

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

Міністерство освіти і науки України

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

**МАРКОВА МАР'ЯНА ВАСИЛІВНА**

УДК 821.111.09(092)"15/16":801.73

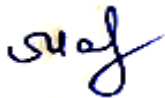
ДИСЕРТАЦІЯ

**ПОЕЗІЯ ДЖОНА ДОННА В КОНТЕКСТІ ПЕТРАРКІВСЬКОГО  
ДИСКУРСУ АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XVI – ПОЧАТКУ XVII  
СТОЛІТТЯ: ГЕРМЕНЕВТИЧНІ АСПЕКТИ**

10.01.06 – теорія літератури

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук.

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



М. В. Маркова

**Науковий консультант:**

Іванишин Петро Васильович,

доктор філологічних наук, професор

**Дрогобич – 2024**

**Київ – 2024**

## АНОТАЦІЯ

*Маркова М. В. Поезія Джона Донна в контексті петрарківського дискурсу англійської літератури XVI – початку XVII століття: герменевтичні аспекти.* – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальності 10.01.06 – теорія літератури. – Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Міністерство освіти і науки України, Дрогобич, 2024; Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Міністерство освіти і науки України, Київ, 2024.

У дисертації на основі комплексного підходу із домінантним герменевтичним методом у поєднанні з елементами біографічного, культурно-історичного, компаративного, філологічного, а також структурно-семіотичного методів літературознавчого аналізу запропоновано теоретичну модель петраркізму як поетичної традиції в англійській літературі XVI – поч. XVII ст. в художній інтерпретації Дж. Донна. У роботі вперше в українській науці про літературу відповідно до сучасних наукових концепцій герменевтично осмислено феномен петраркізму як історично сформовану систему сенсів і художніх форм; сформульовано нове авторське розуміння петраркізму як герменевтичної моделі; витлумачено англійський петрарківський дискурс (Т. Ваєтт, Г. Говард, Е. Спенсер, Ф. Сідні, Дж. Донн) як рецепцію та інтерпретацію літературної традиції й окреслено його еволюційні етапи; герменевтично потрактовано проблему петраркізму / антипетраркізму Дж. Донна; проінтерпретовано тлумачення основних петрарківських сенсів у поезії письменника; здійснено порівняльне трактування художніх структур петраркізму у Дж. Донна і Ф. Сідні; увиразнено національну специфіку художньої моделі петраркізму Дж. Донна в контексті англійського петрарківського дискурсу та загальноєвропейської петрарківської традиції, чим і зумовлюються її новизна та теоретичне значення.

Актуальність дисертації визначається насамперед браком теоретичних досліджень традиції петраркізму в українському літературознавстві, потребою новітнього осмислення петраркізму в контексті світової літературної науки, необхідністю створити його валідну теоретичну модель (на прикладі поетичної спадщини Дж. Донна), а також розробити такий герменевтичний підхід до витлумачення рецепції та реінтерпретації поетичної традиції петраркізму в контексті індивідуальних поетик митців і національних письменств, який може бути застосований до різних європейських літератур та творчості різних авторів, зокрема й українських.

У зв'язку із цим констатовано, що в українському науковому дискурсі досі домінує уявлення про петрарківську традицію як лише достатньо вузьку течію в європейській ренесансній поезії, в основі якої лежить орієнтація на художні тексти Ф. Петрарки, насамперед його «Книгу пісень». Цю течію на рівні змісту визначає втілення неоплатонічної концепції кохання, а на рівні форми – нормативні положення трактату П. Бембо «Роздуми у прозі про народну мову». У такому тлумаченні петраркізм постає недискретним формально-змістовим літературним феноменом, функціонування якого обмежується епохою європейського Відродження, тоді як дослідження петраркізму як мистецької традиції, здійснені такими авторитетними західними літературознавцями, як Г. Брейден, Е. Вілкінз, Г. Воллер, Д. Гасс, Л. Форстер та інші, показують, що ліричні тексти Ф. Петрарки та його послідовників слугували взірцями і для постренесансних митців (різного спрямування). У такому контексті з'являється можливість для герменевтичного окреслення петраркізму як своєї риторичної матриці («готового матеріалу»), яка, будучи на рівні форми доволі жорсткою, все ж дозволяла авторам необхідні, подекуди навіть дуже значні, смислові відхилення у процесі створення власного, оригінального тексту, не обов'язково навіть на любовну тематику.

У роботі доведено, що петраркізм доцільно розглядати не як суто ренесансну формально-змістову систему, що суттєво обмежує його художні,

часові і просторові прояви, а саме як широку мистецьку традицію: сукупність різного роду когерентних і когезійних інтерпретацій, модифікацій, трансформацій цієї системи. На цій основі запропоновано власне герменевтичне тлумачення петраркізму як історично сформованої в італійському Ренесансі системи сенсів і форм, яку глибоко і плідно художньо тлумачив Дж. Донн та інші англійські письменники XVI – поч. XVII ст. Це тлумачення розвиває класичну теорію розвитку художньої літератури через взаємодію традиції і новаторства. Йдеться про різного виду реакції на поетичну творчість Ф. Петрарки, передусім його «Canzoniere», включаючи як епігонство, копіювання, наслідування і запозичення її змістових чи / і формальних елементів, так і творчу трансформацію (стилізацію, продовження, полеміку, пародіювання, осучаснення тощо), суперництво чи навіть відштовхування – те, що в науці зазвичай називається «антипетраркізмом». Вказано, що останнє було характерним саме для англійського варіанта рецепції та інтерпретації петрарківської традиції, що значною мірою пояснюється його особливою природою. Ренесанс на Британських островах розпочався значно пізніше за італійський, тому коли англійці отримали змогу познайомитися з текстами Ф. Петрарки та почали осмислювати їх, темпи цього процесу були надзвичайно інтенсивними, результатом чого було одночасне і засвоєння, і заперечення петраркізму. Тобто англійський петраркізм одразу містив у собі те, що можна умовно назвати антипетраркізмом. При цьому встановлено, що вивчення поетичного спадку Дж. Донна у контексті засадничої для нашого дослідження тези про антипетраркізм як органічну частину петрарківської літературної традиції, дає змогу «примирити» петрарківські й антипетрарківські тенденції у творчості митця і трактувати її як надзвичайно цілісну, а індивідуальну інтерпретацію петрарківської літературної традиції у ній – як наскрізну.

Запропонована у роботі герменевтична модель традиції петраркізму впливає насамперед із глибокого художнього осмислення Дж. Донном петрарківських смислових та формальних структур. Продемонстровано, що

переважна більшість текстів письменника спирається на топоси і конвенції, характерні для «Книги пісень» Ф. Петрарки, однак це не позбавляє його творчої самобутності і жодною мірою не применшує мистецької вартості його доробку – новаторство англійського автора проявилось у тому, як саме він зумів розвинути художні елементи, типові для петрарківської поезики, вже почасти шаблонні, «стерті» на той час, та наповнити їх новим життям і сенсами. Показано, що продовження традиції петраркізму у поетичних творах Дж. Донна відбувалося через новаторство – її широке переосмислення та реінтерпретацію, основною тенденцією чого стало позбавлення петрарківських металогічних образів фігуральних значень (автологізація), «приземлення» типових петрарківських ситуацій і художніх образів (в окремих випадках – аж до рівня відвертої еротики), чим митцеві вдалося розкрити прихований потенціал багатьох петрарківських сенсів. Його петраркізм – очищений від зайвого пафосу, більш наближений до життя, візуальніший, сугестивніший, реалістичніший, буденніший, а іноді й натуралістичніший. Підтверджено, що петрарківська традиція послужила для автора невичерпним джерелом сюжетних ситуацій, образів, тем, мотивів, художніх засобів, які виявилися настільки ж придатними для духовної лірики, віршованих послань і поем, як і для любовної поезії, що ще раз засвідчує силу петрарківського «готового слова» у тогочасній англійській літературі. Вказано, що саме переважно як риторичний код і використовується петраркізм у збірці Дж. Донна «Пісні і сонети», позаяк у ній англійський поет здебільшого не стоїть на традиційних засадах петрарківської концепції кохання (окрім тих віршів, які усі без винятку дослідники маркують як «петрарківські»), а створює власну, яка зумовлює і специфіку головних образів – чоловічого та жіночого.

Поглиблено витлумачено риторичну складову в моделі петрарківської традиції на матеріалі поезії Дж. Донна. Продемонстровано, що у функції «готового слова», риторичної стратегії виступає петраркізм і у віршованих посланнях поета та його поемах «Перші роковини» і «Другі роковини»,

позаяк у цих текстах, знову ж таки, відсутня адаптація петрарківської концепції взаємин між героєм та героїнею, а мовні засоби слугують розкриттю найрізноманітнішої проблематики, часто не пов'язаної з любовним дискурсом. Водночас акцентовано, що саме у цих текстах письменник витворює найбільш близький до типового для англійського національного різновиду петраркізму образ ліричного героя – придворного, куртуазного поета, який ставить свій літературний талант та поетичну майстерність на службу вельможним покровителям, прагнучи увічнити їх у віршованому слові.

Визначальні акценти зроблено на виявленні власне герменевтичних елементів у новаторській художній моделі петраркізму в Дж. Донна. Доведено, що його духовна лірика є найбільш близькою до петраркізму у його цілісному формально-змістовому тлумаченні. Вказано, що, звернувшись у поетичному циклі «Holy Sonnets» до любленого Ф. Петраркою сонетного жанру, англійський письменник запозичив в італійського митця не лише художню структуру віршів, але і їх ідейний фундамент, а тому «Священні сонети» прочитуються як потрактування драматичних взаємин ліричного суб'єкта й Господа. Показано, що ці взаємини побудовані на тих самих засадничих принципах, на яких ґрунтується концепція кохання у традиції петраркізму. Констатовано, що саме «Священні сонети» варто розглядати як тексти, у яких творча рецепція та інтерпретація петраркізму Дж. Донном відбувається найбільш масштабно, хоча при цьому митець і не уникає певного його переосмислення.

Виокремлено основні смислові та формальні елементи герменевтичної моделі петраркізму в Дж. Донна через порівняння із подібними елементами тлумачення петрарківської традиції у тогочасній англійській літературі. Підсумовано, що, вийшовши за вузькі рамки любовної лірики у сферу інших літературних жанрів, Дж. Донн віднайшов нову якість петрарківської концепції ідеалізованого кохання та поетичної манери. При цьому реінтерпретація ним петрарківської художньої системи відбувалася у тих

самих напрямках, які були накреслені його талановитими попередниками на літературній ниві англійського петраркізму, тобто його індивідуально-авторське тлумачення петраркізму позначене усіма рисами, притаманними англійському новаторському петрарківському дискурсу як такому: тяжіння до реалістичнішого, приземленішого характеру образів головних героїв та взаємин між ними, полеміка з надмірностями петрарківської поетичної техніки, використання петраркізму як коду, риторичної стратегії не лише у любовній ліриці, але й в інших поетичних жанрах (віршовані послання, елегії, поеми, духовна лірика тощо), переосмислення інших літературних та культурних традицій, зокрема овідіанської, крізь призму петраркізму тощо. Узагальнено, що конкретні форми рецепції та інтерпретації петрарківської літературної традиції Дж. Донном виразно тяжіють до полюса перетворення, а не імітації, відтворення – у письменника немає ні копіювання, ні тим більше епігонства, як, зрештою, і пародіювання чи травестії петраркізму, натомість переважає така форма розвитку літературної традиції, як творча трансформація.

У процесі зіставлення поетичних творів Дж. Донна з текстами «англійського Петрарки» Ф. Сідні підтверджено, що якщо останній прийняв художньо-естетичну систему петраркізму майже тотально, практично не вносячи нових рис у петрарківську модель взаємин героя та Пані Серця й не видозмінюючи кардинально ключових петрарківських образів (за винятком хіба що чорних очей Стелли), то Дж. Донн впроваджує в ідейно-естетичну систему петраркізму власні правила і принципи. Його твори позначені рисами інтерпретації як активної трансформації (застосування м'якого гумору, маніпуляція традиційними петрарківськими художніми елементами і структурами, які внаслідок цікавого авторського переосмислення набувають найнесподіваніших асоціацій і контекстів, використання конвенційної мови петрарківського дискурсу через наповнення її новим змістом, новою експресією, новим життям).

Таким чином, через герменевтичне осмислення феномена петраркізму як мистецької традиції, тобто історично сформованої системи сенсів і художніх форм в англійській літературі XVI – поч. XVII ст. в поетичній інтерпретації Дж. Донна у роботі запропоновано нову теоретичну модель петраркізму. Зроблено висновок, що поетичний спадок англійського письменника якнайкраще ілюструє та потверджує герменевтичні ідеї про літературну традицію як точку перетину свободи й історії, де старе й нове завжди утворюють живу єдність, причому жодне з них не відділяється від іншого з цілковитою визначеністю (Г-Г. Гадамер). А тому роль митця у розвитку літературної традиції петраркізму вбачається не в наслідуванні, спрощенні чи профанації петрарківських сенсів і форм або ж у продукуванні їх малохудожніх клонів, що було характерним для багатьох послідовників Ф. Петрарки у Європі, а у привнесенні в уже наявні, типові художні одиниці елементів новаторства, наділенні їх багатшим та різноманітнішим значенням, розширенні їх змісту і сенсу, виражальних можливостей та функціонального призначення, експлікації прихованих художніх потенцій, а також переосмисленні й адаптації петрарківської поетичного дискурсу відповідно до потреб англійського національного контексту.

*Ключові слова:* англійська література, герменевтика, Дж. Донн, літературна традиція, петраркізм, петрарківський дискурс.

## ABSTRACT

*Markova M. V. John Donne's Poetry in the Context of Petrarchan Discourse of English Literature of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries: Hermeneutical Aspects. – Qualifying Research Paper as a Manuscript.*

Thesis for the Doctoral Degree in Philology, speciality 10.01.06 – Theory of Literature. – Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, 2024; Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, 2024.



The thesis presents a theoretical model of Petrarchism as a poetic tradition in English literature of the 16th and early 17th centuries, as represented by the poetry of John Donne. It is based on a complex approach to literary analysis, combining elements of hermeneutic, biographical, cultural-historical, comparative, philological, and structural-semiotic methods. For the first time in Ukrainian literary studies, the term 'Petrarchism' has been interpreted as a historically formed system of meanings and artistic forms. Furthermore, a new authorial understanding of Petrarchism as a hermeneutic model has been formulated. Additionally, the English Petrarchan discourse (T. Wyatt, H. Howard, E. Spenser, Ph. Sidney, J. Donne) has been interpreted as a reception and interpretation of the literary tradition and its evolutionary stages have been outlined; the question of J. Donne's Petrarchism / anti-Petrarchism has been approached hermeneutically; the main Petrarchan concepts in the poetic works of J. Donne have been subjected to hermeneutical analysis. Finally, a comparative interpretation of the artistic structures of Petrarchism in the texts of J. Donne and Ph. Sidney has been conducted and the national specificity of J. Donne's model of Petrarchism in the context of the English Petrarchan discourse and the pan-European Petrarchan tradition has been emphasised. These points demonstrate the topicality and theoretical value of the given thesis.

First and foremost, the topicality of research is determined by the absence of theoretical works on the concept of Petrarchism in Ukrainian literary studies, the necessity for a new understanding of Petrarchism in the context of world literature studies, and the need to create its valid theoretical model (based on J. Donne's poetry). Furthermore, there is a necessity to develop a hermeneutic approach to interpreting the reception and reinterpretation of the poetic tradition of Petrarchism in the context of individual poetics of the writers and national writings. This approach can be applied to various European literatures and the works of various authors, including Ukrainian.

In the context of Ukrainian literary discourse, the notion of the Petrarchism is predominantly conceptualised as a narrow trend within the broader field of

European Renaissance poetry. This trend is primarily anchored in Petrarch's "Canzoniere". In terms of meaning, it is characterised by the implementation of the Neoplatonic concept of love, whereas in terms of form, it is defined by the rules set out in P. Bembo's treatise, "Prose della volgar lingua". This interpretation presents Petrarchism as an indiscrete formal-content literary phenomenon, the functioning of which is limited to the European Renaissance era. However, research into Petrarchism as an artistic tradition, as conducted by G. Braden, D. Guss, L. Forster, G. Waller, E. Wilkins and others, demonstrates that the lyrical texts of F. Petrarch and his poetic successors served as models for numerous post-Renaissance artists from diverse orientations. In this context, the hermeneutic interpretation of Petrarchism as a kind of rhetorical matrix, or 'ready-made material', presents itself as a viable approach. The aforementioned matrix, being relatively inflexible in terms of form, permitted authors the necessary, and at times considerable, leeway to deviate from the established pattern while crafting their own original texts (which were not necessarily concerned with the theme of love). The thesis proposes an alternative approach to Petrarchism, moving beyond the conventional understanding of it as a mere Renaissance formal-semantic system. This approach acknowledges the multifaceted and evolving nature of Petrarchism, encompassing not only the artistic, temporal, and spatial manifestations of the system but also the diverse interpretations, modifications, and transformations that have shaped its evolution. From this perspective, a genuine hermeneutic interpretation of Petrarchism has been proposed as a historically formed system of meanings and forms. This system was artistically interpreted by J. Donne and other English writers of the 16th – early 17th centuries, thus contributing to the classical theory of literary evolution, which posits that tradition and innovation interact to produce change. This interaction is traced in the reception of F. Petrarch's legacy, primarily his "Canzoniere", and his poetic manner, including epigony, copying, imitation and borrowing of both substantive and formal elements, as well as different creative transformations (stylisation, continuation, polemics, parody, modernisation, etc.), rivalry or even repulsion – what is commonly known in literary criticism as "anti-

Petrarchism". This was particularly evident in the English version of Petrarchan discourse. This phenomenon in English literature can be largely attributed to the distinctive nature of the subject matter. The Renaissance in Britain commenced considerably later than in Italy. Consequently, when the English had the opportunity to become acquainted with F. Petrarch's poetic texts and began to interpret them, the pace of this process was notably rapid. This resulted in a process of simultaneous assimilation and denial, whereby English Petrarchism contained what might be termed 'anti-Petrarchism' from its very inception. It has been argued that the interpretation of J. Donne's poetic heritage in the context of the fundamental idea of anti-Petrarchism as an organic part of the Petrarchan literary tradition itself makes it possible to reconcile Petrarchan and anti-Petrarchan tendencies in his heritage. This approach allows for a more comprehensive interpretation of the legacy of Petrarchism in J. Donne's works, rather than focusing on individual aspects of the tradition.

The proposed hermeneutic model of the tradition of Petrarchism is primarily derived from J. Donne's profound understanding of Petrarchan semantic and formal structures. The majority of the poet's texts are based on the toposes and conventions characteristic of F. Petrarch's "Canzoniere". However, this does not detract from the poet's creative originality or diminish the value of his works. The distinctive quality of J. Donne's poetry can be seen in his ability to reinterpret and reinvigorate elements that had become conventional in Petrarchan poetics. Despite their prevalence, these elements were often perceived as stagnant and even obsolete, yet J. Donne managed to infuse them with a renewed sense of vitality and significance. The continuation of the Petrarchan tradition in J. Donne's poetry was largely achieved through innovation, characterised by a comprehensive rethinking and reinterpretation of the tradition. This was exemplified by the stripping of Petrarchan metalogical images of figurative meanings. The meanings were transformed, typical Petrarchan characters and situations (in some cases, even reaching the level of evident eroticism) were made more mundane, which in turn allowed J. Donne to reveal the hidden potential of many Petrarchan structures. In

this manner, J. Donne's Petrarchism was purified of superfluous pathos, brought closer to life, rendered more visual, more suggestive, more realistic, and occasionally even more naturalistic. The argument put forth is that the Petrarchan discourse was drawn upon by J. Donne as an inexhaustible source of plot situations, images, themes, motifs, and artistic techniques. It became evident that the Petrarchan discourse was equally applicable to spiritual lyrics, verse letters and poems, as well as to the love lyrics of the English writer. This further demonstrates the enduring influence of the Petrarchan "ready-made word" in English literature during the late 16th and early 17th centuries. It has been suggested that Petrarchism was employed primarily as a rhetorical device in J. Donne's collection, "Songs and Sonets". The poet eschewed the conventional Petrarchan notion of love, with the exception of those poems that are universally regarded as unquestionably "Petrarchan".

This thesis examines the rhetorical aspects of the Petrarchan tradition as exemplified in the poetry of J. Donne. Petrarchism serves as a rhetorical strategy, or "ready-made word," in J. Donne's poems "The First Anniversary" and "The Second Anniversary". This is due to the absence of the Petrarchan concept of the relationship between the protagonist and his mistress. Petrarchan language is employed to address a diverse array of issues that are not inherently related to the discourse of love in these texts. Concurrently, in these poems, J. Donne presents a lyrical speaker that is analogous to the archetypal English national variety of Petrarchism, namely a courtly poet who dedicates his literary talent and poetic abilities to the noble patrons, striving to immortalise them in his poetry.

The thesis places special emphasis on the hermeneutic elements in the innovative model of Petrarchism as presented in the poetry of J. Donne. The poet's spiritual lyrics are the closest to Petrarchism in its integral formal and substantive interpretation. In his series of "Holy Sonnets", which emulates F. Petrarch's celebrated sonnet genre, J. Donne not only adopted the structural, formal elements of the Italian poet's works but also drew inspiration from their underlying philosophical tenets. Consequently, the "Holy Sonnets" can be interpreted as an

exploration of the dramatic relationship between J. Donne's protagonist and God. It can be seen that the latter are constructed on the same fundamental principles that underpin the concept of love in Petrarchan poetry. The "Holy Sonnets" should therefore be considered as the texts in which J. Donne's creative reception of Petrarchism takes place to the greatest extent, even if he reinterprets it.

The principal semantic and formal elements of the hermeneutic model of Petrarchism in J. Donne's poetry have been identified through a process of comparison with analogous elements present in contemporary English literature. It was determined that J. Donne, by transcending the confines of conventional love poetry and exploring the realms of other literary genres, succeeded in attaining a novel interpretation of the Petrarchan notion of idealised love and poetic style. Concurrently, he altered the Petrarchan artistic system in a manner analogous to that of his accomplished predecessors in the English Petrarchism literary field. In his work, J. Donne's individual interpretation of Petrarchism is characterised by the presence of all the defining features of the English Petrarchan discourse. These include a tendency towards a more realistic and down-to-earth portrayal of the main characters and their relationships, disagreement with the excesses of Petrarchan poetic technique, and the use of Petrarchism as a code, a rhetorical strategy that is not confined to the domain of love poetry but is also evident in other poetic genres, including verse letters, elegies, poems, and spiritual lyrics. Furthermore, there was a rethinking of other literary and cultural traditions, particularly those influenced by Ovid, through the lens of Petrarchism. The specific forms of reception of the Petrarchan literary tradition by J. Donne demonstrate a tendency towards transformation, as opposed to reproduction or imitation. It would be inaccurate to suggest that J. Donne imitates or copies F. Petrarch; nor does he parody or travesty Petrarchism. Rather, he transforms it in a way that marks the development of the literary tradition.

A comparison of J. Donne's poetic works with the texts of the "English Petrarch", has revealed that Ph. Sidney adopted the artistic and aesthetic system of Petrarchism almost completely. There is no evidence that he introduced any new

features into the Petrarchan model of the relationship between the main character and his beloved, nor did he radically change the key Petrarchan images (with the possible exception of Stella's black eyes). In contrast, J. Donne introduced his own set of rules and principles into the artistic model of Petrarchism. His poems are characterised by features of transformation, including mild humour, the manipulation of traditional Petrarchan elements and structures, which consequently acquire unexpected associations and contexts, and the use of the conventional language of Petrarchan discourse, which he imbued with new meanings, new expressions, and new life.

In light of the hermeneutic understanding of Petrarchism as an artistic tradition, that is, a historically formed system of meanings and artistic forms in the English literature of the 16th – early 17th centuries, a new theoretical model of Petrarchism has been proposed in the individual interpretation of J. Donne. The author concludes that the legacy of the English poet most effectively illustrates the hermeneutic ideas about the literary tradition as the intersection of freedom and history, where the old and the new always form a living unity, and neither is separated from the other with absolute certainty (H.-G. Gadamer). It is therefore evident that J. Donne's role in the development of the literary tradition of Petrarchism in England is not to be found in the replication, simplification or profanation of Petrarchan meanings and forms, nor in the production of their low-art clones, which was a characteristic of many F. Petrarch's followers in Europe. It is achieved by introducing innovations into existing, typical Petrarchan elements, thereby enriching their meaning, expanding their content, expressive possibilities and functional purposes. Furthermore, the hidden artistic potentials of these elements are explicated, and the poetic discourse of Petrarchism is reinterpreted and adapted according to the needs of the English national context.

*Key words:* English literature, J. Donne, hermeneutics, literary tradition, Petrarchan discourse, Petrarchism.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

#### *Монографії, розділи монографій*

1. Маркова М. Феномен петраркізму у світлі теоретичних ідей Дені де Ружмона. *Traditional and innovative approaches to scientific research : theory, methodology, practice : scientific monograph*. Riga : Baltija Publishing, 2022. P. 447–473. DOI : <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-241-8-18>.

#### *Наукові праці в періодичних виданнях, що входять до бази даних Scopus*

2. Маркова М. Петрарківські контексти духовної лірики Джона Донна. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2021. № 1 (21). С. 10–18. DOI : <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2021-1-21-1>.

3. Kryshchanovych S., Ivanytska O., **Markova M.**, Hliudzyk Y., Ivanova A. A Graphical Language-based Approach for Database Modeling in Higher Education Information Systems. *Ingénierie des Systèmes d'Information*. 2023. Vol. 28. No 6. P. 1597–1603. DOI : <https://doi.org/10.18280/isi.280616>.

4. Маркова М. «Роковини» Джона Донна як петрарківські тексти. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2023. № 1 (25). С. 34–49. DOI : <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2023-1-25-3>.

5. Markova M. An Intimate Dialogue with God in John Donne's «Holy Sonnets» : Petrarchan Context. *Visnyk Universitetu Imeni Alfreda Nobelya. Seriya : Filologichni Nauki*. 2024. Vol. 1. Issue 27. P. 34–52. DOI : <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2024-1-27-3>.

#### *Наукові праці у фахових виданнях України категорії «Б»*

6. Маркова М. Осмислення проблеми петраркізму Джона Донна у літературознавчому дискурсі. *Вісник Дніпропетровського університету імені*

Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». 2016. № 2 (12). С. 67–73. URL : <https://phil.duan.edu.ua/images/PDF/2016/2/9.pdf>.

7. Маркова М. Творчість Джона Донна : традиції і новаторство. *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови*. 2016. Вип. 24. Ч. I. С. 166–172.

8. Маркова М. Петраркізм : проблема визначення та історія вивчення. *Проблеми гуманітарних наук : збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 40. С. 65–79. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pgn\\_fl\\_2017\\_40\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pgn_fl_2017_40_10).

9. Маркова М. Поетика петраркізму : ключові риси. *Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки*. 2017. № 3 (50). С. 8–13. URL : [http://humanities.stateandregions.zp.ua/archive/3\\_2017/4.pdf](http://humanities.stateandregions.zp.ua/archive/3_2017/4.pdf).

10. Маркова М. Трансформації петраркізму в поемі Едмунда Спенсера «Епіталаміон». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2017. Вип. 28. С. 75–77. URL : <http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v28/21.pdf>.

11. Маркова М. Філософські основи петраркізму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство*. Тернопіль : ТНПУ, 2017. Вип. 46. С. 321–332. URL : <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/9194/1/28Markova.pdf>.

12. Маркова М. Сонет Франческо Петрарки про лань у рецептивному полі англійської літератури XVI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 30. Т. 2. С. 296–301. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/30.212343>.

13. Маркова М. Едмунд Спенсер як петраркіст. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія :*



*Філологія. Соціальні комунікації*. 2021. Т. 32 (71). № 4. Ч. 3. С. 110–114. DOI : <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.4-3/18>.

14. Маркова М. Воєнна образність у любовній ліриці петраркізму. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип. 58. Т. 2. С. 173–177. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-2-24>.

15. Маркова М. Елементи петраркізму у віршованих посланнях та епістоляріях Джона Донна. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 23. Т. 2. С. 250–255. DOI : <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.23.2.48>.

16. Маркова М. Поезія Філіпа Сідні – вершина англійського петраркізму. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72). № 6. Ч. 2. С. 148–152. DOI : <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.6.2/25>.

17. Маркова М. Сонет Джона Донна «This is My Play's Last Scene» в українських перекладах. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72). № 5. Ч. 2. С. 57–61. DOI : <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.5.2/11>.

18. Маркова М. Традиції петраркізму у збірці Джона Донна «Пісні і сонети». *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 21. Т. 1. С. 287–292. DOI : <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.21.1.54>.

19. Маркова М. «Death, Be not Proud» Джона Донна : один сонет – три переклади українською мовою. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 64. Т. 1. С. 300–303. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-44>.

20. Маркова М. «Епіталама» Едмунда Спенсера vs «Ноктюрн у День св. Люсі» Джона Донна : герменевтичні аспекти. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Вип. 69. Т. 2. С. 158–162. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-2-26>.

21. Маркова М. Використання петрарківського мовного коду у сонеті Джона Донна «Oh, to Vex Me, Contraries Meet in One...». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2023. Т. 34 (73). № 1. Ч. 2. С. 127–131. DOI : <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.1.2/20>.

22. Маркова М. Розвиток ліричної традиції петраркізму в поезії Джона Донна «Твікенгемський сад». *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 66. Т. 2. С. 146–150. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-21>.

23. **Маркова М., Берчук Ю.** Джон Донн в українських школах. *Вісник науки та освіти (Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія»)*. 2024. № 7 (25). С. 370–380.

### **Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації**

24. Маркова М. Поетична творчість Томаса Вайетта і перші прояви англійського петраркізму. *Zbiór artykułów naukowych Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej «Filologia, literatura, socjologia i kulturoznawstwo. Nauka wczoraj, dziś, jutro» (28.02.2016)*. Warszawa : Wydawca : Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2016. S. 13–23. URL : [http://xn--e1aaifpcds8ay4h.com.ua/files/txt/scientific\\_conference\\_50/zbornik\\_50\\_5\\_Warszawa\\_28.02.2016.pdf](http://xn--e1aaifpcds8ay4h.com.ua/files/txt/scientific_conference_50/zbornik_50_5_Warszawa_28.02.2016.pdf).

25. Маркова М. Розвиток петрарківського поетичного дискурсу на англійському національному ґрунті. *Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми філології»* (м. Одеса, 22 – 23 вересня 2017 р.). Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 33–36.

URL : <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/fil/17sept2017/17sept2017.pdf>.

26. Маркова М. Зародження англійського петраркізму у творчості Джефрі Чосера. *Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст.* XI Міжнародні Чичерінські читання : Програма ; Матеріали. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2019. С. 56–57. URL : [https://www.researchgate.net/publication/356192905\\_SPACE\\_AND\\_CHARACTER\\_AS\\_TRANSCULTURAL\\_CONSTRUCTS\\_IN\\_JOSEPH\\_CONRAD%27S\\_NOVEL\\_ALMAYER%27S\\_FOLLY](https://www.researchgate.net/publication/356192905_SPACE_AND_CHARACTER_AS_TRANSCULTURAL_CONSTRUCTS_IN_JOSEPH_CONRAD%27S_NOVEL_ALMAYER%27S_FOLLY).

27. Маркова М. «Королева фей» Едмунда Спенсера у контексті художнього дискурсу петраркізму. *Monografia pokonferencyjna «Science, research, development. Philology, sociology and culturology»* (Berlin, 30.01.2021 – 31.01.2021). Warszawa : Diamond trading tour, 2021. S. 18–20. URL : [http://dspace-s.msu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/8593/1/Areas%20of%20bibliographic%20activity.pdf](http://dspace.s.msu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/8593/1/Areas%20of%20bibliographic%20activity.pdf).

28. Маркова М. Історія петраркізму в англійській літературі. *Світова література у літературознавчому дискурсі XXI ст.* : матеріали XII Міжнародних Чичерінських читань (Львів, 28 – 29 жовтня 2021 року). Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 134–138. URL : [https://www.academia.edu/108267667/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%9E%D0%A0%D0%9E%D0%92%D0%90\\_%D0%A1%D0%A2%D0%A0%D0%A3%D0%9A%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%90\\_%D0%A0%D0%9E%D0%9C%D0%90%D0%9D%D0%A3\\_%D0%A1%D0%95%D0%9C%D0%AE%D0%95%D0%9B%D0%90\\_%D0%91%D0%95%D0%9A%D0%9A%D0%95%D0%A2%D0%90\\_%D0%9C%D0%95%D0%A0%D0%A4%D0%86\\_email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/108267667/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%9E%D0%A0%D0%9E%D0%92%D0%90_%D0%A1%D0%A2%D0%A0%D0%A3%D0%9A%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%90_%D0%A0%D0%9E%D0%9C%D0%90%D0%9D%D0%A3_%D0%A1%D0%95%D0%9C%D0%AE%D0%95%D0%9B%D0%90_%D0%91%D0%95%D0%9A%D0%9A%D0%95%D0%A2%D0%90_%D0%9C%D0%95%D0%A0%D0%A4%D0%86_email_work_card=view-paper).

29. Маркова М. Англійські петраркісти Єлизаветинської доби. *Актуальні питання науки, освіти і суспільства в сучасних умовах* : збірник тез доповідей міжнародної науково-практичної конференції (Полтава, 21 грудня 2022 р.). Полтава : ЦФЕНД, 2022. С. 24–26. URL :

<https://www.economics.in.ua/2022/12/21-2022.html>.

30. Маркова М. Жанрова специфіка поезії Джона Донна «Sonnet. The Token». *Розвиток сучасної освіти і науки : результати, проблеми, перспективи. Том XV : Наукові пошуки в контексті викликів і конфліктів.* Конін – Ужгород – Перемишль – Херсон : Посвіт, 2023. С. 160–162. URL : <https://www.uzhnu.edu.ua/uk/infocentre/get/80855>.

**Наукові праці, які додатково відображають наукові результати  
дисертації**

31. Маркова М. Джон Донн : ступаючи на terra incognita. *Молодий вчений.* 2017. № 4.3 (44.3). С. 146–150.

32. Маркова М. Петрарківські виміри поезії Генрі Говарда. *Молодий вчений.* 2018. № 3.1 (55.1). С. 109–113. URL : <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/3.1/27.pdf>.

33. Маркова М. Рецепція петраркізму в елегіях Джона Донна. *Інтернаука.* 2018. № 17 (57). Т. I. С. 69–72. URL : <https://www.inter-nauka.com/issues/2018/17/4230>.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b>	<b>23</b>
<b>РОЗДІЛ I. ГЕРМЕНЕВТИЧНА МОДЕЛЬ ПЕТРАРКІЗМУ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЕКСПЛІКАЦІЇ</b>	<b>31</b>
1.1. Петраркізм як художня традиція	31
1.1.1. Петраркізм: історія тлумачень	31
1.1.2. Генеза, визначення і структура петрарківської традиції	43
1.2. Рецепція та інтерпретація петраркізму в англійській літературі XVI – початку XVII ст. як герменевтична модель трансформації інокультурної традиції	74
Висновки до Розділу I	133
<b>РОЗДІЛ II. ТРАКТУВАННЯ ПЕТРАРКІЗМУ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖОНА ДОННА</b>	<b>137</b>
2.1. Інтерпретація літературної постаті поета в науковому дискурсі	137
2.2. Петрарківські сенси збірки «Пісні і сонети»	166
2.2.1. Інтерпретація любовного почуття	166
2.2.2. Фемінна проблематика	203
2.2.3. Особливості функціонування петрарківських топосів	228
2.3. Генологічні аспекти петрарківської традиції у Дж. Донна	255
2.3.1. Ознаки петраркізму у віршованих посланнях та епістолах Дж. Донна	255
2.3.2. Елементи петраркізму в поемах «Перші роковини» та «Другі роковини»	264
2.3.3. Петрарківські контексти духовної лірики Дж. Донна	284
2.3.4. Петраркізм в елегіях Дж. Донна	310
Висновки до Розділу II	316

<b>РОЗДІЛ III. ГЕРМЕНЕВТИЧНІ МОДЕЛІ ПЕТРАРКІЗМУ</b>	<b>319</b>
<b>ДЖ. ДОННА І Ф. СІДНІ: КОМПАРАТИВНІ АСПЕКТИ</b>	
3.1. Топос кохання як форми смерті	324
3.2. Мотив «закохані vs світ»	341
3.3. Проблема конфлікту душі і тіла	353
Висновки до Розділу III	363
<b>ВИСНОВКИ</b>	<b>365</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	<b>381</b>
<b>ДОДАТКИ</b>	<b>422</b>

## ВСТУП

Художній феномен петраркізму належить до кола тих наукових проблем, які, з огляду на складність і дискусійність, уже багато років поспіль не втрачають значущості. **Актуальність** пропонованої роботи визначається насамперед браком теоретичних досліджень традиції петраркізму в українському літературознавстві, потребою його новітнього осмислення у контексті світової літературознавчої науки, а також необхідністю створити його валідну теоретичну модель, яку можна було б використати для тлумачення феномена петраркізму в інших літературних досвідах, наприклад, в українському письменстві. Таку модель варто будувати на базі якогось, за висловом Ганса-Георга Гадамера, «емінентного» тексту, що тісно діалогізував би з творчістю Франческо Петрарки. У нашому випадку йдеться про поетичну спадщину Джона Донна.

Приналежність Дж. Донна до петрарківського поетичного дискурсу є ще одним гостро полемічним питанням. Назагал, серед дослідників його творчості склалася думка, що вона повною мірою не вписується у рамки жодних літературних напрямів чи течій. Водночас митець традиційно вважається представником т. зв. «метафізичної школи поезії» в Англії (Генрі Воган, Джордж Герберт, Томас Кер'ю, Френсис Кворлс, Джон Клівленд, Абрагам Краулі, Ричард Крешо, Ендрю Марвелл). І хоча англійська метафізична школа поезії як така не перебуває у фокусі нашого наукового інтересу, все ж, зважаючи на репутацію Дж. Донна як її засновника, необхідним видається з'ясувати, як вона корелює з літературною традицією петраркізму.

Звісно, якщо тлумачити поняття метафізичної поезії широко, так, як це робив, для прикладу, укладач знакової антології «Метафізична лірика і вірші сімнадцятого століття: від Донна до Батлера» (1921) Герберт Грирсон, який цим терміном позначав усі твори, «натхненні філософськими концепціями всесвіту та тією роллю, яка призначена людському духові у великій драмі

існування» [258, XIII], то у такому випадку метафізичними можна вважати не лише згадані дослідником «Про природу речей» Лукреція, «Божественну комедію» Данте Аліґ'єрі чи «Фауста» Йоганна Вольфганга Гете, але й творчість самого Ф. Петрарки. На це, зокрема, ще у 1756 р. звертав увагу Джозеф Вартон у книзі «Есе про твори та геній Поупа» [443, 66]. Але навіть якщо розглядати метафізичну поезію вузько – як творчість групи англійських барокових митців, які тією чи тією мірою успадкували та розвинули ключові особливості творчої манери свого вчителя, то й тоді виявляється, що вона у певний спосіб пов'язана з петраркізмом, позаяк, як доволі переконливо продемонструвала у своєму дослідженні американська науковиця Гелен Вайт, англійські метафізики XVII ст. «знайшли готовий інструмент вираження насамперед у позначеній рисами петраркізму любовній ліриці Дж. Донна» [446, 207].

Займаючи серединну позицію між прихильниками дуже широкого та дуже вузького розуміння метафізичної поезії та визначаючи приналежність до неї того чи того художнього твору на основі чітко визначеного переліку атрибутивних формально-змістових ознак (катастрофічність світобачення; емоційне забарвлення інтелектуальних дій і пильна увага до суперечливих емоційних станів та перебігу процесів духовного життя людини; обмежене коло специфічних стрижневих тем, пов'язаних особливим типом взаємодії; використання метафізичних концептів, а також принципу відтворення драматичного через граматичне тощо [132, 44]), безвідносно до того, коли і де він був написаний, українська літературознавиця Тетяна Рязанцева також не оминає того факту, що поетика і стилістика теми кохання у метафізичній поезії виявляють очевидні зв'язки з образною системою «Книги пісень» Ф. Петрарки. Проаналізувавши неоплатонічні сенси у потрактуванні любовної проблематики англійськими та іспанськими поетами-метафізиками, використання ними характерних для європейського петраркізму образів вогню, світла і пов'язаних із ними образів небесних тіл / світил, а також прийому антитези, дослідниця доходить абсолютно слушного, на наш погляд,



висновку, що, «засвоївши поетичну систему петраркізму, автори-метафізики збагатили її новими сенсами, творчо переосмислили деякі з ключових елементів і додали нові, маючи на меті посилення наголосів динаміки і драматизму <...> Ці моменти демонструють міцний зв'язок з літературою попередніх епох, але в даному випадку йдеться не про механічне наслідування, а творче використання й перетворення традиційних складників» [132, 91 – 94].

На спорідненість англійської метафізичної поезії з петраркізмом указує і такий авторитетний український дослідник, як Юрій Ковалів [65, 210].

Зважаючи на сказане, можемо стверджувати: те, що ми розглядаємо поетичну творчість Дж. Донна як частину петрарківської традиції загалом та петрарківського дискурсу англійської літератури зокрема, аж ніяк не суперечить тому, що він був насамперед поетом-метафізиком. Більше того – саме творче, яскраво-індивідуальне переосмислення петраркізму у його художній практиці певною мірою і заклало фундамент для формування та розвитку школи метафізичної поезії в Англії. З іншого боку, цей поет був метафізиком у широкому сенсі слова, тобто належав до великих авторів, які у теорії інтерпретації розглядаються як письменники-філософи, письменники-герменевти.

Отож, **об'єктом** нашого дослідження є англійський петрарківський дискурс, розглянутий як іманентна частина європейської мистецької традиції. **Предметом** – тлумачення основних герменевтичних аспектів петраркізму на матеріалі поетичного доробку Дж. Донна в контексті англійської літератури XVI – початку XVII ст. (Томас Ваєтт, Генрі Говард, Філіп Сідні, Едмунд Спенсер).

**Мета** роботи полягає у створенні теоретичної моделі петраркізму як поетичної традиції в англійській літературі XVI – поч. XVII ст. в художній інтерпретації Дж. Донна.

Реалізація мети вимагає розв'язання низки **завдань**:

- 1) вивчити різновекторні наукові погляди на петраркізм як естетико-літературний феномен і герменевтичну традицію;
- 2) окреслити генезу, визначення і структуру петрарківської традиції;
- 3) запропонувати герменевтичне тлумачення петраркізму як історично сформованої системи сенсів та художніх форм;
- 4) витлумачити рецепцію та інтерпретацію петраркізму в англійській літературі XVI – початку XVII ст. як герменевтичну модель трансформації інокультурної традиції;
- 5) осмислити проблему приналежності / неприналежності Дж. Донна до англійського петрарківського дискурсу;
- 6) проінтерпретувати основні петрарківські сенси поетичної збірки Дж. Донна «Пісні і сонети»;
- 7) потрактувати генологічні аспекти петрарківської традиції у поетичному спадку Дж. Донна;
- 8) здійснити порівняльне тлумачення художніх структур петраркізму у творах Дж. Донна та Ф. Сідні;
- 9) розкрити національну специфіку художньої моделі петраркізму Дж. Донна.

**Теоретико-методологічною базою дослідження** слугували насамперед праці західних і українських герменевтів та теоретиків літератури Мартіна Гайдегера [31], Ганса-Георга Гадамера [37; 38], Умберто Еко [157], Томаса Стернза Еліота [228; 229; 230; 231; 232; 233; 234; 235], Френка Лівіса [304; 305], Василя Іванишина [49], Петра Іванишина [50; 51], Миколи Ігнатенка [52], Сергія Квіта [58; 59; 60; 61; 62], Юрія Коваліва [63; 64; 65], Анатолія Нямцу [116; 117; 118; 119; 120] й інших; студії науковців, які вивчали проблему європейського петраркізму, з-поміж іншого й у його англійському національному прояві, зокрема розвідки зарубіжних авторів Гордона Брейдена [187; 188; 189], Ернеста Вілкінза [448], Гізер Дабров [223], Роберта Дарлінга [225], Ріда Дезенброка [216], Вільяма Кеннеді [294; 295; 296], Робіна Кіркпатрика [297], Джуліуса Левера [310], Томаса Роче [381], Сари Старм-

Меддокс [414; 415; 416], Леонарда Форстера [242] й ін. та українських – Анастасії Боковець [25; 26; 27; 28], Богдана Завідняка [42], Тараса Луки [72], Ігоря Качуровського [53; 56], Дмитра Наливайка [109], Петра Рихла [128], Вікторії Шереметьєвої [152], Галини Юзьків [159; 160] та ін.; а також роботи Вільяма Гамільтона [268], Клея Ганта [282], Гелен Гарднер [247; 248; 249; 250], Герберта Грирсона [256; 257; 258; 259; 260], Дональда Гасса [265; 266; 267], Едмунда Госса [253], Джеймса Лейшмана [250; 308; 309], Стефена Мінти [338], Емілі Пірсон [357], Маріо Праца [368; 369; 370], Сильвії Руффо-Фіоре [385; 386], Леонарда Таурні [433] та інших, присвячені різним аспектам співвідношення творчості Дж. Донна з петрарківською традицією.

**Методологія дослідження** визначається комплексним поєднанням методів літературознавчого аналізу: домінантного герменевтичного (уможливив як глибоке, смислове розуміння самого феномена петраркізму, так і сутнісне його витлумачення як художньої традиції в англійському письменстві загалом і поетичній творчості Джона Донна зокрема) та елементів біографічного (при інтерпретації текстів Томаса Ваєтта, Генрі Говарда, Едмунда Спенсера, Філіпа Сідні та Джона Донна в контексті біографій митців, встановленні прототипів їхніх жіночих образів, датуванні творів, потрактуванні автобіографічних тем, мотивів, художніх образів тощо), культурно-історичного (вивчення літературних текстів англійського петраркізму здійснювалося в історичному, політичному, соціокультурному контекстах відповідної доби), компаративного (при порівнянні художніх текстів Джона Донна й Франческо Петрарки, Джона Донна й Філіпа Сідні, поезії Томаса Ваєтта, Генрі Говарда, Едмунда Спенсера, Філіпа Сідні й Франческо Петрарки та ін.), філологічного (при дослідженні риторичної складової художньої моделі петраркізму), а також структурно-семіотичного (передусім при аналізі та інтерпретації художніх творів у єдності форми і змісту, а також при окресленні петраркізму як риторичного коду).

**Наукова новизна й теоретичне значення дослідження** полягає в тому, що у ньому вперше в українській науці про літературу:

1) відповідно до сучасних наукових концепцій герменевтично осмислено феномен петраркізму як історично сформовану систему сенсів і художніх форм;

2) сформульовано нове авторське розуміння петраркізму як герменевтичної моделі;

3) витлумачено англійський петрарківський дискурс (Т. Ваєтт, Г. Говард, Е. Спенсер, Ф. Сідні, Дж. Донн) як рецепцію та інтерпретацію літературної традиції й окреслено його еволюційні етапи;

4) герменевтично потрактовано проблему петраркізму / антипетраркізму Дж. Донна;

5) проінтерпретовано тлумачення основних петрарківських сенсів у поезії письменника;

6) здійснено порівняльне трактування художніх структур петраркізму у Дж. Донна і Ф. Сідні;

7) увиразнено національну специфіку художньої моделі петраркізму Дж. Донна в контексті англійського петрарківського дискурсу та загальноєвропейської петрарківської традиції.

**Практичне значення** дослідження визначається тим, що його результати можуть бути використані при вивченні герменевтики, естетики й поезики петраркізму, історії англійської ренесансної літератури загалом і творчості Дж. Донна зокрема, тлумаченні петраркізму в різних літературах, при складанні підручників і посібників із теорії, історії літератури та літературознавчої компаративістики, програм спецкурсів, а також при написанні курсових, бакалаврських, магістерських і дисертаційних робіт тощо.

Апробований у роботі герменевтичний підхід до витлумачення рецепції та інтерпретації поетичної традиції петраркізму в контексті індивідуальних поетик митців і національних письменств може бути застосований під час вивчення різних європейських літератур та творчості різних авторів, зокрема

й українських (І. Франко, поети-неокласики, В. Сосюра, В. Свідзинський, В. Симоненко, О. Олесь, М. Вороний, М. Вінграновський та ін.).

**Особистий внесок здобувача.** Усі відображені в дисертації наукові результати здобуто самостійно. Серед публікацій у виданнях, що індексуються в базі даних Scopus, та у фахових виданнях категорії «Б» 2 праці здійснено у співавторстві. У спільних публікаціях авторці належить: герменевтичне осмислення наукових праць із досліджуваної проблеми [298]; огляд тем, присвячених творчості Дж. Донна, у навчальних програмах і підручниках із зарубіжної літератури для закладів середньої освіти України, а також аналіз специфіки вивчення сонета «Щоб мучить мене, крайнощі у всім...» в українських школах [105].

**Апробація роботи.** Результати дослідження викладені у виступах на таких наукових конференціях та читаннях: 1) IX Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття» (15 – 16 жовтня 2015 р., м. Львів); 2) Міжнародна науково-практична конференція «Філологія, література, соціологія та культурознавство. Наука вчора, сьогодні, завтра» (28 лютого 2016 р., м. Варшава); 3) Всеукраїнська наукова конференція із міжнародною участю «Актуальні тенденції сучасного гуманітарного дискурсу» (30 березня 2017 р., м. Дрогобич); 4) V Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми філології» (22 – 23 вересня 2017 р., м. Одеса); 5) X Міжнародні Чичерінські читання «Світова література в літературознавчому дискурсі XXI століття» (12 – 13 жовтня 2017 р., м. Львів); 6) II Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні тенденції сучасного гуманітарного дискурсу – 2018» (16 травня 2018 р., м. Дрогобич); 7) III Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні тенденції сучасного гуманітарного дискурсу – 2019» (16 – 17 травня 2019 р., м. Дрогобич); 8) XI Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття» (3 – 4 жовтня 2019 р., м. Львів); 9) Всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена 205-й річниці від дня народження Тараса Шевченка, «Українське слово мовами народів

світу» (14 – 21 березня 2019 р., м. Дрогобич); 10) Міжнародна наукова конференція «Science, Research, Development» (30 – 31 січня 2021 р., м. Берлін); 11) XII Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття» (28 – 29 жовтня 2021 р., м. Львів); 12) Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні питання науки, освіти і суспільства в сучасних умовах» (21 грудня 2022 р., м. Полтава); 13) Всеукраїнська щорічна франкознавча конференція «Нагуєвицькі читання – 2023» (25 – 29 травня 2023 р., м. Дрогобич); 14) VIII Міжнародна науково-практична конференція «Рідне слово в етнокультурному вимірі» (19 – 20 жовтня 2023 р., м. Дрогобич); 15) XV Міжнародна науково-практична конференція «Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи. Наукові пошуки в контексті викликів і конфліктів» (3 листопада 2023 р., м. Ужгород); 16) Міжнародна наукова конференція «Semper Professor: велегранність наукового таланту Івана Денисюка (до 100-річчя від дня народження)» (22 листопада 2024 р., м. Львів).

**Публікації.** Основні положення дослідження відображені в **33** публікаціях (31 – одноосібна, 2 – у співавторстві), з-поміж яких: **1** – розділ у колективній науковій монографії; **18** – статті у фахових виданнях України категорії «Б» (17 одноосібні, 1 – у співавторстві); **4** – статті, що індексуються міжнародною наукометричною базою даних Scopus (3 одноосібні, 1 – у співавторстві); **10** – публікації в інших виданнях, зокрема у збірниках матеріалів конференцій.

**Структура й обсяг роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та одного додатка. Загальний обсяг роботи – 429 сторінок, із них 380 сторінок основного тексту. Джерельна база дослідження нараховує 458 позицій.

## РОЗДІЛ І

### ГЕРМЕНЕВТИЧНА МОДЕЛЬ ПЕТРАРКІЗМУ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЕКСПЛІКАЦІЇ

#### 1.1. Петраркізм як художня традиція

##### 1.1.1. Петраркізм: історія тлумачень

Розмірковуючи у своїй фундаментальній роботі «Істина і метод» (1960) над поняттям літературної традиції, Ганс-Георг Гадамер писав: «Коли ми, стоячи на тій історичній дистанції, що обумовлює для нас герменевтичну ситуацію загалом, прагнемо зрозуміти певне історичне явище, ми завжди й одразу опиняємося під впливом історії впливів <...> твір мистецтва є чимось єдиним із історією його впливів» [37, 279; 440]. У світлі цього висловлювання художньо-естетичний феномен петраркізму постає не лише домінантною для багатьох європейських ренесансних літератур поетичною практикою, але й тим фактором, що по-новому відкриває творчість самого Франческо Петрарки, насамперед його «Canzoniere», у реверсній перспективі.

Варто зазначити, що на цей двовекторний характер літературної традиції ще задовго до Г.-Г. Гадамера вказували і такі відомі західні герменевти, як Томас Стернз Еліот та Френк Лівіс. Так, перший в есеї під назвою «Традиція й індивідуальний талант» (1919) зазначав: «Думка про те, що минуле такою ж мірою коригується сучасним, якою сучасне спрямовується минулим, навряд чи здасться недоречною тому, хто поділяє ідею про існування визначеного, заснованого на співмірності ряду в європейській та англійській літературі <...> тут не односторонній зв'язок: створення нового твору мистецтва торкається і всіх творів, які йому передували» [235]. Натомість другий, вже цілком практично вибудовуючи такий ряд на матеріалі англійської романістики у праці «Велика традиція» (1948) та обґрунтовуючи місце Джейн Остін у цьому ряду, стверджував: «Вона (Дж. Остін – М. М.) не тільки створює традицію для тих, хто прийде

після, – її досягнення мають для нас зворотний ефект: якщо ми подивимося позаду неї, то побачимо, що було до і побачимо це [саме] через неї» [305, 5].

У контексті окреслених герменевтичних ідей стає зрозумілим, чому явища такого ґатунку, як петрарківська традиція, потребують дуже вивіреного і прискіпливого дослідницького підходу і якої шкоди для розуміння закономірностей розвитку художньої літератури може завдати їхнє некоректне або викривлене тлумачення. Власне кажучи, це, на жаль, і сталося з петраркізмом, який дуже довго невинувато асоціювався лише зі сліпим копіюванням поетичної манери великого італійського гуманіста, бездарним епігонством і лише нещодавно почав розглядатися більш об'єктивно – як унікальне явище, іманентне світоглядним засадам ренесансної культури.

Використання самого терміна «петраркізм» у значенні наслідування поетичної творчості Ф. Петрарки вперше задокументовано 1539 р. у творі Нікколо Франко «Il Petrarchista» («Петраркіст»), надрукованому у Венеції. Водночас важливо наголосити, що автор названого діалогу не був винахідником цього терміна – він лише, так би мовити, письмово зафіксував поняття і слово, яке його позначало, які вже багато років вживалися в Італії, адже копіювання творчої манери великого італійського гуманіста розпочалося ще за його життя. Першими петраркістами традиційно вважаються італійські поети кін. XIV – поч. XVI ст. Джусто деї Конті й Анджело Галлі [91, 66 – 67].

На початковій стадії свого розвитку петраркізм в Італії мав здебільшого стихійний характер. Ситуація кардинально змінилася у 1525 р., коли у світ вийшов нормативний трактат П'єтро Бембо під назвою «Prose della volgar lingua» («Роздуми у прозі про народну мову»), в якому автор заклав міцний теоретичний фундамент петраркізму.

Передовсім П. Бембо окреслює парадигму ідей, що детермінували змістове наповнення петрарківських текстів. Генезу цих ідей нескладно прослідкувати – це філософія неоплатоніків. За П. Бембо, джерелом кохання є жага краси; краса є божественною і тлумачиться як гармонійне поєднання досконалості душі і тіла; тілесна краса пізнається за допомогою зору,



душевна – за допомогою слуху; мова є вираженням людської душі; у процесі правильного споглядання краси земної можна прозріти божественну красу, а через любов до жінки – підвестися до чистої духовної любові та зрештою возз'єднатися з Творцем тощо. Далі, спираючись на глибоке осмислення ліричного доробку Ф. Петрарки, П. Бембо випрацьовує власну оригінальну концепцію високого стилю. При цьому, крім узагальнених теоретичних та філософських міркувань, він подає й конкретні практичні зауваження, що стосуються граматики і стилістики петрарківського тексту, тим самим нормативно окреслюючи петраркізм на мовному рівні. У такий спосіб творчі принципи Ф. Петрарки вперше постають логічно впорядкованими й узагальненими [91, 67].

Критична діяльність П. Бембо породила потужну хвилю зацікавлення Ф. Петраркою в Італії, проте ще більше значення для розквіту італійського петраркізму мала художня творчість першого. Тут маємо на увазі насамперед збірку П. Бембо «Rime» («Вірші»), що була створена автором на ґрунті постулатів, висловлених у «Роздумах у прозі про народну мову», й опублікована у 1530 р. Величезне значення цієї збірки пояснюється тим, що далеко не всі поети, які намагалися творити у стилі Ф. Петрарки, були знайомі з теоретичним трактатом П. Бембо – у свідомості більшості послідовників видатного італійського гуманіста ідеї петраркізму, як можна припустити з великою долею ймовірності, існували радше опосередковано – у вигляді набору певних загальних уявлень, кліше, що створювали своєрідний риторичний фон відповідної доби, тому для них незрівнянно важливішою була не теорія петрарківської творчості, а її безпосередня наочна модель, яку й пропонувала поетична збірка П. Бембо. Отож, саме завдяки цьому поетові наслідування Ф. Петрарки в Італії кінця XV ст. переростає в усвідомлений рух із чітко окресленими естетичною метою і правилами [28, 64].

Найвищої точки розвитку італійський петраркізм сягає у XVI ст., коли свої петрарківські поезії створюють такі талановиті автори, як Джованні Делла Каза, Вероніка Гамбара, Гаспара Стампа і навіть Мікеланджело

Буонаротті. А у 20-х рр. цього ж століття петраркізм уже виходить за межі батьківщини Ф. Петрарки, поступово переростаючи з предмета захоплення окремих митців у повноцінну літературну традицію з численними адептами.

Виникнувши і зазнавши найбільш значного розмаху в Італії, петрарківський поетичний дискурс там же набув і найбільш глибокого й різнобічного наукового осмислення [детальніше див.: 91]. Однак за майже двохсотлітню історію інтенсивного вивчення петраркізму в Італії (зрештою, як і за її межами) нагромадилася така величезна кількість його визначень, подекуди настільки суперечливих, що вони радше створюють додаткові труднощі, ніж допомагають літературознавцям у його вивченні. Зважаючи на це, необхідність певної узагальненої позиції щодо суті петраркізму, яка би враховувала найвизначніші напрацювання дослідників у сфері його витлумачення та долала хоча б основні контрверсійні моменти у його розумінні, видається абсолютно обґрунтованою.

Головне завдання цього розділу – прослідкувати еволюцію наукових поглядів на петраркізм як естетико-літературний феномен і герменевтичну традицію, дійти певного «спільного знаменника» у його потрактуванні й запропонувати власне його тлумачення.

Насамперед уважаємо за потрібне зазначити, що петраркізм, будучи загальноєвропейським літературним явищем, мав яскраво виражений амбівалентний характер. З одного боку, він, безумовно, був феноменом, що переріс національні масштаби, характеризуючись сукупністю ознак, спільних для всіх художніх літератур, де він проявився і вкорінився, і багато в чому саме на основі цих наднаціональних характеристик та ознак і є підстави говорити про проєкцію петраркізму в тому чи тому національному письменстві. З іншого ж боку, національні прояви петрарківського дискурсу значною мірою відрізнялися, маючи у кожній країні власну періодизацію й специфіку розвитку, в них на провідні позиції висувалися різні художні аспекти петраркізму, по-різному реалізовувалися його риторика та ідейний зміст. Враховуючи сказане, петраркізм варто тлумачити і як цілісність, певну

художню систему, що побудована на дотриманні загальноприйнятих у всіх національних літературах норм і правил, і як сукупність окремих національних проявів. Зважаючи на це, для дослідників петраркізму поза межами Італії, природно, набагато важливішими уявлялися його відповідні національні варіанти [91, 70].

Підкреслимо, що з герменевтичного погляду такий підхід є абсолютно виправданим, адже якщо «неодмінною умовою» для розуміння будь-якого художнього твору, за Г.-Г. Гадамером, є «приналежність до певної традиції» [37, 270], то конкретизація цієї неодмінної умови, за П. Іванишиним, «буде наголошувати на обов'язковому врахуванні інтерпретатором належності осмислюваного предмета до певної *національної* (курсив наш – М. М.) традиції» [51, 365]. У стосунку до петрарківської поезії на цю особливість звертав увагу ще такий знаний дослідник творчості Ф. Петрарки, як Руф Хлодовський, визначаючи петраркізм саме як «національний стиль» [див.: 97, 134]. На цій же рисі петраркізму наголошував і шанований український компаративіст Дмитро Наливайко, який стверджував, що «у Франції, Іспанії, Англії та інших країнах ренесансна лірична поезія утворювалася як синтез петраркізму, який ніс у собі високу поетичну культуру італійського Відродження, з національними поетичними традиціями» [109, 577].

Із тих праць, де творчість послідовників Ф. Петрарки хоча б епізодично розглядалася як загальноєвропейський літературний феномен, варто насамперед виділити розвідки Гордона Брейдена [187; 188; 189], Дональда Гасса [265; 266; 267], Ернеста Вілкінза [448], Гері Воллера [438; 439] та Леонарда Форстера [242].

Г. Брейден визначає петраркізм як «інтернаціональне явище імітації, реакції і впливу взагалі» [188, 63], зауважуючи при цьому, що «історія наслідування Петрарки в ліричній поезії й інших видах художньої літератури не має кінця. Це наслідування ніколи не припинялося <...> Тим не менше, основний етап посмертного життя Петрарки обов'язково пов'язується з Ренесансом у Західній Європі» [188, 129].

Натомість Г. Воллер вирізняє петраркізм, який розуміє як використання митцями слів, виразів чи навіть цілих рядків Ф. Петрарки у власних поетичних цілях, за допомогою трьох характеристик:

- адаптивності – певної специфічної прихованої здатності, такого внутрішнього устрою ліричних текстів італійського гуманіста, який спричинив величезну кількість переспівів, перекладів, наслідувань;
- особливої риторичності тексту, що є основою не лише для традиційних способів вираження нерозділеного любовного переживання, але й утворює т. зв. «поле контролю та домінування», тобто так чи так нав'язує авторові певні норми поетичного вислову;
- безмежної мінливості любовного «Я», настільки інтенсивної, що ставить саму його ідентичність під сумнів, а «Я» при цьому постійно переписується заново [див.: 438].

В останній тезі Г. Воллер поділяє думку Л. Форстера, який досліджував петраркізм передусім як явище стилістичне. Цьому літературознавцеві належить, мабуть, одна з найвідоміших і найбільш цитованих у наукових працях характеристик петрарківської поезії, згідно з якою в її основі – «делікатний баланс протилежностей» [242, 87]. На думку вченого, самою суттю петраркізму є надзвичайно вдумлива, ретельна розробка і використання художнього прийому антитези [242, 4]. За Л. Форстером, петраркізм треба тлумачити не як «взірець кохання», а насамперед як «мову кохання» [242, 6]. Саме тому зображально-виражальні засоби, художні образи, ліричні ситуації, через які Ф. Петрарка окреслював драматизм свого любовного почуття, переконаний літературознавець, могли бути успішно зімітовані навіть тими митцями, які не приймали петрарківської концепції кохання як такої. І саме це забезпечило петраркізму таку феноменальну поширеність Європою і тяглість у часі.

На мовному рівні розглядає явище петраркізму й німецький дослідник Ульферт Риклефс, трактуючи його як «тематично й іконографічно стандартизований набір метафорики (образні уявлення в руслі мотивів війни,

облоги, полювання, морської подорожі), концептів, уособлень, алегорій» [378, 310].

Близькими до поглядів У. Риклефса видаються нам і твердження Ф. Майда. Визначальними характеристиками петрарківського поетичного гіпертексту цей літературознавець вважає «стереотипні ситуації кохання-страждання з їх антитезами й оксюморонами, уявлення про кохання як герць-боротьбу, полум'я, життя і смерть» [цит. за: 450, 28].

Глибоко осмислюючи петраркізм як багатовікову традицію, спробу узагальнити його концептуальні характеристики робить Дональд Гасс. Фундаментальними елементами петрарківського гіпертексту він називає «любовне поклоніння, залежність, обоження, скорботу та відчай» [266, 23]. Іншою важливою рисою петраркізму є, на думку дослідника, «колекція концептів: вогні пристрасті, вихори зітхань, умирання та воскресіння коханців і портрет леді, викарбуваний на серці закоханого. Третім елементом петраркізму є низка банальностей філософії кохання: наприклад, злиття коханців у єдине ціле, розрізнення між грубою і духовною любов'ю та неоплатонічна любовна драбина <...> Нарешті, існує набір петрарківських ситуацій, таких як народження кохання, розлучення закоханих і поет, що у відчаї скаржить на черствість своєї володарки» [266, 23 – 24]. Перераховані елементи, як стверджує літературознавець, можуть використовуватися митцями із дуже різним ступенем серйозності, проте вони завжди марковані саме як петрарківські, є легко впізнаваними.

Вивчення петраркізму неможливе без урахування наукового вкладу Е. Вілкінза у розробку цієї проблеми. Розглядаючи петраркізм як «творчу активність у літературі, мистецтві і музиці, що виникла під прямим і непрямим впливом творів Петрарки» [448, 327], він першим у світовій науці про літературу звернув увагу на необхідність виділення декількох джерел цього впливу. Передовсім – це праці Ф. Петрарки, написані латиною. Величезний латиномовний спадок італійського гуманіста вражає жанровою і тематичною різноманітністю – тут листи, діалоги, трактати, еклоги,

інвективи, біографії, історичні твори, епічна поема та ще багато іншого, де порушуються питання моралі, філософії, історії, літератури, а також життєвого шляху і трагічного кохання автора. У XIV – на початку XV ст. їх доволі інтенсивно використовували італійські авторами: твори з автобіографічними елементами ставали фундаментом для написання біографій Ф. Петрарки, «Африка» і «Буколічна пісня» – для поки ще стихійних намагань творчого наслідування. З другої половини XIV і до початку XVII ст., за спостереженнями дослідника, латинські твори Ф. Петрарки використовуються вже в основному як тексти для читання і цитування. Другим джерелом рясних петрарківських імпульсів стала алегорична поема «Тріумфи», яка породжувала численні спроби копіювання аж до другої половини XV ст., а третім, зрозуміло, «Книга пісень», наслідування якої на батьківщині Ф. Петрарки розпочалося у другій половині XIV ст. У XV ст. воно стає все динамічнішим і набуває ознак повноцінної літературної традиції, а у XVI ст. вже у безпрецедентному масштабі поширюється європейськими країнами [91, 71]. При цьому захоплення збіркою Ф. Петрарки, за Е. Вілкінзом, набуло мало не форм поклоніння: її текст розповсюджувався незліченними примірниками, також і кишеньковими (т. зв. «петраркіно»), його критично осмислювали, коментували, клали на музику; видання італійського гуманіста зображувалися на картинах, насамперед портретах, а біографію поета ретельно вивчали і навіть імітували у приватному житті. Як можна зрозуміти, Е. Вілкінз тлумачить петраркізм не лише як наслідування любовної лірики Ф. Петрарки, а як широку культурну традицію. Зазначимо, що саме таке бачення петраркізму є для нас найближчим.

В історичному розрізі українського літературознавства висловлювань із досліджуваного нами питання, на жаль, практично немає. Одним із перших до проблеми петраркізму звернувся у передмові до збірки власних перекладів поезії Ф. Петрарки, виданої 1982 р. у Мюнхені, авторитетний український літературознавець Ігор Качуровський. І хоча дослідник не пропонує тут

жодних конкретних дефініцій петраркізму, проте наголошує на тому, що «лірика Петрарчина стала джерелом, з якого черпали не лише петраркісти Італії та Іспанії, а й поети всієї Європи <...> – власне, першоджерелом, без якого ми не можемо ні уявити, ні належно оцінити європейської поезії від Trecento й до наших днів» [53, 14]. Учений також констатує, що українська література не зовсім уписується у цей загальноєвропейський контекст, оскільки петраркізм у його традиційному тлумаченні майже її не торкнувся, за винятком творчості неокласиків. За І. Качуровським, ні поезія Т. Шевченка, ні І. Франка, ні Лесі Українки не позначена відчутними ознаками петраркізму. До т. зв. «українського парнасизму» окремі відсилки до Ф. Петрарки можемо відшукати хіба що в полемічній літературі ХVІ ст., яка, однак, звертається насамперед до антиклерикальних образів і мотивів італійського гуманіста, а не до його любовної лірики. Останній аспект фрагментарно висвітлений також у дослідженнях Дмитра Наливайка [109] та Оксани Пахльовської [122, 61 – 62; 166], які у багатьох моментах перегукуються з окресленими думками І. Качуровського.

Якщо говорити про сучасне українське літературознавство, то й тут у науковому освоєнні петраркізму здобутків, на жаль, не дуже багато. Назвемо у цьому контексті хіба що дві статті, авторами яких є А. Боковець (порушує проблему петрарківських імпульсів у В. Шекспіра) [28] та Т. Лука (про особливості творчості петраркістів Дубровника) [72], стислий огляд окремих теоретичних аспектів петраркізму у дисертаційному дослідженні В. Шереметьєвої [152], а також кандидатську дисертацію Г. Юзьків про риси петраркізму в українській любовній ліриці ХХ ст. [159].

Щодо власне тлумачення петраркізму у цих роботах, то Т. Лука оминає будь-які його визначення; А. Боковець зазначає, що «у широкому сенсі під петраркізмом розуміється наслідування латиномовних та італомовних творів Франческо Петрарки <...> у вузькому сенсі італійський петраркізм трактується як слідування так званому петраркістському канону – нормам і правилам, які обґрунтував у своїх літературно-критичних працях та

проілюстрував у своїй ліричній творчості ренесансний поет П'єтро Бембо» [28, 63 – 64]; В. Шереметьєва обмежується актуалізацією «традиційного» [152, 113] його розуміння як «приципу створення любовної лірики під прямим чи опосередкованим впливом Петрарки в ренесансній Європі XIV – XVII ст.» [152, 113], натомість Г. Юзьків пише про петраркізм під дещо іншим, доволі новим для українського літературознавства кутом зору – як про «стильове явище високого ступеня сублімації» [159, 8], «особливий прояв платонічних переживань» [159, 16], стильову константу, що «стала однією із складових частин любовної лірики в аспекті платонічних переживань» [159, 5]. Варто звернути увагу й на той факт, що в останньої дослідниці також пунктирно окреслена продуктивна теоретична теза про здатність петраркізму «долати межі свого конкретно-історичного періоду і виходити в простір перспективного розвитку літератури, набувати ознак національних варіантів» [160, 8], продовжена у нашій роботі.

З-поміж найновіших праць згадаємо також дослідження Богдана Завідняка «Григорій Сковорода: джерела мудрости» [42] – хоча у його фокусі передусім спільні для Григорія Сковороди та Франческо Петрарки морально-філософські мотиви, а не любовний дискурс чи петраркізм як такий, автор монографії все ж подає у ній огляд перекладної рецепції «Canzoniere» українською мовою, а також пропонує окремий розділ («Петрарчині студії в Україні»), де аналізує ті нечисленні розвідки, присвячені вивченню петраркізму в українській літературі, які з'явилися переважно ще в радянський час, доходючи при цьому хоча й невтішного, проте абсолютно справедливого, на наш погляд, висновку, що «крім оглядових статей М. Бажана, І. Качуровського, Д. Наливайка, А. Перепаді та В. Чайковського глибших петраркознавчих досліджень в українській петраркіані досі мало помітно» [42, 94].

Осібнo необхідно розглянути словникові гасла «Петраркізм» у довідковому виданні «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» (за редакцією А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича,



Б. Іванюка, П. Рихла) [128] та «Літературознавчій енциклопедії» Ю. Коваліва [65], бо стосовно порушеної нами проблеми вони є чи не найінформативнішим в українському літературознавстві на сьогодні.

Автор першого гасла – П. Рихло – тлумачить петраркізм як «поетичну манеру (стильову форму, літературну течію) західноєвропейської любовної лірики доби Відродження, біля джерел якої стоїть творчість італійського поета Ф. Петрарки» [128, 407]. Далі дослідник указує, що він зорієнтований на відтворення художніх образів Ф. Петрарки та його поетичних форм і пов'язаний із ритуальною ідеалізацією коханої жінки й одночасним підкресленням жертвності почуття, невіддільного від страждання. При цьому, на переконання вченого, європейський петраркізм не може бути ідентифікований загальним впливом Ф. Петрарки, оскільки передбачав свідоме наслідування лише окремих специфічних складників його художньої системи. Основні постулати петраркізму, за П. Рихлом, – це формальна довершеність, краса і гармонія, бездоганна милозвучність, а також наснажена образність, головними засобами якої є метафора й антитеза. Тематичний спектр натомість радше обмежений: найчастіше трапляються такі мотиви, як зображення тілесної вроди (обличчя, очі, стан, руки, шия), відчуття непоборності смерті, любовні скарги, балансування поміж земною пристрастю, гедонізмом, стражданням і небесним блаженством, а також пориви в космічні сфери як форма втечі від жорстокої любовної влади тощо [128, 408].

Найважливішою ж для нас у цьому гаслі є вказівка на онтологічний характер петраркізму, що, власне, й відкриває перспективу його тлумачення як художньої герменевтики – за П. Іванишиним, «практики і, за певних обставин, теорії інтерпретації буття, котру автор репрезентує в художньому літературному творі» [50]. Щоправда, у П. Рихла ця теза, на жаль, сформульована лише побіжно: «Після Провансальської любовної лірики та німецького міннезангу це (петраркізм – М. М.) була друга еротична система нової європейської поезії, яка намагалася розв'язувати складні онтологічні

проблеми в колі перипетій любовної пристрасі» [128, 407].

Погоджуючись у багатьох аспектах із П. Рихлом, зокрема в тому, що петраркісти, як правило, запозичували лише окремі мотиви і формули Ф. Петрарки або ж загальну модель ситуації невзаємного кохання, автор другого гасла – Ю. Ковалів – дещо розширює хронологічні межі петраркізму, визначаючи його як «стильову тенденцію західноєвропейської лірики доби Ренесансу, класицизму та бароко» [65, 210], для якої «були характерні ідеалізація коханої жінки, відображення сердечних, здебільшого платонічних переживань, невіддільних від страждання, осмислення суперечностей людської натури, емпіричного світосприйняття та християнського спіритуалізму, трагізм протистояння життя і смерті, драма душевного світу людини» [65, 210]. Дослідник виокремлює такі основні дефінітивні риси цієї стильової тенденції, як широке використання антитез (страх – надія, пристрась – сум, день – ніч, насолода – страждання, життя – смерть), тяжіння до символіки, пов'язаної з вогнем, а також синестезія образів (насамперед поєднання вогню і води, що мало символізувати любовне горіння ліричного героя та крижане серце жінки, якій недоступні щирі почуття), як підсумок зазначаючи, що «попри обмеженість тематики петраркізм приваблював відтворенням досконалої краси та гармонії, формальної довершеності і духовних осяянь, витонченістю відгранованого сонета» [65, 210]. Показово, що Ю. Ковалів, як і П. Рихло, також поміж іншим звертає увагу на те, що в петраркізмі у контексті високої любові та шляхетного аристократизму тлумачилися «екзистенційні проблеми буття» [65, 210], проте так само жодним чином не конкретизує цього твердження.

Попри безперечну цінність гасел П. Рихла і Ю. Коваліва для української літературознавчої науки все ж зауважимо, що хоча вони у сконденсованому вигляді й окреслюють доволі концептуально ключові формально-змістові характеристики досліджуваного нами художнього явища, проте, як буде вмотивовано далі, запропоноване тут тлумачення петраркізму як лише ренесансної чи навіть барокової ліричної течії або ж стильової тенденції

суттєво збіднює його розуміння і мусить бути переглянута. Натомість висловлена літературознавцями теза про філософсько-онтологічну сутність петраркізму має бути, на наш погляд, розвинена глибше, зокрема й з урахуванням ідей Г.-Г. Гадамера, який, осмислюючи в «Істині і методі» художній досвід, тобто досвід, узятий із твору мистецтва наголошував, що він «містить у собі розуміння, отже, сам він являє собою герменевтичний феномен, але тільки не в розумінні наукового методу» [37, 101]. З цього погляду петраркізм як художній досвід, узятий послідовниками італійського гуманіста з його творів, насамперед «Книги пісень», та індивідуально проінтерпретований, постає надзвичайно цікавим герменевтичним феноменом – свого роду подвійним тлумаченням, тлумаченням тлумачення.

Назагал, проведений огляд різновекторних наукових поглядів на петраркізм як естетико-літературний феномен і герменевтичну традицію засвідчив, що майже двісті років його інтенсивного вивчення не посприяли уніфікації поглядів на це літературне явище. Як наслідок – широкий плюралізм підходів та інтерпретацій спричиняє парадоксальну ситуацію, коли будь-якому дослідникові, що обрав петраркізм за предмет свого дослідження, доводиться, по суті справи, заново визначати свою позицію з питань, які вже неодноразово аналізувалися в науці. Визначимо й свою.

### **1.1.2. Генеза, визначення і структура петрарківської традиції**

Обраний нами герменевтичний підхід до петраркізму як художньої традиції – історично сформованої системи сенсів та художніх форм – породжує надзвичайно цікаве й актуальне питання про власне Петрарчине, не запозичене з інших літературних та культурних традицій у петраркізмі, тобто відсилає до проблеми генези петрарківської традиції та її структури.

Давно встановлено, що Ф. Петрарка радше узагальнив творчі принципи своїх попередників, аніж створив щось власне. Нині у світовій літературознавчій науці існує достатня кількість праць, у яких простежується переломлення у творчості італійського гуманіста традицій римської елегії, любовної лірики трубадурів, а також італійських стильовістів, Данте Аліг'єрі та навіть комічно-реалістичної поезії Тоскани [див., напр.: 53]. Та й сам Ф. Петрарка у «Тріумфах» згадує митців, яким завдячує своєю майстерністю і натхненням: Піндара, Анакреонта, Вергілія, Овідія, Катулла, Проперція, Тибулла, Данте, Гвітонне д'Ареццо, Гвідо Кавальканті, Гвідо Гвінічеллі та багатьох інших. Найбільше при цьому гуманіст виділяє провансальських поетів Арно Даніеля, Раймбаута, Джауфре Рюделя та Бернарта де Вентадорна – і небезпідставно, адже саме лірика трубадурів заклала ідейно-художній фундамент того, що з часом перетворилося на любовний дискурс петраркізму [91, 75].

Виникнення провансальської любовної лірики пов'язують зі складним і водночас надзвичайно плідним переплетенням різноманітних традицій: античної літератури, зокрема творчості Овідія, багатого романського фольклору, середньовічної латинської поезії, а також арабської лірики, зокрема суфійської. Як відомо, в її основу покладена куртуазна концепція кохання, тобто система норм і правил поведінки закоханого лицаря та його Пані Серця.

Основні з цих правил були сформульовані ще у XII ст. придворним капеланом знаної покровительки французьких трубадурів Марії Шампанської Андреасом Капелланусом у латиномовній праці «*De Arte Honestae Amantiae*» (сьогодні її назву традиційно перекладають як «Мистецтво куртуазного кохання»). У трактаті, побудованому за аналогією до праці Овідія «*Ars amatoria*», через прямі інструкції, повчальні діалоги між чоловіками та жінками різних соціальних станів тогочасного суспільства та чіткий перелік поведінкових вимог викладалися основи куртуазних любовних взаємин. Кодекс Андреаса Капеллануса охоплював тридцять одне правило [див.: 194,

184 – 186]. Стисло розлянемо основні з них.

Правило шістнадцяте стверджувало, що коли закоханий бачить свою кохану, його серце тріпоче. За А. Капелланусом, куртуазна любов народжується з першого погляду. Через очі вона проникає у людське серце. Звідси відома метафора – образ Амура, що мешкає в очах жінки та випускає любовні стріли в серце чоловіка. З моменту поцілення такої стріли закоханий потрапляє у васальну залежність від Пані Серця, має служити, догоджати і підпорядковуватися їй в усьому. Лише вигляд коханої має породжувати у чоловікові трепет та благоговіння.

Правило двадцять четверте проголошувало: «Будь-яке діяння закоханого спрямоване до думки про кохану» [цит. за: 71, 250], проте незважаючи на це, лицар не мав права проявляти свої почуття публічно чи розповідати про них. Куртуазне кохання обов'язково передбачало таємність, позаяк жінка зазвичай перебувала у шлюбі або мала вищий соціальний статус, ніж закоханий у неї чоловік. Звідси й тринадцяте правило – «Розголошене кохання рідко буває довготривале» [цит. за: 71, 250].

Окреслені ідеї Андреас Капелланус продовжує в укладеному ним переліку із дванадцяти «головних правил кохання», шосте з яких наполягало на збереженні таємниці любові. Любовне почуття мало бути розділене лише між чоловіком, жінкою та, можливо, надійним посередником. Така таємничість кохання мала на меті також збереження його принадності.

Власне кажучи, любов між лицарем та Панею Серця різко протиставлялася у куртуазній культурі тим почуттям, які існували між подружжям. Шлюб у Середньовіччі був явищем прагматичним і розумівся як економічний, політичний чи становий союз, у якому інтимні стосунки між чоловіком та дружиною практикувалися насамперед для продовження роду, тоді як куртуазна любов трактувалася як єдино правдива. Подружню зраду куртуазна культура пояснювала тим, що коханці, вражені стрілами бога любові, не володіють собою та не можуть протистояти пристрасті – потрапивши у підступну пастку Амура, закохані думають лише про те, як

здійснити свої бажання.

У світлі сказаного стає зрозумілим, що у першому правилі Андреаса Капеллануса «Шлюб не є причиною для відмови у коханні» [цит. за: 71, 250] йдеться аж ніяк не про почуття між чоловіком і дружиною, а, по суті, про подружню зраду. За А. Капелланусом, якщо між партнерами в шлюбі й існують якісь почуття, їх не можна вважати коханням, оскільки шлюб містить у собі елемент примусу. Виявляючи прихильність до чоловіка, дружина, на його переконання, керується не любов'ю, а християнським смиренням і покорю. З іншого боку, кохання – це почуття, яке підносить людину над буденністю, по-справжньому любити можна лише когось вищого, шляхетнішого за себе, тому чоловік а рїогї не може любити власну дружину. Його почуття у шлюбі, за «De Arte Honestae Amicitiae», є чимось схожим на батьківську любов, тоді як справжнє куртуазне кохання можливе лише поза шлюбом.

Водночас, як переконує відомий дослідник європейської середньовічної літератури Вільям Бергвінкл, саме шлюб у Середньовіччі був своєрідною ширмою, яка прикривала різні форми стосунків, недозволених церквою, з-поміж іншого й саме куртуазне кохання. Якщо подружжя виконувало свій головний обов'язок – народжувати дітей, то і чоловікові, і дружині негласно пробачалися певні поведінкові девіації: «Коли соціальна стабільність і респектабельність завойовані, а незайманість більше не є перешкодою, шлюб відкриває двері для багатьох альтернатив <...>, легітимізує, уможлиблює та маскує форми трансгресивної поведінки, які інакше залишалися б забороненими: те, що критики дев'ятнадцятого століття називали «куртуазною любов'ю», підіймає голову з привабливої обіцянки гріха» [190].

Отож, куртуазна любов не завжди була такою високою і позбавленою тілесності, як ми звикли вважати. Куртуазне кохання негласно допускало фізичний зв'язок між лицарем та Панею Серця, проте у жодному випадку не шлюб. Водночас такий позашлюбний зв'язок передбачав вірність його учасників один одному: «Подвійним коханням ніхто зобов'язаний бути не

може» [цит. за: 71, 250], – гласило правило третє. Сімнадцяте ж продовжувало: «Нове кохання проганаяє старе» [цит. за: 71, 250].

Закоханий чоловік, згідно з куртуазною етикою, перебував у своєрідному васальному підпорядкуванні, і його служіння Пані Серця, що наслідувало службу сюзеренові, включало не лише уважність до її бажань, але й конкретні дії та жести, як то ввічливість і доброзичливість, добротність і звитяга («Лише звитяга робить будь-кого гідним кохання» [цит. за: 71, 250]), а також допомога тим, хто її потребує. Відомий медієвіст Клайв Стейплз Льюїс назвав це соціокультурне явище «феодалізацією кохання» [312, 1936] і пояснював тим, що в Середні віки васальна відданість була рисою, яка увінчувала шкалу морально-етичних цінностей, тому для того, аби надати вагомості куртуазній любові, на неї проєктувалися поведінкові особливості васальних відносин. Лицар також обов'язково мав бути щедрим і ставити своє кохання понад усе.

При цьому те кохання, яке досягалося легко, і важило мало – необхідними вважалися складні перешкоди, які чоловік мав стійко долати на шляху до жіночої прихильності. Чотирнадцяте правило стверджувало: «Легким досягненням кохання буває знецінене, важким – набуває ціни» [цит. за: 71, 250]. У результаті – досягнення задоволення від стосунків із коханою жінкою ставало невіддільним від постійної запеклої боротьби за щастя та фізичного й емоційного виснаження, яке її супроводжувало.

Розуміння кохання як васального служіння, правила куртуазної любові найширше репрезентовані у середньовічній літературі у т. зв. «chansons d'amour» – піснях, що виражали палкі почуття трубадура чи його скарги на байдужість недоступної жінки. При цьому закоханий все-таки не втрачав надії на те, що колись Пані Серця дослухається до його благань. Власне кажучи, провансальська поезія пропонувала суспільству концепцію ідеалізованого адюльтеру. Почуття, оспівані у піснях трубадурів, попри сформований стереотип, не обмежувалися платонічною площиною, а окремі їх жанри навіть прямо передбачали зміст, пов'язаний із чуттєвим досвідом.

Так, у «chanson d'histoire» чи «de toilette» спеціально підкреслювалася жіноча жага та бажання вступити в інтимні стосунки з чоловіком, в альбі та «chanson de malmariée» домінувала тема зради, пасторелла теж часто торкалася проблеми позашлюбних інтимних зв'язків. Подвійна мораль у куртуазному середовищі була нормою, а саме куртуазне кохання як суспільно відкрита форма прояву особистості – конвенційною грою, прийнятою суспільством у функції забороненої, несанкціонованої шлюбом любові. Така гра виправдовувала порушення загальноприйнятих заборон, надаючи звичним чуттєвим проявам кохання культурно значущого статусу.

Попри принципову неможливість кохання у шлюбі та таку своєрідну пропаганду подружньої невірності, провансальська концепція кохання все ж була надзвичайно гармонійною. У її центрі – Амур як самодостатня сила, що підкоряється лише своїм законам, виховує в духовній красі, спонукає до високих цілей доблесті і подвигу. Традиційні куртуазні засади пропонували модель поведінки, що надавала земному видимості небесного, приховувала плотське і таємне за піднесенням і соціально схваленим. Таке тлумачення дещо обкрадало чуттєвий бік кохання, пом'якшувало його суперечності з правилами обрядової та церковної моралі й водночас підіймало значення жінки як джерела високих, нав'язаних Амуром потягів. У любовній концепції провансальських поетів, на противагу середньовічному церковному її тлумаченню як істоти нечистої та гріховної, жінка підносилася та ошляхетнювалася, іноді навіть настільки, що уподібнювалася до самої Діви Марії.

У цьому контексті варто згадати концепцію українського літературознавця і герменевта Миколи Ігнатенка, який пропонував трактувати абсолютно всі продукти середньовічної художньої практики, зокрема й любовну лірику трубадурів, як невід'ємну частину так званого «лицарського еротизму» [52, 40] – сильно модифікованої, секуляризованої християнської містичної еротики. За концепцією М. Ігнатенка, кожен поет-трубадур ототожнював себе з Христом, а свою кохану – з Дівою Марією, переносючи



всі її чесноти на обожнювану жінку. Саме тому «сьогоднішньому читачеві важко збагнути, кого оспівує трубадур – земну жінку чи Богородицю. Така ж в Абеяра Елоїза, така у Данте його Беатріче, така у Петрарки його Лаура» [52, 79].

Зі свого боку, один із найяскравіших європейських інтелектуалів ХХ ст. Дені де Ружмон уважав, що кохання, зображене в ліриці трубадурів, символізувало містичну любов людської душі до Бога. Дослідник пише: «Чи слід було б згадувати, що куртуазний лицар часто звертався до своєї Дами, називаючи її сеньйором, себто у чоловічому роді: *mi dons* (*mi dominus*), а в Іспанії: *senhor* (а не *senhora*)? Андалузські та арабські трубадури чинили так само. Вважаю, що тут також усе є релігійним чи феодалним символом, а не прикладом людських стосунків» [129, 92].

У блискучій праці «Любов і західна культура» Д. де Ружмон вказав на одне з найважливіших джерел провансальської любовної культури. За уявленнями цього автора, виникнення куртуазної концепції кохання було б неможливим без проникнення в Прованс християнської ересі катаризму. Ця ересь сходить до східної релігії Мані – маніхейства, звідки катари запозичили фундаментальну ідею дуалізму – категоричного протиставлення матеріального і духовного світів, їх абсолютної несумісності. У християнстві це протистояння знімалося через Ісуса – Бога, що зійшов у людську плоть. Катари не розуміли і не приймали постулату боговтілення. Їм людське тіло уявлялося в'язницею, в якій божественна душа змушена страждати і каратися при житті. Тимчасово перебуваючи там, вона прагне лише одного – повернутися в лоно Господнє, у зв'язку із чим нетерпеливо чекає смерті, через яку тільки і можна возз'єднатися з Творцем. Саме такого роду ідея лягла в основу драматичного і непримиренного конфлікту «Канцоньєре» Ф. Петрарки – між пристрасним коханням до земної жінки та чистою і світлою любов'ю до Бога. До слова, у найтіснішому зв'язку з катаризмом розглядав творчість трубадурів і вже згадуваний нами І. Качуровський [54, 211 – 213].

У віршах трубадурів героїня, як правило, була анонімною, часто – вигаданою, що, зрештою, спричинилося до відомої стереотипізації цього художнього образу. Пані Серця позбавлялася чітких індивідуальних рис, практично завжди змальовуючись однаково: світловолосою, стрункою, з прямим носом та блакитними або сірими очима, порцеляною шкірою, маленьким ротом із сяючими зубами, тонкою талією й аристократичними руками та шиєю, гордовитою поставою.

Трубадури виробили кілька стилів письма. Для «*L'aura amara*» було характерне постійне повторення клішованих художніх засобів, «*trobar clar*» був простим і зрозумілим, «*trobar ric*» – похмурим, а «*trobar clus*» – загадковим і сповненим темних натяків. Саме останній справив найбільший вплив на сицилійських поетів – безпосередніх попередників Ф. Петрарки. Адаптувавши провансальські конвенції до сонетного жанру, сицилійський автор Джакомо де Лентіно посприяв їх популяризації на території Італії, де вони набули широкого розповсюдження, найпишніше розквітнувши у творчості Гвітоне д'Ареццо. Натомість «новий солодкий стиль» став уже своєрідною реакцією на захоплення традиціями трубадурів. У поезіях Гвідо Гвінічеллі, Гвідо Кавальканті та молодого Данте Аліг'єрі кохання інтелектуалізується та інтерпретується з ускладнених філософських позицій (як добре відомо, героїня останнього – Беатриче майже цілком утрачає риси конкретно-чуттєвого образу, перетворюючись на символ трансцендентної краси, ідеальної любові та мудрості).

Л. Форстер у своєму фундаментальному дослідженні європейського петраркізму наголошує на відмінностях між лірикою трубадурів та поезією стильновістів. Якщо перші, як уже згадувалося, загалом допускали, хоча й негласно, можливість тілесного кохання, то у творчості других поклоніння жінці набуває винятково духовних вимірів. В італійській любовній поезії XIII ст. героїня описується як ангелоподібна істота, своєрідний «місток» між земним світом і небесним, а поет зосереджується на глибинному аналізі почуттів, які у його душі викликає споглядання її божественної краси [242, 2].

Отож, уже до Ф. Петрарки в італійській літературі складається традиція любовної поезії, побудованої на принципах куртуазності, з одного боку, та елементах полеміки з ними – з іншого. Її константами, за Томасом Роче, були «стріли Купідона, гордовита пані, негасимий вогонь любові, що проймає аж до костей, та закоханий поет, що складає вірші з надією на зцілення» [381, 10– 11]. Роберт Дарлінг дещо розширює цей перелік, вводячи до нього «кохання з першого погляду; всепоглинаючий сум та любовну хворобу; розчарування; кохання як паралель до феодалного служіння; жінку ідеально гарну, ідеально добродісну, чарівну <...> любов як чесноту; кохання як ідолопоклонство та як чуттєвість; бога любові зі стрілами, вогнями, муками, ланцюгами; внутрішню війну – надію, страх, радість, сум» [225, 9]. Подібно до своїх сучасників, Ф. Петрарка широко залучає перераховані елементи до власної художньої практики. Його кохання до Лаури має всі ознаки куртуазності – по-перше, жінка була заміжня, по-друге, скарги поета на жорстоку героїню та її добродісність будуються за типовими зразками «amor cortois». При цьому митець запозичив не лише основні тези куртуазної любовної концепції, але й «багато думок і елементів мови. Такими є його концепти війни, ув'язнення, ланцюгів, втечі серця із грудей, сили в очах жінки, очищення за допомогою вогню, талого льоду емоцій, пристрасті, що спалює, роз'їдає зсередини, викликає хворобу, але і зцілює» [380, 400].

Водночас неможливо оминати увагою і той факт, що засвоєні літературні традиції Ф. Петрарка зумів настільки майстерно пристосувати до своїх потреб та художніх завдань, що його наступники почали сприймати їх уже як його власні. Ба більше – він зміг надати запозиченим елементам такої вишуканості та виразності, а самому осмисленню й тлумаченню кохання такої рефлексивності, що петраркістам, по суті, вже дуже складно було додати щось нове. Багато із них узяли у свого вчителя не його філософську глибину і психологічний драматизм, а здебільшого те, що лежало на поверхні: змалювання любовного почуття як солодкої й одночасно болісної муки або навіть вічного вмирання й воскресіння, що передається за допомогою образів

вогню й асоційованих із ним (саламандри, фенікса, Ікара, Фаетона тощо); рабське поклоніння і служіння Пані Серця, безмежну відданість ліричного героя, що подекуди доходять до ницості; обожнювання жінки, що поєднує фізичну красу й моральну досконалість і описується за допомогою світлових образів (сонце, зірки, проміння), коштовних каменів і матеріалів (волосся як золото, шкіра як слонова кістка, зуби як перли, губи як корал і т. п.), квітів (троянда, гвоздика, лілія); залежність від милості Донни та її мінливого настрою; відчай та скорботу, тугу і печаль, зворушливі скарги ліричного героя; типові сюжетні ситуації зародження кохання з першого погляду, розлучення закоханих, нарікання ліричного героя на безсердечність коханої, а також стійкий набір концептів (вогні пристрасті, вихори зітхань, моря сліз, портрет Пані, викарбуваний на серці і т. д.) й антитез (радість – смуток, життя – смерть, відчай – надія, день – ніч, свобода – полон і под.) тощо [103, 460].

Усе сказане викликає до життя ще одне надзвичайно важливе питання. Чому, якщо Ф. Петрарка фактично не створив нічого нового, «Книга пісень» стала справжньою революцією у тогочасній літературі та культурі загалом? Особисто нам відповідь убачається у прогресивних світоглядних вимірах Ф. Петрарки, сформованих значною мірою під впливом ідеалістичної філософії, насамперед платонівської та неоплатонічної. До слова, такої ж думки дотримувалися дослідники творчості італійського гуманіста Л. Руссо та Р. Хлодовський [детальніше див.: 91, 75 – 76].

Як відомо, у філософії Платона кохання чи не вперше зазнало теоретичної рефлексії. Згодом ідеї грецького мислителя (передусім розвинені у діалозі «Бенкет») у різний спосіб інтерпретувалися та переосмислювалися у вченнях пізньоантичного філософа Плотіна, флорентійських неоплатоніків (М. Фічіно, П. делла Мірандола), а ще пізніше популяризувалися численними трактатами, серед яких доцільно насамперед згадати «Придворного» (1528) Бальдассаре Кастильйоне. При цьому важливою для нас виступає не тільки сама неоплатонічна концепція кохання, але і її тісний зв'язок, по суті,

нерозривність із поетичною практикою [104, 323 – 324].

Платон створив «Бенкет» десь орієнтовно у 385 р. до н. е. У цьому творі філософ змальовує трапезу у будинку драматурга Агафона, під час якої запрошені озвучують свої міркування щодо любовного почуття [104, 324]. Для нашого дослідження найбільшу вагу мають промови Аристофана та Сократа.

Перший розповідає про те, що в минулому існували три статі – чоловіча, жіноча та андрогінна. За Аристофаном, у той час люди були кулеподібні, дуже спритні і швидкі, мали по чотири руки і ноги, чотири вуха, два обличчя, що дивилися у різні боки, а також «соромітних членів – два» [125, 38 – 39]. Через свою зухвалість вони були розділені Зевсом надвоє, проте душа у цих розполовинених істот залишилася спільною, тому вони понад усе хотіли знову знайти один одного. Виходячи із цього, кохання у витлумаченні Аристофана – це бажання повернути другу частину втраченої колись цілісності: «Кожен-бо з нас, – твердить він, – є символом людини, розділеної на дві камбалоподібні частини – з однієї дві. Тому кожен вічно шукає своєї половини» [125, 41].

Сократ натомість пропагує ідею кохання як пошуку вічного блага. На його переконання, любов сама собою, як особистісний досвід, не є ані доброю, ані прекрасною, а позаяк кожен шукає те, чого йому бракує, то й кохання прагне добра та краси. Він заперечує Аристофана: «любов ні половини не шукає, ані цілоти, якщо в ній нема якогось блага» [125, 73]. Далі цей філософ переповідає свою розмову з Діотимою – легендарною жрицею з Мантинеї, у якій тлумачить кохання як жагу божественної краси й добродітності.

Так, Діотима стверджує, що найнижчим, первісним щаблем т. зв. «любовної ліствиці (драбини)» є тривале споглядання фізичної краси об'єкта любовного почуття, яке, зрештою, має закінчитися внутрішнім прийняттям того факту, що краса одного людського тіла нічим не відрізняється від краси іншого, тобто краса фізичного ґатунку є однаковою абсолютно в усіх своїх

проявах. Розуміння цього спонукає того, «хто став на правильний шлях» [125, 81], сприймати всю зовнішню красу як однотипну, що має цікаві наслідки для закоханого, оскільки нівелює для нього привабливість коханої особи, яка тепер більше нічим не вирізняється з-поміж усіх інших. Далі має відбутися основний перехід, і закоханий має зрозуміти, що краса внутрішня є чимось кардинально іншим, ніж зовнішня та водночас чимось набагато ціннішим, проте, як і в попередньому випадку, вона теж цілком однотипна. На цьому шаблі він має дійти точки, в якій фізична краса втратить будь-який суттєвий сенс, а внутрішня почне сприйматися як провідник до божественного світу. Сягнувши цього, закоханий усвідомлює, що насправді кохання є унікальним проблиском вічного прекрасного [104, 326]. Зумівши одного разу пройти описаний шлях і вловити цей божественний проблиск, він уже ніколи не зможе бути таким, як колись, бо «з тим, хто споглядає прекрасне тим оком, яким його лишень і можна споглядати, станеться те, що він породжуватиме не примарний образ доброчесності, а доброчесність істинну» [125, 85].

Отже, можна підсумувати: сходження «любовною драбиною» осмислюється у Платона як поступове піднесення до глибокого розуміння абсолютної духовної краси, ототожненої з вічним божественним благом, через їх чуттєві, земні прояви [104, 326]. В інтерпретації Ф. Петрарки ця концепція художньо тлумачиться через поєднання теми кохання з мотивами доброчесності, фізичної привабливості Лаури та ідеєю вищого розуміння Бога, що відкривається через любов до жінки. Найгучніше вона звучить, на наш погляд, у сонеті XIII.

У «Бенкеті» також пояснюється суміжність кохання та поезії, що є надзвичайно вагомою проблемою в естетиці петраркізму. За Діотимою, позаяк любов є прагненням блага, що є онтологічно безсмертним, то разом із благом не може не прагнути й самого безсмертя, досягти якого можливо лише через народження нового. При цьому останнє стосується не лише безпосереднього продовження у дітях, але й усього, що пов'язане з творчістю [104, 326]. Так, Платон пише: «Мужі, що тілом плодючі, шукають переважно

жінок, бо саме тут їхній Ерос: у своїх дітях, їх породивши, вбачають вони шлях до безсмертя <...> Ті ж, що носять сім'я в своїх душах <...> вагітні тим, що личить, щоб душа виношувала і родила. А що личить породжувати душі? – Розумні помисли та інші чесноти. Творцями цих чеснот бувають всі поети» [125, 81]. Отож, поезія розуміється у Платона як природний наслідок любові, що народжується зі споглядання краси, намаганням здобути безсмертя через створення художнього твору [104, 327].

Своєрідним містком поміж язичником Платоном та християнізованим неоплатонізмом Відродження виступає філософія Плотіна – засновника античної неоплатонічної школи, що проіснувала з III до VI ст. Саме античні неоплатоніки чітко сформулювали принцип еманції – ключовий концепт в об'єднанні метафізичного світу ідей та чуттєвого світу. Ідеальний світ у філософській концепції Платона був дуже далеким від реального. Платонові ідеї перебували десь поза межами фізичного космосу, в якомусь трансцендентному потойбічному просторі і не були пов'язані жодними реальними зв'язками з об'єктивним світом, відбиваючись у ньому, ніби у величезному дзеркалі. Еманція неоплатоніків – своєрідне випромінювання Єдиного із метафізичного світу в земний – поєднала ці світи. І саме як «небесна еманція Душі, що тужить за Богом» [111, 117] потрактована любов у їхній концепції. Її першоджерело, на думку Плотіна, «потрібно шукати в схильності душі до чистої небесної краси, у відчутті спорідненості з Божественним, у цих почуттях, які вона, часом того не усвідомлюючи, відчуває до вищого» [111, 117].

У часи Ренесансу філософія Платона та античного неоплатонізму була детально пояснена Марсиліо Фічіно. У своїх коментарях до діалогу «Бенкет» цей мислитель формулює засадничі положення ідеалістичної філософії, релевантні дослідженню любовної лірики епохи Ренесансу: кохання – це прагнення краси, а краса – це відблиск небесного блага. Останні співвідносяться між собою як коло і його центр, при цьому, за концепцією філософа, «благо перебуває в єдиному центрі, краса ж – у чотирьох кругах.

Єдиний центр усього є бог, чотири круги довкола блага – розум, душа, природа і матерія» [158, 152], тому «той, хто споглядає і любить красу в будь-якому із цих чотирьох порядків – розумі, душі, природі і тілі, – споглядає і любить самого бога» [158, 155]. Тим самим кохання приводить людину до божественного.

Доцільно, однак, зазначити, що теорія любові не оформилася у М. Фічино у самостійну філософську концепцію. Вона була у нього частиною загальної концепції космосу, а тому трактувалася як універсальна рушійна сила, якій підпорядкований і божественний світоустрій, і сама людина – у такому тлумаченні філософія любові постає, по суті, філософією буття – онтологією. Ренесансний мислитель уявляв собі світ як побудовану за законами ієрархії цілісність, у якій Господь постає найвищим виявом буття, а матерія – найнижчим. Цей світ мислитель змальовував не як вертикаль, а як складну структуру з круговими зв'язками – духовний колообіг, що бере початок від Творця, спускається до землі і знову повертається до свого божественного джерела, і є любов'ю. Пронизуючи і скріплюючи собою всю світобудову, всю ієрархію буття, така любов є красою, а саме існування світу у рамках цього перманентного духовного кругообігу – насолодою: «існує один безперервний потік, що бере початок від бога, проходить через світ і зрештою завершується в бозі, який ніби у вигляді певного круга повертається туди ж, звідки виходить. І так один і той же круг, що веде від бога до світу і від світу до бога, називається трьома іменами. Оскільки він починається від бога і до бога веде – красою; оскільки, переходячи у світ, захоплює його – любов'ю; а оскільки, повернувшись до творця, поєднує з ним його творіння – насолодою» [158, 151]. Як бачимо, поняття любові тісно переплітається у М. Фічино з поняттям не лише краси, але й насолоди. Саме так і народжується загальновідоме визначення любові як «насолоди красою» [104, 328].

