В такому контексті образи виражають поетичну гру Спенсера, що балансує між любов'ю та законом, множинністю та унікальністю, змінами та гармонією. Спенсерівський улюблений лейтмотив світорозуміння полягає у тому, що постійності завжди протистоїть мінливість.

На думку Е. Велсфорд, цей твір Е. Спенсера є найбільш особистісним, духовним та досконалим з естетичного погляду [34]. У гімні Е. Спенсер ідентифікує себе з ліричним героєм, що не властиве для його творчості. Однак у весільному гімні “Епіталамі”, на противагу іншим творам, ліричний герой зображений щасливим. В “Епіталамі” міф поклоніння та згоди зображений в історичній перспективі. У своїх ліричних творах Спенсер завжди зосереджений на поєднанні тимчасового та вічного. Поет надає перевагу структурі диптиха. Відповідно він поєднує жанри сонетарію та

гімну (“Аморетті” і “Епіталами”), що йдуть паралельно парі “Чотирьох гімнів” та парі двох “Пісень Мінливості”.

Е. Спенсер працює над міфом духовного вивільнення, що лежить в основі часової схеми “Пастушого календаря”, який був пізніше виражений у вивільненні Аморетта з полону (“Королева Фей”) та молитов вивільнення в заключенні “Пісень Мінливості”. Для ліричного героя Епіталами це звільнення стає можливим, коли поет вустами ліричного героя закликає маскарад Гіменея, що є символічним і єдиним можливим шляхом поєднання земного та небесного планів людського буття.

3.3 Специфіка використання Е. Спенсером жанру проталами

У “Проталамі” Е. Спенсер оспівує заручини старших дочок графа Едварда Сомерсета – Єлизавети та Катерини. “Проталама” була написана саме на честь цієї події. Це один з найбільш гармонійних та мелодійних творів Спенсера. У ньому поєднується своєрідна система образів з вишуканою та ритмічною мовою. За словами С. Колріджа, “Проталама” Спенсера нагадує “лебединий рух” і свідчить про зрілість таланту поета. Кожна з 10 строф складається з 18 рядків і є завершеною строфою. Т. Еліот використав подібну схему у своєму творі “Безплідна земля”.

“Проталаму” Спенсер опублікував у 1596 р., на рік пізніше від “Епіталами”. Проталама – новий термін, що означає пісню, яка співається перед опочивальнею нареченої. Поет оспівував заручини, які були традиційною складовою весільного обряду в Англії XVI ст. Проте назва “Проталама” належить саме Спенсеру та вказує на те, що він розглядав цей ліричний твір як окремий жанр.

Витоки жанру проталами можна знайти у класичній поезії Проперція і Стація та в англійській поезії молодших сучасників Спенсера, наприклад, у Літгейта та Данбара. Заручинам раніше не присвячувались гімни. “Проталама” має кілька елементів, які не були характерними для традиційних

весільних пісень, таких як: скарга поета та особиста історія, викладена у строфі 1 та 8, звернення до історії Лейстера у восьмій строфі та похвальна пісня Есексу у 9. Е. Спенсер намагався створити новий жанр, поєднуючи традиційні риси епіталами з елементами чосерівських видінь (строфа 1), топографічними елементами єднання річок Темзи та Лі, а також алегорією Лебедя у 8 строфі. Деякі критики звинувачували Спенсера у використанні особистісного, історичного та політичного дискурсу у своєму творі, присвяченому весіллю. Однак, на наш погляд, вони спирались на занадто вузьке визначення жанру і традиційні жанрові константи епіталами. І. Бурова зазначає, “що у спенсерознавстві вишукану та елегантну “Проталаму” розглядають як вторинну щодо “Епіталами” [212, с. 16].

Структура “Проталами” подібна до структури “Епіталами”. Символи кола – гірлянди, корони – отримують нове значення космічних образів зодіаку. На думку А. Фаулера, той факт, що “Проталама” складається зі 180 рядків в цілому, може асоціюватися зі 180 градусами щоденного проходження Сонцем свого кола, що, у свою чергу, передбачає інші колоподібні та астрономічні символи [213].

Гімн починається конфліктом між силами вітру та сонця. Бог сонця – Титан у першій строфі замінюється Геспером. Гармонія порушена, вітер Зефір “дихає солодко, щоб відвести гарячі промені Титана”. Образ палючого сонця часто демонструє реальність, далеку від бажаної, і так само, як біблійний образ у Псалмі 120.5–6 [155], інтерпретується як спокуси світу, від яких спроможна захистити лише Божа благодать. Контраст між Зефіром і Титаном репрезентує контраст між минулим і теперішнім станом поета, який може розглядатись в контексті опозиції між складним соціальним статусом при дворі королеви та щасливим пасторальним станом.

Строфи з першої по сьому стосуються приватної та пасторальної сфер. Восьма і десята – пов’язані з публічною. Перша, як і восьма, строфа прояснює поетове ставлення до свого сюжету. Четверта – дає алюзію на походження наречених. З третьої до п’ятої строфи весільна процесія

розглядається класично. У восьмій, дев'ятій і десятій строфах поет звертається до часу задля пом'якшення трагедії минулого.

Трагічна втрата Лейстера, військовий триумф графа Есекса у поєднанні з правлінням королеви мають забезпечити захищене і щасливе майбутнє подружніх пар. Вшануванню Єлизавети присвячена дев'ята строфа, адже рефрен вказує на день її сходження на престол – 17 листопада, який традиційно вважається днем весілля королеви з Англією.

У рефрені “*Sweete Themmes runne softly, till I end my Song*” Е. Спенсер втілює ідею гармонізації ідеального та реального світів. Автор використовує образ річки Лі для зображення плинності часу. Вона згадана у двох головних джерелах Спенсера – “Лебедина пісня” Леланда (1545) та “Казка про двох лебедів” В. Валланса (1591). Могутня річка, яка бачила так багато людських перемог та поразок, має виконати поетове бажання – текти повільніше аж доки лунатиме поетова пісня, і таким чином зберегти гармонію самої весільної процесії та поеми. Короткий проміжок часу довжиною в один день весілля символізує поєднання протилежностей – миттєвого та вічного.

Якщо уявити, що Спенсер зображує справжні події, то виходить, що процесія почала свій рух десь на річці Лі та йшла вниз за її течією до Гринвіча, потім піднімалась за течією Темзи вгору до маєтку Есекса, що розташований нагорі над цегляними вежами будинків при дворі. Парування річок Лі та Темзи представлене як єднання, що стало вторинним мотивом поеми. Образ річок використовується Спенсером як алюзія на долі героїв поеми [214].

До Темзи звернений рефрен кожної строфи. У переході від сьомої до восьмої строфи є несподіваний перехід від річки Лі (що тече в Ірландії) до Лондона. Відчуття реального світу в поемі є дуже сильним: напрям процесії завершує свій хід у Есексі. Строфа восьма присвячена опису місця святкування події там, “де зараз вчені законодавці засідають”. Цей рядок можна віднести до двох наречених та їхніх майбутніх тестів у палатах суддів.

Є кілька причин, чому Спенсер представив наречених як лебедів. Темза була відомою великою кількістю лебедів (поема Валланса пояснює, яким чином вони з'явилися на англійських річках). Весілля в елизаветинській Англії здебільшого святкувались на річці в човнах, прикрашених фігурами лебедів. Крім Леланда та Валланса, Спенсер був під впливом Камдена. Образ Лебеда співвідноситься з класичним топосом Ренесансу – порівнянням поета з лебедем.

Дж. Хаг – перший, хто прокоментував зникнення лебедів після сьомої строфи. Коли дві дами з'явилися у десятій строфі знову, вони вже постали в образі наречених. Трансформація пом'якшена традиційною та очевидною грою слів “*birds / brides*” і порівнянням наречених з небесними близнюками – Кастором та Полуксом, нащадками Леди. Третя строфа фактично є алюзією на міф про Леду.

У цілому в поемі описано рух від хаосу до гармонії. Е. Спенсер використовує паралелі та контрасти, які слугують структурними індикаторами. Наприклад, поетове незадоволення через довге і безплідне перебування при дворі у першій строфі контрастує з плодами, обіцяними нареченим, у шостій строфі. Гарячий Титан у першому рядку замінюється на сяючого Геспера в десятому рядку. Ми бачимо благородних лицарів, так само як і прекрасних лебедів на річці. Лебеді народжені на небесах, і наречені так само розглядаються поетом як такі, що викликають небесні паралелі.

3.4 Жанрові новації Е. Спенсера у циклі “Чотири гімни”

“Чотири гімни” Е. Спенсера присвячені філософії Любові, незважаючи на те, що вони не є філософським трактатом у прямому значенні. Ідеї щодо божественної та людської Любові були осередком ренесансної філософської думки взагалі та лейтмотивом поезії Спенсера зокрема.

Поет, прагнучи не так розвивати думки своїх попередників, як інтерпретувати їх, відтворив їх крізь призму нової правди і гармонії. Спенсер зібрав матеріали, що інкорпоровали давні традиції, включаючи Біблію, твори Платона, низку текстів із творчого доробку письменників від Августина, Данте та Петрарки до флорентійських неоплатоників. Однак слід зауважити, що твір Спенсера не є скороченою інтерпретацією тієї чи іншої філософської теорії. При пильному читанні ідеї та ставлення, що віддзеркалюють світогляд автора, дивним чином поєднані одне з одним. Окремі розділи ліричного твору Спенсера є безпосередньо петрарківськими, тоді як інші написані під очевидним впливом М. Фічіно та його послідовників.

Якщо “Гімн на честь Небесної Любові” нагадує релігійний гімн, що передає центральний сюжет Євангелія, то “Гімн на честь Небесної Краси” відтворює божественні видіння християнського містицизму. Отже, у “Чотирьох гімнах” Е. Спенсер поєднує неоплатонічні та біблійні ідеї у притаманному йому еkleктичному стилі [215].

Інтерпретація “Чотирьох гімнів” – предмет нескінченних дискусій. Вважається, що два останні гімни є варіацією на тему перших двох, які були написані поетом в ранній період творчості. Деякий час цю гіпотезу вважали істиною, але у другій половині XIX ст. критики почали вказувати на те, що усі чотири гімни схожі за стилем, і тому навряд чи виправдано вважати їх написаними у різні періоди часу. Дві передмови у прозі, разом з другою і третьою строфами “Гімну про Небесну Любов”, надають твору структурну єдність.

Спенсерознавець Е. Велсфорд припускає, що ранні версії перших двох гімнів Е. Спенсер доопрацював, позбавившись надмірної чуттєвості, властиву його стилю у ранній період творчості [34]. Виникає проблема віднесення стилю перших двох гімнів до петрарківського або платонічного, а інших двох – до платонічного або протестантського; або усі чотири гімни – платонічні і зображують різні стадії Любові³. Можливо, вони були написані

³ Стадії Любові в нашому розумінні – це “сходи Діотими” з “Бенкету” Платона.

поетом задля зображення контрасту між християнським та неоплатонічним вченнями. Однак слід пам'ятати, що Е. Спенсер пише поезію, а не філософський трактат у віршах [54].

Головною залишається низка запитань: “Чи останні два гімни знайомлять читача з новими обрядами світорозуміння і є початком зовсім іншого шляху? Чи гімни на честь Небесної Любові та Краси продовжують на вищому рівні суперечку, започатковану Спенсером у двох ранніх гімнах? Чи можна другу пару гімнів інтерпретувати як відмову від першої?” [34, с. 37]. Зречення від земної любові створює біографічно-літературний міф, що асоціює молоду людину з пристрастю, а зрілу – з духовною любов'ю. Однак це не означає, що у зрілому віці Спенсер став абсолютним прихильником релігійного світосприйняття, що веде до відмови від сексуальної Любові та фізичної Краси. Врешті-решт, він нещодавно одружився і у передмові до “Чотирьох гімнів” пише про те, що присвячує свій твір двом графиням, які являють собою чудові взірці поєднання Любові та Краси. Припускаємо, що у “Чотирьох гімнах” Спенсер обіграє паралелізм, так само як і контраст між земним та небесним, язичницьким та християнським, міфологічним та біблійним, класичним та сучасним.

Розглядаючи зв'язок між двома парами гімнів, сучасний читач спостерігає опозицію між класичними язичницькими ідеями та християнським вченням, що було очевидним для освічених елизаветинців. За сучасними стандартами елизаветинські школи були надзвичайно релігійними. Вони наполягали на тому, щоб грецька та латинська класика вивчались насамперед заради мови та стилю, радше ніж заради змісту. Класична література, філософія, міфологія забезпечували учня корисними роздумами як морального, так і релігійного спрямування. Таким чином давньогрецькі боги та міфи у поєднанні з середньовічною традицією часто трактувались як антитипи біблійних героїв та сюжетів.

За патеристичною традицією, Платон був найбільш “християнським” з усіх інших язичницьких філософів. Іноді його розглядали як позабіблійного

пророка – класичного Мойсея. Не дивно, що колорит перших двох гімнів наскрізь платонічний.

Єлизаветинці – сучасники Спенсера – загалом отримували знання про Платона двома шляхами: завдяки середньовічним згадкам та через флорентійський неоплатонізм. Лише один платонівський діалог був відомий у Середньовіччі – “Тімей”. Інші платонівські діалоги дійшли до європейських читачів у супроводі синкретичних ідей М. Фічіно та його послідовників. Вірогідно, що Е. Спенсер читав платонівські діалоги “Тімей” та “Симпозіум” крізь призму ренесансного гуманізму (див. підрозділ 1.2).

Ці ідеї драматично представлені у “Чотирьох гімнах” у розвитку почуттів закоханого. Рух у першому гімні від першої зустрічі та народження пристрасті з першого погляду, переживання через жорстоку відмову, муки ревнощів, очищення емоцій – до тріумфу еротичної Любові, символічно зображеного як рай чуттєвих задоволень.

Цілий спектр тем, що були відомими любовній поезії Середньовіччя, стали джерелом безмежних захоплень ренесансних поетів. Спенсер використовує риторику закоханих, що була притаманна прихильникам неоплатонічної Любові, поширеної у Ренесансі з її багатогранними “сходами Любові”, своєрідним переходом від тілесної Любові до Любові до душі, і від Любові до неповторної індивідуальної Краси до Любові до Краси взагалі. Але навіть у двох перших гімнах спенсерівське трактування неоплатонічної доктрини радикально не сумісне з його головними джерелами. Неоплатонічний образ розбитий вщент петрарківським образом Купідона, що постає як місцевий володар та демонструє закоханому свою жорстокість. К. Льюїс доводив, що перші два гімни є, по суті, роздумами над лицарською моногамною англійською Любов’ю [19, с. 376].

Для неоплатоніків зустріч із красивою жінкою – лише поворотний пункт у сходженні до містичного екстазу. Але, як зауважує більшість критиків, перші два гімни Спенсера не піднімають закоханого на традиційні сходи за рівнем поцінування краси дівчини в її відсутності та не відходять від

конкретики заради загальної універсальної істини. Насправді, як видно з ліричної збірки “Аморетті та Епіталами”, що була опублікована за рік раніше, Спенсер зі своєї протестантської перспективи підносить шлюбне кохання до найвищого прояву гармонійного єднання. Шлюбна Любов є найбільш вишуканим виразом гармонії Любові в особистих та соціальних сферах життя і сягає космічного рівня.

Радше ніж постійній рух уперед та просування неоплатонічними сходами Любові, багато критиків вбачають у “Чотирьох гімнах” складну систему паралелей та контрастів між двома парами гімнів, що спонукають читача до частих порівнянь та переосмислень.

Деякі паралелі та контрасти безпосередньо вражають читача. Кожна пара гімнів вихваляє божественні сили: Купідон і Венера у першій парі, Христос і Мудрість – у другій. Таким чином, гімни Любові зображують чоловічі божества (язичницьке і християнське), тоді як царство Краси належить жіночим фігурам.

Коли чоловічі божества сходять у світ ліричного героя для того, щоб вести його різними шляхами до Раю, дві жіночі фігури залишаються на Небесах.

Видається можливим розкрити схожу структуру з чотирьох частин у “Чотирьох гімнах”: перші строфи, сповнені благань, звернені до відповідного божества або безпосередньо до Бога (крім “Гімну на честь Небесної Любові”), у кожному гімні є згадки про створення світу; більша частина кожного гімну присвячена заявленій темі; усі вони закінчуються райським видінням – чуттєвий Рай у перших двох гімнах, змальований паралельно з духовним Раєм у двох останніх.

У першому гімні Любов – і милосердна, і жорстока водночас. Купідон виступає богом-творцем, що примирює стихії, які воюють, надихає рухатися до променя славної Краси і спонукає до збільшення потомства. Купідон надихає героя робити великі справи заради того, щоб отримати прихильність його коханої дами. Схожим чином у “Гімні на честь Краси”, в якому

головною виступає Венера, закоханий вчиться бачити Красу крізь призму безсмертної душі, а не її тілесну оболонку .

Зв'язок між закоханими бере початок у спорідненості їхніх душ, а не від їхніх тілесних бажань. Закоханий створює у розумі образ коханої, що віддзеркалює Красу її душі, а не далеку від досконалості Красу її тіла. Коли поет опиняється у царині небесної Любові та Краси, ліричний герой перших двох гімнів зображується Спенсером більш рельєфно і постає перед читачем егоїстичним та позбавленим майбутнього. Його хазяїн – жорстокий тиран, його хвала Купідону набуває вульгарних рис, іноді навіть межує з богохульством.

Тоді як закоханий у “Гімні на честь Небесної Любові” сповнений жалю, коли споглядає страждання Христа, закоханий першого гімну сповнений саможалю. Христос зійшов з небес, щоб служити людям і визволити їх з рабства гріха – Купідон зійшов тільки заради того, щоб підкорити людину та стати її володарем.

Ліричний герой третього гімну зосереджений на Любові та співчутті усім людям, тоді як ліричний герой першого гімну одержимий бажанням завоювати Любов до своєї коханої, а його брати та інші люди виступають у ролі суперників щодо нього. Слід зазначити, що це найбільш вражаючий приклад того, як образи земних гімнів віддзеркалені у небесних. Тому образи видінь здаються надзвичайно важливими у гімнах, коли ми переходимо від споглядання природним зором зовнішньої краси до сприйняття “внутрішньої краси” і, нарешті, до екстатичного видіння душі.

Образи видіння тісно пов'язані з концептами польоту та підйому. Крила Купідона у “Гімні на честь Любові” замінюються “золотими крилами” небесних гімнів. Зв'язок між цими групами образів чітко окреслений у зверненні до Сокола та Орла, що виступають символами духовного відродження. Автор натякає на зв'язок між фізичним та духовним видіннями вже у першому гімні.

Складний образ сліпого Купідона виступає символом фізичного кохання, що йде навпомацьки у духовній темряві, і образ провидця, що осліплює себе заради просвітлення очей розуму. Останні два гімни зосереджені на роздумах про життя Христа і складну біблейську фігуру Божественної Мудрості, вони зображують християнське видіння, що відкривається перед внутрішнім зором закоханого завдяки просвітленню Небесними гімнами. Закоханий перших двох гімнів виключає справжній духовний світ двох останніх гімнів зі свого раю задоволень, а палкий християнин двох останніх гімнів, в свою чергу, розвінчує примарне царство Купідона, оспіване Спенсером у першій парі гімнів.

“Гімн на честь Любові”. Гімн Любові починається традиційним зверненням та молитвою. Поет приносить пісні хвали як жертву своєму Богу Любові.

Е. Спенсер змальовує картину народження Любові, становлення і розповсюдження її влади, що має бути оспіваною музами, німфами, прекрасними дівчатами та усіма запрошеними гостями [216, с. 586]: *“Prepare your selues, to march amongst his host, And all the way this sacred hymne do sing, Made in the honor of young Soueraigne king”*.

У виборі жанру гімну Е. Спенсер не тільки наслідує літературну моду свого часу, а й зображує притаманне йому глибоке розуміння зв'язку релігійного і соціального аспектів буття та циклічності природи. Про це красномовно свідчить лірична збірка сонетів “Аморетті та Епіталама”, якій присвячена основна частина дисертаційної роботи.

Цікаво порівняти гімн Любові Е. Спенсера з “Піснею Любові” Дж. Бенів'єні⁴. Імовірно, Е. Спенсер добре знав цей твір і міг використати його певним чином як модель. Обидва поети починають і закінчують свої гімни прямим зверненням до Любові, під владою якої вони жили. Обидва просять наснаги у Любові, завдяки якій вони зможуть оспівати дивну

⁴ Джироламо Бенів'єні – флорентійський поет і музикант XV – XVI ст. Друг Джованні Піко делла Мірандоли

природу її народження, розвиток та вплив на життя окремої людини та навіть життя всього Всесвіту. Для обох поетів рух Любові є рухом вгору, що народжується бажанням Краси. Вони оспівують Любов як потужну творчу силу. Окрім цих загальних рис, існують й інші подібності, які складно назвати випадковими. Однак відмінностей між двома поемами більше, ніж схожостей.

Слід зауважити, що Любов у Бенів'єні – метафізична ідея, а не особистість. Його поезія нагадує інтелектуальну прозу Фічіно і Піко делла Мірандоли. Е. Спенсер, навпаки, майже не використовує метафору, його описи прямі та яскраві. Він послуговується класичними уявленнями як джерелами міфів, та зображує Любов в чоловічому образі: сильним, владним, цілеспрямованим, іноді жорстоким, однак милосердним за своєю природою. Окрім 8 строфи Гімну на честь Любові, у зображенні космічного дійства Любові немає нічого неясного. Читач сприймає образ Любові як птаха, що літає високо в небі і карає, умиряє, запалює творчий вогонь, перетворюючи хаос у космос. Любов оприявнює вищі таїни, що ліричний герой переживає як особисті одкровення.

Спенсер діє у згоді з сучасною йому теорією, що розглядала поезію як красиву оболонку для філософії, зрозумілу далеко не кожному, а також наслідує ідею, суть якої полягає у тому, що поезія, так само як і риторика, має переконувати, пробуджувати волю та впливати на поведінку людини [34, с. 40]. Автор створює поезію, яка допоможе ліричному герою знайти свій шлях, і відповідно поет звертається до самої Любові в надії умилювати та пом'якшити серце його байдужої коханої.

Варто зауважити, що Е. Спенсер виступає тут не як філософ, а, насамперед, як петрарківський закоханий, так само, як і інші поети XVI ст. Він використовує неоплатонічну філософію у ролі риторики закоханого, варіюючи від високого – серйозного – до низького та жартівливого стилю, що може певним чином збентежити сучасного читача. Щойно поет завершив опис народження Любові та її зростання, він перетворює її у всемогутнього

бога Купідона, що править космосом і захоплюється жорстокістю левів та тигрів і випускає отруйні стріли у погляди жінок [216, с. 588]: “*For loue is Lord of truth and loialtie, Lifting himselfe out of the lowly dust, On golden plumes vp to the purest skie*”. Така модуляція тону нагадує скоріше трактат “Придворний”, ніж “Пісню Любові” Бенів’ені. Наприкінці гімну ми бачимо бога Любові, що веде своїх жреців через Чистилище в Рай; Чистилище, в якому ревності – не гріх, а біль, що очищає душу; Рай, в якому Венера насолоджується не красивими картинами, а задоволенням свого сексуального бажання. Небеса дають нагороду за страждання, збагачують досвідом та глибоким розумінням мистецтва Любові.

Спенсер емпатично стверджує, що просте фізичне бажання не має нічого спільного з Любов’ю, а є лише хіттю. Маємо визнати, що, вочевидь, коли закохані прийшли до “*nectar heavenly wise and lie like gods in yvorie beads*”, їхні думки все ще не були такими, як у вірних християн або натхненних неоплатоніків. Леон Єврей підтримує думку про те, що фізичне єднання має вдосконалити духовну Любов, але не вважає, що воно є головною метою закоханих [34, с. 41]. Е. Спенсер дотримується погляду, що небо закоханих – їхній земний Рай. Очистивши закоханих стражданнями, поет веде своїх ліричних героїв до щасливого фіналу. Цей гімн йде не від фізичної до духовної Любові, а від болю, страждань, тривог, залицянь до блаженства єднання.