Зауважимо також, що великим досягненням М. Фічино стало потрактування любові як сили, здатної поєднати чуттєвий, матеріальний і невидимий, ідеальний світи, тим самим долаючи прірву між людським і



божественним. Точкою їх зустрічі постає земна краса, що тлумачиться як зримий образ Бога, Його видима еманация: «наперекір дуалістичному протиставленню Світу і Бога М. Фічіно підкреслює божественне походження Краси навколишнього видимого світу. За своєю сутністю Краса світу є духовною і виражає себе у Красі тіла і форми. Краса тіла не відводить людину від Бога, вона є його втіленням» [111, 120].

Не менший інтерес, як зазначає українська дослідниця творчості Е. Спенсера Світлана Ніколаєнко, викликають і описані М. Фічіно природа та характер людської любові: «пристрасті закоханих, благоговіння одне перед одним, зміни станів від радості до суму, залежність від різних типів людських темпераментів. Найвиразнішим є опис внутрішньої діалектики Любові, створеної на основі заново прочитаного та переосмисленого Платона. За словами Фічіно, у процесі Любові відбувається перетворення закоханого й коханого одне в одне: один до самозабуття віддає себе іншому, немов помирає в ньому, але потім воскресає, впізнає себе в коханому й починає жити вже не одним, а двома життями, не тільки в самому собі як коханому, але й в іншому закоханому. Тому кохання – не тільки просте єднання душ, не тільки самопожертва й самовіддача, але й складне здвоєння творчих потенцій життя» [114, 142].

Варто звернути увагу і на те, що у неоплатонізмі існувала певна диференціація любові. Ще один видатний італійський учень Платона – Джованні Піко делла Мірандола – виділяє три її види. Найнижчу, чуттєву любов неоплатонік називає тваринною або вульгарною. Вона не виходить за межі суто тілесних бажань. В основі людської любові – інтелектуальне сприйняття краси та спроби долучитися до неї через механізми розуму. Натомість третя, найвища ступінь любові ґрунтується на усвідомленні того, що тілесна краса є лише образом божественної, а тому передбачає повну відмову від нижчої земної краси заради вищої [див.: 158, 298 – 299].

Згідно з концепцією Дж. Піко делла Мірандоли, вульгарну і небесну любов неможливо переживати одночасно. Аналогічно неможливим є для

більшості людей піднятися до найвищого її рівня. Проте той, хто все ж спроможеться побороти у собі тілесне, підпорядкувавши його духовному, «перетворюється із людини на ангела, весь запалений ангельською любов'ю, як матерія, запалена вогнем, і перетворений у вогонь, підноситься до найвищої частини нижнього світу. Таким способом, очищений від бруду земного тіла і перевтілений в духовному полум'ї любовної сили, піднявшись до інтиллегібельного неба, щасливо спочиває в обіймах першоотця» [158, 296]. Цікаво, що любов для флорентійського мислителя є почуттям суто людським. Говорити про неї у стосунку до Бога, на його переконання, некоректно, оскільки любов є потребою й жаданням краси, а Бог, природно, не може мати ні бажань, ні потреб.

Окреслена у Дж. Піко делла Мірандоли типологія любові уможливила остаточне закріплення концептуальної для петраркізму ідеї «любовної драбини». Підіймаючись її щаблями, закоханий герой підноситься від замилювання фізичною привабливістю коханої до усвідомлення її душевної краси, через яку зрештою відкривається перспектива осягнення божественних краси і блага [104, 329].

Утім, доцільно зазначити, що «любовна драбина» флорентійських неоплатоніків суттєво відрізнялася від описаної у Платона, оскільки якщо уважно читати «Бенкет», то можна зрозуміти, що його автор, говорячи про духовні щаблі, ніби має на увазі драбину в прямому сенсі. Підйом на кожен її наступний рівень залишає попередній позаду, тому земна краса об'єкта любові, яка служить імпульсом для самого підйому, із самого початку залишається на найнижчій сходинці, тобто фактично нівелюється. У філософії флорентійців об'єкт кохання не усунутий із процесу духовного сходження, а слугує медіатором між земною і божественною сферами.

Таке сходження добре описане у відомому трактаті Б. Кастильйоне «Придворний». Автор цього твору стверджує, що істинна мета любовного почуття – піднести закоханого від земної краси до небесної, що і має вважатися за найбільше благо. У IV книзі трактату експлікується дещо християнізована та

гетеросексуалізована версія проповіді Сократа з Палатонового «Банкету». У цій частині трактату Б. Кастильйоне вкладає свої ідеї в уста П. Бембо. Останній тлумачить кохання як прагнення насолодитися красою. Щоправда, він зауважує, що пізнання передує бажанням, називаючи три шляхи, через які людина може це пізнання здобути: через органи чуття, через розум та за допомогою розуміння. На першому з окреслених шляхів народжується прагнення лише до тих речей, які можна досягнути сенсуально. Це тваринні бажання, які П. Бембо засуджує. Обирати дає людині змогу розум, що підносить її над тваринним світом, будучи винятково людською характеристикою. І, врешті, розуміння є властивістю ще вищою, саме воно породжує жагу духовної досконалості. Будучи щедро обдарованою розумом, людина, за Б. Кастильйоне, перебуває десь між грубим земним і божественним світами, але через усвідомлений вибір та вільну волю вона здатна добровільно відкинути чуттєвість, здобувши вище розуміння [104, 329 – 330].

У контексті окреслених постулатів герой «Придворного» П. Бембо звертається до потрактування ідеї краси, стверджуючи, що вона є земним відбитком вищого блага. Коли чоловік бачить гарну жінку, його насамперед вабить її зовнішність, але при цьому зовнішня краса торкається і його душі. Саме в цей момент необхідно вирішити – чи йому достатньо обмежитися примітивними бажаннями, а чи все ж рухатися вище. Перший шлях є хибним: «Якщо душа, охоплена бажанням насолоджуватися красою як благом, дозволяє почуттям керувати собою, то впадає в найтяжчу оману, вважаючи, що тіло – головна причина краси, через що для насолоди нею вважає необхідним поєднатися якнайшвидше із цим тілом. Це неправильно: той, хто сподівається насолодитися красою, володіючи тілом, обманюється, позаяк ним рухає не знання на основі розуму, а помилкова думка, що походить від чуттєвого потягу. Тому задоволення, яке він отримує, неодмінно фальшиве і недосконале» [158, 347]. Якщо ж закоханий обере другий шлях, шлях розуміння, то, подібно до куртуазного лицаря, він має задовольняти та звеличувати свою кохану, догоджати їй, сприймати її бажання як важливіші за

власні, а також, що надзвичайно важливо, плекати її внутрішній світ: оберігати від різного роду життєвих помилок, захочувати до стриманості, скромності, порядності, чистоти помислів і т. ін. [104, 330 – 331]. Завдяки такому служінню коханій та любов до її душі таку саму, як до тіла, закоханий починає сходити щаблями «любовної драбини» все вище аж до кінцевої точки, у якій перед ним постає універсальна інтелектуальна краса, розкривається ангельська природа людської душі й відкривається вільна дорога до Бога. Як бачимо, трактат «Придворний» цілісно адаптував обидва фундаментальні для петраркізму тлумачення кохання – неоплатонічне та куртуазне [104, 331]. І саме ця праця мала чи не найпотужніший вплив на розвиток європейського, зокрема й англійського, петрарківського дискурсу.

Платон, неоплатоніки, Б. Кастильйоне запропонували цілковито новий, відмінний від середньовічного погляд на суть і характер кохання. Останнє отримало у них надзвичайно могутню перетворювальну, трансформуючу силу, здатну підносити закоханого до божественних висот – саме тому «Книга пісень» Ф. Петрарки і завершується релігійним гімном, що символізує возз'єднання протагоніста з Богом. Водночас у світлі сприйняття жінки та кохання як проявів ідеальної божественної краси і вічного блага, проблема досягнення закоханим взаємності перетворювалася на проблему християнського конфлікту душі і тіла, що є одним із основних у ліриці петраркізму і створює постійну напругу між еротизмом та глибокими релігійними почуттями ліричного героя [104, 331]. У самого Ф. Петрарки вона найяскравіше оприявнюється у діалозі «Про презирство до світу», де у процесі довгої відвертої розмови із Блаженим Августином у присутності Істини alter ego автора Франциск розкриває гострий внутрішній розлад між власними земними бажаннями, поміж яких і прагнення оволодіти Лаурою, та необхідністю дотримуватися жорстких церковних приписів.

Осмислення філософського підґрунтя петрарківської художньої традиції прямо пов'язане також із проблемою хронологічних рамок петраркізму. Бо якщо асоціювати зміст петрарківських поетичних текстів

винятково з неоплатонічною ренесансною філософією, то чи можна зараховувати до петрарківської літературної традиції художні твори, написані набагато пізніше, у літературах постренесансних? Очевидно, тут потрібні певні уточнення.

Фундаментальною особливістю петрарківського художнього світу була його специфічна концепція. Цей світ був структурований відповідно до суворої ієрархії: ліричний герой займав у ньому найнижчу сходинку, а на вершині перебував Бог. Натомість жінка як живе втілення божественної ідеї була поставлена у центр світу і слугувала посередником між петрарківським протагоністом та Господом. Основою світоустрою, об'єднувальним началом усіх елементів світобудови та універсальним зв'язком усіх рівнів буття було при цьому кохання. Саме така специфіка осмислення світу і людини у межах конкретної світоглядної парадигми може бути запропонована у ролі критерію ідентифікації й вирізнення петраркізму як цілісного ідейно-художнього феномена, і в такому трактуванні він дуже рідко виходить за рамки XVI ст. Інша річ, що окремі його художні елементи можуть з'являтися і, власне кажучи, й з'являлися в літературних текстах значно пізніших епох – аж до сучасності [91, 76]. Насамперед це стосується риторичної складової петраркізму, яка, як буде показано далі, запропонувала поетам Нового часу такий широченний і художньо довершений каталог металогічних образів, мовних зворотів, зображально-виражальних засобів, без якого їм було просто неможливо обійтися. Більше того, петраркізм як риторична стратегія виявився настільки всеохопним та зручним для «готового» використання, що зумів із легкістю подолати вузькі рамки любовної лірики, поширивши поле домінування на інші жанри, і це дуже добре демонструє поетичний спадок Дж. Донна.

Важливо також ще раз наголосити на тому, що петрарківська поезія як унікальне літературне явище була зумовлена самою специфікою культури доби Відродження, яка базувалася на ідеї про наслідування як необхідну умову опосередкування індивідуального творчого досвіду. Виходячи з цього,

можна зробити висновок, що звиклі звинувачення петраркістів в епігонстві, копіюванні чи вторинності художнього матеріалу є цілковито безпідставними. Більше того, як констатує у своїй дисертаційній праці Вікторія Шереметьєва, «в епоху Ренесансу ті поети, яких ми традиційно відносимо до петраркістів, не просто копіювали Петрарку <...> у популярному поетичному канонові, який викликав захоплення багатьох поколінь читачів і митців, пізньоренесансні літератори вбачали не закоснілу модель для імітації, а художній взірець, орієнтація на який може поєднуватися з новими ідеологічними та риторичними можливостями» [152, 142 – 143].

Насамкінець, перед тим як переходити до безпосереднього аналізу англійського петраркізму як герменевтичної моделі та його індивідуально-авторської трансформації й інтерпретації у поетичній творчості Дж. Донна, нам необхідно виділити й витлумачити ті елементи ліричного спадку Ф. Петрарки, які проявили найвищу здатність до продуктивного розвитку в художніх системах інших письменників, перетворившись на найбільш упізнавані смислові і формальні структури петраркізму. Зрозуміло, що, як і у випадку будь-якого мистецького явища, тут потрібно говорити про рівень змісту та рівень форми (зовнішньої і внутрішньої).

Зазначимо, що в українській науці про літературу вже були окремі спроби виділити основні формально-змістові елементи петрарківського гіпертексту. Так, скажімо, А. Боковець виокремлює такі складові поетики петраркізму: 1) сонетна жанрова форма; 2) метафори та оксюмори, що реалізуються у варіаціях радість / туга, день / ніч, мир / війна тощо; 3) художній образ білявої красуні з жорстоким серцем, що підноситься на п'єдестал і кохання до якої допомагає поетові вдосконалюватися і поступово підійматися до Бога; 4) мотив поетичної слави та впевненість у тому, що досягти її можливо через оспівування коханої жінки; 5) медитації про крихкість краси перед обличчям старості і смерті та силу поетичного слова, що здатне зупинити час [28, 66 – 67]. Г. Юзьків натомість зосереджується на ключових образах Ф. Петрарки, «що стали константами петраркізму (очі,

руки, волосся; амур, сонце, зоря, метелик, серце поета, човен, райдуга, фенікс, райська рожа тощо)» [159, 17].

Щодо нашої позиції, то ми будемо розглядати петраркізм як своєрідну герменевтичну модель, в основі якої – усталений, традиційний набір семантичних блоків та відповідних їм формальних елементів. Тобто у структурі художньо-філософської моделі петраркізму як історично сформованої системи сенсів і художніх форм виділятимемо 1) ідейну складову та 2) складову формальну – передусім риторичну. Зазначимо при цьому, що термін «риторика» ми вживатимемо щодо формальної складової петрарківської художньої моделі певною мірою умовно – для того, щоб насамперед підкреслити характерну для петрарківських текстів ослаблену референтність, позаяк вони співвідносяться не так із дійсністю, як з іншими літературними текстами. Насправді ж риторичність петраркізму не вичерпується єдино формальним рівнем, позаяк риторичні одиниці – топоси, т. зв. «загальні місця» («загальновідомі істини») можуть функціонувати на всіх рівнях макроструктури петрарківських творів.

Окрім того, тут також важливо ще раз обумовити, що тлумачення петраркізму як чіткої системи норм є радше ознакою сучасної свідомості – розуміння рецепції й інтерпретації лірики італійського гуманіста у XIV – XVI ст. кардинально відрізнялися від сьогоденного підходу, а сам петраркізм не передбачав сліпого дотримання взірця, будучи радше пристосуванням поетичної традиції до особливостей творчого методу кожного окремого автора та його індивідуальних художніх потреб [93, 9]. Саме тому при дослідженні петраркізму вкрай важливо спромогтися на герменевтичне «злиття» історичного та сучасного горизонтів, перетворюючи їх при злитті на цілком «нове поле зору» [63, 297]. З цієї ж причини в ролі інваріанта петраркізму, його гіпотексту мусить розглядатися творчість самого Ф. Петрарки, а оскільки ідейно-тематичний комплекс його поезії та її мовностилістичні особливості отримали доволі широке висвітлення у світовій літературознавчій науці, ми лише дуже коротко узагальнимо заявлені

проблеми.

Своєрідною точкою відліку для окреслення ідейної складової художньо-філософської моделі петраркізму слугує традиційна комунікативна ситуація. Як добре відомо, петраркізм – це передусім любовна лірика, що створюється закоханим / поетом та звернена до холодної, недоступної жінки, яка не відповідає протагоністові взаємністю. Активним началом у цій комунікації виступає чоловік, саме він отримує привілей озвучувати свої почуття та переживання і здійснювати безконечні спроби досягти прихильності Пані Серця через поезію. За словами Сари Старм-Меддокс, фігура самого Ф.Петрарки як закоханого і як поета асоціюється з «пристрасним переслідуванням недоступної Пані та прагненням поетичної слави, гідної нагороди – лаврового вінка» [414, 3]. Традиції трубадурів та «нового солодкого стилю», що мали неабиякий вплив на італійського гуманіста, диктували засадничу недосяжність жінки для закоханого (через різні причини, зокрема і через її передчасну смерть), результатом чого стала загальновідома фрустрація протагоніста петрарківської лірики.

Згідно з науковою концепцією Л. Форстера, петраркізм ґрунтувався на базовій ідейній конвенції, відповідно до якої «жінка розміщується на п'єдесталі, і ми вступаємо в особливий світ жінок, побачених очима чоловіків, які обожнюють їх і прагнуть їхньої любові» [242, 2]. Витоки цієї конвенції, як ми показали вище, лежать у трубадурів – саме у них утверджується тенденція тлумачити кохання як відблиск небесної краси і досконалості, тоді як у поезії Данте Аліг'єрі та стильовістів любовне почуття поступово перетворюється на своєрідну подобу релігійного культу. Натомість суттєвою відмінністю любовної лірики Ф.Петрарки від поезії південнофранцузьких поетів чи італійських митців XIII ст. був глибокий філософський зміст, закладений у ній, врахування якого конче необхідне для її повноцінного розуміння.

Однак, незважаючи на те, що в основу петраркізму лягла світоглядна парадигма, закорінена у неоплатонічній філософії, та відповідна їй картина людини і світу, неможливо залишити поза увагою і той факт, що він був



перейнятий постренесансними європейськими літературами передусім як риторичний код – «історично творена конвенція (колективна домовленість між літературою і публікою), що вказує на усталений, повторюваний, а тому розпізнаваний тип комунікативної ситуації, в якій автор спілкується з читачем, використовуючи спільну, колективно вироблену мову» [29, 207].

У розумінні відомого італійського письменника і науковця Умберто Еко, риторичний код – «це система риторичних фігур, прикладів і аргументів» [157, 224], що співвідноситься з певною комунікативною ситуацією у конкретному дискурсі. У праці «Відсутня структура» він розглядав риторичні коди як компоненти риторичних стратегій, при реалізації яких розробляється система впливу на учасників комунікативної ситуації за допомогою мовних (риторичних) конструкцій. Дослідник уважав, що риторичне висловлювання «будується на основі готових мовних зворотів і загальнопоширених суджень, намагається грати на банальних почуттях» [157, 128]. Цей вплив на слухачів / читачів відбувається за допомогою типових, знайомих, зрозумілих сентенцій, а його надзвичайно простий механізм посилює широку сприйнятливність публіки до риторичного. Отож, за У. Еко, риторичний код – це своєрідна система символів, які впливають на чуттєве сприйняття мови у текстах, що мають чітко виражену дискурсивну специфіку. У нашому випадку це, зрозуміло, петрарківський дискурс. На вирішальній ролі риторичного коду у процесі не лише продукування, але й рецепції літературних текстів наголошував і знаний нідерландський дослідник Д. В. Фоккема [240, 21].

Описана особливість петраркізму прямо пов'язана із клішованістю поетичної мови тих же трубадурів, кожен жанр у яких, як відомо, вимагав відповідної мовної стратегії. Подібне можемо спостерігати і тут. Ідейно-тематичне наповнення текстів петрарківської літературної традиції могло варіюватися залежно від низки різного роду причин і обставин, проте його риторичні і стилістичні прийоми залишалися (і залишаються) незмінними протягом століть.

Отож, уже в часи високого Ренесансу сприйняття петраркізму означало

передусім адаптацію риторичної складової його художньої моделі, яку європейські любовні лірики просто не могли ігнорувати. Стилiстичні прийоми стали тими художніми елементами, які виявилось найлегше «імпортувати» до інших національних літератур та індивідуальних авторських поетик, оскільки, будучи повтореними іншою мовою, вони, з одного боку, зберігали оригінальну образність, а з іншого – могли набувати різного роду конотацій. Водночас неможливість уникнути «диктатури» риторичного коду, зумовлена характером самої доби, що часто визначається в науці про літературу як епоха «готового слова» (Е. Курціус), коли «усе поетичне було пронизане риторичним» [332, 257], а також «авторитетом традиції» (Г.-Г. Гадамер), привертала до поетичних творів італійського гуманіста не лише тих митців, які мали намір його наслідувати, але й тих, хто намагався вступати з італійським автором у творчу полеміку, що забезпечило петраркізму надзвичайно широкі масштаби й ареал поширення [103, 462 – 463].

Основні елементи герменевтичної моделі петраркізму можна увиразнити, приклавши до неї Гайдеггерів «чотирикутник буття». Нагадаємо, що у відомій роботі «Будувати, проживати, мислити» (1951) німецький філософ розглядав світ як «четвірку», утворену чотирма базовими елементами: Землею (простором, природою), Небом (часом), Божественними сутностями (сферою Творця) та Смертними (людьми). У цьому буттєвому «чотирикутнику» й екзистує людина як вільна істота, оберігаючи його, «даючи вільне поле для здійснення його сутності» [31]. Мислитель також наголошував на тому, що для сутнісного, справжнього проживання людини в окресленому екзистенційному просторі надзвичайно важливу роль відіграють речі: «Проживання оберігає чотирикутник, коли вводить його сутність у речі. Однак речі несуть у собі чотирикутник лише тоді, коли вони самі, як речі, зберігають свою власну сутність. Коли ж усе це є саме так? Та тоді, коли Смертні огортають опікою речі, що зростають самі по собі, і коли обдуманно зводять ті речі, що не зростають самі по собі» [31]. У такий спосіб

витворюється діалектичний зв'язок: люди опікуються речами, а речі – людьми. Саме цей онтологічно-екзистенціальний статус речей і дає змогу через них осягнути сенс, тобто істину існування як окремої людини, так і спільноти чи буття загалом [17, 30].

Екстраполюючи описаний «чотирикутник» на внутрішню форму петрарківських творів, розпочнемо з характеристики т. зв. «Смертних» – ліричного героя та героїні петрарківської поезії. Ліричний герой петрарківського гіпертексту – це особистість, що виявляє схильність до глибокої рефлексії та постійного самоаналізу, інтелектуал. Коло його роздумів і рефлексій доволі широке: це і кохана жінка, і колеги за пером, і друзі та покровителі, і батьківщина, і поезія, і політика, і Бог, і багато іншого. За своїм культурно-соціальним статусом він або належить, або тяжіє до куртуазного світу з характерним для нього комплексом естетичних і світоглядних настанов. У фокусі його внутрішнього життя дві основні проблеми – кохання і краса, сприйняті крізь призму філософії неоплатонізму. Остання при цьому визначає не лише розуміння категорій кохання і краси, але й принципові особливості картини людини і світу, носієм якої є петрарківський герой. У центрі цього світу перебуває кохана жінка, втілення божественної краси й усіх людських чеснот, які лишень можна собі уявити. Її фізична і духовна досконалість – це той найвищий ідеал, на тлі якого петрарківському ліричному суб'єктові відкривається власна мізерність. Звідси – образні ряди Донни та закоханого у неї героя вибудовуються у ліриці петраркізму як полярні системи – за принципом антитези «верх – низ» (відповідно). Зі світом першої пов'язані поняття чистоти, краси, гармонії, добродієності, зі світом другого – бруду, зла, гріха, хаосу тощо.

Не варто забувати і про те, що петрарківський протагоніст – це передусім поет. Одначе з усіх відомих тлумачень поетичної творчості: натхнення, горіння, захоплення – героєві петраркізму відоме лише одне – муки. Покладаючи сподівання на власну поетичну практику як на засіб завоювання коханої жінки, він, зрештою, розчаровується у художньому слові,

констатуючи його нездатність виразити нюанси складних почуттів та донести їх до Пані Серця [93, 9 – 10].

Героїня петрарківських текстів – це передусім сукупність зовнішніх характеристик, позаяк її внутрішній світ залишається для читачів нерозкритим. Тому надзвичайно важливою базовою складовою петрарківського поетичного дискурсу є типовий портрет Донни, що складається з усталеного набору структурних елементів, таких як очі, щоки, рот (губи і зуби), а також волосся. Могли також згадуватися брови, допускалися й акценти на шиї, руках чи грудях. Кожна з частин тіла мала виражати ідею божественної краси, що у філософії неоплатоніків і християнській містиці символічно втілювалася через світло, у зв'язку з чим в описах зовнішності героїні переважали метафори сонця, зірок, планет, проміння тощо. І навіть якщо при змалюванні жінки не було визначеного джерела світла, сама її поява породжувала відчуття світла і життя. Час петрарківської Донни – це сонячний, сяйливий день, тоді як розвиток художнього образу ліричного героя відбувається здебільшого на фоні сутінок, мороку, ночі. Відштовхуючись від цієї вихідної точки – контрасту світла і мороку – петраркісти виробляють розгалужену систему тропів, яка по-різному обіграє ідею протиставлення дня і ночі, життя і смерті.

Також загальновідомим фактом є потяг послідовників Ф. Петрарки до використання у портретуванні Донни художніх образів, пов'язаних із різного роду коштовностями: золотом, слоновою кісткою, коралом, дорогоцінним камінням – усім тим, що блищить і добре відбиває світло. Варто згадати і про кольористику портрета. Тут петрарківський текст допускав п'ять барв: біла, жовта (золота) і червона фігурували при описі обличчя, одягу і постави, натомість блакитна і чорна вживалися для опису очей. Важливо зазначити, що портрет жінки мав змальовувати не конкретну людину, а саме абстрактну ідею досконалої краси – цим і можна пояснити його стереотипізацію, незмінний набір топосів, які, до слова, могли застосовуватися не лише щодо Пані Серця, але й у текстах, звернених до друзів, покровителів, правителів,

при складанні чоловічого портрета жінками-петраркістами тощо [93, 10].

У контексті літературної творчості Гайдеперові «Небо» і «Земля» органічно поєднуються у понятті хронотопу, позаяк в умовно-реальному світі художнього твору час і простір невіддільні. Оскільки у петраркізмі світи ліричного героя і Донни постають контрастно, то логічно, що часопростір петрарківської героїні не відповідає часопросторові героя. У світі жінки переважають абсолютні категорії, рух часу тут радше ілюзорний. Це підтверджується тим фактом, що її краса з віком не марніє. Якщо говоримо про час петрарківської героїні, то це статичний, умовний час високої любовної поезії. Якщо ж ідеться про час героя, то він характеризується природною динамікою та пов'язаний з усвідомленням невідворотності вікових змін і тлінності земної краси, її недовготривалості. Це час звичайної людини, і Пані Серця як створіння, що своєрідно належить обом світам одночасно, теж підпорядковується його законам, адже є смертною [93, 10]. Найбільшою ж новацією Ф. Петрарки та петраркістів у сфері художнього хронотопу варто, на наш погляд, вважати надання цінності окремій миті, хвилині, що було абсолютно нехарактерним для доби Середньовіччя, яка вимірювала час епічними відтинками (день, тиждень, місяць, рік). Поетизуючи мить, Ф. Петрарка оцінює часові інтервали з погляду не стільки тривалості, скільки інтенсивності почуттів та емоцій. Для любовного переживання петраркістів, відповідно, теж характерне гостре відчуття моменту, а окрім того – чіткий контраст миті (короткого щастя) та року(-ів) (довгого жорстокого страждання).

Різним образам часу у петраркізмі відповідають і різні образи простору. З гармонією та досконалою вродою Донни узгоджуються елементи ідеального, чи то пак навіть ідилічного, природного оточення: теплий літній день, м'який вітерець, прохолода затінку, зелень дерев, дзвінкий струмок, духмяні квіти і трави, мелодійний спів пташок. Натомість художній образ ліричного героя співвідноситься з елементами дикого, іноді навіть інфернального пейзажу, що пов'язуються з категорією гріховного (ліс, хащі,

скелі тощо). Цей простір – не просто місце, де перебуває ліричний суб'єкт, а символічне вираження його похмурого внутрішнього світу.

Перебування кожного з героїв у власному хронотопі має певні ознаки. Донна здебільшого змальовується статично – вона або стоїть, або сидить. І навіть тоді, коли статика начебто змінюється динамікою, ефект руху здебільшого відсутній, оскільки не відбувається помітної зміни пейзажу чи предметно-речового оточення. Для ліричного суб'єкта натомість характерний перманентний рух: він подорожує і безцільно блукає, шукає солодкої присутності Донни і переховується від жорстокого Амура, намагається втекти від свого трагічного кохання і біжить йому назустріч – у такий спосіб виражаються його психологічний неспокій, боротьба та суперечливість почуттів, з одного боку, але і духовний поступ – з іншого [93, 10 – 11].

Окремо необхідно сказати про петрарківський ліричний сюжет, оскільки цей аспект корелює з четвертим елементом «онтологічного чотирикутника» – т. зв. «Божественними сутностями». Точкою відліку у ліричному сюжеті петрарківського поетичного тексту є перша зустріч героя з Донною. Цей момент осмислюється петраркістами не лише як центральна чи доленосна подія у його житті, але як, власне, його початок, адже до зустрічі з коханою жінкою петрарківський герой, по суті, й не жив. Основними подіями у світі протагоніста стають відтепер служіння та поклоніння Пані Серця, замилювання нею у різних ситуаціях, що були описані у «Книзі пісень»: прекрасна Донна відпочиває у колі подруг; Донна перебуває на фоні весняної або літньої природи; Донна, що промовляє до героя; Донна, що розглядає своє відображення у струмку або ж у дзеркалі; Донна, що приходить до протагоніста уві сні; Донна, що співає, і т. ін. Згодом виникають і нові сюжети, вже безпосередньо пов'язані з орієнтацією петрарківської лірики на смаки та вимоги куртуазної культури: героїня, що грається з песиком чи пташкою; героїня на святі; героїня у колі придворних тощо [93, 10 – 11].

У найбільш загальних рисах петрарківський ліричний сюжет можна окреслити як уже згадуване сходження «любовною драбиною» – від

споглядання земної краси до розуміння її божественної суті та, зрештою, возз'єднання із самим Богом. При цьому переміщення з одного щабля «драбини» на інший нерідко буває марковане у петрарківському тексті як зміна просторових координат – рух ліричного героя з однієї точки простору до іншої.

Ключовим прийомом зовнішньої форми петрарківського тексту стала особлива метафора, що описувала стан закоханого ліричного героя за допомогою поєднання антитетичних художніх образів полум'я та криги, тобто була побудована за принципом оксюморона. В історико-літературній перспективі варто зазначити, що цей троп є «загальним місцем», топосом любовної поезії як такої. Він широко використовувався ліриками ще з часів греко-римської античності, однак саме у художній творчості Ф. Петрарки та його adeptів почав домінувати. Фігура оксюморона міцно вкорінилася як фундамент риторичної стратегії петрарківського тексту, при цьому реалізуючись не лише у формі протиставлення вогню та льоду, спеки та холоду, але й у найрізноманітніших варіаціях: радість – сум, зустріч – розлука, свобода – полон, світло – темрява, мир – війна, життя – смерть, день – ніч тощо [93, 11].

Із погляду структури аналізованого тропа можна констатувати існування в науці про літературу низки нерозв'язаних проблем. Як зазначає німецька дослідниця Ренате Лахман, «близькість оксюморона до дотепно-винахідливої метафори (концепту – М. М.) і його відмежування від антитези є питаннями, які ще необхідно розробити» [69, 120]. Оксюморон є двочленною фігурою, для утворення якої потрібні два концепти, які, по-перше, вже самі собою є самодостатніми смисловими системами, а, по-друге, тяжіють до взаємовиключення на рівні семантики. Таке подвійне протиставлення приводить до утворення дуже своєрідного ефекту подвоєного контрасту, коли кожен конститутивний елемент відображає протилежний йому і водночас перебуває з ним у метонімічних зв'язках. При цьому кожна зі складових оксюморона отримує властивості метафори, тим

самим надаючи автологічного значення іншій. Тобто оксюморон є надзвичайно динамічною фігурою, у якій відбувається перманенте смислоутворення і смислозаперечення, адже його елементи постійно і доповнюють, і заперечують один одного, балансуючи на межі взаємознищення [103, 461].

Щодо функціонування цього тропа в петрарківському дискурсі доцільно виділити один принциповий момент. У самого Ф. Петрарки застосування оксюморона, як блискуче продемонстрував у своїй монографії Л. Форстер, характеризувалося чіткою збалансованістю протилежностей. Взаємовиключні концепти перебували у «Книзі пісень» у стані дивовижної рівноваги, віддзеркалюючи, але не заперечуючи один одного: холод урівноважувався вогнем та навпаки, надія – відчаєм і т. д., і т. п. У результаті – петрарківська метафора сприймалася та усвідомлювалася як дуже органічна єдність, що знаходила підтвердження у досконалій сонетній формі із закладеною в ній гегелівською діалектичною ідеєю тези – антитези – синтезу. Найпомітніше ця її властивість проявляється у СXXXII і СXXXIV сонетах «Канцоньєре» (т. зв. «Ice Fire Sonnets» – буквально «крижано-вогняні сонети»), що є концептуальними для петрарківської поетичної традиції (і саме ці поетичні тексти, поміж іншим, найчастіше наслідували європейські петраркісти). Також важливо зауважити, що подібна збалансованість присутня і на ідейному (етичному) рівні «Книги пісень»: гострота еротизму та усвідомлена гріховність Петрарчиного ліричного суб'єкта згладжується його щирим покаяттям [93, 11 – 12]. Наступникам Ф. Петрарки, як відомо, майже не вдавалося так майстерно послуговуватися можливостями оксюморона, який у них найчастіше перетворювався на формальну прикрасу, позбавлену «делікатного балансу» сенсів. Водночас і сам петраркізм, будучи «безперервною боротьбою між відмінністю і тотожністю» [223, 254], може бути витлумачений, за влучним висловом Г. Дабров, як своєрідний оксюморон.

Підсумовуючи, зазначимо таке. Здійснений огляд історіографії



петраркізму дає підстави окреслити найбільш узагальнене його потрактування в українському літературознавстві як течії у європейській ренесансній поезії, в основі якої – орієнтація на художні тексти Ф. Петрарки, насамперед його «Книгу пісень» (В. Шереметьєва, П. Рихло). Твори цієї течії на рівні змісту визначаються втіленням неоплатонічної концепції кохання (Г. Юзьків), а на рівні форми – нормативними положеннями трактату П. Бембо «Роздуми у прозі про народну мову» (А. Боковець). Однак при такому тлумаченні петраркізм постає недискретним ідейно-естетичним феноменом, що доволі чітко обмежує своє функціонування епохою європейського Відродження, тоді як на основі досліджень європейської петрарківської традиції, здійснених такими авторитетними західними літературознавцями, як Г. Брейден, Е. Вілкінз, Г. Воллер, Д. Гасс, Л. Форстер та ін., а також власних спостережень, нами було адаптовано тезу про те, що ліричні тексти Ф. Петрарки та його відомих учнів слугували взірцями і для пізніших, постренесансних митців, щоправда, насамперед як «готовий матеріал», своєрідна риторична матриця. Будучи на рівні форми доволі жорсткою, ця матриця все ж дозволяла авторам необхідні, подекуди навіть дуже значні, відхилення у процесі створення оригінального тексту, не обов'язково навіть на любовну тематику. Саме тому риторична стратегія петраркізму, заснована на принципах антитези й оксюморона, і жанрова форма сонета відшукали сприятливий ґрунт не лише у національних літературах ренесансної Європи, а успішно подолали рамки культури Відродження та закріпилися у ролі фундаменту нової європейської лірики.

При цьому навіть такий, зредукований до функції риторичного коду петраркізм не втрачав зв'язку з великою петрарківською традицією, хоча далеко не завжди експлікував засадничі положення її ідейної парадигми або ж експлікував їх лише фрагментарно чи навіть інверсовано, обмежуючись адаптацією риторичної складової петрарківської художньої моделі. Все це, очевидно, мусить бути враховане при формулюванні оптимального тлумачення петраркізму, яке, на наш погляд, має бути настільки широким,

аби охопити всі можливі форми його рецепції та інтерпретації у європейських літературах, починаючи від доби Ренесансу – і аж до наших днів. Продуктивним при цьому видається саме герменевтичний підхід до петраркізму, що визначає його як мистецьку традицію – історично сформовану систему сенсів і художніх форм, у розрізі якої можна виділити декілька різночасових нашарувань, які, власне, й відображають генезу цієї традиції. Це елементи літературних і філософських традицій античності, насамперед римської любовної поезії та філософії платонізму, куртуазної культури загалом і творчості трубадурів (міннезангерів) зокрема, італійських стильновістів і Данте Аліг'єрі, філософії неоплатонізму й християнської містики, а також італійських фольклорних традицій, неповторно проінтерпретовані, художньо осмислені та творчо розвинуті великим Ф. Петраркою, а згодом і його учнями-петраркістами.

## **1.2. Рецепція та інтерпретація петраркізму в англійській літературі XVI – початку XVII ст. як герменевтична модель трансформації інокультурної традиції**

Завдання цього підрозділу – витлумачити рецепцію та інтерпретацію петраркізму в англійській літературі XVI – поч. XVII ст. як герменевтичну модель трансформації інокультурної традиції.

Відомо, що Ф. Петрарка був знаний в Англії ще за свого життя – популярність поета почала ширитися Європою, коли йому було близько сорока років і до дня його смерті лише зростала. Можливо, італійський гуманіст у 1335 р. чи трохи пізніше, коли подорожував Північною Францією та Нідерландами, навіть відвідував Британські острови.

Першим англійцем, який знав Ф. Петрарку особисто, був Ричард де Бері. Припускають, що вони познайомилися у космополітичному Авіньйоні у будинку кардинала Колонни десь між 1331 і 1333 рр. Про цю зустріч згадує сам Ф. Петрарка в одному зі своїх листів. Р. де Бері був типовим представником середньовічної схоластичної філософії, одним із найбільш освічених англійців свого часу, проте дуже далеким від світу мистецтва, а тому, очевидно, не зміг оцінити всього масштабу особистості італійського автора.

Щоб зрозуміти Ф. Петрарку, потрібно було бути поетом – і такий англійський поет невдовзі з'явився. Ним став Джефрі Чосер. Точно відомо, що у 1372 р. він відвідав Італію. Ф. Петрарка у цей час ще був живий, але чи зустрічалися митці, достеменно не знаємо. Встановлено лише, що під час цієї поїздки англієць добре вивчив італійську мову, і відтоді Джованні Боккаччо та Франческо Петрарка стали його улюбленими авторами [86, 56].

Уплив Ф. Петрарки на Дж. Чосера видається доволі значним, хоча і варто зазначити, що стосувався він більшою мірою латиномовних текстів, аніж «Книги пісень». Що ж до любовної лірики італійського гуманіста, то її слід помітний насамперед у тому почесному місці, яке Дж. Чосер відводить у своїх творах жіночим художнім образам. Не можна обійти увагою і факт присутності петрарківських алюзій у відомій поемі англійського митця «Троїл і Крессида».

Сам твір, написаний орієнтовно між 1380 і 1385 рр., є одним із перших англійських куртуазних текстів. Його головні герої – царевич Трої та прекрасна троянська вдова. Драматична історія їхнього кохання, сповнена типовими куртуазними елементами (закоханість героя з першого погляду; відданість і поклоніння жінці, яка спочатку не приймає жодних знаків уваги; таємничість; душевні сумніви, вагання і скарги чоловіка; численні випробування, які випадають на долю коханців, зокрема розлука та невірність героїні, тощо), була доволі популярною в епоху Середньовіччя та

зазнала літературного опрацювання у кількох європейських середньовічних авторів.

У контексті нашого дослідження цікава насамперед I книга поеми, у якій Троїл, переповнений емоціями від знайомства з Крессидою, виконує натхненну пісню, що є перекладом на англійську мову СXXXII сонета «Книги пісень». Щоправда, при перекладі жанрова форма оригіналу була порушена – замість традиційних сонетних чотирнадцяти рядків пісня Троїла нараховує аж двадцять один і складається з трьох семирядкових, т. зв. «королівських» строф, внаслідок чого поезія Ф. Петрарки ніби «розчиняється» у тексті Дж. Чосера, однак не втрачає при цьому неповторного петрарківського колориту [86, 56].

Як і ліричний герой «Канцоньєре», Троїл стурбований суперечливими почуттями, які йому доводиться переживати. Італійський автор передавав цей стан за допомогою відомого метафоричного зіставлення криги та полум'я. Свій знаменитий сонет СXXXII Ф. Петрарка закінчує словами:

*«У сквар – тремчу, зате горю зимою»<sup>1</sup> [124, 124].*

Дж. Чосер дещо видозмінює цей рядок, проте зберігає при цьому саму петрарківську концепцію амбівалентності любовного почуття, що дарує і радість, і муки одночасно, провадячи закоханого до невідвортної смерті:

*«Through heat of cold, through cold of heat I die»<sup>2</sup> [199, 29].*

Загалом, можна констатувати, що у пісні Троїла англійський митець доволі тісно дотримується семантики оригіналу, за винятком лише кількох окремих моментів.

Порівняймо (для зручності наводимо обидва тексти поруч):

---

<sup>1</sup> Тут і далі, якщо не зазначено інше, тексти Ф. Петрарки подані у перекладі Анатолія Перепаді.

<sup>2</sup> Неперекладені українською мовою англомовні тексти подаємо у власних дослівних перекладах. Тут: «Через жар холоду, через холод жару я вмираю».

## Ф. Петрарка

«Кохання це чи, може, щось  
 иначе?  
 Мене то палить, то морозить  
 знов.  
 Коли в нім благо – що ж так  
 студить кров?  
 А як болить, то й радує одначе.  
 Як я палаю, чом від палу плачу?  
 Як захопивсь, не жалься на  
 Любов.  
 На біль подібний її райський зов.  
 Страждання, страсті – ось  
 вона що значить.  
 Позвав когось чи я коритись  
 звик Комусь?.. Скитаюсь  
 баркою малою  
 По гриві хвиль, розгублений  
 стерник,  
 Нешеретований, на знання не  
 багатий,  
 Не знаючи, куди мені пристати.  
 У сквар – тремчу, зате горю  
 зимою» [124, 124].

## Дж. Чосер

«If no love is, O God, what feel I so?  
 And if love is, what thing and which is  
 he?  
 If love be good, from whence comes my  
 woe?  
 If it be evil, a wonder, thinketh me,  
 when every torment and adversity  
 that comes of it seems savoury I think,  
 for I ever thirst the more the more I drink.  
 And if for my own pleasure I burn,  
 whence comes my wailing and complaint?  
 If harm delights me, why complain then?  
 I know not why, unwearied, I still faint.  
 O living death, O sweet harm strangely  
 meant,  
 how, in me, are you there in such  
 quantity,  
 unless I consent that so it be?  
 And if I so consent, I wrongfully  
 complain, indeed: buffeted to and fro,  
 all rudderless within a boat am I  
 amid the sea, between winds two  
 that against each other always blow.  
 Alas! What is this wondrous malady?  
 Through heat of cold, through cold of  
 heat I die»<sup>3</sup> [199, 28 – 29].

<sup>3</sup> Переклад Валерія Яковчука: «Якщо це не любов, то що болить? /Якщо ж любов прийшла, якою буде? / Якщо незла, – чому печаль гнітить? / Якщо ж шалена розриває груди, / То з неї кожна мука і облуда / Палючим повнить душу всю мою, – / Завжди я спраглий, хоч все більше п'ю. // Якщо з вогню я маю насолоду, / То звідки йтимуть скарги і

Бачимо, що початкові чотири вірші Дж. Чосера чітко віддзеркалюють перший катрен Ф. Петрарки, проте далі англійський автор додає три власні рядки, що проникливо змальовують Троїлову пристрасть у чуттєвому, сугестивному художньому образі духовної спраги, яку головний герой ніяк не може втамувати. Другу строфу змінено найменше: Дж. Чосер повністю зберігає тематику Петрарчиного катрена. У третій – іде за італійцем, розвиваючи аргументи ліричного героя, наведені у другому катрені СXXXII сонета, і, зрештою, фокусується на Петрарчиній морській метафорі, поєднуючи її з метафорою медичною. На останню хочемо звернути особливу увагу, позаяк, як нам видається, саме потрактування кохання як хвороби, одним із симптомів якої і є постійна спрага Троїла, надає тут оригінальній петрарківській антитезі криги / полум'я нових вимірів і функцій. Саме ця метафора об'єднує весь поетичний текст англійського поета – з'явившись уже у першому рядку, вона, проходячи крізь увесь текст, і завершує його, створюючи своєрідне обрамлення та готуючи фундамент та відповідний настрій для подальшого розвитку сюжету. Отож, можна зробити висновок, що сонет Ф. Петрарки був інкорпорований Дж. Чосером до «Троїла і Крессиди» не просто як декоративний пасаж, а як повноцінний нарративний елемент.

Варіацією на CLXXXIX сонет Ф. Петрарки є й третя пісня головного героя (книга V), що містить метафори корабля, бурі та дороговказних зірок-очей коханої [86, 57]. Однак, як і в попередньому випадку, англійський автор відмовляється від сонетної форми, пропонуючи у семи рядках свого тексту саму есенцію петрарківської поетичної образності:

*«'O star of which I have lost the light,  
with sore heart I truly should bewail,  
that, ever dark, in torment, night by night,*

---

*жالی? / Якщо біда – чи вискажу незгоду? / Не знаю я, чому стійкий зомлів. / О смерть жива! О муки немалі, / Солодкі муки, чом вас так багато / І я пожадно мушу вас прийняти? // Якщо це так, чом боляче мені? / Туди-сюди гойдаюсь без опори, / Немов я без стерна пливу в човні / Між двох вітрів у неспокійнім морі, / Що борються один із одним споро. / Біда! Яку хворобу я борю? – / У спеці мерзну, в холоді горю» [149].*

*towards my death with following wind I sail:  
so that if on the tenth night should fail  
your bright beams' guidance for even an hour,  
my ship and me Charybdis will devour'»<sup>4</sup> [199, 382].*

Водночас можна зауважити, що наведений фрагмент справляє враження своєрідного «напів сонета», який складається із завершених катрена та терцета, що репрезентують Петрарчин поетичний текст в інверсованому вигляді. Так, італійський гуманіст згадує очі-зорі коханої жінки лише наприкінці свого вірша, тоді як Дж. Чосер уводить цей художній образ уже в першому рядку. Натомість до художніх образів загрозливих скель, які в італійського митця з'являються на початку як Сцилла і Харибда, англійський митець звертається аж у самому фіналі. CLXXXIX сонет Ф. Петрарки виявляється у Дж. Чосера ніби оберненим, і ця інверсія у певний спосіб дистанціює його від італійського поета, який, як правило, не розпочинав своїх віршів із прямого звернення до Лауриних очей чи самої Донни. У такий творчий спосіб через Чосерову вільну адаптацію у «Троїлі та Крессиді» петрарківський сонет входить у рецептивне поле англійської літератури.

Отож, Дж. Чосер став першим англійським митцем, хто звернув увагу на інтенсивний розвиток сучасної йому італійської культури та намагався використати її здобутки у власній художній практиці, проте треба визнати, що його популяризаторська діяльність не мала значного успіху в Англії. У XIV ст. батьківщина поета ще не була готова сприйняти й досягнути рафіновано-витончений стиль петрарківського любовного вірша.

У XV ст. італійські, зокрема й петрарківські, впливи у Британії залишалися незначними, проте літературний обмін між країнами, звісно ж, відбувався. У той час багато італійців приїздить до Англії у торгових справах

---

<sup>4</sup> «О, зірко, якої я втратив світло, / з болем у серці я справді повинен жалкувати, / що завжди у темряві, в муках, ніч за ніччю / назустріч своїй смерті за вітром я пливу: / тому якщо на десяту ніч ослабне / твого яскравого проміння провід хоча б на годину, / мій корабель і мене Харибда поглине».

і привозять сюди рукописи творів Ф. Петрарки. Деякі з них досі зберігаються у бібліотеках Оксфорда і Кембриджа. Англійці натомість відвідують батьківщину великого поета, і хоча у своїй більшості вони ще не були здатні зрозуміти велич тамтешнього гуманізму, проте, безсумнівно, не могли не помічати нових віянь у культурі й мистецтві. Загалом, можна припустити, що хоча італійський автор і не був особливо популярним в Англії XV ст., його творчість все ж була відома освіченим англійцям.

Помітні зміни починаються у XVI ст., коли на Британських островах поступово зароджується своєрідна мода на Італію. Перші її прояви спостерігаються при англійському монаршому дворі, де раніше орієнтувалися на французьку й іспанську куртуазну культуру, а тепер, завдяки перекладу і поширенню книг про придворний етикет, двір Тюдорів зазнає трансформації за італійським взірцем. Ключовою у цьому контексті стала вже згадувана праця Б. Кастильоне «Придворний». Хоча вона і була перекладена на англійську мову Томасом Гобі та надрукована лише в 1561 р., очевидно, що в оригіналі її текст був поширений в англійських придворних колах набагато раніше – ще в першій половині XVI ст. Більше того, багато в чому саме під впливом книги Б. Кастильоне в Англії (як, зрештою, і в інших європейських країнах) відбувалося формування нового типу придворного, а в широкому сенсі – нового типу королівського двору.

Книга написана у формі діалогів реальних осіб і складається з чотирьох частин – за кількістю днів, коли відбувалися розмови героїв. Вона яскраво змальовує життя при дворі герцога Гвідобальдо і його дружини Єлизавети Гонзаго в Урбіно й одночасно містить низку рекомендацій, що стосуються поведінки шляхетного дворянина, а також описує найбільш органічні для придворного види діяльності, спрямовані на максимально ефективно служіння монархові. Твір регламентує практично все придворне життя, включаючи зовнішність, жести, вирази обличчя, дії у найрізноманітніших ситуаціях, пропонує освітню програму, що охоплює знання іноземних мов, володіння азами музики, живопису, прози та поезії, окреслює коло розваг



(ігри, танці, верхова їзда, фехтування), формуючи систему поглядів, «яка визнає рівноцінність рицарства і вчености: прагнення високого ідеалізму і мужности ставиться поряд з пошануванням вищого знання й уміння» [61, 25]. Також дуже докладно розглядаються у «Придворному» взаємини між чоловіком і жінкою.

Саме завдяки твору Б. Кастильоне англійська придворна поезія, створювана до того поетами-аматорами здебільшого «на випадок», отримала свіжий імпульс і вступила у нову фазу розвитку. Непрофесійна літературна творчість національною мовою стала трактуватися як одне з обов'язкових для зразкового придворного вмінь. Книга також сприяла встановленню в придворних колах культу Ф. Петрарки – одним із її героїв є П. Бембо, який в останній частині трактату натхненно прославляє здатність до духовної любові як рису, притаманну ідеальному вельможі.

Палким прихильником італійської культури був сам Генрих VIII. Чудово освічений, цей монарх усіляко заохочував розвиток гуманістичного знання і ренесансних мистецтв в Англії. Саме при ньому молодому англійському вельможі стало непристойно не вміти грати на музичних інструментах, не співати, не писати віршів. Король любив бенкети, танці, маскаради і лицарські турніри, запрошував до свого двору кращих музикантів, учених і художників із Венеції, Мілана, Німеччини, Франції. У часи його правління англійські аристократи масово подорожують Італією, запозичуючи не лише культуру, але й звички та уклад життя, які намагаються популяризувати в аристократичних колах. Щоправда, запозичені ренесансні ідеї далеко не одразу знаходять шлях до художньо-літературної практики – спочатку лише окремі англійські митці виявляють помітне зацікавлення італійським Відродженням. Серед них насамперед сер Томас Мор, який світоглядно багато чим завдячував філософській концепції П. делла Мірандолли і був близько знайомий із літературою ренесансної Італії, сер Томас Еліот, який хоча і не проявив себе як оригінальний автор, проте продемонстрував у своїх художніх творах широку ерудицію та знання

італійської гуманістичної культури (найбільший вплив мала на нього італійська ренесансна філософія, зокрема праці Франческо Патриці), а також сер Філіп Гобі – друг Тиціана та Аретино, перекладач алегоричної поеми Ф. Петрарки «Тріумфи».

Доцільно, однак, констатувати, що незважаючи на такий загалом сприятливий культурний ґрунт, сам петраркізм адаптувався в Англії доволі повільно. Його вишукана мова та ускладнена ідейна парадигма довгий час не були близькі ані літераторам, ані читачам [87, 135]. Проте, хоча спершу й обмежений у визнанні, у першій чверті XVI ст. петрарківський вірш дедалі міцніше починає вкорінюватися в англійську літературу. Значною мірою цьому сприяє поширення книгодрукування та публікація текстів італійського митця. Так, у 1552 р. було надруковано рукописи Ф. Петрарки, що зберігалися у бібліотеці Дж. Гаскойна, а у 1574 р. – передруковано видання митця, що побачило світ у 1554 р. в друкарні Гриффіно в Італії. Варто також згадати і надзвичайно популярне видання «Тріумфів», здійснене 1554 р. Генрі Паркером, лордом Морлі, про яке сучасники жартували, мовляв, англійські придворні більше благоговіють перед цією книгою, ніж перед Біблією. Відтак – поступово петраркізм набирає в Англії такого розмаху, що вже у кінці 80-х рр. XVI ст. кожен більш-менш значний автор вважає за прямий обов'язок написати «щось у стилі Ф. Петрарки». Більше того, вагомість того чи того митця, його місце у тогочасному літературному процесі визначається тим, чи здатен він творити в петрарківському руслі в принципі. На перешкоді потужному розвитку петраркізму в Англії стояла лише одна, проте дуже серйозна причина – недостатня сформованість англійської літературної мови.

Як відомо, у 1066 р. Британія, заселена германськими народностями, була завойована норманами, що прийшли з Північної Франції і розмовляли старофранцузькою. Протягом наступних двох століть завойовники поступово зміщувалися із завойованими, однак їхні мови існували паралельно – повної асиміляції не відбулося. Англійська залишалася розмовною

переважної більшості населення (в основному неграмотного), щоправда, при цьому вона зазнала суттєвих трансформацій – була втрачена складна система закінчень, і з флективної англійська мова перетворилася на аналітичну, якою, власне, є і нині. Французька натомість мала офіційний статус державної та була мовою культури.

Ситуація почала змінюватися лише в середині XVI ст., і ці зміни були тісно пов'язані з реформаторськими релігійними рухами. Віддаленість Англії від континентальної Європи з її офіційними теологічними центрами Римом і Парижем спричинилася до того, що на території Британії процвітало духовне вільнодумство. Найбільш потужним його осередком був Оксфорд. Тут, поміж іншими видатними філософами і мислителями, отримав освіту і Джон Вікліф (1330 – 1384), з іменем якого асоційовані перші прояви англійського протестантства. Дж. Вікліф проголосив себе проповідником «дешевої церкви», що має існувати без мирських розкошів та непосильних для простого народу податків і пожертв, оскільки істинна церква аж ніяк не є земним інститутом, а незрима і нематеріальна, як сам Бог. На шляху своєї реформаторської діяльності Дж. Вікліф здійснив надзвичайно важливий крок – ініціював перший переклад Біблії народною англійською мовою – так у 1380-х рр. в Англії з'являються два повні переклади Святого Письма, здійснені з латинської Вульгати. З цього моменту англійська мова має всі підстави претендувати на статус літературної, проте подальше її просування у ті сфери, де традиційно використовувалися латинь і старофранцузька, було дуже нелегким. Найвагоміші здобутки на цьому шляху пов'язані з тим, що з 1362 р. англійська починає використовуватися у судовій практиці (хоча документація й надалі ведеться латинською) й у парламенті, а у 1399 р., вперше з часів норманського завоювання, новоспечений король Генрих Болінброк складає присягу своєму народові його рідною мовою.

Усталеною в науці думкою давно стала та, що найбільший вклад у розвиток національної літературної мови англійців зробив Дж. Чосер, насамперед у процесі перекладацької діяльності. Далі ж те, що розпочав

Дж. Чосер, блискуче завершив В. Шекспір, у творчості якого, як відомо, відбулося остаточне оформлення англійської літературної мови та утвердження її національного статусу. Проте між Дж. Чосером та В. Шекспіром пролягає надзвичайно важливий період тривалої копіткої праці над англійським писемним словом, метою якого було передусім подолання неузгодженості в орфографії та встановлення стабільних стилістичних норм і просодичних правил, без чого художня література просто не могла розвиватися. В авангарді цього процесу – постаті перших англійських петраркістів Томаса Ваєтта та Генрі Говарда, графа Саррі.

Т. Ваєтт відомий в історії англійської літератури насамперед як автор, який започаткував у ній ліричні жанри рондо і сонета. Проте це не єдина його заслуга, адже саме він став для Англії тим митцем, що повністю осягнув велич Ф. Петрарки сам та зумів донести її до своїх співвітчизників.

Ми не знаємо, коли саме Т. Ваєтт написав більшість своїх віршів, проте можемо зробити припущення, що упродовж певного часу митець не проявляв будь-якого прагнення, щоб зібрати їх докупи чи хоча б систематизувати, оскільки у той період серед вельможних авторів Англії не практикувалося широке розповсюдження літературних спроб. За Джейсоном Поувеллом, першу поетичну збірку англійський автор міг укласти під час подорожі Іспанією, тобто десь між березнем 1537 і квітнем 1539 р. [див.: 367]. Згодом ці твори були надруковані успішним лондонським книготорговцем Ричардом Тоттелом у т. зв. «Збірці Тоттела» (повна назва збірки: «Пісні і сонети, написані благородним лордом Генрі Говардом, покійним графом Саррі, та іншими, відредаговані Ричардом Тоттелом») 5 червня 1557 р. Сталося це вже після смерті письменника. Це видання, що вважається першою друкованою збіркою нової англійської поезії, нараховувало двісті сімдесят творів (у другій редакції – двісті сімдесят один). Дев'яносто сім із них належали Томасові Ваєттові, сорок – Генрі Говардові, графові Саррі, сорок – Ніколасові Гримальду, а ще дев'яносто чотири – різним менш значним авторам [94, 14].

Жанрово лірика Т. Ваєтта, що увійшла до «Збірки Тоттела», охоплювала кілька сонетів, рондо (особливістю цієї жанрової форми є те, що рефрен повторює початкові слова вірша й у всіх строфах використовуються однакові рими), балад (переважно були написані п'ятистопним ямбом і мали обов'язковий рефрен), сатир (написані терцинами: *aba bcb cdc...*), а також численні епіграми (оформлені або в октави, або у т. зв. «чосерову строфу»: *ababbcc*) і пісні (досить умовний жанр, здебільшого з короткими рядками, куди можна зарахувати практично все, що не «вписується» у рамки попередніх жанрових різновидів). Останні, зрозуміло, передбачали музичний супровід.

Абсолютно петрарківські за характером тексти у розділі Т. Ваєтта розміщені впереміж із оригінальнішими. У зв'язку із цим такий дослідник творчості письменника, як Д. Різ, зазначав, що в поезії митця можна «чітко виділити два елементи, оригінальний і запозичений, національний і континентальний, і недооцінювати важливість будь-якого з них означає спрощувати досягнення (Ваєтта – М. М.)» [374, 15]. Цей погляд на художню творчість автора тривалий час був традиційним у літературознавстві, адже, справді, значну частину його любовної лірики складають переклади з Ф. Петрарки та низки італійських петраркістів, а також різного роду парафрази і наслідування [детальніше див.: 94, 14].

У своїх віршах Т. Ваєтт творчо «освоює» практично весь арсенал петрарківської художньої образності. Його ліричний герой згадує про гарячі потоки сліз та вулкани зітхань, скаржить на душевну скорботу, що виснажує тіло («*The flaming sighes that boyle within my brest / Sometime breake forth and they can well declare / The hartes vnrest and how that it doth fare, / The pain therof the grief and all the rest. / The watred eyes from whence the teares doe fall, / Do fele some force or els they would be drye: / The wasted flesh of colour ded can trye, / And something tell what swetenesse is in gall*»<sup>5</sup> [432, 71 – 72]);

---

<sup>5</sup> «Палаючі зітхання, що закипають у моїх грудях, / Іноді вириваються, і вони можуть добре виповісти / Серця неспокій, і як це відбувається – / Біль від горя і все

розповідає, як гірко повертатися до реальності після солодкого сну, в якому до нього приходять кохана жінка («*Unstable dreame, <...> / Be stedfast ones, or els at least be true. / By tasted swetenesse, make me not to rew / The saden losse of thy false fained grace. / By good respect in such a dangerous case / Thou broughtest not her into these tossing feas. / But madest my sprite to liue my care tencrease, / My body in tempest her delight timbrace. / The body dead, the sprite had his desire. / Painelesse was thone, the other in delight. / Why then alas did it not kepe it right, / But thus return to leape in to the fire...»<sup>6</sup> [432, 35 – 36]); послуговується типовими петрарківськими метафорами, зокрема й побудованими на протиставленні вогню і криги («*Go burning sighes vnto the frozen hart, / Go breake...»<sup>7</sup> [432, 73]). Все це, безумовно, дає підстави говорити про Т. Ваєтта як про типового петраркіста. Водночас серед літературознавців простежуються і протилежні думки [94, 15].**

Першою, хто звернув увагу на відхилення поезії англійського автора від петрарківської художньої моделі, була західна дослідниця Патриція Томсон [429, 225]. А вже Джуліус Левер розглядав лірику Т. Ваєтта як відверто полемічну стосовно петрарківської літературної традиції. Така позиція, на думку дослідника, може знайти підтвердження у тому факті, що англійський митець не дотримувався Петрарчиного оригіналу навіть тоді, коли просто перекладав італійця. На переконання літературознавця, це може свідчити про те, що Т. Ваєтт наполегливо намагався дистанціюватися від упізнаваних петрарківських конвенцій [310, 24 – 26]. Це дало Дж. Леверу підстави говорити про творчість Т. Ваєтта як про таку, що засвідчила розрив

---

*решта. / Мокрі очі, звідки сльози падуть, / Справді відчують певну силу, інакше вони були б сухі: / Втрачений колір плоти може спробувати / І щось розповісти про те, яка солодкість є у жовчі».*

<sup>6</sup> «*Нестійкий сон, <...> / Будь міцний або принаймні будь правдивий. / Скуштувавши солодкість, не змушуй, щоб я пережив / Раптову втрату твоєї фальшивої благодаті. / З належною повагою до такого небезпечного випадку / Ти не втягуєш її в цю бентежну здійсненність. / Але змушуєш мій дух більше турбуватися, / Моє тіло в бурі затремтіло від захоплення нею. / Тіло мертво, дух мав власні бажання. / Безболісним було перше, другий – у захваті, / Чому, о, як шкода, ти не дотривав, / А повернув (мене – М. М.) у вогонь».*

<sup>7</sup> «*Прямуйте, гарячі зітхання, до крижаного серця, / Прямуйте і розбийте...».*

із петраркізмом.

Ми дозволимо собі не погодитися із цим твердженням. Як нам видається, роздуми Дж. Левера засновані радше на сучасних уявленнях щодо оригінальності творів мистецтва, які, безсумнівно, відрізняються від тих, якими міг керуватися сам Т. Ваєтт. Базовий принцип його перекладів варто, на нашу думку, вбачати у підпорядкуванні оригіналу художнім інтенціям перекладача. Власне кажучи, ця думка (про використання Т. Ваєттом художніх засобів петраркізму (риторики, образної системи, жанрових форм тощо) для реалізації індивідуальних авторських завдань) далеко не нова у науці і доволі поширена. Ще Дональд Фридмен вказував, що метою Т. Ваєтта при перекладі Ф. Петрарки було не покійно дотримуватися за моделі, а реорганізувати її [245, 143], а Деніс Гардинг вбачав у його поетичній творчості, попри наскрізне використання петрарківських топосів, чітке індивідуальне начало [270, 189]. У цьому контексті вважаємо за потрібне зробити теоретичний екскурс у питання антипетрарківських тенденцій в англійській літературі, позаяк ця проблема є надзвичайно актуальною також і стосовно Дж. Донна.

Під антипетраркізмом у загальному значенні розуміють широке новаторство – різного роду естетичні експерименти з художньою моделлю петраркізму, створення текстів, що переосмислюють петрарківську літературну традицію, вступаючи у відкриту чи приховану полеміку з її ідейною та / чи риторичною складовою. При цьому різні кардинальні трансформації петраркізму дуже часто виявляються набагато складнішими для наукового осмислення феноменами, ніж сам петраркізм. З одного боку, петрарківська лірика вже давно і беззаперечно сприймається як основний модус поезії європейського Відродження, з іншого ж – всередині цього модусу чітко проступає реакція на петраркізм, незгода багатьох авторів із його нормами і правилами. Трансформації художньої моделі петраркізму у їхній творчості різняться за формою, тематикою та інтенсивністю, причинами і результатами, за ступенем впливу на ту чи ту національну

художню словесність. Природа і класифікація цих реакцій досі залишаються в літературознавстві проблемами, не розв'язаними остаточно.

Л. Форстер розглядав антипетраркізм як одну із петрарківських конвенцій, як тенденцію, що ніколи серйозно не протистояла петраркізму [242, 56 – 58]. При цьому науковець не заперечував його продуктивності. Позицію Л. Форстера розділив і Рід Дезенброк, який у монографії «Імітуючи італійців» писав: «Немає нічого справді більш петрарківського, ніж вийти за рамки петраркізму» [216, 17]. Зважаючи на такі аргументи, окремі дослідники ренесансної літератури навіть відмовляються у своїх працях від такого терміна, як «антипетраркізм». Так, Гізер Дабров пропонує описувати реакції на петраркізм як поетичний дискурс, що домінував в англійській літературі XVI ст., за допомогою терміна «контрпертаркізм» («контрдискурс»), позаяк термін «антипетраркізм» не може описати весь спектр реінтерпретацій, який можна виявити в історії англійського (анти)петраркізму [223, 7 – 8]. В українському літературознавстві цю думку пропагує В. Шереметьєва [див.: 152]. Натомість Ілона Белл уводить розрізнення між «антипетраркізмом» та «псевдопетраркізмом» в англійській літературі, де останній, за її концепцією, був лише стилізацією під петраркізм та, по суті, виконував абсолютно відмінні естетичні й прагматичні функції [див.: 177].

П. Райбс узагалі заперечує доцільність уживання терміна «петрарківський дискурс» стосовно текстів, що не належать самому Ф. Петрарці, використовуючи дефініцію «постпетрарківські дискурси» (у множині, позаяк у кожного автора петрарківського штибу дискурс власний), до яких зараховує і прояви антипетрарківських тенденцій в англійському письменстві. Дослідник пропонує близьке нам тлумачення петраркізму як «плідної традиції, що започаткувала множинні постпетрарківські дискурси, які охопили діапазон від близьких імітацій тем і засобів до відкритого їх заперечення» [377, 62]. Літературознавець переконує, що найбільш художньо довершеними є тексти, які народилися саме на перетині цих ліній:



«найскладніші експерименти лежать між двома крайнощами, і їх результат, хоча і постає внаслідок використання петрарківських конвенцій, але передбачає також численні інновації, перекожані з іронією та гумором» [377, 62]. Очевидно, саме таким вдалим експериментом і може вважатися поетична творчість Дж. Донна.

Причини антипетрарківських проявів у літературі вбачаються насамперед в особливостях самої петрарківської художньо-естетичної системи, що вже з самого початку містила в собі елементи самозаперечення. По-перше, імпульс до створення петрарківського тексту треба шукати не лише в оволодінні коханою жінкою, але й у прагненні перевершити конкурента як у коханні, так і в поезії, позаяк ліричний герой петрарківського тексту є насамперед поетом і розглядає поезію як засіб завоювання жінки. Боротьба з попередником на літературній ниві, намагання відмежуватися від його естетичного досвіду закладені у самому характері петраркізму. Так, для Ф. Петрарки, за словами Кристофера Мартина, створення «Книги пісень» було «цілеспрямованим актом незгоди, свідомим підривом досягнень Данте у «Новому житті» та альтернативою їм» [321, 17]. Тоді як Ф. Петрарка намагався перевершити Данте Аліг'єрі, петраркісти – самого Ф. Петрарку, англійські петраркісти – ще й Філіпа Сідні – поета, що отримав статус «англійського Петрарки». Як цілком слушно висновує А. Боковець, «образ поета-суперника є одним з ключових у ліриці петраркістів, при чому суперництво зазвичай ведеться із поетом-попередником (для Петрарки таким був Данте). Переосмислюючи та заперечуючи деякі з канонів своїх попередників, поет-петраркіст стверджує свою творчу індивідуальність» [28, 67 – 68]. Як бачимо, відмова від повного повторення взірця закладена вже в самій ідейній парадигмі петраркізму, а його художня модель, зважаючи на багатозначність проблематики, ускладненість структури тексту, суперечливість тематики, добре надавалася до все нових і нових прочитань, чим і користувалися численні адепти італійського гуманіста в Європі. У зв'язку із цим будь-який петраркізм, у силу часткового чи повного

заперечення попереднього творчого й естетичного досвіду, є також антипетраркізмом.

Якщо ж говорити про формальну складову петрарківської моделі, то і тут приховані потенції до самозаперечення. В основі петрарківського гіпертексту, як уже вказувалося у попередньому підрозділі, лежить принцип оксюморона, що проявляється на всіх текстових рівнях. Оксюморон – фігура нестабільна, динамічна, побудована на взаємовиключенні складових елементів. Природно, що таке утворення завжди перебуває на межі розпаду. У художній системі «Книги пісень» антитетичні складові оксюморона гармонійно збалансовувалися, однак послідовникам Ф. Петрарки цей баланс переважно не вдавалося зберегти, а тому система розпадалася на низку контroversійних елементів, уже ніяк між собою не пов'язаних. Л. Форстер, який основну ознаку петраркізму якраз і вбачав у «делікатному балансі протилежностей» [242, 87], писав: «Пізніші покоління менше цікавилися рівновагою, ніж протиставленням» [242, 4]. В означеному сенсі петрарківський дискурс неодмінно передбачав самознищення, що не могло не проявитися у тих національних європейських літературах, де петраркізм набув інтенсивного розвитку.

До того ж, якщо говорити про Англію, то не варто випускати з уваги і той факт, що тамтешні петраркісти знайомилися з текстом «Книги пісень» насамперед через численні коментовані видання, які, зі свого боку, відображали індивідуальні прочитання поезії італійського митця англійськими коментаторами, а пізні послідовники Ф. Петрарки також сприймали петрарківську літературну традицію через поезію своїх вітчизняних та іноземних, насамперед французьких, попередників. Усе це, зрозуміло, не могло не вплинути на ті значення і сенси, які англійські петраркісти «відчитували» у петрарківських текстах та переносили до власних. Отже, розширення семантики петраркізму за рахунок коментарів та наслідувань виступило ще одним, додатковим чинником «розхитування» його художньої системи.

Загалом же, варто визнати, що художньо-філософська модель континентального петраркізму не була сприйнята в Англії повністю. Так, Джером Маззаро, аналізуючи соціокультурну ситуацію в Британії XVI ст., доходить висновку, що тут «виробився імунітет до соціальних і філософських положень петрарківської поезії <...> Ні поети, ні аудиторія не сприймали теми італійської поезії» [328, 54 – 55]. Дослідник має на увазі насамперед окремі аспекти філософії неоплатонізму та пов'язаної з нею складної етики платонічного кохання. І справді, вірші англійських петраркістів майже цілковито позбавлені мотиву гріховності фізичних бажань, за які потрібно розплачуватися муками сумління на цьому світі та позбавленням райської винагороди на тому. Частково це можна пояснити віковим фактором: Ф. Петрарка писав «Книгу пісень» протягом усього життя і періодично переосмислював та переписував її з позицій зрілості та навіть похилого віку, натомість його англійські послідовники створюють свої тексти, перебуваючи в zenіті молодості. Вже Т. Ваєтт не заперечував тілесних насолод та фізіологічних аспектів любовних стосунків, започатковуючи тим самим традицію більш легкого розуміння кохання, що, зрештою, породить і Дж. Донна з його неприхованим еротизмом.

Отож, можна зробити висновок, що антипетраркізм може розумітися як авторський експеримент із художньою моделлю петраркізму, покликаний реорганізувати чи навіть зруйнувати її, що дуже характерно саме для англійського письменства, де вже найперші петраркісти оригінально інтерпретували петрарківську традицію не лише у власних текстах, але навіть у перекладах Ф. Петрарки. При цьому причини такої реакції криються у самому петраркізмі, є іманентними йому та незалежними від зовнішніх обставин, а тому антипетраркізм виступає лише однією з новаторських тенденцій самої петрарківської традиції у процесі її еволюції й адаптації на англійському національному ґрунті.

Повертаючись до Т. Ваєтта, зазначимо, що його поетичний спадок добре надається до інтерпретації у світлі думок Г. Дабров про повтор на

змістовому і формальному рівнях як одну з ключових художніх характеристик петраркізму. У петрарківському гіпертексті, на думку дослідниці, протагоніст демонструє все нові і нові намагання завоювати прихильність Пані Серця, сподіваючись що кожна наступна його спроба буде більш вдалою за попередню, однак усі вони в результаті виявляються однаково провальними. Він також послідовно повторює риторику петраркізму, в якій багато фігур і так побудовані на повторах, форму сонета, яка теж передбачає багато звукових повторів, а також любовний і творчий досвід інших петраркістів і самого Ф.Петрарки [223, 35 – 39]. Якщо розглядати твори Т.Ваєтта, вміщені до «Збірки Тоттела», як наскрізний текст, то можна помітити, що він розпадається на низку ситуацій, які циклічно повторюються. Спочатку до протагоніста англійського поета приходить кохання, він плекає надію, що воно буде щасливим, проте Пані Серця завжди виявляє байдужість до благань героя. Далі відбувається драматичний розрив стосунків, за яким – клятва закоханого більше ніколи не любити, однак уже невдовзі описаний цикл розпочинається знову. В кожному із таких циклів ліричний герой англійського письменника також намагається зрозуміти, у чому полягає причина його любовних невдач [94, 16].

Як можна відчитати з текстів, саме кохання англійський митець тлумачить як втрату розуму. Конфлікт між почуттями і розумом – дуже поширений мотив його поезій. Ліричний герой Т. Ваєтта постійно хитається між означеними полюсами. При цьому Пані Серця теж не виключена з цього протистояння, оскільки саме вона навчає протагоніста любити, і страждати («*She that me learns to loue, and to suffer*»<sup>8</sup> [432, 33]), вимагаючи, однак, аби його пристрасть була раціональною («*Be reined by reason*»<sup>9</sup> [432, 33]). Закоханий у Т. Ваєтта то проголошує свою вірність Амурові, то зрікається кохання, проте це зречення, звісно ж, ніколи не є остаточним.

---

<sup>8</sup> «Вона, що мене вчить любити і страждати».

<sup>9</sup> «Будь керований розумом».

На перший погляд може здатися, що кожна нова любов у ліричного героя англійського митця збагачена усім його попереднім досвідом, а тому кожні нові взаємини він будує не так, як попередні. Так, будучи неодноразово обдуреним, він більше не погоджується бути довірливим простаком і в одному з віршів обіцяє бути вірним Пані Серця лише тоді, коли вона сама буде дотримуватися вірності [432, 37]. Проте, як впливає із наступних текстів, будь-які зміни у світогляді чи поведінці ліричного героя ілюзорні [94, 16].

Відновлення любовних стосунків кожного разу мотивує героя замислюватися над уже прожитим і пережитим. Відрефлексувавши механізми кохання, протагоніст Т. Ваєтта вирішує для себе, що причина його любовних невдач полягає у нездатності висловити силу своїх почуттів повною мірою. Так з інтимної площини фокус переводиться у площину естетичну, чи то пак, навіть філософську, експлікуючи складну проблему виражальних можливостей поетичної мови та функцій петрарківської поезії як такої. Мабуть, у цьому контексті і необхідно інтерпретувати створений Т. Ваєттом образ «недоброго язика» («*vnkind tongue*» [432, 38]) – язик недобрий, бо винен у тому, що ліричний герой митця не може здобути взаємність. Зрештою, він доходить гіркою висновку, що кохання в принципі є невіддільним від розриву:

*«But all is turnde now <...>*

*Into a bitter fashion of forsakyng»<sup>10</sup> [432, 40].*

Особливо виразно ця думка артикульована у вірші Т. Ваєтта «*They Flee from Me...*»:

*«They flee from me, that sometime did me seke  
With naked fote stalkyng within my chamber.  
Once haue I seen them gentle, tame, and meke,  
That now are wild, and do not once remember  
That sometyme they haue put them selues in danger,*

---

<sup>10</sup> «Але все перетворилося тепер <... > / У гірку моду прощатися».

*To take bread at my hand, and now they range,  
Busily sekynge in continuall change»<sup>11</sup> [432, 40].*

Як можна помітити, письменник зіштовхує в цій поезії два темпоральні виміри: минуле, коли його ліричний суб'єкт був щасливий, бо жінки дарували йому багато любові, і теперішнє, коли він нещасний, оскільки вони його ігнорують. Також помітно, що у цьому тексті Т. Ваєтт виразно посилює еротичний елемент, перетворюючи петрарківський платонічний досвід на сексуальний:

*«When her loose gowne did from her shoulders fall,  
And she me caught in her armes long and small,  
And therewithall, so swetely did me kysse,  
And softly sayd: deare hart, how like you this?  
It was no dreame: for I lay broade awakynge»<sup>12</sup> [432, 40].*

Звісно, це прямо суперечить настанові петраркістів на недоступність коханої. Ба більше – тут порушується навіть традиція безумовної відданості петрарківського героя, адже якщо раніше його «бунт» проти петрарківського тлумачення кохання виявлявся лише у тому, що, сам будучи вірним, він наважився вимагати вірності і від Пані Серця, то тепер про жодну вірність не може бути й мови, оскільки у вірші йдеться одразу про кількох жінок [94, 17].

Повтор як художній принцип проявляється у творах письменника і на формальному рівні. Приміром, такі поезії, як «It May Be Good Like It Who List...», «In Fayth I Wot not What to Say...», «The Restful Place, Renewer of My Smart...» та ін. написані за взірцем італійської ренесансної балади, де кожна строфа має повторюваний рефрен. При цьому саме він може розглядатися як

---

<sup>11</sup> «Вони втікають від мене, ті, що, бувало, мене розшукували, / Оголені, переслідували мене в моїй кімнаті. / Колись я бачив їх ніжними, ручними та м'якими, / Тих, які зараз дикі, і навіть не згадують, / Що колись вони ставили себе під загрозу, / Щоб брати хліб із моєї руки, а тепер вони змінюються, / У діловитих пошуках, у постійній зміні».

<sup>12</sup> «Коли її вільна сукня з її плечей спала, / І вона мене впіймала у свої руки, довгі і маленькі, / І разом із тим, так солодко мене цілувала, / І ніжно промовляла: серденько, тобі подобається? / Це не був сон: я лежав цілком пробуджений».

структуротвірний елемент у цих віршах – окрім вираження смислового навантаження, така композиційна побудова має на меті підсилювати тематичний повтор ще й на формальному рівні.

Як нам видається, англійський поет був добре свідомий того, що його поезія є лише постійним повторенням уже колись сказаного, але його скорботні пісні були викликані до життя його постійним скорботним станом, тому автор міг лише мріяти, що колись він зможе створити пісню з іншим, радісним настроєм («...and if I haue a chance / <...> To sing some pleasant song»<sup>13</sup> [432, 51]). Відзначимо, що неможливість уникнення повторів вносить певні додаткові елементи до образної системи поезії англійського митця. Так, видозмінюється сам образ Пані Серця, набуваючи характеристик, непритаманних цьому образу в петрарківській поетичній традиції. Як і кожен петрарківський протагоніст, ліричний суб'єкт Т. Ваєтта захоплюється коханою жінкою, однак серед усіх віршів митця жоден не пропонує опису її зовнішності. Ліричний суб'єкт англійця зосереджується на власних емоціях, на взаєминах із Панею Серця, на закономірностях самого кохання, але не на його об'єкті, що, зрештою, було певною мірою властиво і Ф. Петрарці. Проте з усього складного і розмаїтого комплексу характеристик, якими традиційно наділялася петрарківська героїня, Т. Ваєтт обирає й особливо підкреслює лише одну – жорстокість [94, 17 – 18]. Більше того, жінка набуває у нього мало не садистичних рис, позаяк може отримувати насолоду від покірності героя і його страждань, буквально живиться ними:

*«All, in thy loke my life doth whole depende.  
Thou hydest thy self, and I must dye therfore.*

<...>

*For ech by other doth liue and haue reliefe,  
I in thy loke, and thou most in my griefe»<sup>14</sup> [432, 66].*

<sup>13</sup> «...і якщо у мене буде шанс / <...> Заспівати якусь приємну пісню».

<sup>14</sup> «Все від твого образу моє життя цілком залежить, / Ти ховаєш себе, і я мушу вмирати затим <...> / Один для одного живемо і маємо полегшення – / Я в твоєму образі, а ти – найбільше в моєму стражданні».

Саме тому на певному етапі еволюції любовної історії Донна перетворюється у Т. Ваєтта з об'єкта бажання на об'єкт ненависті. Автор знаходить відряду у тому, щоб змалювати її фізичні страждання, і своїми поезіями він прагне вже не завоювати жінку, а зробити їй боляче:

*«Passe forth my wonted cries,  
Those cruell eares to pearce,  
Which in most hatefull wyse  
Doe styll my plaintes reuerse»<sup>15</sup> [432, 56].*

В одному з віршів протагоніст Т. Ваєтта обіцяє ще раз зіграти на лютні, після чого вона замовкне назавжди. Таким способом вкотре проголошується розрив ліричного героя із жінкою, проте тут з'являється і дещо таке, чого не було раніше – разом із завершенням любовного циклу має завершитися і поетична практика:

*«My lute awake performe the last  
Labour that thou and I shall waste:  
And end that I haue now begonne:  
And when this song is song and past:  
My lute be styll for I haue done»<sup>16</sup> [432, 64].*

Але, як і варто було очікувати, за цим розпочинається новий виток спіралі. Ліричний суб'єкт Т. Ваєтта усвідомлює, що і ця любовна ситуація є лише повторенням усіх попередніх, тому вже механічно множить типові скарги, наприкінці знову відмовляючись від любові і вирішуючи присвятити своє життя філософії. Здається, що герой врешті вирвався із зачарованого кола, але логіка розвитку Ваєттового петрарківського тексту підказує, що ця свобода лише тимчасова [94, 18]. Зруйнувати традиційний шаблон любовних стосунків самому протагоністові не до снаги, допомогти вивільнитися йому може лише або співчуття володарки, або смерть («...*I desire / That death or*

<sup>15</sup> «Летить вперед, мої звичні ридання, / Щоб ті жорстокі вуха пронизувати, / Які у найненависніший спосіб / Все ж досі мої благання відкидають».

<sup>16</sup> «Моя лютне, прокинься і виконай востаннє, / Працю, яку ми з тобою змарнуємо: / І закінчи, що я тепер розпочав: / І коли ця пісня буде проспівана і закінчиться: / Моя лютне, замовкни, бо я вже завершив».



*mercy end my wofull smart*»<sup>17</sup> [432, 73]).

Власне кажучи, повтор як основний прийом організації матеріалу в розділі Т. Ваєтта, як нам видається, справляє враження дещо гіпертрофованого, такого, що підпорядковує собі всі решту рівні і складові петрарківської моделі. Руху сюжету чи розвитку образу ліричного суб'єкта тут не відбувається – поетичний текст митця радше статичний, він постійно повертається в одну і ту саму точку. Більше того – постійний повтор у Т. Ваєтта вступає у конфлікт із найважливішою філософською пресупозицією петраркізму – принципом «любовної драбини», позаяк здобутий досвід не викликає жодних змін у внутрішньому світі ліричного суб'єкта. Протагоніст Т. Ваєтта не надається до трансформації, не здійснює сходження традиційними щаблями, і в цьому сенсі розділ митця у «Тоттелівській збірці» завершується нічим – він спрямований лише на вічне ходіння колом, яке жодним чином не може наблизити до божественного.

Бачимо, отже, що у багатьох моментах між Ф. Петраркою і Т. Ваєттом проглядаються вагомі відмінності. По-перше, англійський автор у своїх віршах пропагує ідею «справедливого кохання», якої в італійського гуманіста не було. Вже навіть із цього можна зробити висновок, що ліричний суб'єкт Т. Ваєтта не тотожний Петрарчиному: він добре знає, які обов'язки має перед коханою жінкою, але хоче мати і певні права. У відвойовуванні цих прав протагоніст англійського автора іноді заходить доволі далеко – йому вже недостатньо милостивого погляду Пані Серця чи її доброго слова, він хоче значно більшого, і якщо нагорода за його страждання не буде негайною, то він не баритиметься у помсті. По-друге, Т. Ваєтт у своїй поетичній творчості широко експлікує еротичні мотиви, завуальовані в італійського автора. По-третє, у кожному новому любовному циклі герой англійця прагне оволодіти іншою жінкою, і кожен цикл завершується начебто остаточним відреченням від кохання, чого просто неможливо собі уявити у Ф. Петрарки. По-четверте,

---

<sup>17</sup> «...Я прагну, / Щоб смерть чи милосердя покляли розумний край моему стражданню».

Т. Ваєтт практично повністю відмовляється від притаманного поезії Ф. Петрарки паралелізму між природою та коханням – розгорнутих, деталізованих картин довкілля у нього немає, як, до слова, і вказівок на часові координати (особливо це помітно у сонеті про лань, мова про який піде далі) [94, 18 – 19].

За загальноприйнятою сьогодні версією, прототипом героїні більшості текстів Т. Ваєтта була Анна Болейн – друга дружина Генриха VIII [детальніше див.: 94]. Із тих поезій, які, найімовірніше, присвячені цій жінці, варто насамперед згадати дуже відомий переспів СХС сонета Ф. Петрарки – «Who so List to Hounte...». Як і в більшості здійснених ним перекладів, Т. Ваєтт вільно поводить тут з оригіналом Ф. Петрарки.

Для наочності наводимо сонети поряд:

#### Ф. Петрарка

*«Пречиста лань на травах лугових  
На сході сонця весняної днини,  
Між двох річок, у затінку лаврини,  
В уборі встала рогів золотих.  
Уражений видінням, я не міг  
Утриматись, і от я без упину,  
Мов той скупар, за дивним  
скарбом лину,  
В полоні хтивих схотінок своїх.  
«Не руш мене!» – Ішла круг її шиї  
З алмазів і топазів буйна в'язь. –  
«Сам Кесар дарував мені свободу».  
Був південь, коли сонце так яскріє.  
А я, милуючись, її очима пас.  
Та раптом зникла лань, а я упав у  
воду»*

#### Т. Ваєтт

*«Whoso list to hunt, I know where is an  
hind,  
But as for me, hélas, I may no more.  
The vain travail hath wearied me so sore,  
I am of them that farthest cometh behind.  
Yet may I by no means my wearied mind  
Draw from the deer, but as she fleeth afore  
Fainting I follow. I leave off therefore,  
Sithens in a net I seek to hold the wind.  
Who list her hunt, I put him out of doubt,  
As well as I may spend his time in vain.  
And graven with diamonds in letters plain  
There is written, her fair neck round  
about:  
Noli me tangere, for Caesar's I am,  
And wild for to hold, though I seem*

[124, 162 – 163].

*tame*<sup>18</sup> [454].

Уже згадувана раніше українська дослідниця А. Боковець, услід за М. Сауер, називає цей сонет Т. Ваєтта «перевернутим» [25, 17]. Справді, в октаві вірша йде мова про результат дії, а в секстеті – про її каталізатор, тоді як у традиційних сонетах логіка, як правило, протилежна. Є й інші відмінності.

Насамперед помітно, що у варіанті Т. Ваєтта немає мотиву скупаря, який хтиво прагне скарбу, тоді як для італійського гуманіста – це ключовий художній образ усього другого катрена. В англійського письменника він замінений поступово розгорнутим мотивом даремної роботи. Можна припустити, що ця даремна робота стосується не лише описаного у сонеті полювання – у такий спосіб тлумачиться саме куртуазне служіння жінці як таке.

Далі – якщо у сонеті італійця видіння лані примушує ліричного героя кинути все і йти за нею, то в англійському варіанті ситуація виглядає перенесеною в минуле – полювання тут зображене радше як спогад. У результаті такого часового зсуву оприявнюється марність переслідування, тобто у Ф. Петрарки ситуація незавершена, фінал відкритий, і можливість зловити звірину ще залишається, тоді як Т. Ваєтт навмисне закриває її, чим надає поезії своєрідного пафосу розчарування.

Є різниця і в обставинах, за яких герої сонетів зустрічають лань. У Ф. Петрарки це стається на схилі, між двох річок, під лавровим деревом. Протагоніст Т. Ваєтта також зустрічається із ланню на тлі пейзажу, але воно ніяк не конкретизоване, як, до слова, і час. У Ф. Петрарки, навпаки, маємо чітко окреслені часові координати дії – вона розгортається у хронологічному

---

<sup>18</sup> «Хто так хоче полювати, я знаю, де є лань, / Але щодо мене, то, на жаль, я не можу більше. / Даремна робота втомила мене так сильно, / Я з тих, хто йде найдалі позаду. / І нехай я в жодному разі не можу відволіктися / Від Лані: а коли вона мчить уперед, / Втрачаючи свідомість, я слідую (за нею – М. М.). Я (її – М. М.) відпускаю, бо / Це ніби, сидючи у сіті, я шукаю спосіб утримати вітер. / Хто хоче її вполювати, я пропоную йому, безсумнівно, / Так само, як і я, потратити свій час даремно. / І вигравіруваними діамантами буквами рівними / Написано на її прекрасній шиї довкола: / «Не займай мене, бо Цезарева я є, / І дика, аби мене втримати, хоча я й здаюся ручною»».

відтинку від сходу сонця – до полудня. У цьому можна побачити вказівку на вік автора – полудень життєвого шляху (Ф. Петрарка міг запозичити цей мотив з «Божественної комедії» Данте). Натомість у Т. Ваєтта – час невизначено-особистий, немає ні моменту зав'язки дії, ні моменту її завершення.

Герой англійського автора насамперед мисливець – він хоче неодмінно впіймати тварину, що сильно зміщує акценти у тексті [99, 298]. Також ліричний суб'єкт англійця точно відає, де можна знайти лань, тоді як для героя італійського гуманіста – це відкриття. У цьому, на наш погляд, полягає основна відмінність у потрактуванні любові поетами. Ще у III сонеті «Книги пісень» Ф. Петрарка писав про те, що до зустрічі з Лаурою він абсолютно нічого не знав про кохання, протагоніст Т. Ваєтта натомість має багатий досвід, і саме це мотивує його дії у ліричному сюжеті аналізованого твору: якщо Купідон не може поцілити в об'єкт його кохання, то він готовий стріляти сам – ось чому герой полює.

Нездатність покинути переслідування звіра – спільний момент для обидвох авторів. Однак ситуація Ф. Петрарки сприймається як більш особиста – його протагоніст не має наміру розповідати про тварину ще комусь, тоді як протагоніст Т. Ваєтта закликає шукати її всіх.

Проте найбільш значимою є, звісно ж, смислова розбіжність, символічно закладена в мікродеталі – тексті, написаному на нашійнику. У Ф. Петрарки: «*Сам Кесар дарував мені свободу*», тобто лань є вільною. Тоді як у Т. Ваєтта: «*Noli me tangere for Cesars I ame...*», тобто прямо стверджується приналежність звіра монархові чи то пак Анни Болейн – Генриху VIII [99, 298; 94, 21].

Можна, отже, констатувати, що Т. Ваєтт був не просто перекладачем і учнем Ф. Петрарки, що зумів перейняти у нього поетичну техніку, тематику поезії і її вишуканий стиль, але й цілком оригінальним автором, одним із наймайстерніших петраркістів. Порівнюючи його поетичні тексти (насамперед сонети) з оригіналами Ф. Петрарки, можна помітити, що хоча в

них і зникають одухотвореність, витонченість та ускладненість поетичного іноказання, проте дещо і з'являється: прямолінійність і чіткість вислову, безпосередність інтонації, що іноді навіть «ламає» мелодійний плин вірша, життєвість і правдивість.

Петрарківський сонет складався з октави і секстету та передбачав чіткий емоційний і семантичний перехід між ними – т. зв. «вольту». Т. Ваєтт замість секстету, римованого *cdccdc* або *cdecde*, впроваджує катрен та фінальний двовірш, що утворюють схему: *cddc ee*. Двовірш при цьому перебирає на себе функції «вольти», набуваючи тим самим особливої смислової й інтонаційної ваги. Загалом, можемо погодитися з думкою Дж. Півато, який, підсумовуючи своє дослідження перекладацької діяльності Т. Ваєтта, писав: «Безперечно, тюдорівський поет використав сонет Петрарки, аби творити нову поезію, оригінальну поезію <...> Петрарка витворив особливий контекст, контекст, що не може бути перекладений. Ваєтт і не намагався зробити це у своєму сонеті, а радше komponував свій вірш у власному контексті – англійського ренесансного гуманізму. Лише у цьому світлі його петраркізм і має розглядатися» [364, 244].

Колегою Томаса Ваєтта за «петрарківським пером» був Генрі Говард, граф Саррі. До «Збірки Тоттела» було вміщено сорок його ліричних текстів (у другому виданні було додано ще один). Значна частина цих текстів є перекладами з «Книги пісень», проте наслідувань значно більше, ніж власне перекладів. Іноді такі наслідування проглядаються лише на ідейному рівні, частіше – близькість між творами англійського та італійського авторів проявляється на рівні образному – так чи так, але петрарківські ремінісценції й алюзії у поезії Г. Говарда наскрізні [детальніше див.: 89, 109 – 110].

Вірші графа Саррі присвячені Елізабет Фіцджеральд. Вона походила з давнього італійського роду і була донькою графа Кілдарського. Вважається, що Г. Говард та Елізабет познайомилися 1540 р. Тоді ж граф Саррі починає оспівувати прекрасну Джеральдину у сонетах. У поезіях він розповідає про вельможний рід дівчини, оспівує її привабливість та описує своє палке

почуття:

*«From Tuskanie came my Ladies worthy race:  
 Faire Florence was sometyme her auncient seate:  
 The Western yle, whose pleasaunt shore dothe face  
 Wilde Cambers clifs, did geue her liuely heate:  
 Fostered she was with milke of Irishe brest:  
 Her sire, an Erle: her dame, of princes blood.  
 From tender yeres, in Britain she doth rest,  
 With kinges childe, where she tasteth costly food.  
 Honsdon did first present her to mine yien:  
 Bright is her hewe, and Geraldine she hight.  
 Hampton me taught to wishe her first for mine:  
 And Windsor, alas, dothe chase me from her sight.  
 Her beauty of kind her vertues from aboue.*

*Happy is he, that can obtaine her loue»<sup>19</sup> [432, 9 – 10].*

Стосунки поета та Елізабет Фіцджеральд були, як можна припустити, абсолютно петрарківськими, високими, оскільки ще у підлітковому віці граф Саррі одружився. Його кохана жінка теж у п'ятнадцять років стала дружиною іншого чоловіка [89, 110].

Уже текст, що відкриває розділ Г. Говарда у «Збірці Тоттела», майже всеохопно окреслює любовну ситуацію, в якій перебуває закоханий герой англійського митця, і надає їй певної часової перспективи – пройшло два роки відтоді, як протагоніст закохався у Пані Серця:

*«The sonne hath twice brought forth his tender grene,  
 And clad the earth in liuely lustiness <...>*

---

<sup>19</sup> Переклад Ольги Смольницької: «З Тоскани йде моєї леді рід; / З Флоренції він давньої постав. / Її сам Кьомрьо – в скелях краєвид – / На західному острові плекав. / Вгодована ірландським молоком: / Граф – батько, мати – з роду короля. / Її з монарха пишності двором / Британії виховує земля. / Мене представив Гансдон вперше їй: / Це Джеральдина в сяйві ніжних барв. / А Гемптон радив ціль відкрити мрії; / Та Віндзор погляд ніжний заховав. / Її чесноти – небо осяйне, / Обранця щастя – справді неземне» [141, 155].

*Since I haue vnder my brest the harm  
That neuer shall recouer healthfulnessse»<sup>20</sup> [432, 3].*

У цьому ж тексті намічається й коло мотивів, що надалі у різний спосіб повторюватимуться у віршах графа Саррі: Пані Серця, на яку спрямовані пристрасні почуття ліричного суб'єкта, недосяжна, його страждання стають все нестерпнішими, але від цього немає порятунку («*In time my harm increases more and more»<sup>21</sup> [432, 3]*). Автор звертається і до традиційної риторики петрарківського дискурсу, імплементуючи художні образи керманича, судна та «льодяного вогню» («*The frozen hart that mine in flame hath made»<sup>22</sup> [432, 3]*) і його антитетичних похідних, як то, скажімо, опозиція «життя – смерть» («*Strange kindes of death, in life that I doe try»<sup>23</sup> [432, 3]*).

Протагоніст Г. Говарда щосили намагається змінити своє скрутне становище, хоч десь відшукавши місце, де йому вдалося б знайти душевний спокій («*And in my minde I measure pace by pace, / To seke the place where I my self had lost»<sup>24</sup> [432, 4]*), проте йому ніяк не вдається досягти бажаної рівноваги («*But neuer yet the trauail of my thought / Of better state coulde catche a cause to bost»<sup>25</sup> [432, 4]*). Розв'язати клубок цих драматичних суперечностей убачається протагоністові можливим або через відмову від кохання, або через возз'єднання з володаркою, у чому ліричному суб'єктові має посприяти поезія, або ж через смерть. У цьому поетичному тексті конфлікт так і залишається нерегульованим, а тому спроби його залагодження продовжуються у наступних віршах «Збірки Тоттела» [89, 110].

При цьому Г. Говард постійно підкреслює безвихідь життєвої ситуації, яка спіткала його ліричного героя. Дуже часто це відбувається через різке протиставлення незмінності його душевного суму та динаміки

<sup>20</sup> «Сонце двічі народжувало свою ніжну зелень / І одягало землю живою пристрастю / <...> З тих пір, як я маю у грудях біль, / Що ніколи не мине».

<sup>21</sup> «З часом мій біль зростає все більше і більше».

<sup>22</sup> «Льодяне серце, що змушує моє (серце – М. М.) палати».

<sup>23</sup> «Дивні різновиди смерті, при житті які я випробовую».

<sup>24</sup> «В уяві я відмірюю крок за кроком, / Щоб знайти те місце, де я себе втратив».

<sup>25</sup> «Але ніколи ще мандри моєї думки / Кращого стану не могли знайти, причини для піднесення».

навколишнього природного світу. Показовою у цьому сенсі є поезія під назвою «The Soote Season, that Bud and Blome furth Bringes...» [детальніше див.: 89].

У III вірші «Збірки Тоттела» з'являється новий мотив, який маркує поетичний текст графа Саррі як продукт куртуазної поезії – важливим завданням протагоніста називається приховування власних почуттів. Цим самим експлікується зв'язок між поведінкою закоханого та куртуазними умовностями. Функція позірної ідеалу в діях вельможі була одним із основних елементів усієї тогочасної морально-етичної системи. Необхідність виконувати роль взірця зумовлювала особливу вагу і увагу до публічного життя придворних, що перетворювало будь-яку їхню діяльність на складний символічний феномен [89, 111]. Кожен крок трактувався як знак конкретного політичного, соціального, культурного статусу – саме про це говорить у своєму вірші Г. Говард, підкреслюючи той генетичний зв'язок, що існував між поезією європейського петраркізму та складним придворним етикетом і куртуазною етикою:

*«For when in sighes I spent the day,  
And could not cloke my grief with game <...>  
But all to late loue learneth me,  
To painte all kinde of colours new,  
To blinde their eyes that esl shoulde see,  
My speckled cheeks with Cupides hewe»<sup>26</sup> [432, 5].*

У IV та наступних поезіях ліричний суб'єкт графа Саррі прагне усвідомити причини своїх любовних страждань, відшукати їх першоджерело. Як результат – посилюється медитативний характер віршів – герой англійського автора наче підноситься над власною любовною історією, намагаючись проаналізувати її зі сторонніх позицій – як спостерігач, а не

---

<sup>26</sup> «Та коли я у зітханьх проводив день / І не міг приховати свого горя за грою / <...> Але дуже пізно кохання вчить мене / Знову перефарбовувати всі барви, / Щоб засліпити очі тих, хто побачив би в іншому випадку / Мої щоки з плямами Купідонового кольору».



учасник. Ця зміна чітко відображена на мовному рівні – в тексті з'являється займенник третьої особи – «він» («*he*»):

*«I know in heat and colde the louer how he shakes:*

*In singing how he doth complain, in slepyng how he wakes»*<sup>27</sup> [432, 6].

Роздуми над характером свого почуття врешті виливаються у рішення протагоніста графа Саррі будь-що звільнитися з любовної неволі. Він проклинає саму любов і кидає їй виклик («*I curssed loue and him defied*»<sup>28</sup> [432, 8]), проте спроба бунту виявляється невдалою, позаяк суперечить законам Купідона, що є одвічними і непорушними. Зрештою протагоніст мусить вибачатися перед богом («*Thou blinded god <...> forgeue me this offense*»<sup>29</sup> [432, 8]), що, природно, робить його страждання ще сильнішими («*My harms haue euer since increased more and more*»<sup>30</sup> [432, 8]).

Оскільки ліричний герой Г. Говарда не може вирватися з-під влади кохання, він не може відмовитися і від створення любовної лірики, тож і надалі розробляє типові петрарківські теми й мотиви: описує глибоку рану в грудях (VII), оспівує чарівну Пані Серця і шкодує, що не може воз'єднатися з нею (VIII), рефлексує над недовговічністю земної краси (IX), ще раз змальовує картину власного пригніченого стану на фоні прекрасного вечірнього пейзажу (X) тощо. На формальному рівні тексту таке повернення відображене через перехід автора від національних англійських віршованих форм (римованих двовіршів із дванадцяти та чотирнадцяти складів) до іманентної для континентального петраркізму сонетної форми [89, 111].

Ліричний сюжет сонета Г. Говарда «*When Windsor Walles Susteyed My Wearied Arme...*», що був написаний, як можна припустити, тоді, коли автор відбував нетривале ув'язнення у Віндзорі, розвивається на фоні живописного англійського доквілля. Проте тут пейзаж має відмінну від традиційного

---

<sup>27</sup> «Я знаю, як палаючи і змерзаючи, закоханий тремтить, / Співаючи, як він скаржиться і вві сні як він прокидається».

<sup>28</sup> «Я прокляв кохання і кинув йому виклик».

<sup>29</sup> «Ти, сліпий боже, <...> пробач мені цю образу».

<sup>30</sup> «Мої болі з цього часу зростали більше і більше».

петрарківського пейзажу функцію. Зрештою, і сама ця поезія є радше автобіографічною, ніж петрарківською, хоча видавець і намагався вписати її до петрарківського контексту своєї збірки, додавши до неї заголовок «How Eche Thing Saue the Louer in Spring Reuiueeth to Pleasure» («Як все, окрім закоханого, оживає навесні для задоволення»). Ліричний герой вірша, милуючись крізь тюремне вікно красою лугів і дібров, із ностальгією занурюється у спогади про дитинство, яке він тут провів, проте вони виявляються настільки гіркими, що викликають у нього лише прагнення скинутися з вежі. Так ліричний суб'єкт Г. Говарда вперше приходиться до думки про самогубство як найкращий спосіб розв'язання власних внутрішніх проблем. Надалі цей мотив неодноразово зустрічатиметься у поезіях автора.

Суїцидальні прагнення знайшли вираження й у тому, що в пізніших поетичних творах Г. Говарда традиційний художній образ петрарківського протагоніста трапляється все рідше: письменник послідовно починає уникати займенника першої особи – тепер суб'єкт мовлення роздумує не про власні взаємини з Панею Серця, а про любовну історію свого друга. Окремі поетичні тексти графа Саррі навіть написані від імені жінки (наприклад, XVII).

Експерименти Г. Говарда з образом ліричного героя сягають кульмінації у XVIII поезії, де від імені пастуха оповідається про смерть поета, свідком якої останній, начебто, був. Тобто петрарківський суб'єкт перетворюється тут на об'єкт розповіді [89, 111]. У цьому контексті дослідник англійської літератури Роджер Куїн нагадує, що «петрарківські тексти наполягали на обов'язковій ідентичності закоханого і поета» [300, 3], натомість в аналізованому тексті суб'єкт розповіді не є ані поетом, ані закоханим. Це дає митцеві змогу незаангажовано сконцентруватися на образних характеристиках закоханого петраркіста. Основною причиною його трагічної кончини він називає неможливість оволодіти Панею Серця, яка не хоче серйозно сприймати не лише його самого, але і його петрарківську поезію. Смерть герой твору обирає добровільно, тим самим розв'язуючи

складний комплекс проблем, утворений прагненням оволодіти Донною, потребою писати любовні вірші та смертю, актуалізований у вірші I.