Тема оголошується в початкових рядках першої строфи. Музи, німфи, юні красуні поділяють тріумф Любові, бо вони мають бути свідками того, що жорстокість не може продовжуватися вічно. Перша строфа акцентує увагу радше на силі Любові, ніж на її ніжності. Наступні вірші демонструють її силу, спрямовану проти ворожнечі, хаосу, та зображують її джерелом тепла, плодючості та космічного порядку. Якщо Любов створила світ, де вона є Богом усього, тоді чому вона завдає мук своїм підданам та робить жорстоким серце дами, яка постає проти влади самого Бога? Однак, як і інші вірні, поет апіорі не може думати погано про свого Бога. Він не втрачає

оптимістичного настрою: все у житті веде до кращого. Пісня хвали відновлюється, Чистилище веде до Раю, і описом Раю закінчується гімн. Останні дві строфи формують фінальний вірш, в якому поет презентує свій дар і робить останню спробу улестити Любов: зараз він пропонує “просту пісню”, що виражає його палкі надії та сподівання. Однак, якби тільки Любов могла прийняти його у свій безмежний щасливий світ, тоді він мав би служити їй і співати гімни, так само, як янголи співають на небесах.

Без Божої благодаті – Любові – ніхто не може служити їй, а той, хто любить, очищається силою Любові. Любов стає єдиним об’єктом захоплення на небесах. Тому звернення небес до музи Гіменея в завершальних рядках вірша є спробою своєрідного впливу на Любов як одухотворену силу, що пропонує їй розкрити свою істинну природу більш повно, коли невтомний Ерос принесе спочиваючому Гіменею радощі душі і тіла. Саме по собі це не єресь або гріх. І платоніки, і християни знаходили місце Гіменею у своїх вченнях. Протестанти спенсерівських часів ставилися до шлюбу як до найбільш почесного релігійного інституту, на відміну від релігійного цілібату католиків. З інших творів Спенсера також можна зробити висновок про ушляхетнювальну силу Любові. Ідолопоклонство – невід’ємна частина пристрасті. Важливим є фокус правильного розуміння задуму поета, що запрошує не слухати одкровення Діотими Платона, а вивчати саме риторику закоханого.

“Гімн на честь Краси”. Перші чотири рядки гімну пов’язують другий гімн з попереднім. Закоханий поет пропонує свою пісню, сповнену роздумів, та обіцяє створити тріумфальний небесний гімн Любові, яка виправдає його надії та сподівання. Результат такого своєрідного задобрювання – неочікуваний і певною мірою іронічний. Ніжність Любові була оманливою, і зараз замість згасання полум’я почуттів поет додає ще більше вогню. Любов покликана заспокоїти, її секрет в блаженному місці відпочинку – на колінах у богині Венери; її відповідь – вести поета вгору до видінь Венери і змусити її створити гімн на честь матері Любові. Любов зображена Спенсером як

активний і найбільш правильний пошук Краси, яка має оспівуватись. Вона дарує достойні нагороди тим, хто сповнений прагнення Любові. Обидва гімни побудовані за аналогічним планом.

У перших рядках гімну поет, здається, незадоволений пристрасстю, яка все ще слугує йому джерелом поетичного натхнення. У цьому гімні Спенсер віддає почесні Красі так само, як раніше він вшановував Любов. Поет зображує потужний вплив космічних сил на людське життя взагалі та на почуття його серця зокрема. Знову Спенсер фокусує увагу на тому, що тілесна Краса невід'ємна від духовної, і що обидві найповніше представлені у небесній гармонії Любові. В останніх рядках поет просить Бога про нагороду за успіх, досягнутий ним у пошуку.

Кожний вірш включає в себе живий образ, що передбачає певний ритуал, однак образи по-різному розташовані і викликають в уяві неоднакові картини. На початку першого вірша твору нас запрошують уявити гімн Любові, що виконується хором посвячених, які крокують зі своїм переможним Богом Еротом на зразок римських тріумфальних маршів. У завершальних рядках другого гімну читач бачить Красу більш рельєфно, ніж в посвяті. З піднесеного центру вона розмахує стягом перемоги і долучає до себе прихильників, що наближаються до неї з усіх куточків світу. В звертанні до музи у другому гімні поет благає не про натхнення, а про просвітлення.

Натхнення передбачає життя, рух, імпульс якого відчувається зсередини і спрямований до певної мети; просвітлення передбачає сяйво всередині, що посилює гостроту фізичного зору та розуміння глибинної сутності речей. Другий гімн, тим не менше, більш спокійний та споглядальний тому, що, де б Любов не народжувалася, росла і йшла до своєї мети, абсолютна Краса завжди залишається абсолютно досконалою, хоча її яскраве світло згасає, пронизуючи увесь Всесвіт. Ця головна відмінність між двома гімнами відповідає неоплатонічному вченню. Слід зауважити, що неоплатонічні ідеї більш повно представлені у другому гімні, в якому Спенсер описує своє

світобачення, на відміну від першого гімну, де поет більш зосереджений на почуттях ліричного героя.

Другий гімн починається традиційно з того, як народжується божество. Однак народження не є точним словом у цьому контексті, тому що Спенсер вказує на таємне походження Краси та ідентифікує її з добрим началом, яке великий Творець використав у процесі творення Всесвіту.

Очевидно, розповідь про творення світу в рядках 29 – 40 (5 та 6 строфи), взята не з Буття або з ретельно розроблених систем флорентійських неоплатоніків, а прямо чи опосередковано з “Тімея” Платона. Однак Спенсер, мабуть, слідує скоріше неоплатонікам, ніж Платону, коли порівнює модель споглядання Деміурга з моделлю Краси, що і є кінцевою метою закоханого філософа з “Бенкету” Платона.

Більшою чи меншою мірою кожне земне творіння сприймає випромінювання Краси і слідує Красі видимого світу. Вона не може бути повністю пояснена як привабливе поєднання кольорів та форм, і хоча жіноча Краса спочатку сприймається та переживається через органи фізичного зору, тим не менше справжній закоханий відрізняється від сластолюбця тим, що закоханий любить безсмертну душу коханої, яка частково віддзеркалює божественне світло у своїй смертній плоті. Усі ці неоплатонічні постулати загальновідомі, однак Спенсер йде далі, ніж неортодоксальні погляди Фічіно, Бенів'єні, коли стверджує, що душі, народжені в інших світах, формують свої особисті тіла таким чином, щоб вони підходили їхньому духові.

Щодо поганої, але прекрасної жінки, Спенсер стверджує, що її зла поведінка цілком продиктована її зловживанням своєю волею і в жодному разі не применшує добре начало її краси. Невідомо, чи взяв Спенсер цю теорію з неоплатонічного джерела, але здається, поет виражає свій власний погляд та свої особисті почуття, коли зображує більш-менш виразно своє ставлення до духовного стану красивої жінки, так само, як і до закоханих. Вони повинні відчувати відразу до хіті. З іншого боку, вони мають відповісти ніжною Любов'ю, адже лише істинна Любов має справжнє сяйво.

Ліричні герої повинні дуже ретельно обирати своїх коханих, адже вони мають перебувати у небесній гармонії і бути спорідненими духовно, тому що народжені під однією зіркою і вже знали одне одного раніше у тих небесних сферах, звідки вони родом.

Справжня Любов – це не швидка та поверхнева відповідь фізичній Красі, навпаки, справжня Любов закоханого проникає крізь зовнішню Красу коханої дами і намагається відчутти внутрішнє джерело цієї Краси та відокремити його від будь-якої фізичної вади, яка може спотворити або затьмарити її. У цих рядках Спенсер слідує своїй італійській моделі – деякі з його віршів звучать як перифраз трактата Фічіно про духовну спорідненість [34, с. 46]. Він пояснює феномен, коли дві душі, народжені під однією зіркою, можуть бути різними: одна може бути гарнішою фізично, ніж інша. Тим не менше, вони люблять одна одну тому, що витoki їхніх почуттів лежать глибоко всередині їхньої схожості. Закохані мають владу підтримувати в коханій істоті її істинну природу і створювати своєрідний образ, який набагато прекрасніший, ніж фізичне тіло; це і є саме той ідеальний образ, який закоханий завжди бачить і любить. Закохані впевнені в тому, що їхні кохані набагато прекрасніші, ніж вони є насправді, попри їх сприйняття іншими.

На нашу думку, цей ментальний образ не просто суб'єктивний, він створений силою люблячого розуму більшою мірою, ніж фізичною Красою коханої. Спенсер створює ментальний образ своєї дами, який є ще прекраснішим, ніж реальний. Поет розумом свого ліричного героя намагається досягнути духовну Красу коханої. Він, очевидно, очікує, що, мандруючи разом, закохані не тільки пізнаватимуть сенс буття, вони також збагачуватимуть духовний світ один одного. Однак інтерес закоханого до душі його коханої не має на увазі забуття її фізичної краси. У цьому гімні, так само, як і у попередньому, Спенсер переходить від неоплатонічних поглядів до умовностей сонетного стилю. Уважний погляд закоханого бачить не лише внутрішню Красу, а також тисячі її відтінків на чолі коханої. І ця

Краса є засобом, завдяки якому красуня привертає увагу чоловіків до себе. Адже фізична Краса – сакральна, і справжній закоханий схожий на вірянина, чия віра перетворює та збільшує його благоговіння перед зовнішнім і видимим проявами внутрішньої духовної грації. І тут так само, як і в гімні Любові, Спенсер стверджує, що найбільш повною є Любов взаємна.

Поет завершує гімн хвалою і звертається до Бога, благаючи про свій особистий успіх. Його завершальна молитва звернена до Венери і супроводжується подібним зверненням до своєї любої коханої. Цей подвійний завершальний вірш відповідає посвяченню гімну на честь Краси. Його фінальні рядки не тільки завершують цей гімн, але обрамлюють обидва гімни на честь Любові і Краси. В першому закоханий поет безпосередньо звертається до Бога Любові, немає навіть жодного натяку на іншого адресата. Адже музи та німфи запрошені поетом стати не слухачами, а виконавцями та учасниками дії.

У другому гімні ліричний герой говорить спочатку з Любов'ю, а потім з Матір'ю Любові і пропонує їй новий гімн, що буде присвячений їм обом, його коханій та всім закоханим. Поет просить нагороду, однак він декларує, що зараз його головна мета – хвалити Красу заради неї самої і явити її істинну сутність. Розширення горизонту, здається, підтримує думку тих, хто знаходить схожі Любові у “Чотирьох гімнах”. Хіба не досяг поет третього рівня Піко делла Мірандоли, рівня, де закоханий вважає універсальним характер тілесної матеріальної Краси? Поет, здебільшого, зосереджений на Красі самій по собі. Немає ознаки того, що увага поета відхиляється від конкретного прикладу Краси. Навпаки, вона висловлена у самому зверненні, і в останніх рядках поет говорить про те, що “жахливі рядки”, призначені спочатку для уважного споглядання і роздумів про універсальну Любов і Красу – це компліменти, спрямовані на те, щоб отримати прихильність його коханої. Це не означає, що вони брехливі і занадто вільні лестоці.

Через обидва гімни червоною ниткою проходить ідея, що людська Любов є високим почуттям, яке облагороджує душу і спричинить радісне

об'єднання душ і тіл. На наш погляд, це було одним з найглибших переконань Спенсера. В гімні на честь Любові Спенсер акцентує на звершенні, а в гімні на честь Краси – на цінності об'єкта кохання. Однак не відчувається руху від часткового до цілого, від фізичного до духовного. Якщо існує якийсь підйом, то це усвідомлення себе.

Останній рядок наголошує на тому, що змінюється лише фокус уваги. Гімн Любові закінчується нотою надії, закоханий відчуває, що він завоював право на нагороду і невдовзі її отримає. Однак наприкінці гімну Красі він, здається, загубив упевненість у собі і більше не згадує про чистилище та Рай, говорить натомість про смерть та прокляття. Він бачить себе не переможцем, а безпомічним рабом, життя якого залежить від примхливої Любові його коханої. Звернення до теми смерті – своєрідна данина куртуазній традиції, вона притаманна радше петрарківському, ніж неоплатонічному закоханому. Петрарківський закоханий – завжди розгублений, страждаючий; спенсерівський закоханий – завжди готовий до змін, які відбудуться з ним. З цієї причини останні рядки двох земних гімнів Спенсер закінчує згадкою про смерть задля того, щоб більш глибоко відчути життєстверджувальну силу Любові.

“Гімн на честь Небесної Любові”. Якою б не була історія двох перших гімнів, очевидно, що “Чотири гімни”, опубліковані у 1596 році, є єдиним цілим і поет акцентує увагу на взаємозв'язку між двома парами гімнів, використовуючи тих самих адресатів, контрасти та з'єднувальні рядки, які слугують для того, щоб поєднати Земну Любов із Земною Красою і Небесну Любов із Небесною Красою. Композиція гімнів симетрична і, на нашу думку, вони можуть розглядатись як диптих, тобто дві частини цілого: з одного боку – земна Любов і земна Краса, а з іншого – Небесна Любов і Небесна Краса. Складно побачити на поверхні, як тут можуть бути застосовані сходини Діотими Платона (“Бенкет”). Перші три строфи гімну Небесної Любові демонструють структуру твору. Знову поет кличе Любов і благає її дарувати йому натхнення, щоб створити гімн на її честь. Любов, до якої звертається

поет, не є поганським богом, що надихав поета на створення попередніх гімнів. Читаючи першу строфу гімну, ми відчуваємо її зв'язок з останніми рядками гімну на честь Любові, в якому поет обіцяє створити гімн Небесній Любові таким, завдяки якому його впізнають в Раю закоханих. Однак молитва ліричного героя не отримує відповіді, і тому його бажання починає згасати.

Поет готує гімн істинній Божественній Небесній Любові, не ідолу Любові Овідія, а справжньому живому Богу. Вважається, що цей гімн може бути віднесений до втраченої ранньої любовної лірики поета. Без сумніву, якби Спенсер не ідентифікував гімни Небесній Любові та Небесній Красі з двома першими гімнами, він би не повторював у віршах те, що вже сказав у прозі графиням Камберленд і Ворик у посвяті. Однак, на нашу думку, Спенсер не продовжував ідеї двох перших гімнів – постійне сходження угору; він обрав інший шлях, досить радикальний і неочікуваний. Доказом цього можуть слугувати завершальні строфи Гімну на честь Небесної Краси, в яких поет звертається до теми зречення.

Бог Любові неоплатонічного закоханого (ліричного героя перших двох гімнів) є Еросом. У трьох гімнах ця ситуація зворотна, тому що об'єкт посвячення змінився. *“It loved itself because itself was faire”* – платонічне кільце, однак його платонізм не той, що вплинув на християнство з самого початку. Краса Бога завжди була темою роздумів філософів та теологів.

Структура обох небесних гімнів залежить від початкового твердження, що є головним християнським кредо: Бог є Любов. Звідси випливає, що справжня Любов є Божественною за своєю природою, відповідно, Любов – це життя Божественної Трійці. Єдність Бога, божественної Любові невід'ємні від Божественної Краси. Потoki Любові пронизують ієрархію Всесвіту, яка є багатоярусною і створюється янголами. Вони споглядають Бога, оспівують його та служать йому. Спенсеру не потрібно було звертатись до міфології, щоб персоніфікувати Небесну Любов; можна припустити, що, будучи

християнином, він вірив у те, що Небесна Любов персоніфікувала себе у певний момент історичного часу.

Предметом третього гімну є Любов Бога, явлена у Святій Трійці та у Христі з Назарета. Внутрішня природа Любові втілена у Святій Трійці і явлена у Христі, його смерті та безмежній Любові до людини. Людська душа може пізнати Божу Любов через божественну Красу.

Так само, як земна Любов надихнула поета оспівувати земну Красу, так і Небесна Любов надихнула його екстатичною Любов'ю до Небесної Краси. Платоніки могли б заявити, що в кінці гімну до Небесної Любові поет ставить зараз до всієї земної слави, як до тліні, та досягає четвертого рівня, на якому усі форми людської Краси залишаються позаду, і закоханий намагається осягнути янгольський розум та насолоджуватись видінням Бога. Однак відмінність, вочевидь, більша за схожість. На півдорозі угору по сходах неоплатонічний закоханий намагається піднятися до більш високих вершин своїм особистим творчим зусиллям та насолоджуватись своєю творчістю. Ліричний герой поета у третьому гімні не може любити посправжньому, доки смиренно не визнає, що він сповна залежить від Божої Любові. У відомій неоплатонічній доктрині Небесна Любов, зазвичай, означає Любов людини до Бога; у Спенсера ж у третьому гімні вона означає Любов Бога до людини.

“Гімн на честь Небесної Краси”. Паралель між двома парами гімнів яскраво проілюстрована у перших рядках гімну до Небесної Краси. Тут так само, як і в другому гімні, невеликий інтервал часу відокремлює вірш від його попередника: Небесна Любов, так само, як і її земний двійник, надихає Спенсера споглядати Красу. В обох Небесних гімнах поет просить Святого Духа надихнути його вірші. Це було традиційним початком класичних гімнів. Любов та Краса – одне у Святій Трійці. Походження небесної Краси описане у третьому гімні, а четвертий гімн починається не як двійник другого гімну (гімну на честь Краси), а як зображення іншого погляду на

світ. Тільки після цього поет ментально вибудовує ієрархію Всесвіту, входячи до храму таємничої Божої Мудрості.

З усіх чотирьох гімнів гімн до Небесної Краси є найбільш близьким до неоплатонічного вчення. Християнин починає захоплюватись не конкретною жінкою, а гармонією природи взагалі. Проте він не впадає в ейфорію, а навпаки – у нього виникає почуття особистої нікчемності порівняно з Красою і величчю Божого світу.

Як християнин Спенсер з підозрою ставився, мабуть, і до неоплатонічного апофеозу, і до чернецького містицизму. У “Королеві фей” Спенсер відобразив свою віру в те, що абсолютно реально тут, на землі, насолоджуватись спогляданням Краси Божого світу. Однак досвід недосконалий та непостійний щодо видінь прекрасного. Можливо, саме тому лише обрані душі можуть бути допущені до храму Божої мудрості. Однак видіння Бога занадто засліплює, його неможливо винести жодній людській душі. Тому поет радить бути смиренним, як вівця, щоб отримати можливість бачити Бога.

Ельрод пропонує багато інтерпретацій образу Божої Мудрості. Однак він зауважує, що елизаветинець-протестант Е. Спенсер навряд чи міг ототожнювати мудрість з Дівою Марією [156]. Немає причини припускати, що Спенсер використовує вчення гностицизму чи кабали, або навіть неоплатонічні трактати. Адже всю інформацію, яка була йому потрібна, він міг знайти у біблійній Мудрості (розділ 7 і 8 Притчей Соломонових).

Жіночий образ Мудрості, прекрасніший за сонце та за всі зірки, створений Богом та представлений Спенсером довершеним небесним двійником його земної Краси. Понад те, він був знайомий кожному освіченому читачу Біблії.

В інтерпретації божества Мудрості трапляються деякі труднощі. Чи є вона однією з іпостасей Трійці, а якщо так, то якої саме? Подібні питання хвилювали християн з давніх часів. Деякі отці церкви ідентифікували

Мудрість з Логосом, інші – зі Святим Духом, однак не було досягнуто єдиної думки з цього приводу.

Не маючи авторитетних дефініцій, Спенсер міг вибрати саме таку інтерпретацію, яка найкращим чином відповідала його художній меті. Мудрість, зображена поетом, не може бути зрозумілою поза поетичним контекстом. На нашу думку, ідентифікація Спенсером Мудрості зі Святим Духом не можлива з художнього погляду.

В обох Гімнах Святий дух має дарувати натхнення, тоді як Мудрість є об'єктом споглядання, вона підноситься на престол і лише посвяченим дозволяється увійти в її присутність. Теологічно Мудрість може бути відмінна від Святого Духа, а може бути ідентична йому, у спенсерівському ж творі вона має окрему сутність. На наш погляд, незважаючи на інтерпретацію Ельрода, абсолютно неможливо ідентифікувати Мудрість з Логосом. Спенсер прекрасно знав, що Логос був також другою іпостассю Трійці, тоді як Мудрість, хоча й описана як суверенна та небесна, завжди відрізняється від вищого Бога, що в цьому контексті називається Богом Богів. Слово Боже є найвищим витокom джерела Мудрості. Її шляхи – вічні. Бог створив її і подарував усьому світу. Естетичний аргумент видається ще більш переконливим.

Два останні гімни передбачають відмінність між активним чоловічим началом: Христос – Любов (Ерос) і жіночим – Мудрість – Краса. Цей контраст є надзвичайно сильним. У двох гімнах спенсерівська тема – стосунки Бога з його творіннями. Одкровенням є те, що Любов, Краса та Мудрість – все це є одним цілим у таїні життя Святої Трійці. Для нас вони відкриваються окремо. Тема третього гімну – невидимі речі під час створення світу стають очевидними і зрозумілими усьому тварному світу. Тема четвертого гімну – вічна влада Бога. Ця прозорість стала можливою завдяки милості втіленої Любові, яка збуджує таку Любов до божественної Краси, що всі інші Любові здаються порожніми порівняно з нею. Ця тема і є лейтмотивом двох останніх гімнів в цілому. Видіння Мудрості, яка сидить

поряд з Богом, ідентичне ідеї чистої слави Христа – саме про неї йдеться в третьому гімні. Христова слава втіленого Логоса підносить людство до Бога.

Висновки до розділу 3

Гімн як один з найдавніших поетичних жанрів має тривалу історію і суттєво змінював своє семантичне наповнення, функціональну призначеність і формальні ознаки впродовж століть. Ренесансні письменники наслідують класичні літературні гімни в усіх їхніх можливих варіаціях. Зокрема спенсерівські гімни включають “Епіталаму”, “Проталаму” та “Чотири гімни”.

Е. Спенсер був першим поетом, який завершив сонетарій епіталамою. Якщо сонети мали особистісний ліричний характер, то гімн становив класичний жанр публічної святкової пісні. Поетичний щоденник Спенсера оприлюднюється і стає логічним завершенням історії любові. Саме в цьому полягає одна з жанрових інновацій поета.

Розвиваючи певні жанрові риси, Спенсерові весільні гімни водночас внесли нові елементи в усталену жанрову форму. В “Епіталамі” Е. Спенсер узгоджує тимчасове та вічне через символічний ключ жанрової трансформації, а саме – поєднання сонетарію з гімном, що веде читачів від циклу сонетів до весільного гімну.

Автор підкреслює важливість одного дня у часі, єдиного дня, в який він та його наречена почнуть вести новий відлік часу разом. “Епіталама” містить 23 станси і 24 коротку завершальну строфу. Станси складаються із довгих та коротких рядків з ледь помітною різницею та мають свою схему римування – спенсерівську. Слід зазначити, що кожна станса фіксує певну фазу весільного дня.

Е. Спенсер використовує різні метричні розміри, довжину рядків та схеми римування. 24 строфи та 365 рядків презентують денний та річний рух Сонця, що символізує періоди людського життя у співвідношенні з вічністю.

Метричний експеримент Спенсера дає змогу зазирнути у святу святих поетової уяви.

Жанрова інноваційність поета яскраво виявилася у його “Проталамі” (1596) – пісні, яка оспівує заручини. Кожна з 10 строф твору складається з 18 рядків і є завершеною строфою. Назва “Проталама” належить саме Спенсеру та вказує на те, що він розглядав цей ліричний твір як окремий жанр.

“Проталама” має кілька елементів, що не були характерними для традиційних весільних пісень, зокрема – скарга поета та особиста історія, викладена у строфах першій та восьмій, звернення до історії Лейстера у восьмій строфі та похвальна пісня Есексу у дев’ятій.

Е. Спенсер конструює новий жанр, поєднуючи традиційні риси епіталами з елементами чосерівських видінь, топографічними елементами єднання річок Темзи та Лі, а також алегорією Лебеда у восьмій строфі.

У “Чотирьох гімнах” (1596) автор поєднує неоплатонічні та біблійні ідеї у притаманному йому еkleктичному стилі. Цей цикл складається з двох пар гімнів: “Гімну на честь Любові” , “Гімну на честь Краси” і “Гімну на честь Небесної Любові” , “Гімну на честь Небесної Краси”. Дві передмови у прозі, разом з другою і третьою строфами “Гімну про Небесну Любов” забезпечують структурну єдність твору.

Змістова інновація Е. Спенсера полягає у сполученні земного та небесного модусів буття, сміливому поєднанні неоплатонічного та християнського світоглядів. У “Чотирьох гімнах” складна система паралелей та контрастів між двома парами гімнів спонукає читача до часто вживаних порівнянь та переосмислень.