Така символічна смерть протагоніста, однак, зовсім не вказує на те, що англійський митець має на меті покинути породжувати петрарківську поезію. У наступних його віршах з'являється новий ліричний герой, що дозволяє графові Саррі інтерпретувати петрарківську проблематику з відмінних позицій. Визначальною характеристикою його текстів стає тепер надзвичайно високий рівень рефлексивності. Так, скажімо, у вірші «*Geue Place ye Louers...*» Г. Говард звертається до традиційного прийому опису краси Пані Серця, до якої не може дорівнятися жодна інша жінка («*My Ladies beawtie passeth more / The best of yours*»<sup>31</sup> [432, 20]). Однак у тексті поезії не можемо знайти жодних вказівок на те, що саме суб'єкт оповіді і є закоханим у цю жінку, що, на наш погляд, варто тлумачити саме як відсторонене застосування однієї з базових конвенцій петраркізму.

Інший вірш – «*To Dearly Had I Brought My Geren and Youthfull Yeres...*» – герой графа Саррі адресує придворному другові із застереженням, що любов до жінки може бути дуже жорстокою, але сам він при цьому перебуває за межами як почуттів, так і королівського двору. Для нього любов – у далекому минулому, при дворі він теж буває нечасто («*And seldom though I come in court among the rest*»<sup>32</sup> [432, 22]), що дає йому змогу судити й оцінювати об'єктивно. Зазначимо, що модус спогаду в цьому тексті витворює його темпоральну двоплановість, а розміщення протагоніста поза рамками усталеної петрарківської любовної ситуації уможлиблює відсторонене осмислення і минулого (власний досвід), і сучасного (досвід закоханого придворного), тобто рефлексія є вже подвійною. Але хоча новий герой графа Саррі і характеризується такою дещо гіпертрофованою рефлексивною свідомістю, це не спонукає його повністю відкинути петрарківську літературну традицію, а тому періодично англійський митець все одно

<sup>31</sup> «*Моєї Леді краса більша / За все найкраще у твоїй*».

<sup>32</sup> «*І рідко я приходжу до двору посеред інших*».

створює цілком типові петрарківські тексти, як, наприклад, «As of as I Behold and Se...».

У першій редакції «Збірки Тоттела» розділ любовної поезії графа Саррі завершувався текстом «Wrapt in My Careless Cloke, as I Walk to and fro...», у якому поет розмірковував над різними проявами кохання й пропагував радше негативний погляд на жіноцтво. У другій редакції після цього вірша була вміщена своєрідна поетична відповідь – «Girt in My Giltlesse Gowne, as I Sit here and Sow...», написана в інвективному ключі від жіночого імені, авторство якої до сьогодні викликає сумніви [89, 112].

Далі блок графа Саррі у «Збірці Тоттела» пропонує низку поезій, створених поза художньою традицією петраркізму, повернення до якої відбувається лише в останньому тексті («The Fansy, which that I Haue Seraed Long...»), який, однак, ставить більше запитань, аніж дає відповідей. У цьому вірші ліричний суб'єкт Г. Говарда розповідає, що деяка мрія завжди його хвилювала, однак не пояснює, що саме він має на увазі. Тепер ця фантазія нарешті змилоствилася над протагоністом – і він звільнився від неї. Можна, очевидно, зробити припущення, що тут все ж ідеться про любовне почуття та вивільнення з-під його непоборної тиранії, тобто петрарківський конфлікт насамкінець отримує у Г. Говарда розв'язку, хоча і не дуже зрозуміло, яку саме [89, 112].

На нашу думку, можна констатувати, що петрарківський текст графа Саррі проходить через кілька стадій еволюції. Розпочинається він з того, що протагоніст потрапляє у ситуацію конфлікту між прагненням завоювати Донну і неможливістю це здійснити, в якій він окреслює для себе альтернативу: або здобути жінку через написання любовних віршів, або ж добровільно відмовившись від життя. У першій фазі оповіді Г. Говарда стає очевидною нездатність поетичного слова допомогти у звабленні героїні, а також описується перманентний пригнічений стан закоханого героя. Тут же протагоніст графа Саррі здійснює спробу бунту проти фатальної любовної залежності, проте не може перемогти свого почуття. «Переламати» ситуацію

уявляється можливим лише за допомогою самогубства, що і становить основну тему другого еволюційного етапу петрарківського нарративу англійського письменника. Через символічну загибель ліричний герой Г. Говарда врешті отримує свободу, а, це породжує нового протагоніста, який підходить до любовної проблематики із незаангажованої позиції. Саме у такому рефлексивному ключі створена остання частина петрарківського тексту графа Саррі, в якій любовна тематика осмислюється суб'єктом, навмисне виведеним поза межі вихідної ситуації петраркізму. У фінальній поезії ліричний суб'єкт англійського письменника урочисто проголошує своє звільнення від любовної одержимості, в полоні якої він перебував довгі роки, чим логічно і завершується розвиток його петрарківського тексту [89, 112].

Як і поезія Т. Ваєтта, творчість Г. Говарда теж дуже добре ілюструє взаємодію петрарківських і антипетрарківських тенденцій в англійській ренесансній літературі. Будучи одним із перших імітаторів Ф. Петрарки в Європі, граф Саррі вже на ранніх етапах англійського петраркізму пропонує власне прочитання петрарківського поетичного продукту. Найбільше це помітно саме у його експериментах з художнім образом ліричного героя. Результатом переживання італійського автора як протагоніста був поетичний текст, що обґрунтовував страждання закоханого й естетизував його позаестетичний досвід. Пафос «Канцоньєре» значною мірою закладений саме в усвідомленні її ліричним суб'єктом креативного аспекту власних любовних мук і цінності кінцевого результату, яким є не оволодіння коханою жінкою, неможливість чого – одна із базових передумов куртуазної концепції кохання, а саме створення ліричного артефакту. Смерть поета у віршах Г. Говарда кардинально суперечить окресленій петрарківській пресупозиції. Отож, поезія графа Саррі демонструє, здавалось би, несумісні підходи до петрарківської літературної традиції – сприйняття риторичної стратегії і використання її у власних художніх текстах, з одного боку, і доведення запозичених елементів до самозаперечення, з іншого.

У цьому контексті варто згадати й такий важливий аспект петраркізму,

переосмислений у текстах Г. Говарда, як концепція «любовної драбини». Розташування його віршів у «Збірці Тоттела» наводить на думку, що поет враховував ідею трансформуючої сили кохання, проте сходження його героя виявляється інверсованим – він поступово відмовляється від любовних почуттів. Тобто граф Саррі формально не уникає актуалізації аналізованої ідеї, сюжет «любовної драбини» присутній у його художніх текстах, але ошляхетнювальна сила кохання ставиться при цьому під сумнів. Звісно, якщо абстрагуватися від проблеми національної своєрідності англійського петраркізму, який сформувався на перетині зустрічних течій і в якому проходили одночасні процеси засвоєння й заперечення петрарківських імпульсів, то можна припустити, що описані особливості поезії Г. Говарда пояснюються його творчою й світоглядною еволюцією. Проте, як ми вже зазначали, сам характер антипетраркізму за своєю суттю невіддільний від петраркізму. Залежність графа Саррі від домінуючої художньої мови, запропонованої епохою «готового слова», змушувала його, як і багатьох інших англійських та європейських митців, полемізувати з цією мовою, користуючись її ж засобами. Саме тому митець доводить петрарківський матеріал до логічного фіналу, коли суперечності самого петраркізму знищують його зсередини, «вбиваючи» при цьому протагоніста. І саме це, очевидно, можна визнати за визначальну рису творчого методу Г. Говарда.

Граф Саррі продовжив розпочату Т. Ваєттом працю над удосконаленням англійської поезії. Маючи намір реформувати англійське віршування, Г. Говард сміливо відходить від загальноприйнятих правил просодії й остаточно утверджує в англійській літературі п'ятистопний ямб, що суттєво поліпшило якість англійського римування. Письменник запровадив різні рими у першому і другому сонетному катренах, створивши тим самим типово англійський варіант цього жанру, що увійшов в історію світової літератури як «шекспірівський сонет» (*abab cdcd efef gg*) [89, 112]. При цьому граф Саррі ще більше, ніж Т. Ваєтт, акцентує фінальний двовірш, який часто сприймається у нього як цілком самостійне висловлювання

афористичного характеру. Г. Говард дуже багато уваги приділяв формі своїх творів – можна помітити, що він не так охоче, як італійський гуманіст, демонстрував кохання свого ліричного суб'єкта, більше дбаючи натомість про композиційну стрункість своїх віршів та проявляючи себе не стільки пристрасним закоханим, скільки типовим придворним поетом, любителем елегантності, ба більше – екстравагантності. Більшості взірців любовної лірики графа Саррі, як влучно зауважує А. Боковець, властива не спонтанна емоційність, а «канонічна ввічливість» [27, 6] – лицарський кодекс слугував для графа Саррі натхненням і у житті, і в поезії [89, 112].

Зрозуміло, що творчість перших англійських петраркістів не була позбавлена і певних мистецьких вад. Так, у Т. Ваєтта можемо констатувати практично повну відсутність позитивної світоглядної програми, тоді як Г. Говард майже завжди залишається у рамках придворно-куртуазної банальності, проте оцінювати їхній спадок потрібно не з позицій сьогодення, а герменевтично – зливаючи історичний горизонт із горизонтом сучасності, в цьому ж сенсі стає зрозумілою неможливість зробити більше на той момент.

Після 1550-х рр., на думку окремих дослідників (Р. Д. С. Джек [286], Дж. Б. Паркс [354]), петраркізм в англійській літературі зазнає повного «розриву» традиції, що відновлюється лише у 1590-х. Таке твердження є, на наш погляд, не зовсім коректним, оскільки в окреслений період «Збірка Тоттела» не втрачала популярності, про що свідчить дуже переконливий факт – книга перевидавалася аж одинадцять разів (двічі у 1557 р., один раз – між 1557 р. і 1559 р., двічі – у 1559 р., двічі – у 1565 р., а також у 1567 р., 1574 р., 1585 р. та 1587 р.). І хоча далеко не всі автори, чиї твори входили до неї, були петраркістами, як, скажімо, Н. Гримальд, проте цілком очевидно, що своїм успіхом видання завдячувало саме петрарківським віршам. Отож, протягом 50 – 80-х рр. XVI ст. основним модусом англійської лірики все ще залишався петрарківський [97, 34].

Цей факт підтверджується і появою т. зв. «Парк-Гіллського рукопису» («The Park-Hill Manuscript»), датованого серединою XVI ст. Названий

манускрипт, добре відомий дослідникам петраркізму в Англії, належав родині Гарингтонів і містив кілька вже знаних на той час віршів Т. Ваєтта і Г. Говарда, переклади з Вергілія, а також чотирнадцять нових для англійської літератури перекладів із «Канцоньєре», два з яких (CXXXVI і CXXXVIII) приписувалися Джону Гарингтону Молодшому, що мав тісні політичні і літературні зв'язки з родиною Ваєттів. Решта перекладів цікаві з двох причин. По-перше, вони репрезентують найбільше зібрання сонетів Ф. Петрарки, укладене в Англії з 1557 до 1582 р. По-друге, ніхто в тюдорівський період, окрім хіба що Т. Ваєтта, не перекладав «Книгу пісень» так широко і докладно. Оскільки ці дванадцять перекладів подані у рукописі разом та відокремлені від двох віршів Дж. Гарингтона, то можна припустити, що виконані вони одним автором. Якщо говорити про розмір, то у них переважає п'ятистопний ямб, тоді як за схемою римування всі поезії різні. У більшості текстів простежується поділ на октаву і секстет, один переклад точно передає форму петрарківського сонета, ще один – шекспірівського, сім поезій закінчуються римованим двовіршем. Складається враження, що невідомий перекладач намагався випробувати всі можливі варіанти відтворення петрарківського сонета англійською мовою, так і не відшукавши остаточного. Вибір перекладацького матеріалу – неоригінальний. З одинадцяти текстів (CCCLXV сонет перекладений двічі) сім до того вже з'являлися в англійських версіях. У зв'язку з цим можна стверджувати, що до розвитку англійського петраркізму рукопис доклався радше у плані варіативності, а не якості перекладів – якщо говорити про художню цінність цих текстів, то варто визнати, що вона не надто висока. Здебільшого перекладач пропонує майже прозаїчний дослівний переклад, не виявляючи жодної творчої оригінальності та насилу долаючи складнощі адаптації милозвучної італійської мови до ритмічних і римувальних умов суворого англійського вірша.

Перевидання «Збірки Тоттела» та Парк-Гіллський рукопис поступово ввели англійський петраркізм в елизаветинську добу. Тоді ж (90-і рр. XVI ст.)



спостерігається період його другого сплеску, коли Едмунд Спенсер публікує поетичну збірку «Аморетті», Філіп Сідні – «Астрофіла і Стеллу», Томас Ватсон – «Гекатомпатію». При цьому англійські митці орієнтуються вже не лише і не стільки на Ф. Петрарку та його «Канцоньєре», як на французьких послідовників італійського митця.

До слова, початок петраркізму у Франції поклав К. Маро, який у 1529 р. написав перший сонет у петрарківській манері французькою мовою, а також переклав шість сонетів із «Книги пісень». Його наступниками стали П'єр де Ронсар та Жоашен дю Белле – автори другої половини століття, чий внесок у розвиток європейського петраркізму полягає насамперед у копіткій праці над удосконаленням сонетної жанрової форми. Так, перший із названих поетів створив понад тисячу сонетів, найвідоміші серед яких присвячені героїні на ім'я Єлена, другий – уклав першу французьку сонетну збірку під назвою «Олива» (1549). Обидва поети входили до літературного об'єднання «Плеяда», заснованого у 1556 р. (Жан Дора, Жан Антуан де Баїф, Етьєн Жодель, Ремі Белло, Понтюс де Тіар та інші). Маніфест «Плеяди», складений Ж. дю Белле, як вказано в «Енциклопедії Ренесансу», за основну мету товариства проголошував «реформувати французьку поезію та французьку мову через наслідування лінгвістичних і стилістичних технік класичної античності та італійського Ренесансу, а особливо сонетів Петрарки» [237, 385]. Загалом кажучи, європейський петраркізм, якщо, звісно, не враховувати його італійський варіант, зазнав чи не найінтенсивнішого розвитку саме на французькому національному ґрунті. Масштаби петрарківських імпульсів тут добре описані Сідні Лі у передмові до антології елизаветинського сонета: «Немає, мабуть, жодного сонета Петрарки та є лише одиниці популярних сонетів його італійських послідовників, які не були більш чи менш точно <...> відтворені з дюжину, або й більше разів у французькій літературі протягом останніх років XVI століття» [236, XXV – XXVI].

Значне поширення в Англії поетичних текстів французьких митців стало одним із визначальних факторів т. зв. «сонетного буму» кінця XVI ст.

Здійснена авторами «Плеяди» революція у французькій літературі відгукнулася в англійців, встановивши нові поетичні стандарти. У контексті цих впливів в Англії з'являються численні любовні цикли сонетів, зосереджені довкола образу однієї жінки: «Делія» Семюела Деніела (1592), «Діана» Генрі Констебля (1592), «Філіс» Томаса Лоджа (1593), «Лісія» Джайлса Флетчера Старшого (1593), «Партенофіл і Партенопа» Барнебі Барнса (1593), «Дзеркало Ідеї» Майкла Дрейтона (1594), «Селія» Вільяма Персі (1594), «Синтія» Ричарда Барнфілда (1595), «Фідесса» Бартоломью Гриффіна (1596) та багато інших, зокрема й анонімних (наприклад, «Зефірія» (1594)). У цих збірках вироблений генераціями письменників протягом двох століть, відновлений у Франції П. Ронсаром і його товаришами з «Плеяди» та знаний в Англії з часів Т. Ваятта сонет зазнав значного «приросту» концептів, образів і традиційної фразеології.

Єлизаветинські сонети дуже часто несуть на собі чіткі відбитки автобіографізму, що, природно, розширює їхню тематику і проблематику, але форма і стиль цих текстів завжди залишаються незмінними, а концепція взаємин між ліричним героєм та Панею Серця ніколи не виходить за межі петрарківської моделі: кожна Пані у цьому сенсі нагадує Лауру, а кожен закоханий – протагоніста Ф. Петрарки, при цьому ці художні образи вже дуже часто втрачають самотність і життєвість та набувають помітної схематичності. Жінка завжди постає холодною, бездушною і байдужою до свого прихильника, але надзвичайно красивою і добродешною, а ліричний герой – боязким, мізерним і пригніченим, проте дуже вірним і відданим.

Протягом останнього десятиліття XVI ст. в англійській літературі з'явилося стільки сонетів, скільки не було написано за жоден інший період її існування. Як дотепно зауважив Е. Курціус, «сонет був геніальним винаходом. Еротична тема, промодульована через сотні сонетів, була вдалою знахідкою Петрарки, яка в XVI ст. поширилася, наче заразна хвороба, як справжня сонетна пошесть» [67, 440]. Небувале піднесення цього жанру в єлизаветинську епоху доволі легко, на наш погляд, пояснити – оскільки сонет

на той час був, мабуть, найбільш зручною формою для вираження особистісних почуттів та емоцій, немає нічого дивного в тому, що в добу, визначальною психологічною характеристикою якої може бути названий саме індивідуалізм, він слугує основним художнім інструментом для авторської експресії. Проте в науці про літературу, звісно ж, існують також інші пояснення.

Так, приміром, Г. Ф. Воллер, убачає джерела такого масштабного поширення сонета в Англії кінця XVI ст. у сфері політики. Петраркізм учений розглядає як один із надзвичайно ефективних інструментів тогочасної державної ідеології. На його думку, англійська королева була прямо зацікавлена в розвитку петрарківської лірики, позаяк ця поезія безпосередньо сприяла утвердженню її авторитету. Будучи жінкою, Єлизавета добре усвідомлювала власну слабкість, а тому всіма засобами намагалася встановити домінування над англійськими політиками чоловічої статі, з одного боку, та рівноправність із європейськими чоловіками-монархами – з іншого. Г. Ф. Воллер пише: «Лаура є сюзереном, її поет – васал, охочий слідувати за нею, однак свідомий власної мізерності та неможливості здобути її. Подібними були політичні відносини при елизаветинському дворі, що артикулювалися через петраркізм. Заохочення королевою придворних зображати себе за допомогою прикрас петраркізму є чистим зразком явної політичної маніпуляції мовою в інтересах домінуючої ідеології» [438].

За Г. Ф. Воллером, поетам-петраркістам, що творили при елизаветинському дворі, зовсім не обов'язково було називати ім'я жінки, якій вони присвячували свої вірші. Єлизавета була адресатом цієї лірики а рiогi. І навіть якщо героїня мала реальний прототип, її художній образ все одно певним чином співвідносився з королевою, як, для прикладу, у Е. Спенсера, який, оспівуючи власну наречену, писав:

*«Her long loose yellow locks lyke golden wyre,  
Sprinckled with perle, and perling flowres a tweene,  
Doe lyke a golden mantle her attyre,*

*And being crowned with a girland greene,  
Seeme lyke some mayden Queene»<sup>33</sup> [410, 112].*

У зв'язку із зазначеним, кінцевою метою поетичної практики в елизаветинській Англії була, на переконання дослідника, не стільки любовна прихильність Пані Серця, скільки політична милість, а також фінансова підтримка. Останнє було особливо характерним для взаємин всередині соціальної системи «поет – патрон». У кінці XVI – на початку XVII ст. практика меценатства / патронату набуває в Англії значного поширення: «Патронат, особливо фінансова допомога, були тим, чого шукали абсолютно всі автори – чи то від монарха, лорда, а чи від просто багатого чоловіка або жінки» [438]. Саме тому тексти англійських митців, присвячені їхнім покровителям, виявляють найбільшу спорідненість із петрарківською поетичною традицією, і саме тому у них петрарківський дискурс продовжував своє існування найдовше.

На подібних позиціях стоїть і Л. Форстер, який зазначає, що Єлизавета пов'язана з модою на петраркізм в Англії 90-х рр. XVI ст. не лише хронологічно. На переконання дослідника, ця мода «була політично доцільною. Вона була єдиним монархом у Європі, кому пасувало приміряти на себе характер петрарківського ідеалу; вона була єдиною цнотливою королевою, яка могла поєднати у власній особі політичну владу та владу над серцями чоловіків. Вона бачила цю свою перевагу, і вона її використовувала» [242, 147].

Звісно, висловлені Г. Ф. Воллером та Л. Форстером думки не позбавлені реального підґрунтя, проте зводити причини «сонетного буму» в Англії кінця XVI ст. винятково до ідеологічних факторів, звісно ж, не варто. Очевидно, в цьому випадку відбулося складне, але надзвичайно продуктивне переплетення історичних (остаточне утвердження Англії як однієї з наймогутніших європейських держав, що мало місце в часи правління

---

<sup>33</sup> «Її довге розпущене світле волосся схоже на золоту нитку, / Поцятковану перлами, а перлинки цвітуть квітом, / Що, справді, як золота мантія, її вкриває, / І, увінчана зеленою гірляндою, / (Вона – М. М.) здається якоюсь Королевою-дівою».

Єлизавети та передбачало, відповідно, і прилучення до європейських мистецьких тенденцій, що домінували), культурних (континентальні впливи, насамперед французькі, а також стрімкий розвиток національної літератури і книгодрукування), політичних (петраркізм як складова єлизаветинської державної ідеології) та соціальних (практика створення петрарківської поезії як одна з невід'ємних складових повсякденного життя вельможних верств населення, розбудова інституту патронату) факторів.

Доцільно зазначити також, що таке інтенсивне поширення сонета в тогочасній англійській літературі було позначене і низкою негативних моментів. Повторений у творчості десятків знаних і сотень маловідомих авторів, жанр поступово починає набувати все більшої шаблонності. Єлизаветинські сонети дуже часто позбавлені поетичної вигадки, штучні й холодні. У цих текстах Ф. Петрарка вже ні не перекладається, ні не наслідується, як у творах Т. Ваятта чи Г. Говарда, а радше виступає в ролі своєрідного «духу часу», так би мовити, загального емоційного настрою. Зупинимося на аналізі творчості найбільших петраркістів єлизаветинської епохи детальніше.

Учнем Генрі Говарда, графа Саррі, був Філіп Сідні. Сам Ф. Сідні не вважав себе петраркістом, хоча і писав настільки петрарківську за формою і змістом поезію, що залишився в історії світової літератури під іменем «англійського Петрарки». Його сонетна збірка «Астрофіл і Стелла» стала першою петрарківською збіркою в англійській літературі. І хоча сам письменник помер у 1586 р., у літературознавстві існує традиція розглядати його доробок у контексті творчості авторів 1590-х рр., оскільки дві основні праці побачили світ вже після смерті митця: «Астрофіл і Стелла» – у 1591 р. та 1598 р., а «Захист поезії» (під двома різними заголовками – «An Apology for Poetry» та «The Defense of Poesy») – у 1595 р. За Пітером Германом, «обидві роботи встановили вододіл в історії англійської ренесансної літератури», позаяк «Захист поезії» «набула статусу класичної», тоді як «Астрофілу і Стеллі» «часто приписується започаткування моди на

написання сонетів і сонетних циклів, що зберігалася протягом 1590-х рр.» [277, 33]. Згаданий учений пропонує розглядати ці тексти у взаємозв'язку, а конкретніше – вивчати збірку сонетів у світлі тих думок про поезію, які автор викладає в «Апології».

Так, у «Захисті поезії» Ф. Сідні стверджує, що ключем до створення хорошої поезії є вміння приховати літературну вигадку, своєрідне лукавство автора. Наскрізна тема його трактату – думка про необхідність переконати читача у щирості почуттів письменника. Митець розмірковує: якщо б він був жінкою, то ніколи не повірив би у більшість тих текстів, що пишуться в англійській літературі під гаслами нерозділеного кохання. При цьому він згадує і самого Ф. Петрарку, наголошуючи на тому, що любов у його імітаторів виглядає чимось книжним, а не живим, і навіть найпалкіші слова перетворюються у їхніх поезіях на крижані. Як бачимо, Ф. Сідні іронізує тут над засадничим петрарківським тропом, а отже – і над самим петрарківським творчим методом.

У сонеті XV «Астрофіла і Стелли» ця думка проінтерпретована у поетичній формі:

*«You that do search for every purling spring  
Which from the ribs of old Parnassus flows,  
And every flower, not sweet perhaps, which grows  
Near thereabouts into your poesy wring;  
You that do dictionary's method bring  
Into your rhymes, running in rattling rows;  
You that poor Petrarch's long-deceas'd woes  
With new-born sighs and denizened wit do sing;  
You take wrong ways, those far-fet helps be such  
As do bewray a want of inward touch,  
And sure at length stol'n goods do come to light.  
But if, both for your love and skill, your name  
You seek to nurse at fullest breasts of Fame,*

*Stella behold, and then begin to endite»<sup>34</sup> [403, 15].*

Як бачимо, Ф. Сідні наголошує: якщо поет слухає не своє серце, а іншого поета, його рядки неодмінно звучать фальшиво. В цьому проявляється брак літературного таланту. Іронія, однак, полягає у тому, що свої роздуми над проблемами любовної поезії автор укладає в сонетну форму, популяризовану Ф. Петраркою, а процитований вірш є частиною сонетного циклу, ідея якого теж належала італійському гуманістові. Отож, антипетрарківські висловлювання митця все одно залишаються у силовому полі петраркізму. Очевидно, цілковиту рацію має Нейл Рудинстайн, зазначаючи, що Ф. Сідні «не прагнув відректися від взірця Петрарки, а хотів набути в рамках петраркізму власного стилю <...> який би уможливив його особистий вклад у розвиток поезії» [384, 204].

Ф. Сідні і Ф. Петрарка, безумовно, були схожими. Найперше ця теза стосується переважальної у поезії обидвох авторів ідеї про спорідненість жінки з божественним, поєднання у її художньому образі довершеної неземної краси та всіх можливих духовних чеснот (див., приміром, сонет LXXI «Астрофіла і Стелли», що виразно перегукується із сонетом CCXLVIII «Канцоньере»). Обидва митці розповідали у своїх віршах про марне кохання – як і Лаура, кохана жінка англійського автора належала іншому. Як припускають дослідники його творчості, прототипом Стелли була Пенелопа Девер'є – сестра Роберта Дадлі, що відомий в англійській історії як останній фаворит Єлизавети I [детальніше див.: 92]. Втім, тут доцільно зауважити, що проблема автобіографічного підґрунтя «Астрофіла і Стелли» є доволі неоднозначною. Як стверджує В. Шереметьєва, гіпотеза про те, що історія

---

<sup>34</sup> «Ви, що так шукаєте кожне дзюркотливе джерело, / Яке з ребер старого Парнасу витікає, / І кожну квітку, не солодку, можливо, що зростає / Недалеко, у вашу поезію втихає; / Ви, що так словниковий метод переносите / У ваші рими, що біжать у деренчливих рядках; / Ви, що давно померлого Петрарки горе / З новонародженими зітханнями і занепалим дотепом так співаєте; / Ви на неправильному шляху, ці неправдоподібності допомагають / Видавати брак внутрішнього дотику, / І, безперечно, крадене добро таки оприявнюється. / Але якщо вашу любов, майстерність, ваше ім'я / Ви прагнете вигодувати найповнішими персами Слави, / Подивіться на Стеллу, а тоді закінчуйте (чинити так – М. М.)».

кохання Астрофіла до Стелли є художнім відображенням реальної любовної історії Ф. Сідні та П. Рич, сформульована ще у XIX ст. Дж. Е. Саймондзом та Е. Арбером, вже на початку XX ст. зазнала критики, зокрема у дослідженнях С. Лі [307] та Дж. Левера [310]. Останній, зокрема, стверджував, що аналізований сонетарій є нічим іншим, як звичайним ігровим перенесенням моделі петрарківської лірики на англійський літературний ґрунт. Ця теза згодом була підтримана Дж. Бакстоном [284], який остаточно руйнує романтизований підхід до образів Астрофіла і Стелли, та Д. Стиллінгером, що кваліфікує сонети Ф. Сідні лише як поетичні вправи молодого придворного, у силу свого соціального статусу змушеного писати вірші [152, 102]. Водночас і автобіографічний підхід до інтерпретації «Астрофіла і Стелли» не втрачає своєї популярності, про що свідчать, зокрема, праці таких літературознавців, як М. Вілсон [451] та П. Краттвелл [213]. На наш погляд, істину у цій дискусії треба шукати десь посередині, позаяк, справді, багато факторів указують на біографічність створених Ф. Сідні художніх образів, проте й трактувати ліричний сюжет циклу надто прямолінійно і відшуковувати там лише підтвердження реальним життєвим фактам теж, звісно, не варто.

Повертаючись до проблеми петраркізму Ф. Сідні, зазначимо, що основні петрарківські художні структури у його поезії були видозмінені у руслі загальної специфіки англійської моделі петраркізму, зокрема, автор не уникав говорити про фізіологічні аспекти любовних взаємин – його Астрофіл не може ні відмовитися від них, ані задовольнити, що, власне кажучи, складає одну з найбільш значущих тем «Астрофіла і Стелли» [92, 151]. Також Ф. Сідні порушує традиції створення петрарківського жіночого образу, змальовуючи Стеллу чорноокою (сонет VII). Згодом, як відомо, цю практику продовжив В. Шекспір, зокрема у найвідомішому CXXX сонеті. Безперечно, за майстерністю англійський поет значно поступався Ф. Петрарці, проте його сонети дуже живі, пристрасні, а їхній поетичний стиль настільки рівний і ясний, що з ним, на наш погляд, не може



конкурувати жоден із послідовників італійського гуманіста [92, 151]. Детальніше творчість цього автора розглянемо в останньому розділі роботи, завданням якого буде провести порівняльні паралелі між сонетами «Астрофіла і Стелли» та любовною лірикою Дж. Донна.

Ще одним відомим представником англійського петрарківського дискурсу елизаветинської доби був Е. Спенсер. Звертаючись до проблеми його петраркізму, необхідно, звісно ж, насамперед розглянути сонетний цикл «Аморетті» («Amoretti»), хоча ознаки петраркізму помітні й у інших поетичних текстах автора [див.: 76; 77; 83; 102]. Назва цього циклу перекладається як «маленькі кохання» або ж буквально – «маленькі Амури». Він складається з вісімдесяти дев'яти віршів. В «Аморетті» митець талановито продовжує розвиток петрарківської поетичної традиції в Англії, однак важливо підкреслити, що його сонети кардинально різняться від петрарківського художнього продукту принаймні одним аспектом. Як висновує Гаг Маклін, «що найбільше виокремлює «Аморетті», так це переспрямування бажання із недоступної Донни на жінку, з якою поет може одружитися» [317, 638]. Відомо, що Е. Спенсер писав свої поезії для дівчини, яка згодом стала його дружиною. Саме це й відмежовує його як від самого Ф. Петрарки, так і від Т. Ваєтта, Г. Говарда та Ф. Сідні. Значні новації впроваджує письменник і у формальній площині – він відмовляється від кільцевого принципу римування своїх попередників, замінивши його перехресним, тим самим пропонуючи власну оригінальну схему сонета: *abab bcbc cdcd ee*, у якій усі три катрени зв'язані двома четверними римованими рядами.

Зазначимо, що до циклу «Аморетті», написаного в основному між 1593 р. і 1594 р., автор включив і декілька віршів, створених кількома роками раніше. Можна припустити, що вони присвячені іншим жінкам. Це, приміром, сонет VIII, написаний за шекспірівським взірцем, а також сонет LXXXVIII [83, 112]. Сама Елізабет Бойл, незважаючи на статус нареченої поета у реальному житті, у художньому світі «Аморетті» виступає типовою

петрарківською Донною. Вона горда і зверхня (сонети V, VI, XXXVI, XLI, XLIX), скупа на прояви теплих емоцій (XIX), недоступна (XXVIII), дуже жорстока (XX, XXXI, XLVIII) і порівнюється то з хижими звірями (LVI, LIII), то з тираном (LV), то з катом, що безжально веде на плаху свою жертву (LVII). Однак, незважаючи не це, ліричний герой вбачає своє життєве призначення лише в одному – якнайдогідливіше і якнайсумлінніше служити цій жінці (LXXII), через вірші зробити її безсмертною у віках (LXIX, LXXV, LXXXII), бо вона – найдосконаліше творіння Господа, земний образ небесної краси (IX, LXI, LXXIX) [83, 112].

Мета «Аморетті» задекларована вже у першому сонеті збірки:

*«Leaues, lines, and rymes, seeke her to please alone,  
whom if ye please, I care for other none»<sup>35</sup> [410, 69].*

Проте усі спроби ліричного суб'єкта Е. Спенсера прихилити Пані Серця до себе, звісно ж, виявляються безрезультатними, і навіть складається враження, що від палкої вогняної пристрасті закоханого її льодяне серце, мовби насміхаючись над усіма природними законами, стає ще холоднішим (XXX).

Аби вгодити примхливій володарці, протагоніст приміряє на себе найрізноманітніші маски, виконує перед нею найрізноманітніші ролі<sup>36</sup>, тобто випробовує всі можливі способи поведінки, проте все марно, бо жінка – кам'яна:

*«Yet she beholding me with constant eye  
delights not in my merth nor rues my smart:  
but when I laugh she mocks, and when I cry  
she laughes, and hardens euermore her hart.*

<sup>35</sup> «Сторінки, рядки і рими, шукайте її, щоб потішити наодинці, / якщо її потішите, то мені байдуже на будь-кого іншого».

<sup>36</sup> На цю поведінкову особливість ліричного суб'єкта Е. Спенсера звертає увагу й І. Білоконенко, яка зазначає: «Ліричний герой у сонетах постійно змінює «маски», він протейстичний, рухливий внутрішньо, як маньєристичний герой. Він розкривається в рольових, ігрових ситуаціях, у дотепності, полеміці з Ф. Петраркою <...> Ліричний герой мінливий, багатолікий, рухливий внутрішньо, тому він постійно міняє «маски» [20, 114 – 116].

*What then can moue her? if nor merth, nor mone,  
she is no woman, but a sencelesse stone»<sup>37</sup> [410, 90].*

Коли володарки немає поруч, герой сонетів Е. Спенсера проливає ріки сліз (LXXXVIII), його серце рветься вилетіти пташкою з грудей і податися до коханої (LXXIII), а розлука з нею прирівнюється до смерті (LXXXVIII). Не маючи змоги бути поруч, коханець посилає зворушливі листи і заздрить навіть сторінкам паперу, на які дивитимуться очі-зорі та яких торкатимуться милі пальці (I) [83, 112].

Загалом же, «Аморетті» охоплює практично весь каталог петрарківських образів, мотивів, ідей, метафор і антитез. Маємо тут і тематичне протиставлення болю та задоволення (XXX), відчаю і надії (XXVI), пристрасті та платонічної любові (XXI), посмішки й похмурості (XL), льоду й полум'я (XXX, XXXII), і ситуації вмирання ліричного героя (VII, XI, XXV, XXVI), і метафори облоги, війни, полону та рабства (XI, XII, XIV, XLII, LVII), і стереотипну красу коханої жінки (XV, LXIV, LXXXI) та її уподібнення до сонця (LXXXIX), і її відчужену та гордовиту поведінку (VIII, LXI, LVIII, LIX), і повстання ліричного героя проти влади Пані Серця та капітуляцію (XLIII), і його випадки проти конкурентів (LXXXVI), і мотиви ошляхетнювальної сили любовного почуття (III, LXXX, LXXXV) та безконечно довгої розлуки закоханих (LXXXVIII, LXXXVI, LXXXVII, LXXXVIII), і традиційні плачі ліричного героя та навіть прокльони (X, LVIII, LIX). При цьому, якими би жалісливими не були скарги героя Е. Спенсера на любовну долю, крізь слізні петрарківські риторичні формули в «Аморетті» чітко проглядають обнадійливі настрої. Петрарківська поетична манера не в змозі приховати щасливого стану закоханості автора, і це найбільше помітно у тих текстах, де англійський митець перекладає чи переспівує самого Ф. Петрарку [83, 112 – 113].

---

<sup>37</sup> «А вона, дивлячись на мене пильним оком, / не тішиться ані моїм багатством, ні не жалкує за моїм розумом: / а коли я сміюся, вона насміхається, а коли я плачу, / вона сміється, і ще більше загартовує своє серце. / Що ж тоді може зворушити її? якщо не доброта, не гроші, / то вона не жінка, а камінь без почуттів».

Звернімося, для прикладу, до сонета XXXIV, що корелює із сонетом CLXXXIX «Книги пісень». У центрі твору – відома метафора корабля, яку італійський поет використовував для порівняння любовного почуття з бурхливим морем. Погодні умови все погіршуються, шторм набирає руйнівної сили, а ліричний герой Ф. Петрарки, блукаючи між Сцилою і Харибдою, раптом втрачає останню надію – дороговказні зірки – ясні Лаурині очі:

*«Із вантажсем забутку, в буревій,  
Моє судно блукає в океані,  
Грозить тут Сцилла, там Харибда мане,  
Стерник мій пан, ба ні, противник мій.  
На гребках ручих дум веселий рій  
Куйовдяться й кричать без перестану.  
Одвічний вихр жаги і сподівання  
Вітрила рве у сутичці крутій» [124, 162].*

Вишукана метафорика процитованого сонета вже давно розшифрована літературознавцями: корабель – це людина, змордована самотністю та безнадією, пан – її розум, чиї аргументи не збігаються з веліннями серця, весла – думки про смерть, вітрило – розірване на шматки серце, туман – неможливість знайти вихід зі складної любовної ситуації, порт – оволодіння коханою жінкою [83, 113].

Зазначимо, що перший переклад цього тексту Ф. Петрарки на англійську мову був здійснений ще Т. Ваєттом, який дуже точно відтворив оригінал, за винятком однієї зміни – корабель у нього пропливає не між Сцилою і Харибдою, а просто «поміж скель» (*«tween rock and rock»*). У версії Е. Спенсера герой також перебуває в аналогічній до петрарківської ситуації: він «як корабель» (*«lyke as a ship»* [410, 82]), його теж веде зірка (*«conduct of some star»* [410, 82]), і «шторм затьмарює її надійний провід» (*«a storme hath dimd her trusty gujde»* [410, 82]). При цьому, як і Т. Ваєтт, він відмовляється від образу міфологічних чудовиськ та заміщує його образом Геліки – сузір'я

Великої Ведмедиці.

Проте важливішим для нас є інше – якщо вихідна ситуація ліричного сюжету у Ф. Петрарки та Е. Спенсера ідентична, то фінал абсолютно різний. В італійця вірш закінчується почуттям гіркою відчаю та повною зневірою закоханого у можливості порятунку:

*«В тумані розпачу, під сліз потоком*

*З нерозуму посплітані канати*

*Звисають вже мачулами із борту.*

*Погасли мої вогники двоокі.*

*То вмінню гинуть, тямі пропадати?*

*Зневіривсь я потрапити до порту»* [124, 162].

Натомість ліричний герой англійського митця, хоча й охоплений зневірою, намагається не втратити оптимізму. Він упевнений – шторм рано чи пізно вгамується, хмари розсіються, а зірки на небі знову яскраво засяють:

*«Yet hope I well, that when this storme is past,*

*My Helice the lodestar of my lyfe*

*will shine again, and looke on me at last,*

*with louely light to cleare my cloudy grief.*

*Till then I wander carefull comfortlesse,*

*in secret sorrow and sad pensiuenesse»*<sup>38</sup> [410, 82].

Надія не покидає закоханого й у сонеті LXVII, що є переспівом Петрарчиного сонета СХС. Ми вже згадували цей текст у стосунку до Т. Ваєтта. Останній, як указувалося, додав до свого твору відсутній у Ф. Петрарки мотив полювання. Те саме маємо і в Е. Спенсера, чий твір розпочинається рядком, що порівнює ліричного героя з мисливцем:

*«Lyke as a huntsman after a weary chase...»*<sup>39</sup> [410, 95].

<sup>38</sup> Переклад Назарія Назарова: «Та шторм мине – так віриться мені – / Й мого життя небесна провідниця / Засяє знов, і чисті ті вогні / Мій хмарний сум примусять проясниться. / Та поки поряд йде моя турбота, / Затаєна журба і дум гризота» [133, 92].

<sup>39</sup> «Як мисливець після виснажливого переслідування...».

Це, природно, наштовхує на думку, що Е. Спенсер був знайомий із текстом свого англійського попередника. Більше того – можливо, він творчо інтерпретував саме твір Т. Ваєтта, а не Ф. Петрарки, позаяк ще більше розширює тему полювання, якій присвячено весь перший катрен. Сама лань з'являється у поетичному тексті Е. Спенсера аж у середині другого катрена. Також у нього цілком відсутній мотив спостереження за звіром здалеку [99, 299].

У кожного з перерахованих поетів лань змальована по-своєму. У Ф. Петрарки вона не може бути поневолена, оскільки свобода була дарована їй самим Цезарем. У Т. Ваєтта звірина не може належати протагоністові, позаяк вона вже є чиєюсь. Е. Спенсер натомість пропонує ще інший варіант. Звіра його ліричному героєві вдається вполювати, причому доволі легко – коли він, втомлений довгим переслідуванням, на мить зупиняється, аби перепочити на березі річки, лань сама підходить до нього:

*«...the gentle deare returnd the selfe-same way,  
thinking to quench her thirst at the next brooke.*

*There she beholding me with mylder looke,  
sought not to fly, but fearelesse still did bide:  
till I in hand her yet halfe trembling tooke,  
and with her owne goodwill hir fymely tyde.*

*Strange thing me seemd to see a beast so wyld,  
so goodly wonne with her owne will beguyld»<sup>40</sup> [410, 95].*

Важливо, що з тексту Е. Спенсера зникає образ нашійника. Цією деталлю він ніби вступає у полеміку із Ф. Петраркою та петраркістами з їхніми ідеями про недосяжність Пані Серця та вищу природу невзаємного кохання [99, 299 – 300]. Це зближує митця з Дж. Донном.

У другій половині ХХ ст. у західному літературознавстві з'явилася

---

<sup>40</sup> «...ніжна лань повернулася тим самим шляхом, / думаючи втамувати спрагу біля найближчого струмка. / Там вона, подивившись на мене лагіднішим поглядом, / не захотіла втікати, але безстрашно стояла на місці: / поки я в руку її, ще напів тремтливу, не взяв / і з власної доброї волі її міцно зв'язав. / Дивна річ, мені здалося, бачити звіра такого волелюбного, / що добровільно, з власної волі покоровся».

величезна кількість наукових розвідок, присвячених сонетарію Е. Спенсера, у яких можна простежити різні підходи до його тлумачення: алегоричний, міфологічний, іконографічний, ігровий та ін. На особливу увагу серед них заслуговує, на нашу думку, нумерологічний, обґрунтований дослідниками творчості англійського автора у післявоєнні роки.

Першим звернув увагу на чітку числову структурованість «Аморетті» Александр Данлоп. Дослідник висунув гіпотезу, що послідовність сонетів у циклі зумовлена схемою англійського літургійного календаря за 1594 р.: для прикладу, сонет XXII пов'язаний із початком Великого посту, LXII – із Новим роком, який у той час відзначався в Англії 25 березня, LXVIII позначає свято Великодня і т. д. При цьому припускається, що автор працював над створенням цих віршів щоденно, даруючи своїй коханій кожного дня новий. А. Данлоп розділив тексти циклу Е. Спенсера на три групи: 1) сонети I – XXI, де переважають традиційні петрарківські та неоплатонічні образи; 2) сонети XXII – LXVIII, написані під час Великого посту і найбільше орієнтовані на церковний календар; 3) сонети LIX – LXXXIX, які тематично ніби синтезують дві попередні групи, поєднуючи петрарківські топоси та біблійні мотиви [див.: 224].

Після досліджень А. Данлопа раніше непомічені елементи числової символіки «Аморетті» стали ключовими для його інтерпретації. На сьогодні існує вже кілька серйозних спроб потрактування композиції сонетарію (Ж. Варкентін, А. Фаулер та ін.). Свою спробу робить і українська дослідниця С. Ніколаєнко, стверджуючи, що три вірші на початку сонетного циклу та три – у кінці є його своєрідним обрамленням і пропонуючи членувати «Аморетті» відповідно до такого числового співвідношення: 3 – 18 – 47 – 18 – 3, що символізує розвиток взаємин закоханих на тлі календарних змін. У статті «Архітектоніка сонетного циклу Е. Спенсера «Аморетті»» вона робить припущення, що поет «використовує три щільно пов'язані між собою календарі. Перший починався з 1-го січня, другий – місячний, з 1-го березня, а третій з 25 березня – дня Благовіщення і

знаменував початок року Божої благодаті <...> гра між календарями давала простір уяві поета, надихаючи на створення химерного візерунку композиції сонетарію» [110, 68 – 69].

Для нас є цілком зрозумілим, що нумерологічні інтерпретації «Аморетті», особливо засновані на календарній гіпотезі, не можуть безапеляційно прийматися за остаточну істину, позаяк вони хибують низкою суперечностей. Так, для прикладу, автор двічі складає вірші, приурочені до Нового року (IV та LXIII), так само двічі проголошує й прихід весни (у сонетах XIX і LXXX). Крім того, не можемо не відзначити і той факт, що таким самим способом містифікував 6 квітня – день першої зустрічі з Лаурою та день її смерті – і сам Ф. Петрарка. Як добре відомо, «Книга пісень» складається із 366 віршів. Перша частина збірки Ф. Петрарки («На життя мадонни Лаури») охоплює поезії з першої по двісті шістьдесят третю, друга («На смерть мадонни Лаури») – з двісті шістьдесят четвертої по триста шістьдесят шосту. Ця структура, за словами авторитетного дослідника поезії Ф. Петрарки Марко Сантагати, чудово «надається для інтерпретації, яка користується мовою чисел. Ця мова вже чужа сучасному читачеві, але легко прочитувалася людьми Середньовіччя» [134, 14 – 15]. Якщо ми проєктуємо окремі тексти на літургійний календар, і після визначення початкової точки (сонет I – 6 квітня) відводимо на кожен день року один поетичний твір, то коли доходимо до першого тексту другої частини, на календарі маємо 25 грудня – Різдво. Зі сказаного випливає, що 6 квітня, на яке у 1327 р. припала Страсна п'ятниця, було водночас днем смерті Христа і днем народження гріховного з точки зору Ф. Петрарки кохання до Лаури, тоді як день її смерті збігається з Різдвом Христовим – і саме тоді розпочинається процес повернення протагоніста «Книги пісень» до Господа. Щоправда, як було встановлено дослідниками, у 1327 р. Страсна п'ятниця була 10 квітня, а не 6, тому ця дата у збірці Ф. Петрарки має символічне, а не історичне значення, натомість 6 квітня 1348 р., коли начебто померла Лаура, дійсно було Великоднім святом [103, 459].



Невипадковість нумерологічного та календарного підходів підтверджується й аналогічною практикою символізму, імплементованою Е. Спенсером в «Епіталамі» – весільній пісні, що була написана митцем із нагоди власного одруження й опублікована одним томом із «Аморетті» [детальніше див.: 102]. Така форма публікації цих текстів теж не випадкова. Вона давала змогу, на наш погляд, розв'язувати певні проблеми, що виникали в англійському консервативному суспільстві при сприйнятті ідейної складової петрарківської моделі. За словами І. Білоконенко, петрарківські «традиції виявилися цілком адекватними в Європі, але при елизаветинському дворі вони сприймалися як занадто проблематичні для пуританської моралі <...> Тому в сонетах Е. Спенсера і відбувається трансформація петраркізму» [22, 15]. Тут насамперед ідеться про співіснування чуттєвої пристрасті («еросу») та християнської любові («агапе») до Господа у єдиній світоглядній парадигмі. Якщо хтось не міг повністю відмовитися від тілесних потреб заради духовних цінностей, як це було у Ф. Петрарки, то єдиний вихід вбачався в одруженні. Шлюб у сучасній Е. Спенсерові Англії трактувався як спосіб збереження сексуальної чистоти, оскільки інтим у подружжі розумівся як приємний для Бога, своєрідно цнотливий – і це саме те, на що ніби вказує письменник, поєднавши свої любовні вірші з «Епіталамою» [102, 75].

Отож, Е. Спенсер пропонує протестантську концепцію шлюбу як відповідь на складні питання, спричинені внутрішньою боротьбою ліричного суб'єкта «Канцоньєре». Своєю «Епіталамою» він утверджує переконання, що абсолютно всі природні бажання людини прекрасні, якщо вони належно узаконені перед Богом. Зміни емоцій закоханого, його зануреність у власні настрої, роль Донни у поетичних творах Е. Спенсера є абсолютно петрарківськими, проте він виявляється спроможним узгодити кохання до жінки з любов'ю до Бога – цим англійський митець якраз і розходить кардинально з Ф. Петраркою, якому таке примирення ніяк не вдавалося.

Також необхідно згадати, що навіть найбільший митець

єлизаветинської епохи – В. Шекспір – не зумів уникнути впливу Ф. Петрарки, адже просто неможливо було творити у той час у сонетному жанрі і не завдячувати при цьому хоча б чимось італійському авторові [79, 25 – 26]. Проте оскільки проблема петраркізму В. Шекспіра є дуже серйозною і потребує окремих масштабних розвідок, ми не можемо розглядати її у межах пропонованого дослідження.

Сягнувши апогею за часів правління Генриха VIII, в останні роки XVI ст. мода на італійську культуру та літературу в Англії починає поволі згасати. В епоху Єлизавети Ф. Петрарку все ще читають і дуже інтенсивно наслідують, проте тоді ж з'являються і перші випадки проти петраркізму. Так, навіть Ф. Сідні у трактаті «Захист поезії» звинувачує послідовників Ф. Петрарки у тому, що їм бракує безпосередності, а страждання, які вони змальовують, надто гіперболізовані та шаблонні. Поет пише: *«Воістину, багато із писань, створених нібито під знаменом непоборного кохання, ніколи б не запевнили мене, якби я був коханою, в любові їхніх авторів; їхні полум'яні промови настільки холодні, ніби вони читають те, що написано іншими закоханими (перейнявши численні високопарні вирази, вони нанизують їх один на одного <...>), а не самі палають тією пристрасстю, яку без труднощів (я впевнений) може відтворити творча сила, чи energia (як називали її греки), письменника»* [402, 67 – 68]. Одначе спроби Ф. Сідні розвінчати популярність петраркізму в Англії мали радше позірний характер, позаяк його власна поетична творчість пропонувала найрізноманітніші варіанти петрарківських кліше. Справді, у текстах митця трапляються висловлювання, які можуть бути витлумачені як антипетрарківські, проте вони, по суті, лише повторюють те, про що говорив і сам Ф. Петрарка: кохання не завжди щасливе і може приносити не лише радість, але й біль, а традиційні мовні засоби непридатні для вираження справжніх глибоких почуттів та звеличення досконалості коханої жінки, хоча їх і неможливо уникнути в поетичній практиці. При такому потрактуванні антипетраркізм Ф. Сідні постає лише ще одним способом прославлення Пані Серця, що є

вищою за будь-яку традиційну похвалу.

З іншого боку, не можна заперечувати і той факт, що любовна поезія Ф. Петрарки й справді мала деякі дефекти. Основний із них – надлишок витонченості, надмірна рафінованість стилю, наслідком якого є певний розрив із реальним життям. В італійського автора часто відсутні живі емоції, що компенсується використанням великої кількості метафор і гіпербол, а оскільки він обрав для вираження своїх думок сонет, то змушений був залишатися у вузькому діапазоні ідей і почуттів, передбаченому цим жанром, та докладати значних зусиль для уникнення одноманітності. Європейський же петраркізм, зокрема й англійський, пішов ще далі. Творчі пошуки багатьох його представників були спрямовані передусім на зовнішню форму поетичного твору, вони прагнули продемонструвати власну винахідливість і поетичну майстерність, а не багатство уяви, таланту чи силу почуттів. Текстам основної маси послідовників Ф. Петрарки притаманне відверте зловживання гіперболами, метафорами, антитезами, оксюморонами, парадоксами і каламбурами, що часто виявляє у них відсутність поетичного смаку та обдарованості.

На початку XVII ст. проти петраркізму в Англії висловлюються, як це не парадоксально, в основному ті митці, які й самі перебували у полі впливу італійської літератури: Кристофер Марло, Джон Девіс, Гебріель Гарві, Джон Марстон та деякі інші. А вже у першій чверті XVII ст. петрарківські тенденції в англійській літературі стають майже непомітними. Петраркізм втрачає свіжість та привабливість для читача, стає нудним та педантичним і в такому вигляді вже не може розвиватися далі. Останнім англійським поетом, який ще хоч чимось завдячує Ф. Петрарці (хоча вже і не його любовній ліриці, а передусім прозі), був Джон Мілтон. Його постать стоїть у самому кінці періоду значних італійських упливів на англійську літературу і знаменує собою початок нової ери національного письменства.

З усього сказаного можемо зробити висновок, що у контексті досліджуваного нами хронологічного відрізка англійський петраркізм

пройшов три основні етапи: 1) 30 – 50-і рр. XVI ст. – перше піднесення, пов'язане з творчою та перекладацькою діяльністю Т. Ваєтта і Г. Говарда, графа Саррі, поетичні тексти яких у цей період циркулюють у рукописах; 2) 50 – 90-і рр. XVI ст. – період першої публікації (1557) та подальших перевидань т. зв. «Тоттелівської збірки», що презентувала петрарківські тексти Т. Ваєтта та Г. Говарда вже надрукованими, сюди ж належить т. зв. «Парк-Гіллський рукопис»; 3) 90-і рр. XVI ст. – поч. XVII ст. – час т. зв. «сонетного буму» в англійській літературі (Ф. Сідні, Е. Спенсер, Г. Констебль, С. Деніел, Т. Лодж, Б. Барнс, Дж. Флетчер Старший, М. Дрейтон, Р. Барнфілд, В. Персі, Б. Гриффін та багато інших), ознаменованого, з одного боку, стрімким поширенням і піднесенням цього жанру, а з іншого – його поступовим занепадом.

У герменевтичному розрізі ця еволюція постає як поступове перетворення новаторства на традицію – новаторські трансформації художньо-філософської моделі петраркізму у творчості перших англійських петраркістів сприймаються вже як традиція, як відправна точка для подальшої і ще відчутнішої її трансформації англійськими петраркістами кін. XVI – поч. XVII ст.

## Висновки до Розділу I

Здійснене герменевтичне осмислення літературознавчих праць, присвячених петраркізму, дало підставу констатувати, що його доцільно розглядати не як суто ренесансну формально-змістову систему, що суттєво обмежує його художні, часові і просторові прояви, а саме як широку мистецьку традицію: сукупність різного роду когерентних і когезійних інтерпретацій, модифікацій, трансформацій цієї системи. Виходячи з цього, нами окреслено власне розуміння петраркізму як сукупності різноманітних реакцій на поетичну творчість Ф. Петрарки, передусім його «*Canzoniere*», включаючи як епігонство, копіювання, наслідування і запозичення її змістових чи / і формальних елементів, так і творчу трансформацію (стилізацію, продовження, полеміку, пародіювання, осучаснення тощо), суперництво чи навіть відштовхування – те, що в науці вже звикло називається «антипетраркізмом». Таке тлумачення петраркізму добре підтверджує його англійський варіант.

Спостереження над поетичними текстами знакових представників англійського петрарківського дискурсу уможливають висновок, що всі основні формальні і смислові структури петрарківської художньої моделі зазнали на англійському національному ґрунті помітних видозмін. Так, уже під пером Т. Ваєтта, першого англійського петраркіста, змінюється форма петрарківського сонета, адже митець чітко відокремлює фінальний двовірш (*abbaabba cdcdee*), на який переносить і «вольту», що стане традиційним для англійського сонета. У поетичній практиці Г. Говарда, графа Саррі, який виділяє в сонеті три катрени і куплет, т. зв. «ключ» («замок»), доводячи при цьому число рим до семи (на противагу чотирьом, як це було в Італії), оформлюється національний англійський варіант сонетної форми – т. зв. «шекспірівський сонет» (*abab cdcd efef gg*) та остаточно утверджується п'ятистопний ямб як іманентний англійському сонетному жанрові розмір. Забігаючи дещо наперед, згадаємо також Ф. Сідні, який багато

експериментував із розмірами і способами римування. Саме цей автор вводить в англійський сонет шестистопний ямб та жіночу риму, більшість своїх текстів «вкладаючи» у форму Т. Ваетта. І, нарешті, «Аморетті» Е. Спенсера засвідчує суттєве ускладнення сонетної техніки: хоча у творах цього циклу кількість рим і скорочується до п'яти (можливо, причиною такої зміни стала бідність англійської мови на рими), проте введене митцем перехресне римування надає структурі Спенсерового сонета більшої єдності, пов'язуючи римами окремі катрени (*abab bcbc cdc d ee*).

Суттєво змінилися в Англії і центральні образи петрарківської поетичної традиції – ліричного героя та його коханої жінки. Якщо говоримо про першого, то він на ґрунті англійської словесності набуває насамперед рис придворного і дипломата. Це рівною мірою стосується усіх згаданих митців. Якщо ж говоримо про другу, то у Т. Ваетта ще немає кардинальної реінтерпретації зовнішності героїні, позаяк цей автор ніби навмисне ігнорує портретні описи, а ліричний герой Г. Говарда, графа Саррі, зізнається у тому, що ніколи не бачив свою кохану без чорної вуалі, тобто він також не пропонує її портрета, проте в обидвох митців жіночий образ значною мірою позбавляється божественного ореолу, особливо це стосується Т. Ваетта, в героїнях якого на перший план висуваються надзвичайно жорстокі, майже садистичні риси характеру. Натомість Ф. Сідні, загалом дотримуючись петрарківської моделі, змінює колір очей Стелли на чорний. Найбільше ж від типового образу петрарківської Донни відходить Е. Спенсер, який свій сонетний цикл присвячує Елізабет Бойл – дівчині, з якою планує одружитися. Щоправда, при створенні образу нареченої митець все одно широко послуговується шаблонними засобами петраркізму, комбінуючи риси, притаманні реальному прототипові, та літературній традиції. У випадку Е. Спенсера можемо констатувати повне засвоєння риторики при дуже виразній трансформації ідейної складової художньої моделі петраркізму.

Трансформується в англійському письменстві й ліричний сюжет петрарківського тексту, а також специфіка взаємин між головними героями.

Перший, як уже зазначалося, узагальнено можна охарактеризувати як рух «любовною драбиною». Каталізатором цього руху виступає драматичний, часто неврегульований конфлікт між високим платонічним почуттям та тілесною пристрастю, в якому протагоніст мусить обирати або одне, або інше. Замість ліричного героя Ф. Петрарки вибрала смерть – з передчасним відходом Лаури окреслене протистояння зникло само собою. Натомість англійські петраркісти вирішують його на користь раціонального синтезу – жоден із них не готовий відмовитися від тілесного задоволення заради абстрактного духовного. Так, уже у Т. Ваєтта помітно, як любовний досвід перетворюється на сексуальний. Якщо говорити про художнє втілення у його віршах неоплатонічних ідей, то воно присутнє, проте, зважаючи на статичність петрарківського тексту митця, просування щаблями «драбини» для його ліричного героя не відбувається – у своїй любовній біографії він рухається лише колом, весь час повертаючись до вихідної точки. У Г. Говарда, графа Саррі «любовна драбина» постає ніби інверсованою. Його протагоніст не вірить в ошляхетнювальну силу кохання, яке приносить йому лише страждання, тому робить все, аби його позбутися. Для героя Ф. Сідні, Астрофіла, фізична пристрасть є надто вагомою, аби погодитися на суто платонічні почуття, які йому лише і може запропонувати Стелла, тому у циклі цього автора конфлікт між духовним і тілесним так і залишається неврегульованим. При цьому відчутно експлікується мотив безсилля простої людини перед тілесними спокусами. І лише в Е. Спенсера це складне протистояння «знімається». Шляхом до його подолання проголошується шлюб, що легітимізує фізіологічні аспекти кохання. В інтерпретації цього автора належно узаконене перед Господом тілесне є аналогом духовного, а тому поєднання із коханою жінкою прирівнюється до возз'єднання із самим Богом. Саме тому, на нашу скромну думку, шлюб у концепції Е. Спенсера можна вважати своєрідним варіантом останнього щабля «любовної драбини».

Як бачимо, якщо в куртуазній ліриці та творчості Ф. Петрарки вміння

любити, дотримуючись дистанції, не зближуючись із коханою жінкою, було засадничим, то в англійському петраркізмі таке безкорисливе духовне служіння цілком відкидається. Віддаленість від предмета кохання тлумачиться англійськими петраркістами як виснажлива розлука, а Пані Серця, навмисне тримаючи закоханого на відстані, виглядає вже не просто жорстокою, а навіть садистичною, а подекуди й фатально нездатною на теплі почуття, що додає ще один новий штрих до її художнього образу (якщо Ф. Петрарка називав Лауру всього лишень «коханою ворогинею», то, скажімо, Ф. Сідні порівнює Стеллу з розбійником, відьмою і навіть дияволом, а Е. Спенсер називає свою героїню хижим звіром, тираном, катом тощо). В рамках аналізованої нами епохи саме цей образ, на наш погляд, позначав ту межу, до якої могла варіюватися та реінтерпретуватися петрарківська модель.

Проведений панорамний аналіз індивідуальних інтерпретацій петраркізму, запропонованих Т. Ваєттом, Г. Говардом, Ф. Сідні та Е. Спенсером, дає також підстави говорити про англійський петраркізм як про сукупність авторських художніх тлумачень – поетичних моделей, що виникли внаслідок творчого розвитку петрарківської художньої традиції на англійському літературному ґрунті із урахуванням національних поетичних традицій, потреб і надбань. Петраркізм від самого початку сприймався англійськими авторами як художньо-естетична система, що може і має бути переосмислена відповідно до індивідуально-авторських інтенцій та національного контексту загалом, і саме таким способом в Англії, по суті, відбувається створення нової його моделі.

Основні положення розділу висвітлені у публікаціях: [76; 77; 79; 83; 86; 87; 89; 91; 92; 93; 94; 97; 99; 102; 103; 104].



## РОЗДІЛ II

### ТРАКТУВАННЯ ПЕТРАРКІЗМУ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖОНА ДОННА

#### 2.1. Інтерпретація літературної постаті поета в науковому дискурсі

Дж. Донн – поет, прозаїк та проповідник кін. XVI – поч. XVII ст. – належить до постатей, надзвичайно популярних у сьогоденній англійці. На батьківщині автора його художній доробок дуже часто розглядається поряд із творчістю авторів елизаветинської епохи (Вільям Зандер, Аннабель Паттерсон, Роземонд Тьюв та інші), хоча перші кроки Дж. Донна на літературній ниві і збіглися із завершенням цієї славетної для Англії доби. Натомість у радянському літературознавстві його традиційно трактували як барокового письменника (Йосиф Бродський, Юрій Віппер, Захарій Плавскін). Цей підхід здебільшого зберігся й в Україні (Андрій Безруков, Марина Зуєнко, Тетяна Рязанцева, Наталія Торкут). Трапляються також компромісні визначення: ранні тексти Дж. Донна іноді співвідносять із традиціями Ренесансу, а пізні – бароко (Роман Самарін, Алла Паньківська, Олександр Солошенко). Одним із дискусійних питань є також приналежність Дж. Донна до петрарківської художньої традиції. Розглянемо його у цьому підрозділі у контексті осмислення проблеми інтерпретації літературної постаті поета в науковому дискурсі, як світовому, так і українському.

Насамперед зазначимо, що до України Дж. Донн прийшов у кінці 1970-х рр. Перші україномовні тексти автора побачили світ 1978 р. в антології європейської ренесансної лірики «Світанок» [135], підготованій до друку знаним українським поетом і перекладачем Дмитром Павличком. До збірки увійшли перекладені Віктором Коптіловим вірші «Розлука без туги», «Штиль» («З послання Крістоферу Бруку»), «Пішов останній акт моєї драми...», «Анатомія світу», а також X сонет із циклу «Священні сонети» у перекладі Леоніда Череватенка – «Мізерна смерте, хай тебе назвуть...».

У 1983 р. Д. Павличко публікує власний переклад X сонета із циклу «Священні сонети» у збірці «Світовий сонет» [136].

Наступні значні кроки у поширенні й популяризації творчості Дж. Донна були здійснені журналом «Всесвіт», на сторінках якого друкувалися переклади Б. Завідняка (I, III, XIV, XIX вірші з циклу «Священні сонети»), послання «Містеру К. Б.» («Мій друже, не забути з довгих літ...»), «Містеру С. Б.» («О, ти, що тайни закутків дізнав...»), любовні поезії «Розпад» і «Заповіт Джона Донна», елегія «Елегія на упокій леді Маркгем») [39] та Л. Череватенка («До моєї володарки, що спати вкладається») [40].

Два вірші Дж. Донна, перекладені Назарієм Назаровим («Блоха» та «Моїй виставі призначають небеса...» (сонет VI із циклу «Священні сонети»)), були вміщені до малої антології світової поезії під назвою «Сади Адоніса», що була видана у 2015 р. [133].

Найповніший корпус україномовних перекладів англійського автора (близько пів сотні поезій) належить сьогодні перу Віктора Марача. Щоправда, він, на превеликий жаль, доступний для читачів і дослідників лише через мережу Інтернет [див.: 74].

Найбільше українські перекладачі працювали з поетичними текстами «Священних сонетів». Окремі з них отримали відразу по кілька перекладних інтерпретацій (I, VI, X XIV, XIX). Двічі так само перекладені такі любовні поезії Дж. Донна, як «The Flea» та елегія «To His Mistress Going to Bed», тричі – «A Valediction Forbidding Mourning» [детальніше див.: 98].

Якщо говорити про наукові дослідження творчості Дж. Донна в Україні, то тут теж можна згадати лише декілька невеликих розвідок, що стосуються емблематичності його творів [108; 138], проблеми концепції людини і світу та її міфологічних джерел [43; 46], метафізичних аспектів лірики англійського автора [10; 44; 131], аналізу та інтерпретації поезії «Блоха» [142], історії перекладів митця українською мовою [107], а також окремих питань поетики його художніх текстів [47; 48; 121]. Бачимо, що як

українських перекладачів, так і літературознавців, ще чекає попереду величезний обсяг праці [82, 147].

Цікаво, що дорога Дж. Донна до широкої читацької аудиторії і навіть до дослідницьких кіл була доволі складною не лише за межами Англії, але і на батьківщині. За життя письменник був відомий як законодавець поетичної моди, винайдений і впроваджений ним до художньої мови особливий вид метафори – т. зв. «conceit» («консепт» / «кончетті») став розпізнавальною ознакою поетики низки талановитих англійських авторів, які згодом були об'єднані дослідниками в одну школу. Але вже наприкінці XVII ст. художні смаки в Британії різко змінюються – у літературі починають домінувати норми класицистичної поетики й естетики. Зрозуміло, що вірші Дж. Донна не відповідали їм, тому їх трактували як занадто складні для розуміння, темні, дивні чи навіть непристойні. Поетичну манеру митця тогочасні критики називали зіпсованою і грубою, а тому його ім'я опинилося поза читацькою увагою.

Що стосується доби Просвітництва, то в цей період Дж. Донна теж ані не видавали, ні не вивчали, і лише завдяки англійським романтикам, насамперед С. Т. Колриджу, про нього знову згадали. Щоправда, на початку позаминулого століття Дж. Донна читали в Англії переважно у нечисленному навкололітературному інтелектуальному середовищі, однак поступово контингент поціновувачів його творчості помітно зростає – зокрема, з 1820-х рр. великі літературні журнали починають регулярно розміщувати на своїх шпальтах дописи про письменника, що користуються неабиякою популярністю.

У 1872 – 1873 рр. та 1896 р. в Британії було опубліковано два перші повні двотомні видання поезії Дж. Донна із цінними науковими передмовами. На цей час уже багато критиків визнають його заслуги перед англійською літературою, хоча місце митця в її історії ще не цілком визначилося.

На 90-і рр. позаминулого століття припадає найвищий рівень

зацікавленості творчістю Дж. Донна на його батьківщині. Саме тоді навколо його постаті розгортається формування своєрідного культу, який у 10 – 20-х рр. ХХ ст. буквально охопив весь англomовний літературний світ [82, 147]. Не останню роль відіграла тут публікація першого академічного видання поезій Дж. Донна, підготованого Г. Грирсоном, а також вихід у світ ним же укладеної антології «Метафізична лірика і вірші сімнадцятого століття: від Донна до Батлера» (1921). Саме на останнє видання відомий англо-американський поет та герменевт Т. С. Еліот відгукнувся знаковою статтею під назвою «Поети-метафізики», що стала своєрідним поштовхом до численних літературознавчих досліджень творчості Дж. Донна та його учнів, які з'явився потому.

Прикметно, що у розвідці Т. С. Еліота саме ті художньо-естетичні характеристики (надмірна інтелектуальність, філософічність, туманність мови, майже непроникна багат шаровість тексту тощо), які досі вважалися найбільшими вадами творчої манери Дж. Донна, називаються еталонними для модерної лірики, а складність його текстів трактується як природна, позаяк є відображенням складності самого життя. Так, автор розвідки писав: «Потенційні інтереси поета нічим не обмежені; що він інтелектуальніший, тим краще <...> поети, які існують всередині нашої цивілізації, якою вона є, повинні бути складними. Наша цивілізація охоплює велику кількість різноманітних і складних феноменів, і ця складність та різноманітність, впливаючи на витончену чуттєвість, повинні породжувати різноманітні та складні результати. Поет повинен стати ще більш сприйнятливим, непрямолінійним, ухильним» [232].

На початку ХХ ст. Дж. Донн дивовижно зрезонував із модерною культурою, виявившись справжнім модерністом за духом. Характерно, що його «модернізація» почалася доволі парадоксально – не з рецесії та осягнення художнього доробку, а зі створення своєрідного металітературного образу, авторського міфу, в якому Дж. Донн поставав супернепересічною особистістю: католик із народження, який через неможливість просування на

державній службі змушений був прийняти сан англіканського священника; фривольний лірик («Джек Донн») у ранній період творчості та благочестивий проповідник («доктор Донн») у зрілому віці; ексцентрик, що перед смертю захотів загорнути себе у погребальний саван, аби намалювати з натури посмертний портрет. У модерну добу Дж. Доннові приписують майже сенсаційні риси, його життя уявляється суцільним скандалом. І саме такий неординарний образ і наблизив поета далекої епохи до сучасності, зробивши його зрозумілим для ХХ століття [82, 147 – 148].

Що ж стосується творчості, то поезія Дж. Донна була близька модерністам насамперед експериментами з формою та стилем. На замі ХІХ – ХХ ст. в Британії змінюються уявлення про літературну норму. Віршування, характерне для романтиків, стає об'єктом критики, а контрастно до його сугестивної музикальності «розмовний» стиль Дж. Донна сприймається як такий, що найбільш адекватний самій думці. Англійські модерністи високо цінували природність вислову автора, буденність його інтонацій, в парадигмі їхніх естетичних вартостей ця приземленість тону не вважалася жодним огріхом, радше – навпаки.

Упродовж 1920-х рр. англійські митці і критики, очолювані Томасом Стернзом Еліотом та Вірджинією Вулф, відкривають у Дж. Доннові все нові й нові актуальні для модернізму якості. Він уявляється поетом, що не належить власній епосі, будучи носієм цілком модерного світорозуміння. Самобутня метафорика й емблематична образність його текстів, а також принципи риторичного висловлювання стають предметом численних літературознавчих досліджень. Ці процеси спричиняються до того, що у 1930-х рр. Дж. Донн врешті здобуває цілком заслужений статус класика англійської художньої словесності, а його поезія стає невід'ємною частиною університетських студій [82, 148].

Необхідно, втім, зауважити, що, набувши загально визнаного значення для англійської літератури зокрема та світової загалом, творчість Дж. Донна не втрачала популярності і надалі. У середині ХХ ст., коли Ернест Гемінгвей

видає один зі своїх найвідоміших романів, назвою та епіграфом для якого обирає цитати однієї з проповідей Дж. Донна – «По кому б'є дзвін», ім'я автора актуалізується у культурі з новою силою.

У другій половині минулого століття виходять також численні видання поезії Дж. Донна, підготовані Гелен Гарднер, Веслі Мілгейт, Альбертом Сміттом, Чарльзом Коффіном та іншими, а у США навіть починає діяти окреме товариство – «The John Donne Society» (засноване у 1986 р.) і з'являється спеціальний науковий журнал, присвячений його творчості – «John Donne Journal». Та й на початку XXI ст., мусимо визнати, поезія англійського поета звучить напрочуд небанально [82, 148].

Як проникливо зазначав Г. Грирсон, «маючи справу з поетами, що жили та писали до вісімнадцятого століття, перед нами завжди постає складність відновлення персонального, біографічного елемента, який може бути хвилюючим чи тривожним, а проте є визначальним для повного розуміння їхніх творів <...> Вірші створюються не впливами, рухами чи джерелами, а йдуть від живого людського серця. На щастя, у випадку з Донном, одним із найбільш індивідуальних поетів, можливо до певної міри відтворити обставини та внутрішній досвід, із яких струменіла його надзвичайно особиста поезія» [258, VI]. Завдячуючи книзі ректора Ітон-Коледжу, авторитетного мистецтвознавця Ісаака Волтона під назвою «Життєпис доктора Джона Донна, покійного настоятеля собору Святого Павла у Лондоні» (1640), написаній в оригінальній манері середньовічної агіографічної літератури, ми доволі багато знаємо про життєвий шлях англійського письменника.

Визначальними для розуміння творчості митця уявляються нам кілька біографічних моментів. По-перше, це його народження (1572) у сім'ї ревних католиків. Мати Дж. Донна походила із нащадків видатного англійського гуманіста Томаса Мора, страченого за релігійні погляди Генрихом VIII (прабабця Дж. Донна по материній лінії, Елізабет Мор, була його рідною сестрою), тож католицизм був у родині Доннів найвищим аксисом. Брат

майбутнього поета теж постраждав за католицьку віру – під час переслідувань він переховував у себе католицького священника, за що потрапив до в'язниці, де й помер. Саме віросповідання не дозволило письменникові завершити навчання в Оксфорді чи Кембриджі – для цього необхідно було прийняти англіканство. Можливо, з метою отримання недоступної на батьківщині університетської освіти автор вирушає у подорож Європою (1589 – 1591), зокрема відвідує Італію та Іспанію. Не зайвим у цьому контексті буде згадати і той факт, що, згідно з інформацією, яку подає біограф Дж. Донна Е. Госс, в Італії молодий митець познайомився з Луїджі Тансилло та Тарквінією Мольца – «вишуканими петраркістами того часу, які однаково вишукано прославляли любов і релігію» [289, 135].

Другим ключовим моментом біографії письменника доцільно, очевидно, вважати його таємне одруження (1601) з донькою тогочасного коменданта Тауера Анною Мор, розкриття якого спочатку вилилося у двомісячне ув'язнення Дж. Донна, а згодом стало ще однією перешкодою до будь-якого кар'єрного просування при дворі. Не маючи змоги самостійно налагодити свої фінансові справи, письменник постійно шукає патронату, проте йому не надто щастить у цих пошуках. Відомо, що він двічі обирався депутатом парламенту (1601, 1614), проте ця посада не оплачувалася, тому не могла допомогти митцеві налагодити сімейний добробут – подружжя сильно бідувало, ледь зводячи кінці з кінцями. Саме це, найімовірніше, і стало причиною третього поворотного епізоду на життєвому шляху Дж. Донна – під тиском безгрошів'я він зрештою пристає на багаторічні вмовляння короля Якова I й приймає сан англіканського священника (1615).

Ще одна важлива подія на життєвому шляху автора, яку необхідно відзначити, сталася у 1617 р., коли у віці тридцяти трьох років, народивши мертве немовля, помирає його дружина, залишивши напівсиротами семеро дітей (ще четверо померли раніше). Саме ця трагедія остаточно відвернула Дж. Донна від мирського життя, змусивши повністю зануритися у релігію. Останні роки він проводить у самовідданій службі на посаді настоятеля

Собору святого Павла у Лондоні, де його після смерті (1631) й поховано.

Дж. Донн залишив нам доволі об'ємний і різноманітний літературний спадок: тут і релігійні трактати, найвідоміший серед яких «Біотанатос», близько 200 проповідей (його сином було видано три книги (у 1640, 1649 і 1661 рр.), куди увійшло 156 із них), три великі поеми, численні елегії, епіграми, послання, сатири, сонети, епіталами, пісні, гімни тощо. Зазвичай у його творчості виділяють три основні етапи.

- *Перший* охоплює основну частину 90-х рр. XVI ст., коли були написані сатири, епіграми, елегії, ранні послання й епіталами, а також основний масив любовних поезій, що увійшли до збірки «Пісні і сонети». Його кінець ознаменований створенням фрагмента поеми «Метемпсихоз».

- *Другий етап* датується першими двома десятиліттями XVII ст., а його апогей припадає на 1607 – 1614 рр. У цей час письменник працював над любовною лірикою, пізніми посланнями й епіталами, траурними елегіями, двома поемами – «Перші роковини» та «Другі роковини», а також створив більшу частину релігійних віршів.

- *Третій етап* збігається з останнім десятиліттям життя автора. В ці роки він практично повністю відходить від поезії, написавши лише кілька гімнів і зосередивши творчі зусилля на проповідницькому жанрі [100, 167].

Звісно, ця періодизація є доволі умовною, проте вона дає змогу систематизувати різнобарвний доробок Дж. Донна та виявити у ньому певні динамічні тенденції. Охарактеризуємо трохи детальніше твори кожного з етапів.

Перші поезії Дж. Донна були написані в Лінкольнз-Інн, де він після повернення з Європи вивчав право, і, як можна припустити, адресувалися його друзям із коледжу. В них дуже помітний вплив професійного юридичного мислення: митець намагається вразити віртуозністю аргументації, демонструє здатність довести будь-яку тезу, якою би абсурдною вона не видавався на перший погляд (напр., «Парадокс», «Анаграма» та ін.). Вже у цих текстах автор апелює насамперед до інтелекту



читачів, широко використовуючи силогізми, парадокси і каламбури, розуміння яких потребує постійної роботи думки – так зароджується його неповторний стиль, що буде згодом названий складним, темним (Семюел Джонсон). Основою цього стилю стає концепт – особливий різновид метафори, побудований на парадоксальному поєднанні різнорідних, дуже далеких один від одного елементів, ексцентричному зіставленні антиномічних за своєю суттю понять, оксюморонності [100, 167].

Надзвичайно новаторськими були дебютні поезії Дж. Донна і в сенсі стилю. Він різко пориває із технікою поетичного письма елизаветинців, властивістю якої було гармонійне поєднання форми і змісту, думки і слова, тонке відчуття міри і смаку, особлива плавність, музикальність вірша. Мова Дж. Донна близька до розмовної, іноді навмисне різка, груба. Автор не боявся порушувати мовні норми, вільно поводився з віршовими розмірами (більшість його текстів написані дуже нерегулярними чотиристопними та п'ятистопними ямбами). На фоні «золотої манери» поетів елизаветинської доби його поезія звучала дуже незвично. Відзначаючи якусь особливу її твердість, маскулітність, сучасники поета назвали такий стиль письма «strong line» (букв. – «сильний рядок»). Саме «strong line» та метафізичний концепт можна вважати тими факторами, які формують самотній колорит поетичної манери Дж. Донна, її стильову домінанту [100, 167].

Водночас, незважаючи на свою неординарність, ранні твори Дж. Донна відсилають нас до глибин «великої літературної традиції» (термін – Ф. Лівіса). Насамперед варто сказати про античні імпульси. Зв'язок з античністю прозорий уже на рівні жанрової системи творчості митця. Так, якщо говорити про сатири письменника, то дослідники неодноразово відзначали у них сліди Горація. На наш погляд, із цим можна погодитися лише частково, адже сатири римського поета, за його ж визначенням, – це бесіди на різноманітні актуальні теми, у них відсутнє яскраво виражене викривальне, власне сатиричне начало, тоді як твори англійця, безперечно, дуже в'їдливі і гострі. Типологічно вони ближчі до злободенних творів

Ювенала. Показовими у цьому сенсі є сатири I і II, у яких Дж. Донн змальовує яскраві соціальні типи свого часу: військовий капітан-шахрай, придворний, суддя, антиквар, повія, поет-бездара, адвокат, картяр тощо. У сатирі III поет звертається до типової для ренесансної літератури антиклерикальної теми, у сатирі IV – безжально висміює королівський двір, порівнюючи його з пеклом. Важливою для розуміння усієї творчості Дж. Донна є сатира V, яка дає певне уявлення про світоглядні засади автора. Вона теж значною мірою пов'язана з античністю, насамперед із творчістю Гесіода, який у першій частині дидактичної поеми «Роботи і дні» сформулював відому концепцію «п'яти віків»: золотого, срібного, мідного, віку героїв та залізного. Свій час, як відомо, давньогрецький митець співвідносив із останнім, найгіршим із них [100, 168]. Цікаво, що й Ф. Петрарка в сонеті CLXXIV не уникнув аналогічного мотиву:

*«Як я родився, серед всіх зірок  
Залізна наді мною зазоріла,  
Залізна люля хлопця притулила,  
В залізний світ ступив я перший крок» [124, 153].*

Натомість Дж. Донн ще більше поглиблює трагізм людського буття – у нього сучасність асоціюється вже навіть не із залізом, а з іржею:

*«O Age of rusty iron! Some better wit  
Call it some worse name, if ought equall it;  
The iron Age that was, when justice was sold; now  
Injustice is sold dearer farre...»<sup>41</sup> [422, 221].*

Цю ідею поет неодноразово повторюватиме у своїх творах. Можемо тут погодитися з думкою, що, незважаючи на переважальні для ранньої творчості англійського митця життєрадісні ренесансні настрої, у багатьох його текстах проглядаються риси маньєризму.

Що стосується епіграм Дж. Донна, то вони, на нашу думку, виявляють

---

<sup>41</sup> «О, Вік іржавого заліза! Якийсь кращий розум / Дав йому гірше ім'я, йому рівне; / Залізний вік тоді був, коли правосуддя продавалося; тепер / Несправедливість продається дорожче».

зв'язки з епіграмами Марціала, проте вирізняються низкою особливостей. По-перше, на тематичному рівні твори англійського автора бідніші, вони зосереджені в основному навколо вузької соціально-побутової проблематики, тоді як античний поет створив у своїх текстах широку панораму римської дійсності. По-друге, епіграми Дж. Донна відчутно стисліші, лаконічніші.

Ранні послання Дж. Донна відверто полемічні стосовно сучасної йому форми цього жанру. Поети елизаветинської доби зазвичай надавали своїм поетичним епістолам пафосного звучання, їхні твори – це вишукані, піднесені компліменти, звернені до впливових осіб або колег-літераторів. Дж. Донн знижує стиль послання, сприймаючи сам жанр не як художню форму для вираження наперед обумовленого похвального змісту, а здебільшого суто практично – як листи у віршах, які писалися із найрізноманітніших приводів і дійсно надсилалися реальним особам. Тому у них відчуваються теплі дружні настрої, якась особлива інтимність – тут митець дуже близько підходить до поетичного епістолярного стилю Горація, який більшість своїх послань присвятив найщирішому другові Меценату. Необхідно, однак, зауважити, що пізні твори Дж. Донна, написані у цьому жанрі, вже значно відрізняються від ранніх. Поет у них ніби дистанціюється від адресатів, його інтонації стають формальнішими, більш церемонними, втрачають колишню непідробну щирість. Особливо це помітно у віршах, адресованих покровителькам автора, що сприймаються вже як своєрідна літературна данина.

Епіталами та більша частина елегій Дж. Донна присвячені любовній тематиці. Перші, безперечно, пов'язані з творчістю Катулла та Сапфо, яку англієць любив, про що, поміж іншим, може свідчити і той факт, що вона є героїнею однієї з його любовних поезій («Сапфо до Філени»), другі – з «Любовними елегіями» та «Мистецтвом кохання» Овідія. Як і в останнього, кохання в елегіях Дж. Донна – радше втіха, легка гра, забава, а не всепоглинальна пристрасть. Можна навіть стверджувати, що воно ще менш серйозне, ніж у римського автора, бо якщо всі елегії Овідія принаймні

присвячені одній героїні – Коринні, то твори англійського митця навіть не мають єдиної адресатки. Можна також відзначити, що любовні елегії Дж. Донна ще більш приземленіші за твори Овідія і майже цілковито позбавлені естетизації фізіологічних аспектів кохання. Вони виражають ренесансне торжество плоті, демонструють замилювання красою людського тіла та його можливостями дарувати насолоду.

Риси схожості між митцями проглядаються ще в одному аспекті. Відомо, що в часи Овідія римська любовна елегія силами Гая Корнелія Галла, Проперція, Тибулла вже виробила сталий набір любовних ситуацій (невірність подруги, її корисливість та гірке усвідомлення ліричним героєм власного безсилля порвати з негідницею; скарги перед зачиненими дверима жінки; нарікання на її чоловіка, охоронця чи служницю, що перешкоджають побаченню закоханих; посилення подарунків; таємна мова закоханих, обмін умовними сигналами чи знаками; втрата жінкою пташки чи іншого домашнього улюбленця тощо), митець брав їх готовими і лише обігрував, варіював на свій лад. Подібно творив свої елегії і Дж. Донн. Можемо відшукати у його арсеналі і типовий для цього жанру набір образів (зрадлива кохана, звідник, служниця, чоловік та ін.) та мотивів (влада грошей над жінками; опис спокусливого роздягання подруги; звернення до ранкового сонця з проханням не будити закоханих тощо), і характерні риторичні фігури (саме риторика, особливо судові свасорії, якими Овідій майстерно володів, давали йому можливість інтерпретувати одну й ту саму тему з різних точок зору, часто протилежних) [100, 168 – 170].

Любовна тематика продовжена Дж. Донном у ліричній збірці «Пісні і сонети», створеній в кін. XVI – на поч. XVII ст. Тут, щоправда, необхідно уточнити, що автор не був причетний до укладання цієї книги – вона була опублікована видавцями вже після його смерті. У першому виданні його творів, що побачило світ у 1633 р., вірші, які зараз традиційно входять до збірки, ще були розміщені впереміж з іншими поетичними текстами. Лише два роки потому, у 1635 р., їх було відібрано й опубліковано окремим

виданням під назвою «Пісні і сонети», куди увійшло п'ятдесят п'ять поезій [101, 288]. Зазначимо, що слово «сонет» при цьому вживалося у значенні, притаманному йому в тогочасній англійській літературі<sup>42</sup>. Можна також припустити, що свою назву книга могла отримати за аналогією до поетичної збірки Р. Тоттелла.

Деяка штучність такого об'єднання стає очевидною вже при першому ознайомленні з текстами збірки – в ній відсутній наскрізний наратив. «Пісні і сонети» є серією різноманітних замальовок, що фіксують надзвичайно широкий спектр почуттів, тому книга нічим не схожа на елизаветинські цикли любовної лірики, такі, як, скажімо, «Астрофіл і Стелла» Ф. Сідні чи «Аморетті» Е. Спенсера, проте, як буде показано далі, прямо пов'язана з літературною традицією петраркізму. Основну її тему можна визначити, на наш погляд, як місце і роль кохання в мінливому світі.

Поєми Дж. Донна «Метемпсихоз», «Перші роковини» та «Другі роковини» є надзвичайно складними творами, що поєднують у собі риси епічної поеми, проповіді, траурної елегії, медитації, гімну та інших літературних жанрів [100, 170]. Детальніше вони будуть розглянуті в окремому підрозділі.

Насамкінець згадаємо духовні твори Дж. Донна. Першими його поезіями такого типу стали сонети циклу «La Corona». Написаний він у формі вінка, де кожен вірш можна розглядати і як самостійний текст, і як окрему строфу загального цілого. Ця форма була доволі популярною у ренесансній літературі, проте Дж. Донн дещо видозмінив її: якщо традиційно вінок налічував п'ятнадцять віршів, у яких останній рядок попереднього повторювався як перший наступного, а п'ятнадцятий сонет повністю

---

<sup>42</sup> В англійській мові XVI ст. слово «сонет», паралельно з його класичним потрактуванням як жанрової форми, мало ще й інше значення. В елизаветинській ліриці сонетами називали невеликі за обсягом вірші любовного змісту та нерегламенованої форми. Оскільки чіткої формальної структури ці твори не мали, на їх жанрову приналежність вказувала саме специфіка тематики. Крім того, існувала відмінність на рівні правопису: сонет як синонім любовної поезії з довільною кількістю рядків писався з однією буквою «n» («sonet»). Саме таке написання маємо й у назві збірки Дж. Донна – «Songs and Sonets» [101, 289].

складався з перших рядків попередніх чотирнадцяти, то «La Corona» налічує лише сім поезій і, окрім зазначених повторів, автор ще додатково дублює перший рядок першого сонета в останньому рядку останнього. Така кількість віршів у циклі зумовлена тим, що він побудований за принципом т. зв. «розарію» – особливої католицької молитовної практики. До її францисканського варіанта належало саме сім молитов, у яких ішлося, відповідно, про сім християнських тайн. У Дж. Донна перший сонет не має назви, далі ж ідуть шість: «Благовіщення», «Різдво», «Віднайдення Ісуса в Храмі», «Розп'яття», «Воскресіння» та «Вознесіння». Кожен із віршів циклу, як бачимо, присвячений певному епізоду євангельської історії, що у своїй сукупності охоплюють найважливіші моменти з життя Ісуса Христа.

Майже одночасно з поезіями «La Corona» Дж. Донном створювалися і «Священні сонети», які, як доводить Льюїс Мартц, тісно пов'язані із системою індивідуальної медитації, розробленою засновником ордену єзуїтів Ігнатієм Лойолою (1491 – 1556). Для того, хто практикував таку форму медитації, необхідно було відтворити в уяві певну сцену з Нового Завіту, помістити себе серед дійових осіб, а потім проаналізувати власні переживання та зробити відповідні моральні висновки [33, 566]. У дев'ятнадцяти сонетах цього циклу, мабуть, найбільш чітко проглядається глибокий внутрішній розлад автора, джерелом якого був світоглядний конфлікт католицьких і протестантських цінностей і догм.

Останніми поетичними текстами Дж. Донна стали його релігійні гімни, написані вже після того, як митець прийняв священничий сан. На фоні створених раніше творів їх виділяє певна душевна рівновага – іноді навіть виникає враження, що ліричному героєві врешті вдалося віднайти внутрішній спокій та гармонію, розчинившись у блаженній божественній любові.

Творчим плодом останніх років життя Дж. Донна стала його проза, насамперед численні проповіді. У них тлумачаться ті ж проблеми, що й у поетичних творах: смерть, гріх, занепад сучасного світу і місце людини у ньому, спасіння тощо. Окремо серед прозових текстів митця варто виділити

«Звернення до Господа у час нужди і лих». Це книга, що була написана взимку 1623 р. під час важкої хвороби автора (тифу). Складається вона з двадцяти трьох розділів, кожен із яких відповідає певній стадії недуги і поділяється на три частини: «Медитація», «Наставляння» і «Молитва». Розділам передують латинські епіграфи, які, будучи наскрізно прочитаними, утворюють алегоричну поему з двадцяти двох рядків, написану гекзаметром. Жанрово цей твір можна визначити як «ars moriendi» (букв. – «мистецтво вмирання»). Твори цього жанру були дуже поширеними у сучасній Дж. Доннові літературі і розповідали про те, як гідно і правильно справжній християнин має піти з життя. Як особа духовна, митець, безперечно, був знайомий із текстами такого характеру (в Англії широкою популярністю користувалися, зокрема, анонімне «Мистецтво і вміння вмирати достойно» та «Про мистецтво достойної смерті» Роберта Белларміна), але його твір, як видається, більшою мірою ґрунтується не на традиції жанру, а на автобіографічному досвіді – це не просто роздуми про смертність, а безпосередній досвід фізичного вмирання, зафіксований крок за кроком.

Останнім твором Дж. Донна стала прочитана ним незадовго до смерті як надгробне слово самому собі проповідь «Сутичка зі смертю» (1631) [100, 171].

Отож, можемо зробити висновок, що рання творчість Дж. Донна помітно вкорінена в античну літературну традицію – серед орієнтирів англійського поета Овідій і Проперцій, Горацій і Персій, Ювенал і Марціалл, Катулл і навіть Сапфо та Гесіод. У текстах другого періоду особливо виразно проглядаються імпульси Ф. Петрарки. Натомість «пізній» Дж. Донн заглиблюється у стихію схоластичної церковної словесності і підпорядковує їй не лише проповіді, але й нечисленні твори ліричних жанрів, написані у цей час. Водночас здійснені нами спостереження над поетичною творчістю митця дають підстави виділити певне об'єднувальне начало, що проходить червоною ниткою від найраніших до найпізніших творів автора. Таким началом у Дж. Донна є, на наше переконання, традиція петраркізму.

Необхідно зазначити, однак, що ще на початку минулого століття загальнопоширеною була думка, ніби митець цілковито відкинув ідейно-естетичні постулати петраркізму, аби створювати новаторські за суттю, прогресивні за характером тексти, що мали значно більше спільного із модерною любовною лірикою, ніж із поезією елизаветинської епохи. Одним із перших таке твердження висунув Едмунд Госс – англійський літературний критик межі ХІХ – ХХ ст., який писав: «Донн був, я ризикну припустити, набагато модерніший і сучасніший за більшість письменників його часу. Він заперечував класичні елементи й образність елизаветинців, при цьому не запозичуючи нічого ні з французької, ні з італійської традиції» [253, 64].

Головний аргумент на користь визнання віршів Дж. Донна за антитрадиціоналістські Е. Госс наводить у праці «Життя і листи Джона Донна» – доволі вдалому біографічному нарисі, в якому дослідник переконує, що любовна лірика митця є наскрізь автобіографічною – на противагу літературній фікції самого Ф. Петрарки та основної маси його англійських адептів. Проте насправді цей аргумент був потрібний насамперед самому вченому, який, пишучи біографію Дж. Донна, зіткнувся з проблемою дефіциту інформації про його життя за період від 1592 до 1602 р., а тому вирішив використати поетичні тексти, що ввійшли до збірки «Пісні і сонети», аби заповнити ці фактологічні лакуни [88, 68]. Парадоксально, але літературознавець навіть не приховував своїх намірів: «Нашою роботою у цій біографії буде розбити цю початкову масу віршів і так акуратно перерозподілити цей матеріал, аби він ілюстрував життя свого автора» [253, 60 – 61]. Зрозуміло, що такий підхід важко назвати науковим, проте це не завадило утвердженню серед сучасних Е. Госсіві літературознавців міцного переконання про нерозривність зв'язку між біографією Дж. Донна та його любовними віршами, а звідси – превалювання біографічного методу при їх аналізі й інтерпретації.

Найвідоміший дослідник Дж. Донна минулого століття – Г. Гірсон також суттєво доклався до створення його антипетрарківської репутації. У



1912 р. він здійснив повне видання поетичних творів митця, що й досі вважається найбільш текстуально вивіреною. Пишучи у ньому про самого автора, Г. Грирсон малює портрет цинічного дотепника, демонстративного зухвальця, що навмисне уникає надзвичайно популярних у його час петрарківських тем чи образів, аби яскраво виділятися із загальної маси. Більше того, вчений переконує: «Із петрарківського кохання, до якого Шекспір ставився з легкою і чарівливою іронією, обітниць і сліз Ромео і Протея, Донн відкрито глузує» [424, XI]. Виняток дослідник робить лише для кількох поезій, написаних митцем для дружини Анни Мор, леді Бедфорд та місіс Герберт («Ноктюрн у День св. Люсі», «Твікенгемський сад» та «Примула»), у яких допускає присутність певних слідів петраркізму: «Він («Ноктюрн» – М. М.) є дуже метафізичним, похмурим, але щирим описом пустоти, якою є життя без кохання. Критики, я думаю, помиляються, коли не зважають на цей пласт у піснях Донна, віршах петрарківського штибу, в яких петраркізм, однак, забарвлений реалістичною манерою Донна і його дражливою дотепністю» [424, XXII]. І далі: «їхні (Дж. Донна та леді Бедфорд – М. М.) взаємні почуття були із того розряду, яким петрарківська традиція надає готові і впізнавані засоби вираження <...> Вірш («Примула» – М. М.), є, без сумніву, <...> містичним оспівуванням краси, гідності і кмітливості Магдален Герберт – оспівування, що, однак, набирає форми (як у Петрарки) дорікань, дорікань, які через пристрасний характер Донна і його в'їдливість, здається, навіть межують зі зневагою» [424, XXIII – XXIV]. Зрештою, критик доходить висновку, що взаємини Дж. Донна з петрарківською традицією були дуже непростими і їх навряд чи можна якось однозначно кваліфікувати: «Невизначеність, що відчувається стосовно предмета, виникає не із сутності самої любовної поезії, а з труднощів, із якими Донн узгоджується з петрарківськими конвенціями, тенденційності його гарячого серця і сатиричної дотепності, що проривається крізь приписаний тон поклоніння й скарг» [424, XXV].

У вступній статті до укладеної ним антології метафізичної поезії (1921) Г. Грирсон знову звертається до проблеми петраркізму Дж. Донна, стверджуючи, що «ставлення Донна до кохання є цілковито нешаблонним, за винятком тих випадків, коли він вирішує згайнувати час, іронічно обігруючи петрарківське поклоніння» [258, XIX].

Натомість кількома роками потому, у дослідженні «Зустрічні течії в англійській літературі сімнадцятого століття» (1929), вчений уже куди сильніше наполягає на незалежності Дж. Донна від англійського петраркізму: «У ліричних і елегійних віршах могутнім повстанцем проти традиції петрарківського ідеалізму, «манірної поезії», яку ненавидів Готспур, був Джон Донн; і читач Доннових елегій та пісень відчує, що він справді переходив від однієї крайності до іншої, він покинув вершини самозречення, аби зануритися у грязеві ванни пристрасті і цинічного презирства до жінки» [256, 143 – 144].

Ще пізніше, у 1947 р., Г. Грирсон переконує: «Молодий Джек Донн був повстанцем проти всієї традиції, не лише проти солодких сонетів, у яких вона струменіла, <...> але проти всього лицарського віровчення й обожнення жінки» [260, 97], він «розбив уцент петрарківські конвенції з їх солодкою дикцією і привів любовну поезію назад до природи» [260, 99].

Уплив Г. Грирсона на наступні покоління дослідників Дж. Донна та позиції молодших науковців стосовно дискусійних питань, що стосуються художнього спадку митця, важко переоцінити. Він був, без перебільшення, найшанованішим видавцем англійського поета та найавторитетнішим знавцем його творчості у ХХ ст., а тому напрям розвитку всього доннівського дискурсу англійського літературознавства минулого століття визначався головно його ідеями та концептуальними твердженнями, з-поміж інших і тими, які стосуються проблеми петраркізму автора. Саме тому, на наш погляд, у цей час і переважала ідея про принциповий антипетраркізм Дж. Донна [88, 69].

Якщо Г. Грирсон визначав протест Дж. Донна проти петраркізму в термінах «презирства до жінки» та «чуттєвої пристрасті», то Джеймс Лейшман уважав, що Дж. Донн використовував петрарківські образи, теми і мотиви, аби проявити свою нестримну дотепність. Такі вірші, як «Нерозбірливість», «Пісня (Впіймай зірку, що паде)», «Любовна алхімія», літературознавець уважав типовими прикладами «глузування з петрарківського обожнення і платонівського ідеалізму Спенсера та інших авторів сонетів» [309, 144]. Однак така позиція все ж не дала вченому змоги «підігнати» абсолютно всі випадки функціонування елементів петраркізму у поезії Дж. Донна під свою концепцію. Так, для прикладу, інтерпретуючи поетичний текст під назвою «Слабкість» («The Damp»), він зазначає: «Дивно, що Донн, який у молодості так свідомо і презирливо відкидав куртуазність і петрарківську традицію, тепер, у зрілі роки, грається з ними як серійний убивця величезного презирства» [309, 168], а говорячи про вірш «Світанок» («The Sun Rising»), стверджує, що Дж. Донн є «набагато складнішим <...> набагато глибше відчуває ідею про те, що він та його кохана самі собою творять світ» [309, 186], яка, як відомо, є одним із центральних топосів «Книги пісень» Ф. Петрарки.

Отож, такі знані дослідники, як Г. Грирсон та Дж. Лейшман, визнаючи за Дж. Донном спорадичні випадки вживання петрарківських смислових і формальних структур, кваліфікують їх як засоби для реалізації дотепності автора, об'єкт то тонкої іронії, то відвертого висміювання чи навіть пародіювання. Зважаючи на цинізм і часом аж надто жорсткий гумор як головні, на їхній погляд, ознаки поезії Дж. Донна, вони доходять висновку, що письменник ніколи не сприймав спадок Ф. Петрарки серйозно, намагаючись дистанціюватися від нього [88, 69].

Прихильники такої позиції є і серед сучасних літературознавців. Так, скажімо, Шидех Ахмадзадех у розвідці з промовистим заголовком «Заперечення петраркізму у «Піснях і сонетах» Джона Донна» поділяє всі поезії названої збірки на дві групи: «перша – це сонети ідеалістичної

тональності, у яких Донн використовує петрарківські мотиви, аби підірвати та зневажити традиційні способи (вираження – М. М.) пристрасті. Друга – це сонети песимістичної тональності, у яких Донн, висміюючи петрарківські мотиви, руйнує ефект, який вони створюють у віршах» [164, 77].

Про висміювання петрарківських топосів у поезії Дж. Донна пише також Їлдіз Аксой. На його переконання, англійський поет «свідомо глузує з Петрарки та його послідовників, які помістили жінку на п'єдестал» [165]. Аналізуючи вірш «Канонізація», цей дослідник зазначає: «Цинічні згадки про вітри, породжені зітханнями закоханих, повені їхніх сліз та таке інше означають, що поет розуміє всю абсурдність петрарківських любовних метафор» [165].

У дусі всеохопної постмодерної іронії та пародіювання розглядають функціонування художніх елементів петрарківської традиції у творчості Дж. Донна і Рашид Неї та Анка Росу. Так, перший переконаний, що «поет дотепно маніпулює петрарківськими моральними цінностями <...> пародіює петрарківські конвенції <...> Поетова пародія кепкує зі стандартів сучасної йому поезії, виявляючи крихкість її фундаментальних засад» [348, 54 – 55]. Друга ж стверджує, що у Дж. Донна «фразеологія куртуазної любові <...> стійкі формули, як то, кохання – це бог, кохання вічне, кохання як єдність двох душ, коханці як одне ціле, володарка як серце закоханого тощо, беруться готовими та розвиваються таким способом, що виглядають як пародія» [383].

До табору, «знаного, як табір антипетраркістів» [381, 114], зараховує Дж. Донна і вже згадуваний нами Т. Роче. «Цей табір, – за словами вченого, – передбачено асоціюється із позірним реалізмом у потрактуванні теми кохання, у ньому Донн презентує флангову атаку на Петрарку і так званих петраркістів» [381, 114]. У концепції петраркізму цього літературознавця англійський поет кваліфікується як один із найбільш успішних борців проти петрарківської традиції в Англії.

Проти таких думок різко виступає автор праці «Джон Донн – петраркіст: італійські концепти і теорія кохання у «Піснях і сонетах»»

Дональд Гасс. Дослідник вважає, що, розглядаючи лірику Дж. Донна як лише бездушну, механічну демонстрацію дотепності, критики неправомірно «зводять її до простих жартівливих віршиків» [267, 193]. Учений підходить до проблеми петраркізму Дж. Донна дуже виважено та через пильне порівняння збірки «Пісні і сонети» й поетичної творчості знакових петраркістів на батьківщині «Книги пісень» доводить, що більшість ліричних ситуацій, тем, образів і метафор англійського поета мали незаперечний прецедент або у самого Ф. Петрарки, тобто у петрарківському гіпотексті, або ж в італійському петрарківському гіпертексті [88, 69]. Водночас, вписуючи лірику Дж. Донна у широкий петрарківський контекст, Д. Гасс не залишає поза увагою і риси його творчої оригінальності на загальному тлі традиції. Так, літературознавець пише: «є два стилі петраркізму. Один, який я називаю гуманістичним, націлений на універсальну правдивість, вічні емоції та неокласичну декоративність: він елегантний, ідилічний та сентиментальний <...> Донн, однак, пише в іншому петрарківському стилі – він характеризується фантастичними аргументами, емоційною екстравагантністю та дивними порівняннями» [267, 18].

Спираючись на аналіз функціонування конкретних петрарківських художніх структур у збірці «Пісні і сонети», Ненсі Андреасен виділяє чотири ключові мотиви, які дуже подібно творчо поінтерпретовані у «Книзі пісень» Ф. Петрарки та поетичній збірці англійського автора: презирство жінки до закоханого у неї протагоніста; смерть головної героїні та реакція на неї ліричного суб'єкта; самообман героя і, нарешті, пошуки протагоністом порятунку від безнадійного нерозділеного кохання [170].

Роземонд Тьюв бачить цей каталог традиційних петрарківських художніх елементів у Дж. Донна ще об'ємнішим. Літературознавиця стверджує: «гортати Донна <...> – це перелічувати старі концепти – вогонь і крига, зітхання і вітри, поранене чи взяте в облогу серце, чи перетворене на храм, Купідон (Кохання з великої або ж малої букви), очі, вівтар і так далі»

[434, 422]. Як можна зрозуміти, дослідниця вважає Дж. Донна типовим представником петраркізму.

Проміжну, нечітко визначену позицію у дискусії щодо петраркізму Дж. Донна займав Маріо Прац, на якого з однаковим успіхом посилаються прибічники обидвох сторін. Стверджуючи, що лише В. Шекспір виявив «справжню» непокору щодо петрарківських смаків епохи, літературознавець водночас зазначав, що Дж. Донн виказує «навіть більше свободи» від петрарківської традиції, ніж великий Бард [370, 279 – 280]. Поряд із цим, розмірковуючи над реакцією Дж. Донна на петрарківську моду його доби, М. Прац стверджував, що митець все ж не зміг «уникнути впливу історичного клімату» [370, 280]. У розвідці під назвою «Донн і поезія його часу» учений писав про це так: «Якщо ми робимо огляд Доннової поезії з часової дистанції, ми не можемо не помітити, наскільки цей поет, який у певному сенсі очолював реакцію проти петраркізму в Англії, і сам був петраркістом» [368, 65 – 66].

Подібні індіферентні погляди виявляють і такі сучасні вчені, як Манас Саха та Біпін Чандра Панді. Останній, зокрема, належить доволі розгорнута наукова стаття, де дослідниця, з одного боку, називає Дж. Донна «одним із найбільш репрезентативних голосів проти рабської імітації Петрарки» [353], а з іншого – визнає: «по правді кажучи, Донн повністю не порвав із традицією» [353]. Вчена підтверджує факт широкого використання англійським митцем петрарківської образності у віршованих посланнях та поемах і водночас заперечує таке використання у любовній поезії, хоча стосовно останньої і робить суперечливу ремарку: «безсумнівно, ліричний герой в окремих поезіях Донна говорить мовою сліз та зітхань, лестить своїй коханій та виражається гіперболізовано, аби показати свою нерозділену і непохитну відданість їй» [353]. Підсумовуючи, Б. Ч. Панді робить висновок, що Дж. Донн «не слідував битими шляхами домінуючої школи любовної поезії елизаветинців і петраркістів <...> Він дуже успішно послуговувався їхньою образністю з поетичною метою, але такі образи часто використовуються ним із сатиричним

підтекстом» [353]. Таку ж траєкторію думки демонструє і Манас Саха, стверджуючи, що «Дж. Донн кинув виклик домінуючим формам і конвенціям елизаветинської поезії <...> Загалом, він був антипетраркістом, хоча іноді й писав у петрарківському настрої» [389, 133].

Як одночасне засвоєння традиції та відштовхування від неї розглядає петраркізм Дж. Донна Гізер Дабров, що, зрештою, цілком корелює зі сформульованою нами у попередньому розділі тезою про особливий характер рецепції художніх надбань італійського Відродження у ренесансній Англії. Авторитетна дослідниця стверджує, що «він ні не використовує петраркізм з ентузіазмом, як стверджують деякі читачі-ревізіоністи, ні не відкидає його, ховаючись під маскою петраркіста, як стверджують інші. Все значно складніше – не заперечуючи свій борг перед цією традицією, Донн використовує метод дистанціювання, щоб утвердити себе і всередині, і поза межами петраркізму, тут і там одночасно <...> Донн, активно використовуючи одні петрарківські форми, одночасно повстає проти інших» [223, 204 – 206]. Поряд із цим, проаналізувавши петрарківські рецепції у «Піснях і сонетах», поемах та віршованих посланнях Дж. Донна, Г. Дабров доходить висновку про незаперечну залежність англійського автора від петрарківської літературної традиції, ба більше – констатує, що «ті концепти, які довго вважалися відмітною ознакою Доннової поезії, насправді виражають його борг петраркізмові» [223, 215]. У цій тезі дослідниця, по суті, конкретизує Т. С. Еліота, який у відомому есеї «Традиція й індивідуальний талант» писав, що «варто підійти до поета без упередження, як виявиться, що не тільки найкраще, але і найбільш індивідуальне у його творчості закорінене там, де найсильніше утвердили своє безсмертя його предки, поети минулого» [235].

«Суперечливе поєднання петрарківського та антипетрарківського голосів» [326, 183] убачав у поезії Дж. Донна і такий західний літературознавець, як Яков Масцетті.

Одне з тверджень уже згадуваного М. Праца пояснює не лише таке ухильне ставлення до питання петраркізму Дж. Донна, яке виявляє він сам, але й позицію тих, хто декларує антипетраркізм англійського автора: «Він (Ф. Петрарка – М. М.) є творцем поетичної мови, такої ж стійкої, як класичні ордери архітектури: інтерпретація його спадку може варіюватися лише у дуже вузьких рамках. Його потрібно або приймати таким, яким він є, або відкидати: можливості презентувати його з іншого кута зору немає» [370, 264]. Парадоксально, але, незважаючи на це, знайшлося дуже багато знавців літератури, які все ж змогли подивитися і на Дж. Донна, і на самого Ф. Петрарку «під іншим кутом зору», і чії роботи становлять окремий напрям дебатів про петраркізм / антипетраркізм англійського автора [88, 69].

Відчутна реакція проти маркування Дж. Донна як антипетраркіста розпочалася ще на початку 30-х рр. минулого століття. У монографії «Єлизаветинські звичаї кохання» Лу Емілі Пірсон дає відповідь на коментарі Г. Грірсона стосовно досліджуваної нами проблеми: «Поділяючи погляди Грірсона, висловлені ним у дослідженнях поезії Джона Донна, зазначимо, однак, що він, як нам видається, не зовсім усвідомлював той факт, що поет, загалом, був непричетний до повстання проти петраркізму, а лише відображав іншу фазу ренесансного ставлення до кохання» [357, 224]. Л. Е. Пірсон переконує, що англійський митець насамперед «намагався вийти за межі звичних ідей, за рамки звиклого зображення кохання, аби відкрити те, що приховувалося в тіні» [357, 225 – 228].

Позицію яскраво-індивідуального тлумачення петраркізму у поезії Дж. Донна обстоює у монографії «Поезія Донна» і Клей Гант. Учений звертає увагу на самобутнє застосування поетом петрарківських художніх топосів: «Навіть у ранній поезії Донн був далекий від непохитних опонентів петрарківської традиції – по суті, він використав майже всю петрарківську механіку, то тут, то там у своїх віршах, і іноді вживав її без будь-якого натяку на висміювання» [282, 7]. Дослідник наголошує на тому, що Дж. Донн не відмовлявся від елементів петраркізму у поетичній практиці, проте по-



різному маніпулював ними, намагаючись витворити щось нове, власне, і припускає, що навіть подекуди сатиричне їх потрактування не виходить у митця за межі традиції: «Фактично, до того часу, як Донн розпочав свою літературну кар'єру, тенденція глузувати зі штучності петраркізму вже стала однією з петрарківських конвенцій» [282, 7].

Думку К. Ганта про те, що Дж. Донн користувався усталеними петрарківськими формальними і смисловими структурами для створення оригінальної поезії поділяла і така глибокоповажна дослідниця його творчості, як Гелен Гарднер: «Жвава драматична уява Донна трансформує те, що у багатьох випадках походить зі сховища тем європейської любовної лірики, чим виявляється прихований ступінь його літературного натхнення і природа його оригінальності» [247, XXI].

Подібну тезу висуває також іспанська дослідниця Лаура Родригез. Наголошуючи на новаторському характері витвореної Дж. Донном поетичної манери, літературознавиця водночас зазначає, що «петрарківська традиція повністю не подолана у його віршах: він часто реагує проти набору тем, які стали загальним місцем у поезії, та повторно використовує образність для дотепного переосмислення» [382].

Вагоме значення для нашого дослідження має і праця Сильвії Руффо-Фіоре «Петраркізм Донна: компаративний погляд», у якій «Пісні і сонети» англійського автора вивчаються у прямих компаративних зв'язках із «Canzoniere» Ф. Петрарки. Загальний висновок ученої зводиться до того, що поезія Дж. Донна не відкидає принципів петраркізму, а «показує, що велич Донна як новатора полягає у його «імітації» під Петрарку, розкритті латентних, прихованих можливостей розглядати кохання у межах петрарківської манери» [386, 11]. Розвідка С. Руффо-Фіоре є важливою ще й тому, що дослідження приналежності Дж. Донна до петрарківського поетичного дискурсу здійснюється авторкою на матеріалі найбільш властивих, репрезентативних для самого Ф. Петрарки художніх структур.

Наближеніші до сьогодення роботи, присвячені аналізованій проблемі, теж засвідчують зміцнення переконань у тому, що творчість Дж. Донна постала на ґрунті тісного діалогу з петрарківською літературною традицією. Так, для прикладу, Вільям Гамільтон у статті «Петрарківські вірші Джона Донна», аналізуючи сучасний йому стан дослідженості питання, зазначає: «Є три можливі підходи щодо стосунку Донна до петрарківської традиції. Найбільш поширеним є погляд, зараз уже трохи застарілий, що Донн є петраркістом настільки мінімально, наскільки це можливо для ренесансного поета в принципі. Більш сучасним, прийнятним на сьогодні поглядом є той, що «Пісні і сонети», якщо розглядати їх у цілісності, є абсолютним наслідком петраркізму, або ж, альтернативно – що у «Піснях і сонетах» є особливі вірші, які трактують ситуацію невзаємно закоханого, що є суто петрарківською» [268, 45].

«Глибоко вкоріненим» та «всепроникним» називає вплив Ф. Петрарки на любовну поезію Дж. Донна Мустафа Бала Рума [387, 12278].

Цілком обґрунтованими видаються нам і думки Ремі Вайлеміна, який, досліджуючи рецепцію петраркізму в англійській літературі кін. XVI – поч. XVII ст., доходить висновку, що звернення до петрарківської традиції були у ній загалом не такими частими, як у попередні роки, проте характеризувалися помітним тяжінням до творчого переосмислення, реінтерпретації. Літературознавець пише: «Такі поети, як Донн, використовували петрарківські топоси, але були більше зацікавлені у їх розвитку, у демонстрації їх внутрішніх суперечностей, ніж у простому їх перелічуванні» [437]. Дослідник вважає таку тенденцію загальноєвропейською й у цьому контексті висловлює цікаві погляди на феномен антипетраркізму, розглядаючи його не як реакцію проти поетичної традиції петраркізму, а як результат розвитку самої традиції. Оскільки будь-яка пародія, розмірковує науковець, і навіть на петрарківський вірш, ґрунтується на навмисному перебільшенні, то і петраркісти, і антипетраркісти засадничо опиралися на один і той самий троп – гіперболу, що робить їхні творчі методи ідентичними.

Для творчості петраркістів, як представників будь-якої літературної традиції, був характерний елемент змагальності. Оскільки осердям петрарківської лірики був образ жінки, то кожен із поетів намагався описати й оспівати її ще пишніше, ще вишуканіше, ніж Ф. Петрарка оспівав Лауру, а інші поети – своїх героїнь, використовуючи «мову ще більш гіперболічну, ніж у попередників» [437]. Така сама щоразу більш гіперболічна мова застосовувалася петраркістами і для відтворення глибини страждань нещасливо закоханого ліричного героя. Висміюючи насамперед ці петрарківські стилістичні надмірності, антипетраркісти, за Р. Вайлеміном, ще більше їх загострювали, гіперболізуючи уже й так гіперболізоване, тому їхні тексти, власне кажучи, не дуже то й відрізнялися від петрарківських.

Повертаючись безпосередньо до Дж. Донна, зазначимо: покажемо, на наш погляд, є той факт, що його вірші вже традиційно включаються до сучасних поетичних антологій петрарківської лірики, які періодично виходять у світ як у Британії, так і на континенті. Редактор однієї з таких антологій («*Petrarch's Canzoniere in the English Renaissance*») – А. Р. Мортимер – у передмові до укладеного ним видання зазначає: «Потрібно зробити висновок, що петраркізм не втратив своєї сили на початку XVII ст. Донн і Мілтон, кожен різними шляхами, продемонстрували життєздатність петрарківської традиції» [362, 25]. Натомість укладач іншого авторитетного зібрання англійської поезії XVII ст. («*The New Oxford Book of Seventeen-Century Verse*») Аластер Фаулер дивиться на аналізовану проблему ще ширше, висуваючи тезу, яка нам надзвичайно імпонує: «...час нарешті подивитися на історію поезії шістнадцятого і сімнадцятого століть у термінах тяглості, а не розриву (із традиціями попередників, насамперед петрарківською – М. М.)» [244].

Аналогічною є ситуація в словникових та енциклопедичних гаслах, присвячених петраркізму загалом і англійській його моделі зокрема, де ім'я Дж. Донна часто згадується поряд з іменами таких відомих представників петрарківського поетичного дискурсу в Англії, як Т. Ваєтт, Г. Говард,

Ф. Сідні, Е. Спенсер та ін. Так, скажімо, у «Принстонській енциклопедії поезії та поетики» у статті про петраркізм авторства Вільяма Кеннеді сказано: «Джон Донн черпав із глибоких джерел петраркізму, який струменить від його любовних віршів до його «Священних сонетів»» [361].

Майже безапеляційно з приводу петраркізму Дж. Донна висловлюється і такий знаний західний дослідник літератури, як Леонард Таурні, який пише: «Те, що поезія Донна є частиною величезної європейської традиції (петраркізму – М. М.), зараз цілковито доведено» [433, 45].

Як бачимо, більшість літературознавців вбачають у творчості Дж. Донна і петрарківські, і антипетрарківські тенденції одночасно [101, 288]. Намагаючись якось пояснити цей факт, дослідники його поезії часто апелюють до категорії ліричного суб'єкта, стверджуючи, що англійський автор може бути прочитаний і як петраркіст, і як антипетраркіст, позаяк від тексту до текст перевтілюється, постійно змінює маски, постаючи то нещасливим закоханим, що страждає від байдужості Донни, то циніком, що оспівує вільну любов, то половинкою єдиного щасливого союзу, то остаточно розчарованим у жінках скептиком. Але при такому підході творчість Дж. Донна втрачає, на наш погляд, внутрішню єдність. Тоді як фундаментальна для нашого дослідження теза про те, що в основі антипетраркізму лежать ті самі художні принципи, що й у петраркізмі, а сам антипетраркізм є лише одним із численних тлумачень самого петраркізму, органічною частиною петрарківської традиції, навпаки, надає їй цілісності, органічно інтегруючи в єдину художню систему всі етапи творчої еволюції автора.

Цікаво, що в дебатах про зв'язок Дж. Донна з петраркізмом кількість літературознавців, які безпосередньо вивчають генетичні і типологічні зв'язки між поезією Ф. Петрарки та творчістю англійського митця, дуже незначна. Практично у кожній більш-менш суттєвій праці про лірику Дж. Донна робляться спроби відшукати у ній петрарківські сліди, проте робіт, прямо присвячених виявленню генетико-контактних зв'язків і типологічних

паралелей поетичних текстів Дж. Донна і «Книги пісень» Ф. Петрарки, насправді дуже мало (суттєвий виняток у цьому контексті становить хіба що вже згадувана нами монографія С. Руффо-Фіоре [386]). Така ситуація, на нашу думку, ніяк не може розцінюватися прийнятною, оскільки поза увагою необґрунтовано залишається творчість Ф. Петрарки як вихідний, найбільш концентрований варіант європейського петраркізму, його безперечний інваріант.

Загалом кажучи, Ф. Петрарка, як нам видається, став жертвою несправедливої мистецької долі. Його ім'я у контексті європейського історико-літературного процесу з часом почало все частіше асоціюватися не з геніальною «Книгою пісень», а з величезним масивом поезій його учнів, що переважно мали дуже мало спільного з креативністю, талантом, глибиною і щирістю почуттів учителя, його майстерністю та обдарованістю. Вбачаючи у формі сонета чітко визначений зміст – скаргу на черству, недосяжну жінку, а також приймаючи певний набір топосів за визначальну рису петраркізму, багато «співців кохання» робили їх основою для власних віршованих експериментів, проте, як іронічно зазначає з цього приводу Стефен Мінта, «на жаль, багато петрарківських письменників дуже мало прогресували, порівняно зі стартовою точкою, тому їхні сонети залишилися переповненими живою смертю та солодкими болями, коханцями, що кидаються у бурхливе море, палають і мерзнуть не за сезоном, насиченими образами, що, зупевне, були загальною власністю загальноєвропейської традиції ще з часів самого Петрарки і продовжили циркулювати, зміцнені вагомістю його імені, аж до остаточної і неминучої втрати його літературної репутації» [338, 55].

У своїй роботі ми намагатимемося насамперед провести прямі паралелі між лірикою Ф. Петрарки та Дж. Донна, оскільки якщо розглядати збірку «Канцоньєре» відокремлено від широкого контексту, який витворюють тексти незліченних європейських імітаторів італійського гуманіста, часто не надто талановитих, то вона виявляється позбавленою всіх тих надлишків та вад смаку, які, на жаль, уже традиційно асоціюються із самим феноменом

петраркізму. Петрарківський закоханий у «Книзі пісень» далеко не завжди виглядає холопним щодо Лаури, жалюгідно покірним своєму нещасливому провидінню, також він не завжди надмірно ідеалізує кохану жінку. Так само як і подекуди аж надто уїдливи ліричний герой Дж. Донна стоїть на позиціях зруйнованого життєвим досвідом ідеалізму, а не жорсткого цинізму – того самого зруйнованого ідеалізму, що іноді змушував і закоханого протагоніста Ф. Петрарки писати про Лауру і кохання з гіркою іронією [88, 71].

Через герменевтичне осмислення поетичних текстів англійського митця та зіставлення їх із «Книгою пісень» ми маємо на меті продемонструвати, що ліричні ситуації, теми, мотиви, образи, зображально-виражальні засоби поезії Ф. Петрарки та Дж. Донна не є аж такими далекими один від одного, як це може здатися на перший погляд. За великим рахунком, питання тут лежить лише у площині переломлення літературної традиції через призму індивідуальності автора, а саме у своєрідності тих шляхів і способів, якими Дж. Донн «освоював» смислові і формальні структури, запозичені з «Канцоньєре», та самобутньо інтерпретував їх у власній поетичній практиці. За такого підходу стає зрозумілим, що англійський митець насправді виявив величезну винахідливість та креативність щодо використання й тлумачення традиційних художніх структур петраркізму [88, 71].

## **2.2. Петрарківські сенси збірки «Пісні і сонети»**

### **2.2.1. Інтерпретація любовного почуття**

Завдання цього підрозділу – проінтерпретувати основні петрарківські сенси поетичної збірки Дж. Донна «Пісні і сонети». Більшість дослідників творчості Дж. Донна (Г. Гарднер [247], Н. Андреасен [170], Ш. Ахмадзадех

[164] та інші), керуючись критерієм літературної традиції, розподіляють її тексти на три основні групи:

1) т. зв. «петрарківські» («Твікенгемський сад», «Розбите серце», «Потрійний дурень», «Привид», «Цвіт», «Похорон», «Заповіт», «Агатовий перстень», «Божество любові», «Заборона» та ін.);

2) т. зв. «антипетрарківські» / «овідіанські» («Община», «Замкнене кохання», «Амур-лихвар», «Блоха», «Нерозбірливість», «Жіноча постійність», «Пісня (Впіймай зірку, що паде)» тощо);

3) т. зв. «неоплатонічні» («Екстаз», «Доброго ранку», «Річниця», «Прощання, що забороняє смуток», «Повітря й ангели», «Мощі», «Подвиг» й т. ін.).

Кожна з цих груп репрезентує іншу концепцію взаємин між героями, що, відповідно, визначає і специфіку їхніх художніх образів. Так, у поезіях першої маємо справу із типовою ситуацією невзаємного петрарківського кохання. Ліричний герой цих віршів відчуває себе знедоленим і пригніченим, непотрібним і мізерним перед недосяжною і байдужою жінкою, яка нехтує його любов'ю. Протагоніст Дж. Донна шукає забуття у природі та поезії, проте ніщо не може полегшити його страждань, і він все сильніше відчуває на собі холодний подих передчасної смерті.

У віршах другої групи кохання трактується як гра, забавка, яку не можна сприймати надто серйозно. У цих текстах ліричний герой англійського письменника постає як дотепний жартівник, що іронізує над сльозами та зітханнями нещасливо закоханих і закликає шукати у любовних взаєминах насамперед тілесної насолоди. Жінка у віршах другої групи змальована передусім як об'єкт пристрасті, а самі вони неприкрито еротичні.

Третя група віршів є найбільш урочисто-пафосною. Ці тексти – про взаємну любов, що підносить людину та відкриває їй шлях до божественного. Ліричний герой у поезіях цієї групи відмовляється від грайливої манери вислову, виступає як зріла особистість, що глибоко й розважливо рефлексує над проблемами людських відносин, ушляхетнення та духовно-особистісного

зростання через кохання. Героїня цих поезій, подібно до Петрарчиної Лаури, часто зображена як метафізичне створіння ангельської, неземної природи, що балансує поміж фізичним та ідеальним, реальним та божественним світами.

Звісно, як і будь-яка літературна класифікація, така типологія також не є ні досконалою, ні вичерпною. І річ не лише в тім, що маємо у «Піснях і сонетах» достатньо віршів, які складно однозначно зарахувати до будь-якої із окреслених груп (скажімо, «Любовна алхімія», «Лекція про тінь», «Прокляття», «Негативна любов», «Любов до себе» та ін.), але й тому, що поезії і другої, і третьої групи теж, на наше переконання, цілком вписуються у загальне русло петрарківської традиції. Спробуємо обґрунтувати це твердження.

Як відомо, «Книга пісень» Ф. Петрарки є збіркою поезій, здебільшого сонетів, сюжетно сконцентрованих довкола історії драматичних стосунків ліричного суб'єкта великого італійського гуманіста та загадкової героїні на ім'я Лаура. Пристрасть до цієї жінки поглинає все єство закоханого, визначає глибини його емоційних падінь і вершини піднесенень, світлі та темні миті життя. Лише сам вигляд Лаури вкидає його у чуттєвий екстаз, тоді як відсутність породжує безмежний відчай. Її погляд розбурхує у чоловікові полум'я пристрасті, а байдужість – озноб розчарування і гіркого жалю. Відданість протагоніста Лаурі така сильна, що не зникає навіть після її смерті.

Домінантною рисою описаного Ф. Петраркою кохання є, безперечно, його одновекторність. Водночас ми б хотіли привернути увагу до того факту, що якщо читати «Канцоньєре» дуже ретельно, то між рядками можна віднайти і ледь помітні вказівки на певну взаємність із боку героїні. Так, приміром, у сонеті CLXXII ліричний суб'єкт скаржиться на те, що кохана відкинула його, хоча колись і була прихильною:

*«...чимало зла*

*Моя любов уже їй завдала.*

*То як же тут прихилля знов (підкреслення наше – М. М.) здобути?»*

[124, 151 – 152].



У сонеті LX йдеться про час, коли жінка ще не нехтувала знаками уваги закоханого, а сонет ССХІХ, подібно до провансальської альби, навіть змальовує ранкове пробудження героя поруч із коханою:

*«Прокинувшись, я бачу над собою  
Два сонця – те, що сяє на просторі,  
І те, що віри вже мені не йме» [124, 179].*

Отож, хоча натяки на те, що Лаура не завжди була байдужою до протагоніста Ф. Петрарки, і дуже слабкі, немає також і жодного беззаперечного підтвердження того, що вона сприймала його винятково із милостивою поблажливостю чи байдужістю.

Попри те, що ситуації та проблеми, пов'язані із невзаємним коханням, здебільшого не переростають у «Канцоньєре» стандартних рамок, італійському авторові вдалося при зверненні до цієї тематики продемонструвати на диво широку палітру емоцій. І незважаючи на те, що радість і ніжність взаємних почуттів у його збірці все ж відсутні, її тексти експлікують значний спектр настроїв, пов'язаних із коханням. Поезія «Книги пісень» – це не лише безконечний плач та принизливе схиляння – вона стосується і куди менш помітних нюансів: сорому від неможливості подолати свою приречену любов, краху сексуальних фантазій і чуттєвих бажань, теплоти від зустрічі з очима коханої чи випадкового доторку до її руки, бажання втечі від безнадійної дійсності та внутрішнього спустошення, викликаних смертю жінки, а також останньої надії на возз'єднання з нею у потойбічному світі тощо. Очевидно, що, оскільки тема нерозділеного кохання тримала Ф. Петрарку в межах досить вузької тональності, порівняно із тією, яку пропонує тема кохання взаємного, він змушений був максимально визискувати всі її можливості.

«Пісні і сонети» Дж. Донна, в силу незамкнутості на проблематиці нещасливого почуття, демонструють, відповідно, значно розлогіший діапазон ліричних ситуацій і настроїв, аніж «Книга пісень». Як зазначає Г. Гарднер у розвідці «Джон Донн: «Елегії» та «Пісні і сонети»», «можна віднайти майже

кожен відтінок настрою чоловіка, закоханого у жінку, виражений незабутньо і дуже сильно у його поезії» [247, XVII]. У поетичній спадщині англійського автора є вірші, що оспівують абсолютно щасливі любовні взаємини («Річниця», «Прощання, що забороняє смуток»), стосуються фізіологічних аспектів кохання («Світанок», «Блоха»), складають гумористичні вмовляння жінок бути поступливішими до чоловічих бажань і потреб («Ув'язнене кохання», «Нерозбірливість»), є й такі, що засвідчують розчарування у любовних почуттях («Любовна алхімія», «Привид», «Послання»), однак усі вони, на наше переконання, позначені тими чи тими рисами петраркізму.

Попри те, що при перших прочитаннях любовної лірики Дж. Донна у контексті петрарківської традиції у вічі кидаються насамперед риси її несхожості з творчістю Ф. Петрарки, кожне наступне прочитання, як це не парадоксально, все більше розкриває їхню подібність. Практично у кожному вірші англійського автора можна відшукати образи, мотиви, метафори чи інші художні елементи, що мають довгу і багату передісторію у «Книзі пісень». Так, для прикладу, у поезії «Сон», Дж. Донн обіграє поширений у Ф. Петрарки мотив сексуального марення, а у вірші «Прощання: про плач» використовує типово петрарківські гіперболічні образи моря сліз та смерчу зітхань. Названі поезії, на наш погляд, добре демонструють те, як петрарківські художні структури, що традиційно вживалися, аби передати відчуття розчарування і болю від нещасливої любові, зазнають видозмін під впливом оригінальної творчої манери англійського автора, будучи перенесеними до сфери і взаємних почуттів, і сексуального досвіду. Власне кажучи, окремі елементи петраркізму можна віднайти навіть у тих віршах Дж. Донна, які не можуть бути безапеляційно зараховані до загального масиву цієї літературної традиції. Натомість у поезіях, присвячених нещасливому кохання, сліди Ф. Петрарки аж надто очевидні. За підрахунками Теодора Редпаса, петрарківські «скарги на кохання є тематичним елементом більш ніж чвертини «Пісень і сонетів»» [373, 50]. У таких віршах, як «Твікенгемський сад», «Потрійний дурень», «Розбите серце»

перед нами постає образ ліричного героя, що, за словами А. Сміта, є «такий же нещасний, як і будь-який інший петрарківський. Він страждає від знехтуваного кохання, співає болісну пісню-плач; у нього розбите серце, він вмирає від її (героїні – М. М.) бездушності та байдужості; він скаржиться і горює, що його вірна любов <...> знецінюється її легковажністю. Або ж він волає від примхливої тиранії самого Кохання, що вбиває його, змусивши покохати без взаємності жінку, яка зневажає любов» [409, 49].

Проте, звісно, було б помилково, лише базуючись на побіжному аналізі тих віршів Дж. Донна, де петраркізм лежить, так би мовити, на поверхні, як, наприклад, «Твікенгемський сад», «навішувати» на митця ярлик петраркіста, рівнозначно, як і на основі таких текстів, як «Любовна алхімія» чи «Пісня (Впіймай зірку, що паде)», робити з нього антипетраркіста, «борця» із петрарківською поетичною традицією. Поезія Дж. Донна не є простим наслідуванням петрарківської поетичної техніки. Власне кажучи, талант англійського автора якраз і проявився у тому, що він зумів надати розвитку на той час уже доволі «стертих» ліричних ситуацій, тем, мотивів, образів і проблем цікавих і несподіваних поворотів, експлікувавши тим самим їхні приховані художні можливості.

Чи не найбільше уваги при суперечках про петраркізм Дж. Донна зазвичай приділяється його поезії «Твікенгемський сад», яка в науці про літературу вважається найяскравішим прикладом творчої рецепції та інтерпретації петрарківської традиції автором. Так, наприклад, В. Гамільтон наполягав, що «Твікенгемський сад» є «цілковито поезією петрарківської традиції» [268, 58], а Г. Гарднер зауважувала, що це «дуже індивідуальна варіація теми, яка походить від Петрарки: контраст між красою весни і муками закоханого» [247, 215].

Поезія «Твікенгемський сад» проникливо змальовує пригнічений емоційний стан героя, що закоханий в одружену жінку та знехтуваний нею. Зв'язок вірша з петраркізмом оприявнюється вже з перших рядків, де муки

протагоніста змальовуються через гіперболічні художні образи штормових зітхань та сліз-повеней [96, 147].

У смутному, меланхолійному настрої ліричний суб'єкт поезії переховується у садку, що саме прокидається від зими. Й хоча лагідна весна і пропонує йому «*бальзам та ліки, що можуть зцілити все*» («*such balmes, as else cure every thing*» [422, 74]), її природна благодать зводиться нанівець нестерпними стражданнями героя:

*«Blasted with sighs, and surrounded with teares,  
Hither I come to seeke the spring,  
And at mine eyes, and at mine eares,  
Receive such balmes, as else cure every thing;  
But O, selfe traytor, I do bring  
The spider love, which transubstantiates all,  
And can convert Manna to gall...»<sup>43</sup> [422, 74].*

Протагоніст Дж. Донна навіть припускає, що через красу і яскравість весни, які дисонують із його внутрішнім світом, докільля глузує над ним, тому він воліє, аби повернулися мертві, тріскучі морози:

*«'Twere wholsomer for mee, that winter did  
Benight the glory of this place,  
And that a grave frost did forbid  
These trees to laugh, and mocke mee to my face...»<sup>44</sup> [422, 74].*

Протиставлення прекрасної, радісної природи і зневіри невзаємної любові було типовим як для поезії європейських петраркістів, так і для самого Ф. Петрарки [96, 147]. Так, в італійського поета читаємо:

*«Не знаю досі я такого краю,*

---

<sup>43</sup> Тут і далі, якщо не зазначено інше, україномовні віршовані переклади текстів Дж. Донна належать В. Марачу: «*Жалями сповнений, сльозами вмитий, / Сюди я йду навстріч весні; / Зір, як і слух мій, тут блаженством ситий: / Так тішать мене й квіти ці, й пісні. / Та зрадник я – в тони сумні / Вдягає все моя любовна рана / Й, мов жовч, уже небесна манна...» [74].*

<sup>44</sup> «*Для мене ліши, якби могла зима / Усе морозом тут скувати, / Щоб кожна квітка стала враз німа / І не змогла б вже з мене кепкувати...» [74].*

*Де міг би бачити усе ясніш,  
І волю заживать таку безкраю,  
І відчувати благодать і тиш» [124, 216].*

На той самий мотив натрапляємо й у сонеті CCLXXXVIII та канцоні СССІ «Канцоньере», де ліричний суб'єкт Ф. Петрарки скаржиться, що доли, де він любив бувати, сповнені його зойками і голосіннями, гірські ріки виходять із берегів, бо не в змозі вмістити його сліз, повітря розпечене його скорботними зітханнями, а птахи втратили від печалі здатність співати:

*«...сльози так і ллються без принуки,  
Сухого не знайти від побивання.  
Нема скали в горах, нема куща в низині,  
Ні гілочки, ні зела на узгір'ї,  
Ні квітки, ні билинки на стерчку,  
Нема води в джерелах ні краплини,  
Немає в пуці навіть диких звірів,  
Які б не відали про цю біду гірку» [124, 221].*

\*\*\*

*«Долина, де мій жалісливий квиль  
І досі з відголосками лунає,  
Звірина лісова, пташина згряя,  
Ріка, в якій од сліз набігло хвиль.  
Роз'ятрені зітхання серед піль...» [124, 228 – 229].*

Протагоніст «Твікенгемського саду» глибоко переживає зраду, проте це радше самозрада – він «зрадив себе самого, покохавши ту, яка його не любить» [386, 47]. Його кохання тлумачиться Дж. Донном як руйнівна емоція, що згубно впливає не лише на самого закоханого, але й на довкілля. Ліричний суб'єкт поезії постійно наголошує на цьому деструктивному, збоченому характері своєї любові, що, як потворний павук чи навіть біблійний змій, проникає у райський сад, сповнюючи його злом:

*«And that this place may thoroughly be thought*

*True Paradise, I have the serpent brought»<sup>45</sup> [422, 74].*

Обидва ці художні образи (земного раю та кохання-павука) мають прямі паралелі у Петрарчиній «Книзі пісень» (канцона CLXXIII):

*«Із тіла зниділа душа летить  
Шукать притулку у земному раю.  
Та жовч і ніжність є у цьому краю,  
І павутинкою снує все доля нить...» [124, 152].*

Будучи присоромленим через свої стогони та сльози, ліричний суб'єкт «Твікенгемського саду» просить бога кохання перетворити його на мандрагору (за легендою, якщо корінь мандрагори вирвати із землі, він починає плакати і голосити) або фонтан – у цих втіленнях його квиління принаймні не будуть такими нищими [96, 148]. І до цього Доннового мотиву теж існують паралелі у сонеті LI Ф. Петрарки, який в українському перекладі має промовистий підзаголовок – «Поет через муки заздрить неживим речам»:

*«Я скаменів би, – кам'яній людині  
Уже ніякі радощі немилі.  
І, мармуром зробившись, чи алмазом,  
Що дразнять кожне завидюче око,  
Чи ясписом, таким ще дорогим...» [124, 63].*

Зневірений і пригнічений, навіть відчуваючи нестерпні страждання, закоханий герой Дж. Донна все ж не може змусити себе полишити місце, яке породжує у ньому згадки про кохану, а тому прагне залишитися у саду навіки:

*«But that I may not this disgrace  
Indure, nor yet leave loving, Love let mee  
Some senselesse peece of this place bee;  
Make me a mandrake, so I may groane here,  
Or a stone fountaine weeping out my years»<sup>46</sup> [422, 74].*

---

<sup>45</sup> «Цей сад – він Рай весь у собі вмістив, / А я у нього Змія помістив» [74].

Окреслена ситуація аж ніяк не нова для любовної поезії часів Дж. Донна. Мотиви місця, яке вкидає закоханого у відчай, але дороге йому як спогад, позаяк робить його ближчим до коханої жінки, а також солодкого болю мають, безумовно, петрарківське походження [96, 148]. Скажімо, у сонеті С Ф. Петрарка писав:

*«І скеля, звідки влітку так любила  
Моя мадонна, сидючи, глядіть,  
Місця, де найніжніша із харит  
Ступала, тінь кидаючи, премило.  
І стежка, де зустрівся я з Любов'ю,  
Той день, що все нагадує мені,  
Яку страшну уразу він приніс;  
І лик, назнаменований вже кров'ю  
Навіки у сердечній глибині, –*

*Мене доводять повсякчас до сліз»* [124, 95 – 96].

Також не можна не згадати й очевидний збіг із канцоною XXXI, де протагоніст італійського гуманіста розповідає, як із ним відбулася низка дивних метаморфоз. В одному з таких перетворень він стає джерелом:

*«Я вихід дав своїм сльозам печалі,  
Бо стримувати їх уже не міг.*

<...>

*І я, оскільки в небі вікон не було,  
Під буком обернувся в джерело»* [124, 43].

Дж. Донн, однак, розширює зміст Петрарчиного мотиву метаморфози – герой у нього не просто прагне змінити подобу, а хоче допомогти іншим нещасливим коханцям. Вода його фонтана – це сльози справжнього кохання, спробувавши які на смак, можна відрізнити фальш від щирості:

---

<sup>46</sup> «Та якщо мукам цим тривати / Й така можуть, Любове, у тобі, – / То саду часткою зроби, / Вербой щоб в журбі себе схилив / Чи кам'яним фонтаном сльози лив» [74].

*«Hither with christall vyals, lovers come,  
And take my teares, which are loves wine,  
And try your mistresse Teares at home,  
For all are false, that tast not just like mine...»<sup>47</sup> [422, 74].*

У такий спосіб радше одновимірний художній образ Ф. Петрарки здобуває ширші експресивні можливості, відчутно ускладнюється – фонтан Дж. Донна постає своєрідним символом правдивості, непідробності любовного почуття, тоді як у Ф. Петрарки джерело є лише вічним пам'ятником відкинутій Лаурою любові.

Утім, фінал вірша контамінує гіркоту життєвого досвіду та «фірмову» Доннову іронію. Жінки, за Дж. Донном, так добре вміють дурити чоловіків, що їхні очі, розмірковує герой англійського автора, аж ніяк не можуть вважатися дзеркалом душі, а тому і сльози, зрозуміло, не можуть бути критерієм почуттів [96, 148]. Жінки підступні, ниці, і їм немає віри:

*«Alas, hearts do not in eyes shine,  
Nor can you more judge womans thoughts by teares,  
Than by her shadow, what she weares»<sup>48</sup> [422, 74].*

Так традиційно склалося, що у «Книзі пісень» чомусь помічається лише гіпертрофована ідеалізація образу головної героїні, а тому такі несумісні з патетикою думки про жіночу сутність здебільшого тлумачаться у Дж. Донна як виразно антипетрарківські. Це не зовсім правильно, радше – зовсім неправильно, адже якщо уважно читати «Книгу пісень», то можна помітити, що і Ф. Петрарка не уникав згадок про непостійність, примхливість, ба більше – зрадливість жінки:

*«Любові в жінки знаю я межу:  
Вона на день, а може, і на два» [124, 159].*

---

<sup>47</sup> «Сюди, коханцю, йди й флакон візьми, / Йї наповнь слізьми – вином любові, / І порівняй з коханої слізьми: / Як не такі – то із обманом в змові...» [74].

<sup>48</sup> «Йї не вір вже сліз її облудній мові; / Не скаже про думки більш її зір, / Ніж тінь від вас про ваш убір» [74].



У контексті таких невтішних розмірковувань про жіноцтво особливого значення набуває виняток, який англійський поет робить для героїні своєї поезії (більшість дослідників вважають, що вірш присвячено Люсі Бедфорд, оскільки Твікенгемський сад – це маєток графині), називаючи її єдиною правдивою жінкою, здатною зберігати вірність, але й одночасно, цілком у петрарківському дусі, – причиною його смерті:

*«O perverse sexe, where none is true but shee,*

*Who's therefore true, because her truth kills mee»<sup>49</sup> [422, 74].*

Як бачимо, закінчення поезії суттєво зміщує смислові акценти, і нам стає зрозумілим авторський намір: роздуми про жіночу невірність потрібні йому для того, аби на цьому фоні підкреслити особливість жінки, якій присвячено «Твікінгемський сад», піднести її художній образ, цілком по-петрарківськи ідеалізувавши.

Отож, зважаючи на особливості ліричного сюжету, художньої образності та пафосу «Твікенгемського саду», цей вірш Дж. Донна і справді може вважатися цілком петрарківською поезією. Однак підкреслимо і той факт, що текст виявляє також ознаки певної оригінальності, насамперед це стосується переосмислення автором художнього мотиву метаморфози [96, 149].

Поряд із коханням, центром духовного життя петрарківського протагоніста є поезія. Як інструмент зваблення, а також засіб полегшення душевного болю, спричиненого нещасливою любов'ю, вона є предметом роздумів у вірші Дж. Донна «Потрійний дурень». Аналіз цього вірша дає змогу побачити, як петрарківські художні структури, попри те, що вони звикло пов'язані з болісними емоціями, можуть функціонувати в гумористичній площині, не втрачаючи при цьому свого петрарківського маркування.

---

<sup>49</sup> «Й лиш правда те, що хто її полюбить, / То цим себе він, як і я, погубить» [74]. Буквальний переклад: «О, збочена статъ, де ніхто не правдивий, окрім неї, / Тієї, що справді правдива, тому що її правдивість вбиває мене».

Одразу кілька аспектів аналізованої поезії корелюють із петрарківською літературною традицією: 1) ліричний герой, що страждає від кохання без взаємності; 2) біль та сором від принизливих взаємин, що склалася між ним та Панею Серця; 3) мотив поезії як ліків від розбитого серця; 4) любовні скарги.

Початкові рядки вірша декларують позицію протагоніста, що без вагань може бути визначена як петрарківська:

*«I am two fooles, I know,  
For loving, and for saying so  
In whining Poëtry;  
But where's that wiseman, that would not be I,  
If she would not deny?»<sup>50</sup> [422, 58].*

Мотив кохання до жінки з кам'яним серцем та відчуття сорому від того, що на її честь складаються прекрасні вірші, траплявся й у Ф. Петрарки. Зокрема, можемо його віднайти у вступному сонеті «Книги пісень», написаному італійським автором уже тоді, коли збірка була повністю завершена:

*«Та бачу сам, що довго для народу  
Був посміховищем, моє прозріння  
Для сорому лише дає нагоду,  
Бо плодом маячіння – тільки стид...»<sup>51</sup> [123, 27].*

Процитовані вище рядки Дж. Донна звучать як сконденсований варіант тексту Ф. Петрарки, в якому той ганить себе за найбільшу помилку молодості – безумне кохання до Лаури – та роздумує над тим, що доля, яка прирекла його на оспівування цього кохання, тепер змушує його соромитися власного імені.

Негативна конотація прикметника «*whining*» (від англ. «рюмсати»), використаного Дж. Донном для характеристики поетичної практики свого ліричного суб'єкта, сприймається, на думку Т. Редпаса, як «сатиричний

<sup>50</sup> «Я двічі дурнем був, й це визнаю: / Як закохавсь й коли любов свою / У вірш плаксивий влив, – / Та й хто б на дурість розум не змінив, / Якби красуню стрів?» [74].

<sup>51</sup> Тут – переклад І. Качуровського.

вистріл у слабохарактерний петраркізм» [373, 130]. І хоча протагоніст, як він сам зізнається, творить любовну лірику цілком у петрарківській манері, таким вибором конотативно забарвленого прикметника він, на переконання дослідника, виявляє своє ставлення до неї. Із цим твердженням можна було б загалом погодитися, однак потрібно наголосити, що ставлення це аж ніяк, на наш погляд, не осудливе, радше – іронічне.

Ідея про те, що поезія може слугувати засобом завоювання жіночої прихильності, артикулюється у текстах італійського автора постійно:

*«Я вірив у вогонь мого рядка,  
У сповнені гірким жалінням рими,  
Вони розтоплять й серце некрушимо  
Росою спочуття до юнака»* [124, 177].

Щоправда, далі герой «Книги пісень» із сумом констатує, що всі його поетичні вправління не мають і не матимуть жодного результату:

*«...для вас я стільки рим зберіг,  
Які не приведуть до перемоги...»* [124, 79].

Щось подібне відчуває і ліричний суб'єкт «Потрійного дурня», проте він не відмовляється від поетичної практики, адже вона притишує його внутрішній вогонь, полегшує нестерпність душевного болю:

*«Then as th'earths inward narrow crooked lanes  
Do purge sea waters fretfull salt away,  
I thought, if I could draw my paines,  
Through Rimes vexation, I should them allay.  
Griefe brought to numbers cannot be so fierce,  
For, he tames it, that fetters it in verse»<sup>52</sup>* [422, 58].

Те саме й у Ф. Петрарки:

*«Хоч од зітхань на мить передихну,*

---

<sup>52</sup> «Й так, як морська вода втрачає сіль, / Пройшовши крізь канавки і грядки, – / Замре, вважає, й душі моєї біль, / Як втілиться в римовані рядки: / Скорбота, що закована у віри, / Слабіє й серце не гризе вже більш» [74].

*Повідаю про цю ману*

*І біль мій трошки заспокою» [124, 114].*

Далі ж Ф. Петрарка і Дж. Донн розходяться – герой останнього в несподіваному повороті ліричного сюжету раптом виявляє, що його спроби полегшити свій емоційний стан за допомогою віршів були повністю знівельовані кимось, хто поклав їх на музику, звільнивши тим самим горе поета від версифікаційних «оков», які його метафорично стримували. Відтак – слухачі тепер отримують задоволення від його страждань:

*«But when I have done so,  
Some man, his art and voice to show,  
Doth Set and sing my paine,  
And, by delighting many, frees againe  
Griefe, which verse did restraine»<sup>53</sup> [422, 58].*

Це змушує протагоніста почувати себе обдуреним та ображеним, а цей мотив уже є цілковито новим і не має аналогів ані в автора «Книги пісень», ані в будь-кого з англійських петраркістів. Можна припустити, що такий смисловий поворот зумовлений соціокультурною ситуацією, в якій жив і творив Дж. Донн. Як уже згадувалося, у XVI ст. у середовищі вельможних англійських авторів не було заведено широко розповсюджувати свої тексти, хоча літературна творчість і розглядалася як обов'язкова практика у придворних колах. Американський літературознавець Тед-Лері Пібворс із цього приводу зазначає: «Донн розглядав пропонування масам поезії та прози під власним іменем наругою над своєю гідністю та джентльменською поважністю, а ідею про те, щоб називатися професійним письменником, уважав образливою» [419, 23]. Саме в такому інтерпретаційному ключі й варто, на наш погляд, тлумачити когерентний рівень аналізованого твору.

Також доцільно відзначити особливе ставлення до любовного почуття в аналізованому вірші, яке, на думку дослідників, є «безтурботним і менш

---

<sup>53</sup> «Та ще не встиг я віри благословити, / Як хтось, щоб своє вміння проявити, / Біль проспівав, і пісня ця дала / Шал мукам – й знов скорбота ожила, / Що віршем погамована була» [74].

жалісливим, ніж у Петрарки» [386, 92]. Справді, твердження, що ліричний суб'єкт є «потрійним дурнем», очевидно, вказує на те, що він не сприймає себе настільки ж серйозно, як традиційний петрарківський герой, проте це не змінює, на наш погляд, концептуальних характеристик цього художнього образу у Дж. Донна, радше розширює його, додаючи окремих іронічних сенсів та надаючи неповторного авторського забарвлення, не нівелюючи при цьому загального петрарківського контексту.

Стомлений від безрезультатних благань, закоханий у «Канцоньєре» постійно робить спроби втекти від своєї задушливої пристрасті. Цей конфлікт – між бажанням звільнитися від фатального кохання до Лаури та неможливістю практичного його втілення – часто потрактований у збірці Ф. Петрарки за допомогою цікавої синекдохи – як боротьба між ліричним героєм та його власним серцем. Петрарківський протагоніст «віддає своє серце володарці, яка, будучи невдячною за присвячений їй подарунок, відповідає жорстокістю і холодністю» [386, 12]. Все, що він отримує у відповідь, – це відмова жінки і глибока туга, однак він залишається вірним їй, незважаючи на марність своїх постійних зусиль, аж доки не переконується, що всі старання даремні. Тоді закоханий робить спроби повернути своє серце і на деякий час йому це вдається, але потім він знову дарує його володарці, або ж «обманює сам себе, думаючи, що зумів повернути, тоді як насправді воно постійно перебуває із донною» [386, 12].

Так, приміром, у сонеті CCXLIII ліричний герой Ф. Петрарки скаржиться, що його серце хоче залишити його і податися до Лаури, яка, на жаль, здатна лише посміятися з нього:

*«Воно (серце – М. М.) не дарма нині поспішає,  
Покинувши мене, до того раю,  
Де на траві зберігся її слід.  
До неї горнеться і каже їй щокроку:  
Аби ж бідасі дати побути з нами,  
Бо скільки йому можна жити плачем.*

*Та з мене насміхається жорстока...» [124, 193].*

У сонеті XXI протагоніст італійського гуманіста вирішує назавжди віддати своє серце невдячній Донні, яка його не потребує, хоча інші жінки й прийняли б цей дар куди охочіше:

*«Про нього мріє, може, інша нині,  
Одначе марно – серця не віддам.  
Я не належу вже минулим дням,  
Нехай воно в неволі вашій гине» [124, 38].*

А у канзоні CCXLII компліуються мотиви бажання звільнитися від важких кайданів кохання та серця, що живе власним життям:

*«До серця ти звертаєшся, сіромом,  
Хоч розлучився з ним уже давно,  
Поки вагавсь, яку обрати путь,  
І мучився із розпачу і втоми,  
Тебе уже покинуло воно,  
Аби в очах прекрасних утонуть» [124, 193].*

Ці ж мотиви поєднані у вірші Дж. Донна «Цвіт». Подібно до ліричного суб'єкта «Книги пісень», який хоче втекти від Донни, аби припинити страждання, протагоніст англійського поета планує здійснити подорож до столиці. Він співчуває своєму «нещасному серцю» («*poor heart*» [422, 111]), яке марно шукало собі гніздо на «забороненому дереві» («*In a forbidden or forbidding tree*» [422, 111]), тим самим, очевидно, вказуючи, що жінка, в яку він закоханий, традиційно заміжня, оскільки прикметник «*forbidden*» в англійському петраркізмі вживався саме у такому значенні. Розуміючи, що подальші благання Пані Серця будуть лише гайнуванням часу, закоханий доходить висновку, що думка покинути рідні краї і вирушити до Лондона є цілком раціональною, позаяк це допоможе йому забути байдужу жінку. Одначе він також знає, що його серце «*любить <...> мордувати себе*» («*lovest to <...> to plague thyself*» [422, 111]), а тому не захоче покинути рідний дім, і саме тому чоловік дозволяє йому залишитися. Серцю ж байдуже,

чи залишиться сам герой, бо «духовна любов це його (серця – М. М.) справа, і ця справа, що не стосується тіла, мусить робитися поблизу володарки» [282, 47]. Окрім того, Лондон може запропонувати «різноманітний зміст / Для твоїх очей, вух, смаку та інших частин (тіла – М. М.)» («*Various content / To your eyes, ears, and taste, and every part*» [422, 111]), але він нічого не може запропонувати сердцю. Для тіла задоволення столиці є спокусливими, але серце у такий спосіб не позбудеться своїх жалів, саме тому воно переконує ліричного героя обрати різні шляхи.

Знаючи, що серце не погодиться йти у мандри разом із ним, герой поезії «Цвіт» дозволяє йому зостатися із володаркою, проте попереджає, що, сама не маючи серця, вона нездатна належно оцінити чи хоча б усвідомити, на які жертви доводиться йти заради любовного служіння їй. Можливо, зрештою, Донна і погодилася би на ті радощі, які дарує фізична любов, але того високого і безумовного кохання, яке уособлює саме серце, їй ніколи не збагнути:

*«Well then, stay here; but know,*

*<...>*

*A naked thinking heart, that makes no show,*

*Is to a woman, but a kinde of Ghost;*

*How shall shee know my heart; or having none,*

*Know thee for one?*

*Practise may make her know some other part,*

*But take my word, shee doth not know a Heart»<sup>54</sup> [422, 111 – 112].*

Маючи сумніви, що його аргументи переконують серце, ліричний герой запрошує його прийти до Лондона за двадцять днів, коли він стане щасливіший від перебування у приємній компанії. У столиці він обіцяє подарувати серце тій, що буде однаково цінувати і його тіло, і душу.

---

<sup>54</sup> «Що ж, тоді залишайся тут, проте знай, / <...> Просто мисляче серце, якого не видно, / Є для жінки свого роду Привидом; / Як вона може знати щось про моє серце чи, не мючи свого, / Пізнати тебе? / Практика, можливо, й допоможе їй пізнати якусь іншу частину (тіла – М. М.), / Але, присягаюся, вона не знає Серця».

Порівняння мотивів конфлікту протагоніста та його ж власного серця у Ф. Петрарки і Дж. Донна показове. Петрарківський закоханий повністю свідомий безнадійності та згубності своїх почуттів і намагається погасити їх, полишивши Лауру й забравши подароване їй колись серце із собою. Проте він обманюється, думаючи, що їм вдалося втекти, оскільки серце насправді залишилося там, де й було – *«аби в очах прекрасних утонуть»* [124, 193]. Намір героя звільнитися від обтяжливої любові надто слабкий, радше показний, а тому цілком зрозуміло, що скоро він знову повернеться до свого любовного служіння. Навіть добре усвідомлюючи деструктивний характер власної пристрасті, ліричний суб'єкт Ф. Петрарки нездатний конвертувати це усвідомлення в адекватну дію – він залишається рабом власного серця.

Закоханий у Дж. Донна виглядає куди менш покiрним, більш рiшучим i об'єктивнiше оцiнює ситуацiю, в якiй перебуває. Як i герої iталiйського лiрика, він покохав жiнку, але отримав вiдмову. Зрозумiвши, що вона нездатна його полюбити, він вирiшує податися до столицi. Проте мета його поїздки – не просто втекти вiд байдужої героїни, як у Ф. Петрарки, а знайти жiнку, яка змогла б вiдповiсти йому взаємнiстю. Саме їй лише i варто дарувати всього себе, i саме для цього серце теж має дiстатися до Лондона. Тим самим англiйський автор не лише акцентує негативнi аспекти петраркiвської концепцiї кохання, але й пропонує певну позитивну програму.

Як бачимо, у вiршi «Цвiт» Дж. Донн досить своєрiдно потрактував iдею Ф. Петрарки про те, що серце закоханого може жити власним життям. Автор запозичує типову петраркiвську сюжетну ситуацiю, драматично розвиває її через своєрiдний дiалог протагонiста iз серцем, збагачує додатковими сенсами, зокрема iнверсує образ героїни, яка змальовується згiдною на фiзичну любов, проте нездатною на духовну, i в результатi надає їй невластивого для петраркiзму вирiшення – його лiричний суб'єкт виявляється здатним на те, на що нездатен протагонiст iталiйця – звiльнитися вiд жорсткої жiночої влади.



Інший напрям, у якому відбувається еволюція і розширення змісту аналізованого петрарківського елемента, – це експлікація мотиву сексуального бажання. Серце ліричного героя Дж. Донна хоче залишитися вдома, все ще сподіваючись завоювати прихильність володарки, але сам герой, як випливає з тексту, прагне задоволення не лише тілесних, але й духовних потреб. Він може отримати фізичну близькість без любові, але прагне, щоб і серце отримало розраду й насолоду – духовний і тілесний аспекти кохання є для нього однаково важливими. Ця ідея – нерозривності духовної і фізіологічної компонент любовних стосунків – буде часто повторюватися у поезіях англійського митця, позаяк саме вона і становить осердя його авторської концепції кохання. Загалом же, тема інтимних взаємин, сексуального потягу у поезіях Дж. Донна виражена не до порівняння відкритіше, ніж у «Книзі пісень» (див., напр.: «Сон», «Блоха», «До володарки, що вкладається спати», «Любовна війна» тощо) та надає їй чуттєвішого і водночас реалістичнішого характеру.

У «Канцоньєре» Ф. Петрарки закоханий часто висловлює сподівання на те, що врешті-решт вивільниться з-під влади Лаури – і тоді перед ним відкриється більш світла і гідна дорога любові до Бога. Він благає Господа пробачити відчайдушність молодості і прийняти його у свої батьківські обійми. У канцоні LXII Ф. Петрарка пише:

*«Царю небес, молю, дозволь мені  
Молитвою свій прогріх відкупити.  
І хай злодійні наставляють сіті,  
А сорому завдам я сатані.  
Вже збігло одинадцять років от,  
Як знемагаю я під гнітом владним,  
Що мучить тих, живе хто в суєті.  
Помилуй недостойного щедрот  
І нагадай моїм думкам безладним,  
Як того дня повис ти на хресті» [124, 71].*

У канцоні CCCLXIV продовжує:

*«Гріховну чашу випивши гірку  
Життя такого, падаю від змори,  
Добра шукаю, Бог же прийде скоро  
До того, хто спіткнувся на віку.*

<...>

*Тебе я кличу, Боже, пом'яни,  
Що я в твоїй тюрмі, й прости хоча б за те,  
Що я прийшов признатись до вини» [124, 268].*

У фіналі збірки, як відомо, покайні мотиви стають особливо гучними, і ліричний герой Ф. Петрарки назавжди повертається до Господа.

Варіацію на тему зречення від любовних стосунків пропонує і поезія Дж. Донна, зокрема вірш «Прощання з любов'ю». За загальним ідейно-тематичним спрямуванням цей текст є, безперечно, петрарківським, проте водночас розгортає думки, не зовсім сумісні з традиційним дискурсом. Назва вірша вказує на характерну для петраркізму проблему відмови протагоніста від емоційно важкого почуття, проте далі у тексті вона парадоксально розвивається аж до відкритої декларації бажання насолоджуватися кожною миттю такого кохання. При цьому звільнення від любові вже з самого початку має абсолютно не те серйозне філософське і релігійне підґрунтя, що у Ф. Петрарки.

Поезія відкривається роздумами ліричного суб'єкта Дж. Донна: доки він був молодий і недосвідчений, то перебував у страху та благоговінні перед коханням, але час зробив із нього «героя, позбавленого ілюзій, що мудро погоджується і на профанну любов, яка не відповідає багатьом його ідеалам» [386, 57]. Така любов, як впливає з монологу ліричного суб'єкта, має багато недоліків: сексуальні стосунки дають лише короточасне задоволення, стомлюють тіло і затуманюють розум, а кожен статевий акт вкорочує життя на один день:

*«Nature decreed (since each such Act, they say,*

*Diminisheth the length of life a day)*  
*This, as shee would man should despise*  
*The sport,*  
*Because that other curse of being short,*  
*And onely for a minute made to be*  
*Eager, desires to raise posterity»<sup>55</sup> [422, 125 – 126].*

Ці аргументи, на переконання героя, мали би бути цілком достатніми, аби повністю відмовитися від сексуальних утіх, проте сам він, як несподівано виявляється у заключних рядках тексту, цього зробити не може і не хоче.

Такі хитання між полюсами розчарування і зречення, з одного боку, та любов'ю й бажанням близькості з жінкою, з іншого, дещо все ж нагадують у Дж. Донна коливання самого Ф. Петрарки. Обидва образи, і петрарківського закоханого, і протагоніста англійського митця, позначені рисами одержимості недосяжною Донною, яку, незважаючи на бажання і навіть певні конкретні спроби, не можуть подолати. Як перший не може відмовитися від свого платонічного, проте все одно гріховного, на його погляд, почуття до Лаури, так другий нездатен стримувати свої сексуальні потяги. При цьому ідейна заміна високого петрарківського кохання на земну пристрасть, як нам видається, не заперечує конвенцій петраркізму, радше створює основу для їх оригінальної творчої реінтерпретації.

Загалом же, акцент на фізіологічних аспектах любовних стосунків особливо характерний для тих поезій Дж. Донна, які дослідники зараховують до другої групи, наполягаючи на їх антипетрарківському характері. Справді, у цих текстах відсутні традиційні петрарківські образи ліричного героя та героїні, різняться і загальний настрій, що не має нічого спільного з глибокою меланхолією та фрустрацією, характерною для петрарківського поетичного гіпертексту. Манера мовлення у них часто гумористична, іронічна, дотепна,

---

<sup>55</sup> «Природа розпорядилася (бо кожен такий акт, мовляв, / Зменшує тривалість життя на день) / Так, людині належить зневажати / Цю витівку, / Тому що інше прокляття, яке коротке / І триває лише хвилину, / Короткочасне – це бажання збільшувати потомство».

подекуди навіть певною мірою глузлива, проте таке ««глузування» – це петраркізм навпаки» [129, 180]. Тобто у цьому випадку рецепція петраркізму у Дж. Донна набуває своєрідної форми відштовхування, однак і таке відштовхування є свідченням того, що автор, безперечно, перебував у силовому полі петрарківської літературної традиції.

Центральна тема т. зв. «антипетрарківських» поезій Дж. Донна – людська полігамність. У них письменник ратує за вільні, не обтяжені жодними обов'язками та обіцянками любовні стосунки, що дарують нічим не затьмарену радість і фізичну насолоду. Проте ліричний герой цих віршів – постать дещо складніша, ніж може здатися на перший погляд.

З одного боку, він справді постає перед нами як досвідчений ловелас, для якого не існує загальноприйнятих норм і правил поведінки, а кожна жінка є по-своєму привабливою. Так, у вірші «Нерозбірливість» герой стверджує, що любить буквально всіх:

*«I can love both faire and browne,  
Her whom abundance melts, and her whom want betraies,  
Her who loves lonenesse best, and her who masks and plaies,  
Her whom the country form'd, and whom the town,  
Her who beleeves, and her who tries,  
Her who still weepes with spungie eyes,  
And her who is dry corke, and never cries...»<sup>56</sup> [422, 54].*

З іншого ж – єдина риса, яку протагоніст Дж. Донна засуджує у жінках, це, як не дивно, вірність:

*«I can love her, and her, and you and you,  
I can love any, so she be not true»<sup>57</sup> [422, 54].*

---

<sup>56</sup> «Я можу любити обох, світлу, і темну, / Ту, яка від достатку тане, і ту, яку хочеться зраджувати, / Ту, яка любить самотність найбільше, і ту, яка маскується і грається, / Ту, що селом зрощена, і ту, що з міста, / Ту, що вірить, і ту, що намагається, / Ту, яка постійно плаче, з припухлими очима, як губка, / І ту, яка суха, як корок, і ніколи не плаче...».

<sup>57</sup> «Я можу любити її, і її, і тебе, і тебе, / Я можу любити будь-яку, лиш би вона не була вірна».

Тобто незважаючи на те, що ліричний суб'єкт англійського митця сприймає жінок насамперед об'єктами сексуального бажання, насправді тут, на нашу думку, відсутні сексизм чи об'єктивація, позаяк за жінкою визнаються ті самі права на вільні стосунки, які має чоловік.

Цей же концепт цікаво витлумачений Дж. Донном у вірші «Жіноча постійність». «Родзинкою» тексту є те, що він побудований за правилами судової риторики, саме це і зближує його найбільше з овідіанською поетичною традицією й опосередковано свідчить про час його написання – найраніший період творчості англійського письменника, коли він займався вивченням юриспруденції.

Ліричний суб'єкт у цьому тексті провадить монолог, звернений до жінки, імпліцитну присутність якої ми відчуваємо завдяки кількаразовому прямому звертанню «*thou*» («*ти*»). Другою особливістю цього тексту є те, що хоча суб'єктом мовлення у ньому і є особа чоловічої статі, проте він озвучує ті аргументи, які мала би артикулювати героїня, обґрунтовуючи своє право на полігамність, тобто фактично ліричний суб'єкт виступає тут рупором жіночої думки. Самі ж аргументи є по-доннівськи дотепними і переконливими:

*«Now thou hast lov'd me one whole day,  
To morrow when thou leav'st, what wilt thou say?  
Wilt thou then Antedate some new made vow?  
Or say that now  
We are not just those persons, which we were?  
Or, that oathes made in reverentiall feare  
Of Love, and his wrath, any may forswear?  
Or, as true deaths, true maryages untie,  
So lovers contracts, images of those,  
Binde but till sleep, deaths image, them unloose?»*<sup>58</sup> [422, 147].

---

<sup>58</sup> «Після того, як ти любила мене одного цілий день, / Завтра, коли ти підеш, що ти скажеш? / Чи ти тоді обітниці якоїсь нової не складеш? / Чи скажеш, що тепер / Ми не ті, якими були? / Чи що клятв, даних у багоговійному страху / Любові, в злості будь-

Закінчується поезія катреном, що за своїм характером тяжіє радше до сонетного фінального двовірша, позаяк дуже несподівано підсумовує все сказане раніше:

*«Vaine lunatique, against these scapes I could  
Dispute, and conquer, if I would,  
Which I abstaine to doe,  
For by to morrow, I may thinke so too»<sup>59</sup> [422, 147].*

Як бачимо, і в цьому вірші Дж. Донн, надзвичайно прогресивно для свого часу, вербалізує ідею гендерної рівності у стосунках між чоловіком і жінкою.

Якщо у поезії «Жіноча постійність» виразником жіночої позиції виступає чоловік, то вірш під назвою «Замкнене кохання» написаний від жіночого імені. Експериментуючи у ньому з категорією ліричного суб'єкта, англійський митець все ж залишається у рамках експлікованої у проаналізованих вище текстах теми жіночої мінливості, що закладена самою природою:

*«Are Sunne, Moone, or Starres by law forbidden,  
To smile where they list, or lend away their light?  
Are birds divorc'd, or are they chidden  
If they leave their mate, or lie abroad a-night?  
Beasts doe no joyntures lose  
Though they new lovers choose,  
But we are made worse than those.  
Who e'r rigg'd faire ship to lie in harbors,  
And not to seeke new lands, or not to deale withall?  
Or built faire houses, set trees, and arbors,  
Only to lock up, or else to let them fall?»<sup>60</sup> [422, 82].*

---

*хто може зректися? / Або як справжні смерті розв'язують вузи справжніх шлюбів, / Так угоди пов'язаних сном коханців, їх (шлюбів – М. М.) образи, образ смерті, послаблює?».*

<sup>59</sup> *«Божевільна, проти цього я міг би / Сперечатися й оволодіти (тобою – М. М.), якби хотів, / Але я утримаюсь, / Бо завтра, я, можливо, подумаю так само».*

У фіналі вірша афористична майстерність Дж. Донна дозволяє йому легко перетворити моральну ваду на перевагу, недолік – на досягнення, чим створюється приємний гумористичний настрій цієї поезії:

*«Good is not good, unlesse  
A thousand it possesse,  
But doth wast with greedinesse»<sup>61</sup> [422, 82].*

Аналізовану проблематику продовжує вірш «Община». Цей текст є цікавий насамперед у тому сенсі, що вносить деякі суттєві, якщо не визначальні, риси до образу ліричного героя Дж. Донна. Протагоніст поезії, розмірковуючи над жіночою природою, порівнює жінок із фруктами, ніби натякаючи на те, що Єва була лише найдосконалішим плодом у райському саду. Проте для нас важливим є інше. Пояснюючи своє прагнення скуштувати кожен із плодів, ліричний суб'єкт концептуально зміщує акценти в інтерпретації проблеми чоловічої невірності, пояснюючи свою непостійність тим, що він перебуває у пошуках тієї єдиної, досконалої жінки – буквально «відкидає лушпайку, аби дістатися до горішка»:

*«But they are ours as fruits are ours,  
He that but tasts, he that devours,  
And he that leaves all, doth as well:  
Chang'd loves are but chang'd sorts of meat,  
And when hee hath the kernell eate,  
Who doth not fling away the shell?»<sup>62</sup> [422, 78].*

---

<sup>60</sup> «Чи Сонцю, Місяцю чи Зорям законом заборонено / Усміхатися, де вони накреньються (до Землі – М. М.), чи віддавати їхнє світло? / Чи птахи розлучені чи зачаровані, / Якщо вони залишили свою пару і ночують поза гніздом? / Звірі радощів не втрачають, / Хоча вони нових коханців обирають, / Але ми створені гірше за них. / Хто ставить корабель прекрасний, аби стояв у гаванях, / І не шукав нових земель, і не займався нічим? / Або збудував прекрасні будинки, посадив дерева, встановив альтанки / Тільки для того, щоб замкнути їх на ключ або дати їм впасти?».

<sup>61</sup> «Добро є добром, коли / Ним володіють тисячі, / Воно марнується жадібністю».

<sup>62</sup> «Отож вони, як фрукти нам: / Надкусить – той, цей – з'їсть все сам. / Та й той, кому все набридає, / Коханку б знов і знов завів. / Ядро горіха він би з'їв, / А шкаралупу – викидає» [74].

Тобто тут примітивний, шаблонний образ спритного ловеласа раптом набуває неймовірної глибини, перетворюючись на художній образ прихованого мрійника, який перебуває у пошуках свого ідеалу, що не так уже й далеко від петрарківського потрактування кохання, об'єктом якого є саме ідеальна жінка.

Оскільки любов Ф. Петрарки до Лаури не була взаємною ні духовно, ні фізично, у багатьох поезіях «Канцоньере» герой італійського гуманіста переносить читача у світ своїх мрій та сновидінь, де кохана жінка дарує йому прихильність. Ці фантазії підживлюються постійними розчаруваннями у реальному житті, ще більше поглиблюючи його розпач:

*«Земля і небо – у солодкім сні,  
Відпочивають хижий звір і птиця,  
В об'їзд руша зірчаста колісниця,  
І моря хвильки вже неголосні.  
Ходжу, нудьгую, голова в огні,  
А сльози, скільки тим сльозам ще литься!  
Уже не горювать, а впору злиться,  
Та любий образ – втіха все ж мені» [124, 147].*

Занепокоєний і збентежений, закоханий у Ф. Петрарки часто проводить ночі без відпочинку:

*«Нема покою, не бере дрімота,  
Аж до зорі – жалі і побивання,  
Душа печальна слізьми промовля» [124, 179].*

\*\*\*

*«Коханий Веспер, зате зла Аврора  
Для всіх веселих і спокійних пар.  
Для мене ж вечір – муки і кошмар.  
Аж поки не діждусь ранкову пору» [124, 200].*

Його сон порушений мареннями про Лауру, що змушують палати і пітніти. Ночі петрарківського протагоніста повні сліз і мук, позаяк після



солодких мрій він змушений повертатись до гіркої реальності. Його печаль приємна, оскільки в уяві Лаура сповнена прихильністю до нього, і це дає йому ілюзорну насолоду, але прокинувшись від сну, герой знову провалюється з вершин ейфорії у бездонні глибини смутку:

*«Мене ти вириваєш з самоти,  
В якій мені живеться неохоче.  
Пробуджуюсь. В твоїй красі урочій  
Я можу дні прожиті віднайти.  
Кохання я раніше величав,  
Тепер хіба що рани свої гою,  
Оплакуючи по тобі утрату.*

*І все ж твій привид радість мені дав...»* [124, 217].

Поезія Дж. Донна «Сон» є варіацією на сонети Ф. Петрарки про нічні фантазії. Як і петрарківський ліричний суб'єкт, герой англійського письменника прокидається від еротичного сновидіння, але замість того, аби повернутись у безнадійну темряву самотньої ночі, раптом виявляє біля себе жінку – об'єкт своїх бажань. За словами С. Руффо-Фіоре, «вона є віддаленим силуетом, напів святою, чия присутність вражає закоханого до втрати дару мови <...> Леді Донна є настільки тілесною, що вона може бути запрошена до «акту відпочинку»» [386, 66]. Намагаючись вмовити героїню поступитися перед його бажаннями, протагоніст Дж. Донна підлещується до неї, апелюючи до її вищої, неземної природи:

*«As lightning, or a Tapers light,  
Thine eyes, and not thy noise wak'd mee;  
Yet I thought thee  
(For thou lovest truth) an Angell, at first sight,  
But when I saw thou sawest my heart,  
And knew'st my thoughts, beyond an Angels art,  
When thou knew'st what I dreamt, when thou knew'st when  
Excesse of joy would wake me, and cam 'st then,*

*I must confesse, it could not chuse but bee*

*Prophane, to thinke thee any thing but thee»<sup>63</sup> [422, 83].*

Такий прийом побудований на типовій для «Книги пісень» ідеалізації жіночого образу навіть попри те, що за своєю суттю вірш англійського поета є значно приземленішим. Основна ж відмінність полягає в іншому. Петрарківський закоханий виявляє всю свою відданість у служінні Лаурі, проте нічого не отримує навзаєм – її неможливо зворушити жодними мольбами. Зрештою, він і не очікує від неї особливої милості – його служіння а ргіогі є безкорисливим, бо саме таким і мусить бути справжнє куртуазне кохання. Закоханий Дж. Донна натомість отримує цілком конкретну винагороду за свої лестоці, спокусивши прекрасну жінку. І якщо поезія Ф. Петрарки ідеалізує Лауру, аби виразити найвищий ступінь куртуазного обожнення і схиляння, то ідеалізація у Дж. Донна, як бачимо, має цілком прагматичний характер – це відвертий спосіб звабити героїню. Художні засоби і риторика залишаються тими ж, мотивація і результат – кардинально інші.

Поезія «Сон», отже, добре демонструє, як Дж. Донн розширює петрарківський концепт кохання, долучивши до душі тіло, доповнивши уяву матеріальним продовженням. Нічні мрії обох ліричних суб'єктів виростають на ґрунті тілесної пристрасті, проте якщо закоханий Ф. Петрарки мусить шукати сублімоване задоволення своїх потаємних бажань у царстві марень та поезії, то у Дж. Донна йому щастить прокласти реальні мости між світом фантазій та дійсністю. Зазначимо, що у цьому сенсі англійський митець продовжує лінію, накреслену ще Т. Ваєттом. Останній у вірші під назвою «They Flee from Me» («Вони втікають від мене») також цікаво обіграв мотив несподіваної хвилюючої появи жінки у спальні свого ліричного героя, проте у нього це вже цілком виразно реальна, земна жінка, відносини з якою мають

---

<sup>63</sup> «Збудили спалахи яскраві, / Не шум – лиш очі осяйні; / Й здалась мені / Ти ангелом при першій своїй з'яві. / Коли ж побачив, що ти проникати / У серце маєш здатність і вникати / В думки мої таємні (не зумів / Це б жоден ангел), то я зрозумів, / Що в сяєві такої чистоти / Ніхто не може бути вже – лиш ти» [74].

саме сексуальний, а не платонічний характер (про цю поезію йшлося у попередньому розділі роботи). Поезії Т. Ваєтта та Дж. Донна різняться лише своїм настроєм: якщо у першого превалюють розчарування та гірка меланхолія, то в другого – приємне здивування й задоволення, вихідна ж ситуація та її розвиток є аналогічними.

За характером художніх засобів, які використані Дж. Донном в аналізованій поезії для створення жіночого образу, цей текст примикає до віршів третьої групи, в яких англійський автор витворює ідеал справжнього взаємного кохання. Ці поезії співвідносяться з традиціями неоплатонізму, для якого було характерним уявлення про любов як містичний союз закоханих, які в образах один одного впізнають і пізнають Бога. Варто, однак, зазначити, що серед дослідників ренесансної поезії досі немає єдиної думки щодо того, чи коректно ототожнювати петраркізм із неоплатонізмом, адже останній міг бути як серйозною філософською основою для проникливої і складної любовної лірики, так і звичайним джерелом оригінальних метафор для авторів, які мали на меті продемонструвати власну ерудованість, дотепність чи вишуканість стилю. На наше переконання, погляд на культуру і літературу доби Відродження через призму філософського вчення Платона та його інтерпретаторів є цілком доречним, більше того – іманентним, оскільки саме філософія неоплатонізму була на той час найбільш розробленою світоглядною системою. Окрім того, якщо говорити про англійський петраркізм, то тут нерозривність петрарківської поезії та філософських концепцій неоплатонізму утвердилася ще й завдяки трактату Б. Кастильйоне «Придворний», на фундаменті якого значною мірою і виросла англійська придворна культура, частиною якої була поетична практика, побудована на ідейних засадах наслідування італійської художньої літератури, насамперед поетичної творчості Ф. Петрарки. Очевидний зв'язок між ідеями неоплатонізму та куртуазією прослідковується й у Дж. Донна, зокрема в його поезії «Подвиг».

Саме ця поезія – найбільш неоплатонічна, на наш погляд, серед усіх поетичних текстів англійського автора, позаяк у ній митець настільки ідеалізує любов, що нівелює навіть статеvu приналежність закоханих. Якщо кохання – це почуття, спрямоване не на тіло, а на душу, то, за словами ліричного героя цього вірша, байдуже, ким є об'єкт любові – букв. «він це чи вона» (*«forget the Hee and Shee»*):

*«But he who lovelinesse within  
Hath found, all outward loathes,  
For he who colour loves, and skinne,  
Loves but their oldest clothes.  
If, as I have, you also doe  
Vertue' attir'd in woman see,  
And dare love that, and say so too,  
And forget the Hee and Shee...»<sup>64</sup> [422, 51].*

Така любов, розмірковує протагоніст «Подвигу», є почуттям найвищого гатунку, тому потребує захисту від профанного світу – так письменник художньо тлумачить одразу дві засадничі ідеї куртуазної концепції кохання – про кардинальне протиставлення платонічної та чуттєвої любові та про необхідність тримати справжнє почуття у суворій таємниці. Остання, зокрема, споріднює його вірш зі згадуваною раніше поезією Г. Говарда «When Youth had Led Me Halfe the Race» (третій текст графа Саррі у «Збірці Тоттела»). Показово, що при цьому Дж. Донн використовує традиційну для куртуазної та петрарківської поезії воєнну метафорику, не просто урівнюючи подвиг свого ліричного суб'єкта із воєнними подвигами славетних героїв, а навіть вивищуючи його:

*«I have done one braver thing  
Than all the Worthies did,  
And yet a braver thence doth spring,*

---

<sup>64</sup> «Як внутрішню красу ти зрив, / То вже любов не згубиш, / І станеш бранцем личка, брів, / Як зовнішність полюбиш. / Якщо ти в жінці, як і я, / Любишь чесно ти будеш, / В душі її – уже й твоя, / Й він чи вона – забудеш» [74].

*Which is, to keepe that hid.*

<...>

*And if this love, though placed so,*

*From prophane men you hide,*

*Which will no faith on this bestow,*

*Or, if they doe, deride:*

*Then you have done a braver thing*

*Than all the Worthies did;*

*And a braver thence will spring,*

*Which is to keepe that hid»<sup>65</sup> [422, 51].*

Аналізована поезія є, мабуть, єдиною, де Дж. Донн постає перед нами як беззаперечний неоплатонік, позаяк навіть в «Екстазі» – вірші, що вважається квінтесенцією неоплатонізму в його творчості, митець дещо відходить від рафінованого неоплатонічного ідеалізму, пропагуючи думку, яка, як уже зазначалося, становить ядро його авторської концепції кохання – про гармонійну єдність духовного та тілесного як ідеал любовних взаємин (детальніше ця поезія буде проаналізована у наступному розділі роботи).

Якщо «Подвиг» є найбільш неоплатонічною поезією Дж. Донна, то зв'язок його творчості з куртуазією найбільше помітний, на наш погляд, у вірші «Божественність любові». Ліричний герой цього поетичного тексту розмірковує над звичаями кохання різних часів. До куртуазного Амура, на його думку, «старі» боги любові були значно лояльнішими до закоханих, тому ніхто із чоловіків буквально «не падав настільки низько, аби любити ту, яка відповідає презирством»:

*«I long to talke with some old lovers ghost,*

*Who dyed before the god of Love was borne:*

*I cannot thinke that hee, who then lov'd most,*

---

<sup>65</sup> «Здійснить я зміг те, чим затьмив / Діяння всі героїв, / Й це в таємниці залишив, / Чим подвиг свій потроїв.<...> Й тоді святе це почуття / Й ти від юрби сховаєш: / Бо не оцінить до пуття, / Й насмішки тільки маєш. / Й тоді б здійснив те, чим затьмив / Діяння всі героїв, / Й це в таємниці залишив, / Чим подвиг свій потроїв» [74].

*Sunke so low, as to love one which did scorne»<sup>66</sup> [422, 104].*

Коли ж «юний» бог Амур подорослішав та зрівнявся силою з Юпітером, то перетворився на справжнього тирана, а любов зробив суцільними муками. Він відмовився виконувати свою основну функцію – поєднувати серця у любовному полум'ї, примиряти протилежності, узгоджувати суперечності, через що кохання стало невзаємним:

*«But since this god produc'd a destinie,  
And that vice-nature, custome, lets it be;  
I must love her, that loves not mee.  
Sure, they which made him god, meant not so much,  
Nor he, in his young godhead practis'd it.  
But when an even flame two hearts did touch,  
His office was indulgently to fit  
Actives to passives. Correspondencie  
Only his subject was; It cannot bee  
Love, till I love her, that loves mee»<sup>67</sup> [422, 104].*

Відтепер виявилось, що кохати можна лише «*ту, яка не кохає мене*» [422, 104], більше того – «*якщо вона мене кохає, то це не Любов*» [422, 104]. Саме ця думка і є концептуальною у поезії Джона Донна, і вона, як бачимо, дуже близько перегукується з ідеями, висловлюваними провансальськими ліриками.

Водночас ліричний герой англійського митця все ж не виключає ситуації, коли кохання може бути взаємним. В останній строфі свого вірша він гіпотетично моделює такий розвиток подій, проте самого лишень припущення йому вистачає, аби ще раз повернутися до центральної тези

---

<sup>66</sup> «Я розмовляв з любові древнім духом, / Що вмер до того, як родивсь Амур, / Й не думаю, щоб те, що власним вухом / Почув, сприйматись мало б вже, як дур...» [74].

<sup>67</sup> «Бо хто любові краще суть збагне. / Свій присуд доля в цих словах верне: / Любить слід ту, що любить не мене. // Й тоді вже знали: щоб міг розгоріться / Вогонь любові, й час не загасив, – / Повинні антиподи два зустріться, / З активом поєднати слід пасив; / Й тут недостатнім буде щось одне: / Любов іще сповна не осяйне, / Як ту люблю, що любить і мене» [74].

свого вірша – про нерозділений характер справжньої Любові (саме з великої букви пише це слово автор, коли мова йде про кохання куртуазне). Взаємну любов він називає «*підробкою*», вважаючи ще «*гіршою за ненависть*» та прирівнюючи до великого лиха – чуми:

*«Love might make me leave loving, or might trie  
A deeper plague, to make her love mee too,  
Which, since she loves before, I'am loth to see;  
Falshood is worse than hate; and that must bee,  
If shee whom I love, should love mee»*<sup>68</sup> [422, 104 – 105].

Останні два рядки аналізованого вірша можна проінтерпретувати й по-іншому – як експлікацію поширеного у Ф. Петрарки та його послідовників мотиву про нездатність жінок щиро кохати. Тобто якщо жінка виявляє прихильність чи взаємність, то це завідомо є фальшем, брехнею, тому така «любов» ліричному героєві Дж. Донна і не потрібна. Так чи так, а фінал аналізованої поезії теж, на наше переконання, органічно вписується у контекст петрарківської літературної традиції.

Насамкінець звернімося до ще одного тематичного аспекту, що споріднює поезію Ф. Петрарки та Дж. Донна, – трагічного мотиву смерті героїні.

У сонеті ССХІ італійський гуманіст розповідає, як він уперше зустрів Лауру:

*«В рік – тисяча і триста двадцять сьомий,  
Дня шостого у квітні, вранці рано,  
Ввійшов я в лабіринт, що без дверей»* [124, 174].

Того ж дня, двадцять один рік потому, його кохана пішла з життя:

*«У літо тисяча і триста сорок восьме,  
В годину першу, шостого дня квітня,  
Заснула поміж нас душа щаслива»* [124, 251].

---

<sup>68</sup> «Або її, невірну, розлюбить, / Або ж мене заставить полюбить; / Вона ж тоді лиш вдавано зітхне, / Ту, що любив, як змушу і мене / Кохати – й неодмінно обмане» [74].

Значна частина поезій «Канцоньєре» стосується смерті Лаури та реакції ліричного героя Ф. Петрарки на цю трагічну подію. Природно, що закоханий відчуває пронизливий біль і непоправну втрату. У канзоні CCLXVIII він розпачливо тужить:

*«Без діви на землі мені тюрма,  
Усе навкруг таке понуре, –  
Піти б до неї в горяні палати,  
Душа намучилась сама.  
Адже надій нема:  
Вже за життя не побороть розлуки,  
Вона пішла, й до муки  
Всі чисті радощі мої звелись,  
А очі повні сліз» [124, 207].*

Як зазначає Д. Гасс, «Петрарчині сподівання завжди були оманливими, його кохання – болісним; але тепер, коли Лаура померла, його попередні нещастя здаються майже радісними. Тепер він незахищений і спустошений: вогонь, що завдавав йому пекучих мук, погас; невиправдані надії покинули його» [267, 101].

Багато із тих почуттів, які охопили Ф. Петрарку після смерті Лаури, присутні й у віршах Дж. Донна. Йдеться, зокрема, про поезію «Ноктюрн у День св. Люсі». Як і «Твікенгемський сад», цей текст серед більшості дослідників вважається присвяченим леді Бедфорд. Назагал, він повторює всі основні думки й емоції, які у «Книзі пісень» були пов'язані зі смертю Лаури. Так, подібно до протагоніста Ф. Петрарки, ліричний герой Дж. Донна відчуває, як довкола нього поступово згасає життя:

*«Tis the yeares midnight, and it is the dayes,  
Lucies, who scarce seaven houres herself unmaskes,  
The Sunne is spent, and now his flasks  
Send forth light squibs, no constant rayes;  
The worlds whole sap is sunke:*



*The generall balme th'hydroptique earth hath drunk,  
Whither, as to the beds-feet, life is shrunke,  
Dead and enterr'd...»<sup>69</sup> [422, 91].*

Йому теж здається, що він утрачає людську подобу:

*«...and I am re-begot  
Of absence, darknesse, death; things which are not.  
All others, from all things, draw all that's good,  
Life, soule, forme, spirit, whence they beeing have;  
I, by loves limbecke, am the grave  
Of all, that's nothing»<sup>70</sup> [422, 92].*

Горе героя таке всеохопне, що всі його попередні жалі постають мізерними, чи то пак навіть нікчемними перед трагічною кончиною коханої [детальніше див.: 76].

Ліричний суб'єкт італійського митця жадав смерті, аби приєднатися до Лаури і покласти край своїм мукам, в англійського поета він теж готовий піти за жінкою:

*«But I am None; nor will my Sunne renew.  
You lovers, for whose sake, the lesser Sunne  
At this time to the Goat is runne  
To fetch new lust, and give it you,  
Enjoy your summer all;  
Since shee enjoyes her long nights festivall,  
Let mee prepare towards her, and let mee call  
This houre her Vigill, and her Eve, since this  
Both the yeares, and the dayes deep midnight is»<sup>71</sup> [422, 92].*

---

<sup>69</sup> «Настала північ року – день святої / Люції: сім годин лиш скнів, / Й блиск сонця із-під хмурих його брів / Розсіяти не міг імлі густої. / Сік світу взятий під замок; / Земля останній допила ковток / Й на смертнім ложі дожива свій строк» [74].

<sup>70</sup> «...я поновивсь – / З хаосу, смерті, тьми знов народивсь. / В речах всіх стільки благ є – в них творець / Життя, дух, форму, сутність, душу вклав; / Я ж у любові тиглі склепом став / Для порожнечі – й сам вже мрець» [74].

<sup>71</sup> «Та я – ніщо й вже сонця не побачу; / Коханці, лиш для вас воно – й свій біг / Спрямовує туди, де Козеріг, / Щоб сяяти вам й ще дати втіх в додачу; / Спішіть до нього

І хоча між Ф. Петраркою і Дж. Донном все ж є різниця, яка полягає у тому, що у вірші останнього йдеться про взаємне почуття, обидва митці, як можна побачити, демонструють однакову, майже ідентичну реакцію на страшну втрату.

При цьому характер внутрішнього монологу протагоніста англійського письменника, як нам видається, помітно впливає на формальний рівень вірша. Кожна із п'яти його строф складається із дев'яти рядків різної довжини. Віршований розмір тексту важко визначити – Дж. Донн використовує велику кількість односкладових слів, а тому майже всі склади у рядку виявляються наголошеними. Водночас впадає в око, що схема римування абсолютно регулярна і точно повторена у кожному із рядків (*abbaccdd*). Можна припустити, що така формальна побудова тексту була покликана віддзеркалити сердитий, розгніваний настрій протагоніста, проте нам він не здається сердитим чи розгніваним. На наш погляд, емоція, яку переживає ліричний суб'єкт цієї поезії, найбільш точно може бути описана словом «приреченість» – гірке відчуття безсилля перед неминучістю, невідворотністю долі. Саме ця невблаганна, непоборна сила фатуму, яка рухає життям протагоніста та відбита у його роздумах, і вчувається у нагромаджених Дж. Донном спондеях.

Як бачимо, проінтерпретовані у цьому підрозділі вірші виявляють такі зв'язки між текстами Ф. Петрарки та Дж. Донна, які іноді виходять і за безпосередні рамки проблеми петраркізму та петрарківської концепції кохання. Проте назагал, потрактування самої суті кохання у Дж. Донна має, на наше переконання, багато спільного з петраркізмом: у багатьох його поезіях ліричний герой перебуває у розпачі від того, що Пані Серця черства і холодна; він, з одного боку, виливає і полегшує свій смуток через вірші, а з іншого – сподівається, що поетична практика зможе допомогти йому прихилити чи навіть звабити байдужу жінку; життя закоханого, фігурально

---

*зусібч. / Вона ж для втіх вже вічну має ніч; / Пора й мені рушати їй навстріч – / В канун її веду хвилинам лік: / Вже й день схилився до півночі, і рік» [74].*

втілене в образі персоніфікованого серця, перебуває у цілковитій владі жорстокої героїні; після смерті Донни невідворотні зміни відбуваються не лише в житті протагоніста, який від горя мало не втрачає людську подобу, але й у глобальних масштабах тощо.

Однак можна помітити й істотні відмінності між тлумаченням любові в англійського й італійського авторів. Так, закоханий у Дж. Донна набагато самостійніший і самодостатніший, він поміркованіший у своєму відчаї, з одного боку, та ідеалізації героїні – з іншого, а також набагато практичніший, якщо не сказати корисливіший, у своїх похвалах та компліментах. Проте найбільш важливою є, мабуть, та різниця, що англійський поет не позбавляє кохання фізіологічних аспектів, не замовчує сексуального боку любовних стосунків, хоча й не висуває їх на передній план. Чуттєва пристрасть виступає у нього природним наслідком та неодмінним супутником високих петрарківських почуттів, що загалом було характерною рисою англійської петрарківської лірики. Можемо також констатувати, що навіть у тих віршах, які не вписуються у загальний контекст петрарківської концепції кохання, митець не відкидав традиційну риторичну любовну образність петрарківського штибу, проте надавав їй життєвіших, реалістичніших, навіть буденніших барв, ширших ескпресивних можливостей, більшої різноманітності.

### **2.2.2. Фемінна проблематика**

На відміну від віршів «Книги пісень», поетичні тексти «Пісень і сонетів» Дж. Донна не сконцентровані довкола образу єдиної героїні. Дуже мало знаємо ми і про реальні прототипи жіночих образів англійського митця, проте сам жіночий образ як такий є одним із центральних у художній

структурі аналізованої збірки, позаяк саме жінка є адресатом переважної більшості творів Дж. Донна, будучи другим, після ліричного героя, учасником комунікативної ситуації, хоча й переважно імпліцитним. Очевидно, у цьому контексті доречно згадати слова Ролана Барта, який у праці «Фрагменти мови закоханого» писав: «Атопічність кохання, його властивість вислизати зі всіх розмірковувань про нього полягає, очевидно, у тому, що *вреши-реши про нього* (тут і далі у цитаті – курсив авторський – М. М.) можна говорити лише *при точній визначеності адресата*; у дискурсі про любов – філософському, гномічному, ліричному чи романтичному, завжди присутня якась особа, до якої звертаються, навіть якщо ця особа переходить у стан привида чи якогось прийдешнього створіння. Нікому не хочеться говорити про кохання, якщо не звертатися *до когось*» [7, 79]. І попри те, що англійський автор у жодному зі своїх віршів не подає жіночого портрета, так само, як і будь-яких прямих характеристик своїх героїнь, фемінна проблематика відіграє надзвичайно важливу роль в ідейно-тематичному комплексі «Пісень і сонетів», а способи та специфіка опрацювання цієї проблематики, до слова, досі викликають у науці про літературу широкі дебати.

Головним аргументом тих літературознавців, які відстоюють позицію антипетраркізму Дж. Донна, є поетове, на їхнє переконання, нечуле, подекуди навіть цинічне ставлення до жінки. Петрарчин протагоніст у цьому сенсі начебто дуже відрізняється від ліричного героя англійського автора послідовною ідеалізацією образу Лаури. У Дж. Донна він натомість виглядає легковажним і самозосередженим, а жінок часто сприймає лише об'єктами фізичного потягу. І навіть у тих поезіях, де оспівується взаємна любов, герой англійця буцімто схильний «ігнорувати жіночі почуття, впиваючись при цьому власним нарцисизмом» [212, 98]. Хоча ці твердження стосовно обидвох поетів і мають під собою певні підстави, такий однозначний погляд, на нашу думку, свідчить про дещо викривлене розуміння особливостей їхньої творчості.

«Книга пісень» як протокол любовної історії ліричного суб'єкта Ф. Петрарки та Лаури справді переповнена похвал, що стосуються її чарівності та доброчесності. Головною темою збірки є вища, божественна природа жінки, її абсолютна фізична і духовна досконалість:

*«Між сотнями жінок лише одна  
Заволоділа думами моїми,  
З подобою благого серафима  
Зрівнятись гожістю могла вона.  
Істота ця не смертна й не земна,  
На щось, крім неба, і очей не зніме» [124, 250].*

Герой Ф. Петрарки стверджує, що його кохана народилася в раю, вона здатна пересилити сіяння сонця, освітити ніч і зробити непроглядним день, перетворити мед на гіркоту, а полин – на цукор, вбивати і воскрешати самим лише поглядом:

*«Поглянуть – янголиця йде сама,  
Йй битиме поклони і вельможа.  
А зір готовий серце скаменить,  
І блиск його прошиє доли й ніч  
І вийме душу і поверне в тіло» [124, 175 – 176].*

\*\*\*

*«Смиренниця, хоч кров блакитна гра,  
Дотепний розум і душа пречиста,  
При стриманості сміх такий іскристий,  
Вже зрілий плід, хоч молода пора.*

<...>

*Амур і Честь у ній зійшлись охоче,  
Сама краса – оздоба їй лишень.  
До неї не звертайсь, а мовчки гинь.  
І дивну здатність мають її очі:  
Ніч осіять, притьмити білий день,*

*Згірчити мед, підсолодить полинь» [124, 176].*

І хоча такі екстравагантні характеристики постійно фігурують при змалюванні Петрарчиної Донни, все ж буде помилковим уважати, що вони є складовими образу, цілковито позбавленого будь-яких вад. Предмет благоговіння та обожнення італійського поета завжди залишається реальною жінкою. Карло Кальцатерра у зв'язку з цим зауважує, що «характерною рисою внеску Ф. Петрарки до історії літератури, рисою, яку його послідовники намагатимуться імітувати, є драматизація кохання як конфлікту між реальністю та ідеалом» [цит. за: 386, 119]. П. Пінка продовжує цю думку, стверджуючи, що Ф. Петрарка «не піддавався повністю ідеалізованому світові своїх метафор» [363, 29], але дотримувався «доволі критичної оцінки Пані Серця» [363, 29]. І навіть Г. Грирсон зазначав, що любовна поезія італійського митця містить як елементи «трансцендентального спіритуалізованого кохання», як у Данте, так і «цілком відвертої чуттєвої любові», як у Дж. Боккаччо, і «вони часом входять у протистояння між собою» [256, 134]. Чарівність «Канцоньєре» якраз і є, на думку дослідника, результатом примхливої взаємодії цих аспектів.

Наскільки Ф. Петрарка підносить Лауру до вершин ідеалу, настільки ж вона є для нього і земним, а тому і грішним створінням. Він любить її тілесну оболонку так само палко, як і її добродішну душу, і ці фізичні якості, природно, значно обмежують ідеалізм художнього образу героїні. Лаура – не просто об'єкт поклоніння, а жінка, чия краса одурманює, а присутність хвилює. Не Лаурини духовна досконалість та шляхетність непокоять закоханого в неї Петрарчиного героя, а гіркота від того, що він не може насолодитися її вродою фізично. Цю пристрасть італійський поет втілює в метафоричному образі молодого, прудкого коня, якого важко, а то й неможливо стримати віжками, шорами чи острогами:

*«Яка безтямна ця любовна хіть:*

*Жену, не розбираючи дороги.*

*Вона ж попереду. Її прудкіші ноги*

*Стопою легко рвуть Амура сіть.  
Що впертіше я рвусь її зловить,  
То більше розбира мене знемога.  
Не стримують коня ні віжки, ні остроги –  
Мій пал сліпий коханню йде устрить» [124, 28].*

\*\*\*

*«Лише вудила і чіпкі остроги,  
Коли мене гнuzдає сильна хіть,  
Її ще можуть якось поскромить,  
І тільки в цьому знати осторогу» [124, 136].*

Коли ліричний суб'єкт у «Книзі пісень» втомлюється від постійних відмов Лаури, він намагається звільнитися від її влади, а коли його розпач сягає апогею, він часто роздумує над тим, чи не варто перервати страждання смертю:

*«Аби знаття, що смерть ще й захистить  
Мене од страсті, й не давать заруки,  
Що я не накладу на себе руки  
Й не скину мого тіла лютий гніт.  
Та страх мені, що змінить перехід  
Лиш болем біль і мукою лиш муку...» [124, 52 – 53].*

Гірке відчуття безвиході часом призводить до того, що протагоніст Ф. Петрарки виливає душу в рядках, де крізь високий поетичний пафос кохання вчуваються ноти осуду чи навіть зневаги до Лаури, позаяк закоханий перебуває у відчаї від того, що не може позбутися руйнівної пристрасті до цієї кам'яної жінки:

*«У гарні і немилосердні руки  
Штовхнула мене пристрасна любов.  
Страждать веліла мовчки, без розмов,  
Ячатиму – нашла ще гірші муки.  
Вона б могла на Рейні серед гуку*

*Спалить очима крижаний покров.  
Моя присутність лиш псує їй кров.  
Добрягам радість, злюці то додука.  
За що я не беруся, як не дію,  
Не серце в неї, а твердий алмаз.*

*Сказати б, що це ходить-дише камінь» [124, 151].*

Гнів, розпач і розчарування у коханій жінці є у Ф. Петрарки результатом складного поєднання емоцій, викликаних нещасливою любов'ю та зневірою. Саме такі почуття дуже часто переживає і ліричний суб'єкт Дж. Донна.

Позиції літературознавців, які займалися дослідженням специфіки жіночих образів у поезії англійського автора й аналізували його концепцію жінки, можуть бути певним чином диференційовані. До 1950-х рр. в науці про літературу переважала думка про те, що ліричного героя Дж. Донна мало цікавлять почуття героїні, він зосереджений в основному на саморефлексії. Цей підхід нібито ставить його в опозицію до традиційного петрарківського протагоніста. Найбільшим прихильником такого розуміння сутності поезії англійського митця був Дж. Е. В. Крофтс, який писав: «Навіть у найбільш пристрасних віршах володарка, що була, як припускають, реальною особою, залишається для нього простою абстракцією статі <...> Він не бачить її – і, очевидно, й не хоче бачити, оскільки те, про що він пише, – не про неї, а про його ставлення до неї, не про кохання, а про нього самого» [210, 82]. Своєрідним апофеозом подібних розмірковувань над любовною лірикою Дж. Донна стало твердження Кеннета Мейра, що автор «був егоцентричним ласолюбом, який ігнорував почуття жінки» [346, XXIX]. З подібними аргументами, звісно, важко погодитися, оскільки у центрі «Книги пісень» – саме внутрішній світ ліричного героя Ф. Петрарки, збірка є насамперед його ліричною сповіддю, а вже потім – звеличенням Лаури та оспівуванням кохання як такого, тому конкретно в цьому аспекті англійський поет аж ніяк не розходиться з італійським гуманістом.



Ще один знаний критик – К. С. Льюїс – стверджував, що Дж. Донн узагалі не писав про любов, радше аналізував та раціоналізував її наслідки, дистанціюючись від емоцій і надмірно інтелектуалізуючи саму тему: «любовна лірика Донна є менш правдоподібною, ніж Петрарки, оскільки випускає з фокусу сам предмет, навколо якого уся ця метушня. Донн демонструє нам різноманітність суму, презирства, гніву, обурення та симпатії, що виростають із кохання. Але якщо запитати: «Про що це все? Що робить ці розлуки такими скорботними? У чому та особливість фізичного задоволення, про яку він говорить так зневажливо, і як він заплутався у цьому вихорі емоцій?» Я не знаю, як ми можемо відповісти» [314, 96 – 97]. У цій позиції дослідник, по суті, приєднується до Майкла Драйдена, який був переконаний, що Дж. Донн лише «бентежить уми представниць прекрасної статі приємними філософськими міркуваннями, тоді як повинен захоплювати їхні серця та розважати їх ніжністю кохання» [цит. за: 290, 106].

Зрозуміло, якщо зважати винятково на такого роду зауваги, то перед нами і справді може вималюватися образ героя, для якого кохання є не прекрасним почуттям, що не лише дарує фізичну насолоду, але й підносить душу й ошляхетнює особистість, а радше овідіанським захопливим еротичним експериментом. Тому все ж відрядно, що після публікації статті Джоан Беннет «Любовна поезія Джона Донна» [180] наукова думка про концепцію жінки у творчості англійського митця почала поступово змінюватися.

Робота у цьому напрямі, розпочата Дж. Беннет, була продовжена у 1970 – 1980-х рр. такими дослідниками, як Сильвія Руффо-Фіоре, Ігбал Ахмад, Ілона Белл, Марія Корнелія та інші. Новий погляд на поезію англійського автора, запропонований цими літературознавцями, не просто заперечив уявлення про нього як про «цинічного ласолоба», а зарахував до числа найбільш тонких, вишуканих поетів у світовій літературі. Так, зокрема, І. Белл переконувала: «На мою думку, те, що Донн та його мовець виявляють найбільш інтенсивно, це не егоцентричність чи заінтелектуалізованість, а

співчуття (до жінки – М. М.) – риса, яка так рідко присвоюється Доннові критиками» [178, 115]. Якими ж насправді бачив жінку та жіноче буття Дж. Донн?

Звернімося насамперед до вірша під назвою «Пісня (Найсолодша любове)». Його ліричний сюжет складають розради та запевнення героїні у тому, що протагоніст покидає її не заради іншої жінки. Закоханий намагається стишити її сльози, розвіяти сум і дає обіцянку неодмінного повернення:

*«Yesternight the Sunne went hence,  
And yet is here to day,  
<...>  
Then feare not mee,  
But beleeeve that I shall make  
Speedier journeyes, since I take  
More wings and spurres than hee»<sup>72</sup> [422, 61].*

Уже перші слова виявляють рідкісну ніжність і свідчать про неабияку чуйність ліричного героя, його небайдужість до жіночих почуттів:

*«Sweetest love, I do not goe,  
For wearinesse of thee,  
Nor in hope the world can show  
A fitter Love for mee...»<sup>73</sup> [422, 61].*

Ці ж риси визначають і всю наступну тональність тексту: заспокоївши сумніви та тривоги героїні, ліричний суб'єкт намагається заздалегідь полегшити її смуток від розлуки:

*«When thou sigh 'st, thou sigh 'st not winde,  
But sigh 'st my soule away,  
When thou weep 'st, unkindly kinde,*

---

<sup>72</sup> «Вчора Сонце пішло звідси, / А вже тут сьогодні, <...> / Так само не бійся за мене, / Але вір, що я зроблю / Швидшими мандри, бо я маю / Більше крил і шпор, ніж воно (сонце – М. М.)».