Останні два гімни зосереджені на роздумах про життя Христа і складну біблейську фігуру Божественної Мудрості, вони зображують християнське видіння, що відкривається перед внутрішнім зором закоханого завдяки просвітленню Небесними гімнами.

Закоханий перших двох гімнів виключає справжній духовний світ двох останніх гімнів зі свого раю задоволень, а палкий християнин двох останніх

гімнів, в свою чергу, розвінчує примарне царство Купідона, оспіване Спенсером у першій парі гімнів.

Два останні гімни передбачають відмінність між активним чоловічим началом: Христос – Любов і жіночим – Мудрість – Краса. Цей контраст є надзвичайно сильним. У двох гімнах спенсерівська тема – стосунки Бога з його творіннями. Одкровенням є те, що Любов, Краса та Мудрість – все це є одним цілим у таїні життя Святої Трійці. Христова слава втіленого Логоса підносить людство до Бога.

ВИСНОВКИ

У дисертації проведено дослідження ліричної спадщини видатного митця англійського Відродження Е. Спенсера, що дозволило визначити образні доміанти і жанрові модифікації його любовної лірики в контексті розвитку англійської поезії епохи Відродження. За результатами дисертаційної роботи зроблено такі висновки:

1. Теоретико-методологічною базуою дослідження стали праці дослідників літератури та культури європейського і, зокрема, англійського Відродження. Вивчення ліричної спадщини Е. Спенсера спирається на положення, розроблені в працях вітчизняних та зарубіжних спенсерознавців. Основними підходами до ліричної творчості Е. Спенсера є: біографічний (вплив внутрішнього світу та особистості автора на його твори); романтично-експресивний (дослідження ідеалізованих почуттів крізь призму філософсько-естетичного світогляду поета, втіленого у його творчості); модерністський (внутрішня літературна організація твору як абсолютна художня цінність); новокритичний (твір як естетичний експеримент автора, що віддзеркалює ренесансну концепцію уніфікованої і структурованої реальності); критика читацького відгуку (акцент на індивідуальній інтерпретації літературного твору читачем); підхід з позицій “нового історизму” (дослідження твору крізь призму духовно-культурних контекстів суспільства, в якому жив автор), а також феміністичний (“жіноча ідентичність” у ліричних творах поета).

2. У ліричній творчості Е. Спенсера співіснують августинівські та петрарківські риси. З огляду на синтез петраркізму та неоплатонізму, у сонетарії “Аморетті”, феномен Любові у ньому осмислюється крізь призму поглядів В. Віндельбанда, М. Кузанського, П. делла Мірандоли, Платона, Плотіна, М. Фічино, П. Флоренського. Е. Спенсер фактично створив власну філософію Любові, витоками якої слугували ідеї Платона про прагнення до поєднання земної та небесної Любові (еротична ліствиця Діотими), певною мірою Плотіна (Любов – небесна еманация душі), збагачені ренесансним

неоплатонізмом М. Кузанського (єднальна сила Любові), М. Фічіно (“духовний кругообіг”) та П. делла Мірандоли (Любов як сила, що пронизує Всесвіт). Християнський характер спенсерівської філософії Любові постає в традиційному етико-релігійному вимірі і має мало спільного з метафізичним дуалізмом доктрини неоплатоніків. Спенсерівська філософія Любові характеризується еkleктичністю. Це свідчить про творчу інтерпретацію філософських ідей, яка пропонує повернутися до самих витоків платонізму і поєднує земну і небесну Любов.

3. Основними інтерпретаційними підходами до архітектоніки сонетарію є: метафізичний (релігійний), реалістичний і політичний. Перший передбачає розгляд ліричної творчості поета крізь призму горизонтального (земного) і вертикального (духовного) вимірів буття. До когорти його представників належать Дж. Гардісон, О. Данлоп, В. Джонсон, К. Ларсен, Ш. Томсон, А. Фаулер, А. Гаят й ін. Яскравим adeptом другого підходу є К. Каске, яка пропонує сприймати сонети Е. Спенсера як поетичний щоденник любовних переживань ліричного героя – *alter ego* автора. У цій роботі перевага надається саме другому підходу. Представники третього підходу, зокрема А. Прескот, вписують творчість поета в суспільно-політичний контекст. Кожен з цих підходів передбачає прочитання сонетного циклу у різних зрізах: нумерологічному, алегоричному, міфологічному, іконографічному, ігровому тощо. Основними підходами до композиційної побудови сонетарію є: перший (традиційний) – передбачає його поділ на дві частини: до 67 сонета і після нього; другий (А. Фаулер) – об’єднує “Аморетті”, анакреонтичні вірші та “Епіталаму” в п’ять частин; третій (В. Джонсон) – поділяє сонетарій згідно з Великодним календарем на три групи.

4. Однією з центральних в культурному просторі епохи Відродження є проблема взаємин людини і природи. У своїх поглядах на природу Е. Спенсер спирається на традиції, що вже усталилися у пізньосередньовічній та ренесансній культурі, модифікуючи їх у власний оригінальний спосіб. Вибір анімалістичних і флористичних образів не

традиційний. Поет вживає гротескно негативні порівняння з метою поглибити та увиразнити силу почуттів ліричного героя, відтворити мікрокосм його духовного життя з метою занурити реципієнта у вир пристрастей ліричного героя та спонукати до співпереживання з ним. В усіх сонетах Спенсера чітко простежується композиційний прийом, побудований на основі певних асоціацій. Поет використовує яскраві образи для передання почуттів, стану душі ліричного героя, відображення динаміки його взаємин з ліричною героїнею. Природа є одним з найбагатших джерел образності в ліричній творчості Е. Спенсера.

Витоками анімалістичних образів Е. Спенсера були антична міфологія, біблійні сюжети та середньовічні бестіарії. Дзеркальні одиничні образи використовуються згідно з їхніми функціями у розгортанні дискурсу Любові. Виділяються дві пари полярних сонетів з домінантним анімалістичним образом в кожному з них. У трьох сонетах зображені три образи хижаків (лев, пантера і тигр). Образи дельфіна, риби та птаха використовуються для віддзеркалення маргінальних ситуацій.

Флористичні образи сонетарію “Аморетті” згруповано за двома принципами: перший – ботаніко-таксономічний, другий – функціонально-семантичний. У першому виділено три великі групи: дерева, кущі і квіти. Другий базується на семантичному векторі авторської інтенції та включає в себе п'ять груп. Е. Спенсер використовує 18 флористичних образів, серед них чотири назви дерев, три назви кущів та одинадцять назв квіток. Кількість анімалістичних та флористичних образів практично збігається. Поет широко вживає образи, що актуалізують аромати, кольори, тактильні відчуття, щоб створити чуттєвий ефект райського саду.

Для визначення найвищих екзистенціальних пріоритетів ліричного героя і для зображення масштабності почуття любові ліричного героя поет застосовує космічні образи в трьох сонетах. Образи стихій об'єднано у три групи: поетики вогню, поетики води та поетики повітря. Е. Спенсер вдається до образів стихій у дев'яти сонетах. Він використав образи дорогоцінного

каміння в руслі петрарківського канону, збагачуючи їх біблійними алюзіями. Образи мінералів і дорогоцінних металів Спенсер вживає у трьох сонетах.

5. Е. Спенсер використовує образ часу для зображення динаміки почуттів ліричного героя, амплітуди їхньої емоційної напруги. Згідно з концепцією Р. Квінонеса виділено три моделі: стислий, розтягнутий та конструктивний час. Цю схему доповнено варіантами репрезентації об'єктивного (календарного) часу, до якого віднесено секулярний та літургійний часи.

6. Гімн як один із найдавніших поетичних жанрів має тривалу історію і суттєво змінював своє семантичне наповнення, функціональну призначеність і формальні ознаки упродовж століть. Е. Спенсер був першим поетом, який завершив сонетарій епіталамою. Якщо сонети мали особистісний ліричний характер, то гімн – класичний жанр публічної святкової пісні. Поетичний щоденник Спенсера оприлюднюється і стає логічним завершенням історії любові. Саме в цьому полягає одна з жанрових інновацій Спенсера.

7. Епіталама презентує широкий спектр творів – від ліричних, що оспівують або вітають молодят, до тих, що змальовують власне весілля. Популярність жанру епіталами пов'язана з тим, що його конвенції дозволяли більш вільне обговорення еротичності, ніж в творах інших жанрів. В “Епіталамі” Е. Спенсер узгоджує тимчасове та вічне через символічний ключ жанрової трансформації, а саме поєднання сонетарію з гімном, що веде читачів від циклу сонетів до весільного гімну. Поет підкреслює важливість одного дня у часі, з якого ліричний герой та його наречена почнуть вести новий відлік часу разом. Е. Спенсер використовує в “Епіталамі” пісні пташок, співаючих дівчат, музику органів для того, щоб краще відчувати радість ліричного героя та розділити їх. Автор вдається до різних метричних розмірів, довжини рядків та схем римування. Метричний експеримент Спенсера дає змогу зазирнути у святую святих поетової уяви. У спенсерівській “Епіталамі” обидві ролі – гостя і промовця – виконує ліричний герой, описуючи події дня у хронологічному порядку. Він будить Гіменея, запрошує

німф та інших гостей на святкування дня весілля. Спенсер змінює напрям вектора концепту Любові: від негативу, очікування, переживань, невпевненості у взаємності до позитиву, єднання у шлюбі та початку нового етапу життя разом.

8. “Проталама” – жанрова інновація Е. Спенсера; це пісня, яка оспівує заручини. Назва “Проталама” належить Е. Спенсеру та вказує на те, що він розглядав цей ліричний твір як окремий жанр. “Проталама” має кілька елементів, які не були характерними для традиційних весільних пісень. Це скарга поета та особиста історія, викладена у строфах першій та восьмій, звернення до історії Лейстера у восьмій строфі та похвальна пісня Есексу в дев’ятій. Е. Спенсер конструює новий жанр, поєднуючи традиційні риси епіталами з елементами чосерівських видінь, топографічними елементами єднання річок Темзи та Лі, а також алегорією Лебеда у восьмій строфі.

9. У “Чотирьох гімнах” Е. Спенсер поєднує неоплатонічні та біблійні ідеї в еклектичному стилі. Змістова інновація Е. Спенсера полягає у сполученні земного та небесного модусів буття, сміливому поєднанні неоплатонічного та християнського світоглядів. У “Чотирьох гімнах” складна система паралелей та контрастів між двома парами гімнів спонукає читача до частих порівнянь та переосмислень. Останні два гімни зображують християнське видіння, що відкривається перед внутрішнім зором закоханого завдяки просвітленню Небесними гімнами. Звернення до теми смерті – своєрідна данина куртуазній традиції, вона притаманна радше петрарківському, ніж неоплатонічному закоханому. Останні рядки двох земних гімнів Спенсер завершує згадкою про смерть для того, щоб більш глибоко відчутти життєствердну силу Любові. Два останні гімни зображують духовний вимір буття, в якому образ Христа постає символом досконалої Божественної Любові, а Божа Мудрість – іпостасю абсолютної Краси. Композиція гімнів симетрична. Вони розглядаються як диптих, тобто дві частини цілого: земна Любов і земна Краса та Небесна Любов і Небесна Краса.

10. Більшість поетів англійського Відродження користувалися скарбницями топосів та образів з античної культури, Біблії та інших джерел. У творчому доробку Ф. Сідні, Е. Спенсера та В. Шекспіра функціонують спільні образи, але використані кожним митцем неповторно. Порівняння сонетних циклів Ф. Сідні та Е. Спенсера демонструє відмінність ліричного фокусу поетів. Ф. Сідні зосереджений на зображенні емоційних переживань ліричного героя, Е. Спенсер акцентує увагу на динаміці стосунків двох закоханих. Часто ідентичні образи набувають різного функціонально-семантичного забарвлення. Е. Спенсер використовує індивідуальну манеру письма, часто подаючи традиційні топоси у несподіваному ключі, він використовує метод *argumentum a contrario* (доведення від супротивного), тоді як В. Шекспір перевертає традиційну парадигму.