<sup>73</sup> «Найсолодша любове, я йду, / Не тому, що втомився від тебе, / І не в надії, що світ може показати / Кохання, яке би мене більше влаштувало».

*My lifes blood doth decay.  
It cannot bee  
That thou lov'st mee, as thou say'st,  
If in thine my life thou waste,  
That art the best of mee»<sup>74</sup> [422, 61 – 62].*

Як бачимо, думки ліричного героя поезії «Пісня (Найсолодша любове)» зосереджені не навколо власних переживань у момент розставання – вони повністю сконцентровані на тому, що відчуває його кохана. Він дуже добре розуміє її страхи і аж ніяк не виглядає несприйнятливим до них, навпаки – робить наполегливі спроби полегшити емоційний тягар прощання.

У поезії «Прощання, що забороняє смуток» закоханий теж планує покинути героїню і знову використовує останні хвилини перед від'їздом, аби втішити її. Всі його зусилля спрямовані на те, аби зробити мить прощання настільки безболісною, наскільки це можливо. Ліричний герой проводить несподівану паралель: як душі благочестивих людей тихо і непомітно покидають тіла так, що ніхто навіть не здогадується про їхню смерть, так закохані мають оберігати велич та святість свого почуття, не дозволяючи нікому бачити зітхання та сльози розлуки:

*«As virtuous men passe mildly away,  
And whisper to their soules, to goe,  
Whilst some of their sad friends doe say,  
The breath goes now, and some say, no:  
So let us melt, and make no noise,  
No teare-floods, nor sigh-tempests move,  
T'were prophanation of our joyes  
To tell the layetie our love»<sup>75</sup> [422, 99].*

---

<sup>74</sup> «Коли ти зітхаєш, твої зітхання – не вітер, / Але видмужують мою душу (з тіла – М. М.), / Коли ти плачеш недобре, / Моє життя згасає. / Не може бути, / Що ти мене кохаєш так, як ти кажеш, / Якщо своїм (життям – М. М.) моє життя ти марнуєш, / Найкраще, що є в мені».

Подібні аргументи віднаходимо й у третій строфі, де протагоніст Дж. Донна вже цілком по-петрарківськи гіперболічно порівнює розлучення закоханих зі стихійними лихами, зокрема землетрусом, та навіть явищами космічного характеру – «дрижанням сфер» («*trepidation of the spheares*» [422, 99]):

*«Moving of th'earth brings harmes and feares,  
Men reckon what it did and meant,  
But trepidation of the spheares,  
Though greater farre, is innocent»<sup>76</sup> [422, 99].*

Помітно, що образи, які митець витворює у перших трьох строфах, чітко співвідносяться зі сферами трьох основних стихій: «*sigh-tempests*» («зітхання-бурі») – це повітря, «*teare-floods*» («слізні повені») – це вода, «*moving of th'earth*» («рух землі») – це земля. На перший погляд, бракує образу, який би корелював із четвертою стихією, – вогнем, проте, на нашу думку, його можна побачити у словосполученні «*let us melt*», позаяк танення («*melt*») – дія, що відбувається саме під впливом тепла / вогню. Таким набором художніх одиниць англійський автор, як можна припустити, актуалізує концепт сакрального всесвіту закоханих, сконструйованого із тих самих елементів, що й профанний світ, проте цілком самодостатнього (про це піде мова у наступному підрозділі).

Решта тексту побудовано на художній інтерпретації ідей неоплатонізму. Автор розкриває особливий характер стосунків між героями – вони настільки переплетені душами, що їхній зв'язок не залежить від фізичної близькості. Відстань ніяк не шкодить їхньому кохання, оскільки духовно закохані завжди разом:

*«Dull sublunary lovers love*

---

<sup>75</sup> «Як шепче праведник: «Пора!» – / Своїй душі у мить прощання, / Коли між друзів помира, / Мольбу їх чуючи й ридання; – / Ось так же без гучних зітхань / Й потоку сліз і ми простімось: / Без профанації страждань / І втіх любовних обійдімось» [74].

<sup>76</sup> «Страшать нас поштовхи землі, / Ми плодим домисли й химери, – / Й немає шкоди взагалі, / Коли тремтять небесні сфери» [74].

*(Whose soule is sense) cannot admit  
Absence, because it doth remove  
Those things which elemented it.  
But we by a love, so much refin'd.  
That our selves know not what it is,  
Inter-assured of the mind,  
Care lesse, eyes, lips, and hands to misse»<sup>77</sup> [422, 99].*

Закінчується вірш, мабуть, найбільш відомим концептом Дж. Донна, що метафорично порівнює закохану пару із ніжками циркуля: вірність та любов подруги зіставляється тут із нерухомою ніжкою – своєрідним центром тяжіння, що змушує чоловіка, подібно до ніжки рухомої, завжди повертатися у вихідну точку:

*«As stiffe twin compasses are two,  
Thy soule the fixt foot, makes no show  
To move, but doth, if the 'other doe.  
And though it in the center sit,  
Yet when the other far doth come,  
It leanes, and hearkens after it,  
And growes erect, as that comes home.  
Such wilt thou be to mee, who must  
Like th'other foot, obliquely runne;  
Thy firmnes drawes my circle just,  
And makes me end, where I begunne»<sup>78</sup> [422, 100].*

Зазначимо, що цей троп англійського автора отримав у науці про літературу величезну кількість тлумачень, подекуди навіть дуже

---

<sup>77</sup> «Любов в одне двох прагне злить, / Розлука ж їй перешкоджає, / Бо слід тоді й те розділить, / Що суть саму її складає; / Висока, чиста й осяйна, / Її плоті шал не заважає, / В спорідненості душ вона, / Їй на очі, губи не зважає» [74].

<sup>78</sup> «Мов ніжки циркуля вони, / Не порізно вжє, а єдині: / Моя душа із далини / Твою схиля, що в центрі нині. / Ї хоч ти всередині весь час, / Мене ж манить даль невідома, / Любов навстріч схиляє нас / І розпрямля, коли я вдома. / Вона, с'яйнувши в майбуття, / Мене веде серед відчаю, / Ї круг замика мого життя, / Ї де починав, там і кінчаю» [74].

нетривіальних. Так, для прикладу, Томас Догерті припускав, що художній образ циркуля в аналізованій поезії забарвлений сексуальним відтінком і натякає на «гомосексуальний або гетеросексуальний зв'язок. Резонно припустити, що Донн використав ніжки циркуля на позначення людських ніг» [218, 74]. На таку думку дослідника наштовхує насамперед використане Дж. Донном словосполучення «*grows erect*» [422, 100], що, на його переконання, було вжите автором для того, аби викликати у читачів цілком конкретні еротичні асоціації. А. Сміт натомість зазначає, що циркуль здавна був поширеною емблемою, що позначала стабільність у змінах [див.: 409, 34], і дуже подібне вживання цього образу маємо у мадригалі ХСVІ італійського поета Джанбаттисти Гуарині, написаному 1598 р. як відповідь Донні, стривоженій від'їздом коханого. Звісно, наведені інтерпретації мають право на життя, проте ми вважаємо, що сенс аналізованого концепта дещо простіший – ніжки циркуля символізують тут баланс духовної і фізичної любові, що становлять еквівалентні підпори повноцінних любовних взаємин між людьми, тобто аналізована метафора ще раз розгортає у тексті оригінальну концепцію кохання англійського автора.

Водночас на увагу заслуговує не лише образ циркуля, але й інший геометричний образ, прямо із ним пов'язаний – коло. Саме цей прихований, імпліцитний символ, на наше переконання, злютовує всю образну систему аналізованого вірша в дуже логічну смислову цілісність. Розлука душі із тілом, описана у першій строфі, зіставляється у ньому із розлукою закоханих не лише у контексті петрарківського концепту «розлука-смерть», але й у більш філософському сенсі: як смерть не є кінцем, а лише початком нового циклу (кола) життя, так розлучення героя та героїні є лише початком нового витка (знову ж таки – кола) їхніх стосунків. Будучи довершеною фігурою, коло символізує досконалість – саме такою досконалою є взаємна любов героїв. А потрактування цього художнього образу в контексті алхімічної традиції, до якої так часто любив удаватися Дж. Донн, ще більше підсилює такий інтерпретаційний код, оскільки коло із крапкою посередині (саме таку

крапку, як усім відомо, залишає гостра ніжка циркуля) є графічним позначенням золота – найблагороднішого та найдосконалішого з усіх металів, який з'являється у тексті як складова ще одного художнього символу – золотої нитки, що нерозривно і незримо поєднує душі закоханих і ніколи не рветься:

*«Our two soules therefore, which are one,  
Though I must goe, endure not yet  
A breach, but an expansion,  
Like gold to ayery thinnesse beate»<sup>79</sup> [422, 99]).*

Хоча аргументи, які наводяться у вірші «Прощання, що забороняє смуток», і виглядають дещо риторичними, сама поезія справляє враження щирої. Разом із проаналізованою вище «Піснею (Найсолодша любове)» вона, на наше переконання, презентує образ протагоніста, сповненого найтепліших почуттів до жінки, який дбає не про себе, а найперше про кохану, її внутрішній спокій. Зрозуміло, що все це не має нічого спільного з образом холодного егоцентричного сенсуаліста, яким намагалися змалювати Дж. Донна окремі інтерпретатори. Будучи далеким від того, щоб ігнорувати жіночі потреби, ліричний герой у названих поезіях доводить і словами, і діями, що емоції героїні його хвилюють і багато для нього важать.

У поезіях «Пісня (Найсолодша любове)» та «Прощання, що забороняє смуток» особлива турбота ліричного суб'єкта щодо коханої була спричинена ситуацією прощання, проте у Дж. Донна є й багато поезій, де вираження ніжності до жінки ніяк не пов'язане з будь-якими стресовими факторами. Ці тексти змальовують стосунки, в яких герой і героїня є рівноправними та можуть однаковою мірою впливати на розвиток взаємин. У них читач може відчутти жіночу присутність.

Для прикладу:

*«I wonder by my troth, what thou, and I*

---

<sup>79</sup> «Ї так душі злиті в ній, що й та, / Що поряд, прірва осяйнеться; / Зшива їх нитка золота, / Що, й коли тоншає, не рветься» [74].

*Did, till we lov'd? <...>  
 And now good morrow to our waking soules,  
 Which watch not one another out of feare;  
 For love, all love of other sights controules,  
 And makes one little roome, an every where»<sup>80</sup> [422, 48].*

«Доброго ранку»

*«Call us what you will, wee are made such by love;  
 Call her one, mee another flye,  
 We're Tapers too, and at our owne cost die.  
 And wee in us finde the'Eagle and the Dove.  
 The Phoenix ridle hath more wit  
 By us, we two being one, are it.  
 So to one neutrall thing both sexes fit»<sup>81</sup> [422, 56].*

«Канонізація»

Як бачимо, у процитованих уривках переважають займенники «we» («ми»), «us» («нас»), «our» («наші»), словосполучення «we two» («обоє»). Займенники «I» («я»), «my»/«mine» («мій»), «me» («мене»), які стосувалися би протагоніста, майже відсутні – тут висловлюються не індивідуальні погляди, а спільна позиція закоханих. Темою цих віршів є здебільшого прекрасні сторони кохання, чесноти коханої жінки та, абсолютно у петрарківському руслі, – драматичні крайнощі любовних почуттів.

І Ф. Петрарка, і Дж. Донн порушували проблему жіночої непостійності, висміювали надмірну гордість і марнославство Пані Серця, звинувачували її у бездушності й холодності, проте відбувалося це у них по-різному. Оскільки більшість поезій «Книги пісень» зосереджені довкола високих почуттів до

---

<sup>80</sup> «Мені цікаво, чесно кажучи, що ми з тобою / Робили, поки не покохали? <...> / А зараз доброго ранку для наших душ, що прокинулися, / Які не пильнують одна одну зі страху; / За кохання, контролюючи всю любов до іншого, / І роблять одну маленьку кімнатку всім».

<sup>81</sup> «Зви нас, як хоч, приречених любити, / І навіть мухами назви; / Хай ми і вврем, як свічки дві, / Та цим орла й голубки не зганьбити. / Ми – фенікс, й загадка у нім – / Це те, що два злились в однім, / Й згораєм в полум'ї сяйнім...» [74].



Лаури, ті не надто чисельні випадки, коли італійський автор критично висловлювався на її адресу, переважно проходять повз увагу дослідників, чим створюється невинуватий дисбаланс оцінок образу героїні. Натомість у художньому спадку Дж. Донна, як уже відзначалося, набагато більше гумористичних та іронічних поезій, що слугує головним аргументом для тих літературознавців, які розглядають його творчість як бунт проти петрарківської поетичної традиції. Дехто з дослідників, наприклад, Г. Грирсон, навіть вбачав у зневажливих висловлюваннях та випадках англійського митця на жіночу адресу одну з основних ознак його творчої оригінальності. Ми ж намагатимемося показати, що неупереджений аналіз авторського погляду на жінку у поезії Дж. Донна дає підставу зробити висновок про близькість його творчості з петрарківською лірикою.

Ліричний суб'єкт Ф. Петрарки не завжди так стоїчно зносить страждання, що випали на його долю, як ми звикли думати. У сонеті ССІ, наприклад, він із неприхованою злістю згадує той день, коли вперше побачив Лауру і закохався в неї:

*«Згадав той день (не дійсність, а мана!),  
Коли в одну хвилину невеличку  
Пошився я через мою правичку  
В багатії чи в бідарі – хто зна?  
Я їй здобичі такій уже не рад» [124, 169].*

Будучи зневаженим Донною, закоханий у «Канцоньєре» часом звинувачує її й у нездатності кохати, і в тому, що вона всю свою любов і ніжність спрямовує лише на себе саму. Декілька віршів із «Книги пісень» показують, як Лаура гордовито величається своєю красою, виявляючи тим самим своє марнославство. Так, у сонеті XLV Ф. Петрарка скаржиться, що його відображення в очах героїні заступило її зображення у дзеркалі, яким жінка безупинно милується:

*«Суперник мій, шибиткувата шкода,  
Куди ви зір утоплюєте свій*

*І відбиттям показує який  
З усіх доступних найпишнішу вроду,  
Уже нав'яв вам, – от негодова, –  
Що більш я не ввійду у дім благий...» [124, 57].*

У наступній поезії «Канцоньєре» (XLVI) Лаура знову звинувачується в егоїзмі. У цьому вірші Ф. Петрарка порівнює різні риси її зовнішності із золотом, перлами, білими і червоними свіжими квітами – жінка дійсно прекрасна, тому навіть сам Амур, колись бажаний гість у її покоях, не може змусити Донну відірватися від дзеркала:

*«Лілеї, перло, пурпурові квіти,  
І злото – все, що вам весна дала  
І що зів'яне взимку без тепла,  
Мого жалю не може погасити.  
І все гіркіші дні ці сумовиті,  
Навряд щоб довго мука ще жила,  
Найбільше зло для мене – дзеркала,  
Що наймиліші вам у всьому світі.  
І це вони пошили у німтура,  
Хоть ви зволяли ще мене приймать,  
Стрільця й володаря мого Амура» [124, 58].*

Як бачимо, процитовані поезії змальовують Лауру як гарну, але абсолютно нечулу, холодну та байдужу жінку.

Загалом, емоції ліричного героя Ф. Петрарки здебільшого мають меланхолійно-сумовитий, безнадійливо-розпачливий характер, проте іноді нерозділене любовне почуття стає для нього джерелом шаленства чи навіть гніву. Наприклад, у сонеті LX протагоніст італійського митця проклинає Донну, яка постає тут у личині лаврового дерева, не лише тому, що вона безжально відкинула його щирю любов, а насамперед тому, що відчуває провину перед іншими закоханими, які, пізнавши його драматичну любовну історію, можуть втратити віру в саме кохання:

*«Ти вміла кволий хист мій запалить,  
 Але й була до мене негостинна.  
 Мене ти колисала безневинно,  
 Та скоро я відчув колючість віт,  
 І довелось мені заговорить  
 Про те, за чим я сохну, сиротина.  
 Хіба якийсь любас згада про мене,  
 Кого підтримує в коханні віришк мій  
 Та хто позбувся всіх своїх надій?» [124, 70].*

У сонеті XLIV героїня також звинувачується у немилосердності та безсердечності, нездатності проявляти щирі емоції:

*«Жалем вас не розчулити, мій друже,  
 Вас прикриває непроникний щит,  
 Коли Амур стріля, обравши ціль.  
 Вам до моїх катушів геть байдуже.  
 В очах у вас погорда лиш блищить,  
 І вже й сльозинка не впаде відтіль» [124, 57].*

І, зрештою, у сонеті CLXXXIII розчарування ліричного героя Ф. Петрарки у почуттях до Лаури, підсилене його побоюваннями зовсім втратити ті маленькі знаки прихильності, які Донна іноді йому дарує, переростає у запальну промову, спрямовану проти жіночої непостійності:

*«Якщо мене вражає світлий вид.  
 Якщо мене хвилює ніжна мова,  
 Якщо Амур итовхає чорноброву  
 Всміхатися до мене й говорить, –  
 Що жде мене, коли вона за мить  
 Постане хмура, хоч була святкова?» [124, 158].*

Вірші Дж. Донна, на наше переконання, є не більш зневажливими щодо жінки, ніж наведені фрагменти з творів Ф. Петрарки. Цинізм, що спорадично проявляється в обох авторів – це не той цинізм, що виростає на ґрунті

розвінчування ідеалу, а той, який народжується від гіркого розчарування у можливості втілення певного ідеалу в житті. Хоча Ф. Петрарка й оспівує фізичну та духовну досконалість Лаури, він при цьому не закриває очі і на її самозакоханість та погордливність. Прагнучи її любові, він водночас ганить жінку за постійні відмови, вказуючи тим самим на її безжальність. А перманентне перебування у пригніченому стані, зрештою, виливається в італійського поета в озлоблені, уїдливі напади як на саму Донну, так і на мінливу жіночу природу загалом. Отже, розуміти лірику Ф. Петрарки лише як ідеалізацію кохання та жінки означає ігнорувати дуже багато важливих її смислових аспектів. Що ж стосується Дж. Донна, то тут постає та сама проблема, лише, так би мовити, в інверсованому вигляді.

Насправді немає нічого складного в тому, аби відшукати ознаки цинізму чи навіть мізогінії у певних поезіях англійського автора, як, наприклад, у «Пісні (Впіймай зірку, що паде)» чи «Жіночій постійності». Набагато складніше через глибоке осмислення цих текстів віднайти коріння цього цинізму та зрозуміти, що художній спадок Дж. Донна треба розглядати не як заперечення петрарківських ідеалів, а як яскраво-індивідуальний творчий відгук на них.

Для Г. Грірсона поезія «Пісня (Впіймай зірку, що паде)» є чистим вираженням «юнацького сарказму» [424, XI]. У ній, за дослідником, і кохання, і вірність, і жінка перебувають у владі поетової дотепності. Справді, можна стверджувати, що вірш глузує з петрарківських конвенцій кохання і проголошує, що «з усіх див вірність жінки – найдивніше» [424, XI], однак його ідейний зміст цим твердженням далеко не вичерпується. Так, Сильвія Руффо-Фіоре вважає, що ліричний суб'єкт у названому тексті «засвідчує свою вірність ідеалу, значення якого у сучасному світі вже втрачене» [386, 30]. Марія Корнелія розглядає цю поезію як суцільний поетичний прийом, коли «надмірне примноження (аргументів – М. М.) дає сміховинний, комічний результат» [207, 35]. А Ілона Белл стверджує, що у вірші «надмірні вихваляння дають ліричному героєві змогу захистити себе, передбачивши та

упередивши відмову» [178, 116]. Кожна із наведених інтерпретацій робить важливий внесок у цілісне розуміння сенсу аналізованого тексту, унеможливаючи його не виправдане одновимірне прочитання.

Вірш «Пісня (Впіймай зірку, що паде)» є монологом ліричного суб'єкта, який наполегливо намагається переконати читача і себе самого в тому, що гарна жінка в принципі не може бути вірною – легше впіймати зірку, що впала з небес, запліднити мандрагору чи навіть розгадати таємниці всесвіту, аніж знайти справді чесну подругу. Цей жарт визначає антифеміністичний тон перших двох строф:

*«If thou beest borne to strange sights,  
Things invisible to see,  
Ride ten thousand daies and nights,  
Till age snow white haires on thee,  
Thou, when thou retorn'st, wilt tell mee  
All strange wonders that befell thee,  
And sweare  
No where  
Lives a woman true, and faire»<sup>82</sup> [422, 49].*

Проте у третій строфі можемо спостерігати своєрідний настроєвий «зсув», що стає приводом до сумнівів у ширості протагоністової промови. Ліричний суб'єкт поезії стверджує: якщо хтось відшукає вірну жінку, він готовий подолати будь-яку відстань, аби зустрітися з нею, і таке «Паломництво» («*Pilgrimage*») буде для нього невимовно приємним і солодким – саме в цьому, на наш погляд, і розкривається його глибоко прихована романтична натура:

*«If thou findest one, let mee know,  
Such a Pilgrimage were sweet»<sup>83</sup> [422, 49].*

---

<sup>82</sup> «Якщо маєш такі очі, / Що й незримо ними зрієш, – / В мандрах дні проводи і ночі, / Поки в них не посивієш. / Й будеш знов в цій стороні, / Розкажи про все мені: / Чи стрів, / Як брив, / Дівча те, що найкраще з дів?» [74].

Вирішальним тут вважаємо факт уживання Дж. Донном стилістично маркованого слова «Паломництво» у цілковито несподіваному, майже недоречному контексті. У цьому випадку наче відбувається не зниження семантики слова через уведення його до невідповідного контексту, а навпаки – піднесення самого контексту. Як наслідок – на якусь коротку мить метикуватого, скептичного протагоніста, що веде своєрідну гру на публіку, очікуючи від неї захоплення своєю дотепністю, затьмарює герой, який відчуває глибоку потребу у віднайденні того ідеалу, проти якого сам і виступає.

Однак, одкровення героя як несподівано з'являється, так само несподівано і зникає. Не бажаючи, аби його прихована сентиментальність була викрита, він уконтре намагається вдягнути маску циніка:

*«...I would not goe,  
Though at next doore wee might meet,  
Though shee were true, when you met her,  
And last, till you write your letter,  
Yet shee  
Will bee*

*False, ere I come, to two, or three»<sup>84</sup> [422, 49].*

Якби не єдина прониклива фраза «*Such a Pilgrimage were sweet*» [422, 49], поезію Дж. Донна цілком можна було б уважати злісною, безжальною інвективою на адресу жіноцтва, проте включення лише одного цього рядка до тексту вірша збалансовує, на наше переконання, точки зору, репрезентовані ліричним суб'єктом. Він виявляється людиною, що прагне високого ідеалу, але нездатність задовольнити це прагнення породжує у ньому сповнені жалю поетичні рядки. Як і закоханий у Ф. Петрарки, герой Дж. Донна може

---

<sup>83</sup> Переклад В. Марача не зовсім передає суть процитованого уривка: «Якщо стрів таку – повідай: / Обійшов ти світ недаром...» [74]. Дослівно він звучить так: «Якщо ти знайдеш таку, дай мені знати, / Таке Паломництво було б солодким».

<sup>84</sup> «Коли ж ні – журби не відай: / Й тут зустрів би незабаром. / Але й та, яку б зустрів, / Чи ж така, як постарів? – / Краса / Згаса / Й ніколи вже не воскреса» [74].

вважатися скептиком лише умовно – його скептицизм виростає на ґрунті невиправданих надій і сподівань.

Поезією, у якій Дж. Донн начебто виявляє максимум зневаги до жіноцтва, вважається «Любовна алхімія». Сприйнятий буквально, вірш і справді виглядає нападом на жінок. П. Пінка, для прикладу, переконана, що у ньому протагоніст підтверджує всю «обґрунтованість свого цинізму» [363, 64]. Однак подібний погляд на цей текст не враховує, як нам видається, його іронічних аспектів та не дає можливості розкрити функціональне навантаження негативістської позиції протагоніста. Тому такі дослідники, як Арнольд Штейн, Клей Гант та Джеймс Лейшман намагаються заглянути глибше, розглядаючи поезію не як звинувачення на адресу жіночої статі, а як сатиричну атаку на тих закоханих, що даремно шукають щастя, обмежуючись лише якимось одним боком кохання – чи то духовним, чи то фізичним.

Людина, яка не знає нічого понад сексуальні втіхи, порівнюється у першій строфі вірша з алхіміком, який отримує певне задоволення від дрібних відкриттів у своїй роботі, проте ніколи не віднайде філософського каменя, заради якого вся ця робота, власне, і здійснюється. Цей різновид коханців шукає довготривалої насолоди, але натомість отримує «зимовий холод у літню ніч» («*But get a winter-seeming summer's night*» [422, 86]), адже вартісне задоволення не може бути віднайдене лише у сексуальному досвіді.

Натомість у другій строфі сатира спрямована вже проти іншого типу закоханих – піднесених, тих, що витають у небесних сферах, а не ходять по землі. Ці, за Дж. Донном, теж не кращі. Стверджуючи, що у жінках їх приваблює не тіло, а ангельська душа, вони теж себе дурять, бо:

*«Hope not for minde in women: at their best*

*Sweetnesse and wit, they'are but Mummy, possest»<sup>85</sup> [422, 86].*

Справжній сенс цього тексту важко вловити через загальний легковажний тон, який, як і у «Пісні (Впіймай зірку, що паде)», заледве натякає на серйозний імпліцитний зміст. В обидвох поезіях крізь іронічність

---

<sup>85</sup> «Її на цноту в жінці не надійся теж: / Її хіба що в мумії знайдеш» [74].

ліричного героя помітно проблискує його вразливість, і він глибоко в душі тужить за тими речами, які удавано викриває, проте підтекст «Любовної алхімії» визначити важче.

На наш погляд, найближче до істини у цьому питанні наблизився Дж. Лейшман, який писав, що у «Любовній алхімії» «свідомо перебільшено провокативне і парадоксальне переконання, якого він (автор – М. М.) завжди дотримувався, мається на увазі, що кохання фізичне та духовне нерозривно пов'язані» [309, 152]. На підтвердження цієї думки свідчить і сам Дж. Донн, який у листі до сера Генрі Воттона стверджує: *«Ти (я так думаю) і я належимо до однієї секти Філософії любові, яка, хоча і спрямована на розум, належить тілу і знаходить там доволі розваг»* [цит. за: 346, 152]. Демонструючи абсурдність абсолютизації одного з двох повноцінних аспектів людської любові, Дж. Донн в аналізованій поезії учергове ратує за розумний баланс між названими крайнощами, цілісність істинного кохання як духовно-фізіологічного феномена, спрямовуючи свою сатиру проти тих, хто не розуміє цієї простої істини.

Завершуючи інтерпретацію проблематики, пов'язаної з жінкою та жіночим буттям, у творчості Дж. Донна, звернімося до поезії, яка отримала чи не найбільшу кількість інтерпретацій в англійській науці про літературу – «Повітря й ангели».

Як зазначала Веслі Мілгейт у статті ««Повітря й ангели» та дискримінація досвіду», вірш здобув не найкращу репутацію серед учених: «Ідея про те, що існує відмінність між коханням чоловіка і жінки, а жінка є у певних сенсах нижчою за чоловіка, обурювала багатьох критиків, які досліджували цю поезію. У їхніх працях трапляються висловлювання такого штибу: «образу у фіналі», «Донн вимальовує концепцію кохання, яка у поезії розкривається із глузуванням»; «піднесені роздуми змінюються підлими насмішками»; «закінчення поезії позначене цинічним гумором»...» [337, 164]. Як бачимо, увагу дослідників привертав насамперед фінал тексту, який



зазвичай тлумачився як неприхована образа на адресу жіноцтва. Спробуємо зрозуміти, чи дійсно це так.

Вірш розпочинається зізнанням ліричного суб'єкта: коли він вперше побачив свою володарку, вона здалася йому втіленням усіх можливих ідеалів, що досі жили в його серці:

*«Twice or thrice had I loved thee,  
Before I knew thy face or name;  
So in a voice, so in a shapeless flame,  
Angells affect us oft, and worship'd bee,  
Still when, to where thou wert, I came,  
Some lovely glorious nothing I did see»<sup>86</sup> [422, 66].*

При цьому спостерігається пряма відсилка до філософії Платона – герой начебто знав жінку ще задовго до зустрічі з нею, тобто їхні душі перебували поруч у світі платонівських ідей. Прийшовши у земний світ, він жив у постійному туманному передчутті близькості свого кохання, у пошуках «тієї єдиної» у сотнях облич, аж доки це передчуття не втілилося зрештою у зримий образ:

*«But since my soule, whose child love is,  
Takes limmes of flesh, and else could nothing doe,  
More subtile than the parent is,  
Love must not be, but take a body too,  
And therefore what thou wert, and who,  
I bid Love aske, and now  
That it assume thy body, I allow,  
And fixe it selfe in thy lip, eye, and brow»<sup>87</sup> [422, 66].*

---

<sup>86</sup> «Тебе й раніше я любив, / Ні ймення, ні лиця не знавши; / Так, сяйво й голос лиш сприйнявши, / Ти б ангелів благословив; / То ж, вперше суть твою впізнавши, / Ніщо лиш ніжне я вловив» [74].

<sup>87</sup> «Любов – дитя душі моєї; / Її ж лиш в плоті бачить зір, / Тому і для дочки своєї / Теж запасла тілесний вбір; / Й мені став зримим він з тих пір, / Як попросив я у любові / Явить мені всі ці обнови – / Й твої зрю очі, й губи, й брови» [74].

Як і його попередник на ниві англійського петраркізму Г. Говард, Дж. Донн у цьому пасажі переосмислює неоплатонічний образ «любовної драбини», інверсуючи її. У перших рядках поезії його ліричний герой перебуває саме на вершині цієї «драбини», витаючи десь поміж ілюзорних образів ідеального світу, проте, відчуваючи примарність чистого духовного досвіду та прагнучи доповнити його фізичним, він спускається додолу – до земної жінки. Однак і тут протагоніст Дж. Донна не відчуває повного задоволення, позаяк тілесної оболонки жіночої плоті з усіма її принадами, як виявилось, зовсім недостатньо для еманції ідеальної платонівської краси і любові:

*«For, nor in nothing, nor in things  
Extreme, and scatt'ring bright, can love inhere...»<sup>88</sup> [422, 66].*

Як ангел, для того, щоб втілитися у земному світі, розмірковує закоханий, мусить обрати для себе матерію, найбільш близьку до власної сутності, – повітря, так і правдива чоловіча любов мусить знайти для свого втілення те, що для неї найорганічніше – любов жінки. Тим самим, очевидно, підкреслюється важливість взаємності у любовному досвіді.

Водночас останні рядки поезії цілком по-петрарківськи заперечують можливість такої взаємності, і саме вони, як уже зазначалося, становлять основну проблему для її інтерпретаторів:

*«Then as an Angell, face, and wings  
Of aire, not pure as it, yet pure doth weare,  
So thy love may be my loves spheare;  
Just such disparitie  
As is twixt Aire and Angells puritie,  
'Twixt womens love, and mens will ever bee»<sup>89</sup> [422, 66].*

<sup>88</sup> «І все ж любові не вміститься / Ні в порожнечі, ні в речах земних...» [74].

<sup>89</sup> «Сповна і ангелам не сполучиться / З повітрям, хоч все з нього в них. / Й моя любов, хоч вся в твоїй, різниться; / Й ще важче злитись, навіть серед ночі, / Ніж ангелу з повітрям, де тріпоче, – / Любові чоловічій і жіночій» [74].

На наш погляд, процитований фрагмент потрібно розглядати співвідносно з ренесансними уявленнями про соціальні ролі чоловіка та жінки. У такому контексті він лише відображає тогочасну соціокультурну ситуацію. До XVI ст. ідея про те, «що чоловіча любов є вищою за жіночу, була для теологів, схоластів та неоплатоніків – справді, буквально для всіх – доконаним фактом» [336, 167]. Не лише жіноча любов уважалася нижчою за чоловічу, але й сама жінка вважалася нижчою за чоловіка істотою, підпорядкованою йому. Так, скажімо, у творі Леона Єврея «Dialoghi d'Amore», який, як припускає В. Мілгейт, Дж. Донн добре знав, головний герой Філо у розмові зі своєю коханою Софією переконує її: «...духовний любить тілесний світ, як чоловік любить жінку, і тілесний любить духовний світ, як жінка любить чоловіка. Дозволь сказати, о Софіє, що кохання чоловіка, який віддає, є більш досконалим за кохання жінки, яка приймає», а у «Священній державі» Томас Фаллер писав: «душа чоловіка така висока, що він переростає ті низькі матерії, які лежать на рівні жіночих очей» [цит. за: 336, 167].

У світлі наведених фактів фінальні фрази поезії «Повітря й ангели» втрачають будь-які негативні конотації – те, що для сучасного читача сприймається як сексистське висловлювання, для XVI ст. було абсолютно звичним. Саме тому завершальні рядки аналізованого вірша не варто тлумачити як заперечення думок, висловлених в основному тексті. Вони дійсно суттєво розширюють зміст поезії, проте, будучи розглянутими у правильному історичному і соціокультурному контексті, не суперечать загальній ідейній концепції вірша.

Отож, зважаючи на проведений аналіз, можемо стверджувати: доволі поширена в англійському літературознавстві (Дж. Е. В. Крофтс, К. Мейр та ін.) думка, що ліричний герой Дж. Донна не має нічого спільного з Петрарчиним через своє нібито нечуйне ставлення до жінок, є помилковою і ґрунтується на спрощеній, одновимірній інтерпретації художнього спадку обидвох поетів, тоді як усвідомлена складність їхньої поезії не дає підстав ні однозначно назвати Ф. Петрарку ідеалістом, ані беззастережно зарахувати

Дж. Донна до скептиків. Портрет Лаури, змальований італійським митцем, має аж надто багато вад, аби не зважати на них, і зовсім не є ідеальним. Гнів, злість, а іноді навіть лють закоханого від того, що його почуття зневажені, неодноразові звинувачення Лаури у марнославстві та егоїзмі, спроби припинити свої деструктивні стосунки з Донною, а також випадки стосовно жіночої невірності переконують, що хоча образ героїні і піднесений італійським поетом до неймовірних висот, він залишається повністю свідомим того, що вона є лише грішною людиною.

З іншого боку, можемо констатувати, що у поезії Дж. Донна набагато більше ніжності, вразливості і поваги до жінки, її почувань і потреб, аніж їй звично приписують. І навіть ті вірші, які довгий час уважалися доказами цинізму англійського автора та його мізогінії («Любовна алхімія», «Пісня (Впіймай зірку, що паде)», «Повітря й ангели» тощо), при вдумливому прочитанні в органічному інтерпретативному контексті проявляють тонкість почуттів та характеризуються глибиною змісту із прихованими сенсами, які унеможливають детермінацію цих текстів як зневажливих щодо жіночої статі.

### **2.2.3. Особливості функціонування петрарківських топосів**

Ще однією характерною рисою творчої манери Ф. Петрарки, були, як відомо, ускладнені, вишукані метафори, багато з яких у його послідовників із часом перетворилися на т. зв. «загальні місця» – топоси. У Дж. Донна основним різновидом метафори виступає т. зв. концепт («conceit») – троп, у якому несподівано зіставляються далекі, жодним чином не подібні і не пов'язані між собою елементи.

Як ще 1917 р. зазначав дослідник англійської поезії елизаветинської епохи Реймонд Алден, співвідносно до досліджуваної ним доби концепт можна визначити як «схильність до оригінальних мовних фігур», «будь-який звичний для поета засіб – вигадку, фігуру чи ілюстрацію, – вжитий для того, аби надати речам, про які говориться, індивідуального, трансцендентного вираження» [167, 130]. Інша дослідниця англійської літератури та англійського петраркізму зокрема – Емілі Пірсон, продовжуючи цю думку, стверджує, що, оскільки досвід кожного окремого митця є глибоко особистим, «він змушений відшукати щось символічне у своїх емоціях, якщо хоче зробити їх зрозумілими для іншої свідомості» [357, 38]. Саме завдяки метафорам-концептам, на переконання вченої, Ф. Петрарка виявився здатним донести до читачів свої особливі почуття до Лаури. На її ж думку, концепт як троп дає можливість вийти за рамки виражальних можливостей мови та межі буденного загалом і створити альтернативний світ із незалежним перебігом подій та власними законами. Такий світ у петрарківській поезії населений лише ліричним героєм та його коханою, яка часто виступає при цьому у ролі життєдайного сонця. Обидва ці топоси – власного повноцінного всесвіту, створеного закоханими, а також Донни-сонця займають центральне місце, як у Ф. Петрарки, так і у Дж. Донна.

У мікрокосмі ліричного героя «Канцоньєре» життя цілковито залежить від мінливого настрою Лаури. Зовнішній світ при цьому теж існує, проте бачиться ніби віддалено і має вагу лише як тло, на яке поет проектує свій внутрішній стан. У сонеті ССХІХ протагоніст Ф. Петрарки протиставляє зовнішній світ із його сонцем та світ свого кохання, де роль світила відведена жінці:

*«Оголосивсь пташиним співом ліс,  
Хоча ще день не вимів клапті ночі,  
А по горі шпаркий струмок клекоче,  
Зриваючись зі скель, летить униз.*

<...>

*Прокинувшись, я бачу над собою  
 Два сонця – те, що сяє на просторі,  
 І те, що віри вже мені не йме.  
 Я милувавсь, як йшли вони обоє,  
 І перше тільки тьмило в небі зорі,  
 А перед другим тьмилося саме» [124, 179].*

Паралелі цілком зрозумілі. Герой у радісному пориві вітає ранок. Він зауважує красу природи: співають пташки, дзюркотить струмок, сяє вигадливо змальоване сонечко – однак все це не може зрівнятися з його коханою, центром його особистого універсуму, яка сама здатна затьмарити будь-яку зірку. Уся чарівність довкілля нівелюється заради звеличення Лаури.

Необхідно звернути увагу на те, що щасливий настрій, відтворений у наведеному сонеті, загалом не є типовим для «Книги пісень». Хоча ліричний суб'єкт цієї збірки й може іноді згадувати про певні життєві радощі, проте значно частіше його психоемоційний стан можна описати як пригнічений, позаяк він не може бути поруч із коханою. У сонеті IX, наприклад, він скаржиться на Лауру, що позбавила його свого сяйва, а сонет XLI описує жахливі наслідки, які спричинила відсутність жінки у його світі. Натомість уже в наступному сонеті (XLII) зображується повернення героїні і миттєве відновлення гармонії у всесвіті, осяяному її посмішкою.

Умови, які герой витворює для себе у власному замкнутому хронотопі, звісно, цілковито відрізняються від реальних. Доки довкілля спокійно відпочиває від виснажливого дня, петрарківський герой через своє хворобливе безсоння не знає ночі:

*«Весь день я плачу, плачу я і ніч,  
 Як смертні засинають у покоях,  
 В гірких гризотах мучусь я удвоє:  
 Невже сльозам довіку литься з віч?  
 Я очі тру, а толку ані гич,  
 Душа, як звір, не знає вже спокою,*

*Метається, від стріл жаги такої*

*Терплю я муку, кару, Божий бич» [124, 176 – 177].*

Протагоніста Ф. Петрарки постійно атакують штормові хмари, він часто оповитий туманною млою, а коли природа прокидається назустріч новій весні, ліричний суб'єкт «Canzoniere» внутрішньо залишається у зимовому пейзажі. Незважаючи на випадкові проблиски щастя, він приречений на постійне похмуре животіння:

*«Зефір війнув, і з ним весна зелена*

*Насіяла скрізь маю і зела,*

*Щебече Прокна, стогне Філомена,*

*Вітаючи повернення тепла.*

*В траві рябіють квіти незліченні,*

*Зевес радіє: донька ожила.*

*Зігріла землю й воду хіть шалена,*

*І всяка твар вибрикує мала.*

*І лиш мені доводиться зітхати*

*<...>*

*І щебет птах, і піль безкраї гони,*

*І пань пригожих радісні уклони –*

*Мені пустеля й звірі уночі» [124, 234].*

Майже така сама ситуація протистояння зовнішнього та внутрішнього світів характерна і для ліричного героя Дж. Донна. Як уже згадувалося, поезією, що найближче за своїми ідейно-художніми параметрами відповідає петрарківській літературній традиції, є в англійського автора «Твікенгемський сад». У ній сумний закоханий приходиться до маєтку володарки, аби насолодитися чарами весни, але натомість краса і приємність оточення змушують його ще глибше усвідомити нестерпність власної долі. Його внутрішній стан більше суголосний із суворими морозами, тому оновлене навесні життя, як йому видається, глузує з нього та його нещасливого кохання. У садку герой залишається тільки тому, що тут все нагадує йому про

кохану жінку. Але спогади про неї ще глибше заганняють у печаль, отожд, яскрава природа та темний внутрішній світ протагоніста немовби співіснують у паралельних вимірах. Як бачимо, використовуючи у «Твікенгемському саду» мотив відмежованого від реальності індивідуального світу ліричного героя, Дж. Донн майже не виявляє рис оригінальності. Як було показано у попередніх підрозділах, англійський митець зазвичай розвивав і розширював художні образи й мотиви, характерні для Ф. Петрарки і петраркістів, проте коли говоримо конкретно про цей топос, можна констатувати, що його вживання у згаданій поезії повністю традиційне. Можливо, саме тому петраркізм «Твікенгемського саду» ніколи не ставиться під сумнів.

Більш самобутнього функціонування топос коханої-сонця й автономного світу закоханих набуває у поезії «Світанок». Пара у ній постає пробудженою ранковими променями. Герой, роздратований вторгненням яскравого світла до кімнати, називає сонце *«надокучливим старим дурнем»* («*Busie old foole*» [422, 53]), *«зухвалим педантичним негідником»* («*Sawcy pedantique wretch*» [422, 53]). Світило, розмірковує він, не має права турбувати закоханих, оскільки їхня доба не залежить від астрономічних законів – кохання не знає пір року, місяців чи годин. Обов'язками сонця є не розлучати героїв, а будити школярів, майстрів, мисливців і землеробів:

*«Sawcy pedantique wretch, goe chide  
Late schoole boyes and sowre prentices,  
Goe tell Court-huntsmen, that the King will ride,  
Call countrey ants to harvest offices;  
Love, all alike, no season knowes, nor clyme,  
Nor houres, dayes, moneths, which are the rags of time»<sup>90</sup> [422, 53].*

Уважаючи ці закиди недостатніми, протагоніст продовжує розвінчувати владу світила: сила його не така вже й могутня, якщо її можна подолати лише

---

<sup>90</sup> «О сонце, дурню, ну й на жарт / Знайшло ти час, – / Щоб крізь вікно будити й звати нас! / Чи ж на тебе зважать коханням варт? / Зухвальцю, школярів буди / Ледачих й сонних підмайстрів, / Мисливців з королем у ліс веди, / Селян зви в поле до землі дарів. / Любов незмінна в холоді й жарі, – / Що їй години, й дні, й календарі?!» [74].



заплющивши очі, а, окрім того, очі його подруги дарують йому стільки тепла, що сонце взагалі стає зайвим. Решту тексту складають спроби довести, що закохані є центром усесвіту, уособлюють у собі всі відомі держави, королівства, всіх царів і принців, завдяки чому замкнений простір кімнати, в якій перебуває пара, «розмикається» до глобальних, ба більше – космічних масштабів:

*«She 'is all States, and all Princes, I,*

*Nothing else is.*

*Princes doe but play us; compar'd to this,*

*All honor's mimique; All wealth alchimie.*

*Thou sunne art halfe as happy'as wee,*

*In that the world's contracted thus;*

*Thine age askes ease, and since thy duties bee*

*To warme the world, that's done in warming us»<sup>91</sup> [422, 53].*

Доцільно звернути увагу на той факт, що поезія «Світанок» – не єдиний твір Дж. Донна, у якому ліричний суб'єкт порівнюється з принцом, а героїня – з принцесою. Звернення до художніх образів королів, царів, імператорів відбувається у його любовній поезії повсюдно. Джерело такого штибу образності – передусім куртуазна концепція кохання, де жінка виступає у своєрідній ролі сюзерена, а закоханий у неї герой є васалом при ній. Щоправда, у Дж. Донна образ протагоніста теж набуває можновладних рис. На думку Дж. Кері, причини цього криються у психологічній сфері – створюючи власне поетичне королівство любові, автор начебто отримував можливість реалізувати у ньому свої пригнічені амбіції [див.: 195, 94 – 130]. Подібні думки з цього приводу висловлював і Дж. Лейшман, який стверджував, що англійський митець намагався компенсувати відсутність гармонії у реальному житті пануванням у вигаданому поетичному світі

---

<sup>91</sup> «Вона – всі царства, я – царі, / Й нічого більш; / Лиш грають нас вони, та значно гірш: / Їх розкіш – сміття й глум – їх віттарі. / Ти, сонце, щастя того й чверть / Не маєш, що нам світ припас; / Даєш тепло, що ним ти повне вщертъ, / Йому, але щоб лиш зігріти нас» [74].

щасливої любові [див.: 309, 209 – 212]. Наведені припущення Дж. Кері та Дж. Лейшмана ще раз підкреслюють, що спокійний, сповнений любові та невідвладний часові всесвіт щасливої пари витворює у поезії Дж. Донна чіткий контраст до метушливого, галасливого, дисгармонійного зовнішнього світу.

Художній образ жінки, яка відіграє у світі закоханого роль сонця, у вірші «Світанок» залишається практично незмінним, порівняно з «Книгою пісень». Герой Дж. Донна, як і у Ф. Петрарки, проголошує, що єдиним світилом, якого він потребує, є кохана, яка тепліша й осяйніша за справжнє сонце. Відчутною різницею у тлумаченні цього художнього образу є лише та, що любов, змальована у Дж. Донна, на відміну від Петрарчиної, взаємна.

Значніші відмінності можна побачити, якщо звернутися до функціонування топосу альтернативного світу, в якому існує петрарківський протагоніст. Як можна легко помітити, закоханий у Ф. Петрарки часто задрить теплоті і гармонії прекрасного довкілля, тоді як його власний космос миттєво втрачає радість, якщо його покидає Лаура (див., напр. ССХ). Натомість ліричний герой Дж. Донна скаржиться на те, що сонце без потреби хоче проникнути у його всесвіт – світла і тепла коханої жінки йому цілком достатньо. Окрім того, в англійського поета маємо набагато конкретніший погляд на аналізований топос, його буквальноше використання, порівняно з Ф. Петраркою. Італійський митець уживав його як засіб для різкого протиставлення нестерпних душевних мук ліричного суб'єкта та лагідної, привітної природи, показуючи, як людський мікрокосм, розростаючись до макрокосму, змушує закоханого жити у внутрішній темряві, незважаючи на те, що довкола вирує прекрасне життя, тоді як Дж. Донн населяє універсум свого героя королями і принцями, що додає йому тієї предметно-чуттєвої конкретики, якої зазвичай бракує Ф. Петрарці. Зовнішній світ «Світанку», з його школярами, майстрами, селянами і мисливцями, дуже реалістичний і характеризується значно потужнішими візуальними якостями, ніж поезія «Канцоньєре».

Лірична ситуація взаємного кохання має місце і в іншій позначеній рисами петраркізму поезії Дж. Донна – «Річниця». Вірш написаний на відзнаку того дня, коли закохані вперше зустрілися. Герой уже з перших рядків опиняється у зоні протистояння світу власного та зовнішнього, що виявляється, як і у вірші «Світанок», у ствердженні непідвладності кохання руйнівній силі часу на фоні деградації навколишнього життя, як природного, так і суспільного:

*«All Kings, and all their favorites,  
All glory of honors, beauties, wits,  
The Sun it selfe, which makes times, as they passe,  
Is elder by a yeare, now, than it was  
When thou and I first one another saw:  
All other things, to their destruction draw,  
Only our love hath no decay...»<sup>92</sup> [422, 68].*

Доки все довкола старіє і занепадає, життя закоханих підпорядковане власним правилам. Відколи пара витворила особливий особистий світ, їхня любов «єдина звільнена від часу, що робить їх унікальними, вищими за всі почесті, багатства та навіть за сонце» [409, 55].

У другій строфі ліричний суб'єкт звертається до теми смерті: як і всі земні монархи, вони з подругою теж мають колись померти. Проте смерть не лякає його, бо розлучитися можуть лише тлінні тіла, тоді як душі, наповнені любов'ю, на небесах зустрінуться і продовжать кохати з тією ж силою. У цій тезі автор, як бачимо, перегукується із пізніми неоплатоніками, у філософії яких «висловлювалася думка про можливість нового поєднання «по той бік» з особами, улюбленими за життя» [106, 190].

Повертаючись у своїх міркування до дійсності, герой розвиває топос автономності світу закоханих. Укотре називаючи себе та героїню володарями королівства, де, окрім них, ніхто не мешкає, він тішиться з того, що у такому

---

<sup>92</sup> «Всі королі, їх челядь вся, / Вся слава, доблесть, честь, краса, / Все, й сонце теж, що всім дає тепло, / На рік старішим стало, ніж було, / Відтоді, як зустрілись вперше ми. / Наблизивсь світ до тліну і пільми, – / Любов лиш наша не мина...» [74].

королівстві їхня любов перебуває у цілковитій безпеці, позаяк зрада просто неможлива.

Як і у «Світанку», у «Річниці» дійсний та уявний світи існують для протагоніста паралельно. Проте є різниця між Дж. Донном та італійським поетом у потрактуванні цього топосу: якщо ліричний герой «Книги пісень» хоч іноді визирає зі свого темного, сумного хронотопу у реальність, то у «Піснях і сонетах» він, як видається, постійно перебуває у самодостатньому всесвіті свого кохання, повністю ігноруючи навколишню дійсність. Зміни не торкаються його універсуму, і героєві не страшна навіть смерть. Використання Дж. Донном аналізованого топосу, знову ж таки, більш пряме і буквальне. Митець наділяє світ закоханих предметним об'ємом. Подібно до того, як коханцям у ньому сяє власне сонце, вони можуть спостерігати й інші природні явища, безпосередньо співвіднесені з розвитком їхніх взаємин. Гіпертрофовані емоції та сльози, викликані розлукою, спричиняють тут справжні повені, зітхання – перетворюються на реальні вітри штормової сили, надмірна пристрасть може перетворити людське серце на вогняну кулю, а байдужість – прекрасну Донну на льодяну скульптуру. Різноманітні образи сліз-паводків, зітхань-ураганів, вогнів пристрасті і т. п., як відомо, складають фундамент поезики «Канцоньере», є відмінною ознакою Ф. Петрарки та всіх його учнів, проте у них вони відіграють роль мовної прикраси, тоді як у Дж. Донна набирають рис чуттєвої конкретики.

Так, у своєму болісному жаданні Лаури закоханий у «Книзі пісень» постійно виливає дощі гірких сліз та здіймає шторми зітхань. Побачивши кохану, він поринає у полум'я любові, а неласкавий погляд Донни та її відчуженість огортають його крижаним подихом. Сонет XVII яскраво передає ці стани:

*«Зітхаю, ніби листом вітровій  
Шурхоце сумно, сльози набігають,  
Коли дивлюсь на вас і відчуваю,  
Що я у цьому світі геть чужий*

&lt;...&gt;

*Та ви підете, і я вже в зажурі,  
Коли отерпло все, холоне кров...» [124, 35].*

У секстині LXVI тужіння ліричного героя Ф. Петрарки порівнюються з туманною погодою:

*«Гниле повітря з в'їдлигим туманом,  
Ще й шарпанним рвачким на волі вітром,  
Збирається замжити все дощем;  
Уже скалки кругом – замерзли ріки,  
Трава не зеленіє вже у долах,  
Куди не глянь – лиш паморозь і лід.  
Ось і на серці в мене стине лід,*

*І думи важко стеляться туманом...» [124, 73].*

А в баладі LV стверджується, що плач закоханого не лише не може загасити вогонь, що нестерпно пече його серце, але й робить це полум'я ще сильнішим, наче підживлюючи його:

*«Жага знов прокидається гаряча,  
Коли нестримна слізна ця ріка  
Із серця, щоб спочило, витиска  
Ті іскри, і огнина вже сама  
Лютує так – лютішої нема.  
Як я, дощем проливши стільки сліз,*

*Ще й досі не зумів залить огнину?» [124, 67 – 68].*

Вилучені зі свого контексту, петрарківські океани сліз, шторми смутку і феєрверки пристрасті виглядають сміховинно мелодраматичними, проте у власному світі закоханого героя вони абсолютно доречні, оскільки там природний порядок та будь-які феномени, що його порушують, визначаються винятково перебігом любовної історії. Дослідження поезії Дж. Донна під кутом зору функціонування у ній названих петрарківських топосів показує, що він тлумачив їх в оригінальний спосіб, уникаючи як згладжування типово

петрарківських контрастів і надмірностей, так і прямого пародіювання. Часто при вживанні митцем цих звичних для петраркізму художніх засобів можемо відчутти відтінок іронії чи гумористичного перебільшення, проте ніколи, на наше переконання, цей гумор не переростає у зневагу.

Візьмімо, для прикладу, вірш «Підрахунок». У ньому герой перераховує всі випробування, переживання і печалі, яких йому довелося зазнати, відколи кохана залишила його, хоча це сталося зовсім недавно. Прирівнюючи одну астрономічну годину до ста років у своєму світі, закоханий розповідає, що доки його подруги не було поруч, сльози тривали сто, а зітхання двісті років – інакше кажучи, він провів без неї лише близько трьох годин. Зрозуміло, що тут Дж. Донн іронізує над петрарківськими гіперболами, проте, хоча у вірші їх і спародійовано, у такій індивідуальній інтерпретації не відчутно якогось чіткого опору автора літературній моді на петраркізм. У тексті нагромаджено вже й так гіперболізовані петрарківські образи, тобто використано той самий художній засіб, яким широко послуговувалися всі петраркісти:

*«For the first twenty yeares, since yesterday,  
I scarce beleev'd, thou could'st be gone away,  
For forty more, I fed on favours past,  
And forty'on hopes, that thou would'st, they might last.*

*Teares drown'd one hundred, and sighes blew out two...»<sup>93</sup> [422, 123].*

Тут маємо справу із наочним підтвердженням концепції Ремі Вайлеміна про петраркізм як творчий метод, в основі якого – гіперболізація вже й так гіперболізованого.

Мабуть, найцікавішу інтерпретацію петрарківської метафорики пропонує поезія Дж. Донна під назвою «Любовна дієта». У ній ліричний герой англійського автора стверджує, що його любов, яка виступає тут у персоніфікованому образі античного Амура, харчується винятково зітханнями і сльозами, а тому дуже погладшала. У спробі позбутися цих неприємних

<sup>93</sup> «Як вчора я з тобою розлучився, / То перші двадцять років бути вчився / Самотнім; років сорок ще втішався / Запасом тим, що в споминах лишався; / Й ще сорок літ надіявсь мати вісті / Про тебе; плакав літ сто, нудивсь – двісті...» [74].

емоцій він вирішує посадити Амура на дієту, скоротивши кількість зітхань до одного на день («*Above one sigh a day I'allow'd him not*»<sup>94</sup> [422, 106]), урізавши пайок сліз («*If he wroung from mee'a teare, I brin'd it so / With scorne or shame, that him it nourish'd not*»<sup>95</sup> [422, 106]) та спаливши любовне листування («*What ever he would dictate, I writ that, / But burnt my letters...*»<sup>96</sup> [422, 106]). Таким способом протагоніст зрештою отримує змогу скинути надмірний тягар нещасливого почуття і насолодитися свободою або ж необтяжливою любовною грою:

*«And now as other Fawknrs use,*

*I spring a mistresse, sweare, write, sigh and weepe...*»<sup>97</sup> [422, 106 – 107].

Як бачимо, у «Любовній дієті» Дж. Донн перетворює абстрактні петрарківські зітхання і сльози на цілком предметні, хоча й дещо комічні конкретно-чуттєві образи – харч римського любовного бога. Вже сама ця ситуація надає поезії гумористичного пафосу, а сама петрарківська тема нерозділеного кохання зазнає грайливого переосмислення, що, зрозуміло, розширює її виміри.

У любовному світі петраркізму образ коханої завжди перебуває поряд із ліричним суб'єктом – він незгладимо викарбуваний або на його серці, або ж відбивається у його очах ще з моменту найпершої зустрічі з жінкою. Ці образи – прекрасного портрета Донни в очах чоловіка або ж на / у його серці – постійно фігурують у «Книзі пісень», вони творчо проінтерпретовані також у «Піснях і сонетах» Дж. Донна.

Якщо говорити про Ф. Петрарку, то у сонеті CLVII «Канцоньєре» розповідається, як портрет Лаури з'явився на серці закоханого, у сонеті XCVI ліричний герой зізнається, що чарівне обличчя Донни назавжди вималюване у ньому, а у канзоні С нарікає, що її «лик, назнаменований вже кров'ю / Навіки

<sup>94</sup> «Заледве одне зітхання в день я йому дозволяв».

<sup>95</sup> «Якщо він вимагав від мене сльозу, я підносив її / З презирством і соромом, щоб він нею не живився».

<sup>96</sup> «Що б він не диктував, я писав це, / Але спалював свої листи».

<sup>97</sup> «А тепер, як і інші, / Я заводжу коханку, клянуся, пишу, зітхаю і плачу...».

у *сердечній глибині*» [124, 95 – 96]. У секстині XXX протагоніст Ф. Петрарки також згадує, що біле обличчя Лаури та її гарне волосся так вразили його при зустрічі, що він і досі зберігає побачену картину в глибині своїх очей:

*«У затінку зеленої лаврини  
Я бачив діву, білу, наче сніг,  
Який ховавсь від сонця довгі роки,  
І перед мною вид її й волосся –  
Повсюди, де б не повернули очі,  
Куди б не йшов, угору я чи в діл»* [124, 48].

Цей образ, продовжує італійський поет уже в сонеті CLVIII, ніколи його не полишає – саме тому він не може позбутися любові до Лаури:

*«Коли уперто, без моїх зусиль,  
Мені щось очі завше повертає,  
Я знаю, що це діву зображає,  
Щоб нагадати про любов, мій біль»* [124, 143].

Ф. Петрарка майже завжди згадує саме про такі, нерукотворні портрети коханої. Про справжні, мальовані, у нього йдеться лише двічі – у поезіях, приурочених до створення Лауриного портрета живописцем Сімоне Мартіні. Сенс цього топосу – показати постійну присутність Донни у житті та думках ліричного героя.

Як уже було показано нами стосовно інших традиційних петрарківських метафор, новаторство Дж. Донна щодо їх використання здебільшого полягало у потрактуванні цих тропів буквальніше, часто навіть цілковито без фігуративного змісту. Рівною мірою це стосується і художнього образу портрета.

Звернімося у цьому контексті до вірша під назвою «Прощання: про плач». У ньому стверджується, що сльози, пролиті закоханими у хвилину прощання, сакрально приховують у собі їхні відображення. Образ сліз при цьому перебуває у центрі художньої системи поетичного тексту. Герой вірша



переконалий, що вони є надзвичайно цінними (у кожній його сльозинці відображена кохана жінка), тому порівнює із золотими монетами:

*«My teares before thy face, whil'st I stay here,  
For thy face coines them, and thy stampe they beare,  
And by this Mintage they are something worth,  
For thus they bee  
Pregnant of thee...»<sup>98</sup> [422, 85].*

Сльози тут – не просто продукти горя чи суму, а, як стверджується у першій строфі, – «щось більше» («*emblems of more*» [422, 85]).

Характерна для метафізичної поезії глибина думок розкривається у другій строфі вірша, де ліричний герой проводить дотепні паралелі – як проста куля, коли її покрити проєкціями Європи, Африки та Азії, перетворюється на глобус, так і сльози, вбираючи у себе образ коханої людини, стають цілим світом:

*«On a round ball  
A workeman that hath copies by, can lay  
An Europe, Afrique, and an Asia,  
And quickly make that, which was nothing, All:  
So doth each teare,  
Which thee doth weare,  
A globe, yea world by that impression grow...»<sup>99</sup> [422, 85].*

В аналізованій поезії почуття ліричного суб'єкта набувають глобального масштабу – лише його кохання та його кохана надають сенсу навколишній дійсності. «Отож, – пише П. Пінка, – жінка і створює, і знищує його (ліричного героя – М. М.) небо і землю, все його буття» [363, 35]. Саме

---

<sup>98</sup> «Хай сльози ці впадуть / Перед лицем твоїм, ще тут я поки, / Й твої в них відіб'ються губи й щоки / Й цим вартість хоч якусь їм придадуть, – / Бо в них, мов злитки, / Тебе відбитки...» [74].

<sup>99</sup> «Сльози краплині / Вмістить вдалось і світ ще до Потопу, – / І Азію, і Африку, й Європу, – / І Всесвіт весь, що маємо вже нині. / Сльозинка кожна / Світам тотожна» [74].

через кохання до жінки сльоза як проста крапля вологи набуває одухотвореності та величезної цінності.

Оригінальну інтерпретацію поезії «Прощання: про плач» пропонує український дослідник і перекладач Назарій Назаров, який зазначає, що у ній спостерігається «цікаве накладання масштабів: сльоза – глобус – планета. Це потрібна емблема: сльоза є емблемою глобуса, а глобус – земної кулі. І символічна наповненість любов'ю зберігається на всіх рівнях цієї витонченої емблеми: сльозу одухотворює присутність коханої, бездушне дерево перетворює на витвір старанність ремісника, а всесвіт (земну кулю) наповнює Бог!» [108, 46], тобто, по суті, відбувається кількарівневе узагальнення конкретно-чуттєвого образу, поступове піднесення його до рівня полісемічного символу з абстрактними філософськими сенсами.

Отож, метафоричні образи в аналізованому вірші Дж. Донна є, безумовно, багатозначнішими, ніж у «Книзі пісень» Ф. Петрарки. У «Прощанні: про плач» вони не лише виконують роль тропа, але й функціонують як стрижневі елементи художнього тексту, навколо яких зосереджений і його ліричний сюжет, і поетичний пафос, і філософський зміст.

Ще одна поезія, в якій Дж. Донн звертається до образу портрета, це «Чари з портретом». У момент прощання з коханою її герой вдивляється у жіночі очі та бачить там власний образ, що наче згорає у полум'ї. Закоханий напівжартівливо припускає, що його подруга – чарівниця і таким способом, спалюючи портрети, губить людей:

*«I fixe mine eye on thine, and there  
Pitty my picture burning in thine eye,  
My picture drown'd in a transparent teare,  
When I looke lower I espie;  
Hadst thou the wicked skill  
By pictures made and mard, to kill,*

*How many wayes mightst thou performe thy will?»<sup>100</sup> [422, 93].*

Цікаво, що подібний метод магічного впливу справді зафіксований у відомому трактаті з демонології, написаному у 1487 р. інквізиторами Г. Крамером і Я. Шпренгером, під назвою «Відьомський молот», який, як можна припустити, був відомий англійському авторові.

У вірші «Чари з портретом» Дж. Донн не лише вже звично переводить петрарківські метафоричні образи у букввальний план, але й надає їм іншого смислового навантаження, ніж Ф. Петрарка. Тропи тут є не просто сентиментальними гіперболами, а відіграють визначальну роль для розкриття своєрідності стосунків між героями, розуміння самої суті їхніх взаємин, адже, як випливає з тексту вірша, протагоніст не впевнений у намірах жінки, ба більше – боїться її.

Розглядаючи топос викарбуваного на серці портрета, не можна хоча б епізодично не згадати і поезію Дж. Донна «Слабкість», де реалістична інтерпретація петрарківських конвенцій англійським митцем сягає мало не натуралістичних вимірів. Ліричний герой цього твору уявно переноситься в той день, коли помре від нерозділеного кохання. Друзі, бажаючи встановити причину смерті, віддадуть його тіло на розтин. Коли ж вони побачать його серце, то будуть вражені – на ньому буде викарбуване обличчя холодної Пані, що слугуватиме головним доказом винуватості жінки у цій смерті:

*«When I am dead, and Doctors know not why,*

*And my friends curiositie*

*Will have me cut up to survay each part,*

*When they shall finde your Picture in my heart...»<sup>101</sup> [422, 117].*

Тобто художній образ портрета у цьому вірші, по суті, навіть не сприймається як металогічний.

<sup>100</sup> «Дивлюсь на тебе й бачу: образ мій / В очах твоїх згорає, наче хмиз; / Я нижче опускаю погляд свій – / І що ж: він тоне вже в струмку із сліз. / Портрету лиш зразком служити: / На ньому ти навчишся ворожити, / Щоб потім і мене із світу зжити» [74].

<sup>101</sup> «Коли помру, і Лікарі, не знаючи, чому, / А також мої друзі допитливі / Розріжуть мене, щоб дослідити кожную частину, / Коли вони знайдуть твій Портрет у моєму серці...».

Кожен із розглянутих текстів демонструє, як Дж. Донн переосмислював петрарківські топоси, розширюючи їхні сенси та функціональне призначення. Метафори Ф. Петрарки лише показували, як одержимість Лаурою змушувала ліричного суб'єкта шукати її присутності всюди і в усьому, у зовнішньому світі і у власному серці, тоді як у «Піснях і сонетах» Дж. Донна вони часто є ідейним центром поетичного тексту, виконують змістотвірну функцію. Так, у «Прощанні: про плач» художній образ портрета – відображення закоханих в очах один одного – породжує у вірші цілу низку споріднених образів, що формують його ліричний сюжет та ідейно-тематичний комплекс і сенс. У «Чарах із портретом» зображення героя в очах і на серці коханої наділені загрозливою силою, що надає художньому образу героїні значень, нехарактерних для Ф. Петрарки та петраркізму загалом. А у вірші під назвою «Слабкість» портрет на серці ліричного суб'єкта постає абсолютно конкретно-чуттєвим – після аутопсії його можуть побачити всі охочі. У кожному з цих випадків традиційні петрарківські тропи перетворені талантом Дж. Донна на ще ефектніші та функціонально різноманітніші, ніж у самого Ф. Петрарки, художні засоби. З їх допомогою англійський поет створює такі повороти петрарківських ліричних ситуацій, яких немає ні у «Книзі пісень», ані в поезії інших англійських петраркістів.

Одним із найпоширеніших петрарківських топосів є також смерть від нерозділеного кохання. Петрарківська героїня, як душа, що оживлює всесвіт протагоніста і надає йому сенсу, має абсолютну владу над ним. Позбавлений її близькості, закоханий у «Книзі пісень» відчуває, як його існування поволі згасає:

*«Мені побачить вас така охота,  
Хоча я мав вас уникати доти, –  
Боюсь собою очі мулять вам.  
Діставши на цей раз якусь вільготу,  
Боюсь, недовго проживу я сам,  
Якщо бажанню попуску не дам» [124, 59].*

Ліричний герой Ф. Петрарки, якому відмовлено у коханні, і який усвідомлює, що його буття позбавлене навіть найменших радощів, перебуває у дивному скорботному стані, відтвореному через метафору живої смерті або ж смерті за життя:

*«Овва, ось так від днини і до днини  
Пройшов я, очевидно, півдороги  
Тієї смерті, що для нас життя» [124, 166 – 167].*

Отримуючи у відповідь на свої безконечні благання лише презирство, він відчуває постійний страх перед кончиною:

*«Для мене мука так за нею гнаться,  
Я знемоців, нездатний відірватись  
Від тої, хто для мене рай-не-рай.  
Тому-то я щодня і знемагаю  
<...>  
Коли кінець – у кого ж я питаю,  
Та я вже не житець на цьому світі» [124, 82].*

У сонеті XXXVIII ліричний суб'єкт Ф. Петрарки скаржиться, що вуаль Лаури, яка закрила від нього погляд її прекрасних ясних очей, не лише згубила у ньому останні проблески радості, але й прискорила його відхід на той світ:

*«Гірка добука тут – ота намітка,  
Яка мені прикрила любий зір.  
І те, що спущений одвічно долу,  
Хоть скромність і гордота в нім посполу,  
Все моє щастя гасить він.  
І біла ручка може в кожну мить,  
Загородивши, погляд мій розбить, –  
Так риф віщує вже кораблегин» [124, 53].*

Окрім того, у сонеті XXXIX він стверджує, що мусить уникати Лауриного погляду, оскільки в її очах мешкає не лише любов, але й смерть, тобто так чи так – а кончина від петрарківського кохання є неминучою:

*«Мене лякає погляд цей суворий, –  
Такий Амура владу приріка, –  
Втекти б, як пустуну від канчука:*

*У ньому ж смерть, тобі, хлоп'я, на горе» [124, 53].*

Розуміючи, що страждає через черствість коханої жінки, яка повільно веде його до вірної смерті, у сонеті CCLVI петрарківський герой звертається до теми помсти з потойбічного світу:

*«Помститись я збираюсь з давніх пір  
Тій, хто мене хвилює й озиває,  
І, болем душу сповнивши, тікає,  
Ховаючи від мене ніжний зір,  
Хто, відібравши в мене звичний мир,  
Так бідне серце мучить і карає,  
Що вже ночами зовсім сну немає,  
Замість спочинку виє в ньому звір.  
Не раз зазнавши гибелі страшної,  
Мій безтілесний дух спішить до тої,  
Яка мене всього перевернула» [124, 200].*

Так само і в сонеті LXXXII герой проголошує, що стомився від сліз і хоче померти, а щоб помститися жорстокій Лаурі, просить викарбувати її ім'я на своєму надгробку:

*«Хотів би я лягти в гробовець білий,  
Щоб на могильній вибито плиті  
Наймення ваше, ці слова круті*

*Про зло, яке мене в цвіту прибило» [124, 84].*

Як бачимо, мотив смерті у Ф. Петрарки охоплює не лише сенси загибелі героя від нещасливого кохання, але й відплати Донні за заподіяні кривди.

Бажання покарати безсердечну жінку у «Книзі пісень» таке сильне, що навіть переростає межі земного життя. Однак задекларований намір помститися Лаурі виявляється дуже нестійким. У сонеті CCLVI, наприклад, прагнення ліричного суб'єкта Ф. Петрарки до помсти майже миттєво розчиняється у палких поцілунках та обіймах:

*«І ось стою, розгублений до краю,  
Він (дух ліричного героя – М. М.) їй говорить, плаче, обіймає,  
Проте вона лишається нечула» [124, 201].*

Ліричний герой любовної поезії Дж. Донна не прагне кончини так палко, як, рівною мірою, і не вигадує різноманітних вишуканих методів покарання жорстокої володарки, хоча і цей мотив присутній у його поетичній збірці. У вірші «Слабкість» Дж. Донн пропонує цікавий погляд на тему смерті від кохання. Як уже зазначалося, знехтуваний коханець у ньому вибудовує можливий сценарій подій після того, як його земні страждання, спричинені нещасливою любов'ю, врешті назавжди припиняться. Оригінальність англійського автора проявилася в цьому тексті у двох основних аспектах. По-перше, як уже вказувалося, він трактує мотив смерті значно натуралістичніше, ніж Ф. Петрарка. Якщо італійський гуманіст уникає реалістичних деталей, вводячи лише образ білого надгробка з викарбуваним на ньому іменем Лаури, то у Дж. Донна йдеться про абсолютний прозаїзм – розтин. По-друге, закоханий у Дж. Донна використовує топос смерті від нерозділеного кохання як нетривіальний засіб спокуси. Він стверджує, що його смерть не лише возвишена, але й свідчить про вибраність Пані Серця, її винятковість, тобто у такій формі робиться неймовірно екстравагантний комплімент жінці. Отже, те, що у «Книзі пісень» було лише образним способом вираження фатального потягу чи зухвалою, але слабкою формою бунту поневоленого гіркими почуттями коханця, у «Слабкості» перетворюється на спробу спокусити героїню. А описуючи власну смерть як подію, якої можна уникнути, якщо остання погодиться на інтимний зв'язок, Дж. Донн позбавляє аналізований топос патетичного характеру, надаючи

йому приземленого гумористичного відтінку, такого характерного для його творчої манери.

У вірші Дж. Донна «Похорон» зустрічаємо закоханого героя, жертву невзаємного кохання, на смертному одрі. На його руці – браслет, сплетений із волосся, подарованого коханою. Чоловік благає не знімати прикрасу після його смерті, позаяк вона має надзвичайну силу – зберігати тлінну людську плоть від посмертної руйнації:

*«Who ever comes to shroud me, do not harme  
Nor question much  
That subtile wreath of haire, which crowns my arme;  
The mystery, the signe you must not touch,  
For'tis my outward Soule,  
Viceroy to that, which then to heaven being gone,  
Will leave this to controule,  
And keep these limbes, her Provinces, from dissolution»<sup>102</sup> [422, 110].*

На перший погляд, перед нами звичайний петрарківський протагоніст, що палко прагне рабського служіння Донні. Проте несподівано його починають долати нехарактерні для петраркізму сумніви. Він припускає, що дарунок, можливо, є лише символом його болю та страждань – так само, як на ув'язнених надягають кайданки, коли ведуть на страту, так і володарка надягла на нього цей браслет перед смертю:

*«As prisoners then are manacled, when they're condemn'd to die»<sup>103</sup> [422, 110].*

Бачимо, отже, що герой «Похорону» перебуває у типовій петрарківській ситуації, коли безнадійна любов загрожує трагічною смертю, проте його розмірковування про власне скрутне становище та його винуватицю мають

---

<sup>102</sup> «Як обряджати прийдете у час мій / Останній, до мольби усе б звелось: / О, не чіпайте це волосся пасмо, / Що навколо зап'ястка обвилось! / Це оберіг, таємний знак / Від тої, що на небі вже, – хотіла / Звістити для душі моєї так, / Щоб берегла від тління моє тіло» [74].

<sup>103</sup> «Закований, мов смертник, я для муки» [74].



мало спільного із традиційним петраркізмом. Він свідомий того, що «розумна людина не помирає смиренно від кохання, поклоняючись при цьому локону своєї леді» [267, 62] та безмовно скоряючись долі. Безумовно, він достатньо петрарківський, аби померти від нещасливого почуття, проте водночас і відсторонений від петрарківської традиції. Це проявляється насамперед у його сумнівах із приводу того, чи дійсно кохана жінка є гідною такої величезної жертви, що все ж дещо дистанціює аналізований топос від традиційного петрарківського потрактування.

Аналізована проблематика витлумачена Дж. Донном і в поезії «Привид». Це, мабуть, найбільш насичений драматичними ефектами текст у творчій спадщині письменника, що надзвичайно яскраво уречевлює традиційну куртуазну метафору смерті від нещасливого кохання. Ліричний герой, як і у попередніх поезіях, перебуває тут на порозі близької кончини. Проте, на відміну від героїв «Заповіту» та «Похорону», він не приховує болю й образ. Цього разу коханець прямо звинувачує Пані Серця у своїй смерті, обіцяючи їй відплату:

*«When by thy scorne, O murdresse, I am dead,  
And that thou thinkst thee free  
From all solicitation from mee,  
Then shall my ghost come to thy bed...»<sup>104</sup> [422, 96].*

Нагадаємо, що в такій самій сюжетній ситуації перебував і протагоніст сонета ССLVI «Канцоньєре», проте, побачивши Лауру, він починає ридати й обіймати жінку – жага помсти виливається в Ф. Петрарки лише у рясні сльози безсилля. У Дж. Донна по-іншому. Візит привида до спальні коханої викликає у неї неясні відчуття небезпеки та безпорадності, тобто героєві все ж вдається помститися жінці, нажахавши її:

*«And then poore Aspen wretch, neglected thou  
Bath'd in a cold quicksilver sweat wilt lye*

---

<sup>104</sup> «Як вб'єш мене презирством, свого бранця, / Й не зрониш і сльозинки вже за мною, / Радіючи, де бути слід сумною, / Й для втіх нового матимеш коханця...» [74].

*A veryer ghost than I;  
 What I will say, I will not tell thee now,  
 Lest that preserve thee'; and since my love is spent,  
 I had rather thou shouldst painfully repent,  
 Than by my threatnings rest still innocent»<sup>105</sup> [422, 96].*

Отож, попри те, що англійський поет використовував у своїй любовній ліриці той самий топос смерті від кохання, що й Ф. Петрарка, його інтерпретація цього елемента все ж особлива. Найперше варто звернути увагу на те, що у Дж. Донна він, знову ж таки, характеризується наочністю, посиленими візуальними характеристиками. Цілком погоджуємося тут із українською дослідницею М. Зуенко, яка також звертає увагу на особливу візуальність художнього світу Дж. Донна: «Мистецтво створення візуальних образів яскраво представлено у творчості Дж. Донна. Зоровий ряд може охоплювати явища різних рівнів, створюючи у такий спосіб враження широти дійсності. Візуальні образи в поезії митця <...> є сугестивними, тобто навіюють різні емоції та настрої читачеві» [45, 112].

Аутопсія у «Слабкості», передсмертний монолог у «Похороні», оригінальна остання воля у «Заповіті» не мають аналогів у «Канцоньєре» та англійському петраркізмі. Помста, якої ліричний суб'єкт «Книги пісень» іноді прагне, але не може здійснити, у «Привиді» втілюється у майже театральну за впливом на читача зустріч привида героя із Панею Серця, у якій розкривається весь поетичний потенціал топосу смерті від кохання, незадіяний повною мірою у Ф. Петрарки. Та й загалом, висновки щодо використання Дж. Донном петрарківських топосів у поезії «Привид» можуть бути екстрапольовані й на інші його тексти – функціонування петрарківських художніх структур у творах англійського автора, як уже неодноразово

---

<sup>105</sup> «Й тремтіла б, мов осиковий листок, / Й холодним потом вмилась би, й благання / Твої б почув я, і ридання; / Й що б я зробив... Та ні, на все свій строк: / Розкаюнь прагну я, а – знай зарання, – / Та помста тебе так би настрашила, / Що зареклась би й більше не грішила» [74].

підкреслювалося, вказує не на заперечення, а на оригінальний творчий розвиток успадкованої традиції.

Якщо навіть тривала відсутність коханої жінки у світі петрарківського закоханого може спричинити його передчасну кончину, то трагічна смерть Донни має, природно, куди більш руйнівний ефект. Так само, як Земля без Сонця швидко перетворилася б на безплідну геологічну породу, позбавленим будь-якого життя постає світ петрарківського героя без володарки. Вірші другої частини «Канцоньере» стосуються того періоду у житті Ф. Петрарки, що наступив після Лауриної смерті, і деякі з них описують цілком катастрофічні наслідки цієї події. Так, у канзоні CCLXVIII герой слізно тужить, бо з відходом Лаури його універсум перетворився на темну безодню, позбавлену щастя, а сам він відчуває себе сиротою. У сонеті CCCXXVI – скаржиться на смерть, що жорстоко вторглася у його спокійний світ та зробила найсамотнішою людиною на землі:

*«У стрісі горобець, у лісі звір  
На світі так, як я, не одинокі.  
Оле мені, позбавлений я доки  
Того світила, що жадає зір.  
Для мене сльози втіхою з тих пір,  
Сміх – то журба, і яд – невинні соки,  
Сяйливе небо – тьма і заморока,  
А ложе – бойовище, а не мир» [124, 182 – 183].*

Подібні настрої виражає і сонет CCCXXXVIII, у якому Ф. Петрарка описує, як смерть коханої вплинула не лише на нього, а й навіть на природу та соціум:

*«Задула ти, Кирпата, мій світець.  
Світ отемнів, кохати некрасиво,  
Красу і гожість нехтують спесиво.  
Я світом нуджу, я душею мрець.  
Добро в зневазі. Честі вже кінець» [124, 251 – 252].*

Невтішні наслідки Лауриної кончини змальовані також у сонеті ССCLII, де, звертаючись до коханої, ліричний суб'єкт стверджує:

*«Та за тобою вслід пішла Любов*

*І Честь, і Сонце впало з неба,*

*І Смерть зробилась не така й жорстока»* [124, 260].

Як бачимо, по Лауриній смерті світ протагоніста «Книги пісень» зазнав незворотних змін. І хоча за її життя він теж нечасто був радісним, тепер став ще більш похмурим і безнадійним. Із відходом Петрарчиної Донни всесвіт утратив красу, занурившись у гнітючу порожнечу. Любов його покинула, а єдиною реальністю стала холодна смерть.

Практично всі руйнівні явища, пов'язані з кончиною петрарківської героїні, описані в тих поезіях Дж. Донна, де йдеться про передчасний відхід із життя коханої. Показовим у цьому контексті є вірш під назвою «Пропасниця», ліричний сюжет якого зосереджений на подіях, що відбуваються незадовго до смерті жінки.

Чоловік не відходить від ліжка недужої героїні, а в думках прогнозує зміни, що стануться, коли вона покине його. Найперше, він перестане складати вірші, бо більше не буде кого оспівувати та прославляти. Жінка є квінтесенцією життя, тому разом із її останнім подихом в один момент зникне і все навколо:

*«But when thou from this world wilt goe,*

*The whole world vapors with thy breath»*<sup>106</sup> [422, 64].

Зміст цих рядків, як бачимо, дуже близько перегукується з петрарківською ідеєю Донни як основи, сенсу та рушійної сили життя у всесвіті. Але водночас маємо і відмінність – смерть Лаури не стала для Ф. Петрарки причиною для припинення поетичної творчості, більше того – в окремих із віршів другої частини «Книги пісень» героїня виглядає навіть більш живою, ніж при житті.

---

<sup>106</sup> «З тобою щезне і цей світ: / Вмреш ти – й він дихати не стане» [74].

У третій строфі поезії Дж. Донна володарка називається душею світу і стверджується, що якщо вона помре, то від нього залишиться лише мертва оболонка, яку вже ніхто і ніколи не зможе оживити. Зрештою, вся планета перетвориться на величезний бридкий могильник:

*«Or if, when thou, the worlds soule, goest,*

*It stay, tis but thy carkasse then,*

*The fairest woman, but thy ghost,*

*But corrupt wormes, the worthyest men»<sup>107</sup> [422, 64].*

Наступна строфа продовжує філософські інтонації, введені образом світової душі. У відчаї ліричний суб'єкт розмірковує: доки різні наукові школи сперечаються та висувають теорії стосовно того, що Земля має бути рано чи пізно знищена вогнем, жорстокий жар уже зараз мертвить світ в особі його хворої подруги – образ коханої жінки, отже, метафорично розростається до всесвітніх вимірів:

*«O wrangling schooles, that search what fire*

*Shall burne this world, had none the wit*

*Unto this knowledge to aspire,*

*That this her feaver might be it?»<sup>108</sup> [422, 64].*

Отож, хоча у вірші «Пропасниця» і йдеться про відмінне від петрарківського взаємне кохання, мотив втрати коханої жінки дуже зближує його ліричного героя з ліричним героєм «Книги пісень». Та темна безодня, яку закоханий Дж. Донна вимальовує у своїх думках, надзвичайно схожа на зображену у другій частині збірки Ф. Петрарки. В англійського автора світ теж може існувати лише завдяки прекрасній Донні, а тому після її відходу стає мертвим, безплідним, позбавленим душі та краси. Смерть володарки урівнює нерозділене почуття Ф. Петрарки та розділене Дж. Донна у масштабності трагедії, тому незважаючи на те, що у першого кохання є

<sup>107</sup> «Без тебе вже лиш трупом буде, / Бо ти – душа його жива; / Й красу твою він не забуде: / З людей же й краці – лиш черва» [74].

<sup>108</sup> ««Потоп новий погубить світ!» – / Схоласт це пробудивсь від сплячки. / Чи ж доводи шукав, як слід? – / Згорить він у вогні гарячки!» [74].

невзаємним, а у другого – щасливим, універсуми ліричних героїв описуються у тих самих поетичних термінах та за допомогою тих самих метафоричних засобів.

Як бачимо, у кожного митця закоханий герой живе за власними законами, незалежними від реального довкілля. Межі його світу, де роль сонця виконує володарка, розширюються до тієї дистанції, яка фізично розділяє його та кохану, а шторми і штилі у ньому прямо залежать від емоцій протагоніста й героїні. Інакше кажучи, художні образи, через які детермінується цей світ і які його маркують, є в обидвох поетів, за винятком дуже незначних відмінностей, практично ідентичними. Різниця полягає у нюансах їх інтерпретації. Звертаючись до тих самих металогічних образів, що й Ф. Петрарка, Дж. Донн не завжди розуміє їх аналогічно. Для італійського митця метафори, гіперболи й антитези були декоративними засобами зображення й вираження загострено-драматичних почуттів. Англійський автор теж іноді використовує їх у такому значенні, проте набагато частіше піддає творчій трансформації. Повертаючи їм буквальный сенс, він задіює ті поетичні резерви, які у «Канцоньєре» залишалися невикористаними, а також створює на їх основі власні смислові варіації. Світ закоханого, створений Дж. Донном, має свого монарха і свій уряд, але він дуже нестійкий, позаяк сльози розлуки цілком буквально можуть його втопити. У цьому світі портрети малюються не на полотні, а на серці чи в очах, а смерть від нещасливого кохання є настільки реальною, що змушує протагоніста складати заповіт. Натомість кончина жінки знищує цей світ остаточно і безповоротно, перетворюючи на велетенський труп. Звертаючись до петрарківських тропів, англійський митець надає їм предметності й реалістичності, експресивної сили та сугестивності, а часом – і відтінків гумору й іронії, загалом нехарактерних для «Канцоньєре».

## 2.3. Генологічні аспекти петрарківської традиції у Дж. Донна

### 2.3.1. Ознаки петраркізму у віршованих посланнях та епістолах Дж. Донна

Петраркізм Дж. Донна не обмежується контекстом любовної лірики «Пісень і сонетів», а тому предметом цього підрозділу будуть генологічні аспекти петрарківської традиції у поетичному спадку англійського митця.

На наш погляд, найбільш очевидним петраркізм Дж. Донна є у його віршованих посланнях, передусім тих, що адресовані графині Бедфорд. Меценатка поета Люсі Рассел була фрейліною королеви Анни. В історії англійської культури вона відома як активна покровителька мистецтв і митців. Графиня підтримувала теплі взаємини з Дж. Донном у 1607 – 1615 рр. і навіть стала хрещеною матір'ю однієї із його доньок, проте в останні роки життя підпала під вплив кальвіністів, через що й припинилося її спілкування з письменником.

Якщо аналізувати поетичні тексти Дж. Донна, присвячені леді Бедфорд, то стосунки, які вони змальовують, мають типово петрарківський характер куртуазного схиляння чоловіка перед заміжньою жінкою, значно вищою за соціальним статусом [84, 251]. Так, скажімо, постаючи в традиційному образі петрарківського закоханого, у посланні «До графині Бедфорд (Хоча я помру і буду похований)» Дж. Донн пише:

*«Though I be dead, and buried, yet I have  
(Living in you,) Court enough in my grave...»<sup>109</sup> [422, 309].*

Цей мотив – існування один в одному – дуже поширений у петрарківській ліриці [84, 251]. У самого Ф. Петрарки теж натрапляємо на дуже подібні до Доннового пасажі, що поєднують поетичні мотиви смерті, поховання, а також загробного життя в іншому. Приміром, у сонеті ССХІІ італійський поет пише, що за життя Лаура мешкала у серці його ліричного

---

<sup>109</sup> «Хоча я помру і буду похований, все ж я буду мати / (Живучи в вас) Двору достатньо у своїй могилі».

героя, коли ж померла, то забрала його (серце) з собою, тим самим продовживши земне життя протагоніста у вічності:

*«Тепер вона на небо вознеслась,*

*<...>*

*І серце, відлітаючи од нас,*

*Вона вгорнула у свою кирею.*

*Взяла з собою в землю й вишню вись...»* [124, 236].

Так само, як Лаура була для італійського гуманіста як сонце (див., напр., XVIII, XXXI, ССХІХ та ін.), леді Бедфорд є у Дж. Донна другим, ще більш яскравим світилом на небесному видноколі («До графині Бедфорд (Ви вдосконалили мене)»):

*«Out from your chariot, morning breaks at night,*

*<...>*

*Since a new world doth rise here from your light,*

*We your new creatures...»<sup>110</sup>* [422, 293].

І, як і в поезії «Світанок», героїня якої перебуває у центрі універсуму ліричного героя, покровителька митця постає осердям всього його життя.

Можна констатувати, що подібно до численних петрарківських Донн, графиня Бедфорд уособлює в Дж. Донна платонівську ідею досконалості, земне втілення неземних краси та блага. Перед чарівністю і надлюдськими можливостями патронеси протагоніст англійського автора відчуває себе мізерним і негідним [84, 251]. І так само, як і в Ф. Петрарки, ідеалізована Пані Серця має здатність ошляхетнювати закоханого у неї чоловіка:

*«You have refin'd mee, and to worthyest things*

*(Vertue, Art, Beauty, Fortune)...»<sup>111</sup>* [422, 293].

У низці віршованих послань Люсі Бедфорд змальована у Дж. Донна як янгол-охоронець поета, що набув смертної людської подобі. Пишучи про неї,

<sup>110</sup> «Із вашої колісниці ранок проривається вночі, / <...> Бо новий світ справді постає тут від вашого світла, / Ми ваші нові створіння...».

<sup>111</sup> «Ви вдосконалили мене, і до найдостойніших речей / (Доброчесності, творчості, краси, щастя)...».



митець часто вдається до змішування сакральних і профанних образів. Скажімо, у вже цитованому поетичному тексті «До графині Бедфорд («Ви вдосконалили мене»))» до неї йдуть паломники, моляться священники, їй приносять жертви [84, 251], а у вірші «Розум – ліва рука наших душ» натрапляємо на порівняння жінки зі святою:

*«Therefore I study you first in your Saints,  
Those friends, whom your election glorifies,  
Then in your deeds, accesses, and restraints,  
And what you reade, and what your selfe devize <...>  
...for you are here  
The first good Angell, since the worlds frame stood,  
That ever did in womans shape appeare»<sup>112</sup> [422, 291 – 292].*

Цікаво, що процитована поезія була написана у 1608 р., ще до того, як письменник познайомився із графинею особисто. Такий її художній образ він створює на основі почутого від спільних друзів і знайомих, широко застосовуючи при цьому готові петрарківські риторичні формули, цілком очевидно – із розрахунку отримати від жінки щедрий патронат. Саме тому Люсі Бедфорд постає у Дж. Донн як поєднання усіх можливих досконалостей, як «запис і оригінал» («*transcript, and originall*» [422, 295]) всього найдобрішого, найшляхетнішого і найгарнішого, що тільки існує у цьому недосконалості світі:

*«If good and lovely were not one, of both  
You were the transcript, and originall,  
The Elements, the Parent, and the Growth,  
And every peece of you, is both their All»<sup>113</sup> [422, 295].*

---

<sup>112</sup> «Тому я вивчаю вас насамперед у ваших Святих, / Тих друзях, що їх ваш вибір прославляє, / Потім у ваших ділах, оцінках і обмеженнях, / І в тому, що ви читаєте, і що самі собі вигадуєте <...> ...бо ви тут, / Перший добрий Ангел, із тих пір, як світобудова стоїть, / Що коли-небудь в жіночій подобі являвся».

<sup>113</sup> «Якщо б добро і любов не були єдиним, обидвох / Ви були би записом і оригіналом, / Стихіями, Батьком і Зростанням, / І кожна частинка ваша є їхнім Усім».

У віршах, адресованих графині, порушується також традиційна для поетів-петраркістів проблема увіковічнення героїні у віршах.

Водночас можна припустити, що стосунки Дж. Донна та Люсі Бедфорд не завжди були безхмарними, адже подекуди у його текстах можна відчитати і непевність автора у прихильності жінки, і страх перед її втратою, і своєрідні хитання почуттів і емоцій, також відтворені через звиклі петрарківські художні формули. Так, скажімо, вірш «Божевільний лист», з одного боку, у шаблонних петрарківських виразах виявляє певне низькопоклонство митця щодо патронеси, з іншого ж – може вказувати на заздрість автора до суперників, яким вона теж надавала патронат. Біографи письменника встановили, що ця поезія, найімовірніше, була написана у 1617 р., коли леді Бедфорд виявляла особливу милість до пуританського священника Джона Бергеса, через що Дж. Донн відчував гострі ревності [303, 161].

Едвард Ле Комт переконаний, що зацікавленість поета у графині мала єдино фінансовий зміст, про що, на його думку, свідчить інтенсивність уживання ним в окреслений часовий період художніх образів, пов'язаних із фінансами та багатством [303, 159]. Можливо, саме через недостатню щедрість Люсі Рассел Дж. Донн і змінює об'єкт служіння – його новою покровителькою стає Елізабет Стенлі, графиня Гантингтон. Відразу стає іншою й тональність висловів письменника про графиню Бедфорд (до слова, вона була двоюрідною сестрою графині Гантингтон), яка тепер відходить для нього на другий план [детальніше див.: 84, 252].

Власне кажучи, взаємини Люсі Бедфорд і Дж. Донна неодноразово ставали предметом дослідження. В. Гаррод, приміром, не вважав, що вони мали будь-який романтичний чи еротичний характер. Г. Грирсон теж розглядав їх як винятково дружні, хоча якраз він, на наш погляд, так і не дійшов остаточної думки у розв'язанні цього питання, залишивши його придатним для подальших дискусій. На наше глибоке переконання, численні пафосні висловлювання на адресу графині можуть викликати сумніви щодо суті взаємин між нею та Дж. Донном лише тоді, коли не враховується їх

петрарківська генеза. Якщо ж тлумачити їх у загальному руслі петрарківської літературної традиції, то вони не викликають абсолютно ніякого здивування, оскільки є цілком стереотипними [84, 252].

Дещо неординарним натомість видається інше – гомоеротичні мотиви у віршованих посланнях митця, адресованих чоловікам. У цих текстах, звертаючись до друзів та добрих знайомих, Дж. Донн використовує ті самі куртуазні терміни обоження і схиляння, ті самі петрарківські художні образи, які у його «Піснях і сонетах» стосувалися героїні.

Так, у вірші «To Mr. T. W. (Pregnant again with th' Old Twins)», адресованому Томасові Вудварду, англійський письменник цілком по-петрарківськи просить свого листа «*благати*» адресата про милосердя [84, 252]. У цій самій поезії, подібно до безтямно закоханого петрарківського героя, ліричний суб'єкт поета, образ якого несподівано набуває фемінізованих рис, зізнається, що, перебуваючи в хвилюючому очікуванні звістки від друга, він «*вагітний знову давніми близнюками: Надією і Тренетом*»:

*«Pregnant again with th'old twins Hope, and Feare,*

*Oft have I askt for thee, both how and where*

*Thou wert, and what my hopes of letters were ...»<sup>114</sup> [422, 265].*

У вірші «To Mr. R. W. (Muse not that by Thy Mind)» протагоніст Дж. Донна скаржиться на довгу відсутність Роланда Вудварда, яка мала для нього невітніші наслідки: від'їзд розлучив не лише їхні серця, але й музи, а тому він більше не здатний писати вірші. Ці ж мотиви прослідковуються і у віршованому посланні «To Mr. V. V. (If Thou unto Thy Muse be Married)» [84, 252].

Ще в іншому звертанні до друга («To Mr. R. W.») ліричний суб'єкт Дж. Донна проводить низку цікавих порівнянь, називаючи себе закоханим, Роланда Вудварда – коханою жінкою [84, 252], а свій лист – портретом, який коханець надсилає подрузі:

---

<sup>114</sup> «*Вагітний знову давніми близнюками Надією і Тренетом, / Часто я запитував про тебе, як і де / Ти був, і які мої сподівання на листи (можуть бути – М. М.)*».

*«Though I stay here, I can thus send my heart,  
As kindly'as any enamored Patient  
His Picture to his absent Love hath sent»<sup>115</sup> [422, 271].*

Митець зізнається, що у своїй епістоли Р. Вудвартові він вкладає всього себе:

*«As this my letter is like me, for it  
Hath my name, words, hand, feet, heart, minde and wit...»<sup>116</sup> [422, 271].*

Поезія під назвою «To Mr. T. W. (At once, from hence, My Lines and I Depart)», мабуть, найчіткіше оприявнює петраркізм Дж. Донна у стосунку до адресатів-чоловіків [84, 253]. Ліричний герой цього послання провадить діалог із власним серцем, яке його покинуло і гостює тепер у Томаса Вудварда:

*«At once, from hence, my lines and I depart,  
I to my soft still walks, they to my Heart;  
I to the Nurse, they to the child of Art...»<sup>117</sup> [422, 266].*

Він відчуває, що до нього невпинно наближається смерть, але при цьому може думати лише про те, яким щасливим є відправлений ним лист, перебуваючи поруч із дорогим другом:

*«So, though I languish, prest with Melancholy,  
My verse, the strict Map of my misery,  
Shall live to see that, for whose want I dye.  
Therefore I envie them, and doe repent,  
That from unhappy mee, things happy'are sent...»<sup>118</sup> [422, 266].*

---

<sup>115</sup> «Хоча я залишаюся тут, я можу так послати своє серце, / Як закоханий хворий / Свій портрет своїй відсутній коханій послав».

<sup>116</sup> «Бо цей лист – як я, адже він / Має моє ім'я, слова, руку, ступні, серце, розум і дотепність...».

<sup>117</sup> «Одразу ж звідси мої рядки і я вирушаємо, / Я – до своїх м'яких тихих стежок, вони – до мого Серця; Я – до Годувальниці, вони – до дитяти Мистецтва».

<sup>118</sup> «Тож, хоч я і знемагаю, придавлений Меланхолією, / Мій вірш, сувора Карта моїх страждань, / Будуть жити, щоб побачити того, заради кого хочу я померти. / Тому я заздрю їм і справді каюсь, / Що від мене, нещасливого, речі щасливі посилаються».

Мотив заздрості речам, якими послуговується Донна, яких торкається вона і які торкаються їй чи є завжди при ній – загальне місце петрарківської поезії [84, 253]. Цікаво, що ліричний герой у «Канцоньєре» заздрить не лише, скажімо, вітрові, що грається із золотим волоссям Лаури, чи хвилям, які омивають її білі ноги (ССХХVII), але навіть могильній землі, що покриває її тлінне тіло, тим самим, очевидно, підкреслюючи і силу свого почуття до жінки:

*«Як заздрю я тобі, о земле хтива,  
Що обіймаєш ту, яка мені  
Давала відпочинок від борні –  
І рис її краса – твоя пожива»<sup>119</sup> [123, 109].*

Дж. Донн не заходить аж так далеко, проте функціонування аналізованого топосу у нього, як бачимо, цілком традиційне.

В останніх рядках твору, начебто справжній коханець, ліричний суб'єкт англійського поета у смиренних виразах випрошує у Томаса Вудвард взаємність (про генезу гомоеротичних мотивів у Дж. Донна див.: [84, 253 – 254]):

*«Yet as a Picture, or bare Sacrament,  
Accept these lines, and if in them there be  
Merit of love, bestow that love on mee»<sup>120</sup> [422, 266].*

Розглядаючи віршовані послання митця у контексті петрарківської літературної традиції, неможливо обійти увагою і поезію «To Mr. C. B.», адресатом якої є Кристофер Брук:

*«Thy friend, whom thy deserts to thee enchain,  
Urg'd by this unexcusable occasion,  
Thee and the Saint of his affection  
Leaving behinde, doth of both wants complaine;  
And let the love I beare to both sustaine*

<sup>119</sup> Переклад І. Качуровського.

<sup>120</sup> «Але як Портрет або розкрите Тайнство, / Прийми ці рядки, і якщо в них є / Заслуга любові, даруй цю любов мені».

*No blott nor maime by this division,  
 Strong is this love which ties our hearts in one,  
 And strong that love pursu'd with amorous paine;  
 But though besides thy selfe I leave behind  
 Heavens liberall, and earths thrice-fairer Sunne,  
 Going to where sterne winter aye doth wonne,  
 Yet, loves hot fires, which martyr my sad minde,  
 Doe send forth scalding sighes, which have the Art  
 To melt all Ice, but that which walls her heart»<sup>121</sup> [422, 269].*

Як можна побачити, за набором ліричних мотивів і художніх образів (нарікання на власні нещастя, розлука, паралелізм між коханою жінкою і природою, антитетичні петрарківські образи льоду і полум'я, холодність Пані Серця тощо), композицією і поетичною інтонацією наведений вірш є спробою створити традиційний петрарківський сонет.

Проникнення петраркізму не лише у творчість англійського митця, але й у його повсякденне життя добре підтверджується його епістолярним спадком, але оскільки листи Дж. Донна, як і його проза загалом, не є предметом нашого дослідження, ми не будемо тут на них зупинятися. Зазначимо лише, що епістолярій автора, як нам видається, підтверджує той факт, що письменник майже перманентно перебував у депресивно-тривожних станах, що, як відомо, було характерним і для протагоніста петрарківського гіпертексту. Отож, можна зробити висновок, що у випадку Дж. Донна петрарківські нарікання і скарги не можуть вважатися надуманими чи штучними, як це було характерним для багатьох учнів Ф. Петрарки, оскільки, цілком вірогідно, мають під собою справжнє психологічне підґрунтя [детальніше див.: 84].

---

<sup>121</sup> Переклад Б. Завідняка: «Мій друже, не забути з довгих літ / Ту, непростачну мить мені донині / Тебе й любов, що прирівняв святині: / Я вас покинув, а на серці – гніт; / Любов зорила й не боявся бід, / Не поганьбив, збещестив на чужині, / Любов серця в'язала нам єдині, / Та боляче ступала нам услід. / Чи бач, хоч сам покинув це безкрає / Небесне сяйво, й сонця красивішу, / В прощальну мить, у зиму найлютішу / У розумі любов не погасає, / Хоч їсть журба, та я б стопив льоди, / Лиш мурів її серця не пройти» [39].

У збірці «Пісні і сонети» цей стан пригніченості і зневіри найбільш явно виходить на поверхню у «Твікенгемському саду». Якщо ж звертатися до віршованих послань автора, то тут варто згадати насамперед вірш «To Mr. T. W. (Hast Thee Harsh Verse)», у якому ліричний суб'єкт проводить порівняння між своїм внутрішнім станом і самим пеклом [84, 254 – 255]. Як на джерело цього стану Дж. Донн вказує на розлуку з другом:

*«Haste thee harsh verse, as fast as thy lame measure <...>*

*Tell him, all questions, which men have defended*

*Both of the place and paines of hell, are ended;*

*And 'tis decreed our hell is but privation*

*Of him, at least in this earths habitation...»<sup>122</sup> [422, 264].*

Подібними є й емоції, які ліричний герой Дж. Донна переживає, коли з його життя надовго зникають Томас і Роланд Вудворти і які описує у посланнях, адресованих їм. Будучи позначеними безперечним риторичним відтінком петраркізму, вони, знову ж таки, мають цілком реальний, біографічний характер [84, 255].

На підставі сказаного можна зробити висновок, що петрарківські художні структури були не лише фундаментом багатьох любовних віршів Дж. Донна – петрарківське «готове слово», петраркізм як риторичний код слугували митцеві за засіб вираження глибоко інтимних почуттів та емоцій у посланнях і листах до близьких друзів, знайомих і покровителів. Йдеться про ті тексти, де літературні маски, як правило, спадають, а особистість автора розкривається найбільш правдиво та повно. Як було показано у цьому підрозділі, Дж. Донн вдавався до традиційних петрарківських риторичних формул, аби вкладати у них свої повсякденні думки, скарги і надії, відчуття й емоції, страхи і сподівання. На наше переконання, саме цей факт і свідчить про те, що петраркізм був для англійського автора найзручнішою поетичною

<sup>122</sup> «Поспішай, суворий вірше, так само швидко, як твій кульгавий розмір <...> / Скажи йому, що всім питанням, про які люди сперечалися, / І про місце, і про муки пекла, покладено край; / І постановлено, що наше пекло – лише відсутність / Його, принаймні, в цьому земному помешканні...».

технікою, мовним кодом, який добре задовольняв не лише його творчі, але до певної міри і побутові комунікативні потреби [84, 255].

### **2.3.2. Елементи петраркізму в поемах «Перші роковини» та «Другі роковини»**

Покровителями Дж. Донна були не лише жінки – десь орієнтовно у 1610 р. письменник потрапив під патронат сера Роберта Друрі. У період, коли митець користувався прихильністю вельможі, несподівано померла п'ятнадцятирічна донька останнього. Цій скорботній події Дж. Донн присвятив поему, яку назвав «An Anatomy of the World: The First Anniversary» (т. зв. «Перші роковини»). Згодом англійський автор повторить свій подарунок покійній Елізабет та її родині, написавши «Другі роковини» (повна назва – «Of the Progress of the Soul: The Second Anniversary») [78, 36].

Початковий задум письменника полягав у тому, щоб занепад сучасного йому світу пов'язати зі смертю юної дівчинки. Це не було новим для нього – автор і до того розробляв тему смерті, й у таких поезіях, як, скажімо, «Пропасниця» та «Ноктюрн у День св. Люсі», кончину героїні змальовував через образи і мотиви катастрофічних, навіть глобальних наслідків для природного світу та соціуму. Це нескладно пояснити, адже чи не завжди у центрі художнього всесвіту англійського поета та мікрокосму його ліричного суб'єкта перебувала жінка, образ якої поставав основою і детермінантою всіх світових явищ і процесів. Через її відхід світ утрачав точку опори і взагалі будь-які можливості для подальшого існування.

Така позиція Дж. Донна цілковито збігається з концепцією жінки в інших поетів-петраркістів, у віршованих текстах яких смерть героїні зазвичай художньо осмислювалася через гіперболізовані плачі, змалювання титанічних



страждань і ознак космічного збурення. Все це генетично сходить до Петрарчиної «Канцоньєре». Втім, це й не дивно – близько третини поезій збірки Ф. Петрарки створені саме у такому ключі, тому цілком зрозуміло, чому тема смерті реальних чи вигаданих героїнь так приваблювала учнів італійського гуманіста – вони могли без труднощів її розробляти, адже художній спадок італійського письменника пропонував найширший арсенал прийомів і засобів для цього [78, 36].

Звернімо увагу на те, що тема Лауриної кончини не локалізована лише у другій частині «Книги пісень», як цього треба було б очікувати, – Ф. Петрарка перспективно звертається до неї і в частині першій. Наприклад, у сонеті ССХVIII, що відтворює діалог Амура із протагоністом, перший наче знає наперед долю другого та відкриває перед ним невтішну картину майбутнього, яке настане після того, як кохана Донна, найвродливіша зі смертних, цариця всесвіту, передчасно залишить його:

*«Вона живе – й безцінна кожна мить,  
А зникне, о, тоді вже вочевидь  
Блаженне моє царство рухне скоро.  
Як без світл і зір небесна шата,  
Без вітру сфера, без роси туман,  
Як чоловік безріка, безуман,  
Як океан без риб і перекатів,  
Тоді усе замре в похмурій ночі,  
Коли вона склепить навіки очі»* [124, 176].

Усвідомлюючи своє небажання жити в такому окраденому світі, на який після відходу Лаури очікує неминучий занепад, протагоніст Ф. Петрарки у сонеті ССXLVI просить богів змилоствитися, пославши і йому ранню смерть:

*«Молю тебе, Юпітере Гримій,  
Не їй – раніш мені пошли кончину!  
Аби всесвітнього не бачити упадку*

*І світ од мого сонця не потух,  
А у очах не панувала тьма...» [124, 195]*

Можна помітити, що в обидвох процитованих фрагментах Петрарчина Донна зображена як світове сонце. За Ф. Петраркою, трагічно втративши її, земля стала темною, сумною, безплідною пустелею:

*«Я звіром став, ховаюся в лісах,  
Броджу, аж мліють ноги, самотно,  
Душа щемить, додолу никне око,  
Світ як пустеля, і поглянуть страх» [124, 231 – 232].*

Для Петрарчиного протагоніста світ без коханої жінки – «без квітів луки, перстень без рубіну» [124, 252]. Услід за нею у небуття пішли честь і добро, краса і любов, та навіть смерть зробилася не такою страшною (СССXXXVIII, ССCLII).

В обох «Роковинах» Дж. Донна помітні прямі перегуки з «Книгою пісень». Варто зазначити, що саме ці твори є, на наш погляд, найбільш проблемними для інтерпретації з усього творчого спадку митця. Відомо, що ще сучасники Дж. Донна дуже неоднозначно відгукувалися про них. Так, знаємо, що популярний драматург Б. Джонсон назвав «Роковини» богохульними і переконував, що за своїм розмахом і пафосом панегірики, які автор підносить Елізабет Друрі, більше пасували би Діві Марії. Через високопарність поем та їхній і справді надмірно патетичний стиль, сучасники Дж. Донна також висловлювали сумніви щодо його щирості [78, 37 – 38]. Перебуваючи у квітні 1612 р. з королівським посольством у Парижі, митець навіть пише листа, у якому виправдовується перед критиками [детальніше див.: 78, 38]. Цікаво, що й Ф. Петрарка, як можна припустити, теж переживав щось подібне, позаяк у сонеті ССXLVII писав:

*«Можливо, всім це буде недогода,  
Що я у надковитості своїй  
Надмірно б'ю уже поклони їй  
За ум, шляхетність, милосердя, вроду.*

*То ось що я скажу такій породі:  
«Боюсь, що надто млявий віршик мій  
І не такий умілий я хвалій,  
Не оспівать мені її достойно зроду»» [124, 195 – 196].*

Загалом, дослідники «Роковин» розділилися на два основні табори. Одні переконані, що створені Дж. Донном есхатологічні образи руйнації світу, так детально розгорнуті у поемах, не пов'язані зі смертю Елізабет, будучи абсолютно самодостатніми зі смислової точки зору. Інші натомість стверджують, що натуралістичні картини розкладу світової матерії є простою літературною паралеллю до реальної події, яка лягла в основу поем [369]. Однак ні перші, ні другі, за нашими спостереженнями, не змогли відшукати достатньо переконливих аргументів на користь своїх припущень у самих творах Дж. Донна [78, 38]. Ми переконані, що плюралізм літературознавчих інтерпретацій «Роковин» не має виключати і погляду на них як не в останню чергу і тексти петрарківської традиції.

Як зазначала дослідниця творчості Дж. Донна Клейс Щаар, твори Дж. Донна мають «форму плачу та скарг закоханого, який особливим чином звеличує жінку, позаяк лише після кончини коханої стає можливим повною мірою осягнути обшир її краси, грації, доброти, надхмарної добротності, яких смертний світ був жорстоко позбавлений, коли Смерть розірвала завісу краси, а Небеса відчинили свої брами» [392, 33 – 34]. Нескладно помітити, що важливість та незамінність Елізабет Друрі для універсуму, її велич підкреслюються у стандартних художніх образах, що мають петрарківське коріння. Як і героїня Ф. Петрарки, вона королева [422, 345] і краса світу [422, 352], його сонце [422, 361], взірець для наслідування і міцний моральний орієнтир [422, 346]. Водночас варто зазначити, що Дж. Донн суттєво розширює цей перелік, називаючи свою героїню душею всесвіту [422, 346], його серцем [422, 349], магнітом [422, 351], компасом [422, 351], єдиним оригіналом для численних копій [422, 351], чого у Ф. Петрарки не було.

Те, як трагічно відійшла Елізабет, змушує письменника усвідомити, яким недовговічним та тлінним є все, що його оточує [422, 346]. Світ бачиться йому не лише спустошеним, як це було в італійського гуманіста, але й смертельно хворим, тобто Дж. Донн ще більшою мірою поглиблює трагізм наслідків смерті героїні:

*«So thou sicke World, mistak'st thy selfe to bee  
Well, when alas, thou'rt in a Lethargie.  
Her death did wound and tame thee then <...>  
That wound was deep, but 'tis more misery,  
That thou hast lost thy sense and memory»<sup>123</sup> [422, 345].*

Оскільки Елізабет була «цементом» [422, 346], «справжнім бальзамом» та «захистом» [422, 346] для всесвіту, з її смертю стала зрозумілою вся його слабкість та недосконалість. У цьому контексті авторитетний дослідник «Роковин» Л. Мартц поділяв текст «Перших роковин» на п'ять частин – т. зв. панегіриків, кожен із яких, на його переконання, розкриває та оприявнює певний аспект цієї слабкості [324, 221]. Після вказівки на різні страшні хвороби, що переслідують людство, слабкість людського тіла і розуму англійський митець доходить невтішного висновку: хоча після закінчення біблійних часів людина і втратила свою велич, яку отримала Богом при створенні, вона все ж мала певну вагу на землі, була, як заповідав Господь, царем тварин і рослин, проте тепер, зі смертю Елізабет, вона перетворилася на ніщо, на прах, бо в особі дівчинки втратила найголовніше – серце:

*«This man, so great, that all that is, is his,  
Oh what a trifle, and poore thing he is!  
If man were any thing, he's nothing now:*

<...>

*With her whom we lament, hee lost his heart»<sup>124</sup> [422, 349].*

---

<sup>123</sup> «Отож, ти, хворий Світе, помилково вважаєш, що тобі / Добре, коли, на жаль, ти в Летаргії. / Її смерть таки ранила і вгамувала тебе моді <...> / Ця рана була глибока, але це ще більше нещастя, / Що ти втратив свій розум і пам'ять».

Однак занепав, на думку автора, не лише соціум. Всесвіт загалом, вже з перших хвилин після створення Богом перебував у процесі повільного вмирання і розкладу, і лише виняткові сили Елізабет, що *«скріплювала всі його частини»* [422, 351], підтримували у ньому життя. Після смерті героїні навколо зникли краса кольорів [422, 352], міра [422, 352], гармонія [422, 363], а сам світ став гнилим трупом, який поїдає черва [422, 362]. Як цілком справедливо стверджує Ентоні Рассел, ці есхатологічні образи є у Дж. Донна *«не простою риторичною прикрасою. У контексті його зображення чесноти дівчинки як космічного принципу життя смерть Елізабет справді позбавляє світ істотної життєздатності»* [388, 387]. Таке твердження дослідника цілком корелює із висловленою нами раніше думкою про те, що Дж. Донн любив тлумачити петрарківські тропи буквально, як автологічні художні образи.

У другій частині *«Книги пісень»* Ф. Петрарка пише, що після відходу Лаури він зрозумів, як помилявся, коли жив земним. Смерть жінки ще раз підтвердила, що ніщо мирське не варте турботи, тому його ліричний герой звертає погляд до Господа:

*«Що дієш? Чом вертаєшся у дні,*

*Яким уже немає повороту,*

*Скорботний духу?*

*<...>*

*Не мрії віддавайся ти сліпий,*

*А думі, що веде тебе до раю.*

*Черкаймо неба, паділ цей земний*

*З його красою тільки заважає*

*Живому й мертвому здобути упокій»* [124, 211 – 212].

Подібно роздумує у *«Перших роковинах»* і ліричний герой Дж. Донна – не варто перейматися тлінним, якщо можна доторкнутися до тих вічних

---

<sup>124</sup> *«Ця людина, така велика, що все, що є, належить їй, / О, яка ж це нікчемна і бідна істота! / Якщо людина була усім, то вона ніщо тепер: / <...> З тією, яку ми оплакуємо, вона втратила своє серце».*

духовних радощів, які сповнювали серце юної Елізабет і відкрили перед нею шлях до райських висот:

*«Shee, shee is dead; shee's dead: when thou knowest this,  
Thou knowest how poore a trifling thing man is.*

<...>

*The heart being perish'd, no part can be free.*

*And that except thou feed (not banquet) on*

*The supernaturall food, Religion,*

*Thy better Growth growes withered, and scant;*

*Be more than man, or thou'rt lesse than an Ant»<sup>125</sup> [422, 350].*

У фіналі поеми, звертаючись до теми безсмертя, яке може подарувати поезія, англійський письменник дещо «розвіює» трагічний настрій свого твору:

*«... when I saw that a strict grave could doe,*

*I saw not why verse might not do so too.*

*Verse hath a middle nature: heaven keepes Soules,*

*The Grave keepes bodies, Verse the Fame enrroules»<sup>126</sup> [422, 358].*

Підкреслимо, що це також є добре впізнаваним петрарківським мотивом. Ф. Петрарка періодично повертався до проблеми можливостей художнього слова протягом усієї «Книги пісень» (див., приміром, XX, CLXXXVII, CCXCIII, CCCXXVII). Послуговуючись традиційним риторичним топосом скромності, італійський гуманіст любив порівнювати себе з найвідомішими античними поетами: легендарним Орфеєм, Гомером, Вергілієм, а також Квінтом Еннієм (див.: CXLVI, CLXXXVI, CLXXXVII, CCXLVII), навмисно підкреслюючи власну мізерність:

<sup>125</sup> «Вона, вона мертва; вона мертва: якщо ти знаєш це, / Ти знаєш, якою бідною і нікчемною істотою людина є. / <...> Якщо серце загинуло, жодна частина не може бути вільна. / І якщо ти не живишся (не бенкетуєш) / Надприродною їжею, Релігією, / Твоє Зростання в'яне і стає мізерним; / Будь більше, ніж людина, або ти менше, ніж мураха».

<sup>126</sup> «...коли я побачив, що сувора могила може робити, / Я не побачив, чому вірш не може робити так само. / Вірш має посередницьку природу: у небі зберігаються Душі, / у Могилі зберігаються тіла, у Вірші – Слава».

*«Замовити б Гомеру і Орфею  
Співати їй урочисті кантати.  
А то б із Мантуї узявся ще й пастух.  
Зла ж зірка, щоб знущатися над нею,  
Послала іншого їй повеличати.  
Та, може, він лише терзає слух» [124, 161].*

Проте що більше ліричний герой італійського автора рефлексує над власною поетичною практикою, то більше утверджується в переконанні, що не лише він, кому бракує таланту й уміння, але навіть найславніші літературні мужі минулого не змогли б написати про його Донну так, як вона того заслуговує:

*«Взялись би Смирна, Мантуя, Афіни,  
І ті б свої порозбивали ліри» [124, 196].*

Однак необхідно наголосити, що причина цього – не лише в обмеженості виражальних засобів поетичної мови чи мови як такої («Перу, не то що слову, не злетить, / Куди злетіла полегко Природа, / Сплітаючи цупку для мене сіть» [124, 232]) чи у тому, що при погляді на кохану жінку язик ліричного суб'єкта німіє («Та гляну – і гублюся ту ж хвилину. // Я мовив, та слова спливали даром, / Скидаючись уже на белькотню. / Амур зробив із мене німака» [124, 150 – 151]), а передусім у тому, що неземну сутність Петрарчиної Донни неможливо повністю осягнути жодному смертному, не кажучи вже про те, аби співмірно передати та поетично виразити всю Лаурину велич (ССХІІІ, ССV):

*«Таких панянок доля обира  
Чи цар зірок, у неї, Йсусе Христе,  
Достоїнств стільки, стільки того хисту –  
Все описать не знайдеться пера» [124, 176].*

Це і є лейтмотивом усієї «Книги пісень» і основним мотивом у парадигмі мотивів, пов'язаних із темою поетичної творчості, у Ф. Петрарки.

Свою ліру, зважаючи на її безсилля гідно оспівати Лауру, протагоніст італійського митця називає «убогою» [124, 161], свій спів – «простацьким» [124, 111], свій вірш – «млявим» [124, 196], свої пісні – «зітханнями» [124, 224], своє перо – «благеньким» [124, 226], свій стиль – «підтоптаним» [124, 230], а свою поетичну творчість – такою, що не мала успіху:

*«Амур уклав до уст мені рядки,  
Щоб я про неї всім повідав сміло,  
Та мало що у творі говорили  
Моє уміння, пера і картки.  
Мої пісні не стали виняткові,  
Хоч я так розраховував на диво,  
А успіхом я їх не назову»* [124, 233 – 234].

Донна, як відомо, виявилася цілковито байдужою до його проникливих рядків, тому поетові не залишилося нічого іншого, як продовжувати співати свою хвалебну пісню прекрасній жінці із кам'яним серцем, вже не сподіваючись на щастя:

*«Почавши, маю право я на спів  
<...>  
Аби ж по поданні моїх рядків  
Небесний зір усмішкою розцвів,  
Я б по такій напасті  
Найвище щастя  
Серед усіх залюблених зажив!  
До того ж заявити б міг законно:  
«Співаю на догоду я мадонні».  
Прекрасні мислі, здатні занести  
Так високо мої палкі стремління,  
Дивіться, серце у мадам камінне...»* [124, 77].

Водночас неможливо не помітити, що оцінка Ф. Петраркою своєї літературної праці упродовж «Книги пісень» зазнає відчутних змін. Так,



якщо спочатку стверджується, що вірші збірки писалися тому, що «Амур віддав наказ» [124, 196], дещо пізніше протагоніст зізнається, що «у праці домагався я колись, / Аби серцеві болючі вляглись, / І не збирався заживати слави» [124, 224]<sup>127</sup>, то згодом саме зі своїми поезіями Ф. Петрарка пов'язує довічну пам'ять про Лауру. Скажімо, у сонеті СССХХVІІ італійський автор пише:

*«І якщо спів мій має трохи сили,  
Якщо тебе я піднести зумів,  
Із пам'яті не вийдеш ти до віку»* [124, 243].

Петрарчин протагоніст також не заперечує, що слава, яку від здобув, оспівуючи донну, з часом стала для нього приємною, ба більше – жаданою (ССХСІІІ).

У подібній тональності закінчуються і Доннові «Перші роковини», проте петраркізм цього тексту, звісно ж, не обмежується лише обумовленими моментами. Варто згадати і те, що жінка у творі називається причиною чоловічої загибелі чоловіка, що теж є одним із основних концептів «Канцоньєре» [78, 40]. У Дж. Донна ця ідея розгортається як у цілому тексті, так і в окремих фрагментах, скажімо, у такому:

*«Even Gods purpose; and made woman, sent  
For mans reliefe, cause of his languishment.  
They were to good ends, and they are so still,  
But accessory, and principall in ill;  
For that first marriage was our funerall:  
One woman at one blow, then kill'd us all,  
And singly, one by one, they kill us now.  
We doe delightfully our selves allow  
To that consumption; and profusely blinde,*

---

<sup>127</sup> Аналогічні мотиви зустрічаємо в канзоні СХХVІІ: «Куди мене спонукує Амур, / Журливі рими й спрямувати маю – / Крилатому це богу данина. / Як починати? Як дійти до краю? / Чимало випало мені душевних бур. / Амур мою любовну повість зна, / В моїй душі записана вона / Його нетерпеливою рукою. / Хоч од зітхань на мить передихну, / Повідаю про цю ману / І біль мій трошки заспокою» [124, 114].

*We kill our selves to propagate our kinde*<sup>128</sup> [422, 348 – 349].

Окрім того, у процитовананому пасажі йдеться не лише про владу прекрасної статі над сильною, але й мовчазну згоду чоловіків на такий status quo. На наш погляд, генеза цього мотиву теж петрарківська. Так, у самого Ф. Петрарки маємо надзвичайно оригінальний художній образ, побудований на основі улюбленої серед петраркістів антитези, – «коханої ворогині» (див.: XXI, CLXIX, CLXXIX, LXXXVII, CLXX, CCCXV) – жінки, що своєю черствістю, а іноді й презирством губить протагоніста і є, по суті, його ворогом, але яку той не може розлюбити, і ця любов веде його до передчасної загибелі [78, 40]. Прикметним у цьому сенсі є Петрарчин сонет ССІІ, ліричний суб'єкт якого прямо вказує на своє фатальне кохання до «ласкавої ворогині» як причину власної неминучої смерті:

*«Із надр своїх живий прозорий лід  
Пускає племін, жар нестерпний нині,  
Він сушить серце, кров п'є по краплині,  
Руїною мені уже грозить.  
На мене смерть замахується бити,  
Її небесний грім і рев левиний  
Життя моє догонять неодмінно,  
Я мовчки побиваюся, та й квіт.  
Аби ж то спожаління і любов  
Підпомогли, подвійна ця колона  
Могла б мене прикрити од вогню.  
Та я не вірю, тут бо знати знов  
Мою ласкаву ворогиню й донну,  
Та не її, недолю лиш виню» [124, 170].*

<sup>128</sup> «І Боги задумали, і створили жінку, послали / На polegшення чоловікові, причину його туги. / Вони мали добрі наміри, і такими вони залишаються, / Але стали співучасниками і головними в поганому; / Тому що цей перший шлюб був нашим похороном: / Одна жінка тоді одним ударом вбила нас усіх, / І поодиноці, одного за одним, вони вбивають нас зараз. / Ми справді з насолодою самі дозволяємо / Таке використання; і, будучи надмірно засліплені, / Ми вбиваємо себе, щоб продовжити наш рід».

«Перші роковини» Дж. Донна також виявляють характерні для петрарківської лірики риси риторизму. Англійський автор охоче вводить свій текст довгі періоди – синтаксичну структуру, дуже характерну як для стилю самого Ф. Петрарки, так і для стилістичної манери багатьох його учнів. Одним із найпоказовіших у цьому контексті є речення, яке розпочинається у сто сімдесят п'ятому рядку поеми, завершуючись аж у сто дев'яностому (на жаль, у жодному із відомих нам перекладів, ця особливість не збережена).

Поема Дж. Донна «Другі роковини» є літературним твором виразно дидактичного характеру і спрямування, що споріднює його більше із середньовічною англійською словесністю, ніж новою, проте і цей художній текст не позбавлений петрарківських рис [78, 41].

Передусім зазначимо, що у цій поемі Дж. Донн продовжує накреслений у «Перших роковинах» лейтмотив деградації всесвіту, спричиненої кончиною Елізабет Друрі. При цьому у «Других роковинах» есхатологічні образи набувають ще більш натуралістичного характеру. Прикладом цього може слугувати уривок, де світ неочікувано порівнюється зі страченим на пласі злочинцем (на наш погляд, це один із найвинахідливіших концептів Дж. Донна – розгорнута метафора, у якій неочікувано зіставлено ніяк не пов'язані між собою явища):

*«Though at those two Red seas, which freely ranne,  
One from the Trunke, another from the Head,  
His soule be sail'd, to her eternall bed,  
His eyes will twinkle, and his tongue will roll,  
As though he beckned, and cal'd backe his soule,  
He graspes his hands, and he pulls up his feet,  
And seemes to reach, and to step forth to meet  
His soule; when all these motions which we saw,  
Are but as Ice, which crackles at a thaw:  
Or as a Lute, which in moist weather, rings  
Her knell alone, by cracking of her strings:*

*So struggles this dead world, now shee is gone...»<sup>129</sup> [422, 361].*

Також доцільно, на наш погляд, згадати і той факт, що врода дівчинки змальовується у «Других роковинах» через улюблені серед петраркістів художні образи різного роду скарбів. У самого італійського гуманіста зовнішність Донни лише порівнювалася із коштовним камінням, золотом, коралами, перлами тощо:

*«Волосся – золото, і мов з ебену брови,  
Чоло як сніг, і очі – як зірки,  
З яких Амур пускає стріли зразу.  
Уста – корали й рожі пурпурові –  
Ласкавих нарікань полон гіркий...*

*Зітхання полумінь і сліз ясні алмази» [124, 143].*

Натомість англійський автор йде значно далі – найдорожчою коштовністю у нього є сама Елізабет Друрі:

*«Shee, in whose body (if we dare preferre  
This low world, to so high a marke as shee,)  
The Westerne treasure, Easterne spicerie,  
Europe, and Afrique, and the unknowne rest  
Were easily found, or what in them was best;  
And when w'have made this large discoverie  
Of all, in her some one part then will bee  
Twenty such parts, whose plenty and riches is*

*Enough to make twenty such worlds as this...»<sup>130</sup> [422, 367].*

---

<sup>129</sup> «Хоч у тих двох Червоних морях, що вільно збігають, / Одне з Тулуба, друге з Голови, / Його душа відпливає до вічного ложа, / Його очі будуть кліпати, а його язик смикатися / Так, ніби він просив і кликав назад свою душу, / Він стискає свої руки і підтягує свої ноги, / І, здається, досягає (того – М. М.), що виходить назустріч / Своїй душі; коли всі ці рухи, які ми бачили, / Були лише немов лід, що тріщить під час відлиги: / Або як лютня, що у вологу погоду дзвенить / Свій дзвін самотньо, потріскуючи своїми струнами: / Так бореться цей мертвий світ тепер, коли вона пішла...».

<sup>130</sup> «Вона, в чиєму тілі (якщо ми наважимося віддати перевагу / Цьому низькому світу перед такою височиною, як вона,) / Заходу скарби, Сходу прянощі, / Європи, Африки, і решта невідомого / Можна було легко знайти, те, що в них найкраще; / І коли ми зробили це велике відкриття, / З усіх, у ній якась одна частина буде / Як двадцять таких

Звернімо увагу на ще один момент. У першому тексті другої частини «Книги пісень» автор, порівнюючи свою героїню з царівною, писав про неї:

*«Дух царський, можна сила молода,  
В тобі усякий визнає владику»* [124, 206].

У Ф. Петрарки цей образ лише так би мовити злегка «намічений». Окрім процитованої поезії вірша та вже згаданого сонета ССХVІІІ, натрапляємо на нього також у сонеті ССХХХVІІІ, де він теж не деталізований.

Як уже зазначалося, англійський письменник широко використовував образи королівств і можновладців у поетичних текстах, що увійшли до збірки «Пісні і сонети». У поемі «Другі роковини» він теж акцентує цей пласт художньої образності, переконуючи читачів, що його героїня є цілою державою:

*«Shee, who being to her selfe, a state enioyd  
All royalties which any state emploid...»<sup>131</sup>* [422, 371].

Влада дівчинки поширюється у Дж. Донна на те, щоб оголошувати війну, підписувати мир, творити правосуддя, карбувати монету [422, 371]. Як бачимо, в англійського митця аналізований художній образ значно об'ємніший.

Не до порівняння більшої масштабності та яскравості набувають у Дж. Донна й картини посмертної подорожі душі Елізабет сферами неба. Логічно припустити, що у Ф. Петрарки ці пасажі були створені під впливом третьої частини «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі («Рай») [детальніше див.: 78, 43]. Виділимо цікаву деталь: у картинах загробного життя обидвох героїнь присутній ідентичний момент – і Лаура, і Елізабет стають у раю частиною ангельського хору. Італійський митець вказує на це в сонетах СССІХ та СССХLV:

---

*частин, чиїх достатків і багатств / Досить, аби створити двадцять таких світів, як цей...».*

<sup>131</sup> *«Вона, що сама собою державу творить, / Усю королівську владу, що є у країні».*

*«Це чудо із чудес не на віки  
 Нам небо показало і вдарило,  
 Бо скоро, нас уразивши немило,  
 В хори її забрало між зірки» [124, 233].*

\*\*\*

*«Тепер вона зробилась ще гарніша  
 І там, у янгольському хорі, рада  
 Сидіти біля Господевих ніг» [124, 256].*

Дж. Донн натомість спресовує Петрарчин художній образ до вишуканої метонімії, залишаючи при цьому саму ідею влиття голосу героїні в музику небесних сфер без змін:

*«When that Queene ended here her progresse time,  
 And, as t'her standing house to heaven did climbe,*

<...>

*She's now a part both of the Quire, and Song...»<sup>132</sup> [422, 345].*

Однак, мабуть, найбільш явний петрарківський мотив «Роковин» – це могутня ошляхетнювальна сила, якою наділена Елізабет Друрі. У поемі «Перші роковини» цей топос теж присутній, причому він дещо трансформований порівняно із тим, що маємо у Ф. Петрарки – головна героїня називається там джерелом благодатного «золотого віку» на землі [78, 44]. Дж. Донн із доволі значним розмахом описує її добродійний вплив на світ, розгортаючи лаконічний Петрарчин концепт у восьми віршованих рядках:

*«...though she could not transubstantiate  
 All states to gold, yet gilded every state,  
 So that some Princes have some temperance;  
 Some Counsellors some purpose to advance  
 The common profit; and some people have*

---

<sup>132</sup> «Коли ця Королева закінчила тут свій успішний час / І, як до свого дому, що стоїть у небі, піднялась, / <...> Тепер вона частина хору й пісні».

*Some stay, no more than Kings should give, to crave;  
Some women have some taciturnity,  
Some nunneries some grains of chastite»<sup>133</sup> [422, 356].*

У сонеті CCLXXXIX «Книги пісень» Ф. Петрарка зізнавався, що кохана жінка була для нього всім – натхненням, провідною зіркою, напутнім словом:

*«Я вдячен їй, кажу це без обави,  
Напутила мене вона не даром,  
Рятуючи, така сувора й чула.*

<...>

*Я увічнив її. Вона мене натхнула» [124, 222].*

Своєю добродією вона змогла вирятувати Петрарчиного протагоніста від страшної духовної смерті:

*«Моє обличчя вздрівши без кровини,  
Позначене уже печаттю смерті,  
Не віддали ви їй мене по жерти,  
Жалем урятували од загину.*

<...>

*Мій дух, як ледар од удару бука,  
Прокинувся під вашими речами,  
Відкрилось серце вашими ключами,  
І нині, донно, в вас моє опертя,  
По вашій волі я пливу уперто,*

*І все, що йде од вас, – то благостиня» [124, 71 – 72].*

А своєю красою і шляхетністю – відкрила йому шлях до неба:

*«Вона мені дає високий навід,  
І, слухаючи її ніжний зов,*

---

<sup>133</sup> «...хоч вона не могла перетворити / Всі держави у золото, але об'єднала кожну державу / Для того, щоб деякі Принци мали деяку поміркованість; / Деякі радники мали певну мету просуватися вперед / Для спільної користі; і деякі люди / Не більше, ніж повинні давати Королі, жадали; / Деякі жінки мали деяку мовчазливість, / У деяких монастирях були дециції цнотливості».

*Тримаюсь я цього шляху по змозі» [124, 220].*

Подібні мотиви маємо й у «Других роковинах». Героїню Дж. Донна не спокушають жодні мирські радощі, всі її думки – лише про потойбічне раювання. Дівчинка цілком байдужа до різних спокус, оскільки вже у своєму недовгому земному житті дивним чином змогла досягнути небесну мудрість. Проте у потрактуванні цього концепту митцями є й певні розбіжності, позаяк якщо у Ф. Петрарки Донна була провідником і порятунком передусім для самого ліричного героя, то героїня Дж. Донна постає як моральний зразок буквально для всіх – не лише сучасників, але й потомків [78, 45]. Він пише про це так:

*«Shee who <...> practised  
So much good as would make as many more:  
Shee whose example they must all implore,  
Who would or doe, or thinke well, and confesse  
That all the vertuous Actions they expresse,  
Are but a new, and worse edition  
Of her some one thought, or one action...»<sup>134</sup> [422, 369].*

У зв'язку із цим не зайвим буде згадати й порівняння Елізабет Друрі з книгою:

*«Shee, shee not satisfied with all this waight,  
(For so much knowledge, as would over-fraight  
Another, did but ballast her) is gone  
As well t' enjoy, as get perfection.  
And cals us after her, in that shee tooke,  
(Taking her selfe) our best, and worthiest booke»<sup>135</sup> [422, 369].*

---

<sup>134</sup> «Вона, яка <...> практикувала / Стільки добра, скільки найбільше могла: / Та, на чий приклад повинні всі молитися, / Хто б зробив або подумав (щось – М. М.) добре, зізнався би, / Що всі високі Вчинки, які вони роблять, / Лише нове і гірше видання / Її якоїсь однієї думки чи одного вчинку...».

<sup>135</sup> «Вона, вона не задоволена усім цим вантажем, / (Бо стільки знань, що перевантажили би будь-кого, / були для неї лише баластом) пішла / Як насолоджуватися,



Паралель тут, звісно, прозора: місія кожної книги – навчати, наставляти, просвітляти людину, основне життєве завдання дівчинки полягало у тому самому. Власну ж функцію автор вбачає в уславленні цієї дивовижної дитини. Дж. Донн переконаний, що його героїня здобуде таке саме безсмертя, на яке спромоглася Лаура, адже, по-перше, так само, як врода і духовна досконалість Петрарчиної героїні, шляхетність Елізабет навіки закарбована в поетичному слові, а, по-друге, як італійський письменник став взірцем для петраркістів, у чііх віршах своєрідно продовжила своє буття і його Донна, так і скромний автор «Роковин», цілком можливо, стане у майбутньому прикладом для інших митців [78, 45], які і собі наслідуватимуть його похвалу Елізабет Дуррі:

*«Thou seest me strive for life; my life shall bee,  
To be hereafter prais'd, for praying thee;  
Immortall Maid, who though thou would'st refuse  
The name of Mother, be unto my Muse  
A Father, since her chast Ambition is,  
Yearely to bring forth such a child as this.  
These Hymnes may worke on future wits, and so*

*May great Grand children of thy praises grow»<sup>136</sup> [422, 361 – 362].*

Отож, увічнивши доньку Роберта Дуррі у своїх поемах, митець плекає надії на те, що й вона закарбує його ім'я як поета у віках. Тут англійський поет теж розходиться з Ф. Петраркою, оскільки якщо італійський гуманіст мріяв передусім уславити Лауру, то перший бажає слави і для себе теж [78, 46].

Як уже зазначалося, «Роковини» мають у науці про літературу величезну кількість найрізноманітніших інтерпретацій. Попри це досі у

---

*так і здобувати досконалість. / І кличе нас за собою, туди вона забрала, / (Забравши себе) нашу найкращу і найдорощчу книгу».*

<sup>136</sup> *«Ти бачиш, як я прагну життя; моє життя буде у тому, / Щоб бути прославленим в майбутньому за те, що прославляю тебе; / Безсмертна Діво, якщо ти відмовилася / Від імені Матері, будь для моєї Музи / Батьком, оскільки її цнотлива Мета є / Щорічно народжувати таке дитя, як це. / Ці Гімни можуть вплинути на майбутні уми і тому / Нехай правнуки з молитов до тебе зростають».*

літературознавстві залишається неостаточно розв'язаною проблема реального прототипу центрального жіночого образу цих творів. Хоча поеми Дж. Донна і мають офіційну присвяту, проте у них письменник жодного разу не згадує імені своєї героїні. На нашу думку, перенесення Доннових поем до петрарківського контексту може суттєво допомогти у розв'язанні цієї проблеми. Адже знаємо, що практика оспівування героїні в петрарківському гіпертексті передбачала чітко окреслений набір стереотипних художніх образів та кліше. Реальна жінка, що була прототипом того чи того поетичного тексту, найчастіше аж ніяк не відповідала тим характеристикам, які їй присвоювалися під впливом літературної традиції. Та й, до слова, досі невідомо, чи існувала сама Лаура – багато хто вважає її простою літературною містифікацією, що була створена Ф. Петраркою як символічне втілення філософських ідей неоплатонізму. Так, відомо, зокрема, що навіть близький друг італійського автора Дж. Колонна сумнівався у реальності Лаури [детальніше див.: 103]. Й у самого Ф. Петрарки віднаходимо доволі цікаве зізнання: «Жодна Лавра мені не припала до серця так, як лавр поетів, якому я засвідчив свою відданість довгими роками студій. А ця жива Лавра в усьому є артефактом, вигадкою і грою моєї уяви та зітхання у віршах» [цит. за: 42, 51]. Отож, зважаючи на ідеалізацію та стандартизацію, стереотипність жіночих образів петраркізму, цілком логічно висунути гіпотезу, що героїня поем англійського автора є передусім персоніфікацією платонівської ідеї досконалої божественної краси.

Зважаючи на все сказане, можемо підсумувати, що попри очевидну присутність у поемах Дж. Донна слідів інших культурних та літературних традицій (традиція католицьких медитативних та проповідницьких практик, середньовічний алегоричний дидактизм, зв'язок із траурними поетичними жанрами (плачами, елегіями) тощо), «Роковини» також певними своїми аспектами можуть бути вписані до масиву текстів петрарківської традиції. Як було продемонстровано, у них письменник використав та реінтерпретував практично весь арсенал художніх образів (головна героїня як душа всесвіту,

його фундамент, серце і краса, міра і гармонія, королева і т. ін.), мотивів (стрімкого занепаду і повної руйнації світу, спричинених трагічною передчасною смертю Елізабет; ошляхетнювального впливу дівчинки на навколишній світ; поетичної творчості, що має здатність дарувати безсмертя, але не може вповні відтворити досконалість героїні; принциповою важливістю зречення від усього земного заради небесного, взірцем чого слугує недовге життя Елізабет; жінки як причина загибелі чоловічої статі; божественна природа героїні, для якої не знайшлося місця на грішній землі, тощо), художніх прийомів і засобів образотворення (створення жіночого портрета через образи різноманітних коштовностей; надмірна ідеалізація героїні; гіперболізація й афектація; складні риторичні періоди і т. п.), які в «Канцоньєре» Ф. Петрарки стосувалися смерті Донни та її переживання ліричним суб'єктом. При цьому Дж. Донн помітно збагачує і розширює смисловий об'єм запозичених петрарківських елементів, надаючи додаткової деталізації й конкретизації (скажімо, порівняння Елізабет із державою) та масштабності (картини загробної подорожі душі небесними сферами) навіть тим із них, які у самого Ф. Петрарки були лише ледь-ледь намічені. Окремі петрарківські образи мають у «Роковинах» ще більш гіперболізований характер (наприклад, світ-труп, світ-могила), натомість деякі художні мотиви також можуть спрощуватися, схематизуватися (спів покійної в ангельських хорах).

Отже, можемо зробити висновок, що звернувшись до «Книги пісень» як до популярного на той час джерела топосів, англійський письменник не просто використав риторичну складову петрарківської художньої моделі як зручну матрицю, що було типовим для більшості пізніх англійських петраркістів, а творчо переосмислив її задля досягнення власних мистецьких цілей. Також важливо підкреслити, що прочитання «Роковин» Дж. Донна через призму рецепцій та інтерпретацій петраркізму не лише дає змогу органічно вписати ці художні тексти в цілком обґрунтований аналітичний та інтерпретаційний контекст, але й уможлиблює розв'язання окремих

прикладних завдань, наприклад, проблеми прототипу художнього образу головної героїні [78, 46 – 47].

### 2.3.3. Петрарківські контексти духовної лірики Дж. Донна

Творчість Дж. Донна, як уже неодноразово зазначалося, надзвичайно різноманітна і різнопланова, її неможливо «втиснути» до будь-яких класифікацій чи періодизацій. Так, поряд із поезіями, написаними у доволі фривольній манері, часто сповненими сміливими еротичними мотивами й образами, доробок митця містить і цілий корпус благочестивої релігійної лірики.

Перші дослідники художнього спадку автора пов'язували його любовну лірику з раннім періодом творчості, а релігійну – з пізнім, проте згодом було встановлено хибність цього твердження і доведено, що багато з тих віршів, які ввійшли до «Пісень і сонетів», Дж. Донн створював тоді ж, коли і «Священні сонети» [90, 11]. І сам письменник, як видається, не зводив жодних кордонів між своєю ранньою та зрілою поетичною практикою – принаймні саме у цьому переконує його віршоване послання «До графині Сейлісбері»:

«...*I adore*  
*The same things now, which I ador'd before,*  
*The subject chang'd, and measure; the same thing*  
*In a low constable, and in the King*  
*I reverence; His power to work on mee:*  
*So did I humbly reverence each degree*  
*Of faire, great, good...»<sup>137</sup> [422, 317].*

---

<sup>137</sup> «...Я обожнюю / Ті самі речі зараз, які я обожнював раніше, / Предмет змінився і мірило; те саме / У низькому констеблі, що й у Королі / Я глибоко поважаю; Його силу,

Будучи створеним у серпні 1614 р., незадовго до того, як митець прийняв священничий сан, це послання засвідчує, на наш погляд, що навіть для Бога Дж. Донн не намагався шукати якихось кращих засобів для прославлення й оспівування, ніж конвенційна мова петрарківського дискурсу. Автор сам зізнавався, що не відчував особливої відмінності між любов'ю до жінки і любов'ю до Творця – змінився об'єкт поклоніння, проте сама концепція вірного служіння та засоби її художнього відтворення залишилися тими самими. Мабуть, все ж недаремно такий шанований знавець світової літератури, як Гарольд Блум, розмірковуючи про творчу траєкторію автора від любовної лірики до духовної, висноував: «Дивом поезії Донна є її цілісний характер. Його рання вільнодумна лірика у «Піснях та сонетах» демонструє ті ж способи дотепності та майстерність образів, які продовжуються в його релігійних віршах, «Священних сонетах» і великих гімнах» [289, XVI].

Зрештою, тут немає нічого дивного, адже, як зауважує Т. Роче, мова петраркізму як мова релігійності є абсолютно іманентною петрарківській художній системі – саме такою мовою говорить один із голосів «Канцоньєре» [див.: 381, 1 – 69]. А вже неодноразово згадуваний нами Д. де Ружмон пояснював це засадничими християнськими ідеями. Вбачаючи у куртуазному коханні алегорію любові душі до Господа, створену провансальськими катарами, дослідник переконує: «Якщо душа не може сутнісно з'єднатися з Богом, як стверджує християнська ортодоксія, то звідси випливає, що любов душі до Бога – це взаємна нещаслива любов. Можна передбачити, що ця любов виражатиметься через мову пристрасті, себто через мову катарів, «спрофановану» літературою та пристосовану до людських пристрастей. Саме її реторика виявилася найпридатнішим для тлумачення та передачі невимовної суті почуття» [129, 149]. Проаналізувавши тексти святої Терези, Йоанна від Хреста (обидвоє, до слова, були лише трохи молодшими за

---

*що діє на мене; / Отож, я справді смиренно шаную кожну міру / Справедливого, великого, доброго...».*

Дж. Донна: перша померла у 1582 р., другий – у 1591 р.), Майстера Екгарта, Руїсброка, учений склав цілий каталог тем, мотивів та образів, спільних для провансальських поетів і християнських містиків, які до XIV ст. ще зберігали свій глибокий містичний сенс, перетворившись невдовзі на звичайні експресивні формули – куртуазну риторичу (приміром, «жало кохання, що раниць, не вбиваючи», «солодка рана», «пристрасть, що «відокремлює» від світу та людських істот», «викрадене серце», «скарги та біль, який проте бажаніший, аніж радість та земне щастя» тощо) [див.: 129, 152 – 153].

Ф. Петрарка неперевершено майстерно контамінував у своїй «Книзі пісень» поетичні мотиви пристрасного кохання та чистої любові до Бога. Окремі його послідовники, зосібна й англійські, пішли ще далі, буквально підпорядкувавши петрарківський ентузіазм у поклонінні жінці вимогам офіційної релігії. Л. Мартц із цього приводу констатує, що у Британії «куртуазне поклоніння Діві Марії було одним із аспектів, найміцніше культивованих Реформацією» [325, 96]. Це, безумовно, не могло не вплинути й на художню літературу. Так, наприклад, у 1591 р. Роберт Саузвелл пише твір, якому дає назву «Похоронні сльози Марії Магдалини», де образ Марії створюється через використання типових художніх засобів петрарківської лірики. При цьому автор сам указує на мету, яку переслідує своїм твором: *«Пристрасть я допускаю, і кохання схвалюю, лише бажаю, аби людина змінила їх об'єкт та адресувала кращим <...> Кохання є лише дитинством справжньої добродійності <...> що виростає до досконалості, коли доля, окрім природних потягів, пропонує вищі і благородніші взаємини, ніж земні»* [цит. за: 325, 105]. Можемо відзначити у процитованому пасажі авторську інтерпретацію платонівської ідеї «любовної драбини», що була популяризована П. Бембо, повторена Б. Кастильйоне, та через них сприйнята європейськими петраркістами, які, вже не відчуючи безпосереднього зв'язку з містичним корінням провансальської лірики, часто вважали юнацьке почуття до жінки лише сходиною до більш глибоких і чистих релігійних почуттів [90, 12].

Практика змішування сакральних і профанних художніх образів при змалюванні любовних взаємин була дуже поширеною і в поезії Е. Спенсера. Амбівалентність кохання добре помітна в його сонетному циклі «Аморетті» і виявляється у самому характері цього почуття: нице схиляння перед об'єктом любові, радість і насолода від його споглядання чи близької присутності, щире каяття у негідних вчинках, постійне відчуття власної мізерності – все це характерне як для петрарківського служіння Пані Серця, так і для християнського служіння Господу. Як проникливо зауважує С. Ніколаєнко, «Аморетті» «містить гіперболізовану хвалу коханій та зображує служіння їй як святині <...> Е. Спенсеру вдається описати створення храму їй у душі на межі балансування між ідолопоклонінням та християнською любов'ю» [112, 148].

Стосовно ж Дж. Донна Г. Грирсон зазначав: «Католицькі митці, як то Роберт Саузвелл, навчилися від італійців писати на релігійні теми в антитетичному, «хімерному», «пристрасному» стилі любовних поетів <...> У віршах Донна «The Cross», «The Annunciation and Passion», «The Litanie» ця католицька традиція, що якимось вціліла в англіканській церкві, отримала поетичну артикуляцію» [258, 23].

В одній зі своїх ранніх проповідей, що була виголошена 23 січня 1615 р., Дж. Донн проводив паралелі між собою та старозавітним царем Соломоном, який замолоду перебував у полоні пристрасті й у своїх віршах *«висловлював любов до жінок, а коли навернувся до Бога, то так і не відійшов остаточно від своїх старих висловлювань»* [цит. за: 303, 151]. У випадку Дж. Донна таке порівняння є, на наш погляд, цілком доречним, оскільки немає жодних підтверджень, що після прийняття сану митець навідріз відрікся від своїх попередніх життєвих чи творчих звичок. Не перестав він, на нашу думку, бути і петраркістом. Це ілюструють насамперед його листи – найбільш інтимні тексти, у яких адресант не перестає бути по-куртуазному улесливим стосовно осіб, до яких звертається. Отож, на наше переконання, Дж. Донн не намагався змінити звиклий стиль письма лише з тієї причини, що

змінився його соціальний статус. Це дуже добре можна прослідкувати на прикладі його духовної лірики [90, 13].

У «Піснях і сонетах» англійський поет доволі інтенсивно застосовував релігійні образи і мотиви, не уникаючи дифузної взаємодії сакрального і профанного. Так, приміром, у вірші «Прощання: про моє ім'я на вікні» він наводить дослівний фрагмент із «Послання апостола Павла до коринтян»; у поезії «Твікенгемський сад» вдається до художніх образів манни, раю, змія-спокусника, що мають біблійне походження; у тексті «Ноктюрн у День св. Люсі» проголошує померлу героїню святою, а одними із найбільш поширених поетичних мотивів усієї збірки є мотиви беатифікації та воскресіння, на які натрапляємо у таких текстах, як, скажімо, «Канонізація» чи «Моці». Те саме стосується й релігійних віршів митця, форма і зміст яких ґрунтуються на усталених літературних традиціях, зокрема й петрарківській. У циклах «La Corona» та «Священні сонети» Дж. Донн адаптує до власних потреб жанр сонета, який автоматично відсилає до Ф. Петрарки. У першому циклі митець використовує анадиплозис – стилістичний засіб повторення останнього слова або групи слів одного речення на початку наступного, що здобув значну популярність серед поетів-петраркістів (у «вінки» свої сонети «сплітали» Серафіно Аквілано, Торквато Тассо, Джанбаттиста Гуарині, Семюел Деніел та багато інших поетів-петраркістів). Цей же прийом був характерним для особливого релігійного жанру під назвою «rosary-treatisy» – «розарій». Тобто вже навіть на такому поверхневому рівні відбувався синтез любовного та духовного компонентів у творчості митця [90, 13].

Також Дж. Донн застосовував у своїй релігійній ліриці багато елементів, які до того пройшли успішну художню апробацію у петрарківських текстах «Пісень і сонетів». Тут варто насамперед згадати образ циркуля, який у поезії «Прощання, що забороняє смуток» виконував функцію ідейного фундаменту, а у «Похороні лорда Гаррингтона» перетворився на частину складного порівняння – розмірковуючи над складністю і короткочасністю життя, англійський автор доходить висновку,



що кожен із нас є умовним циркулем: тоді як одна ніжка може вільно мандрувати земним світом, інша – ніколи не покидає небеса, що й мотивує людину шукати дорогу додому. Звертається до цього образу письменник і у ХХ «наставлянні» прозового трактату «Звернення до Господа у час нужди і лих», де роздумує над тим, що кожен із нас має потребу вкорінитися у Бозі, який є єдиним істинним центром життя і духовним опертям. І навіть у найособистіших духовних текстах Дж. Донн не обходиться без петрарківських топосів. Так, у своєму останньому вірші «Гімн Христові перед останнім відплиттям автора до Німеччини», він вдається до метафори любові-морської подорожі та того самого аргументативного тону, що був характерною рисою його ранньої любовної лірики [90, 13 – 14]. Девід Келлі доволі цікаво пов'язав таку практику змішування еротичних і релігійних елементів із переходом Дж. Донна з католицизму в англіканство. Він пише: «ця нова поетика спирається на словник віри, аби надати засоби для розуміння секулярного досвіду: вона використовує сакральну мову у намаганнях зрозуміти профанне. Більше того, вона використовує профанну мову, для того, щоб зрозуміти сакральне, позаяк поділ між ними – як Донн це розуміє – зник після того, як відбувся перехід від опосередкованих (мається на увазі католицизм – М. М.) до неопосередкованих (протестантство – М. М.) стосунків між людством і Богом, отож, увесь обшир Доннової поетичної кар'єри може бути визначений через сталість спільних для любові та віри метафор» [293].

Якщо говорити про петраркізм у духовних текстах Дж. Донна, то він найбільш виразний у його «Священних сонетах». Нескладно помітити, що дев'ятнадцять поезій цього циклу – зовсім не про Господа, а про самого митця у його непростих взаєминах із Творцем. У цих віршах Дж. Донн змальовує власні почуття до Бога майже так само, як Ф. Петрарка своє кохання до Лаури, а тому «у певному сенсі релігійні сонети Донна можна розглядати як вірші про кохання до Бога» [419, 150].

Тексти «Священних сонетів» неодноразово ставали предметом вивчення в англомовному літературознавчому дискурсі. Серед найбільш вагомих досліджень варто насамперед виділити роботи Люїса Мартца [324], Гелен Гарднер [423] та Барбари Левалскі [311]. Так, Л. Мартц, як уже раніше згадувалося, довів, що сонети, які входять до циклу, тісно пов'язані із системою індивідуальної медитації, розробленою засновником католицького ордену єзуїтів Ігнатієм Лойолою [324]. Такий зв'язок, зазначає Анні Пеппіатт, проявляється насамперед на рівні художньої структури самого сонетного жанру, позаяк «поділ петрарківського сонета за принципом 4 – 4 – 6 корелює із триступеневою медитативною практикою а) прелюдії, komponування образу простору, в якому теологічні моменти узгоджуються з конкретною сценою; б) власне медитації над своїм гріхом та спасінням і в) офіційного діалогу з Богом, результатом якого стає глибока набожність» [358].

Укладачка й редакторка найбільш авторитетного видання духовної лірики Дж. Донна Г. Гарднер теж пов'язувала його «Священні сонети» з описаною медитативною практикою. Літературознавиця вважала, що принаймні дванадцять віршів цього циклу написані ще до того, як автор вирішив перейти в англіканство [80, 128]. Так, відомо, що у 1607 р. митець ще категорично відмовлявся від цього кроку, проте вже у 1615 р., у віці сорока трьох років, він зрікається католицизму і приймає сан. Саме у цей восьмирічний проміжок, на думку Г. Гарднер, і створена більшість сонетів, які відображають глибоку світоглядну кризу письменника [423].

Натомість Б. Левалскі, на відміну від Л. Мартца і Г. Гарднер, виводить генеалогію «Священних сонетів» із біблійної «Книги псалмів», яка в часи Дж. Донна здобула величезну популярність серед англомовних читачів завдяки чудовому перекладу, здійсненому Ф. Сідні та його сестрою графинею Пембрук<sup>138</sup> [311]. Позиція згаданої дослідниці знайшла відгук і в сучасному

<sup>138</sup> Прикметно, що Дж. Донн відгукнувся на цей переклад чудовою поезією – «На переклад Псалмів сером Філіпом Сідні та графинею Пембрук, його сестрою» («Upon the Translation of the Psalmes by Sir Philip Sydney, and the Countesse of Pembroke His Sister»).

літературознавстві. Так, наприклад, Келлі Гобер зазначає, що саме «псалми слугували тематичною та лінгвістичною моделлю для Донна в час написання його «Священних сонетів»» [280]. А Норин Бідер, підтримуючи обидві наведені гіпотези, віднаходить у «Священних сонетах» не лише зв'язки із християнською медитацією та псалмами Давида, але й із біблійними ламентациями та ритуальними плачами [183].

Проте найбільш цінним для нас є висловлювання Рональда Гріна, який, пишучи про вплив псалмів на англійську релігійну лірику XVII ст., згадує у цьому контексті «Canzoniere» Ф. Петрарки, тим самим опосередковано вказуючи на ще одне джерело «Священних сонетів» Дж. Донна: ««Книга псалмів» є центральною у розвитку релігійної лірики століття. Разом із Петрарчиною Rime Sparse (підкреслення авторське – М. М.) вона слугує головним текстом, через який письменники того часу випробовували свої здібності <...> не лише як парафіяни та теологи, але і як поети та критики» [255, 19].

Звертаючись у ліричному циклі «Священні сонети» до канонічної сонетної форми, Дж. Донн, зрозуміло, не міг уникнути рецепції формальної складової художньої моделі петраркізму. Всі свої поетичні тексти автор розпочинає зі стандартної італійської октави, скомпонованої з двох катренів із охопною римою (*abbaabba*), проте далі, йдучи за першими англійськими петраркістами Т. Ваєттом та Г. Говардом, відмовляється і від сицилійської (*cdcdcd*), і від італійської (*cdecde*) секстин. У секстинах одинадцяти своїх віршів (I, III, IV, V, VI, VII, XI, XIV, XVI, XVII, XVIII) він використовує схему *cdcdee*, у семи (II, VIII, X, XII, XIII, XV, XIX) – *cddcee*, в одному (IX) – *accadd*. Така контамінація італійського й англійського сонетних взірців проявляється у Дж. Донна також у специфіці використання «вольти» – смислового та емоційного сюжетного «зламу» / «зсуву». У петрарківському сонеті вольта традиційно припадала на дев'ятий рядок, відмежовуючи секстет від октави не лише формально, але й семантично, позаяк якщо у перших чотирьох його рядках певна проблема зазвичай порушувалася, у

наступних чотирьох – розгорталася, то в останніх шести вона розв’язувалася, сюжетний конфлікт «знімався», антитези «зливалися» у синтезі. Англійський сонет, будучи жанровою формою, суттєво видозміненою на національному ґрунті, з одного боку, зберігав таку загальну схему руху думки, проте з іншого – переносив вольту на фінальний двовірш, т. зв. «ключ» («замок»), який у зв’язку із цим набував особливої змістової ваги. Практикуючи у «Священних сонетах» гібридний варіант сонета, Дж. Донн у дванадцяти зі своїх поезій імплементує відразу дві вольти – італійську й англійську, після восьмого і після дванадцятого рядка, що надає йому значно ширші можливості для розвитку ліричного сюжету.

Водночас важливо наголосити, що, оскільки, за слухним висловом І. Качуровського, «взаємосполука елементів чистої форми в жоднім випадку жанру не створює» [56, 234], то, звернувшись до сонетного жанру, англійський митець переносить у свої тексти не лише петрарківську формальну структуру, але й модель взаємин, характерну для головних героїв петрарківської лірики, заміщуючи при цьому образ коханої жінки образом Господа, проте зберігаючи всі засадничі аспекти цієї концепції. Західний літературознавець Ніколас Слейтер із цього приводу зауважував: «Донн, бажаючи відчувати божественну любов і вкладаючи це бажання у форму сонета, не зміг не звернутися до петрарківської концепції відносин між закоханими» [408]. А сучасна дослідниця Ребека Хелфер звертає увагу на те, що для алегоричного змалювання своїх складних взаємин із Господом англійський поет запозичує в італійського гуманіста не лише «петрарківську форму, але й образ ліричного героя» [276, 37].

Як і «Canzoniere» Ф. Петрарки, ліричний цикл Дж. Донна розпадається на дві нерівні частини. Своєрідною демаркаційною лінією між ними слугує вірш під назвою «З тих пір, як та, яку я любив...» (XVII), у якому англійський автор розповідає про смерть своєї дружини. Як і в італійського поета, кончина коханої жінки стає переломним моментом у взаєминах ліричного героя Дж. Донна та Господа.

Так, у сонетах написаних до 1617 р. (I – XVI), перший постійно наголошує на своїй гріховності та неможливості подолати земні, тілесні спокуси (I, II, V, VI, XI, XII). У більшості із цих текстів протагоніст прямо звертається до Бога, благаючи про навернення та спасіння (I, II, VI, VII, VIII, IX, XIV, XVI.), проте Господь не відповідає йому, залишаючись німим та далеким, як це властиво образу героїні петрарківського гіпертексту. Ліричному героєві лише залишається зводити свій погляд у недосяжні небеса та сподіватися на Боже милосердя:

*«Onely thou art above, and when towards thee*

*By thy leave I can looke, I rise againe...»<sup>139</sup> [422, 427].*

Часто він відчуває себе покинутим та забутим, іноді навіть припускаючи у відчаї, що Бог не любить його, обравши для своєї прихильності когось гіднішого, тобто, як і в концепції куртуазного кохання, любов ліричного героя Дж. Донна до Творця є одновекторною:

*«Oh I shall soone despaire, when I doe see*

*That thou lov'st mankind well, yet wilt not chuse me»<sup>140</sup> [422, 428].*

Поєднатися з Творцем протагоністові заважає, на його переконання, його земна природа та людська гріховність:

*«I am a little world made cunningly*

*Of Elements, and an Angelike spright,*

*But black sinne hath betraid to endlesse night*

*My worlds both parts, and (oh) both parts must die»<sup>141</sup> [422, 429].*

При цьому гріх у Дж. Донна часто персоніфіковано у художньому образі ворога (іноді більш конкретизовано – диявола), що захопив душу протагоніста й править у ній, наче у своїх володіннях:

*«My selfe, a temple of thy Spirit divine;*

<sup>139</sup> «Тільки ти є вгорі, і коли на тебе / З твого дозволу я можу дивитися, я підіймаюся знову».

<sup>140</sup> «О, я скоро впаду у відчай, коли все ж побачу, / Що ти любиш людей вельми, але не обереш мене».

<sup>141</sup> «Я – світ маленький, створений з земних / Инградієнтів й ангельських чеснот; / Та має згинуть він серед скорбот / З тих пір, як поселився тут чорний гріх» [74].

*Why doth the devill then usurpe on mee?*

*Why doth he steale, nay ravish that's thy right?»<sup>142</sup> [422, 427 – 428].*

Не маючи достатньо сили й рішучості побороти його, ліричний герой просить Господа допомоги у цій боротьбі, актуалізуючи пласт традиційної петрарківської воєнної образності, характерної для художнього розгортання метафоричного концепту «кохання-війна»:

*«...rise and for thine owne worke fight»<sup>143</sup> [422, 428].*

Тут доцільно зазначити, що воєнна метафорика як така не є атрибутивною рисою лише петрарківської любовної лірики. На це звертає увагу у своїй роботі «Фрагменти мови закоханого» Р. Барт: «У мові (словнику) уже давно встановлена еквівалентність кохання і війни: в обох випадках йдеться про те, щоби упокорити, захопити, полонити тощо» [7, 67]. Проте Ф. Петрарка також не уникнув експлікації такого роду художньої образності. У його «Книзі пісень» концепт «кохання-війна» найчастіше реалізується через образи любовних стріл, які у героя випускає не лише Амур, як це було, скажімо, в греко-римській традиції (II, III, LXXXIII, LXXXVI, CCXLI), але й сама Лаура (CXXXIII, CXLIV). Приміром, у сонеті LXXXVII читаємо:

*«Ви, донно, та, хто поглядом стріля,  
Ви знали, що у мене він уп'ється,  
Що потім мучитись мені прийдеться  
І серце слізьми випалить дотла.  
І, звісно, прорекли тоді мені:  
«Ну що, зітхальнику, дістали ви у шкуру?  
Вона смертельна, ця стріла Амура».  
Тепер гіркі переживаю дні,  
Ні, не бажали ви мені загину:  
Живий я ще потрібен ворогині»» [124, 87 – 88].*

<sup>142</sup> «Я – храм для твого Духа святого; / Чому диявол тоді узурповує мене? / Чому він краде, оволодіває силою тим, що є твоїм правом?».

<sup>143</sup> «...встань і за діло своє бийся».

У зацитованому тексті героїня Ф. Петрарки названа «ворогинею». Це ще один концептуальний для «Книги пісень» художній образ, пов'язаний із війною (CCCXV, CLXX, CCCXV). Герой італійського гуманіста не лише захоплюється Лаурою, схиляється перед її вродою і чеснотами, але й боїться її та воює з нею:

*«У славне личко вірячи віднині,  
Я думав, що, вступаючи у бій,  
Зумію завдяки сназі моїй  
І смирності перебороть врагиную.  
Надіявся, що страх мене покине.  
Бо випав жереб вже мені такий,  
Та й вік і смерть достоту, як і їй,*

*Та гляну – і гублюся ту ж хвилину» [124, 150].*

Сама Лаура іноді з'являється на сторінках «Канцоньєре» в обладунках (III, XLIV) або зі зброєю в руках (CXLIV), як, зрештою, і Петрарчин протагоніст, проте броня з чеснот і рим не рятує останнього ні від підступних пострілів Амура, ні від убивчих поглядів Донни (XCV, CX, CCCIV), а тому іноді він змальовується пораненим (LXXV, XC, CCXLI). Частими є в італійського автора й образи полону. Його ліричний герой є водночас і бранцем бога кохання (LXV), і полоненим Лаури (XCVII, CXXI) [81, 175].

Широко послуговувалися такого роду художньою образністю й англійські петраркісти, зокрема й Ф. Сідні, з творчістю якого був добре знайомий Дж. Донн [детальніше див.: 81]. У XIV сонеті («Batter My Heart, Three Person'd God») останній доводить інтенсивність воєнної метафорики до граничного рівня.

Композиційно ця поезія побудована дуже логічно і послідовно. В основі кожної із трьох чотирирядкових строф – власний поетичний макрообраз, пов'язаний із трьома іншими. Проте якщо стосовно другого та третього катренів цього тексту більшість дослідників одностайні, назагал погоджуючись, що у другій строфі явно домінує військовий дискурс (що

проявляється через такі лексичні одиниці, як: «*batter*», «*your force*», «*break*», «*blow*», «*burn*», «*usurp'd town*», «*due*», «*viceroys*», «*defend*», «*captivated*»), а у третій – любовний / сексуальний («*dearly I love you*», «*loved, betroth'd*», «*divorce me*», «*untie or break that knot*», «*enthrall me*», «*chaste*», «*ravish*»), то розуміння першої строфи значно суперечливіше. П. Райбс у глибокодумній статті «Джон Донн: священний сонет XIV» аналізує найпоширеніші його інтерпретації та доводить або їх часткову слушність, або ж повну неспроможність [376].

Загальноновизнано, що перший катрен вірша Дж. Донна базується на паралелізмі між художніми образами ремісника – майстра, що створює щось нове, та Господа – творця всесвіту. Як перший докладає зусиль, аби полагодити зіпсовану річ, так інший має прикласти силу, аби «оновити», буквально «полагодити» протагоніста, зіпсованого гріхом:

*«Batter my heart, three person'd God; for, you  
As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend;  
That I may rise, and stand, o'erthrow mee, 'and bend*

*Your force, to breake, blowe, burn and make me new»<sup>144</sup> [422, 433].*

Однак, на думку П. Райбса, цей майстер не є ні металургом, ні складувом, ані гончарем, як припускають інші (Дж. К. Левенсон, Т. Ромен, Р. Д. Бедфорд). Він – алхімік, оскільки дієслова, якими письменник описує його діяльність, відображають основні етапи саме алхімічного процесу [376, 165]. Як відомо, алхіміки намагалися добувати золото, очищуючи різні недосконалі субстанції. Як паралель до цього – головна мета ліричного суб'єкта Дж. Донна полягає у тому, аби вимолити у Бога очищення від гріховної недосконалості. Вважаємо таку інтерпретацію досить переконливою, оскільки поет, як уже згадувалося, справді цікавився алхімічною проблематикою і широко використовував алхімічні образи не лише у своїх віршованих текстах, але й у проповідях і навіть у приватному

---

<sup>144</sup> «Триликий Боже, в серце моє бий, / Жени із нього заздрість, злобу, страх; / Щоб встати зміг – зітри мене у прах, / Спали, розвій, втопи, в сльозах омий!» [74].



листуванні [див.: 166; 329; 412].

Звернімо увагу, що окреслений паралелізм не лише образний, але й мовний – другий і четвертий рядки вірша створені за єдиним принципом. Перелічуючи однорідні члени речення, поет не випадково згрупує їх трійками («*knocke, breathe, shine*»; «*breake, blowe, burn*») – так на формальному рівні знаходить вираження фундаментальна християнська ідея про триєдиного Бога («*three person'd God*»), зі звернення до якого, власне, й розпочинається сонет. Водночас такий паралелізм радше «м'яких» дієслів другого і «суворих» дієслів четвертого рядка підкреслює уявлення про Господа як про сутність, що може і любити, і карати, бути терплячим і добрим, страшним і жорстоким одночасно. А добре відчутна алітерація («b») у лексемах четвертого рядка лише посилює їх агресивну семантику, готуючи до сприйняття другого катрена.

У цій строфі протагоніст Дж Донна порівнює себе із захопленим ворогом містом. Його розум настільки поневолений злом, що нездатний прийняти Бога, навіть коли Той стукає у його серце:

*«I, like an usurpt towne, to 'another due,  
Labour to 'admit you, but Oh, to no end,  
Reason your viceroy in mee, mee should defend,  
But is captiv'd, and proves weake or untrue»<sup>145</sup> [422, 433].*

Будучи найбільшою людською цінністю та найвищою здібністю, людський глузд, на жаль, недосконалий та слабкий перед спокусами диявола. Саме тому ліричний герой перебуває у безвихідній ситуації, коли, з одного боку, всім своїм єством прагне Божественної любові, а з іншого – не має жодної змоги стати ближчим до Господа. Такий стан справ визначає домінування песимістичного пафосу у другому катрені.

Проте після восьмого рядка з'являється перша вольта, що маркує перехід до настроїв, характерних уже для третьої строфи вірша. Незважаючи

---

<sup>145</sup> «Я мов фортеця, яку ворог злий / В облогу взяв, – в захисників рядах / Відчай і зрада – й неминучий крах: / Зайняв її вже гарнізон чужий» [74].

на те, що протагоніст нездатний відмовитися від гріха, він усе ж сповнений любові до Творця і вірить, що Той зможе полюбити його у відповідь:

*«Yet dearely 'I love you, 'and would be loved faine...»<sup>146</sup> [422, 433].*

Одначе згадка про те, що ліричний герой буквально «заручений» із ворогом («*But am betroth'd unto your enemy*»<sup>147</sup> [422, 433]), тобто ніяк не може позбутися гріховності, «гасить» його афектацію та повертає до усвідомлення власного безсилля. Проте для Господа немає нічого неможливого, хоча Його любов у цьому сонеті й постає невіддільною від насильства. Ліричний суб'єкт Дж. Донна щиро переконаний, що Бог може визволити його з тенет диявола, але для цього має піти на нього війною, відвоювати твердиню протагоністового серця, розлучити з ворогом та забрати у власний полон, ув'язнити у власній тюрмі:

*«Divorce mee, 'untie, or breake that knot againe,*

*Take mee to you, imprison mee for I*

*Except you 'enthrall mee, never shall be free...»<sup>148</sup> [422, 433].*

Як можна помітити, із розвитком ліричного сюжету образи війни та насилля у вірші англійського поета стають все більш жорстокими (*batter – breake – blowe – burn; imprison – enthrall*) аж доки не виливаються у неймовірної сили метафору сексуального характеру, побудовану за типовим для петраркізму принципом оксюморона:

*«Nor ever chast, except you ravish mee»<sup>149</sup> [422, 433].*

Аби здобути невинність, духовну чистоту протагоніст має бути «згвалтований» Богом. Це, мабуть, один із найпотужніших концептів у всій поетичній творчості Дж. Донна, позаяк важко собі уявити більш несумісні речі, ніж цнота та сексуальний примус, гротескно поєднані англійським автором в цьому екстравагантному тропі, який, на наш погляд, ще раз

<sup>146</sup> «Хоч я палко люблю Тебе і любов...» [74].

<sup>147</sup> «Та в спілці я із ворогом Твоїм...» [74].

<sup>148</sup> «Зруйнуй її і розлучи із ним, / Утіх позбав, в темницю посади! / Щоб вільним будь – рабом стаю з мольбою» [74].

<sup>149</sup> «Й щоб цноту мать – гвалтований Тобою!» [74].

засвідчує, що у світоглядній парадигмі митця ідеальне, духовне, піднесене не існувало окремо від земного, чуттєвого, тілесного навіть тоді, коли мова йшла не про взаємини чоловіка і жінки, а про стосунки людини і Господа.

Зрештою, не можна обійти увагою і факт, що «таке екстравагантне використання інтенсивних еротичних образів <...> було продовженням практики середньовічних святих і найкраще відображало споглядально-містичну традицію історичної християнської духовності» [395, 165 – 166]. Християнські містики дуже часто використовували еротичні метафори, розповідаючи про свій духовний досвід. Початки цієї практики можна простежити ще у Старому Завіті, де легко віднайти численні мотиви пристрасного бажання та тілесної любові. У період діяльності східних Отців Церкви вони були переосмислені у руслі середньовічного «духовного еротизму» – концепції, згідно з якою все у світі сповнене любов'ю Господа, у кожному фрагменті дійсності можна відчути Його любов до людства, а значить – прозріти Його самого. Особливою віртуозністю у справі «одухотворення» біблійної еротики відзначався Григорій Ніський, який багато уваги приділив інтерпретації старозавітної «Пісні пісень». В образі нареченої, що тужить за нареченим, у цій книзі Григорій Ніський побачив людську душу, яка мріє про возз'єднання з Богом – нареченим. Саме тому вона без сорому розповідає про свою пристрасть, бажання насолодитися красою та поцілунками нареченого, мріє впустити його у свій «виноградник» і пригостити своїм солодким вином. Так, за Григорієм Ніським, усі пристрасні, еротичні елементи в Біблії лише образно інтерпретують духовний шлюб душі з Богом.

Середньовічні містики, описуючи своє спілкування з Господом, використовували ті самі мовні формули, що й провансальські поети. Таке паралельне використання одних і тих самих мовних одиниць в абсолютно різних дискурсах зафіксоване лексикографічно, тому неважко з'ясувати, що використане Дж. Донном у сонеті XIV дієслово «to ravish» вживалося у двох основних значеннях: 1) звалтувати, оволодіти силою та 2) піднести,

сповнити радістю, довести до екстазу [395, 164 – 165]. Сучасний Оксфордський словник англійської мови також фіксує обидва ці значення [352]. У творах християнських містиків вони здебільшого зливалися, як, наприклад, у Бернара Клервоського, що описував свій стан єдності з Творцем саме як «оволодіння силою» або «божественне згвалтування»; як досконалий коханець Бог був також зображений у маловідомого духовного письменника XIII ст. Жерара з Льежа [349, 86]. Елеонор Маккалоу із цього приводу підсумовує: «Для середньовічних містиків бути одержимим Богом означає бути захопленим ним силоміць. Будучи згвалтованою Богом, душа стає цнотливою» [330]. Ця ж дослідниця переконана, що Дж. Донн «навмисно надає як сексуального, так і сакрального тлумачення слову «ravish»» [330].

На думку української дослідниці Т. Рязанцевої, таке поєднання еротичного і релігійного, сакрального і профанного є одним із граничних виявів «присутності думки в образі», особливо характерної для метафізиків [132, 39]. Пошуки аналогій між фізичними і духовними аспектами людського життя, зовнішнім і внутрішнім доволі часто виливалися в їхніх текстах у використання поетичних образів, пов'язаних зі сферою тілесного. При цьому для метафізичної поезії характерна також контрасна тональність у висвітленні духовних явищ через тілесні, здатність протилежно інтерпретувати такі образи [130, 480]. У цьому сенсі аналізований рядок Дж. Донна є взірцевим метафізичним концептом, який, поєднуючи в собі максимально віддалені смислові елементи, ніколи не може бути однозначно чи вичерпно протлумачений.

Отож, враховуючи той факт, що за життя англійського митця «ravisement могло означати або злочин згвалтування, або переживання містичного екстазу» [349, 86], зрозуміти точно, що саме мав на увазі автор, доволі проблематично, але беззаперечно, що аналізований троп абсолютно узгоджується з основною ідеєю протестантизму, сформульованою Мартином Лютером, яка полягає у запереченні спасіння добрими вчинками чи будь-якими людськими зусиллями. Спасіння у протестантизмі здобувається лише

вірою у викупну жертву Ісуса Христа і повністю залежить від Божої милості – саме такої милості й шукає ліричний герой Дж. Донна.

Сексуальна метафора становить саме осердя двовірша XIV сонета. Як уже вказувалося, за усталеною поетичною практикою, саме в останніх двох рядках мало пропонуватися розв'язання порушеного у сонеті контроверсійного питання. У Дж. Донна ця практика проявляє себе у тому, що його протагоніст полишає спроби самотійно врятуватися від ворога та повністю віддає себе у руки Господа. І хоча прикромці й труднощі ліричного героя ще не минули, він сповнюється довірою до Творця і надією на спасіння, досягаючи тим самим певної душевної рівноваги.

До слова, вся ця палітра емоційних коливань ліричного суб'єкта добре відчутна в мелодиці вірша, яка дуже далека від ідеальної. Так, сміливо відступаючи від традиційного для сонета поетичного розміру, англійський письменник уже перший рядок свого тексту пише хореем, а в наступних рядках, створюючи образи, пов'язані із застосуванням сили, нагромаджує спондеї. Загалом кажучи, майже всі рядки аналізованого сонета (за винятком третього й одинадцятого) рясніють метричними порушеннями, які, однак, не є випадковими. За допомогою перебоїв у ритмі Дж. Донн, як нам видається, передає екзальтований стан, надмірну схвильованість свого героя. Цю думку підтверджує і той факт, що останні два рядки вірша, де йдеться про досягнення протагоністом внутрішнього спокою, написані абсолютно правильним п'ятистопним ямбом, без жодних відхилень. Однак наступні поезії циклу, який цілком надається до лінійного прочитання, свідчать про те, що Господь залишається байдужим до благань ліричного суб'єкта, і його сподівання на порятунок, висловлені в XIV сонеті, не справджуються.

У поворотному XVII сонеті гіркота від втрати коханої жінки компенсується героєві Дж. Донна віднайденою дорогою до Бога. Тепер, вдивляючись увись, протагоніст не відчуває себе відкинутим, навпаки – його духовна спрага нарешті вгамована:

*«Since she whom I lov'd hath paid her last debt*

*To Nature, and to hers, and my good is dead,  
And her Soule early into heaven ravished,  
Wholly on heavenly things my mind is sett.  
Here the admiring her my mind did whett*

*To seeke thee God; so streames do shew their head;*

*But though I have found thee, and thou my thirst hast fed»<sup>150</sup> [422, 435].*

Однак сонет англійського митця не був би сонетом, якби не містив антитези. З одного боку, протагоніст розуміє, що замість профанної, земної любові йому даровано щось набагато цінніше – любов Божественну, а з іншого – все ще ніяк не може змиритися зі смертю коханої жінки. На це вказує, зокрема, третій рядок вірша, у якому йдеться про те, що душа героїні була буквально «викрадена на небеса надто рано», тобто сама ця подія змальовується як акт насильства («*ravished*»). На те, що ліричний герой Дж. Донна не до кінця прийняв кончину коханої вказує і трикратне вживання письменником протиставного сполучника «але» («*but*»), семантика якого якраз і полягає у запереченні, – двічі на місці вольти у дев'ятому та тринадцятому рядку, а також у сьомому.

Перша вольта при цьому кардинально зміщує фокус зображення – якщо в октаві, тематична єдність якої на формальному рівні підкреслена співзвуччям закінчень усіх восьми рядків, а також наскрізною алітерацією звуків «d» і «t» (*debt – dead – ravished – sett – whett – head – fed – yett*), у центрі зображення був внутрішній світ протагоніста, то з дев'ятого рядка на перший план висувається найвищого ступеня антропоморфізований художній образ Господа. Загалом, можна припустити, що така антропоморфізація спричинена бажанням автора зробити Бога більш доступним для розуміння простою людиною, проте у Дж. Донна Господь не просто набуває здатності відчувати і діяти, як звичайна людська істота, а

---

<sup>150</sup> «З тих пір, як та, яку я так любив, / Сплатила борг й так рано відійшла / Душа на небо й спокій там знайшла, – / Земне в думках небесним я змінив. / І тут знайшов те все, що загубив: / Любов мене до Бога привела; / Вже втамував ту спрагу, що була...» [74].

майже шокуюче для читача постає у ролі ревнивого коханця:

*«But why should I begg more Love, when as thou  
Dost wooe my soule for hers; offrings all thine:  
And dost not only feare least I allow  
My Love to Saints and Angels things divine,  
But in thy tender jealousy dost doubt*

*Least the World, Fleshe, yea Devill putt thee out...»<sup>151</sup> [422, 435].*

Саме на ревності Творця, який прагне, аби вся любов протагоніста була віддана лише йому одному, неявно вказує автор як на причину передчасної смерті героїні – суперниці Господа у цьому своєрідному любовному трикутнику.

Однак фінальний двовірш, як і годиться, знімає ці драматичні суперечності. У ньому ревності Господа названі «ніжними» («*tender jealousy*»), тобто приємними для ліричного суб'єкта, який наприкінці сонета доходить висновку, що його дружина, на жаль, була частиною грішного світу, а кохання до неї – тілесною спокусою, яка, власне кажучи, лише віддаляла його від Бога, а тому її передчасний відхід усе ж варто сприймати як можливість наблизитися до Творця. Як бачимо, у цьому сонеті англійський митець одночасно і дуже близький, і дуже далекий від італійського гуманіста, позаяк якщо в останнього любов до Бога не витіснила цілком кохання до Лаури навіть після її смерті, то тут можемо спостерігати своєрідне заміщення одного об'єкта любові іншим. Аби таке наше твердження не виглядало необґрунтованим, пошлемося на спостереження біографів Дж. Донна, зокрема Е. Госса, який услід за І. Волтоном стверджував, що митець «рано зацікавився відмінностями між протестантизмом і католицизмом, але до смерті своєї дружини він прожив без релігії» [289, 100].

До слова зазначимо, що у сонеті V («*I am a Little World Made Cunningly*») Дж. Донн уже ніби накреслював такий напрямок розвитку

<sup>151</sup> «Чи ж треба більш любові, якщо Ти / Зцілив за нею жаль й свою даєш? / Боюсь лиш, чи вдалось мені влести / Її, що смертна, у Твою, без меж, – / Бо щоб з Твоюю не злилась вона, / Заповзялись плоть, світ і сатана» [74].

стосунків свого протагоніста з Богом, коли просив Творця замінити полум'я земних пристрастей, у якому він щоденно згорає, Господнім священним вогнем, що зцілює і рятує:

*«But oh it must be burnt! alas the fire  
Of lust and envie have burnt it heretofore,  
And made it fouler; Let their flames retire,  
And burne me o Lord, with a fiery zeale*

*Of thee and thy house, which doth in eating heale»<sup>152</sup> [422, 429].*

Показово, що вже у цьому вірші англійський автор уживає у стосунку до Бога слово «пристрасть» («*fiery zeale*»), адже саме як пристрасне кохання буде змальовано їхні взаємини в XIX («*Oh, to Vex Me, Contraryes Meet in One*»), підсумковому тексті «Священних сонетів».

Лейтмотив цього вірша – постійне хитання ліричного героя Дж. Донна між полюсами різновекторних емоцій. Для відтворення такого стану письменник вдається до улюблених художніх засобів представників петраркізму – антитези й оксюморона. У Ф. Петрарки мотив «розхристаності», дисгармонійності внутрішнього світу розроблявся у багатьох текстах (див., наприклад, XVII, CLXIV, CLXXIII, CLXXVIII), позаяк кохання у концепції петраркізму – почуття дуже суперечливе саме собою, що може дарувати і нестерпні муки, і безмежну радість одночасно, то ранили, то зцілювати закоханого, то вкидати його у безодні відчаю і безнадії, то підносити на вершини щастя, то фігурально вбивати, то воскрешати. Найбільш знаними у цьому контексті, звісно, є два сонети «*Canzoniere*» – CXXXII та CXXXIV, у яких італійський лірик найбільш повно й проникливо сформулював своє бачення кохання як оксюморонного поєднання вогню і криги. Мотиви «крижаного полум'я» або ж «полум'яної криги» у різних варіаціях віднаходимо також у таких поезіях Ф. Петрарки, як CL, CLII, CСII та ін. [80, 129].

---

<sup>152</sup> «*I в полум'ї згорить хай – спопели / Й розвій за вітром у полях прах мій, / Лиш не в багатті хтивості й хули: / Спали, мене, о Боже, в тім вогні, / Що, знищивши, спасіння дасть мені!*» [74].



Прикметно, що у своєму XIX сонеті Дж. Донн також вдається до цієї загальновідомої петрарківської метафори. Та й загалом, структурно він практично у всьому симетричний до сонета CXXXIV «Canzoniere».

Порівняймо:

**Ф. Петрарка**

**Дж. Донн**

«Не мироносець я і не співець війни, Тремчу і жду, палаю й крижанію, Од всіх тікаю, й любі всі мені, Ширяю в небі, в поросі дубію. Сиджу в тюрмі, та ґрат нема в вікні, Відкриті двері, та втікать не смію, Не раб Амуру й не чужий, о ні, Я без оков, та воля – тільки мрія. Дивлюся без очей, кричу без язика, Кирпату зву й сахаюсь: «Геть, мано!» Себе ненавиджу й люблю істоту всяку. Мені утіха – сум, а сміх – біда тяжка, Життя і смерть мені те все одно, – За все це, донно, вам моя подяка!» [124, 125 – 126].	«Oh, to vex me, contraryes meet in one: Inconstancy unnaturally hath begott A constant habit; that when I would not I change in vowes, and in devotione. As humorous is my contritione As my prophane Love, and as soone forgott: As ridlingly distemper'd, cold and hott, As praying, as mute; as infinite, as none. I durst not view heaven yesterday; and to day In prayers, and flattering speaches I court God: To morrow I quake with true feare of his rod. So my devout fitts come and go away Like a fantastique Ague: save that here Those are my best dayes, when I shake with feare» <sup>153</sup> [422, 436].
---	--

Обидва вірші, як бачимо, побудовані на низці протиставлень, через які

<sup>153</sup> «Щоб мучить мене, крайнощі у всім / Зійшлися; я – клубок із протиріч; / В душі моїй зустрілись день і ніч; / Веселий цойно – враз стаю сумним, / Впадаю в гріх й розкаююсь у нім, / Любов кляню й хвалу їй шлю навстріч; / Вогонь я й лід, жену й тікаю пріч; / Німий в мольбі, великий у малім. / Я зневажав ще вчора небеса – / Молюсь сьгодні й Богові лецу, / А завтра вже від страху затремчу – / Й набожність потім знов моя згаса. / Коли тремтів від страху я – ті дні / Спасіння, може, принесуть мені» [74].

Ф. Петрарка змальовує всю складність почуттів свого ліричного героя до Лаури, а Дж. Донн, відповідно, – власного протагоніста до Бога, та завершуються характерним для сонетного фіналу примиренням антитез у синтезі, де перший дякує Пані Серця за завданні йому страждання, що допомагають йому внутрішньо зростати, а другий – проголошує дні, коли він потерпає від страху перед Господом, найщасливішими у своєму житті [80, 129 – 130].

Цікаво, що таке примирення уже ніби із самого початку намічається англійським автором, який широко використовує повне або ж часткове співзвуччя антонімічних слів як зовнішню і внутрішню рими: *begot – not, praying – mute, cold – hot, rigid – distempered, infinite – none, yesterday – to day*, тим самим зв'язуючи їх між собою, цементуючи у моноліт сонетної поетичної форми. Цьому слугує і незвично регулярний, як для Дж. Донна, п'ятистопний ямб. Зрозуміло, що така подібність у структурі процитованих текстів зумовлена жанровою поетикою самого сонета, який, будучи т. зв. канонічною строфою (або ж, за визначенням І. Качуровського, – «строфою із жанровими ознаками» [56, 235]), вимагає дотримання чітких правил не лише щодо форми, але й щодо змісту. Проте у вірші англійського автора є ще низка аспектів, які споріднюють його із петрарківською літературною традицією.

Центральною проблемою для ліричного суб'єкта цього вірша є прагнення досягти балансу у відносинах із Господом. Він молиться і щиро кається, але такі хвилини короткочасні і змінюються періодами мовчання, очевидно з тієї причини, що протагоніст не відчуває відповіді. У християнстві, особливо його католицькому варіанті, каяття – це найкращий, а часто єдиний шлях досягти благочестя. Дж. Донн особливо підкреслює це, оскільки заримовує ці два слова: «*devotione*» («благочестя, побожність») та «*contritione*» («каяття, покаяння») у четвертому і п'ятому рядках, саме у тому місці, де перший катрен переходить у другий. Будучи лише спорадичним, а значить несерйозним («*humorous*»), каяття його протагоніста, зрозуміло, не

може допомогти йому вмилювати Господа. Оформленням цієї думки закінчується розвиток ліричного сюжету в октаві.

Петрарківська вольта у дев'ятому рядку започатковує розв'язання окресленої проблеми. Нагромадження маркерів часу у секстині (*yesterday – to day – To tomorrow*) вказує на те, що ліричний герой намагається осмислити її в часовій перспективі. Таке осмислення виливається у розуміння, що в кожен окремий період часу взаємини протагоніста з Богом мають інший характер, а це дає підстави сподіватися, що теперішнє розчарування та пригнічення тимчасові. Такий хід думок, знову ж таки, віддзеркалюється у римі, позаяк «*here*» («тут») римується у Дж. Донна із «*fear*» («страх»), тобто емоції, які домінують над ліричним суб'єктом у цьому вірші, усвідомлюється як такі, що мають місце лише тут і тепер, є моментними. Саме це повертає обнадійливий настрій у фінал тексту, як, зрештою, й у фінал цілого циклу. І в цьому сенсі останню поезію «Священних сонетів» Дж. Донна теж можна прирівняти до останнього сонета «Книги пісень» Ф. Петрарки.

Ще один момент, який зближує цей сонет Дж. Донна із традицією петраркізму, – порівняння любові до Бога із хворобою – «пропасницею» («*ague*»). Власне кажучи, метафоричний концепт «кохання-хвороба», як і концепт «кохання-війна», не був винайдений Ф. Петраркою. Його генеза – передусім у любовних елегіях Овідія, який зі свого боку спирався на давньогрецьку любовну лірику, проте петраркісти теж активно його розробляли. У самого Ф. Петрарки ідея «кохання-хвороби» набуває ще загостренішої модифікації – смертельної недуги, яка веде закоханого героя до невідвратної кончини (див., наприклад, LXXVI, LXXIX, CXXXII, CCII тощо) [80, 130]. Показово, що й антитезу тепла й холоду у поезії Дж. Донна можна прямо пов'язати з метафорою «любові-хвороби», позаяк те, що його протагоніст почергово впадає то в гарячку, то в озноб («*As ridlingly distemper'd, cold and hott*»), цілком може бути потрактоване як симптом пропасниці, так само, зрештою, як і його тремтіння, описане в одинадцятому («*I quake*») та двох останніх рядках («*I // shake with feare*»). До речі,

використаний автором у куплеті прийом енжамбемана ще більше посилює увагу до цього образу.

Проте найбільш значимим, на наш погляд, є той факт, що, описуючи свої стосунки з Господом, протагоніст англійського митця звертається у цьому вірші до дієслова, яке має абсолютно незаперечне джерело в любовній мові петраркізму, – «*to court*», що буквально означає «залицятися», «женихатися», «улещувати», «зваблювати», «спокушати». Тобто ліричний герой Дж. Донна прямо вказує на те, що його взаємини із Творцем, по суті, не надто відрізняються від стосунків героя та героїні петрарківського гіпертексту. На користь такої інтерпретації свідчить й те, що ця англійська лексема є однокореневою до французького слова «*courtois*», яке, власне, й перекладається як «куртуазний». Отож, можемо констатувати, що свої почуття до Бога ліричний суб'єкт англійського письменника окреслює як «*courtly love*» – куртуазну любов – високу любов-схиляння, любов-служіння, оспівану Ф. Петраркою, а затим і його учнями [80, 130].

Отож, як було продемонстровано, сонетний цикл Дж. Донна «Священні сонети», як і «Книга пісень» Ф. Петрарки, лінійно прочитується як тлумачення розвитку взаємин між його головними героями, проте у випадку англійського автора це не звиклі для петрарківської лірики герой і героїня, а протагоніст та Господь. Для розуміння еволюції їхніх стосунків особливо важливими є три сонети – XIV, XVII та XIX. У першому, усвідомлюючи власну слабкість та нездатність самотійно протистояти дияволу, ліричний герой Дж. Донна благає Всевишнього відвоювати його серце у ворога, застосовуючи при цьому широку палітру типової для петрарківського поетичного дискурсу воєнної метафорики. Однак Господь, образ якого у сонетах I – XIII представлений по-петрарківськи далеким, байдужим і глухим до благань протагоніста, таким і залишається. У XVII сонеті, який надзвичайно близький до ліричних текстів «Канцоньєре», приурочених до передчасної смерті Лаури, стається кардинальний злам у взаєминах героїв. Після смерті коханої жінки життєва стежка ліричного суб'єкта Дж. Донна,

подібно до того, як це було й у Ф. Петрарки, остаточно звертає до неба. Протагоніст починає відчувати, що втрату земної любові йому компенсовано любов'ю Божественною. У цій точці наче відбувається заміщення одного об'єкта почуттів на інший – героїня поступається Господові, подальші відносини з яким герой Дж. Донна, знову ж таки, вибудовує за петрарківською поведінковою моделлю, яка найбільш повно описана в останньому тексті циклу. Сонет XIX наочно демонструє всю складність стосунків між земною людиною і Господом. Його ліричним суб'єктом оволодівають контрверсійні емоції, що загалом корелює із петрарківським потрактуванням амбівалентності любовного почуття, найкраще описаним Ф. Петраркою у CXXXII та CXXXIV сонетах «Книги пісень». Та й поетична лексика, використана у цьому вірші («*In prayers, and flattering speeches I court God*», «*So my devout fitts come and go away // Like a fantastique Ague*» [422, 436] тощо), вказує на специфічний характер стосунків протагоніста з Богом, які завдяки такій вербалізації набувають ознак куртуазної любові, куртуазного обожнення-служіння.

Підсумовуючи, маємо підстави стверджувати, що з усього поетичного доробку Дж. Донна його «Священні сонети» є найбільш спорідненими з петрарківською літературною традицією як змістовно, так і формально. У віршах цього циклу взаємини ліричного героя із Господом ґрунтуються на тих самих ідейних засадах, на яких побудована концепція кохання у петраркізмі. Попри те, що об'єктом любові протагоніста у цьому циклі виступає сам Бог, а не жінка, він так само страждає від нерозділених почуттів, усім своїм серцем прагне взаємності, а окрім того, послуговується метафоричною мовою петрарківського дискурсу, імплементуючи її усталений риторичний код (військова, сексуальна, медична метафорика). І навіть якщо таку мовну практику не вважати петрарківською, оскільки, як відомо, подібний лінгвістичний патерн, у якому досвід духовного спілкування з Богом змальовувався через відверті еротичні образи, широко використовувався християнськими містичками, то сонетна жанрова структура,

безумовно, типова якраз для петраркізму [318, 34]. Але, звісно, це лише один із можливих варіантів інтерпретації цих надзвичайно глибоких текстів.

#### 2.3.4. Петраркізм в елегіях Дж. Донна

Любовні елегії Дж. Донна, як уже було сказано, більшою мірою завдячують Овідію – авторові, що стоїть біля джерел цієї жанрової форми, а не Ф. Петрарці. І це абсолютно зрозуміло, проте деколи навіть римський поет постає у них прочитаним крізь призму петраркізму [95, 70].

Таке петрарківське переосмислення класичної любовної елегії було загалом характерне для англійської елизаветинської літератури, про що пише у своєму дослідженні Алан Армстронг: «багато з елегій цього десятиліття – просто третьосортні петрарківські вірші, що просвічують крізь античне вбрання» [171, 419]. На те, що антична традиція в Дж. Донна «одягнена в петрарківські шати» [271, 910] звертає увагу і такий дослідник творчості англійського поета, як Тімоті Гаррисон. Зупинимось дуже коротко на петрарківських акцентах елегійних текстів Дж. Донна.

В елегії V («Його портрет») письменник імплементує традиційний петрарківський образ викарбуваного на серці портрета, а її ідейний зміст детермінований художнім осмисленням концепції неоплітонічної «любовної драбини».

Поетичний текст елегії IX («Осіння») розгортає тему зрілої краси. І хоча ця тема не може бути зарахована до найпопулярніших серед послідовників Ф. Петрарки, вона все ж була художньо осмислена в англійському петрарківському дискурсі. Зокрема, її розробляв С. Деніел в одній із поезій циклу про Делію («Краса, солодке кохання – як ранкова роса») [95, 70].

В елегії X («Сон») Дж. Донн творчо інтерпретує мотиви еротичного сновидіння та солодкого болю. У ній англійський митець дуже сміливо, на наш погляд, контамінує сюжети Овідія («Любовні елегії», I, 5) та Ф. Сідні («Астрофіл і Стелла», XXXII, XXXVIII, XXXIX) [95, 70]. При цьому насолода видінням має у нього чітко виражений сексуальний характер. Автор також розробляє тут два типові петрарківські мотиви – серця, що живе власним життям, і нерукотворного портрета.

Елегія XVI («Володарці») пропонує поєднання настроєвої ніжності та м'якості, з одного боку, й реалістичності зображення – з іншого. У ній письменником використано низку т. зв. «загальних місць» петраркізму, як то *«our first strange and fatall interview»* [422, 166] («перша дивна і фатальна особиста зустріч»), *«long starving hopes»* [422, 166] («довгі виснажливі надії») та ін.

Елегія XX пов'язана з петраркізмом уже на рівні заголовка – «Любовна війна». Досліджуючи цей текст, Г. Гарднер зауважувала, що «протиставлення війни Марса і Венери – типова тема римської елегії» [247, 128], проте, як відомо, це і типова петрарківська тема, тому обмежувати генетичні зв'язки цього твору Дж. Донна лише античністю, звісно ж, не варто. Автор підходить тут до імплементації петрарківських металогічних образів так, як і у більшості своїх творів – послідовно автологізуючи їх та переносячи у реальний план. У тексті розробляються мотиви, пов'язані з реальними війнами у Фландрії, Франції, Ірландії, і лише у фінальному каламбурі тема повертається зрештою у петрарківське любовне русло [95, 70].

Метафора любові-війни перебуває у центрі і дуже відомої XIX елегії Дж. Донна – «До володарки, що вкладається спати». У ній письменник порівнює бій з фізіологічним актом кохання. У вірші також зустрічаємо образи ліричного героя-монарха і героїні-імперії, а також мотив ошляхетнювальної жіночої вроди, що описується через порівняння із різного роду коштовностями і багатствами:

*«O my America! my new-found-land,*

*My kingdome, safeliest when with one man man'd,  
My Myne of precious stones, My Emperie,  
How blest am I in this discovering thee!»<sup>154</sup> [422, 174].*

Окремо доцільно зупинитися на елегіях II («Анаграма») та VIII («Порівняння»), які часто трактуються в науковому дискурсі як антипетрарківські. За своїм змістом ці тексти можуть бути кваліфіковані як своєрідні «блазони навиворіт», «антиблазони», оскільки жіночі образи створюються у них не через звиклий перелік найкращих, найшляхетніших характеристик, а як каталог різних вад. Зважаючи на це, названі твори і справді можуть сприйматися як реакція проти створеного Ф. Петраркою еталону жіночої вроди, втіленого у Лаурі. Проте таке їх тлумачення є не зовсім коректним. Пояснимо чому. По-перше, треба констатувати, що Дж. Донн не був автором цього художнього прийому, по-друге ж, обидва тексти написані в очевидній гумористичній манері, що була характерна для багатьох поезій збірки «Пісні і сонети». Власне кажучи, тут можна насамперед згадати той факт, що ще задовго до англійського письменника італійський поет Франческо Берні створив поезію під назвою «Sonetto alla sua Donna», де оспівувалася героїня, яка мала сиве волосся замість сірих очей, бліді очі замість перлинних зубів та вицвілі брови замість білосніжної шкіри. Цей твір, очевидно, мав на меті спародіювати весь той гіперболізований арсенал стереотипних художніх образів, до якого вдавалися послідовники Ф. Петрарки задля змалювання жіночої вроди. І хоча цей текст іноді розглядають як прояв різкого несприйняття естетики петраркізму, є й науковці, які з такою позицією не погоджуються, доводячи що антипетраркізм Ф. Берні не означав насправді зміни ціннісних орієнтацій – і насмішкуватий тон, і доведене до гротеску нагромадження петрарківських штампів та кліше, і відкрито підкреслена гра автора не руйнують самих основ петраркізму, ці випадки спрямовані лише на його надмірності [див.: 95, 70]. Тобто ми ще раз

---

<sup>154</sup> «Земле нова, Америко моя, / Краї, що обживаю тільки я; / Імперія й копальня, в ній – скарби: / Яке блаженство їх знайти в тобі!» [74].



знаходимо підтвердження тезі, що в основі антипетраркізму лежали ті самі творчі принципи, які були фундаментальними і для петрарківської поезії. Ті, кого ми за інерцією називаємо антипетраркістами, висміювали лише окремі аспекти петраркізму, виступали проти його нестриманості у зображально-виражальних засобах, іноді навіть критикували за сліпе копіювання, проте завжди залишалися у рамках тієї ж світоглядної й естетичної системи, що й самі петраркісти. Вони були незадоволені насамперед тим, у який спосіб послідовники Ф. Петрарки реалізовували цінності цієї системи, проте самі ці цінності, на наше переконання, жодним сумнівам не піддавалися.

Практично те саме маємо і в Дж. Донна:

*«Marry, and love thy Flavia, for, shee  
Hath all things, whereby others beautious bee,  
For, though her eyes be small, her mouth is great,  
Though they be Ivory, yet her teeth be jeat,  
Though they be dimme, yet she is light enough,  
And though her harsh haire fall, her skinne is rough;  
What though her cheeks be yellow, her haire's red,  
Give her thine, and she hath a maydenhead»<sup>155</sup> [422, 133].*

«Порівняння» англійського митця теж має прецедент в італійській літературі. Цей текст перегукується з віршем Т. Тассо під назвою «*Sopra la Bellezza*». Щоправда, ми точно не знаємо, чи був Дж. Донн знайомий із текстами згаданих італійців, але поза сумнівом те, що він дуже добре знав творчість Ф. Сідні – автора, у чиєму романі «*Аркадія*» художній образ героїні Мопси створений із використанням цього ж дотепного художнього прийому [95, 71].

Зацитуємо:

*«What length of verse can serue braue Mopsas good to show?*

---

<sup>155</sup> «Женись на Флавії – в ній все те маєш, / Що поодилиці як красу сприймаєш: / Хоч очі впалі, але пухлі губи; / Хоч бляклі брови, зате чорні зуби; / Хоч крок важкий – поводженням легка; / Худючі перса – тілом же гладка; / Хоч щоки жовті, та руде волосся; / Свою віддай – їй цноти б додалося» [74].

*Whose vertues strange, & beauties such, as no ma[n] may know  
 Thus shrewdly burnded the[n], how ca[n] my muse escape?  
 The gods must help, and pretious things must serue to shew her shape.  
 Like great god Saturn faire, and like faire Venus chaste:  
 As smoothe as Pan, as Iuno milde, like goddess Iris faste.  
 With Cupid she fore-sees, and goes god Vulcans pace:  
 And for a tast of all these giftes, she steales god Momus grace.  
 Her forehead iacinth like, her cheekes of opall hue,  
 Her twinkling eies bedect with pearle, her lips as Saphir blew:  
 Her haire like Crapal-stone, her mouth O heauenly wyde;  
 Her skin like burnisht gold, her hands like siluer vre vntryde»<sup>156</sup> [404].*

Так своєрідно «оспівавши» «видимі краси» Мопси, автор спрямовує читацьку увагу до ще кращих – «невидимих»:

*«As for her parts vnknowne, which hidden sure are best:  
 Happie be they which well beleue, & neuer seeke the rest»<sup>157</sup> [404].*

Дж. Донн натомість ще далі розвиває аналізований мотив, ніби продовжуючи з тієї точки, де закінчив Ф. Сідні, і доволі несподівно називає таку неординарну «привабливість» своєї героїні запорукою її добропорядності та подружньої вірності:

*«Oh what a soveraigne Plaister will shee bee,  
 If thy past sinnes have taught thee jealousye!  
 Here needs no spies, nor eunuches; her commit  
 Safe to thy foes; yea, to a Marmositt.  
 When Belgiaes citties, the round countries drowne,*

---

<sup>156</sup> Переклад Максима Стріхи: «Якої довжини віри Мопсу має славить? / Її краси й чеснот вам не переяскравить! / Як Музі винести сей преважкий тягар? / Богове хай нашлють для помочи свій чар. / Прегарна, мов Сатурн, у цноті – над Кіприду; / На дотик – ніжний Пан, Юнони м'якша з виду. / Зіркі, мов Купідон, прудка, немов Вулкан; / Як Момус, лагідна, – такий її талан! / Її чоло – граніт, а щічки – мов опали, / В очах перлистий блиск, а губи – сині лали, / Волосся – мов стрімчак, і преширокий рот, / На шкірі – злата пал, а руки – ніби шрот» [144, 83].

<sup>157</sup> Переклад М. Стріхи: «А щодо тих частин, що сховані й найкращі, – / Щасливі ті, які не лізтимуть у хащі!» [144, 83].

*That durty foulennesse guards, and armes the towne:  
 So doth her face guard her; and so, for thee,  
 Which, forc'd by businesse, absent oft must bee,  
 Shee, whose face, like clouds, turnes the day to night,  
 Who, mightier than the sea, makes Moores seem white,  
 Who, though seaven yeares, she in the Stews had laid,  
 A Nunnery durst receive, and thinke a maid...»<sup>158</sup> [422, 134].*

Навіть такий дуже стислий огляд дає підстави стверджувати, що петраркізм проявився навіть у тих текстах Дж. Донна, які генетично пов'язані з абсолютно іншою літературною традицією – римською. Орієнтація на Овідія подекуди отримує в елегіях поета відчутні петрарківські акценти, що, безумовно, свідчить про дуже глибоку рецепцію петрарківської літературної традиції автором. Отож, можна констатувати, що вже в елегіях Дж. Донна зароджується абсолютно нова мова любовної поезії, формування якої остаточно завершиться у виданні 1635 р. під назвою «Songs and Sonets», що ще раз засвідчує тяглість і наскрізність петраркізму в контексті творчої еволюції англійського митця.

---

<sup>158</sup> «В ній вірності наочність перед нами, / Бо навчена минулими гріхами; / І євнухів не треба приставляти, / Як навіть з ворогами оставляти: / Коли суціль оточене болотом – / Для міста це найкращим є оплотом; / А їй лице за оберіг так буде, / Якщо у справах муж кудись відбуде. / Чи ж є ще хтось, що в ніч так день схиляє, / Й хто більш, ніж море, й мавра відбіляє? / Та, що жила в борделі років сім, / Черницею тепер здається всім...» [74].

## Висновки до Розділу II

Літературний спадок, залишений Дж. Донном, доволі об'ємний і різноманітний: тут і релігійні трактати, і три великі поеми, близько двох сотень проповідей, численні елегії, віршовані послання, епіграми, сонети, сатири, пісні. епіталами, гімни тощо. Зазвичай у його творчості виділяють три основні етапи: *перший* охоплює основну частину 90-х рр. XVI ст., коли були написані сатири, епіграми, елегії, ранні послання й епіталами, а також основний корпус любовних поезій, що увійшли до збірки «Пісні і сонети», а його кінець ознаменований створенням фрагмента поеми «Метемпсихоз»; *другий* датується двома першими десятиліттями XVII ст., а його апогей припадає на 1607–1614 рр., коли письменник працював над любовною лірикою, пізніми посланнями й епіталами, траурними елегіями, двома поемами («Перші роковини» і «Другі роковини»), а також створив більшу частину релігійних віршів; *третій* – збігається з останнім десятиліттям життя автора, коли він практично повністю відійшов від поезії, написавши лише кілька релігійних гімнів і зосередивши творчі зусилля на проповідницькому жанрі. Найбільш спорідненим із петрарківською літературною традицією вважається при цьому другий період, хоча назагал проблема приналежності англійського митця до петрарківського дискурсу у сучасній науці про літературу досі залишається розв'язана не остаточно.