Разом з Вайеттом, Серрейем та Ф. Сідні Е. Спенсер торував шлях для виникнення феномену творчого генія В. Шекспіра. Літературний доробок Е. Спенсера значно вплинув на творчість багатьох англійських поетів прийдешніх поколінь, які називали його своїм учителем та натхненником. Серед них імена Д. Мільтона, Д. Байрона, Д. Кітса, П. Шеллі та багатьох ін.

Творчість Е. Спенсера неосяжна за своєю глибиною, тому, попри наявні в зарубіжному та вітчизняному спенсерознавстві дослідження, спенсерівський поетичний універсум чекає на нові підходи із сучасних науково-методологічних позицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Alpers P. Edmund Spenser: A Critical Anthology. Middlesex : Penguin Books, 1969. 399 p.
2. Bennett J. The Evolution of The Faerie Queene. Chicago : University of Chicago Press, 1942. 300 p.
3. Bennett J. The Allegory of Sir Artegall in F. Q. V, XI-XII // Studies in Philology. 1940. Vol. 37 (2). P. 177–200.
4. Wells R. Spenser's Faerie Queene and the Cult of Elizabeth. London : Croom Helm Ltd, 1983. 192 p.
5. Waller, G. Edmund Spenser: A Literary Life. London : Palgrave Macmillan, 1994. 390 p.
6. Waller G. This Matching of Contraries: Bruno, Calvin and the Sidney Circle // Neophilologus. 1972. Vol. 56 (3). P. 331–343.
7. Warkentin G. Spenser at the Still Point: A Schematic Device in Epithalamion // Craft and Tradition: Essays in Honour of William Blissett / Ed. by H. de Groot, A. Leggatt. Calgary: University of Calgary Press, 1990. P. 47–57.
8. The Spenser Encyclopaedia / Ed. A. C. Hamilton. Toronto: Toronto University Press, 1990. – 2447 p.
9. Hamilton A. Sidney's "Astrophel and Stella" as a Sonnet Sequence // Journal of English Literary History. Vol. 36 (1). 1969. P. 59–87.
10. Hardison J. The Enduring Monument: A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1962. 240 p.
11. Hardison J. "Amoretti" and the Dolce Stil Novo // English Literary Renaissance. 1972. Vol. 2 (2). P. 208–216.
12. DeNeef A. Spenserian Meditation: "The Hymne of Heavenly Beautie" // American Benedictine Review. 1974. Vol. 25. P. 317–334.
13. DeNeef A. The Ruins of Time: Spenser's Apology for Poetry // Studies in Philology. 1979. Vol. 76 (3). P. 262–271.

14. DeNeef A. *Spenser and the Motives of Metaphor*. Durham: Duke University Press, 1982. 205 p.
15. Cummings R. *Spenser: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1971. 355 p.
16. Kaske C. Another Liturgical Dimension of Amoretti 68 // *Notes and Queries*. 1977. Vol. 24 (6). P. 518–519.
17. Kaske C. Neoplatonism in Spenser Once More // *Religion and Literature*. 2000. Vol. 32 (2). P. 157–169.
18. Klein L. Let us love, dear love, lyke as we ought: Protestant Marriage and the Revision of Petrarchan Loving in Spenser's Amoretti // *Spenser Studies*. 1992. Vol. 10. P. 109–138.
19. Lewis C. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1959. 378 p.
20. MacArthur J. *Critical contexts of Sidney's Astrophil and Stella and Spenser*. Wellington: Victoria University Press, 1989. 130 p.
21. MacCaffrey I. Allegory and Pastoral in The Shepheardes Calender // *ELH*. 1969. Vol. 36 (1). P. 88–109.
22. *Form and Convention in the Poetry of Edmund Spenser* / Ed. by W. Nelson. New York: Columbia University Press, 1961. 188 p.
23. Parker P. *Literary Fat Ladies: Rhetoric, Gender, Property*. New York: Methuen, 1987. 320 p.
24. Prescott A. The Thirsty Deer and the Lord of Life: Some Contexts for Amoretti 67–70 // *Spenser Studies*. Vol. 6. 1985. P. 33–76.
25. Prescott A. *French Poets and the English Renaissance: Studies in Fame and Transformation*. New Haven: Yale University Press, 1978. 304 p.
26. Prescott A. Spenser (Re)Reading du Bellay: Chronology and Literary Response // *Spenser's Life and the Subject of Biography* / Ed. by J. Anderson. Amherst: University of Massachusetts Press, 1996. P. 131–145.

27. Prescott A. *The Laurel and the Myrtle: Spenser and Ronsard // Worldmaking Spenser: Explorations in the Early Modern Age* / Ed. by P. Cheney. Lexington: University Press of Kentucky, 2000. P. 63–78.
28. Prescott A. *Complicating the Allegory: Spenser and Religion in Recent Scholarship // Renaissance and Reformation*. 2001. Vol. 25. P. 9–23.
29. Prescott A. *Spenser's Shorter Pastorals // The Cambridge Companion to Spenser* / Ed. by A. Hadfield. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 143–161.
30. Prescott A. *Spenser's Religion Complicating the Allegory: Spenser's Theology in Recent Scholarship // Renaissance and Reformation*. 2004. Vol. 25. P. 9–23.
31. Spenser E. *Daphnida and Other Poems* / Ed. by W. Renwick. London: Scholartis Press, 1929. 243 p.
32. Thompson C. *Love in an Orderly Universe: A Unification of Spenser's Amoretti, "Anacreontics", and "Epithalamion" // Viator*. 1985. Vol. 16. P. 277–335.
33. Tonkin H. *Spenser's Courteous Pastoral: Book Six of the Faerie Queene*. Oxford: Clarendon Press, 1972. 342 p.
34. Welsford E. *Spenser. Fowre Hymnes. Epithalamion. A Study of Edmund Spenser's Doctrine of Love*. Oxford: Basil Blackwell, 1967. 215 p.
35. Forster L. *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. 220 p.
36. Heatt A. *Numerical Key for Spenser's Amoretti and Guyon in the House of Mammon // Yale English Studies*. 1973. Vol. 3. P. 14–27.
37. Аникст А. *История английской литературы*. Москва: Учпедгиз, 1956. 474 с.
38. *Зарубіжні письменники* / Ред. Н. Михальська, Б. Щавурський. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 864 с.

39. Английский сонет XVI – XIX веков / Сост. А. Л. Зорин. Москва: Радуга, 1990. 698 с.
40. Западноевропейский сонет (XIII – XVII века): Поэтическая антология / Сост. А. А. Чамеев. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. 496 с.
41. Английская поэзия XIV – XIX века / Ред. Т. А. Боборыкиной. Санкт-Петербург: АНИМА, 2001. 319 с.
42. Европейские поэты Возрождения / Сост. Е. Солонович. Москва: Художественная литература, 1974. 723 с.
43. Сонеты современников Шекспира / Пер. Г. А. Русакова. Москва: Книга, 1987. 363 с.
44. Эдмунд Спенсер. Сонеты, песни, гимны о любви и красоте / Пер. с англ. А. В. Лукьянова, В. М. Кормана. Москва: СПСЛ, 2011. 440 с.
45. Білоконенко І. С. Особливості опису кохання у циклі сонетів Е. Спенсера “Amoretti” // Від бароко до постмодернізму. 2012. Вип. 16. С. 11–15.
46. Боковець А. Сонетарій В. Шекспіра: особливості рецепції петраркізму в контексті англійської ренесансної лірики // Ренесансні студії. 2010. Вип. 14–15. С. 63–72.
47. Привалова Л. П. Образ рая в поеме Э. Спенсера “Легенда о рыцаре Алого Креста” // Від бароко до постмодернізму. 2012. Вип. 16. С. 4–11.
48. Щербина М. Життєвий шлях та творчі пошуки Едмунда Спенсера // Ренесансні студії. 2010. Вип. 14–15. С. 73–96.
49. Павличко Д. Сонети. Світовий сонет: Шекспір, Бодлер, Гвездослав, Янка Купала. Київ: Генеза, 2004. 535 с.
50. Элиот Т. Традиция и индивидуальный талант. Москва: Совершенство, 1997. С. 157–166.
51. Элиот Т. Избранное Т. I–II. Религия, культура, литература / Под ред. А. Дорошевича. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004. 752 с.

52. Торкут Н. Специфіка англійського гуманізму (до постановки проблеми) // Ренесансні студії. 2002. Вип. 8. С. 59 – 75.
53. Бурова И. И. “Малые поэмы” Эдмунда Спенсера. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2001. 160 с.
54. Цзычжу Ч. Любовная лирика Эдмунда Спенсера. URL: https://disser.spbu.ru/files/2018/disser_chzhan.pdf
55. Daniel S., Drayton M. Daniel’s “Delia” and Drayton’s “Idea”. London: Chatto and Windus, 1908. 177 p.
56. Daniel S. Delia, with The Complaint of Rosamond (1592). Menston: Scholar Press, 1973. 91 p.
57. Maley W. Spenser’s language: writing in the ruins of English // The Cambridge Companion to Spenser / Ed. by A. Hadfield. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 278 p.
58. Saintsbury G. A History of Elizabethan Literature. New York: Wallachia Publishers, 2015. 484 p.
59. Harvey G. Marginalia. Stratford-upon-Avon: Shakespeare Head Press, 1913. 327 p.
60. Spenser E. The Faerie Queene. London: Penguin Books, 1978. 1248 p.
61. Greene H. E. The Allegory as Employed by Spenser, Bunyan, and Swift // PMLA. 1889. Vol. 4 (2). P. 145–193.
62. Randall A. The Sources of Spenser's Classical Mythology. – HardPress Publishing, 2013. 142 p.
63. Lowell J. Spenser // North American Review. 1875. Vol. 120 (247). P. 334–394.
64. Lee S. Elizabethan Sonnets. Hardpress Publishing, 2012. 434 p.
65. Renwick W. Edmund Spenser: An Essay on Renaissance Poetry. London: Edward Arnold & Company, 1925. 198 p.
66. Arnold M. Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism. –London: Smith, Elder & Company, 1869. 345 p.

67. Lee S. *Great Englishmen of the Sixteenth Century*. London: A. Constable & Company, 1904. 333 p.
68. Eliot T. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Forgotten Books, 2012. 176 p.
69. Ніколаєнко С.В. Рання рецепція ліричної творчості Едмунда Спенсера в англо-американській літературно-критичній думці // *Мова і культура*. 2011. № 14 (4). С. 361–367.
70. *The Works of Edmund Spenser. A Variorum Edition* / Ed. by E. Greenlaw, C. Osgood, F. Padelford, R. Heffner. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1943. 734 p.
71. Lever J. *The Elizabethan Love Sonnet*. London: Methuen, 1966. 282 p.
72. Shakespeare W. *The Oxford Shakespeare: The Complete Works. Second Edition* / Ed. by S. Wells, G. Taylor. Oxford: Oxford University Press, 2005. 1344 p.
73. Bender J. *Spenser and Literary Pictorialism*. Princeton: Princeton University Press, 1972. 218 p.
74. Ніколаєнко С. В. Єлизаветинські любовні сонети в дзеркалі модерністської критики // *Ренесансні студії*. 2013. Вип. 20–21. С. 172–184.
75. Cruttwell P. *The Shakespearean Moment and Its Place in the Poetry of the 17th Century*. New York: Columbia University Press, 1970. 262 p.
76. Ніколаєнко С.В. Рецепція сонетів Едмунда Спенсера в полемічному діалозі нової критики та критики читацького відгуку // *Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови*. 2012. № 20 (2). С. 26–33.
77. Makaryk I. *Shakespeare Right and Wrong* // *Theatre Journal*. 1998. Vol. 50 (2). P. 153–163.
78. Fletcher A. *The Prophetic Moment: An Essay on Spenser*. Chicago: Chicago University Press, 1971. 326 p.
79. Tuve R. *Mediaeval Commonplace in Spenser's Cosmology* // *Studies in Philology*. 1933. Vol. 30 (2). P. 133–147.