Науковців, що вивчали літературний спадок Дж. Донна у світлі його взаємозв'язків із поетичною традицією петраркізму, можна умовно поділити на три групи. До першої групи належать учені, які у текстах англійського письменника вбачають беззаперечні сліди петрарківських імпульсів (Н. Андреасен, В. Гамільтон, К. Гант, Г. Гарднер, Д. Гас, В. Кеннеді, Л. Е. Пірсон, Л. Родригез, М. Б. Рума, С. Руффо-Фіоре, Л. Таурні, Р. Тьюв та інші). До другої групи можуть бути зараховані дослідники, які, навіть визнаючи факт присутності у поезії Дж. Донна численних художніх елементів, прямо пов'язаних із дискурсом петраркізму, маркують його як

«антипетраркіста», борця проти петрарківської поетичної практики, а специфіку функціонування петрарківських смислових і формальних структур у його творчому доробку кваліфікують як пародіювання, сатиричне висміювання чи навіть заперечення традиції (І. Аксой, Ш. Ахмадзадех, Е. Госс, Г. Грирсон, Дж. Лейшман, Р. Неї, Б. Ч. Панді, Т. Роче, М. Саха та інші). Третя група літературознавців займають проміжну позицію, вбачаючи у поетичній творчості Дж. Донна примхливе переплетення петрарківських і антипетрарківських тенденцій одночасно (Г. Дабров, М. Прац та інші).

У своєму потрактуванні проблеми петраркізму Дж. Донна ми будемо виходити із засадничої тези, випрацьованої нами у першому розділі роботи, яка полягає у розумінні антипетраркізму як органічної і невід'ємної частини самої петрарківської літературної традиції, що дає можливість «примирити» петрарківські й антипетрарківські характеристики поетичного доробку Дж. Донна та витлумачити його як цілісний, а індивідуальну інтерпретацію петрарківської літературної традиції у ньому – як наскрізну.

Здійснені у другому розділі аналіз та інтерпретація поетичної творчості Дж. Донна у контексті петрарківського дискурсу (тлумачення основних петрарківських сенсів збірки «Пісні і сонети», а також генологічних аспектів петрарківської традиції у поетичному доробку митця) засвідчили, що вона дуже добре надається до трактування у світлі герменевтичних концепцій літературної традиції. Фундаментальною для розуміння специфіки взаємин англійського митця з петраркізмом та своєрідності створеної ним індивідуально-авторської петрарківської художньої моделі є, на наш погляд, думка, сформульована в есеї «Традиція та літературний талант» Т. С. Еліотом, який наполягав на тому, що приналежність до літературної традиції не можна ототожнювати з копіюванням чи сліпим наслідуванням творчості попередників. Ця думка є і в Г.-Г. Гадамера, який, загалом трактуючи традицію як своєрідну форму авторитету, все ж наголошував, що сутність цього авторитету стосується насамперед пізнання і безпосередньо не має нічого спільного зі сліпим послухом. Тому літературна спадкоємність аж ніяк

не заперечує оригінальності чи новаторства, які поступово самі набувають рис традиційності. Позаяк, будучи свідомо чи несвідомо наслідуваним наступними поколіннями митців, усе новаторське із часом теж стає традиційним.

У світлі загальної закономірності функціонування мистецтва, яка полягає у тому, що кожен новий крок у художньому освоєнні світу спирається на вже набутий раніше естетичний досвід, навіть коли такий заперечується, роль Дж. Донна у розвитку художньої традиції петраркізму вбачається не у копіюванні, спрощенні чи профанації петрарківських сенсів і форм або ж у продукуванні їх малохудожніх клонів, що, на жаль, було характерним для багатьох послідовників Ф. Петрарки в Європі, а у привнесенні в уже наявні, типові художні одиниці елементів новаторства, наділенні їх багатшим та різноманітнішим значенням, розширенні їхнього змісту і сенсу, виражальних можливостей та функціонального призначення, експлікації прихованих художніх потенцій, а також переосмисленні й адаптації петраркізму відповідно до потреб англійського національного контексту.

Основні положення розділу висвітлені у публікаціях: [75; 76; 78; 80; 81; 82; 84; 85; 88; 90; 95; 96; 98; 100; 101; 102; 103; 105; 318].

### РОЗДІЛ ІІІ

## ГЕРМЕНЕВТИЧНІ МОДЕЛІ ПЕТРАРКІЗМУ ДЖ. ДОННА І Ф. СІДНІ: КОМПАРАТИВНІ АСПЕКТИ

Відтоді як Г. Грирсон здійснив видання поетичної антології метафізичної школи і тим самим відродив інтерес до творчості її засновника Дж. Донна, західні літературознавці розгорнули широку дискусію з приводу оригінальності творів митця на фоні сучасної йому англійської літератури. У контексті питання про залежність / незалежність поета від традицій петрарківської лірики його диференціювали, як ми показали у другому розділі роботи, і як петраркіста, і як непетраркіста, і як антипетраркіста. Втім, за словами Ю. Коваліва, із герменевтичної точки зору такий конфлікт інтерпретацій є радше перевагою, ніж проблемою, позаяк у герменевтиці «відмінні кути зору розуміння, відмінні тлумачення не тільки припустимі, а й бажані. Вони забезпечують діалогізування як запоруку взаєморозуміння, коли різні погляди взаємоперетинаються і точки їх дотику формують злиття горизонтів, відносний консенсус, витворюють багату за змістом поліфонію в межах герменевтичного мегакола» [63, 276].

Отож, ті, хто відстоював художнє новаторство автора, переважно протиставляли його любовну концепцію та мовні особливості текстів аналогічним аспектам англійської петрарківської поезії XVI ст. Ті, хто стояв на позиціях петраркізму Дж. Донна, як правило, поширювали свої паралелі за межі національної літератури і шукали риси подібності поетичного доробку англійця з поетичними текстами знакових європейських послідовників Ф. Петрарки. Але і ті, й інші практично завжди зрештою вдавалися до певного консенсусу – доцільності зіставлення творчості Дж. Донна з поезією автора, відомого як «англійський Петрарка», тобто Ф. Сідні. Не уникнемо цього і ми.

Як уже згадувалося, «Астрофіл і Стелла» Ф. Сідні – перший повністю закінчений, цілісний петрарківський сонетний цикл, виданий в Англії окремою поетичною збіркою. Створений він, найімовірніше, влітку 1582 р. і

складається зі ста восьми сонетів та одинадцяти пісень. Число сто вісім символічне – саме стільки залицяльників було в дружини Гомерового Одиссея Пенелопи, що відсилає до прототипу центрального жіночого образу збірки – Пенелопи Рич. Невипадковими є й імена героїв. Стелла з латинської – «зірка» (мабуть, таким вибором імені автор мав на меті підкреслити недосяжність жінки), Астрофіл, відповідно, – «той, хто любить зірку» [детальніше див.: 92].

Осмислюючи поетичні здобутки Ф. Сідні в «Астрофілі і Стеллі», літературознавці найчастіше підкреслюють формальне новаторство автора, передусім впровадження ним до англійської сонетної форми шестистопного ямба. У цьому контексті нерідко відзначається також масштаб зусиль, які письменник мусив докласти до формування словника нової англійської лірики. Сам Ф. Сідні відстоював просту, природну мову й у своїх поетичних текстах намагався не використовувати різного роду незвичні слова і звороти, архаїзми чи неологізми. Тим не менш, лексична палітра його творів дуже багата, позаяк митець сміливо вводив до них військові, політичні, юридичні, спортивні терміни і навіть просторіччя, тобто поклав початок тій мовній практиці, яка згодом буде успішно продовжена Дж. Донном та поетами метафізичної школи. Експериментуючи з віршованими розмірами, поет перший зміг підтвердити функціональний потенціал хорею в англійському віршуванні. Ф. Сідні також вважається першим поетом, який повернув до англійського вірша жіночу риму, що, природно, значно урізноманітнило його звучання.

Назагал, віршовані тексти Ф. Сідні пропонують сто сорок три різні варіанти вірша та строфи (з них тридцять три варіанти сонета) [28, 66]. До ста дев'яти із них автор вдався у поетичній практиці лише раз. Звертаючись у своїх перших спробах до жанру сонета, митець спочатку використовує форму, впроваджену Г. Говардом, графом Саррі. За цим взірцем створено двадцять із тридцяти чотирьох його ранніх віршів. У більш зрілих спробах письменникові більше імпонуватиме форма Т. Ваєтта, що передбачала римування *abbaabba cdcdee* – зі ста восьми текстів «Астрофіла і Стелли» таких сонетів шістдесят.



При цьому Ф. Сідні любив будувати свої вірші у формі діалогу, тим самим драматизуючи сонетну структуру. І це теж, поміж іншим, зближує його з Дж. Донном [92, 151].

Загалом кажучи, якщо проводити паралелі між любовними віршами Ф. Сідні та Дж. Донна, то, звісно, віднайдеться низка аспектів, за якими митців можна протиставити, проте вивчення їхнього творчого доробку крізь призму петрарківських сенсів у порівняльній площині дає підстави виокремити куди більше збігів, аніж контрастів, на що вже зверталася увага у науці про літературу. Так, приміром, Девід Калстоун стверджував, що Ф. Сідні розпочав «діяльність, яка була продовжена Шекспіром та Донном» [292, 181], Дуглас Петерсон ставив Ф. Сідні, Дж. Донна та Ф. Гревілья в один ряд [359, 185], а Айвор Вінтерс наполягає: «Донн лише поверхнево повстає проти традиції Сідні; по суті, він є її продовжувачем, принаймні у багатьох своїх віршах» [452, 72]. На творчі зв'язки між Ф. Сідні та Дж. Донном вказує і В. Шереметьєва: «Ефектний звукоряд, повтори, риторичні питання, інверсія, метафори та епітети – весь цей арсенал вдало використовує Ф. Сідні в своїх ліричних екзерсисах, які пізніше надихнули метафізиків Дж. Донна та Дж. Герберта на їхні експерименти» [152, 141 – 142]. Такого роду висловлювання, природно, спонукають до глибшого занурення у проблему.

Як уже згадувалося, у часи Ф. Сідні художній дискурс петраркізму неодмінно асоціювався з неоплатонічною філософією. Митець сприйняв і любовну концепцію, і риторичну стратегію петраркізму, і топоси неоплатонізму. Герой Ф. Сідні традиційно схиляється перед жінкою, чий художній образ є втіленням краси і внутрішньої шляхетності. Він виснажений болісними муками невзаємної любові та скаржить на нечулість героїні. Астрофіл також рефлексує над тією роллю, яка в любовних взаєминах відводиться розуму. Поряд із цим, помітно, що Ф. Сідні не пристає на просте копіювання Ф. Петрарки. Ба більше – письменник змагається з умовами петраркізму навіть тоді, коли сам послуговується цими конвенціями. Петраркізм Ф. Сідні є очевидним, проте, як і у випадку

Дж. Донна, він місцями критичний і завжди – творчий, винахідливий [92, 151].

Водночас митці різняться між собою – насамперед у тому аспекті, що поезія першого наскрізь куртуазна, тоді як у творчості другого традиції придворної культури хоча й присутні, проте вже дещо ослаблені. Найбільше це помітно, якщо аналізувати мовностилістичні особливості текстів. Вірші Ф. Сідні відомі своєю витонченістю і рафінованістю, декоративною манерою вислову, його стиль елегантний та солодкавий. Дж. Донн теж подекуди створює поезію стриману й вишукану, проте більш характерною для нього є проста, часом навіть грубувата манера, наближена до розмовної мови. Метричні нерівності, ускладнений синтаксис, екстравагантні фігури у його текстах створюють враження пристрасної безпосередності, дуже далекої від аристократизму Ф. Сідні.

Однак, якщо провадити предметнішу розмову про індивідуальні творчі манери митців, то можна віднайти й очевидні риси схожості між ними: так, обоє дуже часто розпочинають свої вірші з прямого звернення, стилістично побудованого за нормами тогочасної загальноживаної мови, а герой Ф. Сідні подекуди буває у своїх висловлюваннях не менш безпосереднім, аніж ліричний суб'єкт Дж. Донна. Зважаючи на це, можна припустити, що «розмовність» останнього, яка часто розглядається як найбільш новаторська риса його художнього доробку та навіть своєрідна форма бунту проти традиційно «солодкого» елизаветинського стилю, є лише розвитком техніки, народженої й апробованої у поетичній творчості Ф. Сідні.

Варто звернути увагу і на той факт, що обидва поети писали вірші з оригінальною структурою, для якої характерні стрімкі повороти ліричного сюжету, різкі зміни у висловлюваннях протагоніста, несподівані перепади настрою та тону. Особливо це стосується тих поезій, де лірична ситуація зводиться до протистояння закоханих вимогам і нормам зовнішнього світу (приміром, «О, чи не досить я страждав» Ф. Сідні, «Світанок» і «Канонізація» Дж. Донна). Також дуже часто основна частина поетичного

тексту в обох авторів будується як аналіз або аргументація щодо певного предмета чи ситуації, а останні рядки раптово відкидають все сказане до того, стверджуючи щось абсолютно протилежне. Цей прийом, очевидно, є даниною стрімкому розвитку та надзвичайній популярності театрального мистецтва у тогочасній Англії – поети навмисне драматизують сюжетні ситуації, надають їм додаткової напруги, іноді й надмірної патетичності. Обидва звертаються до осмислення типових конфліктів неоплатонічної філософії і петрарківської концепції кохання – між душею і плоттю, розумом та серцем, і жоден при цьому не бажає ігнорувати наполегливі вимоги тіла заради високого ідеалізованого почуття.

Окреслена спорідненість текстів Дж. Донна і Ф. Сідні, зрозуміло, породжує питання, у який саме спосіб митці розуміли й трактували елементи петрарківської традиції. Відразу впадає у вічі, що певна різкість поетичної манери першого часто проявляється тоді, коли він інверсує чи з гумором інтерпретує ті складові петрарківської художньої моделі, які інший використовує цілком серйозно. Проте, як уже було показано, переосмислення Дж. Донном петрарківської традиції полягало не лише у тому, що він часто сприймає її з гумором, а насамперед у тому, що використовує її смислові й формальні структури, до слова, ті самі, що й Ф. Сідні, нетрадиційно, у нешаблонних ситуаціях, як, наприклад, для оспівування щасливого кохання, сексуальних взаємин чи релігійного досвіду. При цьому таке використання не може розглядатися відхідом від традиції, позаяк виникає у її межах та ґрунтується на розвитку її ж експресивних можливостей.

Зрозуміло, що проблема творчих зв'язків Дж. Донна з «англійським Петраркою» може бути розв'язана лише через безпосереднє порівняння тих текстів, у яких обоє актуалізують типові петрарківські теми, мотиви, художні образи. При цьому ми не ставимо собі за мету відшукати конкретні впливи Ф. Сідні на Дж. Донна, чи, тим більше, репрезентувати останнього як імітатора або послідовника першого. Таке формулювання зовсім неправомірне. Очевидно, в окресленій ситуації доцільно говорити про

часткове засвоєння Дж. Донном петрарківської традиції саме через посередництво поетичного доробку Ф. Сідні. Логічно, що при цьому традиційна художня модель петраркізму постає трансформованою під впливом індивідуальних особливостей поетики попередника, а значна кількість тих петрарківських художніх елементів, які Дж. Донн запозичив і переосмислив у своїй творчості, виявляються видозміненими порівняно з петрарківським інваріантом уже у текстах Ф. Сідні. У цьому розділі нашої роботи ми спробуємо продемонструвати, що багато петрарківських структур, розвинутих у поезії Дж. Донна, мають саме ті акценти, яких надав їм «англійський Петрарка».

### **3.1. Топос кохання як форми смерті**

Попри те, що багато петрарківських топосів були сприйняті Дж. Донном не надто серйозно, у творчому спадку митця, як нами було продемонстровано, можна відшукати значну кількість віршів, у яких кохання оспівується і підноситься із навіть більшим пієтетом, ніж у наскрізь куртуазного Ф. Сідні. При цьому Дж. Донн самобутньо реінтерпретує елементи петраркізму та неоплатонізму, змальовуючи взаємне любовне почуття у гармонійній духовно-тілесній цілісності. Аналіз текстів, у яких Ф. Сідні звертається до витонченої петрарківської образності та метафорики кохання, і зіставлення їх із подібними поезіями Дж. Донна дає змогу показати, як саме останній переосмислював і видозмінював типові петрарківські структури, використовуючи їх у нових контекстах та надаючи їм свіжих сенсів.

Обидва митці – і Ф. Сідні, і Дж. Донн – пропонують індивідуальні варіації на одну з ключових петрарківських ідей про те, що кохання є

своєрідною формою смерті, чи, точніше, особливим станом «життя у смерті» або «смерті при житті». Закохавшись у жінку, чоловік втрачає своє серце, а тому у певному сенсі помирає. Проте оскільки закоханий зберігає в душі світлий образ Пані, то у ньому, вже мертвому, продовжує своє життя кохана. Чи в іншому варіанті: серце петрарківського протагоніста живе у жінці, тому він отримує іншу форму життя, незалежну від його фізичного тіла, якщо ж Пані безжалісно відмовляється від серця, то на героя чекає загибель. Розлука теж небезпечна, позаяк герой розлучається не лише з коханою, але й із найважливішим органом власного організму. Він також втрачає те, що наснажує його та надає життєвих сил – прекрасний образ Донни. І відмова жінки, і розлука з нею виявляються для нього однаково смертельними.

Отож, кохання постає в петраркізмі оксюмороном, що поєднує контroversійні принципи життя і смерті. Цю діалектику у манері петрарківського «балансу протилежностей» майстерно описав П. Бембо у своїх «Азоланських бесідах»: «...з давніх пір моє бідне серце запалене Амуром, від чого я мав би померти, не маючи сил вистояти в цій пожежі, якби не жорстокість дами, яка запалила мене коханням: вона змусила мене залитися рясними слізьми, що омили палаюче серце і подарували йому полегшення. Але самі ці слізи ослабили б і надірвали усі життєві зв'язки і затопили би серце, що знову призвело би до моєї смерті, якщо б вогонь, який у ньому палає, не висушив усе, що розмокло від сліз, і в цьому причина того, що я залишаюся живий. Отож, як те, так і інше лихо пішли мені на користь, і взаємне протистояння двох смертельних напастей повернуло мене до життя. Але як ведеться нині моєму серцю, ви бачите самі, і, справді, не знаю, чи може бути щось жалюгідніше за людину, чиє життя утримується в тілі двома видами смерті і яка живе лише тому, що двічі помирає» [15, 157].

З одного боку, петрарківська любов супроводжується втратою самоконтролю та самості закоханого, часто аж до майже цілковитого руйнування ідентичності, з іншого ж – сприяє віднайденню та відновленню цієї ідентичності у коханій людині. У цьому сенсі топос «смерті у житті»

споріднений із топосом буття коханців як «двох в одному». У своєму коментарі до «Бенкету» Платона М. Фічино писав: «Кожного разу, коли двоє людей охоплені взаємним коханням, вони живуть один в одному. Ці люди почергово перетворюються одне в одного, і кожен віддає себе іншому, отримуючи його навзаєм» [158, 159].

Поезія Ф. Сідні «Who Hath His Fancie Pleased», поряд з іншими структурами петраркізму, тлумачить і метафору «кохання-смерть». Петраркізм та неоплатонізм поезії очевидні з самого початку, оскільки ліричний суб'єкт роздумує над різними рівнями любові та насолоди і пропонує тим, хто вже насолодився найпростішими з них, рухатися далі, підійматися «любовною драбиною» вище:

*«Who hath his fancy pleased,  
With fruits of happy sight;  
Let here his eyes be raised,  
On Nature's sweetest light»<sup>159</sup> [405].*

Художні образи «щасливих поглядів» («*happy sight*») та «найсолідшого світла» («*sweetest light*»), на яких у вірші зроблено особливий наголос, мають безперечне коріння у «Книзі пісень» Ф. Петрарки. Для закоханого у петраркізмі краса є результатом еманациї, що за своїм принципом подібна до розсіювання світла, а зір є чуттям, через яке кохання зароджується і підтримується.

Проте Ф. Сідні не зупиняється на експлікації цих ідей. Його «найсолідше світло», тобто кохана жінка, має парадоксальний вплив на закоханого – змушує його передчасно покинути цей світ:

*«A light, which doth dissever  
And yet unite the eyes;  
A light, which dying never,  
Is cause the looker dies»<sup>160</sup> [405].*

---

<sup>159</sup> «Хто свою примху задовольнив / Плодами щасливого виду; / Нехай сюди його очі підіймуться, / На Природі найсолідше світло».

Чому Пані Серця спричиняє кончину закоханого у неї чоловіка, пояснює друга строфа, де Ф. Сідні за допомогою точної синтаксичної та ритмічної симетрії досягає посилення антитези й чіткого вираження ідейної складності:

*«She never dies, but lasteth  
In life of lover's heart:  
He ever dies that wasteth  
In love his chiefest part.*

<...>

*Thus is his death rewarded,  
Since she lives in his death»<sup>161</sup> [405].*

У тексті підкреслено величезну самопожертву героя заради жінки, однак відразу ж звертається увага на те, що його жертви повною мірою відшкодовані. Цей сенс компенсації, винагороди страждань чоловіка підводить до думки, висловленої у вступних рядках третьої строфи:

*«Look then and die! The pleasure  
Doth answer well the pain»<sup>162</sup> [405].*

У цьому контексті автор синтезує неоплатонічні та християнські елементи з метою створення цікавого любовного комплімента:

*«Small loss of mortal treasure,  
Who may immortal gain.  
Immortal be her graces,  
Immortal is her mind:  
They fit for heavenly places...»<sup>163</sup> [405].*

---

<sup>160</sup> «Світло, що роз'єднує, / А все ж об'єднує погляди; / Світло, яке не вмирає ніколи, / Є причиною смерті того, хто дивиться».

<sup>161</sup> «Вона ніколи не вмирає, але триває / В житті серця закоханого: / Той завжди вмирає, хто втрачає / В коханні свою головну частину. / <...> Так його смерть винагороджена, / Бо вона живе в його смерті».

<sup>162</sup> «Подивись тоді і помри! Задоволення / Дійсно відплатить цілком за біль».

<sup>163</sup> «Невелика втрата смертного скарбу, / Для того, хто може безсмертний отримати. / Безсмертні її милості, / Безсмертний її розум: / Вони пасують до небесних місць...».

Неземні чесноти та небесні сфери є надто піднесеними для смертного закоханого, проте герой Ф. Сідні запевняє, що долучитися до них можна через кохану, яка щедро випромінює божественні дари своїми ясними очима:

*«But eyes these beauties see not,  
Nor sense that grace descries:  
Yet eyes; deprived be not,  
From sight of her fair eyes.  
Which as of inward glory  
They are the outward seal...»<sup>164</sup> [405].*

Закінчується вірш повторним запрошенням до споглядання описаної у ньому «вищої краси», що здатна задовольнити навіть найпримхливіші бажання та подарувати істинне задоволення.

«Любовна драбина», еманация краси, кохання, породжуване через погляд, любовне почуття як життя і смерть одночасно – всі ці петрарківські сенси, як бачимо, творчо потрактовані у Ф. Сідні. При цьому, хоча у вірші і йдеться про неоплатонічну «любовну драбину», герой прагне не безликої ідеальної краси, що хвилює якимись абстрактними почуттями. Він зосереджений на тому найвищому, що може бути віднайдене у реальному світі, – на земній жінці, яка водночас причетна до небесної досконалості. Герой Ф. Сідні захоплюється її довершеною вродою та духовною величчю, які залишаються при цьому в межах людської досяжності. Побіжно зазначимо також, що особливої чарівності аналізованій поезії надає стриманість вислову – тон автора ніколи не переростає у надто емоційний, а мова звучить доволі мелодійно як для англійської.

У поезії «Доброго ранку» Дж. Донн звертається до аналогічних ідей, проте вони перебувають на відносній периферії, порівняно з оспівуванням кохання, яке, на відміну від петрарківського, є щасливим та залучає до свого переживання не лише зір, але й усі інші людські відчуття. Складається вірш із

<sup>164</sup> «Але очі цих красот не бачать, / Ні відчуття цієї благодаті не опише: / Все ж, очі, не будьте позбавлені, / Виду її прекрасних очей. / Які внутрішньої величі / Є зовнішньою печаттю».



трьох семирядкових строф, кожна з яких утворена із шести рядків, написаних п'ятистопним ямбом, і останнього, написаного гекзаметром, та має таку схему римування: *ababccc*. Закінчення попередньої строфи та початок наступної (особливо це стосується першої і другої) завжди позначають зміну тону та часовий зсув: спочатку ліричний герой із доброзичливим гумором згадує події минулого, далі оспівує сучасне і, зрештою, виголошує моральну проповідь, що стосується майбутнього. І хоча розмір вірша незвично, як для Дж. Донна, регулярний, ритм його – гнучкий, що дає авторові можливість відобразити доволі широкий діапазон тонів та настроїв.

Початок поезії сприймається як невимушена інтимна розмова між коханцями. Ліричний суб'єкт дивується, як міг раніше жити без коханої жінки, та припускає, що задоволення закоханих до доленосної зустрічі один із одним були простакуватими і незрілими, дитинячими, а, можливо, й зовсім примарилися:

*«I wonder by my troth, what thou, and I  
Did, till we lov'd? were we not wean'd till then?  
But suck'd on countrey pleasures, childishly?  
Or snorted we in the seaven sleepers den?»<sup>165</sup> [422, 48].*

Далі герой пропонує філософське обґрунтування своїх попередніх любовних взаємин, що базується на неоплатонічних уявленнях:

*«T'was so; But this, all pleasures fancies bee.  
If ever any beauty I did see,  
Which I desir'd, and got, t'was but a dreame of thee»<sup>166</sup> [422, 48].*

Девід Дейчес пише про це так: «Донн представляє платонівську ідею, що будь-яке попереднє кохання для нього було лише «мрією» про теперішню володарку <...> Леді, до якої звертається поет, приховано порівнюється з

---

<sup>165</sup> «Мені цікаво, чесно кажучи, що ми з тобою / Робили, поки не покохали? чи ми не були відлучені до цього часу (від грудей – М. М.)? / Чи по-дитячому насолоджувалися сільськими radoщами? / Або ж соніли у печері, де семеро сплять?».

<sup>166</sup> «Так воно і було; Всі ці задоволення – фантазії. / Якщо я колись якусь красу справді і бачив, / Яку я бажав і якою володів, то це була лише мрія про тебе».

платонівською ідеєю краси, тоді як його дотеперішні кохані репрезентують раніші сходинки у пошуках її справжньої» [215, 180 – 181]. Прикметно, що і в XVI сонеті «Канцоньєре» натрапляємо на той самий неоплатонічний мотив:

*«Так само, Пані, гірко-нещасливий,  
В обличчі інших – ніби це можливо –  
Омріяний ваш образ я шукаю»<sup>167</sup> [123, 29].*

У другій строфі від дотепного загравання Дж. Донн переходить до стриманішого тону, залучаючи до ліричного сюжету мотиви фізичного кохання. Водночас, натяки на інтимний бік стосунків між протагоністом та героїнею стають основою для розгортання мотивів духовного пробудження із неоплатонічним наголосом на тій ролі, яку при цьому відіграє людський зір:

*«And now good morrow to our waking soules,  
Which watch not one another out of feare;  
For love, all love of other sights controules,  
And makes one little roome, an every where»<sup>168</sup> [422, 48].*

Метафора кімнати-всесвіту породжує ланцюжок інших образів космологічного характеру, метою яких є виразити цінність взаємного кохання. Як зазначає уже згадувана нами М. Зуєнко, «в поетичний простір вірша залучений увесь Всесвіт з його минулим, теперішнім і майбутнім. Простір кімнати розширюється завдяки нагадуванню поета про відкриття мореплавцями нових земель, складання нових карт зоряного неба. Разом з тим письменник змальовує і величність внутрішнього світу людини, союз чоловіка і жінки називає Всесвітом, який складається з двох півкуль <...> Таким чином, художній простір даного вірша є багаторівневим, він, то звужується до розмірів однієї кімнати, то водночас безмежно розширюється, сягаючи зірок» [44, 122].

<sup>167</sup> Тут – переклад І. Качуровського.

<sup>168</sup> «А зараз доброго ранку для наших душ, що прокинулися, / Які не пильнують одна одну зі страху; / За кохання, контролюючи всю любов до іншого, / І роблять одну маленьку кімнатку всім».

При цьому ліричний герой вживає у мовлені «незвичний імператив у третій особі, аби прогнати весь світ, за винятком себе та своєї володарки» [215, 184]. А повторення тієї самої граматичної структури породжує сильний риторичний наголос:

*«Let sea-discoverers to new worlds have gone,  
Let Maps to other, worlds on worlds have showne,  
Let us possesse one world, each hath one, and is one»<sup>169</sup> [422, 48].*

Третя строфа продовжує інтерпретацію петрарківської художньої моделі через мотив відображення образу коханої людини в очах, що є різновидом мотиву злиття закоханих у єдине ціле та одночасно варіацією топосу нерукотворного портрета. Метафора, з одного боку, натякає на фізичну близькість між коханцями, а з іншого – є візуальним образом, що наочно втілює взаємність любовного почуття:

*«My face in thine eye, thine in mine appeares,  
And true plaine hearts doe in the faces rest...»<sup>170</sup> [422, 48].*

Очі тут також порівнюються з півкулями, що в поєднанні утворюють Землю, якій, зважаючи на теплоту сердець героя та героїні, не загрожують ні холод, ні занепад:

*«Where can we finde two better hemisphaeres  
Without sharpe North, without declining West?»<sup>171</sup> [422, 48].*

Останні три рядки вірша поєднують метафізичні роздуми та ознаки моральної проповіді з релігійним забарвленням:

*«What ever dyes, was not mixt equally;  
If our two loves be one, or, thou and I  
Love so alike, that none doe slacken, none can die»<sup>172</sup> [422, 48].*

---

<sup>169</sup> «Нехай морські відкривачі нових світів сягнули, / Нехай Карти іншим світи у світах показали, / Володіймо одним світом, кожен має один і є одним».

<sup>170</sup> «Моє обличчя в очах твоїх, твоє в моїх з'являється, / І правдиві прості серця на обличчях спочивають...».

<sup>171</sup> «Де можемо ми знайти дві кращі півкулі / Без суворої Півночі, без занепадаючого Заходу?».

Так на не зовсім поетичну образність наукового характеру Дж. Донн проєктує певні аспекти власної любовної концепції. Згідно з нею, гармонійна єдність закоханих, не порушувана їхньою невірністю, не може бути знищена ні часом, ні зовнішніми обставинами, ба більше – здатна подарувати коханцям справжнє безсмертя.

Отже, поезія «Добрий ранок» тлумачить низку неоплатонічних ідей, окремі з яких суголосні висловленим у поезії Ф. Сідні «Хто догодив його примсі». Обидва тексти актуалізують проблему «любовної драбини», в обидвох підкреслюється особлива роль очей у процесі народження любовного почуття та його подальшого розгортання. Проте Дж. Донн відходить від Ф. Сідні у тому сенсі, що оспівана ним щаслива любов виступає не як форма смерті, а навпаки – як засіб досягнення вічного життя. Тому хоча у «Доброму ранку» Дж. Донн і не приймає повністю ідейної складової петрарківської моделі, у цьому тексті він є не менш «неоплатонічним», ніж Ф. Сідні, позаяк послідовники Платона не заперечували можливості гармонійних любовних взаємин і в цьому вбачали запоруку невмирущості. Для прикладу, М. Фічино проводив чітке розрізнення між нерозділеною любов'ю, що асоціюється у нього зі смертю, та розділеною, що, власне, і є життям. Тобто Дж. Донн у названій поезії звертається, по суті, до загальнопоширеної неоплатонічної ідеї, але завдяки незвичним контекстам, які він для неї створює за допомогою космологічних та предметно-візуальних художніх образів, метафізичних ідей та елементів клерикального жанру проповіді, пропонує її новаторське вираження та тлумачення.

Водночас, якщо перехід від нерозділеного кохання до щасливого і робить Дж. Донна близьким до неоплатонізму, то натяки на інтимний бік любовних стосунків, навпаки, різко дистанціюють від нього. І справді, хоча в поезії «Добрий ранок» митець і осмислює окремі неоплатонічні ідеї щодо

---

<sup>172</sup> *«Те завжди помирає, що не було змішане у рівних пропорціях; / Якщо ж наші дві любові будуть однією, або ти і я / Любитимемо однаково, то ніщо не ослабне, ніщо не може померти».*

душі й тіла, проте робить відчутний наголос на останньому. Особливо це стосується першої строфи, хоча і всі подальші роздуми його ліричного суб'єкта про любов не виводять її за рамки контексту фізичної близькості, позаяк хромотопно невіддільні від маленької кімнатки («*one little roome*» [422, 48]), у якій закохані прокидаються вранці. Якщо говорити про «любовну драбину» у цьому тексті, то тут герої залишають позаду прості задоволення та підіймаються вище, проте не відрікаються від своїх тіл, навіть коли їхні душі пробуджуються для досконалішого буття.

Оригінальна практика Дж. Донна щодо створення нових несподіваних метафор та нетрадиційного вживання петрарківських топосів також помітна, коли зіставити ті тексти митців, які присвячені темі прощання закоханих, та розгортають метафоричний концепт «розлука-смерть». Відправною точкою може слугувати тут відомий «прощальний» сонет із «Вибраних сонетів» Ф. Сідні. У цьому вірші письменник висловлює ідею про те, що, оскільки про смерть говорять як про відхід, то розлука є нічим іншим, як формою смерті. Основний текст зосереджений на обігруванні слова «*part*» (дієсл. – «розлучати», «розлучатися»; імен. – «поділ», «частина»):

*«Oft have I musde, but now at length I finde  
Why those that die, men say they do depart:  
Depart! a word so gentle to my minde,  
Weakely did seeme to paint death's ougly dart.  
But now the starres with their strange course, do binde  
Me one to leave, with whome I leave my heart:  
I heare a crye of spirits fainte and blinde,  
That parting thus, my chiefest part I part.  
Part of my life, the loathed part to me,  
Lives to impart my wearie clay some breath;  
But that good part, wherein all comforts be,  
Now dead, doth shew departure is a death.  
Yea, worse then death; death parts woe and joy;*

*From joy I part, still living in annoy»<sup>173</sup> [403, 157].*

Ті самі паралелі між смертю та прощанням проводить і Дж. Донн у поезії «Прощання, що забороняє смуток», проте автор знаходить нову силу та образний резерв у звиклих порівняннях. У цього митця йдеться про щасливі взаємини, тому його твір звучить радше як розрада, а не петрарківська скарга. Розлука закоханих змальована у м'яких, спокійних, навіть умиротворених інтонаційних тонах:

*«As virtuous men passe mildly away,  
And whisper to their soules, to goe,  
Whilst some of their sad friends doe say,  
The breath goes now, and some say, no:  
So let us melt, and make no noise,*

*No teare-floods, nor sigh-tempests move...»<sup>174</sup> [422, 99].*

Втішання, які протагоніст озвучує для коханої жінки, побудовані на переконанні, що їхні почуття піднесені і справжні, незалежні від грубої чуттєвості, а тому їм нічого не загрожує:

*«Dull sublunary lovers love  
(Whose soule is sense) cannot admit  
Absence, because it doth remove  
Those things which elemented it.  
But we by a love, so much refin'd.  
That our selves know not what it is,*

---

<sup>173</sup> «Часто я думав, але тепер нарешті я розумію. / Чому про тих, що вмирають, люди кажуть, що вони відходять: / Відхід! слово таке ніжне для мого розуму, / Слабко все ж, здається, змальовує смерті потворну стрілу. / Але тепер зорі, з їх дивним курсом, справді змушують / Мене ту залишити, з якою я залишаю своє серце: / Я чую плач духів, знепритомнелих і сліпих, / Так розлучаючись, з найголовнішою своєю частиною я розлучаюся. / Частина мого життя, ненависна частина для мене, / Живе, щоб дати моїй втомленій плоті трохи дихання; / Але та добра частина, де всі розради є, / Тепер мертва, бо від'їзд – це смерть. / Так, гірше, ніж смерть; смерть розлучає горе і радість; / Від радості я відділяюся, досі живучи в привозі».

<sup>174</sup> «Як шепче праведник: «Пора!» – / Своїй душі у мить прощання, / Коли між друзів помира, / Мольбу їх чуючи й ридання; – / Ось так же без гучних зітхань / Й потоку сліз і ми простімось...» [74].

*Inter-assured of the mind,*

*Care lesse, eyes, lips, and hands to misse»<sup>175</sup> [422, 99].*

Такий поетичний опис «земних коханців» («*sublunary lovers*») відсилає до роздумів Б. Кастильйоне про невтішні наслідки, які розлука має для тих, кого пов'язують самі лише тіла. У «Придворному» стверджується: якщо закоханий захоплений тільки зовнішньою красою, він втрачає цей скарб, а разом із ним все своє щастя в один момент – коли кохана людина позбавляє його своєї присутності: «Отож, закоханий, який цінує красу лише у тілі, втрачає благо і щастя, коли дама, віддаляючись, позбавляє очі сяйва, а душу блага <...> З'являються сльози, зітхання, горе і муки, позаяк душа страждає і стає ніби несамовитою, допоки дорога краса не з'явиться знову. Тоді душа відразу заспокоюється і, зосередившись на ній, харчується настільки солодкою поживою, що нізащо не бажає відмовитися від цього» [158, 356].

Окреслена проблема творчо потрактована у LXXXVIII сонеті «Астрофіла і Стелли» Ф. Сідні. Астрофіл не боїться розлуки – приємні спогади, стверджує він, здатні не лише підтримати почуття, але навіть зміцнити його:

*«My orphan sense flies to the inward sight,  
Where memory sets foorth the beames of love;  
That, where before hart loved and eyes did see,  
In hart both sight and love now coupled be:*

*United powers make each the stronger prove»<sup>176</sup> [403, 122].*

Одначе у трактаті «Придворний» Б. Кастильйоне відмовляє пам'яті у рекомпенсаційній можливості забезпечувати поживу для підтримання любовного почуття. На його думку, полегшення, яке дарують спогади, є лише позірним і тимчасовим та веде насправді до мук і страждань. Автор пише:

<sup>175</sup> «Любов в одне двох прагне злить, / Розлука ж їй перешкоджає, / Бо слід тоді й те розділить, / Що суть саму її складає; / Висока, чиста й осяйна, / Їй плоті шал не заважає, / В спорідненості душ вона, / Їй на очі, губи не зважає» [74].

<sup>176</sup> «Моє осиротіле почуття лине до внутрішнього зору, / Де пам'ять випромінює промені любові; / Те, що раніше серце любило, а очі бачили, / У серці, де і зір, і кохання спаровані тепер: / Об'єднані сили роблять кожного сильнішим».

«...пам'ять про красу все-таки рухає душевні сили так, що вони намагаються розповсюдити духів, які <...> вражають душу і приносять їй найжорстокіші страждання» [158, 356].

І справді, бравада Астрофіла змінюється прикрістю вже у наступному сонеті циклу, до слова, одному з найвідоміших у поетичному доробку Ф. Сідні, що композиційно побудований на антитетичному зіставленні дня і ночі:

*«Now that of absence the most irksom night*

*With darkest shade doth overcome my day...»<sup>177</sup> [403, 123].*

Згідно з Б. Кастильйоне, розв'язання проблеми для таких закоханих, як Астрофіл, полягає у сходженні до вищих, духовніших форм любові – потрібно любити не красу тіла, а красу як ідею, у її чистому вигляді: «Аби уникнути мук, пов'язаних із відсутністю краси і щоб радіти їй без страждань, придворний повинен розумом спрямувати все своє бажання від тіла до однієї лише краси і якомога більше споглядати просту і чисту красу саму по собі, відокремлюючи її в уяві від будь-якої матерії. Тоді він зможе створити її, солодку і дорогу для душі, радіти їй вдень і вночі, в будь-який час і в будь-якому місці без ризику втратити, завжди пам'ятаючи, що тіло у вищій ступені відрізняється від краси і не лише не збільшує, але й зменшує її досконалість» [158, 356].

Саме на цю думку й посилається ліричний герой Дж. Донна, коли вмовляє подругу не сумувати з приводу його від'їзду, проте митець дещо видозмінює концепцію, викладену у «Придворному». Коханці у поезії «Прощання, що забороняє смуток» не є вільними від тілесних бажань, але, очевидно, залежать від них дещо менше, ніж інші. Б. Кастильйоне ратував за кохання духовне замість тілесного – Дж. Донн стверджує, що справжня любов є настільки ж тілесною, скільки й духовною. І, як і в поезії «Добрий ранок», довговічність цієї любові прямо залежить від фактора взаємності.

---

<sup>177</sup> «Тепер, коли (її – М. М.) немає, найстрашніша ніч / Найтемнішою тінню на правду затьмарює мій день...».



Останні рядки вірша з уже згадуваною метафорою циркуля можна тлумачити не лише як вираження ідеї про духовно-тілесну природу любовного почуття, але і як різновид петрарківського топосу «двох в одному». Отож, цей образ у вірші «Прощання, що забороняє смуток» є багатозначним, і це підносить його у ранг художнього символу. І в цьому теж проявляється новаторство Дж. Донна щодо засвоєння петрарківської традиції, зокрема й тих її художніх структур, які свого часу були адаптовані Ф. Сідні.

Водночас обидва тексти – «Прощання, що забороняє смуток» та «Добрий ранок» – демонструють той факт, що Дж. Донн загалом продовжував традиційне петрарківське потрактування кохання як високого почуття, але мотиви любові як форми смерті та існування «двох в одному» стали для нього засобами для змалювання саме гармонійних любовних взаємин. Ця практика була продовжена поетом у вірші «Прощання: про моє ім'я на вікні», де конвенційна петрарківська мова вкотре використовується для роздумів про небезпеку, що виникає для кохання перед загрозою розлуки. Однак, на відміну від двох попередніх поезій, ця залишає у читачів радше гіркий післясмак. Закохані у цьому вірші не змогли досягти того духовного і тілесного взаємопроникнення, яке здатне подолати у Дж. Донна навіть смерть, а тому від'їзд героя змалювано доволі драматично.

Аби художньо витлумачити ідею любові як обміну ідентичностями закоханих, у тексті вірша «Прощання: про моє ім'я на вікні» Дж. Донн звертається до образності, запозиченої з герметичної традиції. Вирушаючи в дорогу, ліричний суб'єкт його поезії вирізьблює своє ім'я на вікні коханої. Як відомо, в магії ім'я володіє незвичною силою. Як стверджував середньовічний філософ і алхімік Агриппа, написане чи вимовлене ім'я – це кінцева стадія вторинного створення речі. Зафіксоване ім'я потенційно містить у собі всі основні характеристики предмета, який воно називає. У тексті англійського автора воно має оберігати героїню від невірності, бо є уособленням самого героя. Аби підтвердити цю думку, ліричний суб'єкт у перших трьох строфах порівнює фізичні властивості вікна з рисами власного характеру – твердістю,

прозорістю, надійністю. У такий спосіб створюється магічний зв'язок між ним самим, вікном та іменем, вирізьбленим на ньому. Окрім того, протягом усього тексту наголошується, що запорукою цього зв'язку є саме кохана жінка, і лише завдяки її зусиллям описане вікно може стати символом незламного любовного почуття.

Неоплатонічні концепти обміну ідентичностями та ключової ролі зору для кохання особливо звучать у другій та третій строфах поезії. Протагоніст Дж. Донна стурбований, чи вікно залишиться настільки ж чистим, як у хвилину його від'їзду – здатність віддзеркалювати зображення постає для нього вкрай важливою:

*«'Tis much that glasse should bee  
As all confessing, and through-shine as I,  
'Tis more, that it shewes thee to thee,  
And cleare reflects thee to thine eye»<sup>178</sup> [422, 70].*

Побоювання закоханого мають у тексті пояснення, що ґрунтується на взаємодії прямого та переносного значень. Герой конкретизує:

*«Here you see me, and I am you»<sup>179</sup> [422, 70].*

Йдеться про те, що жінка має дивитися на скло так, аби бачити у ньому власний образ поверх викарбуваного імені, тобто оскільки ім'я є фігуративним втіленням самого ліричного героя, то через таку символічну дію відбувається умовне возз'єднання коханців. Закоханий прагне від своєї подруги такої любові, яка, незважаючи на відстань, здатна утримувати їхні душі разом. Дуглас Петерсон пояснює: «Ім'я є символом ідентичності. Ідентичність закоханого може бути «заповнена» лише коханою. Вона надає їй змісту, коли дивиться на ім'я, а її власний відбитий образ «стає» ним» [359, 323].

---

<sup>178</sup> «Важливо, щоб скло було / Таким прозорим і наскрізь променистим, як я, / Ба більше, щоб воно показувало тобі тебе / І ясно віддзеркалювало тебе твоїм очам».

<sup>179</sup> «Тут ти бачиш мене, і я є ти».

Водночас ліричний суб'єкт пропонує й інші потрактування цього образу, окремі з яких асоціюються зі смертю. Так, ім'я може вважатися своєрідним *memento mori*, нагадуванням про людську недовговічність, адже чоловіка можуть очікувати різноманітні небезпеки у дорозі, він може захворіти чи просто зістаритись і, що найбільш важливо, буде щоденно переживати смертельний досвід розлуки з коханою:

*«Since I die daily, daily mourne»<sup>180</sup> [422, 72].*

Проте найгірший сценарій розгортається у восьмій строфі, де протагоніст Дж. Донна звертається до мотиву жіночої невірності. При цьому він виявляє настільки тверде переконання у тому, що кохана його зрештою зрадить, що використовує не сполучне слово *«if»* («якщо»), а *«when»* («коли»). В останніх рядках ті самі характеристики, на яких у перших строфах вірша робився наголос як на притаманних самому героєві, постають інверсованими. Тепер, аби запобігти невірності жінки, вікно має втратити прозорість, тобто те символічне наповнення, яким було наділене вирізьблене на склі ім'я, зі зрадою руйнується. У словах закоханого протагоніста чуємо напругу в голосі, навіть певне переконання у тому, що його кохання вже неможливо ні вберегти, ні врятувати жодними засобами. Заключна строфа робить цю впевненість очевидною:

*«But glasse, and lines must bee,  
No meanes our firme substantiall love to keepe...»<sup>181</sup> [422, 73].*

Вірш закінчується емоційним спадом, що знову повертає до мотиву смерті – смерті коханців від розлуки, смерті самого кохання:

*«Neere death inflicts this lethargie,  
And this I murmure in my sleepe;  
Impute this idle talke, to that I goe,  
For dying men talke often so»<sup>182</sup> [422, 73].*

<sup>180</sup> «Оскільки я помираю щодня, щодня плач».

<sup>181</sup> «Хоча скло і лінії мусять залишитися, / Немає засобів наше міцне життєздатне кохання зберегти...».

Також, як випливає зі змісту останньої строфи, через заперечення можливості викарбуваного на склі надпису забезпечити непорушність любовного союзу, ліричний суб'єкт Дж. Донна заперечує дієвість написаного слова як такого, тим самим, очевидно, імпліцитно поширюючи цей висновок і на поетичну практику, метою якої є здобути чи втримати кохання жінки, тобто, по суті, на петрарківську поезію. У кінцевому результаті він приходять до гіркого усвідомлення того факту, що всі сподівання на невмирущість їхнього з подругою почуття, викладені у термінах петраркізму, є лише ірраціональним передсмертним маренням («*For dying men talke often so*» [422, 73]).

Зі сказаного можемо зробити висновок, що у поезії «Прощання: про моє ім'я на вікні» Дж. Донн по-новому підходить до петрарківських топосів обміну ідентичностями закоханих та розлуки як смерті за життя. Замість утвердження безсмертності кохання, автор висловлює побоювання у його недовговічності та впевненість у тому, що єдність закоханих залежить від постійних зусиль, які даються набагато важче, коли ті перебувають далеко один від одного. У тексті за допомогою традиційної мови петрарківського дискурсу розкривається складність любовних взаємин, загалом непритаманна моноситуативній петрарківській ліриці. Дж. Донн модифікує, удосконалює та оновлює петраркізм, тим самим демонструючи свою творчу самостійність від петрарківської традиції, з одного боку, та свій зв'язок із нею – з іншого.

---

<sup>182</sup> «Близька смерть приносить це заціпеніння, / І це я бурмочу у своєму сні; / Спишіть цю пугу балаканину, на те, що / Вмираючі говорять часто так».

### 3.2. Мотив «закохані vs світ»

Те, що заради увиразнення петраркізму Дж. Донна ми розглядаємо Ф. Сідні як типового представника англійського петрарківського дискурсу, не означає, що поза нашою увагою залишився факт відходу останнього від багатьох петрарківських конвенцій. При цьому виклики, що їх автор кидав окремим моральним аспектам ідеалізованого петрарківського кохання та його життєздатності як такої, не мають аналогів у Дж. Донна.

Якщо розглядати поезії, у яких Ф. Сідні та Дж. Донн розробляють тему протистояння закоханих обставинам зовнішнього світу, то можна вже звикло побачити, що Дж. Донн виступає продовжувачем і водночас новатором щодо петрарківської традиції, але такий аналіз виявляє і виразні антипетрарківські тенденції у творчості Ф. Сідні.

Напруга між вимогами, які соціум ставить перед коханцями, та їхніми справжніми прагненнями і бажаннями є одним із ключових мотивів ліричного циклу «Астрофіл і Стелла». Уперше натрапляємо на нього у сонеті XIV, де Астрофіл реагує на зауваження товариша, що необачно застеріг його від руйнівних, на його думку, наслідків любовної пристрасті. Розмовні інтонації, довгі речення об'єднують перші вісім рядків тексту в суцільний емоційний вибух героя, який спочатку скаржить на невгамовний любовний біль, що переслідує його, а далі – на прикре несхвалення друга:

*«Alas, have I not pain enough, my friend,  
Upon whose breast a fiercer Gripe doth tire  
Than did on him who first stale down the fire,  
While Love on me doth all his quiver spend, –  
But with your rhubarb words ye must contend  
To grieve me worse, in saying that Desire  
Doth plunge my wel-form'd soule even in the mire*

*Of sinfull thoughts, which do in ruin end?»<sup>183</sup> [403, 14].*

Прометеївська алюзія, використана у тексті, не лише майже наочно пояснює, які нестерпні муки доводиться терпіти Астрофілові, але й уводить до віршованої канви мотиви героїзму і користі, що можуть приховуватися за забороненими вчинками. Така асоціація допомагає підготувати читача до промови, виголошеної Астрофілом на адресу фальшивого, святенницьки налаштованого суспільства.

Далі, у наступних шести рядках, закоханий переходить до риторичних висловлювань із традиційною структурою та збалансованими фразами, предметом яких постають, на перший погляд, парадоксальні результати т. зв. «гріховного» кохання:

*«If that be sinne which doth the manners frame,  
Well staid with truth in word and faith of deede,  
Readie of wit, and fearing nought but shame;  
If that be sinne which in fixt hearts doth breed  
A loathing of all loose unchastitie,*

*Then love is sinne, and let me sinfull be»<sup>184</sup> [403, 14].*

Відповідь Астрофіла, як видається, безапеляційно відкидає всі можливі застереження. Він перераховує ошляхетнювальні наслідки любові та переконує, що правдиве кохання насправді відгороджує закоханих від моральної нечистоти, а не схиляє їх до гріховності. Повторюючи й обігруючи саме слово «*sin*» («*гріх*»), роблячи його частиною абсурдних звинувачень, герой Ф. Сідні перетворює закиди товариша на абсурдні. Любов, переконує він, не руйнує душу, навпаки – робить закоханих більш готовими до викликів

---

<sup>183</sup> «Чи не страждав я доволі, мій друже, / Як той, кому груди лютий Гриф розриває, / Той, хто вперше спустив (людям – М. М.) вогонь, / Поки Любов на мене весь свій трепет витрачає – / Але своїми гіркими словами ти, очевидно, хочеш, / Засмутити мене ще більше, стверджуючи, що Бажання / Занурює мою чисту душу прямо в трясовину / Гріховних думок, що до руйнації призводять...».

<sup>184</sup> «Якщо це гріх, що манери формує / Того, хто правдивий у словах і вірний у ділах, / Готовий до дотепів і не боїться нічого, крім ганьби; / Якщо це гріх, що в запеклих серцях дійсно зрощує / Ненависть до всілякої непорядної нечестивості, / Тоді любов – це гріх, і дозвольте мені грішним бути».

життя. Щоправда, варто звернути увагу і на те, що в роздумах Астрофіла є певна нелогічність. Він розглядає резонанси кохання, а його товариш натомість висловлюється проти чуттєвої пристрасті, яка у подальших текстах аналізованого циклу і справді буде змальована Ф. Сідні все більш і більш руйнівною.

Загальне розгортання ліричного сюжету названого сонета дуже близьке до аналогічного в поезії Дж. Донна «Канонізація». Ліричний герой цього твору, подібно до Астрофіла, спочатку роздратовано звертається до товариша, який мав необережність докоряти йому за його почуття, а тоді розвиває тему благотворного впливу любові на особистість. Як і Ф. Сідні, Дж. Донн сміливо послуговується мовою християнського дискурсу, грається з проблемою релігійного фанатизму. Власне кажучи, у вірші «Канонізація» вкотре йдеться про відмінну від притаманної для петраркізму форму любові. У ній ми маємо справу не зі зневіреним петрарківським героєм, а з двома цілком щасливими молодими людьми, задоволеними тією реальністю, яку вони витворюють для себе поза зовнішнім світом. Тобто тут Дж. Донн, по суті, відходить від петрарківської концепції кохання, але цілком зберігає її конвенційну мову.

Протистояння коханців та світу розкривається вже з перших двох строф, де ліричний суб'єкт рішуче відкидає поради того, хто намагався огудити його:

*«For Godsake hold your tongue, and let me love...»*<sup>185</sup> [422, 56].

Але оскільки критик неготовий замовкнути, закоханий закидує його низкою альтернативних аргументів:

*«Or chide my palsie, or my gout,  
My five gray haires, or ruin'd fortune flout,  
With wealth your state, your minde with Arts improve,  
Take you a course, get you a place,  
Observe his honour, or his grace,  
Or the Kings reall, or his stamped face*

---

<sup>185</sup> «Прошу, замовкни й дай мені любити...» [74].

*Contemplate, what you will, approve,  
So you will let me love»<sup>186</sup> [422, 56].*

У цьому переліку герой виявляє не лише байдужість до суспільної думки, але й зневагу до багатства, кар'єри, освіти, церкви, королівської влади, чим ще раз підкреслюється його самозосередженість та ізольованість від оточення.

У другій строфі закоханий вдається до петрарківських мовних кліше, аби довести, що його кохання не може завдати жодної шкоди:

*«Alas, alas, who's injur'd by my love?  
What merchants ships have my sighs drown'd?  
Who saies my teares have overflow'd his ground?  
When did my colds a forward spring remove?  
When did the heats which my veines fill  
Adde one more to the plaguie Bill?»<sup>187</sup> [422, 56].*

Петрарківські топоси сліз-паводків, зітхань-штормів, гарячої / льодяної пристрасті використані тут Дж. Донном для передачі схвильованого емоційного стану протагоніста. Як бачимо, подібно до своїх однодумців за петрарківським пером, англійський автор, незважаючи на шаблонність, уважав їх цілком достатніми для реалізації власних художніх цілей. Цікаво, що окремі дослідники його творчості, наприклад П. Пінка, вважають, що у цьому фрагменті поет вдається до іронії, ба більше – пародіювання петрарківської традиції «змушуючи їх (читачів, слухачів – М. М.) сміятися» [363, 128 – 129]. На нашу думку, якщо іронія тут і присутня, то вона полягає насамперед у тому, що письменник з гумором обіграє петрарківські метафори, аби цілком серйозно захистити саму ідею високого кохання.

---

<sup>186</sup> «Подагру гань мою й мій дроз, / Скронь сивину, й докори множ; / Зваж, що могла б знайти й що загубити. / Залиш, як є, чи все міняй, / Себе в молитвах вдовольняй / Й на інших погляд свій спиняй; / Сама вирішуй, що робити, / Лиш дай мені любити» [74].

<sup>187</sup> «Хіба ж в цім шкода є, якщо любити? / Чи в морі сліз когось втоплю? / Чи корабля в нім потоплю? / Й міг холод мій весні шлях заступити? / Чи жар, що плавить в жилах лід, / Додав одну хоч в список бід?» [74].



Третя строфа демонструє переплетення релігійних та любовних, чи, точніше, сексуальних, мотивів. Читач чітко усвідомлює інтимний характер описаних у тексті стосунків, позаяк митець використовує низку характерних метафор та порівнянь (мухи, що традиційно вважалися розбещеними створіннями, орел та голуб як символи чоловічої сили та жіночої ніжності тощо), що зрештою об'єднуються в образі безсмертного фенікса:

*«Call us what you will, wee are made such by love;*

*Call her one, mee another flye,*

*We'are Tapers too, and at our owne cost die.*

*And wee in us finde the'Eagle and the Dove.*

*The Phoenix ridle hath more wit*

*By us, we two being one, are it.*

*So to one neutrall thing both sexes fit,*

*Wee dye and rise the same, and prove*

*Mysterious by this love»<sup>188</sup> [422, 56].*

Фенікс – поширений петрарківський та неоплатонічний символ вічного, невмирущого кохання. Під пером Дж. Донна він об'єднує сексуальні відтінки та християнські уявлення про таїнство воскресіння.

Герої поезії є особливими у тому розумінні, що фізична близькість не пригашує, не змінює і не знищує їхнього кохання, а робить його безсмертним. Відречення від світу разом із дивовижними властивостями їхнього почуття, сподівається закоханий, стане підставою для їхньої канонізації як охоронців справжньої любові. В останній строфі вірша робиться передбачення, як будуть поклонятися цим «святим коханням», як до них молитимуться про допомогу й охорону, як їхнє кохання наслідуватимуть. Цей пасаж Дж. Донна можна, на наш погляд, трактувати як своєрідний розвиток ще одного добре впізнаваного петрарківського мотиву. Йдеться про те, що італійський

---

<sup>188</sup> «Зви нас, як хоч, приречених любити, / І навіть мухами назви; / Хай ми і вмерем, як свічки дві, / Та цим орла й голубки не зганьбити. / Ми – фенікс, й загадка у нім – / Це те, що два злились в однім, / Й згораєм в полум'ї сяйнім, / Й знов оживаєм, щоб скріпити / Цей дивний дар любити» [74].

гуманіст писав про свою любов до Лаури як про взірць потомків, у якому закладено як позитивний, так і деструктивний досвід (див., наприклад, сонет І). В англійського митця зберігається ця ідея наслідувальної моделі взаємин між героями при зміні самої природи кохання, заміщення невзаємної його форми щасливою. Отож, попри своє відречення від соціуму, закохані зрештою все-таки змушені стати йому на допомогу:

*«And thus invoke us; You whom reverend love  
Made one anothers hermitage;  
You, to whom love was peace, that now is rage;  
Who did the whole worlds soule contract, and drove  
Into the glasses of your eyes  
(So made such mirrors, and such spies,  
That they did all to you epitomize,)  
Countries, Townes, Courts: Beg from above  
A patterne of your love!»<sup>189</sup> [422, 57].*

Звільнившись від усього, що можуть їм запропонувати країни, міста і двори, герої, як випливає із процитованого уривка, досягли чогось значно більшого, ніж просто свобода, а саме – надзвичайної зосередженості на глибині внутрішнього світу один одного, рідкісної здатності в очах коханої людини побачити відображення всесвіту.

В аналізованому тексті Дж. Донн не заперечує петраркізму, але переспрямовує традиційні метафори та петрарківське розуміння кохання як найбільш шляхетного, піднесеного, проте платонічного почуття на любов взаємну і тілесну. Протидіючи натиску оточення, не бажаючи жертвувати щасливими стосунками заради фальшивого суспільного схвалення, коханці у Дж. Донна перетворюються на відлюдників. Зовнішнє оточення для них не має жодної ваги, позаяк герої віднайшли все необхідне для повноцінного

---

<sup>189</sup> «Не жить нам, як не будемо любити. / Набожність сколихнуть в душі / Не мари й катафалк – вірші, / Й не з хронік у легенду нам ступити. / О ні, нам за житло сонет, / Що вибудовує поет, / Як в нім сяє натхнення злет, / Щоб освятити й цим зробити / Каноном – як любити» [74].

життя один в одному, а це – один із найбільш поширених топосів петрарківської лірики.

Як свідчить поезія «Канонізація», у віршах Дж. Донна, що пропонують концепцію взаємного щасливого кохання, заперечення закоханими суперечливих вимог та правил суспільства є всеохопним, ще більш гіперболізованим, ніж у Ф. Сідні. Підтвердженням цьому може слугувати і поезія «Світанок», у якій ліричний суб'єкт англійського поета ховається від світу за маскою грайливості, що, однак, не здатна повністю завуалювати серйозність висловлених ним думок. Як уже зазначалося, вірш адресований «порушникові спокою» – сонцю. У своїй промові до світила герой поезії розглядає його властивості у контексті їх недоречності щодо закоханої пари. У першій строфі він стверджує, що хоча всі земні створіння і залежать від руху сонця, що відмірює час, для коханців час не має жодного значення:

*«Love, all alike, no season knowes, nor clyme,*

*Nor houres, dayes, moneths, which are the rags of time»<sup>190</sup> [422, 53].*

У другій строфі від розмірковувань про час ліричний суб'єкт переходить до роздумів про світло і зір, а від закоханих у загальному розумінні – до власної пари. Вводячи до тексту петрарківські гіперболи, Дж. Донн надає їм певної екстравагантності. Проведення паралелей між очима Донни і сонцем – «загальне місце» петрарківського поетичного дискурсу, тоді як ствердження того, що очі жінки легко можуть повністю замінити світило, – це вже дотепна новація. Стандартною практикою також було порівнювати красу петрарківської героїні та риси її зовнішності з екзотичними спеціями, коштовним камінням та іншими багатствами, тоді як ототожнювати все перераховане із жінкою – це вже вдала знахідка Дж. Донна:

*«If her eyes have not blinded thine,*

*Looke, and to morrow late, tell mee,*

*Whether both the 'India's of spice and Myne*

*Be where thou leftst them, or lie here with mee.*

---

<sup>190</sup> «Любов незмінна в холоді й жарі, – / Що їй години, й дні, й календарі?!» [74].

*Aske for those Kings whom thou saw 'st yesterday,  
And thou shalt heare, All here in one bed lay»<sup>191</sup> [422, 53].*

Третя строфа розпочинається безапеляційною заявою:

*«She 'is all States, and all Princes, I,  
Nothing else is»<sup>192</sup> [422, 53].*

Наведений дистих вражає читача виразним, емоційним ритмом та беззастережністю змісту, що дістають продовження й у наступних рядках:

*«Princes doe but play us; compar 'd to this,  
All honor 's mimique; All wealth alchimie»<sup>193</sup> [422, 53].*

Через художні образи можновладців – правителів цілих держав – автор розширює межі світу закоханих, а ліричний суб'єкт продовжує урівнювати закоханих із цілим всесвітом. Для них центр життя – у маленькій кімнаті, де мікрокосм розростається до космосу:

*«This bed thy center is, these walls, thy spheare»<sup>194</sup> [422, 53].*

При цьому, як блискуче обґрунтовує у своєму дослідженні Ентоні Лав, і саме поняття мікрокосму знає у Дж. Донна творчої реінтерпретації. Літературознавець пише: «Як відомо, Донн переосмислює термін «мікрокосмос» у своїх віршах про кохання. Він уже не означає лише окрему людську істоту, яка містить у собі складність, аналогічну Всесвіту <...> Натомість найчастіше стосується коханця, його коханки та особистого світу, який вони населяють разом» [315, 474]. Окреслений топос набирає особливої сили через відречення коханців від зовнішнього світу заради любові. Це типовий жест для петрарківського героя – ще М. Фічино писав, що, коли кохана людина поруч, всі багатства та почесті здаються нічого не вартими і стає зрозуміло, що божественне має цінуватися вище за будь-що людське. У

---

<sup>191</sup> «Якби й за мить без неї не осліп. / Та якби це вдалось тобі, / На неї глянь й скажи мені: / Чи обох Індій прянощі й скарби / Ще там, чи тут, зі мною вже, вони? / Спитай це в тих, що за моря спішать, / Й почувеш: «В ліжку вже одним лежать»» [74].

<sup>192</sup> «Вона – всі царства, я – царі, / Й нічого більш...» [74].

<sup>193</sup> «Лиш грають нас вони, та значно гірш: / Їх розкіш – сміття й глум – їх вівтарі» [74].

<sup>194</sup> «Твій центр в цім ліжку, сфера ж – стіни ці!» [74].

варіанті Дж. Донна це божественне, щоправда, виступає значно тілеснішим, аніж міг би допустити будь-хто з неоплатоніків, проте зневага до світу та піднесення кохання у митця цілком корелюють із традиціями ренесансного неоплатонізму.

Закохані Ф. Сідні теж відмовляються від багатьох речей заради любові, проте іноді правильність такого вибору автор ставить під сумнів. Хоча у сонеті XIV Астрофіл і перераховує ошляхетнювальні властивості любовного почуття, у пізніших текстах його кохання до Стелли часто змальовується таким, що суперечить раціональності. І якщо Дж. Донн дотепніший та екстравагантніший, коли пише про відречення закоханих від зовнішнього оточення, то Ф. Сідні йде далі за нього – насамперед у розкритті психологічних вагань та моральної неоднозначності такого кроку.

Сонет XVIII «Астрофіла і Стелли» написаний у медитативній манері. Автор у дуже оригінальних художніх образах, пов'язаних із фінансами й управлінням, розробляє тему втрати молодості:

*«With what sharpe checkes I in my selfe am shent  
When into Reason's audite I do go,  
And by just counts my selfe a bankrout know  
Of all those goods which heav'n to me hath lent;  
Unable quite to pay even Nature's rent,  
Which unto it by birthright I do ow;  
And, which is worse, no good excuse can show,  
But that my wealth I have most idly spent!»<sup>195</sup> [403, 18].*

Добре відчутні релігійні інтонації покаяння підкреслюють серйозність «банкрутства» героя – своїм не надто правильним життям він заборгував не лише природі, але й небу. Тон вірша м'який, позаяк Астрофіл справді щиро

---

<sup>195</sup> Тут і далі україномовні віршовані переклади текстів Ф. Сідні належать В. Ржевській: «Як Розум підрахує статок мій / Великий я з рахунку сором маю. / Себе банкрутом справжнім відчуваю: / Я просадив небесний спадок свій. / За місце, що у світі посідаю, / Я завинив Природі борг тяжкий. / Але чому став марнотрат такий, / Причини я належної не знаю» [139].

сумує за втраченими роками та навіть передбачає невтішні наслідки своїх необачних вчинків:

*«I see, my course to lose my selfe doth bend...»*<sup>196</sup> [403, 18].

Проте у заключних двох рядках герой Ф. Сідні раптом полишає розважливий самоаналіз та добровільно віддається під владу любовних почуттів. Тут же розкривається і справжня причина його смутку – в коханні до Стелли він утратив найцінніше – самого себе, тому більше не має що запропонувати жінці:

*«I see – and yet no greater sorow take,  
Than that I lose no more for Stella's sake»*<sup>197</sup> [403, 18].

Повторення словосполучення «*I see*» (букв. – «я розумію», або ж – «я усвідомлюю») засвідчує той факт, що вибір Астрофіла на користь безрозсудної любові, яка губить його молодість, зроблений у повному усвідомленні всіх «за» і «проти». Д. Калстоун так коментує фінал сонета: «Тут немає спроб до примирення, радше – жест відмови» [292, 141 – 142]. Такі жертви заради любові визначають і міру важливості Стелли для Астрофіла, її цінності, і силу його почуття, і петрарківську стійкість та незламність позиції закоханого, але правильність такої лінії поведінки все ж залишається необґрунтованою, навіть, наважимося стверджувати, дещо сумнівною.

У сонеті XIX йдеться про виснажливість кохання. Він написаний у трохи іншій манері, ніж попередній, і має обнадійливіший фінал. Два перші катрени виглядають як вправляння Ф. Сідні у петрарківських парадоксах, які у цьому вірші стосуються не лише чутливості героя, але і його моральності та відлунюють свідомою ірраціональністю й релігійністю попереднього сонета:

*«When most I glorie, then I feele most shame;  
I willing run, yet while I run repent;  
My best wits still their own disgrace invent:*

<sup>196</sup> «Я – той, хто мимохить себе втрачає...» [139].

<sup>197</sup> «Але найтяжче горе в мене інше: / Заради Зірки я не втрачу більше» [139].

*My verie inke turns straight to Stella's name;  
And yet my words, as them my pen doth frame,  
Avisе themselves that they are vainely spent...»<sup>198</sup> [403, 19].*

Секстет натомість ставить під сумнів корисність петрарківської ідеалізованої любові через дотепний афоризм: що доброго у спогляданні зоряного неба, якщо для цього потрібно сидіти у рівчаку? Астрофілова відповідь доволі несподівана:

*«O let me prop my mind, yet in his growth,  
And not in nature for best fruits unfit»<sup>199</sup> [403, 19].*

Як і в сонетах XIV та XVIII, текст розгортається у напрямі від закидів на адресу кохання до утвердження його неосяжної сили і нездоланності, проте також залишає відкритою низку запитань: чи варто віддавати все, зрікатися усього заради любовних стосунків, чи можна у такий спосіб виправити свої минулі життєві помилки і чи не призведе така жертвність до повного самознищення закоханого? Ця проблематика продовжена у сонеті XXI.

У цьому вірші, як і в сонеті XIV, Астрофіл знову відтворює докори друга та реагує на них. Проте тут він уже не впадає в очевидне роздратування, а залишається виваженим і спокійним. Тон його набуває дещо іронічних ноток, як, наприклад, при згадці про «мудрість» товариша, але здебільшого герой серйозний, особливо, коли розповідає про власний любовний досвід та згадує Стеллу:

*«...to my birth I owe  
Nobler desires <...>  
Sure, you say well, «Your wisdom's golden mine  
Dig deepe with Learning's spade». Now tell me this –  
Hath this world ought so faire as Stella is?»<sup>200</sup> [403, 21].*

<sup>198</sup> «Коли найбільше я прославляю, тоді найбільше соромлюся; / Бажаючи втекти, поки біжу, каюся; / Мої найкращі дотепи все ще власну ганьбу винаходять: / Моє вірне чорнило звертається прямо до Стеллиного імені; / І все ж мої слова, які обрамляє моє перо, / Нехай вони знають, що даремно витрачені...».

<sup>199</sup> «Дозволь мені підтримати мій розум, бо в його зростанні, / А не в природі найбільше непридатних плодів».

У результаті – філософія, вимоги розуму, весь світ вкотре приносяться перед силою кохання.

Отже, можемо зробити висновок, що сонети Ф. Сідні XIV, XVIII, XIX та XXI написані за єдиним шаблоном – ліричний сюжет рухається від озвучення вимог та правил зовнішнього світу до відмови героя їх дотримуватися, прославлення коханої жінки та утвердження могутності любові. Водночас необхідно визнати, що у цих творах відчутна морально-психологічна напруга, позаяк в усіх із них, окрім сонета XIV, аргументи проти кохання репрезентовані більш повно та виглядають значно обґрунтованішими, ніж фінальний раптовий тріумф почуття. Вибір Астрофілом кохання є, звісно, по-петрарківськи неминучим, проте Ф. Сідні не робить жодних спроб, аби переконати читачів у тому, що відмовлятися заради любові від того розмаїття можливостей, які пропонує людині світ, і які далеко не завжди є нікчемними та матеріальними, як, скажімо, знання чи мудрість – правильне рішення.

Вірші такого характеру і проблематики трапляються в «Астрофілі і Стеллі» періодично аж до самого фіналу. Так, у передостанньому сонеті циклу (CVII) Астрофіл повертається до мотиву втрати ідентичності – джерело його щастя не в ньому самому, а в коханій жінці. У поезії вже немає викликів та сумнівів, про які йшлося вище, висловлювання героя однозначно вказують на те, кому він служить – коханню і Стеллі:

*«Stella, since thou so right a princesse art  
Of all the powers which life bestowes on me,  
That ere by them ought undertaken be,  
They first resort unto that soveraigne part*

<...>

*To this great cause, which needes both use and art.  
And as a queene, who from her presence sends*

---

<sup>200</sup> «...своєму народженню я завдячую / Благороднішими бажаннями <...> / Звісно, ти кажеш розумно: «Твої мудрості золоту шахту / Комай глибше Навчання лопатою». Але скажи мені таке – / Чи цей світ настільки ж незаплямований, як Стелла є?».



*Whom she employes, dismisse from thee my wit,  
Till it have wrought what thy owne will attends.  
On seruants' shame oft maister's blame doth sit:*

*O let not fooles in me thy workes reprove,  
And scorning say, «See what it is to love!»»<sup>201</sup> [403, 147].*

Водночас закоханий розуміє, що його любов є причиною суспільного презирства та осуду, тому просить кохану не брати до серця думку «дурнів» («fooles»), відгородитися від усіх.

У заключній поезії циклу Астрофіл постає перед нами в амплуа типового петрарківського героя, що перебуває в стані емоційних хитань між відчаєм та надією. Таке завершення демонструє, що розумний баланс між вимогами зовнішнього світу і потребами закоханих, на думку Ф. Сідні, недосяжний – кохання саме собою є самозаглибленням та відстороненням. У цьому твердженні митець суголосокий із Дж. Донном, проте якщо для останнього всеохопна та всепоглинальна природа любовного почуття, абсолютно у петрарківському дусі, була предметом оспівування, то для першого, принаймні іноді, – імпульсом до глибокого самоаналізу та роздумів на морально-етичну тематику.

### 3.3. Проблема конфлікту душі і тіла

Характерною особливістю англійської моделі петраркізму, що проявилася у творчості як Ф. Сідні, так і Дж. Донна, була увага до

---

<sup>201</sup> «Як, Зоре, ти – володарка усіх / Чуттів і сил, що від життя я маю, / То перш, ніж їх до справи докладаю, / Вони указів слухають твоїх <...> / Пошли підданців, любя, ти своїх. / Як королева лицарів відпустить, / Щоб за її велінням їй служили, / Так відпусти мій розум: в бій він мусить, / За сором мій тебе щоб не судили. / Нехай не будуть дурні двох ганьбити, / Сміятись з нас: «Ось як воно – любити!»» [139].

фізіологічного боку любовних взаємин. Обидва митці не заперечували важливості тілесних бажань для звичайної людини та не намагалися, як Ф. Петрарка, знівелювати тіло заради душі.

Астрофіл Ф. Сідні, щоправда, іноді робить спроби побороти пристрасть та зосередитися на доброчесності, проте ці спроби завжди виявляються невдалими. У сонеті LXXI, наприклад, герой захоплюється вродою Стелли та її духовними чеснотами, проте не може погасити у собі голосу бажання, що теж вимагає поживи:

*«As fast thy vertue bends that love to good:*

*But, ah, Desire still cries, Give me some food»<sup>202</sup> [403, 74].*

У сонеті LXXII, прагнучи абстрагуватися від чуттєвих покликів, Астрофіл пропонує вражаючий перелік надзвичайно приємних проявів чистої, високої любові, яких цілковито позбавлена тілесна пристрасть, але навіть таке самонавіювання не може допомогти героєві відмовитися від неї – він і хотів би, щоби бажання зникло, проте його воля до цього занадто слабка:

*«Service and honour, wonder with delight,*

*Feare to offend, will worthie to appeare,*

*Care shining in mine eyes, faith in my sprite;*

*These things are left me by my only Deare:*

*But thou, Desire, because thou wouldst have all,*

*Now banisht art; but yet, alas, how shall?»<sup>203</sup> [403, 75].*

У сонеті LI знову зважуються переваги цнотливості та чуттєвості. Завершується він несподіваним висновком, отриманим через викривлену дедукцію. Доброчесність і Кохання (вкупі з Астрофілом) виступають у цьому поетичному тексті судовими опонентами за Стеллу – перша претендує на душу, друга, відповідно, на тіло. При цьому Доброчесність аргументує своє

<sup>202</sup> «Як швидко твоя чеснота схиляє те кохання до добра: / Але, ах, – Бажання все ще плаче. – Дайте й мені якоїсь їжі».

<sup>203</sup> «Із честю служба, раде здивування, / Образить страх, прихильність неганьблива, / Любов в очах і вірне вишнуння – / Ось, чим мене кохана наділила. / Ти, Пристрасте, хотіла все забрати – / Тому йди геть! Та як тебе прогнати?» [139].

право на володіння жінкою тим, що саме душа є осердям її істинної сутності. Астрофіл дотепно використовує цей доказ на свою користь – він готовий відмовитися від Стеллиної душі, залишивши собі її тіло:

*«Well, Love, since this demurre our sute doth stay,  
Let Vertue haue that Stella's selfe; yet thus,  
That Vertue but that body graunt to us»<sup>204</sup> [403, 52].*

Загалом, абсолютний дуалізм духовного і фізичного, притаманний петрарківській ліриці, є неприйнятним для Ф. Сідні, як і для більшості представників англійського петрарківського дискурсу, і виливається то в болісне розчарування, то в іронію.

Дж. Донн також відкидає протистояння душі і тіла у любовному контексті. І хоча його поезія охоплює надзвичайно широкий діапазон ідей, а жоден із текстів, мабуть, неможливо назвати таким, що вповні експлікує любовну концепцію автора, відомі рядки з поезії «Кохання, що зростає» пропонують погляд на кохання, що лежить в основі багатьох його віршів на любовну тематику:

*«Love's not so pure, and abstract, as they use  
To say, which have no Mistresse but their Muse,  
But as all else, being elemented too,  
Love sometimes would contemplate, sometimes do»<sup>205</sup> [422, 79].*

Як було показано нами у попередньому розділі роботи, закохані у таких творах Дж. Донна, як «Світанок», «Прощання, що забороняє смуток», «Канонізація» та ін., перебувають у тому гармонійному стані, коли духовна і тілесна любов неможливі одна без одної, а протагоніст поезії «Цвіт» навіть дотепно жартує – жінка в принципі нездатна покохати лише за саме серце. Та й загалом, якими б не були герої Дж. Донна – приземленими, піднесеними,

---

<sup>204</sup> «Коли, Кохання, нам така невдача, / Єством нехай Чеснота б володіла, / Та нам з тобою хай залишить тіло» [139].

<sup>205</sup> «Кохання не таке чисте й абстрактне, як ті звикли / Казати, хто не має жодної іншої Володарки, окрім своєї Музи, / Але, як і все інше, будучи елементарним також, / Кохання іноді споглядає, а іноді діє».

розпусними чи побожними, вони ніколи не пристають на петрарківський постулат про те, що в коханні людська душа має бути звільнена від тіла.

І для Ф. Сідні, і для Дж. Донна, як впливає з їхніх текстів, відречення від тілесного заради духовного уявлялося неприродним, таким, що обкрадає і навіть спотворює людину та її сутність. Проте міра й інтенсивність опору такому погляду у митців різна. Ф. Сідні показував, що пристрасть може бути надокучливою, нав'язливою, нездоланною, однак так і не запропонував жодного варіанта подолання проблеми конфлікту душі і тіла. Дж. Донн натомість не лише вважав такий дуалізм неадекватним, але й протиставив йому власний погляд на природу кохання. Спосіб, за допомогою якого автор знайшов вихід із ситуації петрарківської фрустрації, може бути проілюстрований, якщо порівняти «Восьму пісню» з «Астрофіла і Стелли» та поезію «Екстаз» із «Пісень і сонетів».

Пісня Ф. Сідні є, мабуть, найбільш еротичним текстом у всьому циклі. Як зауважує Джордж Вілліамсон, вона стала предметом наслідування багатьох англійських поетів, серед яких і Дж. Донн [див.: 449]. І справді, «Екстаз» останнього перегукується з «Восьмою піснею» «Астрофіла і Стелли», проте й відрізняється від неї.

Текст Ф. Сідні написаний від третьої особи та описує побачення закоханої пари навесні. Суб'єкт мовлення є його випадковим очевидцем. Більша частина пісні подана як діалог молодих людей. У Дж. Донна теж маємо діалог, але особливого типу. Автор називає його «діалогом одного» (*«dialogue of one»* [422, 103]) – йдеться про те, що закоханим не обов'язково використовувати слова – безмовний зв'язок перетворює їх на єдине ціле. При цьому поет теж неявно включає третю особу, яка не є мовцем, як у Ф. Сідні, але так само потайки спостерігає за героями. На відміну від спостерігача у «Восьмій пісні», в «Екстазі» випадковий свідок не лише розчулюється від побаченого, але й отримує від нього певну моральну користь:

*«If any, so by love refin'd,  
That he soules language understood,*

*And by good love were growen all minde,  
Within convenient distance stood,  
He (though he knew not which soul spake,  
Because both meant, both spake the same)  
Might thence a new concoction take,  
And part farre purer than he came»<sup>206</sup> [422, 101].*

Пісня Ф. Сідні розпочинається пейзажною замальовкою, і далі у тексті образи природи створюють паралелі до благань Астрофіла, підкреслюючи та підсилюючи їх: лісок, у якому герой зустрічається з коханою, багатий на затінок та спонукає до інтимності, пташки грайливо виспівують: «Скористайся порою» («*Now use the season*» [403, 113]) тощо.

Розпочинає свою поезію пейзажним описом і Дж. Донн. І хоча надалі він уже не повертається до природних образів, фігуративні деталі першої строфи (художні образи ліжка, подушки, вагітності) несуть у собі навіть більше еротичного підтексту, ніж у Ф. Сідні:

*«Where, like a pillow on a bed,  
A Pregnant banke swel'd up, to rest  
The violets reclining head,  
Sat we two, one anothers best»<sup>207</sup> [422, 101].*

В обидвох поетів закохані вдивляються один одному в очі, спостерігаючи за власним відображенням у них. У пісні Ф. Сідні читаємо:

*«...their eyes, by Loue directed,  
Enterchangeably reflected»<sup>208</sup> [403, 110].*

Дж. Донн розширює цю сюжетну ситуацію, аби передати ще сильніший взаємозв'язок пари, буквально «унаочнити» його – погляди його героїв, наче промені, переплітаються між собою:

---

<sup>206</sup> «Й коли б хтось, мудрий у любові, / Який вже все збагнув у ній, / І навчений душ наших мові, / Стояв на відстані зручній, / То (хоч душа чия, й не знав би, / Бо їх уже не розпізнатъ) / Ще більш просвітленим він став би / Й поніс би в серці благодать» [74].

<sup>207</sup> «Там, де розпухлий берег ліг / Подушкою фіалці бідній / Під голову, а нам до ніг, / Сиділи вдвох ми в час обідній» [74].

<sup>208</sup> «...їхні погляди, Коханням спрямовані, / Відобразилися один в одному».

*«Our eye-beames twisted, and did thred  
Our eyes, upon one double string...»<sup>209</sup> [422, 101].*

Цей «обмін» візуальними зображеннями є, однак, лише прелімінарним для наступних рядків, у яких традиційний петрарківський образ набуває нетипових сексуальних значень:

*«So to 'entergraft our hands, as yet  
Was all the meanes to make us one,  
And pictures in our eyes to get  
Was all our propagation»<sup>210</sup> [422, 101].*

Спочатку, коли Астрофіл і Стелла закохано дивляться один на одного, вони нерухомі і мовчазні:

*«With arms crost, yet testifying  
Restlesse rest, and living dying.  
Their eares hungrie of each word  
Which the deere tongue would afford;  
But their tongues restrained from walking,  
Till their harts had ended talking»<sup>211</sup> [403, 111].*

Але така стриманість є лише тимчасовою, позаяк кохання спонукає Астрофіла порушити тишу:

*«Love it selfe did silence breake;  
Love did set his lips asunder,  
Thus to speake in loue and wonder...»<sup>212</sup> [403, 111 – 114].*

Натомість у Дж. Донна закохані так і залишаються наче закам'янілими, жодне слово не руйнує блаженного спокою, що панує довкола них:

*«And whil'st our soules negotiate there,*

<sup>209</sup> «Й два наші погляди злились / В один подвійною струною» [74].

<sup>210</sup> «Були поєднані ми зором, / Рук дотиком, торканням тіл; / Й ставало нас лишень повтором / Усе, що діялось доквіл» [74].

<sup>211</sup> «Сплівши руки, показавши / Невпокійний спочинок і життя в смерті. / Їхні вуха зголодніли за кожним словом, / Що дорогий язик міг собі дозволити; / Але їхні язики стримувалися, / Поки їхні серця не закінчили розмову».

<sup>212</sup> «Любов йому вуста розтулила, / Щоб промовляти закохано і зачудовано...».

*Wee like sepulchrall statues lay;  
All day, the same our postures were,  
And wee said nothing, all the day»<sup>213</sup> [422, 101].*

Текст «Екстазу» нагадує «Восьму пісню» ліричним сюжетом, обставинами його розвитку, еротичною сугестивністю образів. Проте за природою та результатом розвитку лірична й комунікативна ситуації у Дж. Донна чітко відрізняються від аналогічних у Ф. Сідні. В «Астрофілі і Стеллі» герой розмовляє з жінкою, вимолюючи прихильність, і ці благання через свою незграбність набувають майже комічного звучання:

*«Graunt, O graunt; but speach, alas,  
Failes me, fearing on to passe:  
Graunt – O me: what am I saying  
But no fault there is in praying.*

*Graunt – O Deere, on knees I pray...»<sup>214</sup> [403, 112 – 113].*

Астрофіл прагне не лише високої духовної любові – він сподівається, що Стелла дослухається до природних покликів:

*«This small wind, which so sweete is,  
See how it the leaves doth kisse;  
Ech tree in his best attiring,  
Sense of love to love inspiring.  
Love makes earth the water drinke,  
Love to earth makes water sinke;  
And, if dumbe things be so witty,*

*Shall a heavenly grace want pittie?»<sup>215</sup> [403, 113].*

---

<sup>213</sup> «І поки мова їх тривала, / Лежали, мов надгробки, ми: / Тіла незвична лінь скувала, / Й весь день уста були німі» [74].

<sup>214</sup> «Зглянься, о зглянься; говорити, на жаль, / Я не можу, бо боюся далі йти: / Зглянься – О, я: що я кажу? / Немає провини у благаннях. / Зглянься – О Дорога, на колінах я молю».

<sup>215</sup> «Цей маленький вітерець, який такий солодкий є, / Поглянь, як він листя цілує; / Кожне дерево у своєму найкращому вбранні, / Почуття любові до кохання надихає. / Любов змушує землю воду пити, / Любов до землі змушує воду розтікатися; / І якщо дурні речі такі метикуваті, / То хіба небесна благодать бажає жалю?».

Відповідь Стелли і виражає любов, і перекреслює її одночасно – честь не дозволяє їй поступитися. Пісня, як і весь цикл Ф. Сідні, натякає на куртуазний трикутник – жінка є заміжною і змушена уникати залицянь. Ні у благаннях Астрофіла, ні в реакціях на них Стелли не йдеться про платонічне кохання – через різного роду евфемізми герой дає зрозуміти, що шукає саме фізичної близькості, тому й відмова жінки є цілком конкретною:

*«Tyran honour doth thus use thee,  
Stella's selfe might not refuse thee»<sup>216</sup> [403, 115].*

В «Екстазі» ліричний суб'єкт не має потреби благати жінку про прихильність – пара вже щаслива у своїй взаємності. На відміну від поезії Ф. Сідні, вірш Дж. Донна описує не розмову закоханих, а спілкування вищого гатунку – розмову душ. На перший погляд, митець тут постає чистим неоплатоніком, позаяк нівелює матеріальний світ – душі закоханих покидають тілесні оболонки і зливаються в єдине гармонійне ціле – «*the abler soul*» [422, 102] (букв. – «зграбну душу») – без сексуального контакту, відчуваючи безмежну любов, і в цей момент екстазу дуалізм духовного і тілесного врегульовується сам собою. Проте такий одухотворений, позбавлений тілесності стан не влаштовує героїв Дж. Донна. Вони піднімаються шаблями неоплатонічної «любовної драбини» лише для того, аби відчути, що єднання душ вимагає одночасного єднання тіл, є неповним та недосконалим без фізичної єдності, а відтак – повертаються назад. Отож, неоплатонічне сходження у цьому вірші відбувається в обидва боки – спочатку догори, а потім все ж донизу. Тому цілком переконливою виглядає думка Девіда Новарра, що Дж. Донн і в цій поезії не відмовляється від типового для своєї лірики наголосу на тілесному: «На відміну від традиційного прибічника неоплатонізму, що прагне розлучити тіло і душу, залишити тіло позаду, аби сфокусуватися на душі, «зграбна душа» у своїй безконечній любовній мудрості робить очевидним, що вона зосереджена не лише на самому духовному, але на *людині* (курсив автора – М. М.), тому це

<sup>216</sup> «Тиранська честь так використовує тебе, / Стелла сама не відмовила б тобі».



слово і з'являється тричі в останніх п'яти строфах» [350, 34]. Природа кохання і природа самої людини в «Екстазі» уподібнюються. Зважаючи на концептуальність цього фрагмента, дозволимо собі зацитувати його повністю:

*«Our bodies why doe wee forbear?*  
*They are ours, though they are not wee, Wee are*  
*The intelligences, they the spheares.*  
*We owe them thanks, because they thus,*  
*Did us, to us, at first convay,*  
*Yeelded their forces, sense, to us,*  
*Nor are drosse to us, but allay.*  
*On man heavens influence workes not so,*  
*But that it first imprints the ayre,*  
*Soe soule into the soule may flow,*  
*Though it to body first repaire.*  
*As our blood labours to beget*  
*Spirits, as like soules as it can,*  
*Because such fingers need to knit*  
*That subtile knot, which makes us man:*  
*So must pure lovers soules descend*  
*T'affections, and to faculties,*  
*Which sense may reach and apprehend,*  
*Else a great Prince in prison lies.*  
*To'our bodies turne wee then, that so*  
*Weake men on love reveal'd may looke;*  
*Loves mysteries in soules doe grow,*  
*But yet the body is his booke.*  
*And if some lover, such as wee,*  
*Have heard this dialogue of one,*  
*Let him still marke us, he shall see*

*Small change, when we're to bodies gone*<sup>217</sup> [422, 102 – 103].

Як бачимо, у концепції людини як амбівалентної духовно-тілесної істоти погляди Ф. Сідні та Дж. Донна збігаються. І оскільки петраркізм не зміг запропонувати жодних прийнятних варіантів задоволення природного потягу у контексті платонічної етики, митці змушені були шукати їх самостійно. Ф. Сідні, за словами Дугласа Петерсона, прийняв приречену позицію «нездоланності пристрасті як умови людського буття» [359, 196]. Дж. Донн натомість виявляє більш інтегрований погляд на кохання як збалансованість і нерозділеність духовних та тілесних проявів.

---

<sup>217</sup> «А що ж тіла? Чом до цих пір / Говорим лиш про душ величчя? / Й що ми без них? – Це наш убір: / Ми – дух, тіла ж – його обличчя. / З нас кожен через них сприймає / Щоденні радості життя, / І завдяки лиш їм дух має / І рух, і силу, й почуття. / Лиш завдяки повітрю зрїти / Ми можем струс найслабший неба, – / Так і душі, щоб іну стрїти, / Вселитись перш у тіло треба. / Як в наших жилах крові біг / Життям нас повнить без упину; / Як мати пальці слід, щоб міг / Зв'язати вузлика – людину; – / Спускатись так і душам слід / Туди, де все цвіте і пахне, / Щоб влити в себе весь той цвіт, – / Інакше дух в пїтьмі зачахне. / Вдягнімся знов у плоть – я б так / Ще розтлумачив суть кохання: / В душі любов – це буква, знак; / Й лиш в тілі – книга для читання. / Й коли б в закоханих можливість / За нами стежити була – / В нас не помітили б мінливість, / Й знов як вернемось у тіла» [74].

### Висновки до Розділу III

Проведене порівняльне тлумачення художніх структур петраркізму у творах Дж. Донна та Ф. Сідні оприявило низку як подібностей, так і відмінностей. Обумовимо, що завданням цього розділу було не стільки виявити конкретні збіги та розбіжності (контрасти) у творчості митців, як показати, що петрарківський дискурс в англійській літературі XVI – поч. XVII ст. сформувався як мережа опосередкованих національних і міжлітературних генетико-контактних зв'язків, а тому є частиною літературної традиції, про яку є сенс говорити лише тоді, коли певний автор успадковує творчі ідеї не лише безпосередньо з першоджерела, а й через посередників. У нашому конкретному випадку йдеться про те, що одним із джерел петрарківської традиції для Дж. Донна була саме петрарківська лірика Ф. Сідні.

При цьому, як нам видається, Ф. Сідні прийняв художньо-естетичну систему петраркізму майже тотально. Його закоханий герой служить прекрасній, дуже чесній та шляхетній жінці, що є для нього недосяжною. Він оспівує кохану, благає її про увагу та взаємність, скаржиться на байдужість Стелли, роздумує над незбагненністю любовного почуття та його складністю. За великим рахунком, в «Астрофілі і Стеллі» автор практично не вносить нових рис у петрарківську модель взаємин героя та Пані Серця, не видозмінює кардинально ключових петрарківських образів (за винятком хіба що чорних очей героїні), хоча іноді й ставить під сумнів відповідність деяких петрарківських конвенцій здоровому глузду та людській природі як такій. Зокрема, митець звертає увагу на те, що любов може не лише ошляхетнювати, але й руйнувати, проте такого роду раціональні судження не мають у нього на меті заперечити традиційну для петраркізму концепцію кохання. Також це помітно в тлумаченні центрального для «Книги пісень» Ф. Петрарки конфлікту – між духовним і тілесним (варіації: між любов'ю до Бога та коханням до земної жінки, між високим куртуазним коханням та чуттєвими

бажаннями тощо). Багато текстів англійського письменника, з-поміж яких варто згадати насамперед «Восьму пісню» «Астрофіла і Стелли», прямо відсилають до проблеми фізіологічного досвіду, порушуючи при цьому питання незгоди героя з ідеалістичними обмеженнями неоплатонізму, проте експлікуючи цю проблему, Ф. Сідні, подібно до Ф. Петрарки, не знаходить шляхів її врегулювання.

Дж. Донн натомість впроваджує в художню модель петраркізму власні правила і принципи. Його твори позначені рисами інтерпретації як активної трансформації (застосування м'якого гумору, маніпуляція традиційними петрарківськими художніми елементами і структурами, які внаслідок цікавого авторського переосмислення набувають найнесподіваніших асоціацій і контекстів, використання конвенційної мови петрарківського дискурсу через наповнення її новим змістом, новою образністю, новою експресією, новим життям). Як і Ф. Сідні, письменник не пристає на петрарківське високе почуття, непримиренне протистояння духовних і фізичних прагнень та безпорадні квиління зневіреного й пригніченого героя, нездатного вирішити цю драматичну петрарківську колізію. При цьому Дж. Донн не просто продовжує успадковану від англійських попередників, насамперед Ф. Сідні, лінію несприйняття тих форм любовних взаємин, які суперечать земній природі людини, а йде значно далі – якщо в «Астрофілі і Стеллі» герої назагал не виходять за межі любовного досвіду, регламентованого петрарківськими морально-етичними нормами і правилами, то у поетичних текстах Дж. Донна спостерігаємо абсолютно щасливі любовні стосунки.

Основні положення розділу висвітлені у публікаціях: [81; 92; 96; 101].

## ВИСНОВКИ

Здійснене герменевтичне осмислення різновекторних наукових поглядів на петраркізм як естетико-літературний феномен і художню традицію засвідчило, що майже двісті років інтенсивного вивчення не посприяли уніфікації поглядів на нього. Така надзвичайно широка варіативність підходів та інтерпретацій призводить до того, що будь-якому літературознавцеві, який обрав це явище за предмет дослідження, доводиться заново визначати свою позицію з питань, які вже неодноразово аналізувалися у світовій науці. У цьому сенсі петраркізм належить до таких історико-літературних тем, які, маючи потенційно синтетичний (історико-теоретичний) характер, неминуче виводять дослідника на витлумачення важливих теоретичних питань.

У найбільш усталеному науковому розумінні петраркізм – це течія у європейській поезії, в основі якої лежить орієнтація на художні тексти Ф. Петрарки, насамперед його «Книгу пісень». Твори цієї літературної течії на рівні змісту визначаються втіленням неоплатонічної концепції кохання, а на рівні форми – нормативними положеннями трактату П. Бембо «Роздуми у прозі про народну мову». Однак якщо розглядати петраркізм у такому потрактуванні – як недискретний формально-змістовий феномен із традиційною ідейною парадигмою та нероздільно пов'язаними із нею специфічними правилами і принципами поетики, він доволі чітко обмежує своє функціонування епохою Відродження, залишаючи поза рамками широченний спектр поезії постренесансних митців XVII і наступних століть, для яких тексти Ф. Петрарки слугували насамперед «готовим матеріалом», своєю риторичною матрицею. Будучи на рівні форми доволі жорсткою, така матриця дозволяла авторам необхідні, подекуди навіть дуже значні відхилення у процесі створення власного, оригінального тексту, не обов'язково навіть на любовну тематику – саме тому і мовна стратегія петраркізму, побудована на принципах антитези й оксюморона, і жанрова

форма сонета успішно «подолали» ренесансну культуру, закріпившись у ролі фундаменту нової європейської лірики.

Виникнувши ще за життя великого італійського поета, у другій половині XV ст. манера творити у дусі Ф. Петрарки долає кордони Італії й шириться на Іберійському півострові, згодом передається Франції, далі – Англії та німецькомовним поетам, а ще пізніше розквітає у таких країнах, як Польща, Угорщина й Швеція, подекуди майже цілком втрачаючи складний філософський зміст і поступово перетворюючись на конвенційну формальну модель. При цьому навіть такий, зредукований до функції риторичного коду петраркізм не пориває з великою петрарківською традицією, хоча далеко не завжди експлікує засадничі положення її ідейної парадигми або ж експлікує їх лише фрагментарно чи взагалі інверсовано. У зв'язку із цим у структурі герменевтичної моделі петраркізму виділено дві основні складові: 1) ідейну та 2) риторичну, які різною мірою і в різний спосіб могли засвоюватися та реінтерпретуватися поетами-петраркістами.

Саме тому цілком обґрунтованим виглядає твердження, що петраркізм доцільно розглядати не як суто ренесансну формально-змістову систему, що суттєво обмежує його художні, часові і просторові прояви, а саме як широку мистецьку традицію: сукупність різного роду когерентних і когезійних інтерпретацій, модифікацій, трансформацій цієї системи. На цій основі в роботі запропоновано герменевтичне тлумачення петраркізму як історично сформованої в італійському Ренесансі системи сенсів і форм, яку глибоко і плідно художньо тлумачив Дж. Донн та інші англійські письменники XVI – початку XVII ст. Це тлумачення розвиває класичну теорію розвитку художньої літератури через взаємодію традиції і новаторства. Йдеться про різного виду реакції на поетичну творчість Ф. Петрарки, передусім його «Canzoniere», включаючи як епігонство, копіювання, наслідування і запозичення її змістових чи / і формальних елементів, так і творчу трансформацію (стилізацію, продовження, полеміку, пародіювання, осучаснення тощо), суперництво чи навіть відштовхування – те, що в науці

зазвичай називається «антипетраркізмом». Останнє, як було показано, особливо характерне саме для англійського варіанта петраркізму.

Генезу англійської петрарківської традиції доволі нескладно прослідкувати. Зародження петраркізму в Англії зазвичай убачається у творчості Дж. Чосера, який у поемі «Троїл та Крессида» (сер. 1380-х рр.) запропонував переспів двох сонетів Ф. Петрарки (CXXXII, CLXXXIX), проте ця адаптація виявилася занадто слабким імпульсом для того, аби петрарківська художня манера набула стрімкого розповсюдження на батьківщині митця.

Перші серйозні здобутки петраркізму в Англії датуються 30-ми рр. XVI ст. і пов'язані з іменами Т. Ваєтта та Г. Говарда, графа Саррі, які поклали початок петрарківській традиції в англійській літературі, опублікувавши свої переклади, переспіви та наслідування «Книги пісень» у т. зв. «Збірці Тоттела» (1557). Первісно англійський петраркізм оформився як прочитання перекладного Ф. Петрарки, однак важливо наголосити на тому, що вже найраніші переклади його творів в Англії були доволі вільними. Перекладачі, як правило, зберігали традиційну поетику петрарківського тексту, максимально наближено перекладаючи стилістичні фігури і тропи на англійську мову, а художні образи закоханого протагоніста та його Пані Серця послідовно інкорпоровали на англійський літературний ґрунт, проте навіть на найбільш стійкому рівні петрарківської художньої моделі – мовному – і Т. Ваєтт, і граф Саррі практикували радше креативний підхід до петрарківського наративу.

Значною мірою це можна пояснити специфічним характером англійського петраркізму. Ренесанс на Британських островах розпочався значно пізніше за італійський, тому коли англійці здобули змогу познайомитися з текстами Ф. Петрарки та почали осмислювати їх, темпи цього процесу були надзвичайно інтенсивними, результатом чого було одночасне і засвоєння, і заперечення петрарківської традиції. Тобто англійський петраркізм одразу містив у собі те, що можна умовно назвати

антипетраркізмом. Умовно, бо, як було вмотивовано, антипетраркізм виріс із внутрішніх суперечностей самого петраркізму і має логічно розглядатися як один із його різновидів, адже був спробою переосмислювати петрарківську традицію та полемізувати з нею за допомогою її ж художніх засобів, тобто фактично не виходячи за її межі.

Водночас англійський варіант петраркізму мав ще одну надзвичайно важливу ознаку – орієнтацію на створення національної поетичної традиції. Спадок Ф. Петрарки за основними ідейно-художніми параметрами потужно резонував із культурною ситуацією тюдорівського періоду, що, з одного боку, визначило безпрецедентне розповсюдження традиційної топіки і риторики петрарківської поезії в Англії доби Відродження, а з іншого – мало у собі хороший потенціал для національної реінтерпретації. Цей потенціал повною мірою був зреалізований уже у поетичних текстах, надрукованих Р. Тоттелом у 1557 р. Англійська мова у поезії Т. Ваєтта та Г. Говарда, графа Саррі долає шлях становлення як літературна, а трансформація петраркізму через призму національних літературних надбань і потреб стає остаточним поштовхом до створення нової англійської лірики.

Отож, уже від самого початку англійські автори сприймали континентальний петраркізм як художньо-естетичну систему, що може і має бути переосмислена відповідно до індивідуально-авторських інтенцій та національного контексту загалом, і саме таким способом в Англії, по суті, відбувається створення нової його моделі, всі основні формальні і смислові структури, якої зазнають на англійському національному ґрунті помітних видозмін. Так, уже під пером Т. Ваєтта змінюється усталена форма петрарківського сонета, адже митець чітко відокремлює фінальний двовірш (*abbaabba cdcdee*), на який переносить і «вольту» – своєрідний сюжетний та / чи емоційний «перелом». У поетичній практиці Г. Говарда, графа Саррі, який виділяє у сонеті три катрени і куплет, т. зв. «ключ» («замок»), доводячи при цьому число рим до семи (на противагу чотирьом, як це було в Італії), оформлюється англійський варіант сонетної форми – т. зв. «шекспірівський



сонет» (*abab cdcd efef gg*) та остаточно утверджується п'ятистопний ямб як іманентний англійському сонетному жанрові віршований розмір. Багато експериментував із розмірами і способами римування і Ф. Сідні. Саме цей автор уводить в англійський сонет шестистопний ямб та жіночу риму. І, нарешті, «Аморетті» Е. Спенсера засвідчує суттєве ускладнення сонетної техніки: хоча у творах цього циклу кількість рим і скорочується до п'яти (можливо, причиною такої зміни стала бідність англійської мови на рими), проте введене митцем перехресне римування надає структурі сонета більшої єдності, пов'язуючи римами окремі катрени (*abab bcbe cdcd ee*).