80. Alpers P. *The Poetry of The Faerie Queene*. Princeton: Princeton University Press, 1967. 426 p.
81. Alpers P. *Narration in the Faerie Queene* // *ELH*. 1977. Vol. 44 (1). P. 19–39.
82. Alpers P. *Spenser's Late Pastorals* // *ELH*. 1989. Vol. 56 (4). P. 797–817.
83. Alpers P. *What is Pastoral?* Chicago: University of Chicago Press, 1996. 444 p.
84. Fowler A. *Conceitful Thought: The Interpretation of English Renaissance Poems*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1975. 152 p.
85. Fowler A. *Spenser and the Numbers of Time*. London: Routledge, 1964. 314 p.
86. Fowler A. *Triumphal Forms: Structural Patterns in Elizabethan Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. 234 p.
87. Fish S. *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*. Harvard: Harvard University Press, 1998. 440 p.
88. Fish S. *Literature in the Reader: Affective Stylistics* // *New Literary History*. 1970. Vol. 2. P. 123–162.
89. O'Connor W. *Tension and Structure of Poetry* // *Sewanee Review*. 1943. Vol. 51 (4). P. 555–573.
90. McNeir W., Provost F. *Annotated Bibliography of Edmund Spenser, 1937–1960*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1962. 490 p.
91. McNeir W. *Studies in Comparative Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University Press. 311 p.
92. McNeir W. *An Apology for Spenser's Amoretti* // *Essential Articles for the Study of Edmund Spenser* / Ed. by A. C. Hamilton. Hamden: Archon Books, 1972. P. 524–533.
93. Hunter G. *Spenser's "Amoretti" and the English Sonnet Tradition* // *A Theatre for Spenserians* / Ed. J. M. Kennedy, J. A. Reither. New Haven: Yale University Press, 1973. P. 124–144.

94. Sidney P. *Astrophel and Stella*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004. 76 p.
95. Spencer T. The Poetry of Sir Philip Sidney // *ELH*. 1945. Vol. 12. P. 251–278.
96. Петрарка Ф. Канцоньере / Пер. з іт. А. Перепаді. Харків: Фоліо, 2007. 282 с.
97. Miola R. Spenser's Anacreontics: A Mythological Metaphor // *Studies in Philology*. 1980. Vol. 77. P. 50–66.
98. Eco U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 273 p.
99. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. 256 с.
100. Lanham R. *The Motives of Eloquence: Literary Rhetoric in the Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1976. 234 p.
101. Greenblatt S. *Sir Walter Raleigh: The Renaissance Man and His Roles*. New Have: Yale University Press, 1973. 209 p.
102. Montrose L. Eliza, Queen of Shepherdes and the Pastoral of Power // *English Literature Review*. 1980. Vol. 10. P. 153–182.
103. Montrose L. Interpreting Spenser's February Eclogue: Some Contexts and Implications // *Spenser Studies*. 1981. Vol. 2. P. 67–74.
104. Montrose L. Of Gentlemen and Shepherds: The Politics of Elizabethan Pastoral Form // *ELH*. 1983. Vol. 50. P. 415–459.
105. Montrose L. The Elizabethan Subject and the Spenserian Text // *Literary Theory/ Renaissance Texts* / Ed. by P. Parker, D. Quint. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986. P. 303–340.
106. Montrose L. Renaissance Literary Studies and the Subject of History // *English Literature Review*. 1986. Vol. 16. P. 5–12.
107. Montrose L. Spenser and the Elizabethan Political Imaginary // *ELH*. 2002. Vol. 69. P. 907–946.

108. Ніколаєнко С. В. Сонетарій Едмунда Спенсера крізь призму критики нового історизму // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного університету. Філологія, педагогіка, психологія. 2013. Вип. 26. С. 150–156.

109. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms* / Ed. I. Makaryk. Toronto: Toronto University Press, 1993. 659 p.

110. Javitch D. *Poetry and Courtliness in Renaissance England*. Princeton: Princeton University Press, 1978. 165 p.

111. Greenblatt S. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: Chicago University Press, 1980. 332 p.

112. Waller M. *Petrarch's Poetics and Literary History*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980. 163 p.

113. Ніколаєнко С.В. Сонетарій Едмунда Спенсера крізь призму критики нового історизму // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного. 2013. № 26. С. 150–156.

114. Waller G. *Author, Text, Reading, Ideology: Towards a Revisionist Literary History of the Renaissance* // *Dalhousie Review*. 1981. Vol. 61. P. 405–425.

115. Vance E. *Love's Concordance: The Poetics of Desire and the Joy of the Text* // *Diacritics*. 1975. Vol. 5. P. 40–52.

116. Montrose L. *The perfect paterne of a Poete: The Poetics of Courtship in The Shepheardes Calender* // *TSSL*. 1979. Vol. 21. P. 34–67.

117. Marotti A. 'Love is not love': Elizabethan Sonnet Sequences and the Social Order // *ELH*. –1982. Vol. 49. P. 396–428.

118. Spenser E. *The Shepheardes Calender*. New York: Cambridge University Press, 2013. 76 p.

119. Spenser E. *Colin Clouts Come Home Againe*. Palala Press, 2018. 94 p.

120. Johnson W. *Spenser's Amoretti and the Art of the Liturgy* // *SEL*. 1974. Vol. 14. P. 47–61.

121. Cummings P. Spenser's Amoretti as an Allegory of Love // *Texas Studies in Literature and Language*. 1970. Vol. 12. P. 163–179.
122. Irigaray L. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell University Press, 1985. 230 p.
123. Аристотель. *Метафизика* / пер. с греч. А. В. Кубицкий. Москва: Эксмо, 2008. 605 с.
124. Davies, S. *The Idea of Woman in Renaissance Literature*. Brighton: Harvester, 1986. 320 p.
125. Ніколаєнко С.В. Рецепція сонетів Едмунда Спенсера в дзеркалі фемінізму // *Мова і культура*. 2012. № 15 (6). С. 398–405.
126. Sinfield A. *Astrophil's Self-Deception // Literature in Protestant England 1560–1660*. Totawa: Barnes and Noble, 1983. P. 30–56.
127. Торкут Н.М. Едмунд Спенсер у контексті пасторальної традиції // *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія : Філологічні науки*. 2017. № 1. С. 276–279.
128. Ніколаєнко С.В. Філософська концепція Любові доби Відродження // *Мова і культура*. 2005. Т. 6, Ч. 2. Вип. 8. С. 125–128.
129. Лосев А. Ф. *Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения* / Сост. А. А. Тахо-Годи. Москва: Мысль, 1998. 750 с.
130. Ніколаєнко С.В. Неоплатонічна концепція Любові як одне з ідейно-філософських джерел культури європейського Відродження // *Літературознавчі студії*. 2013. № 37 (2). С. 114–122.
131. Шичалин Ю. *История античного платонизма в институциональном аспекте*. Москва: ГЛК Ю. А. Шичалина, 2000. 448 с.
132. *Философия: энциклопедический словарь* / Под ред. А. А. Ивина. Москва: Гардарики, 2006. 1072 с.
133. Габлевич М. Ренесансна термінологія любові: шекспірівський узус та його інтерпретації // *Шекспірівський дискурс*. 2011. Вип. 2. С. 7–20.

134. Аверинцев С. Собрание сочинений / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. София–Логос. Словарь. Киев: Дух і Літера, 2006. 902 с.
135. Ніколаєнко С.В. Неоплатонічні ідеал Краси, Добра, Любові крізь призму світосприйняття Вільяма Шекспіра (на матеріалі сонетів 54, 105, 116) // Мова і культура. 2007. Т. 12 (100), Вип. 9. С. 127–132.
136. Платон Собрание сочинений в 4 т. Т. 2 / Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; Примеч. А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи; Пер. с древнегреч. Москва: Мысль, 1993. 528 с.
137. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Москва: Правда, 1990. С. 433.
138. Ярош О. М. Містичний вимір неоплатонічного вчення Ніколи Кузанського: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.05 / Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. Дніпропетровськ, 2011. 18 с.
139. Рассел Б. История западной философии. В 2-х кн. / перевод с англ. Москва: "МИФ", 1993. К. 1: Древняя философия. С. 313.
140. Плотин. Эннеады / Состав. и ответ. ред. С. И. Еремеев; Перев. с древнегреч. и англ. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1995. 394 с.
141. Виндельбанд В. История философии / Пер. с нем. П. Рудина. Киев: Ника-Центр, Вист-С, 1997. 552 с. (Познание).
142. Розова Т. В., Шинкарук О.В. Філософія Відродження: Навч. посіб. Одеса: Юрид. л-ра, 2000. 26 с.
143. Ніколаєнко С.В. Філософія неоплатонізму як ідейне підґрунтя дискурсу Любові в ліричній поезії Едмунда Спенсера // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство. Міжвуз. зб. наук. ст. Вип. 27, Част. 3. Бердянськ, БДПУ, 2013. С. 107–114.
144. Горфункель А. Х. Философия эпохи Возрождения: Учеб. пособие. Москва: Высш. школа, 1980. 368 с.

145. Ареопагит Д. Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С толкованиями преп. Максима Исповедника. Издательство Олега Абышко, 2010. 464 с.
146. Эриугена И. С. Перифьюсеон, или о разделении природы // Вопросы философии. 2000. № 1. С. 147–160.
147. Кузанский Н. Сочинения в 2-х т. Т. 2: Перевод / Ред. В. В. Соколова и З. А. Тажуризиной. Москва: Мысль, 1980. 471 с.
148. Демидов А. Тема любви в философии эпохи Возрождения и Нового времени // Феномены человеческого бытия. URL: <http://www.psylib.ukrweb.net/books/demid01/txt27.htm#2>
149. Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона // Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х томах. Т.1. Москва: Искусство, 1981. 495 с.
150. Баткин Л. М. Итальянское возрождение: проблемы и люди. Москва: Рос. гос. гуманит. ун-т, 1995. 446 с.
151. Мірандола Дж. П. дела Промова про гідність людини // Всесвіт. 2013. № 11–12. С. 44–64.
152. Ружмон Д. де Любов і західна культура / Пер. з фран. Я. Тарасюк. Львів: Літопис, 2001. 304 с.
153. О любви и красотах женщин: Трактаты о любви эпохи Возрождения / Сост. и авт. вступит. ст. В. П. Шестаков. Москва: Республика, 1992. 368 с.
154. Gibbs D. Spenser's Amoretti: a critical study. Scholar Press, 1990. 208 p.
155. Holy Bible / King James Version. Oxford: Oxford University Press, 1961. 1048 p.
156. Ellrodt R. Neoplatonism in the Poetry of Spenser. URL: <http://phoenixandturtle.net/excerptmill/Ellrodt2.htm>
157. Prescott A. Complicating the Allegory: Spenser and Religion in Recent Scholarship // Renaissance and Reformation. 2001. Vol. XXV (4). P. 9–23.
158. Ніколаєнко С.В. Сонетний цикл Е.Спенсера: загальна характеристика // Україна і світ: діалог мов та культур: матеріали

міжнародної науково-практичної конференції, 3–5 квітня 2013 року. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2013. С. 501–503.

159. Heatt A. Short Time's Endless Monument: The Symbolism of the Numbers in Edmund Spenser's "Epithalamion". New York: Columbia University Press, 1972. 118 p.

160. Ніколаєнко С.В. Архітектоніка сонетного циклу Е. Спенсера // Література в контексті культури. 2013. № 23 (2). С. 63–69.

161. Dunlop A. Calender Symbolism in the "Amoretti" // Notes and Queries. 1969. Vol. 214. P. 24–26.

162. Dunlop A. The Unity of Spenser's "Amoretti" // Silent Poetry: Essays in Numerological Analysis / Ed. by A. Fowler. London: Routledge, 1970. P. 153–169.

163. The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser / Ed. W. Oram, E. Bjorvand, R. Bond. New Haven: Yale University Press, 1989. 830 p.

164. Spiller M. The Development of the Sonnet. London: Routledge, 1992. 241 p.

165. Nelson W. The Poetry of Edmund Spenser. London: Columbia University Press, 1971. 350 p.

166. Fowler A. Spenser and Renaissance Iconography // Essays in Criticism. 1961. Vol. XI (2). P. 235–238.

167. Kaske C. Spenser's Amoretti and Epithalamion of 1595: Structure, Genre, and Numerology // English Literary Renaissance. 1978. Vol. 8 (3). P. 271–295.

168. Гуроян В. Наследие Рая. Размышления о садоводстве. Киев: Дух і Літера, 2011. 120 с.

169. Greenblatt S. The Swerve: How the world became modern. London: W. W. Norton & Co., 2011. 356 p.

170. Володарский В. М. Образы природы в творчестве Парацельса // *Природа в культуре Возрождения* / Ред. Л. С. Чиколини. Москва: Наука, 1992. С. 126–136.
171. Габлевич М. Світло Шекспірового храму: Статті. Переклади. Дрогобич: Коло, 2016. 447 с.
172. Лоррис Г., Мён Ж. де. Роман о Розе. Средневековая аллегорическая поэма / Пер. И. Смирновой. Москва: ГИС, 2007. 671 с.
173. Chaucer G. *The Parlement of Fouyls*. London: Nelson, 1960. 168 p.
174. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс: навч. посібник. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2014. 398 с.
175. Ніколаєнко С.В. Анімалістичний дискурс в сонетарії Едмунда Спенсера «Аморетті» // *Україна і світ: діалог мов та культур: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 19–21 березня 2014 року*. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2014. С. 293–295.
176. Овідій Назон, Публій Метаморфози / Пер. А. Содомора. Київ: Дніпро, 1985. 304 с.
177. Larsen K. *Edmund Spenser's "Amoretti and Epithalamion": A Critical Edition*. Temple: ACMRS Publications, 1997. 304 p.
178. Данте Алигьери. Божественная комедия / пер. с итал. Д. Минаева. Харків: Фолио, 2012. 637 с.
179. Парандовський Я. Міфологія. Вірування та легенди стародавніх греків. Київ: Молодь, 1997. 356 с.
180. Curbet J. *Edmund Spenser's Bestiary in the Amoretti (1595)* // *ATLANTIS*. 2002. Vol. XXIV (2). P. 41–58.
181. Ніколаєнко С.В. Флористичний код Сонетарію Аморетті Е. Спенсера // *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126 (2). С. 19–26.
182. Beretta I. *The world's a garden: garden poetry of the English Renaissance*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1993. 208 p.

183. Гораций К. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. Москва: Художественная литература. 1970. 479 с.
184. Вовк О. В. Энциклопедия знаков и символов. Москва: Вече, 2008. 528 с.
185. Sparrow A. Flowers and Their Renaissance Symbolism // The Bull, Newsletter for the Barony of Stierbach. 2007. Vol. 10. 410 p.
186. Николаенко С.В. Поэтика природы в сонетах Э. Спенсера // Вестник МГЛУ. Серия 1. Филология. 2018. № 3 (94). С. 104–111.
187. Кун М.А. Легенди і міфи Стародавньої Греції / Пер. з рос. О. М. Іванченка. Київ: Мистецтво, 1996. 472 с.
188. Ніколаєнко С.В. Багатство синоніміки сонетарію Вільяма Шекспіра крізь призму неоплатонічних ідеалів Краси, Добра і Любові // Мовні і концептуальні картини світу. Київ: КНУ імені Тараса Шевченка, 2007. Вип. 21, Част. 2. С. 277–282.
189. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.
190. Августин Сповідь / Пер. Ю. Мушака. Київ: Основи, 1999. 319 с.
191. Хейзинга Й. Осень середньовіччя / Ред. С. Аверинцева. Москва: Наука, 1988. 544 с.
192. Гуревич А. Я. Средневековый мир: Культура безмолствующего большинства. Москва: Искусство. 396 с.
193. Література західноєвропейського середньовіччя / Ред. Н.О. Висоцька. Вінниця: Нова книга, 2003. 464 с.
194. Wither G. Emblem Book. URL: <https://ia800308.us.archive.org/15/items/collectionofembl00withe/collectionofembl00withe.pdf>
195. Роттердамський Е. Похвала Глупоті, або Похвальне слово Дурості, виголошене Еразмом Роттердамським. Домашні бесіди / Пер. з латини В. Литвиненкова, Й. Кобова. Київ: Основи, 1993. 319 с.

196. Burton R. *The Anatomy of Melanchol*. New York: New York Review Books, 2001. 1382 p.
197. Білоконенко І.С. Сонетний цикл Е. Спенсера “Amoretti” в контексті придворної культури Англії елизаветинської доби: дисертація канд. філол. наук: 10.01.04 / Дніпропетр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара. Дніпропетровськ, 2015. 240 с.
198. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті лаври, 2001. 636 с.
199. Ніколаєнко С.В. Жанрові модифікації гімну “Епіталама” у творчості Едмунда Спенсера // Україна і світ: діалог мов та культур: матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 29 березня – 31 березня 2017 року. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2017. С. 526–529.
200. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. 608 с.
201. Callimachus Hymns and Epigrams. Cambridge: Harvard University Press, 1921. 496 p.
202. Proclus Hymns. URL: <https://www.scribd.com/doc/195051915/44035927-Proclus-Hymns-Essays-Translations-Commentary-1>
203. Bremer J. Menander on Hymns // *Greek Literary Theory after Aristotle*. Amsterdam: VU University Press, 1995. P. 259–275.
204. Sidney P. *Defence of Poetry*. London: Oxford University Press, 1971. 128 p.
205. Rollinson P. A Generic View of Spenser’s “Four Hymns” // *Studies in Philology*. 1971. Vol. 68 (3). P. 292–304.
206. Щербина М. А. Художній світ «Пастушого календаря» Удмунда Спенсера: монографія. Дніпродзержинськ: ДДТУ, 2013. 288 с.
207. Geen T. Spenser and the Epithalamic Convention // *Comparativ Literature*. 1957. Vol. 9. P. 215–228.

208. Gregerson L. *The Reformation of the Subject Spenser, Milton, and the English Protestant Epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 296 p.
209. Стаций П. Фиваида / Пер. Ю. А. Шичалина, под ред. С. В. Шервинского. Москва: Наука, 1991. 352 с.
210. Вергилий П. Буколики. Георгики. Энеида / Пер. С. Шервинский. Москва: Художественная литература, 1979. 550 с.
211. *Dante's Vita Nuova: A Translation and an Essay*. Indiana University Press, 1973. 210 p.
212. Бурова И. И., Цзычжу Ч. «Проталама» и звездное небо Э. Спенсера // *Литературоведение*. 2017. № 7 (73). С. 16–18.
213. Fowler A. *Edmund Spenser*. Harlow: Longman, 1977. 164 p.
214. Jones H. *A Spenser Handbook*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1958. 419 p.
215. Ніколаєнко С.В. Небесне та земне у ”Чотирьох гімнах” Едмунда Спенсера // *Національна ідентичність в мові і культур: зб. наук. праць / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, О. Г. Шостак*. Київ: Талком, 2018. С. 277–282.
216. *The Poetical Works of Edmund Spenser* / Ed. By J. Smith, E. Selincourt. London: Oxford University Press, 1957. 736 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій автора та відомості про апробацію результатів дисертації

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Ніколаєнко С. В. Феномен любові в контексті кризових суспільних процесів доби Відродження // Питання літературознавства. 2005. № 13. С. 137–144.
2. Ніколаєнко С. В. Філософська концепція Любові доби Відродження // Мова і культура. 2005. Т. 6, Част. 2, Вип. 8. С. 125–128.
3. Ніколаєнко С. В. Рання рецепція ліричної творчості Едмунда Спенсера в англо-американській літературно-критичній думці // Мова і культура. 2011. № 14 (4). С. 361–367.
4. Ніколаєнко С. В. Символіка топосу Троянди в сонетарії Вільяма Шекспіра // Ренесансні студії. 2011. № 16–17. С. 70–81.
5. Ніколаєнко С. В. Рецепція сонетів Едмунда Спенсера в полемічному діалозі нової критики та критики читацького відгуку // Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови. 2012. № 20 (2). С. 26–33.
6. Ніколаєнко С. В. Рецепція сонетів Едмунда Спенсера в дзеркалі фемінізму // Мова і культура. 2012. № 15 (6). С. 398–405.
7. Ніколаєнко С. В. Архітектоніка сонетного циклу Е. Спенсера // Література в контексті культури. 2013. № 23 (2). С. 63–69.
8. Ніколаєнко С. В. Єлизаветинські любовні сонети в дзеркалі модерністської критики // Ренесансні студії. 2013. № 20–21. С. 172–184.
9. Ніколаєнко С. В. Сонетарій Едмунда Спенсера крізь призму критики нового історизму // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного. 2013. № 26. С. 150–156.

10. Ніколаєнко С. В. Неоплатонічна концепція Любові як одне з ідейно-філософських джерел культури європейського Відродження // Літературознавчі студії. 2013. № 37 (2). С. 114–122.

11. Ніколаєнко С. В. Філософія неоплатонізму як ідейне підґрунтя дискурсу Любові в ліричній поезії Едмунда Спенсера // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство : Міжвуз. зб. наук. ст. Бердянськ : БДПУ, 2013. Вип. 27, Част. 3. С. 107–114.

12. Ніколаєнко С. В. Флористичний код Сонетарію Аморетті Е. Спенсера // Іноземна філологія. 2014. Вип. 126 (2). С. 19–26.

13. Ніколаєнко С. В. Поетика природи в сонетах Е. Спенсера // Вестник МГЛУ. Серія 1 : Филологія. 2018. № 3 (94). С. 104–111.

Додаткові публікації

14. Ніколаєнко С. В. Багатство синоніміки сонетарію Вільяма Шекспіра крізь призму неоплатонічних ідеалів Краси, Добра і Любові // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, 2007. Вип. 21, Част. 2. С. 277–282.

15. Ніколаєнко С. В. Неоплатонічні ідеал Краси, Добра, Любові крізь призму світосприйняття Вільяма Шекспіра (на матеріалі сонетів 54, 105, 116) // Мова і культура. 2007. Т. 12 (100), Вип. 9. С. 127–132.

16. Ніколаєнко С. В. Сонетний цикл Е. Спенсера: загальна характеристика // Україна і світ: діалог мов та культур : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 3–5 квітня 2013 року. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2013. С. 501–503.

17. Ніколаєнко С. В. Анімалістичний дискурс в сонетарії Едмунда Спенсера “Аморетті” // Україна і світ: діалог мов та культур : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 19–21 березня 2014 року. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. С. 293–295.

18. Ніколаєнко С. В. Жанрові модифікації гімну “Епіталама” у творчості Едмунда Спенсера // Україна і світ: діалог мов та культур :

матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 29 березня – 31 березня 2017 року. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2017. С. 526–529.

19. Ніколаєнко С. В. Небесне та земне у “Чотирьох гімнах” Едмунда Спенсера // Національна ідентичність в мові і культур : зб. наук. праць / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, О. Г. Шостак. Київ : Талком, 2018. С. 277–282.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Всеукраїнська наукова конференція “Література в контексті кризової доби” (Чернівці, 19 – 20 жовтня 2005 р.) – очна;

2. XIV, XVI, XX – XXVII Міжнародні наукові конференції “Мова і культура” імені Серія Бураго (Київ, 2005, 2007, 2011 – 2018 рр.) – очна;

3. Міжнародна наукова конференція “Поетичний універсум “Сонетів” Вільяма Шекспіра: рецепція, дослідницькі інтерпретації, переклади” (Запоріжжя, 23 – 24 квітня 2009 р.) – очна;

4. Міжнародна наукова конференція “Англійський ренесансний Парнас: В. Шекспір та його сучасники” (Запоріжжя, 22 – 25 вересня 2011 р.) – очна;

5. Міжнародна наукова конференція “Шекспірівський код у глобальному культурному просторі: між покликом і викликом” (Запоріжжя, 25 – 27 вересня 2014 р.) – очна;

6. Міжнародна наукова конференція “Вільям Шекспір і дискурс вигнання” (Запоріжжя, 29 вересня – 01 жовтня 2016 р.) – очна;

7. VII Міжнародні Чичерінські читання “Світова літературна класика у “Великому часі” (Львів, 21 – 22 жовтня 2011 р.) – очна;

8. VIII Міжнародні Чичерінські читання “Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст.” (Львів, 17 – 19 жовтня 2013 р.) – очна;

9. X Міжнародні Чичерінські читання “Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття” (Львів, 12 – 13 жовтня 2017 р.) – очна;

10. Всеукраїнська наукова конференція “Література в контексті культури” (Дніпропетровськ, 25 – 26 квітня 2013 р.) – очна;

11. Міжнародна наукова конференція “Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність” (Київ, 18 жовтня 2012) – очна;

12. Міжнародні науково-практичні конференції “Україна і світ: діалог мов та культур” (Київ, 2014 – 2018 рр.) – очна;

13. XI Міжнародна наукова конференція “Національна ідентичність в мові і культурі” (Київ, 22 березня 2018 р.) – очна.