Суттєво змінилися в Англії і центральні образи петрарківської поетичної традиції – ліричного героя та його коханої жінки. Якщо говоримо про першого, то він на ґрунті англійської словесності набуває насамперед рис придворного і дипломата. Якщо ж говоримо про другу, то вона значною мірою позбавляється свого божественного ореолу. Руйнується також канон її зовнішності – колір очей змінюється на чорний, а сама жінка, хоча і не втрачає повною мірою ангельських рис, змальовується передовсім як земна істота, не позбавлена хиб та гріхів.

Трансформується в англійському петраркізмі й петрарківський ліричний сюжет, а також специфіка взаємин між головними героями. Перший можна узагальнено охарактеризувати як рух неоплатонічною «любовною драбиною» (або прямий, як це було, наприклад, в Е. Спенсера, або ж інверсований, як, скажімо, у Г. Говарда, графа Саррі), каталізатором якого виступає драматичний, часто неврегульований конфлікт між високим платонічним почуттям та тілесною пристрасстю, в якому петрарківський протагоніст мусить обирати. Замість ліричного героя Ф. Петрарки вибрала смерть – із передчасним відходом Лаури окреслене протистояння зникло само собою. Натомість англійські петраркісти здебільшого вирішують його на користь раціонального синтезу – жоден із них не готовий відмовитися від тілесного задоволення заради абстрактної духовної нагороди: якщо в куртуазній ліриці та поетичній творчості Ф. Петрарки вміння любити,

дотримуючись дистанції, не зближуючись із коханою жінкою, було засадничим, то в англійській моделі петраркізму таке безкорисливе духовне служіння цілковито відкидається. Віддаленість від предмета кохання тлумачиться англійськими поетами-петраркістами як виснажлива розлука, що часто прирівнюється до смерті, а Пані Серця, навмисне тримаючи закоханого на відстані, виглядає вже не просто жорстокою, а навіть садистичною, а подекуди й фатально нездатною на теплі почуття, що додає ще один новий штрих до її художнього образу.

Після 1550-х рр. в англійському петраркізмі, на перший погляд, виникає майже півстолітній «розрив традиції», оскільки у цей час він не поповнюється жодним гучним іменем. Проте, як було доведено, таке враження оманливе, оскільки до 1590-х рр. «Збірка Тоттела» неодноразово перевидавалася, все ще зберігаючи популярність серед читацької публіки. До цього ж часу належить і т. зв. «Парк-Гіллський рукопис», який, поряд з уже відомими творами Т. Ваєтта та графа Саррі, містив чотирнадцять нових перекладів Ф. Петрарки, що засвідчувало тяглість петраркізму в Англії XVI ст.

У 1590-х рр. відбувається другий «злет» англійського петраркізму, пов'язаний із небувалим поширенням в англійській поезії сонетного жанру, що, хоча і не був винаходом Ф. Петрарки, проте сприймався європейськими митцями невіддільно від його імені. Після піратського видання «Астрофіла і Стелли» (1591) Ф. Сідні в Англії з'являються близько двох десятків сонетних циклів (всього понад три тисячі поезій). Варто при цьому зазначити, що англійські петраркісти 1590-х рр. орієнтуються вже не стільки на саму «Книгу пісень», скільки на численні опосередковані джерела, насамперед творчість італійських та французьких послідовників Ф. Петрарки, що безпосередньо вплинуло на специфіку адаптації і трансформації поетичної традиції петраркізму в Британії, спричинивши певне «розхитування» його художньо-естетичної системи. Літературну ситуацію в Англії 90-х рр. XVI ст. Е. Курціус дотепно називав «сонетною пошестю». Головним її підсумком та дуже невтішним результатом стало те, що сонет в англійській літературі поступово

«вихолощується». Останні петрарківські цикли елизаветинської доби вже абсолютно позбавлені оригінальності і хибують на всі недоліки відвертої поверхової імітації. У них переважно відсутні справжні переживання та життєва драматична напруга, трапляються і формальні погрішності, як то відхилення від регулярного п'ятистопного ямба чи порушення евфонії. Утім, абсолютно кожен послідовник Ф. Петрарки в Англії, більш значний чи менш значний, вніс свій оригінальний вклад у переосмислення традиційної петрарківської моделі та формування неповторного «обличчя» англійського петраркізму.

Дж. Донн був сучасником елизаветинських сонетистів, проте його творчість відкриває цілком інші виміри англійського петраркізму. Власне кажучи, генеалогічно-контактологічні зв'язки і типологічні паралелі поетичних текстів Дж. Донна, передусім його головної збірки «Пісні і сонети», «Книги пісень» Ф. Петрарки й англійської петрарківської поезії XVI ст. – одне з найбільш неоднозначних питань сучасного західного літературознавства. Якщо до XX ст. англійські й американські дослідники творчості митця зосереджувалися в основному на вивченні стилістичних особливостей його вірша та проблемах складної, вишуканої дотепності його текстів, то вже з початку минулого століття все частіше в науці про літературу починає актуалізуватися питання оригінальності англійського автора на тлі тогочасної петрарківської моди.

Науковців, які вивчали літературний спадок Дж. Донна у світлі його взаємозв'язків із поетичною традицією петраркізму, можна умовно поділити на три групи. До першої належать учені, які у текстах англійського письменника вбачають беззаперечні сліди петрарківських імпульсів (Н. Андреасен, В. Гамільтон, К. Гант, Г. Гарднер, Д. Гас, В. Кеннеді, Л. Е. Пірсон, Л. Родригез, М. Б. Рума, С. Руффо-Фіоре, Л. Таурні, Р. Тьюв та інші). Другу групу утворюють дослідники, які, навіть визнаючи факт присутності у поезії Дж. Донна численних художніх елементів, прямо пов'язаних із дискурсом петраркізму, маркують його як «антипетраркіста»,

борця проти петрарківської поетичної практики, а специфіку функціонування петрарківських смислових і формальних структур у його творчому доробку кваліфікують як пародіювання, сатиричне висміювання чи навіть заперечення традиції (І. Аксой, Ш. Ахмадзадех, Е. Госс, Г. Грирсон, Дж. Лейшман, Р. Неї, Б. Ч. Панді, Т. Роче, М. Саха та інші). Третя група літературознавців займає проміжну позицію, вбачаючи у поетичній творчості Дж. Донна примхливе переплетення петрарківських і антипетрарківських тенденцій одночасно (Г. Дабров, М. Прац та інші).

Запропонована у роботі герменевтична модель традиції петраркізму впливає насамперед із глибокого художнього осмислення Дж. Донном петрарківських смислових та формальних структур. Як було продемонстровано, переважна більшість його текстів справді спирається на топоси і конвенції, характерні для «Книги пісень» Ф. Петрарки. Однак це не позбавляє письменника творчої самобутності і жодною мірою не применшує мистецької вартості його доробку – новаторство англійського автора проявилось у тому, як саме він зумів розвинути художні одиниці, типові для петрарківської риторики та ідейної парадигми, вже значною мірою шаблонні, на той час «стерті», та наповнити їх новим життям і сенсом. Практично кожен поетичний текст Дж. Донна актуалізує той чи той мотив, тему, ліричну ситуацію, художній образ чи навіть троп, що мають прецедент у «Канцоньєре» або ж англійському петраркізмі, насамперед у творчості Ф. Сідні, а також Е. Спенсера, Т. Ваєтта й Г. Говарда, проте переважна більшість із них неповторно переплавлені у горнилі індивідуального стилю митця. Продовження традиції петраркізму у поетичних творах письменника відбувалося через новаторство – її широке переосмислення та реінтерпретацію, основною тенденцією чого стало позбавлення петрарківських металогічних образів фігуральних значень (автологізація), «приземлення» типових петрарківських ситуацій і художніх образів (в окремих випадках – аж до рівня відвертої еротики), чим авторові вдалося розкрити прихований потенціал багатьох петрарківських сенсів. Його

петраркізм – очищений від зайвого пафосу, більш наближений до життя, візуальніший, сугестивніший, реалістичніший, буденніший, а іноді й натуралістичніший.

Із погляду герменевтичних концепцій художньої традиції (Г.-Г. Гадамер, Т. С. Еліот, Ф. Лівіс) прикметно, що порівняння поезії Дж. Донна та «Канцоньєре» не лише констатує певну залежність першої від другої, але й реверсно відкриває нові перспективи у тлумаченні творчості Ф. Петрарки. Кохання, яким воно постає в італійського гуманіста, здебільшого трактується літературознавцями одновимірно – як обожнення ідеальної Лаури. Однак герменевтичне осмислення любовних мотивів у віршах Дж. Донна у їх співвідношенні з концепцією кохання Ф. Петрарки розкриває подекуди зовсім неочікувані взаємозв'язки між ними. Нерозділене кохання є вагомим темою в ідейно-тематичному комплексі «Пісень і сонетів», і багато текстів збірки описують абсолютно петрарківське за характером служіння-поклоніння холодній, недосяжній героїні, оперуючи при цьому традиційними метафорами, гіперболами й антитезами («Твікенгемський сад», «Розбите серце», «Потрійний дурень», «Привид», «Цвіт», «Похорон», «Заповіт» та ін.). Спільним елементом «Книги пісень» та «Пісень і сонетів» є і подекуди критичне ставлення до жінки, що випливає з глибокого відчаю та розчарування від її постійних відмов, хоча дослідники творчості італійського поета часто ігнорують або ж воліють замовчувати цей аспект. Водночас багато ліричних ситуацій, пов'язаних у «Канцоньєре» з нещасливим коханням до Лаури, перенесені Дж. Донном у цілком контроверсійний контекст щасливого і взаємного любовного почуття («Екстаз», «Світанок», «Доброго ранку», «Річниця», «Прощання, що забороняє смуток», «Канонізація» й т. ін.) – тут митець продовжує лінію, започатковану в «Аморетті», ще далі розвиваючи започатковану Е. Спенсером реінтерпретацію ідейної складової художньої моделі петраркізму. Але при цьому практично ідентичним в італійського й англійського поетів залишається змалювання відчаю та болю протагоніста у момент розлуки з коханою («Прощання: про моє ім'я на

вікні»), дуже подібні також описи відчуття спустошення й безмежної самотності, відчаю і темноти, що виникають після смерті жінки, хоча герої Ф. Петрарки та Дж. Донна («Ноктюрн у День св. Люсі», «Пропасниця») і перебувають у різних життєвих обставинах. Доцільно, щоправда, зазначити, що своєрідність бачення кохання Ф. Петраркою та Дж. Донном неможливо визначити лише через категорію взаємності / невзаємності. Поряд з ідеалізацією та схилянням перед Лаурою, які, безперечно, превалюють у «Книзі пісень», можна також помітити деякий скептицизм та приховане почуття образи в ліричного героя італійського гуманіста, що виростають із постійного нехтування його почуттями. І це той самий різновид «цинізму», який уже абсолютно неприхований у таких текстах Дж. Донна, як, скажімо, «Пісня (Впіймай зірку, що паде)» чи «Жіноча постійність», і який найчастіше вважають основною ознакою повстання англійського автора проти літературної традиції петраркізму.

Одним із найбільш важливих аспектів при порівнянні любовної лірики Дж. Донна та Ф. Петрарки є вивчення особливостей функціонування у ній конвенційних металогічних образів. Метафори океанів-сліз, штормів-зітхань, очей-зірок, Донни-сонця та ін. італійський автор і його учні дуже щедро використовували для того, аби передати масштабність любовного почуття. На ці ж топоси повсюдно натрапляємо й у ліриці Дж. Донна, проте тут вони здебільшого виконують дещо інші функції. Ф. Петрарка та петраркісти тлумачили метафори і гіперболи як мовні прикраси, вдалі й зручні засоби для вираження гіпертрофованих емоцій, тоді як англійський поет дуже часто трактує їх буквально, що дає йому змогу використовувати ці елементи не лише з дискриптивною чи декоративною метою, але й у ролі рушійної сили ліричного сюжету, змістотвірного фундаменту. Так, скажімо, у «Книзі пісень» протагоніст готовий померти заради кохання та від кохання – натомість у «Піснях і сонетах» він і справді помирає («Привид», «Похорон», «Заповіт» тощо). Назагал, можемо стверджувати, що, незважаючи на подекуди дуже значне смислове та функціональне розширення типових петрарківських

тропів чи навіть їх автологізацію, петрарківська літературна традиція у Дж. Донна не заперечується, а слугує своєрідною основою для розбудови власної оригінальної творчої техніки.

Порівняльне тлумачення художніх структур петраркізму у творах Дж. Донна та Ф. Сідні ще раз підтвердило, що, на відміну від останнього, перший не сприйняв петраркізм як замкнену і на той час уже значною мірою застиглу художню модель. Радше – петрарківська традиція послужила для нього невичерпним джерелом сюжетних ситуацій, образів, тем, мотивів, художніх засобів, які виявилися настільки ж придатними для духовної лірики, віршованих послань та поем, як і для любовної поезії, що ще раз засвідчує силу петрарківського риторичного коду у тогочасній англійській літературі. Саме переважно як такий код і використовується петраркізм у збірці Дж. Донна «Пісні і сонети», позаяк у ній англійський митець здебільшого не стоїть на традиційних засадах петрарківської концепції кохання (окрім тих віршів, які марковані всіма без винятку дослідниками як «петрарківські»), а створює власну, яка, зі свого боку, зумовлює і специфіку головних образів – чоловічого та жіночого.

Продовжуючи трансформацію ідейної складової художньої моделі петраркізму, накреслену своїми англійськими попередниками (Т. Ваєтт, Г. Говард, граф Саррі, Е. Спенсер, Ф. Сідні та інші), автор не просто відмовляється замовчувати фізіологічні аспекти стосунків між закоханими, а розглядає їх як одну зі сходинок до духовного піднесення, містичного апофеозу, інтерпретуючи тим самим в особливий спосіб ідею неоплатонічної «любовної драбини». Не лише краса жінки та її шляхетність можуть, за Дж. Донном, слугувати для чоловіка містком між земним та ідеальним світами, але й сексуальний досвід, що є невід'ємною частиною кохання як чуттєво-духовного феномена. Щаслива взаємна любов, продовжена у фізіологічному єднанні, розмиває в англійського поета межі особистісного простору закоханих, містично зливаючи їх в єдине ціле, яке розростається до масштабів всесвіту і для якого не страшні жодні виклики зовнішнього світу,

не страшна навіть смерть («Світанок», «Прощання, що забороняє смуток», «Канонізація», «Річниця» тощо). На мовному рівні ця цілісність отримує постійну акцентуацію через уживання займенника «we» («ми») та широко практиковане Дж. Донном звертання до другого, поряд із ліричним героєм, учасника комунікативної ситуації, яким, безперечно, є жінка.

Можна також констатувати цілком паритетний характер взаємин між головними героями «Пісень і сонетів» Дж. Донна, бо навіть у тих поезіях, які тяжіють до овідіанської традиції і в яких героїня відверто зображена як об'єкт сексуального бажання («Нерозбірливість», «Жіноча постійність», «Община»), не знаходимо жодних підстав говорити про будь-яку зневажливу позицію письменника стосовно жіночої статі. А якщо певні висловлювання, на перший погляд сексистського характеру, і трапляються, то вони завжди вписані у гумористичний чи іронічний контекст, а тому не можуть сприйматися серйозно. Ліричний суб'єкт Дж. Донна взагалі дуже часто вдається саме до такої іронічної, грайливої манери вислову, за якою складно прозріти його справжню натуру, проте поглиблене розуміння таких поезій, як, скажімо, «Пісня (Впіймай зірку, що паде)» чи «Община», свідчить про нього як про прихованого мрійника та ідеаліста, який, як і традиційний петрарківський протагоніст, прагне справжнього щасливого кохання і тужить через неможливість реалізації своїх ідеалів у реальному житті, прикриваючись маскою гіркої іронії.

У функції «готового слова», риторичної стратегії здебільшого виступає петраркізм і у віршованих посланнях Дж. Донна та його поемах «Перші роковини» і «Другі роковини», позаяк у цих текстах, знову ж таки, відсутня адаптація петрарківської концепції взаємин між героєм та героїнею, а мовні засоби слугують для розкриття найрізноманітнішої проблематики, часто не пов'язаної з любовним дискурсом. Водночас саме у цих текстах письменник витворює найбільш близький до типового для англійського національного різновиду петраркізму образ ліричного героя – придворного, куртуазного поета, що ставить свій літературний талант та поетичну майстерність на



службу вельможним покровителям, прагнучи увічнити їх у віршованому слові. Добре помітно: якщо у текстах «Пісень і сонетів» протагоніст Дж. Донна іноді виглядає не по-петрарківськи зухвалим, активним, діяльним, упевненим у власних силах і можливостях, подекуди навіть зверхнім та далеко не завжди догідливим і покірним стосовно героїні, то у віршованих посланнях та поемах він традиційно улесливий, надмірний у похвалах та компліментах, солодкавий і рафіновано вишуканий, по-куртуазному ввічливий.

Натомість духовна лірика Дж. Донна є найбільш близькою до петраркізму у його цілісному формально-змістовому тлумаченні. Цікаво, що у збірці «Пісні і сонети», незважаючи на її назву, немає жодного вірша, що може вважатися класичним взірцем сонетного жанру (єдина поезія, названа «сонетом» («Sonnet. The Token»), нараховує вісімнадцять рядків, а її авторство часто ставиться під сумнів), тобто любовних сонетів, присвячених жінкам, Дж. Донн ніколи не писав, тоді як його духовні сонети є справжніми любовними посланнями, присвяченими Господові. Це підтверджується насамперед тим, що, звернувшись у поетичному циклі «Holy Sonnets» до любленого Ф. Петраркою сонетного жанру, англійський письменник запозичив в італійського митця не лише формальну структуру віршів, але і їх ідейний фундамент. І якщо «Пісні і сонети», будучи посмертно скомпанованими у єдину збірку видавцями та редакторами Дж. Донна, не надаються, подібно до «Книги пісень», до лінійного прочитання, то «Священні сонети» легко прочитуються як потрактування драматичних взаємин ліричного суб'єкта й Господа. І що найважливіше – ці взаємини ґрунтуються на тих самих засадничих принципах, на яких побудована концепція кохання у петраркізмі. Незважаючи на те, що об'єктом любові протагоніста у цьому циклі виступає Бог, а не жінка, він так само страждає від нерозділених почуттів, усім серцем прагне взаємності, а окрім того, послуговується метафоричною мовою петрарківського дискурсу (військова, медична, сексуальна метафорика тощо) та сонетною формою. Отож, саме

«Священні сонети» варто розглядати як тексти, у яких творча рецепція й інтерпретація петраркізму Дж. Донном відбуваються найбільш масштабно, хоча при цьому митець і не уникає певного його переосмислення. Так, можна помітити, що героїня «Священних сонетів» не подібна на ті петрарківські жіночі образи, які слугують ліричним героям петраркізму містком до божественного, навпаки – вона трактується радше як перешкода у досягненні його єдності з Богом. Натомість сам Господь втрачає традиційне місце як вершина неоплатонічної любовної «драбини», до якої спрямоване сходження протагоніста, ніби заступаючи собою Пані Серця у вихідній сюжетній і комунікативній ситуації петрарківського дискурсу.

Запропоноване герменевтичне потрактування генологічних аспектів петрарківської традиції у поетичному спадку Дж. Донна дає підставу стверджувати, що, вийшовши за вузькі рамки любовної лірики у сферу інших літературних жанрів, Дж. Донн віднайшов нову якість петрарківської концепції ідеалізованого кохання та поетичної манери (тоді як «англійський Петрарка» Ф. Сідні, викриваючи недоліки загалом життєздатної, але дуже обмеженої моделі куртуазних любовних стосунків, все ж залишився у її межах). Назагал, реінтерпретація Дж. Донном традиційної герменевтичної моделі петраркізму відбувалася у тих напрямках, які були накреслені його талановитими попередниками на англійській літературній ниві, тобто його індивідуально-авторське тлумачення петраркізму позначене усіма рисами, притаманними англійському петрарківському дискурсу як такому: тяжіння до реалістичнішого, приземленішого характеру образів головних героїв та взаємин між ними, полеміка з надмірностями петрарківської поетичної техніки, використання петраркізму як коду, риторичної стратегії не лише у любовній ліриці, але й в інших поетичних жанрах (віршовані послання, елегії, поеми, духовна лірика тощо), переосмислення інших літературних та культурних традицій, зокрема овідіанської, крізь призму петраркізму тощо. Тобто якщо говорити про конкретні форми рецепції петрарківської літературної традиції Дж. Донном, то зрозуміло, що вони виразно тяжіють до

полюса перетворення, а не відтворення, імітації. У письменника немає ні копіювання, ні тим більше епігонства, як, зрештою, і пародіювання чи травестії петраркізму, натомість переважає така форма розвитку літературної традиції, як творча трансформація.

Загалом же, порівняння поетичних текстів Ф. Петрарки і Дж. Донна, з одного боку, та Ф. Сідні й Дж. Донна, з іншого, оприявило нюанси, що здебільшого не беруться до уваги в дискусії про петраркізм англійського митця. При такому двосторонньому порівнянні останній виявився самобутнім інтерпретатором та натхненним продовжувачем петрарківської поетичної традиції в англійській літературі, тоді як у «Книзі пісень» несподівано віднайшлися доволі цинічні, часом навіть антифеміністичні мотиви. А тому вважаємо, що пропоноване дослідження підтвердило сформульовану нами гіпотезу про те, що Дж. Донн набагато спорідненіший із петрарківською традицією, ніж це досі припускалося. І стосується це навіть тих аспектів його поетичної творчості, які звикло тлумачаться як «неспростовні» докази його антипетраркізму, як то інтерпретація любовного почуття чи концепція жінки. Ми також довели, що маркувати англійського митця як антипетраркіста не варто, поміж іншим з огляду і на те, що сам антипетраркізм треба трактувати як лише одне з відгалужень петраркізму, надзвичайно цікавий, яскравий варіант петрарківського інваріанта.

Отже, через герменевтичне осмислення феномена петраркізму як мистецької традиції, тобто історично сформованої системи сенсів і форм в англійській літературі XVI – початку XVII ст. в поетичній інтерпретації Дж. Донна запропоновано нову теоретичну модель петраркізму, що впливає насамперед із глибокого художнього осмислення письменником петрарківських смислових та формальних структур. Визначальні акценти при цьому зроблено на виявленні власне герменевтичних елементів у новаторській художній моделі петраркізму в Дж. Донна, поглиблено витлумачено риторичну складову моделі петрарківської традиції на матеріалі поезії митця, а також виокремлено основні смислові та формальні елементи

герменевтичної моделі петраркізму в Дж. Донна через порівняння із подібними елементами тлумачення петрарківської традиції в тогочасній англійській літературі. Зроблено висновок, що поетичний спадок англійського письменника якнайкраще ілюструє та потверджує герменевтичні ідеї про літературну традицію як точку перетину свободи й історії, де старе й нове завжди утворюють живу єдність, причому жодне з них не відділяється від іншого з цілковитою визначеністю (Г-Г. Гадамер).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Н. Ф. Р. Лівіс про англійську «літературну традицію». *Культура народів Причорномор'я*. 2003. № 39. С. 93–96.
2. Антонова Н. Ф. Р. Лівіс про проблеми поетичної творчості. URL : [https://www.rusnauka.com/16\\_ADEN\\_2011/Philologia/3\\_88191.doc.htm](https://www.rusnauka.com/16_ADEN_2011/Philologia/3_88191.doc.htm).
3. Антонова Н. Ф. Р. Лівіс як представник соціокультурного напрямку в літературознавстві Англії. URL : <https://lib.sevsu.ru/xmlui/bitstream/handle/123456789/547/filolog.51.2002.3-11.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
4. Антонова Н., Ткач М. Поняття «літературної традиції» в критиці Ф. Р. Лівіса. URL : [https://www.rusnauka.com/16\\_NPRT\\_2013/Philologia/3\\_139666.doc.htm](https://www.rusnauka.com/16_NPRT_2013/Philologia/3_139666.doc.htm).
5. Бажан М. Петрарка у східнослов'янському світі. *Всесвіт*. 1981. № 8. С. 156–161.
6. Баліна К. Художні особливості барокової поезії (на матеріалі творчості Дж. Маріно, А. Гріфіуса, Дж. Донна). *Зарубіжна література*. 2009. № 7–8. С. 48–50.
7. Барт Р. Фрагменти мови закоханого / пер. з франц. М. Філь. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2006. 283 с.
8. Безруков А. «Метафізична школа» в жанрово-стиловій панорамі англійської літератури XVII століття. *Література в контексті культури*. 2014. Вип. 24 (1). С. 14–19.
9. Безруков А. Іспанське бароко й англійська метафізична лірика : літературний діалог. *Від бароко до постмодернізму*. 2015. Вип. 19. С. 34–42.
10. Безруков А. Маніфестація метафізичного світобачення в «Екстазі» Дж. Донна. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2017. № 31. Т. 1. С. 128–130.
11. Безруков А. Метафізики і маринізм : «поетика відповідностей»? *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені*

В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки (літературознавство). 2015. Вип. 2. С. 9–15.

12. Безруков А. Метафізичні парадигми у творчості першого покоління англійських метафізиків (Дж. Донна, Дж. Герберта, Ф. Кверлза). *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2017. Vol. 31. Issue 118. P. 12–15.

13. Безруков А. Поезія англійських метафізиків XVII ст. : історія наукового осмислення феномену та сучасні студії. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2018. Вип. 33. Т. 1. С. 76–80.

14. Безруков А. Риторичні витоки метафізичної поезії й особливості її формування в англійській літературі XVII століття. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2014. № 12. С. 118–121.

15. Бембо П. Азоланские беседы. *Сочинения великих итальянцев XVI в.* / сост., вступ. ст., комент. Л. Брагиной ; пер. с итал. Санкт-Петербург : Алетей, 2002. С. 141–179.

16. Бембо П. Рассуждения в прозе о народном языке. *Литературные манифесты западноевропейских классицистов* / собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. Н. Козловой. Москва : Издательство Московского университета, 1980. С. 33–49.

17. Білінська Х. Художній універсум романів Едіт Вортон : герменевтичні аспекти : дис. ... доктора філософії : 035. Дрогобич, 2023. 210 с.

18. Білоконенко І. «Epithalamion» Е. Спенсера – ода щасливому дню. *Актуальні проблеми філології і методики викладання мов*. 2015. № 11. С. 62–69.

19. Білоконенко І. Емоційно-експресивна лексика у циклі сонетів Едмунда Спенсера «Amoretti». *Література в контексті культури*. 2010. Вип. 20 (1). С. 3–9.

20. Білоконенко І. Ліричний герой у сонетному циклі Е. Спенсера «Amoretti». *Від бароко до постмодернізму*. 2013. Вип. 17 (1). С. 113–117.
21. Білоконенко І. Образ коханої у циклі сонетів Е. Спенсера «Amoretti». *Мова і культура*. 2011. Вип. 14. Т. IV (150). С. 271–277.
22. Білоконенко І. Особливості опису кохання у циклі сонетів Е. Спенсера «Amoretti». *Від бароко до постмодернізму*. 2012. Вип. 16. С. 11–15.
23. Білоконенко І. Поет у придворній культурі Англії елизаветинської епохи. *Література в контексті культури*. 2011. Вип. 21 (2). С. 48–54.
24. Білоконенко І. Стилістичні фігури і тропи у циклі сонетів Е. Спенсера «Amoretti». *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2010. Вип. 5. С. 148–154.
25. Боковець А. Лірика Томаса Вайєтта у контексті англійської ренесансної поезії першої половини XVI століття. *Ренесансні студії*. 2012. Вип. 18–19. С. 3–34.
26. Боковець А. Літературна репутація англійського ренесансного поета Томаса Вайєта (діахронічний аспект). *Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки*. 2011. Вип. 1. С. 15–19.
27. Боковець А. Літературний портрет Генрі Говарда, графа Саррі на тлі тюдорівської поетичної традиції. *Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки*. 2011. № 11. С. 3–8.
28. Боковець А. Сонетарій В. Шекспіра : особливості рецепції петраркізму в контексті англійської ренесансної лірики. *Ренесансні студії*. 2010. Вип. 14–15. С. 63–72.
29. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
30. Бумбур Ю. Герменевтика і поезія. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія*. 2011. Вип. 5. С. 5–7.

31. Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити / пер. Т. Возняка.  
URL : <https://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/text-i-perek1/kn3-heid1.htm>.
32. Галета О. Юрій Меженко і Томас Стернз Еліот : проблема традиції та індивідуальної творчості в літературі. *Наукові записки НаУКМА*. 1998. Т. 4 : Філологія. С. 121–125.
33. Ганін В. Донн, Джон. *Зарубіжні письменники*. Енциклопедичний довідник : у 2-х томах / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. Т. 1. С. 564–566.
34. Ганін В. Сідні, Філіп. *Зарубіжні письменники*. Енциклопедичний довідник : у 2-х томах / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. Т. 2. С. 521–523.
35. Ганін В. Спенсер, Едмунд. *Зарубіжні письменники*. Енциклопедичний довідник : у 2-х томах / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. Т. 2. С. 551–553.
36. Гречанюк Ю., Нямцу А. Проблеми історизму і традиції в літературі XIX – XX ст. Чернівці : Рута, 1997. 124 с.
37. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Т. 1. Герменевтика I. Основи філософської герменевтики / пер. з нім. О. Мокровольського. Київ : Юніверс, 2000. 454 с.
38. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Т. 2. Герменевтика II. Доповнення. Показчики / пер. з нім. О. Мокровольського. Київ : Юніверс, 2000. 478 с.
39. Джон Донн (1572 – 1631). Вибрані поезії. З англійської переклав Богдан Завідняк. URL : [http://www.vsesvit-journal.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=936&Itemid=41](http://www.vsesvit-journal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=936&Itemid=41).
40. Донн Дж. До моєї володарки, що спати вкладається / пер. Л. Череватенко. *Всесвіт*. 1996. № 4. С. 59.
41. Донн Дж. Не величайся, смерте / пер. Д. Павличко. *Всесвіт*. 1983. № 2. С. 138.
42. Завідняк Б. Григорій Сковорода : джерела мудрости. Львів :



Місіонер, 2023. 344 с.

43. Зуєнко М. Імплементация міфу в метафізичній поезії Джона Донна. *Література в контексті культури* : збірник наукових праць. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. Вип. 26 (2). С. 88–95.

44. Зуєнко М. Метафізична поетика Джона Донна в контексті барокової парадигми. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2013. Вип. 33. С. 121–124.

45. Зуєнко М. Міфопоетичні парадигми в англійській бароковій літературі (системно-функціональний та поетикальний аспекти) : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.04. Полтава, 2020. 431 с.

46. Зуєнко М. Особливості організації поетичної картини світу в ліриці Джона Донна. *Збірник наукових праць Полтавського державного педагогічного університету ім. В. Короленка : Філологічні науки*. 2010. Вип. 1. С. 91–94.

47. Зуєнко М. Поетика «Священних сонетів» Джона Донна. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*. 2015. Вип. V. С. 322–328.

48. Зуєнко М. Структура художнього образу в любовній ліриці Джона Донна. *Світова література на перехресті культур і цивілізацій* : збірник наукових праць. Сімферополь : Кримський Архів, 2012. С. 163–171.

49. Іванишин В. Нариси з теорії літератури. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 256 с.

50. Іванишин П. Літературна герменевтика : освоєння і розширення семантики терміна. URL : <http://dontsov-nic.com.ua/literaturna-hermenevtyka-osvoieniia-i-rozshyrennia-semantyky-termina/>.

51. Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко : монографія. Київ : Академвидав, 2008. 392 с.

52. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. Київ : Наукова думка, 1986. 287 с.

53. Качуровський І. Вступний нарис. Петрарка Ф. *Вибране* / з іт. пер. І. Качуровський. Мюнхен : Інститут літератури ім. Михайда Ореста, 1982. С. 7–18.
54. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Книга I : Література європейського Середньовіччя. Київ : Києво-Могилянська академія, 2005. 382 с.
55. Качуровський І. Нарис компаративної метрики. Мюнхен : б. в., 1985. 120 с.
56. Качуровський І. Строфіка. Мюнхен : Інститут літератури ім. Михайла Ореста, 1967. 360 с.
57. Качуровський І. Фоніка. Мюнхен : б. в., 1984. 206 с.
58. Квіт С. Герменевтика : напрямки досліджень. *Слово і час*. 2006. № 4. С. 10–18.
59. Квіт С. Герменевтика : навчальний посібник. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. 42 с.
60. Квіт С. Герменевтика стилю : монографія. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 144 с.
61. Квіт С. Основи герменевтики : навчальний посібник. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2003. 192 с.
62. Квіт С. Основи герменевтики : текст лекцій. Київ, 1999. 123 с.
63. Ковалів Ю. Абетка дисертанта : методологічні принципи написання дисертації. Київ : Твім інтер, 2009. 460 с.
64. Ковалів Ю. Літературна герменевтика. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2008. 240 с.
65. Ковалів Ю. Петраркізм. *Літературознавча енциклопедія* : у двох томах / автор-укладач Ю. Ковалів. Т. 2. Київ : Видавничий центр «Академія», 2007. С. 210.
66. Ковальчук Ю. Любов у Середні віки : sic et non. *Університетська кафедра*. 2015. № 4. Київ : КНЕУ, 2015. С. 17–24.

67. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / пер. з нім. А. Онишко. Львів : Літопис, 2007. 752 с.
68. Кучинський Б. Лицарська література західноєвропейського феодального суспільства XII – XIII століть. *Наукові записки КДПУ. Серія : Філологічні науки*. 2012. Вип. 105. Ч. 2. С. 38–45.
69. Лахман Р. Демонтаж красноречия. Санкт-Петербург : Академический проект, 2001. 367 с.
70. Левченко Г. Специфіка художньої репрезентації концепту кохання в добу відродження. URL : <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.243/>.
71. Література західноєвропейського середньовіччя : навчальний посібник / під ред. Н. Висоцької. Вінниця : Нова книга, 2003. 464 с.
72. Лука Т. Особливості поезії дубровницьких петраркістів. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2012. Вип. 56. Ч. 2. С. 193–199.
73. Ляпичева О., Задунай В. Особливості жанру та стилю сонетної творчості Ф. Сідні. *Молодий вчений*. 2023. № 9 (121). С. 103–107.
74. Марач В. Із Джона Донна. URL : <http://maysterni.com/user.php?id=629&t=1&rub=183>.
75. Маркова М. «Death, Be not Proud» Джона Донна : один сонет – три переклади українською мовою. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 64. Т. 1. С. 300–303.
76. Маркова М. «Епіталама» Едмунда Спенсера vs «Ноктюрн у День св. Люсі» Джона Донна : герменевтичні аспекти. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 69. Т. 2. С. 158–162.
77. Маркова М. «Королева фей» Едмунда Спенсера у контексті художнього дискурсу петраркізму. *Monografia pokonferencyjna «Science, research, development. Philology, sociology and culturology»* (Berlin,

30.01.2021 – 31.01.2021). Warszawa : Diamond trading tour, 2021. S. 18–20.

78. Маркова М. «Роковини» Джона Донна як петрарківські тексти. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2023. № 1 (25). С. 34–49.

79. Маркова М. Англійські петраркісти Єлизаветинської доби. *Актуальні питання науки, освіти і суспільства в сучасних умовах : збірник тез доповідей міжнародної науково-практичної конференції (Полтава, 21 грудня 2022 р.)*. Полтава : ЦФЕНД, 2022. С. 24–26.

80. Маркова М. Використання петрарківського мовного коду у сонеті Джона Донна «Oh, to Vex Me, Contraries Meet in One...». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2023. Т. 34 (73). № 1. Ч. 2. С. 127–131.

81. Маркова М. Воєнна образність у любовній ліриці петраркізму. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип. 58. Т. 2. С. 173–177.

82. Маркова М. Джон Донн : ступаючи на terra incognita. *Молодий вчений*. 2017. № 4.3 (44.3). С. 146–150.

83. Маркова М. Едмунд Спенсер як петраркіст. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2021. Т. 32 (71). № 4. Ч. 3. С. 110–114.

84. Маркова М. Елементи петраркізму у віршованих посланнях та епістоляріях Джона Донна. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 23. Т. 2. С. 250–255.

85. Маркова М. Жанрова специфіка поезії Джона Донна «Sonnet. The Token». *Розвиток сучасної освіти і науки : результати, проблеми, перспективи. Том XV : Наукові пошуки в контексті викликів і конфліктів*. Конін – Ужгород – Перемишль – Херсон : Посвіт, 2023. С. 160–162.

86. Маркова М. Зародження англійського петраркізму у творчості Джефрі Чосера. *Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст.*

XI Міжнародні Чичерінські читання : Програма ; Матеріали. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2019. С. 56–57.

87. Маркова М. Історія петраркізму в англійській літературі. *Світова література у літературознавчому дискурсі XXI ст.* : матеріали XII Міжнародних Чичерінських читань (Львів, 28 – 29 жовтня 2021 року). Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 134–138.

88. Маркова М. Осмислення проблеми петраркізму Джона Донна у літературознавчому дискурсі. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2016. № 2 (12). С. 67–73.

89. Маркова М. Петрарківські виміри поезії Генрі Говарда. *Молодий вчений*. 2018. № 3.1 (55.1). С. 109–113.

90. Маркова М. Петрарківські контексти духовної лірики Джона Донна. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2021. № 1 (21). С. 10–18.

91. Маркова М. Петраркізм : проблема визначення та історія вивчення. *Проблеми гуманітарних наук* : збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія». Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2017. Вип. 40. С. 65–79.

92. Маркова М. Поезія Філіпа Сідні – вершина англійського петраркізму. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72). № 6. Ч. 2. С. 148–152.

93. Маркова М. Поетика петраркізму : ключові риси. *Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки*. 2017. № 3 (50). С. 8–13.

94. Маркова М. Поетична творчість Томаса Вайетта і перші прояви англійського петраркізму. *Zbiór artykułów naukowych Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej «Filologia, literatura, socjologia i kulturoznawstwo. Nauka wczoraj, dziś, jutro»* (28.02.2016). Warszawa : Wydawca : Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2016. S. 13–23.

95. Маркова М. Рецепція петраркізму в елегіях Джона Донна. *Інтернаука*. 2018. № 17 (57). Т. 1. С. 69–72.

96. Маркова М. Розвиток ліричної традиції петраркізму в поезії Джона Донна «Твікенгемський сад». *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 66. Т. 2. С. 146–150.

97. Маркова М. Розвиток петрарківського поетичного дискурсу на англійському національному ґрунті. *Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми філології»* (м. Одеса, 22 – 23 вересня 2017 р.). Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 33–36.

98. Маркова М. Сонет Джона Донна «This is My Play's Last Scene» в українських перекладах. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72). № 5. Ч. 2. С. 57–61.

99. Маркова М. Сонет Франческо Петрарки про лань у рецептивному полі англійської літератури XVI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 30. Т. 2. С. 296–301.

100. Маркова М. Творчість Джона Донна : традиції і новаторство. *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови*. 2016. Вип. 24. Ч. 1. С. 166–172.

101. Маркова М. Традиції петраркізму у збірці Джона Донна «Пісні і сонети». *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 21. Т. 1. С. 287–292.

102. Маркова М. Трансформації петраркізму в поемі Едмунда Спенсера «Епіталаміон». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2017. Вип. 28. С. 75–77.

103. Маркова М. Феномен петраркізму у світлі теоретичних ідей Дені де Ружмона. *Traditional and innovative approaches to scientific research : theory,*

*methodology, practice* : scientific monograph. Riga : Baltija Publishing, 2022. P. 447–473.

104. Маркова М. Філософські основи петраркізму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство*. Тернопіль : ТНПУ, 2017. Вип. 46. С. 321–332.

105. Маркова М., Берчук Ю. Джон Донн в українських школах. *Вісник науки та освіти (Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія»)*. 2024. № 7 (25). С. 370–380.

106. Мозговий І. Неоплатонізм і патристика, або Світло в присмерках великої цивілізації. Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2009. 471 с.

107. Москвітін Д. Поезія Дж. Донна в українських перекладах. *International scientific and practical conference «Research of different directions of development of philological sciences in Ukraine and EU» : conference proceedings (September 20 – 21, 2019)*. Baia Mare : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2019. С. 154–157.

108. Назаров Н. Емблематизм у поезії Джона Донна. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2010. № 6. С. 27–30.

109. Наливайко Д. Петрарка й Боккаччо в давній українській літературі. *Україна очима заходу*. Київ : Грамота, 2008. С. 576–589.

110. Ніколаєнко С. Архітектоніка сонетного циклу Е. Спенсера «Аморетті». *Література в контексті культури*. 2013. Вип. 23 (2). С. 63–69.

111. Ніколаєнко С. Неоплатонічна концепція любові як одне з ідейно-філософських джерел культури європейського Відродження. *Літературознавчі студії*. 2013. № 37 (2). С. 114–122 .

112. Ніколаєнко С. Поетика любовної лірики Едмунда Спенсера : образні домінанти та жанрові модифікації : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2018. 237 с.

113. Ніколаєнко С. Поетика любовної лірики Едмунда Спенсера :

образні домінанти та жанрові модифікації : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2018. 20 с.

114. Ніколаєнко С. Феномен любові в контексті кризових суспільних процесів доби Відродження. *Питання літературознавства*. 2005. Вип. 13. С. 137–144.

115. Ніколаєнко С. Флористичний код сонетарію «Аморетті» Е. Спенсера. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126. Ч. 2. С. 19–26.

116. Нямцу А. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. Чернівці : Рута, 1997. 223 с.

117. Нямцу А. Легендарно-міфологічна традиція у світовій літературі (теоретичні та історико-літературні аспекти) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.04 ; 10.01.05. Київ, 1997. 34 с.

118. Нямцу А. Ренесансна традиція в контексті світової літератури (теоретичні аспекти). *Ренесансні студії*. 2003. № 9. С. 3–15.

119. Нямцу А. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах : проблеми теорії. Чернівці : Рута, 2001. 152 с.

120. Нямцу А., Антофійчук В. Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі. Чернівці : Рута, 1998. 209 с.

121. Паньківська А., Солошенко О. Деякі особливості поетики Джона Донна. *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови*. 2016. Вип. 23. С. 205–215.

122. Пахльовська О. Українсько-італійські літературні зв'язки XV – XX ст. Київ : Наукова думка, 1990. 214 с.

123. Петрарка Ф. Вибране / з іт. пер. І. Качуровський. Мюнхен : Інститут літератури ім. Михайла Ореста, 1982. 160 с.

124. Петрарка Ф. Канцоньєре / пер. з іт. А. Перепаді. Харків : Фоліо, 2008. 282 с.

125. Платон. Бенкет / пер. з давньогр. і комент. У. Головач, вст. ст. Дж. Реале. Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2005. XLIV + 178 с.



126. Рассел Б. Історія західної філософії / пер. з англ. Ю. Лісняк, П. Таращук. Київ : Основи, 1995. 759 с.

127. Реале Дж. Вступ до прочитання «Бенкету» Платона. *Бенкет* / пер. з давньогр. і комент. У. Головач, вст. ст. Дж. Реале. Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2005. С. IX–XLIV.

128. Рихло П. Петраркізм. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / за ред. д. ф. н. А. Волкова (гол.), к. ф. н. О. Бойченка, к. ф. н. І. Зварича, к. ф. н. Б. Іванюка, к. ф. н. П. Рихла. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 407–409.

129. Ружмон Д. Любов і західна культура / пер. з франц. Я. Тарасюк. Львів : Літопис, 2000. 304 с.

130. Рязанцева Т. «The body is the way...» : Тілесна образність у метафізичній поезії. *Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транскультурні виміри*. 2015. Вип. 12. С. 479–488.

131. Рязанцева Т. Магія метафор. Механіка взаємодії «Пісні» Джона Донна і «Мандрівного замку Хаула» Діани Вінн Джонс. *Вісник Львівського університету. Серія : Іноземні мови*. 2016. Вип. 2. Т. 24. С. 64–69.

132. Рязанцева Т. Стихія в системі. Європейська метафізична поезія XVII – першої половини XX ст. : мотивно-тематичний комплекс, поетика, стилістика. Київ : Ніка-Центр, 2015. 356 с.

133. Сади Адоніса : мала антологія світової поезії / укл. і пер. Н. Назаров. Київ ; Умань : ФОП Жовтий О. О., 2015. 180 с.

134. Сантагата М. Передмова. *Канцоньєре* / пер. з іт. А. Перепаді. Харків : Фоліо, 2008. С. 5–18.

135. Світанок : із європейської поезії Відродження / упор. Д. Наливайко. Київ : Веселка, 1978. 196 с.

136. Світовий сонет : антологія / пер., передм., дов. про авторів та прим. Д. Павличка. Київ : Дніпро, 1983. 470 с.

137. Семешко Н. До проблеми формування жанрово-стильової картини англійського Відродження : «Астрофіл і Стелла» Ф. Сідні та

«Аморетті» Е. Спенсера на тлі ренесансного оновлення поетичних форм. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство*. 2012. Вип. 3 (1). С. 122–131.

138. Ситченко А. Emblems of more або Емблематизм у поезії Джона Донна. *Зарубіжна література в школах України*. 2008. № 7–8. С. 44–47.

139. Сідні Ф. «Зорелюб і Зірка» / пер. В. Ржевская. URL : <http://www.poetryclub.com.ua/printpoem.php?id=704922>.

140. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис. 634 с.

141. Смольницка О. Трансформація аристократичного жіночого образу в любовній ліриці англійських поетів доби пізнього Ренесансу і бароко : практичний аспект. *Сучасні дослідження з іноземної філології* : збірник наукових праць. Ужгород, 2017. Вип. 15. С. 153–169.

142. Смольницка О. Віддзеркалення Еросу і Танатосу в поезії англійських метафізиків : компаративний аналіз вибраної лірики Джона Данна (1572 – 1631) і Ендрю Марвелла (1612 – 1678). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 76. С. 35–40.

143. Статкевич Л. Рефлексія традиції поетів-метафізиків у метатексті Т. С. Еліота. URL : <https://elar.khmnu.edu.ua/items/7a2d9756-b023-4ea3-94d2-c9d383e62b60>.

144. Стріха М. Улюблені переклади : поезії. Київ : Український письменник, 2015. 724 с.

145. Стрюк Є. Теоретичні засади дослідження творчості поетів елизаветинської епохи. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70). № 1. Ч. 4. С. 81–85.

146. Торкут Н. Едмунд Спенсер у контексті пасторальної традиції. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2017. № 1 (13). С. 276–279.

147. Торкут Н. Специфіка англійського гуманізму (до постановки проблеми). URL : <http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/8-2002/8.pdf>.

148. Хайдеггер М. Що таке метафізика? *Читанка з філософії : у 6 книгах. Кн. 6 : Зарубіжна філософія ХХ століття /* упоряд. В. Бурлачук. Київ : Довіра, 1993. С. 83–100.

149. Чосер Дж. Троїл і Крессіда. Книга I / пер. В. Яковчук. URL : <http://www.poetryclub.com.ua/getpoem.php?id=921111>.

150. Чумак Г. Переосмислення літературної традиції у дискурсі модернізму. *Новітні тенденції розвитку сучасної гуманітаристики (присвячена світлій пам'яті професора Гром'яка Романа Теодоровича) : збірник тез всеукраїнської наукової конференції (21 березня 2023 року).* Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2023. С. 70–74.

151. Шереметьєва В. Сонетний цикл «Астрофіл і Стелла» Ф. Сідні : літературна репутація і наукова полеміка в зарубіжному дослідницькому дискурсі. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознаство.* 2001. № 11. С. 139–146.

152. Шереметьєва В. Творчість Філіпа Сідні в соціокультурному контексті англійського Ренесансу : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Запоріжжя, 2017. 227 с.

153. Шереметьєва В. Ф. Сідні та В. Шекспір : специфіка самоідентифікації в елизаветинських сонетних циклах. *Ренесансні студії.* 2010. Вип. 14–15. С. 40–49.

154. Щербина М. Життєвий шлях та творчі пошуки Едмунда Спенсера. *Ренесансні студії.* 2010. Вип. 14–15. С. 73–96.

155. Щербина М. Рецепція творчої особистості та літературного спадку Едмунда Спенсера (в аспекті діахронії). *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови.* 2012. Вип. 20. Ч. 2. С. 250–257.

156. Щербина М. Своєрідність пасторальності в поемі «Пастуший календар» Едмунда Спенсера : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Дніпропетровськ, 2011. 22 с.
157. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. А. Погоняйло, В. Резник. Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
158. Эстетика Ренессанса : в 2-х томах / сост. В. Шестов. Москва : Искусство, 1981. Т. 1. 443 с.
159. Юзьків Г. Константа петраркізму в українській любовній ліриці (В. Сосюра, В. Симоненко, М. Вінграновський) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2012. 18 с.
160. Юзьків Г. Сильові ознаки петраркізму у збірці «Канцоньєре». *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. Вип. 27. Т. 5. С. 76–81.
161. Adler A. N. Science, Poetry, & Higher Wisdom in John Donne's «The Anniversaries». URL : [https://www.academia.edu/43303105/Science Poetry and Higher Wisdom in John Donnes The Anniversaries](https://www.academia.edu/43303105/Science_Poetry_and_Higher_Wisdom_in_John_Donnes_The_Anniversaries) .
162. Ahmad I. Woman in Donne's Love Poetry. *Essays on John Donne : A Quarter Centenary Tribute* / ed. by A. A. Ansary. Aligarh : Aligarh Muslim University, 1974. 113 p.
163. Ahmad M. Donne's Metaphysical Poetry : a New Theory of Love. *Academic Research International*. 2013. Vol. 4. No 2. P. 280–285.
164. Ahmadzadeh S. Violation of Petrarchism in Donne's *Songs and Sonnets*. *Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji*. 2006. No 27. P. 71–82.
165. Aksoy Y. A Short Study on the *Songs and Sonnets* of John Donne. URL : <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/31663>.

166. Albrecht R. Using Alchemical Memory Techniques for the Interpretation of Literature : John Donne, George Herbert and Richard Crashaw. Lewiston ; New York : Edwin Mellen Press, 2008. 234 p.

167. Alden R. M. The Lyrical Conceits of the Metaphysical Poets. *Studies in Philology*. 1917. No 14. P. 130–152.

168. Al-Shraah S. M. John Donne's and George Herbert's Employment of Secular Language and Images in Their Religious Poetry. *Studies in Literature and Language*. 2018. Vol. 17. No 1. P. 5–9.

169. Ames W. Donne and Metaphor in *A Valediction : Forbidding Mourning*. URL : [http://www.poetsforum.com/papers/221\\_1.html](http://www.poetsforum.com/papers/221_1.html).

170. Andreasen N. J. C. John Donne : Conservative Revolutionary. Princeton : Princeton University Press, 1967. IX + 249 p.

171. Armstrong A. The Apprenticeship of John Donne : Ovid and the Elegies. *ELH*. 1977. Vol. 44. No 3. P. 419–442.

172. Bala Ruma M. A Brief Thematic Survey of the Discourse of Love in the Poetry of John Donne. *European Academic Research*. 2014. Vol. II. Issue 9. P. 12273–12287.

173. Bañuelos P. O. F. Amidst the Earthy and the Divine : Biblical and Contextual Readings of John Donne's «Holy Sonnet XIV». URL : [https://www.academia.edu/98914621/Amidst\\_the\\_Earthy\\_and\\_the\\_Divine\\_Biblical\\_and\\_Contextual\\_Readings\\_of\\_John\\_Donnes\\_Holy\\_Sonnet\\_XIV\\_?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/98914621/Amidst_the_Earthy_and_the_Divine_Biblical_and_Contextual_Readings_of_John_Donnes_Holy_Sonnet_XIV_?email_work_card=title).

174. Bates K. Astrophil and the Manic Wit of the Abject Male. URL : <https://web.archive.org/web/20070629213516/http://www.geocities.com/yskretz/sidneybates.html>.

175. Baumlin J. S. John Donne and the Rhetorics of Renaissance Discourse. Columbia : University of Missouri Press, 1991. XIV + 333 p.

176. Beaston L. Talking to a Silent God: Donne's *Holy Sonnets* and the Via Negativa. URL :

<https://web.archive.org/web/20030702114453/http://www.geocities.com/milleldred/donneholysonnets.html>.

177. Bell I. *Elizabethan Women and the Poetry of Courtship*. Cambridge, 1998. XIV + 262 p.

178. Bell I. The Role of the Lady in Donne's *Songs and Sonets*. *Studies in English Literature, 1500 – 1900*. 1983. Vol. 23. No 1. P. 113–129.

179. Benet D. T. Sexual Transgression in Donne's Elegies. *Modern Philology*. 1994. Vol. 92. No 1. P. 14–35.

180. Bennett J. The Love Poetry of John Donne. *Seventeenth-Century Studies Presented to Sir Herbert Grierson* / ed. by J. D. Wilson. Oxford : Clarendon Press, 1938. P. 85–104.

181. Berdan J. M. Early Tudor Poetry, 1485 – 1547. URL : <https://web.archive.org/web/20040714025007/http://freessays.0catch.com/surreyberdan.html>.

182. Bernardo A. S. *Petrarch, Laura, and the Triumphs*. Albany : State University of New York Press, 1974. XI + 234 p.

183. Bider N. J. The Rhetorical Strategies of John Donne's «Holy Sonnets». URL : <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/qz20st78p>.

184. Binda H. «My Name Engrav'd Herein» : John Donne's Sacramental Temporality. *Exemplaria*. 2011. Vol. 23. No 4. P. 390–414.

185. Bloom H. *Petrarch*. New York : Chelsea House Publishers, 1989. VII + 175 p.

186. Borghesi P. *Petrarch and His Influence on English Literature*. Bologna : Nicholas Zanichelli, 1906. 135 p.

187. Braden G. Beyond Frustration : Petrarchan Laurels in the Seventeenth Century. *Studies in English Literature*. 1986. Vol. 26. No 1. P. 5–23.

188. Braden G. *Petrarchan Love and the Continental Renaissance*. New Haven (Conn.) : Yale University Press, 1999. XV + 198 p.

189. Braden G. *Wyatt and Petrarch : Italian Fashion at the Court of Henry VIII*. URL :

<https://www.thefreelibrary.com/Wyatt+and+Petrarch%3A+Italian+fashion+at+the+Court+of+Henry+VIII.-a0182274316>.

190. Burgwinkle W. The Marital and the Sexual. *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 2008. P. 225–237. URL : [https://susannalles.github.io/teaching/MLL726/pdfs/Burgwinkle\\_2008.pdf](https://susannalles.github.io/teaching/MLL726/pdfs/Burgwinkle_2008.pdf).

191. Burrow C. Defining Metaphysical. *Metaphysical Poetry* / ed. with an introd. by C. Burrow. London : Penguin Books, 2006. P. XIX–LVII.

192. Calma C. E. Symbolism of Light and Darkness in Selected Prose and Poetry of John Donne. *Ambiguity and the search for meaning : English and American studies at the beginning of the 21st century* / ed. by M. Coghen, Z. Mazur, B. Piątek. Vol. 1. Kraków : Jagiellonian University Press, 2010. P. 99–108.

193. Camden W. The Death of Spenser. *Edmund Spenser's Poetry. Authoritative Texts. Criticism* / ed. by H. MacLean, A. L. Prescott. New York, London : Norton & Company, 1993. 691 p.

194. Capellanus A. The Art of Courtly Love. New York : Columbia University Press, 1960. 218 p.

195. Carey J. John Donne : Life, Mind and Art. London, Boston : Faber and Faber, 1981. 312 p.

196. Carrithers G. H., James D. H. Age of Iron : English Renaissance Tropologies of Love and Power. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1998. XV + 314 p.

197. Cavanaugh C. A. The Circle of Souls in John Donne's *A Valediction Forbidding Mourning*. URL : <https://www.luminarium.org/sevenlit/cavanaugh.htm>.

198. Chater V. John Donne : Bulimic Bore? URL : <https://web.archive.org/web/20040402091107/http://www.absinthe-literary-review.com/archives/chater.htm>.

199. Chaucer G. Troilus & Cressida. Poetry In Translation. 462 p.

200. Cheney P., Hardie P. *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*. Oxford : Oxford University Press, 2015. Vol. 2 : 1558 – 1660. 808 p.
201. Clark J. A. *The Plot of Donne's Anniversaries*. URL : <https://web.archive.org/web/20050915030203/http://www.geocities.com/milleldred/donneclark.html>.
202. Clements A. *Poetry of Contemplation : John Donne, George Herbert, Henry Vaughan, and the Modern Period*. Albany, New York : State University of New York Press, 1990. XVII + 306 p.
203. Coffin C. M. *John Donne and the New Philosophy*. New York : Columbia University Press, 1937. VIII + 311 p.
204. Coles K. N. *The Matter of Belief in John Donne's Holy Sonnets*. *Renaissance Quarterly*. 2015. Vol. 68. No 3. P. 899–931.
205. Cooper H. *The English Romance in Time : Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*. Oxford : Oxford University Press, 2004. XIII + 542 p.
206. Coren P. *In the Person of Womankind : Female Persona Poems by Campion, Donne, Jonson*. *Studies in Philology*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2001. Vol. 98. No 2. P. 225–250.
207. Cornelia M. *Donne's Humour and Wilson's «Arte of Rhetorique»*. *Ariel : A Review of International English Literature*. 1984. Vol. 15. No 1. P. 31–43.
208. Cox V. *Sixteenth-Century Women Petrarchists and the Legacy of Laura*. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*. 2005. No 35 (3). P. 583–606.
209. Crane S. *The Petrarchan Tradition and the Female Object in John Donne's Songs and Sonets*. URL : [https://web.archive.org/web/20020222161722/http://www.geocities.com/sylvie\\_crane/donne.html](https://web.archive.org/web/20020222161722/http://www.geocities.com/sylvie_crane/donne.html).



210. Crofts J. E. V. John Donne : A Reconsideration. *John Donne : A Collection of Critical Essays* / ed. H. Gardner. New York : Prentice-Hall, 1962. P. 77–89.
211. Crofts J. E. V. John Donne. *Essays and Studies by Members of the English Association*. 1936. No 22. P. 128–143.
212. Crofts J. E. V., Lewis J. E. V. Donne and Love Poetry in the Seventeenth Century. *John Donne : A Collection of Critical Essays* / ed. H. Gardner. New York : Prentice-Hall, 1962. P. 90–99.
213. Cruttwell P. The English Sonnet. London : Longmans Green & Co., 1966. 48 p.
214. Cutrofello A. How Do We Recognize Metaphysical Poetry? *The Insistence of Art : Aesthetic Philosophy after Early Modernity* / ed. by P. A. Kottman. New York : Fordham University Press, 2017. P. 77–90.
215. Daiches D. A Reading of the Good Morrow. *Just So Much Honour : Essays Commemorating the Four-Hundredth Anniversary of the Birth of John Donne* / ed. by P. A. Fiore. University Park : Pennsylvania State University Press, 1972. VIII + 291 p.
216. Dasenbrock R. W. Imitating the Italians : Wyatt, Spenser, Synge, Pound, Joyce. Baltimore : Johns Hopkins Press, 1991. 288 p.
217. Discourses on Love, Marriage, and Transgression in Medieval and Early Modern Literature / ed. by A. Classen. Tempe, AZ : Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004. 374 p.
218. Doherty T. John Donne, Undone. London : Methuen, 1986. 211 p.
219. Domenichelli M. Wyatt's translation of Petrarch's «Una candida cerva». *Italique*. 2012. Vol. XV. P. 181–194.
220. Donne J. The Complete Poetry and Selected Prose / ed. by C. M. Coffin. New York : The Modern Library, 1952. 984 p.
221. Donne J. The Complete English Poems / ed. by A. J. Smith. Harmondsworth : Penguin, 1971. 677 p.

222. Donne J. *The Complete English Poems* / ed. by C. A. Patrides ; introd. C. A. Patrides. London : Campbell, 1991. 569 p.
223. Dubrow H. *Echoes of Desire : English Petrarchism and its Counter Discourses*. Ithaca, London : Cornell University Press, 1995. XIV + 296 p.
224. Dunlop A. *The Unity of Spenser's Amoretti. Silent Poetry : Essays in Numerological Analysis* / ed. A. Fowler. New York : «Barnes and Noble», 1970. P. 153–169.
225. Durling R. *Petrarch's Lyric Poems*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1993. 528 p.
226. *Edmund Spenser's Poetry* / ed. by H. Maclean, A. L. Prescott. New York : Norton, 1993. 860 p.
227. Edwards D. L. *John Donne : Man of Flesh and Spirit*. London, New York : Continuum, 2001. XIII + 368 p.
228. Eliot T. S. *Donne in Our Time. A Garland for John Donne, 1631 – 1931* / ed. by T. Spencer. Cambridge : Cambridge University Press, 1931. P. 3–19.
229. Eliot T. S. *John Donne. Nation and Athenaeum*. 1923. No 30. P. 331–332.
230. Eliot T. S. *Rhyme and Reason : The Poetry of John Donne. The Listener*. 1930. No 3. P. 502–503.
231. Eliot T. S. *The Devotional Poets of the Seventeenth Century : Donne, Herbert, Crashaw. The Listener*. 1930. No 3. P. 552–553.
232. Eliot T. S. *The Metaphysical Poets*. URL : <https://pdfcoffee.com/eliot-the-metaphysical-poets-pdf-free.html>.
233. Eliot T. S. *The Varieties of Metaphysical Poetry*. San Diego, New York, London : A Harvest Book, 1996. XIII + 343 p.
234. Eliot T. S. *Thinking in Verse : A Survey of Early Seventeenth-Century Poetry. The Listener*. 1930. No 3. P. 441–443.
235. Eliot T. S. *Tradition and the Individual Talent*. URL : <https://www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent>.

236. Elizabethan Sonnets : in 2 vols. New York : Cooper Square Publishers, Inc., 1964.
237. Encyclopedia of the Renaissance / ed. T. Bergin. New York : Market House Books Ltd., 1987. X + 550 p.
238. Feinstein S. Donne's «Elegy 19» : The Busk between a Pair of Bodies. URL :  
<https://web.archive.org/web/20040216224658/http://www.geocities.com/milleldred/donnebusk.html>.
239. Fischler A. «Lines which Circles do Contain» : Circles, the Cross, and Donne's Dialectic Scheme of Salvation. URL :  
<https://web.archive.org/web/20030418182758/http://www.geocities.com/milleldred/donnecircles.html>.
240. Fokkema D. W. Historia literatury : Modernizm i postmodernizm. Warszawa : Instytut Kultury, 1994. 72 s.
241. Foley S. M. Sir Thomas Wyatt. Boston : Twayne Publishers, 1990. 129 p.
242. Forster L. The Icy Fire, Five Studies in European Petrarchism. Cambridge : At the University Press, 1969. 203 p.
243. Fowler A. Conceitful Thought. The Interpretation of English Renaissance Poems. Edinburgh : University Press, 1975. 152 p.
244. Fowler A. Introduction. *The New Oxford Book of Seventeenth-Century Verse*. Oxford : Oxford University Press, 1991. XXXVII–XLV. URL :  
[https://archive.org/details/isbn\\_9780192141644/page/n35/mode/2up](https://archive.org/details/isbn_9780192141644/page/n35/mode/2up).
245. Friedman D. M. Wyatt's Amoris Personae. *Modern Language Quarterly*. 1966. Vol. 27. No 2. P. 136–146.
246. Gallo C. The Logic of Excess. Religious Paradox and Poetical Truth in Donne's Love Poetry. *English Literature*. 2014. Vol. 1. No 1. P. 101–116.
247. Gardner H. John Donne : The Elegies and the *Songs and Sonets*. Oxford : Clarendon Press, 1965. XCIX + 272 p.

248. Gardner H. Notes on Donne's Verse Letters. *Modern English Review*. 1946. Vol. XLI. P. 318–321.
249. Gardner H. *The Business of Criticism*. Oxford : Clarendon Press, 1959. 177 p.
250. Gardner H., Leishman J. B. Poetic Tradition in Donne. *Times Literary Supplement*. 1956. No 11. P. 283.
251. González A. B. «The Rest is Silence» : Absent Voices in John Donne's *Songs and Sonnets*. URL : [http://www.sederi.org/wp-content/uploads/2016/12/8\\_6\\_ballesteros.pdf](http://www.sederi.org/wp-content/uploads/2016/12/8_6_ballesteros.pdf).
252. González J. L. C. Some Comments on Sir Philip Sidney's *Certain Sonnets* : Heterogeneity and Unity. URL : [http://www.sederi.org/wp-content/uploads/2016/12/6\\_4\\_chamosa.pdf](http://www.sederi.org/wp-content/uploads/2016/12/6_4_chamosa.pdf).
253. Gosse E. *The Life and Letters of John Donne*. Gloucester : Peter Smith, 1959. 934 p.
254. Greene R. *Post-Petrarchism : Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*. Princeton : Princeton University Press, 2014. 306 p.
255. Greene R. Sir Philip Sidney's «Psalms», the Sixteenth-century Psalter, and the Nature of Lyric. *SEL*. 1990. No 30. P. 19–40.
256. Grierson H. J. C. *Cross Currents in English Literature of the Seventeenth Century*. London : Chatto and Windus, 1929. XIV + 343 p.
257. Grierson H. J. C. Donne's Love Poetry. *John Donne : A Collection of Critical Essays* / ed. by H. Gardner. New York : Prentice-Hall, 1962. P. 23–34.
258. Grierson H. J. C. Introduction. *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century : Donne to Butler* / ed. by H. J. C. Grierson. Oxford : Oxford University Press, 1921. P. I–XL.
259. Grierson H. J. C. John Donne and the «Via Media». *Modern Language Review*. 1948. No 43. P. 305–314.
260. Grierson H. J. C., Smith J. C. *A Critical History of English Poetry*. London : Chatto and Windus, 1947. VIII + 539 p.

261. Griffiths M. English Court Poets and Petrarchism : Wyatt, Sidney and Spenser. URL : <https://petrarch.petersadlon.com/submissions/Griffiths.html>.
262. Gross K. John Donne's Lyric Skepticism : In Strange Way. *Modern Philology*. 2004. Vol. 101. No 3. P. 371–399.
263. Groves P. Finding his Feet : Wyatt and the Founding of English Pentameter. URL : [https://www.academia.edu/11950890/Finding\\_his\\_Feet\\_Wyatt\\_and\\_the\\_Founding\\_of\\_English\\_Pentameter](https://www.academia.edu/11950890/Finding_his_Feet_Wyatt_and_the_Founding_of_English_Pentameter).
264. Guibbory A. «Oh, Let Mee not Serve so» : The Politics of Love in Donne's «Elegies». *Journal of English Literary and History*. 1990. Vol. 57. No 4. P. 811–833.
265. Guss D. L. Donne's Conceit and Petrarchan Wit. *Publications of the Modern Language Association*. 1963. Vol. LXXVIII. P. 308–314.
266. Guss D. L. Donne's Petrarchism. *Journal of English and Germanic Philology*. 1965. Vol. LXIV. P. 17–28.
267. Guss D. L. John Donne. Petrarchist : Italianate Conceits and Love Theory in the *Songs and Sonets*. Detroit : Wayne State University Press, 1966. 230 p.
268. Hamilton R. W. John Donne's Petrarchist Poems. *Renaissance and Modern Studies*. 1979. No 23. P. 45–62.
269. Hanson K. Quantitative Meter in English : the Lesson of Sir Philip Sidney. *English Language and Linguistics*. 2001. Vol. 5.1. P. 41–91.
270. Harding D. W. The Poetry of Wyatt. *The Age of Chaucer (A Pelican Guide to English Literature. Vol. 1)* / ed. by B. Ford. London : Penguin Books, 1961. P. 187–202.
271. Harrison T. M. John Donne, the Instant of Change, and the Time of the Body. *ELH*. 2018. Vol. 85. No 4. P. 909–939.
272. Haskin D. A History of Donne's «Canonization» from Izaak Walton to Cleanth Brooks. URL :

<https://web.archive.org/web/20030630205849/http://www.geocities.com/milleldred/donnehaskin.html>.

273. Heale E. *Misogyny and the Complete Gentleman in Early Elizabethan Printed Miscellanies*. URL : <https://www.thefreelibrary.com/Misogyny+and+the+Complete+Gentleman+in+Early+Elizabethan+Printed...-a0112139515>.

274. Heale E. *Wyatt, Surrey and Early Tudor Poetry*. London ; New York : Longman, 1998. IX + 217 p.

275. Heffernan J. J. *John Donne and the New Universe. Retaking the Issue*. URL : [http://www.sederi.org/wp-content/uploads/2016/12/8\\_8\\_jimenez.pdf](http://www.sederi.org/wp-content/uploads/2016/12/8_8_jimenez.pdf).

276. Helfer R. *Death and the Art of Memory in Donne. Memory and Mortality in Renaissance England* / ed. by W. E. Engel, R. Loughnane, G. Williams. Cambridge : Cambridge University Press, 2022. P. 27–44.

277. Herman P. C. *Sir Philip Sidney's An Apology for Poetry and Astrophil and Stella : Texts and Contexts*. Glen Allen, VA : College Publishing, 2001. 285 p.

278. Hester M. T. «Let Them Sleepe» : Donne's Personal Allusion in Holy Sonnet IV. *Papers on Language & Literature*. 1993. Vol. 29. No 3. P. 346–351.

279. Heiatt A. K. *Short Time's Endless Monument*. New York : Columbia University Press, 1960. 118 p.

280. Hober K. D. *The Body as His Book : The Unification of Spirit and Flesh in John Donne's Holy Sonnets*. URL : [https://libres.uncg.edu/ir/unca/f/K\\_Hober\\_Bodies.pdf](https://libres.uncg.edu/ir/unca/f/K_Hober_Bodies.pdf).

281. Hocama R. «Loves Halowed Temple» : Erotic Sacramentalism and Reformed Devotion in John Donne's «To His Mistress Going to Bed». *Modern Philology*. 2018. Vol. 119. No 2. P. 248–275.

282. Hunt C. *Donne's Poetry*. New Haven : Yale University Press, 1954. 256 p.

283. Iqbal A. *Woman in Donne's Poetry. Essays on John Donne : A Quarter Centenary Tribute* / ed. by A. A. Ansari. Aligarh : Aligarh Muslim University, 1974. P. 38–58.

284. Introduction and Notes to Brittons Bowre of Delights, 1591 / ed. by E. H. Rollins. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1933. 116 p.
285. Jabeen F. The Poetry of John Donne : Fantasy at War with Reason. *BRAC University Journal*. 2008. Vol. V. No 2. P. 113–119.
286. Jack R. D. S. Petrarch in English and Scottish Renaissance Literature. *The Modern Language Review*. 1976. Vol. 71. No 4. P. 801–811.
287. John Donne : A Collection of Critical Essays / ed. by H. Gardner. New York : Prentice-Hall, 1962. 183 p.
288. John Donne : The Complete English Poems / ed. by A. J. Smith. Harmondsworth : Penguin, 1971. 677 p.
289. John Donne and the Metaphysical Poets / ed. and with an introduction by H. Bloom. New York : Infobase Publishing, 2008. XIX + 584 p.
290. John Donne's Poetry : Authoritative Texts, Criticism / ed. by A. L. Clements. New York : W. W. Norton, 1966. XII + 273 p.
291. Jokinen A. A Quick and Rough Explication of Donne's Holy Sonnet 10 : *Death Be Not Proud*. URL : <https://www.luminarium.org/sevenlit/donne/deathbenotexpl.htm>.
292. Kalstone D. Sidney's Poetry : Contexts and Interpretation. Cambridge : Harvard University Press, 1965. VIII + 195 p.
293. Kelly D. The Canonization of John Donne. URL : <https://web.archive.org/web/20120328152205/http://escholarship.usyd.edu.au/journals/index.php/SSE/article/viewFile/503/474>.
294. Kennedy W. J. Authorizing Petrarch. Ithaca : Cornell University Press, 1995. XVI + 301 p.
295. Kennedy W. J. Petrarchan Poetics. *The Cambridge History of Literary Criticism* / ed. by G. P. Norton. Cambridge, 1999. Vol. II. P. 1–19.
296. Kennedy W. J. The Site of Petrarchism : Early Modern National Sentiment in Italy, France, and England. Baltimore and London : JHU Press, 2004. 400 p.

297. Kirkpatrick R. *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare : A Study of Source, Analogue and Divergence*. London, New York : Routledge, 2014. 342 p.

298. Kryshchanovych S., Ivanytska O., Markova M., Hliudzyk Y., Ivanova A. A Graphical Language-based Approach for Database Modeling in Higher Education Information Systems. *Ingénierie des Systèmes d'Information*. 2023. Vol. 28. No 6. P. 1597–1603.

299. Kuchar G. Petrarchism and Repentance in John Donne's *Holy Sonnets*. *Modern Philology*. 2008. Vol. 105. No 3. P. 535–569.

300. Kuin R. Feint / Frenzy : Madness and the Elisabethan Love Sonnet. *Criticism*. 1989. Vol. 31. No 4. P. 1–21.

301. Laird E. S. Love «Elemented» in John Donne's «Valediction : Forbidding Mourning». URL : <https://web.archive.org/web/20030703051044/http://www.geocities.com/milleldred/donnelaire.html>.

302. Larson J. Love and Gender in the Poetry of Donne. URL : <https://www.luminarium.org/sevenlit/larsondonne.htm>.

303. Le Comte E. *Grace to a Witty Sinner : A Life of Donne*. London : Victor Gollanez Ltd., 1965. 307 p.

304. Leavis F. R. *Revaluation : Tradition & Development in English Poetry*. New York : George W. Steward, Publisher Inc., 1947. 295 p.

305. Leavis F. R. *The Great Tradition*. New York : George W. Steward, Publisher Inc., 1950. 266 p.

306. Lee J. J. John Donne and the Textuality of the Two Souls. *Studies in Philology*. 2016. Vol. 113. No 4. P. 879–918.

307. Lee S. Introduction to Elizabethan Sonnets, Newly Arranged and Indexed. *An English Garner*. 1904. Vol. 1. P. IX – CX.

308. Leishman J. B. Donne and the XVIIth Century Poetry. *John Donne : A Collection of Critical Essays* / ed. by H. Gardner. New York : Prentice-Hall, 1962. P. 109–123.



309. Leishman J. B. *The Monarch of Wit : An Analytical and Comparative Study of the Poetry of John Donne*. London : Hutchinson University Library, 1962. 287 p.
310. Lever J. W. *The Elizabethan Love Sonnet*. London, Muethen, 1966. 282 p.
311. Lewalski B. K. *Protestant Poetics and the Seventeenth Century Religious Lyric*. Princeton : Princeton UP, 1984. XIV + 536 p.
312. Lewis C. S. *The Allegory of Love : A Study in Medieval Tradition*. Oxford; New York : Oxford University Press, 1936. 350 p.
313. Lewis C. S. *Donne and Love Poetry in the Seventeenth Century*. *Seventeenth Century Studies Presented to Sir Herbert Grierson*. Oxford : The Clarendon Press, 1938. P. 64–84.
314. Lewis C. S. *English Literature in the XVIth Century Excluding Drama*. Oxford : At the Clarendon Press, 1954. 696 p.
315. Low A. *Donne and the Reinvention of Love*. *English Literary Renaissance*. 1990. Vol. 20. No 3. P. 465–486.
316. Mackean I. *The Love Poetry of John Donne*. URL : <http://www.literature-study-online.com/essays/donne.html>.
317. MacLean H. *Edmund Spenser's Poetry*. New York : Norton, 1968. 864 p.
318. Markova M. *An Intimate Dialogue with God in John Donne's «Holy Sonnets»: Petrarchan Context*. *Visnyk Universitetu Imeni Alfreda Nobelya. Seriya : Filologichni Nauki*. 2024. Vol. 1. Issue 27. P. 34–52.
319. Marotti A. F. *John Donne : Coterie Poet*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1986. 369 p.
320. Marquis P. A. *Politics and Print : The Curious Revisions to Tottel's Songes and Sonettes*. URL : <https://web.archive.org/web/20050218220703/http://www.geocities.com/yaskretz/wyattmarquis.html>.

321. Martin C. *Policy in Love : Lyric and Public in Ovid, Petrarch and Shakespeare*. Pittsburgh : Duquesne University Press, 1994. XII + 226 p.
322. Martínez A. A. *Sidney and Petrarch : or, the Contemplation of Love*. URL : <https://www.luminarium.org/renlit/avendano.htm>.
323. Martinez R. L. Francis, Thou Art Translated : Petrarch Metamorphosed in English, 1380 – 1595. *Humanist Studies & the Digital Age*. 2011. No 1.1. P. 80–108.
324. Martz L. *The Poetry of Meditation : A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Heaven : Yale UP, 1954. 375 p.
325. Martz L. *The Wit of Love. Donne, Carew, Crashaw, Marvell*. Notre Dame, London : The University of Notre Dame Press, 1969. XVI + 216 p.
326. Mascetti Y. A. Tokens of Love. Part 2 : John Donne and the Indeterminacy of Presence. *Common Knowledge*. Vol. 27. Issue 2. P. 176–251.
327. May S. W. *The Elizabethan Courtier Poets : The Poems and Their Contexts*. Ashville : Pegasus Press, 1999. 407 p.
328. Mazzaro J. *Transformations in the Renaissance English Lyric*. Ithaca : Cornell University Press, 1970. 214 p.
329. Mazzeo J. A. Notes on John Donne's Alchemical Imagery. *Isis*. 1957. Vol. 48. No 2. P. 103–123.
330. McCullough E. Ravished by Grace : Donne's Use of the Word 'Ravish' as an Illustration of the Movement of the Soul from Contrition to Compunction. URL : [https://www.academia.edu/3861842/\\_Ravished\\_by\\_Grace\\_Donne\\_s\\_use\\_of\\_the\\_word\\_ravish\\_as\\_an\\_illustration\\_of\\_the\\_movement\\_of\\_the\\_soul\\_from\\_contrition\\_to\\_compunction\\_](https://www.academia.edu/3861842/_Ravished_by_Grace_Donne_s_use_of_the_word_ravish_as_an_illustration_of_the_movement_of_the_soul_from_contrition_to_compunction_).
331. McIntosh M. A. Theology and Spirituality : Notes on the Mystical Christology of John Donne. *Anglican Theological Review*. 1995. Vol. 77. Issue 3. P. 281–289.
332. McKeon M. *Theory of the Novel. A Historical Approach*. Baltimore and London : The John Hopkins University Press, 2000. 487 p.

333. Meakin H. L. *John Donne's Articulations of the Feminine*. Oxford : Clarendon Press, 1998. XIII + 273 p.

334. *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century : Donne to Butler* / ed. by H. J. C. Grierson. Oxford : Oxford University Press, 1969. 244 p.

335. *Metaphysical Poetry* / ed. with an introd. by C. Burrow. London : Penguin Books, 2006. LVII + 336 p.

336. Milgate W. «Air and Angels» and the Discrimination of Experience. *Just So Much Honour : Essays Commemorating the Four-Hundredth Anniversary of the Birth of John Donne* / ed. by P. A. Fiore. University Park : Pennsylvania State University Press, 1972. P. 149–176.

337. Miller C. H. Donne's «A Nocturnal upon St. Lucies Day» and the Nocturns of Matins. *Essential Articles for the Study of John Donne's Poetry* / ed. by J. R. Roberts. Hamden : Archon Books, 1975. P. 305–310.

338. Minta S. *Petrarch and Petrarchism*. New York : Barnes and Noble, 1980. VII + 183 p.

339. Minto W. Elizabethan Sonneteers. URL : <http://www.sonnets.org/minto1.htm>.

340. Mintz S. B. «Forget the Hee and Shee» : Gender and Play in John Donne. URL : <https://web.archive.org/web/20030704002029/http://www.geocities.com/milleldred/donnemintz.html>.

341. Mizetska V., Korkishko S. The English Sonnet Form in the XVIth – XVIIth Centuries (Canons and Modifications). *Сучасна філологічна наука : актуальні питання та вектори розвитку* : колективна монографія. Львів – Торунь : Ліга-Прес, 2021. С. 354–397

342. Moore P. R. The Heraldic Charge Against the Earl of Surrey : 1546 – 1547. *English Historical Review*. 2001. Vol. 116. P. 557–583.

343. Moradi M. Female Characterization and Gender Criticism to John Donne's Elegies. *International Journal of Current Life Sciences*. 2014. Vol. 4. Issue 9. P. 7875–7879.

344. Morgan B. John Donne and the Tradition of English Literature. URL : <https://web.archive.org/web/20010420061706/http://www.gotrice.com/users/home-work/papers/english/englit.htm>.

345. Mueller J. This Dialogue of One : A Feminist Reading of Donne's «Extasie». *Association of Departments of English*. 1985. No 81. P. 39–41.

346. Muir K., Thompson P. The Life and Letters of Sir Thomas Wyatt. Liverpool : University Press, 1963. XIII + 282 p.

347. Nassaar C. S. Plato in John Donne's «The Good Morrow». URL : <https://web.archive.org/web/20030704002211/http://www.geocities.com/milleldred/donnenassaar.html>.

348. Neji R. John Donne's Poetry between the Petrarchan Tradition and Postmodern Philosophy : A Case Study – «The Canonization». *Journal of Humanities and Social Sciences Studies (JHSSS)*. 2021. Vol. 3. Issue 1. P. 51–56.

349. Newman B. Rereading John Donne's Holy Sonnet 14. *Spiritus*. 2004. No 4. P. 84–90.

350. Novarr D. «The Extasie» : Donne's Address on the States of Union. *The Disinterred Muse : Donne's Texts and Contexts*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1980. P. 17–39.

351. Oram W. A. Edmund Spenser. New York : Twayne Publishers, 1997. XVI + 347 p.

352. Oxford English Dictionary. URL : <https://www.oed.com/search/advanced/Meanings?textTermText0=ravish&textTermOpt0=Definition>.

353. Pandey B. Ch. John Donne and the Traditional Love Poetry. *International Journal of English and Studies (IJOES)*. 2021. Vol. 3. Issue 11. URL : [https://www.ijoes.in/papers/v3i11/1.Dr.Bipin\(1-6\).pdf](https://www.ijoes.in/papers/v3i11/1.Dr.Bipin(1-6).pdf).

354. Parks G. B. The Genesis of Tudor Interest in Italian. *Publications of Modern Language Association*. 1962. Vol. 77. No 5. P. 529–535.

355. Pask K. The *mannes state* of Philip Sidney : Pre-scripting the Life of the Poet in England. URL :

<https://web.archive.org/web/20070629200229/http://www.geocities.com/yskretz/sidneypask.html>.

356. Patterson A. Misinterpretable Donne : The Testimony of the Letters. *John Donne Journal*. 1982. No 1 – 2. P. 39–53.

357. Pearson E. L. Elizabethan Love Conventions. Berkeley : University of California Press, 1973. VIII + 145 p.

358. Peppiatt A. Interrogating God : Donne's *Holy Sonnets* and their Religious Contexts. *Innervate*. 2019 – 2020. Vol. 12. URL : <https://www.nottingham.ac.uk/english/documents/innervate/19-20/eng13072-annie-peppiatt.pdf>.

359. Peterson D. L. The English Lyric from Wyatt to Donne. New Jersey : Princeton, 1966. 381 p.

360. Petrarch in English / ed. by T. Roche. London : Penguin UK, 2005. 352 p.

361. Petrarchism. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton : Princeton University Press, 2012. URL : <http://search.credoreference.com/content/entry/prpoetry/petrarchism/0>.

362. Petrarch's Canzoniere in the English Renaissance / ed. by A. R. Mortimer. Amsterdam : Rodopi, 2005. 196 p.

363. Pinka P. G. This Dialogue of One : The *Songs and Sonets* of John Donne. Tuscaloosa : University of Alabama Press, 1982. XII + 194 p.

364. Pivato J. Wyatt, Tudor Translator of Petrarca : Italian Plain Style. *Canadian Review of Comparative Literature*. 1981. Vol. 8. No 2. P. 239–255.

365. Potkay A. Spenser, Donne, and the Theology of Joy. URL : [https://web.archive.org/web/20090309062454/http://findarticles.com/p/articles/mi\\_hb3437/is\\_1\\_46/ai\\_n29252381/](https://web.archive.org/web/20090309062454/http://findarticles.com/p/articles/mi_hb3437/is_1_46/ai_n29252381/).

366. Powell J. Editing Wyatts : Reassessing the Textual State of Sir Thomas Wyatt's Poetry. URL : [https://www.academia.edu/16973844/Editing\\_Wyatts\\_Reassessing\\_the\\_Textual\\_State\\_of\\_Sir\\_Thomas\\_Wyatts\\_Poetry](https://www.academia.edu/16973844/Editing_Wyatts_Reassessing_the_Textual_State_of_Sir_Thomas_Wyatts_Poetry).

367. Powell J. Thomas Wyatt's Poetry in Embassy : Egerton 2711 and the Production of Literary Manuscripts abroad. *Huntington Library Quarterly*. 2004. Vol. 67. № 2 (July). P. 261–282.

368. Praz M. Donne and the Poetry of His Time. *A Garland for John Donne, 1631 – 1931* / ed. by T. Spencer. Cambridge : Cambridge University Press, 1931. P. 51–72.

369. Praz M. John Donne. Torino : SAIE, stampa 1958. 277 p.

370. Praz M. The Flaming Heart : Essays on Cranshaw, Machiavelli and other Studies in the Relations Between Italian and English Literature from Chaucer to T. S. Eliot. Gloucester : Peter Smith Pub Inc, 1958. 390 p.

371. Quaddawi T. A. Spenser's Concept of Love in *Amoretti*. *Adab Al-Rafidayn*. 2005. Vol. (42). P. 85–98.

372. Rajagopalan I. Metaphysical Poetry – An Introduction. *Shanlax International Journal of English*. 2014. Vol. 2. No 2. P. 29–35.

373. Redpath T. *The Songs and Sonets* of John Donne. London : Methuen, 1983. XXIV + 374 p.

374. Rees D. G. Sir Thomas Wyatt's Translations from Petrarch. *Comparative Literature*. 1955. Vol. 1. No 7. P. 15–24.

375. Rees D. G. Wyatt and Petrarch. *The Modern Language Review*. 1957. Vol. 52. No 3. P. 389–391.

376. Ribes P. John Donne : Holy Sonnet XIV or the Plenitude of Metaphor. URL : [http://www.sederi.org/wp-content/uploads/2016/12/7\\_16\\_ribes.pdf](http://www.sederi.org/wp-content/uploads/2016/12/7_16_ribes.pdf).

377. Ribes P. Teaching Petrarchan and Anti-Petrarchan Discourses in Early Modern English Lyrics. *International Journal of Higher Education*. 2012. Vol. 1. No 1. P. 62–71.

378. Ricklefs U. Bildlichkeit. *Das Fischer Lexikon Literatur* : In 3 Bd. / hrsg. v. N. Ricklefs. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1996. Bd. 1. S. 260–320.

379. Riemer A. P. A Pattern for Love – The Structure of Donne's «The Canonization». URL :

<https://web.archive.org/web/20120324055553/http://escholarship.usyd.edu.au/journals/index.php/SSE/article/viewFile/333/305>.

380. Robertson D. W. *A Preface to Chaucer : Studies in Medieval Perspectives*. Princeton : Princeton University Press, 1963. 519 p.

381. Roche T. P. *Petrarch and the English Sonnet Sequences*. New York : AMS Press, 1989. VIII + 604 p.

382. Rodríguez L. L. *John Donne : The New Turn of Classical Tradition*. URL : [http://www.sederi.org/wp-content/uploads/2016/12/7\\_17\\_lojo.pdf](http://www.sederi.org/wp-content/uploads/2016/12/7_17_lojo.pdf).

383. Rosu A. *Poetry as Language Presentation : John Donne, Poet, Preacher, Craftsman*. URL : <https://escholarship.org/uc/item/3hg071h5>.

384. Rudenstine N. L. *Sidney's Poetic Development*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1967. 309 p.

385. Ruffo-Fiore S. Donne's «Parody» of the Petrarchan Lady. *Comparative Literature Studies*. 1972. Vol. 9. No 4. P. 392–406.

386. Ruffo-Fiore S. *Donne's Petrarchism : A Comparative View*. Firenze : Grafica Toscana, 1976. 130 p.

387. Ruma M. B. A Brief Thematic Survey of the Discourse of Love in the Poetry of John Donne. *European Academic Research*. 2014. Vol. II. Issue 9. P. 12273–12287.

388. Russel A. P. «Thou Seest Mee Striue for Life» : Magic, Virtue, and the Poetic Imagination in Donne's «Anniversaries». *Studies in Philology*. 1998. Vol. 95. No 4. P. 374–410.

389. Saha M. John Donne : The Innovator of a New Kind of Love Poetry. *International Journal of Innovative Studies in Sociology and Humanities (IJISSH)*. 2018. Vol. 3. Issue 8. URL : <https://ijissh.org/storage/Volume3/Issue8/IJISSH-030816.pdf>.

390. Saunders B. *Desiring Donne : Poetry, Sexuality, Interpretation*. Cambridge : Harvard University Press, 2006. 248 p.

391. Schaar C. An Elizabethan Sonnet Problem : Shakespeare's *Sonnets*, Daniel's *Delia*, and their Literary Background. Lund : C. W. K. Gleerup, 1960. 136 p.
392. Schaar C. Motif of Death in XVIth Century Sonnet Poetry. Lund : G. W. K. Gleerup, 1960. 304 p.
393. Schoenfeldt M. Courts and Patronage. *The Cambridge History of Literary Criticism : The Renaissance* / ed. G. P. Norton. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. P. 371–377.
394. Schultz J. A. Courtly Love, the Love of Courtliness, and the History of Sexuality. Chicago : University of Chicago Press, 2006. 242 p.
395. Schwanda T. Soul Recreation : The Contemplative-Mystical Piety of Putitanism. Eugene : Pickwick Publications, 2012. 292 p.
396. Sessions W. A. «Enough Survives». The Earl of Surrey and European Court Culture. *History Today*. 1991. Vol. 1. P. 48–54.
397. Sessions W. A. «Tottel's Miscellany» and the Metaphysical Poets. *Approaches to Teaching the Metaphysical Poets* / ed. by S. Gottlieb. New York : Modern Language Association, 1990. P. 48–53.
398. Sessions W. A. Henry Howard, the Poet Earl of Surrey : A Life. Oxford : Oxford University Press, 1999. XVI + 448 p.
399. Sessions W. A. Surrey's Wyatt : Autumn 1542 and the New Poet. *Rethinking the Henrician Era : Essays on Early Tudor Texts and Contexts* / ed. by P. C. Herman. Urbana, Chicago, 1994. P. 168–192.
400. Seventeenth Century English Poetry. *Modern Essays in Criticism* / ed. by W. R. Keast. Oxford : Oxford University Press, 1971. 490 p.
401. Sharpe K. The King's Writ : Royal Authors and Royal Authority on Early Modern England. *Culture and Politics in Early Stuart England* / ed. K. Sharpe, P. Lake. London : Macmillan, 1994. P. 117–138.
402. Sidney Ph. An Apologie for Poetrie. London : E. Arber, 1868. 72 p.
403. Sidney Ph. *Astrophel & Stella*. London : David Stott, 370, Oxford Street, 1888. 233 p.



404. Sidney Ph. *The Countess of Pembroke's Arcadia*. URL : <https://www.gutenberg.org/cache/epub/70854/pg70854-images.html>.
405. Sidney Ph. *Who Hath His Fancy Pleased*. URL : [https://www.babelmatrix.org/works/en/Sidney%2C\\_Philip-1554/Who\\_hath\\_his\\_fancy\\_pleased](https://www.babelmatrix.org/works/en/Sidney%2C_Philip-1554/Who_hath_his_fancy_pleased).
406. Single D. *The Amorous Soul : On the Role of the Erotic in the Poetry of John Donne*. URL : [https://www.academia.edu/37542462/The\\_Amorous\\_Soul\\_On\\_the\\_Role\\_of\\_the\\_Erotic\\_in\\_the\\_Poetry\\_of\\_John\\_Donne?email\\_work\\_card=thumbnail](https://www.academia.edu/37542462/The_Amorous_Soul_On_the_Role_of_the_Erotic_in_the_Poetry_of_John_Donne?email_work_card=thumbnail).
407. *Sir Philip Sidney and the Interpretation of Renaissance Culture* / ed. by G. Waller, D. Moore. New York : Routledge, 1984. 147 p.
408. Slagter N. *Sacrificial Sonnet : Consoling Donne's Dislike for Petrarchan Distance*. URL : <https://www.redeemer.ca/wp-content/uploads/slagter-on-donne-holy-sonnet.pdf>.
409. Smith A. J. *John Donne : The Songs and Sonets*. London : Edward Arnold, 1968. 72 p.
410. Spenser E. *Amoretti and Epithalamion. A Critical Edition*. Tempe, AZ, 1997. 292 p.
411. Spenser E. *The Faerie Queen*. New York : Thomas V. Crowell & Company Publishers, 1903. 578 p.
412. Stanton J. L. *Darke Hieroglyphicks : Alchemy in English Literature from Chaucer to the Restoration*. Lexington : The University Press of Kentucky. 377 p.
413. Starks L. S. «Batter My [Flaming] Heart» : Male Masochism in the Religious Lyrics of Donne and Crashaw. URL : [https://enculturation.net/1\\_2/starks.html](https://enculturation.net/1_2/starks.html).
414. Sturm-Maddox S. *Petrarch's Laurels*. University Park : Pennsylvania State University Press, 1992. 309 p.
415. Sturm-Maddox S. *Petrarch's Metamorphoses*. Columbia : University of Missouri Press, 1985. VII + 173 p.

416. Sturm-Maddox S. Petrarch's Serpent in the Grass : The Fall as Subtext in the Rime Sparse. *Journal of Medieval and Renaissance Studies*. 1983. Vol. 13. P. 213–226.
417. Sullivan E. The Influence of John Donne : His Uncollected Seventeenth-Century Printed. London : University of Missouri Press, 1993. XVII + 215 p.
418. Targoff R. John Donne, Body and Soul. London, Chicago : The University of Chicago Press, 2008. 213 p.
419. The Cambridge Companion to John Donne / ed. by A. Guibbory. Cambridge : Cambridge University Press, 2006. 277 p.
420. The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes (1907 – 21). Volume IV. Prose and Poetry : Sir Thomas North to Michael Drayton. URL : <http://www.bartleby.com/214/1101.html>.
421. The Columbia History of British Poetry / ed. by C. Woodring. New York : Columbia University Press, 1994. 732 p.
422. The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne / ed. by C. M. Coffin. New York : Modern Library, 2001. XXXII + 697 p.
423. The Divine Poems of John Donne / ed. by H. Gardner. Oxford : Clarendon, 1952.
424. The Poems of John Donne : in 2 vols. / ed. by H. J. C. Grierson. Vol. II. Oxford : Oxford University Press, 1912.
425. Thompson K. Galvanized, Erotic Love Refined : An Explication of John Donne's «The Ecstasy». URL : <https://www.luminarium.org/sevenlit/thompson.htm>.
426. Thomson P. John Donne and the Countess of Bedford. *Modern Language Review*. 1949. Vol. XLIV. P. 329–340.
427. Thomson P. Sir Thomas Wyatt and His Background. London : Routledge & Kegan Paul, 1964. XIV + 298 p.
428. Thomson P. The First English Petrarchans. *The Huntington Library Quarterly*. 1959. Vol. 22. No 2. P. 85–105.

429. Thomson P. Wyatt and the Petrarchan Commentators. *Review of English Studies*. 1959. Vol. 10. P. 225–233.
430. Thomson P. Wyatt and the School of Serafino. *Comparative Literature*. 1961. Vol. 13. No 4. P. 280–315.
431. Tillyard E. M. W. *The Poetry of Sir Thomas Wyatt*. London : Hazen Press, 2008. 200 p.
432. Tottel's Miscellany. Songes and Sonettes by Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt, the Elder, Nicholas Grimald and Uncertain Authors. London : Queen Square Bloomsbury, 1870. 272 p.
433. Tourney L. D. Donne, the Countess of Bedford, and the Petrarchan Manner. *New Essays on Donne* / ed. by G. A. Stringer. Salzburg : Universitat Salzburg, 1977. P. 45–59.
434. Tuve R. Elizabethan and Metaphysical Imagery. *Renaissance Poetic and 20th Century Critic*. Chicago : The University of Chicago Press, 1947. 442 p.
435. Tuve R. Imagery and Logic : Ramus and Metaphysical Poetics. *Journal of the History of Ideas*. 1943. No 3. P. 365–400.
436. Ursell M. The Pneumatics of Inspiration in the Anniversary Poems. *Connotations*. 2015/16. Vol. 25.1. URL : <https://www.connotations.de/article/michael-ursell-the-pneumatics-of-inspiration-in-the-anniversary-poems/>.
437. Vuillemin R. Love with Excess of Heat : The Sonnet and Petrarchan Excess in the Late Elizabethan and Early Jacobean Periods. *XVII – XVIII*. 2014. Vol. 71. La Mesure et l'excès. P. 99–120. URL : <https://journals.openedition.org/1718/395?lang=en>.
438. Waller G. *English Poetry of the Sixteenth Century*. URL : [https://books.google.com.ua/books?id=mtcFBAAAQBAJ&pg=PT123&lpg=PT123&dq=english+petrarchism&source=bl&ots=\\_CeWe7yDHR&sig=dWhQ31j0VQOcNcPu4I-3OcBftJQ&hl=uk&sa=X&ved=0CBsQ6AEwADgyahUKEwiM7-Kbp-LHAhVFiiwKHxj2BL4#v=onepage&q=english%20petrarchism&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=mtcFBAAAQBAJ&pg=PT123&lpg=PT123&dq=english+petrarchism&source=bl&ots=_CeWe7yDHR&sig=dWhQ31j0VQOcNcPu4I-3OcBftJQ&hl=uk&sa=X&ved=0CBsQ6AEwADgyahUKEwiM7-Kbp-LHAhVFiiwKHxj2BL4#v=onepage&q=english%20petrarchism&f=false).

439. Waller G. The Rewriting of Petrarch : Sidney and the Languages of Sixteenth-Century Poetry. *Sir Philip Sidney and the Interpretation of Renaissance Culture* / ed. by G. Waller, D. Moore. New York : Routledge, 1984. P. 69–83.

440. Wanbe K., Mangang P. S. Donne and Eliot: A Study on Metaphysical Poetry. *European Academic Research*. 2013. Vol. 1. Issue 8. P. 2397–2408.

441. Wardwell J. John Donne's Bawdy Body Devotion. URL : <https://stonework03.blogspot.com/2006/11/john-donnes-bawdy-body-devotion.html>.

442. Warkentin G. «Love's Sweetest Part, Variety» : Petrarch and the Curious Frame of the Renaissance Sonnet Sequence. *Renaissance and Reformation*. 1975. Vol. 11. No 1. P. 14–23.

443. Warton J. En Essay on the Writings and Genius of Pope. Volume I. London : M. Cooper, 1756. 334 p.

444. Weiner A. D. The Conventions of Love, the Conventions of Poetry, and the Love Poems of Sir Thomas Wyatt. URL : [https://www.academia.edu/3244045/The\\_Conventions\\_of\\_Love\\_the\\_Conventions\\_of\\_Poetry\\_and\\_the\\_Love\\_Poems\\_of\\_Sir\\_Thomas\\_Wyatt](https://www.academia.edu/3244045/The_Conventions_of_Love_the_Conventions_of_Poetry_and_the_Love_Poems_of_Sir_Thomas_Wyatt).

445. Wentz F. John Donne's Holy Sonnet XIV. URL : <https://faithwentz.wordpress.com/2016/02/22/john-donnes-holy-sonnet-xiv-in-terms-of-divine-rape-or-humanitys-limitations/>.

446. White H. The Metaphysical Poets. A Study in Religious Experience. New York : Macmillan, 1962. 414 p.

447. Wiggins P. Donne, Castiglione, and the Poetry of Courtliness. Bloomington : Indiana University Press, 2000. VIII + 174 p.

448. Wilkins E. H. A General Survey of Renaissance Petrarchism. *Comparative Literature*. 1950. Vol. 2. P. 327–328.

449. Williamson G. The Convention of the «Extasie». *Seventeenth Century Contexts*. London : Faber Faber, 1960. P. 63–77.

450. Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1989. 1054 s.

451. Wilson M. Sir Philip Sidney. London : Duckworth, 1931. 328 p.
452. Winters Y. The 16<sup>th</sup> Century Lyric in England : A Critical and Historical Reinterpretation. *Elizabethan Poetry : Modern Essays in Criticism* / ed. by P. J. Alpers. London, Oxford, New York : Oxford University Press, 1967. P. 93–125.
453. Woudhuysen H. R. Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts, 1558 – 1640. Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1998. XV + 515 p.
454. Wyatt T. Whoso List to Hunt, I Know where is an Hind. URL : <https://www.poetryfoundation.org/poems/45593/whoso-list-to-hunt-i-know-where-is-an-hind>.
455. Young R. Love, Poetry, and John Donne in the Love Poetry of John Donne. URL : <https://web.archive.org/web/20030703050922/http://www.geocities.com/milleldred/donnelove.html>.
456. Zimmer M. E. «In Whom Love Wrought New Alchimie» : The Inversion of Christian Spiritual Resurrection in John Donne's «A Nocturnall upon St. Lucies Day». URL : <https://web.archive.org/web/20030705102522/http://www.geocities.com/milleldred/donnezimmer.html>.
457. Zuberi I. H. The Mystical Element in the Metaphysical Poets of the Seventeenth Century. New York : Biblo & Tannen Publishers, 1966. 351 p.
458. Zunder W. The Poetry of John Donne : Literature and Culture in Elisabethan and Jacobean Period. Brighton, Sussex : Harvester Press ; Totowa, New York : Barnes & Noble Books, 1982. X + 121 p.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### Список публікацій здобувача за темою дослідження та відомості про апробацію результатів дисертації

#### Додаток А.1

#### Список публікацій здобувача за темою дослідження

##### *Монографії, розділи монографій*

1. Маркова М. Феномен петраркізму у світлі теоретичних ідей Дені де Ружмона. *Traditional and innovative approaches to scientific research : theory, methodology, practice : scientific monograph*. Riga : Baltija Publishing, 2022. P. 447–473. DOI : <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-241-8-18>.

##### *Наукові праці в періодичних виданнях, що входять до бази даних Scopus*

2. Маркова М. Петрарківські контексти духовної лірики Джона Донна. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2021. № 1 (21). С. 10–18. DOI : <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2021-1-21-1>.

3. Kryshchanovych S., Ivanytska O., **Markova M.**, Hliudzyk Y., Ivanova A. A Graphical Language-based Approach for Database Modeling in Higher Education Information Systems. *Ingénierie des Systèmes d'Information*. 2023. Vol. 28. No 6. P. 1597–1603. DOI : <https://doi.org/10.18280/isi.280616>.

4. Маркова М. «Роковини» Джона Донна як петрарківські тексти. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2023. № 1 (25). С. 34–49. DOI : <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2023-1-25-3>.

5. Markova M. An Intimate Dialogue with God in John Donne's «Holy Sonnets» : Petrarchan Context. *Visnyk Universitetu Imeni Alfreda Nobelya*.

*Seriya : Filologichni Nauki*. 2024. Vol. 1. Issue 27. P. 34–52. DOI : <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2024-1-27-3>.

*Наукові праці у фахових виданнях України категорії «Б»*

6. Маркова М. Осмислення проблеми петраркізму Джона Донна у літературознавчому дискурсі. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2016. № 2 (12). С. 67–73. URL : <https://phil.duan.edu.ua/images/PDF/2016/2/9.pdf>.

7. Маркова М. Творчість Джона Донна : традиції і новаторство. *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови*. 2016. Вип. 24. Ч. I. С. 166–172.

8. Маркова М. Петраркізм : проблема визначення та історія вивчення. *Проблеми гуманітарних наук : збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 40. С. 65–79. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pgn\\_fl\\_2017\\_40\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pgn_fl_2017_40_10).

9. Маркова М. Поетика петраркізму : ключові риси. *Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки*. 2017. № 3 (50). С. 8–13. URL : [http://humanities.stateandregions.zp.ua/archive/3\\_2017/4.pdf](http://humanities.stateandregions.zp.ua/archive/3_2017/4.pdf).

10. Маркова М. Трансформації петраркізму в поемі Едмунда Спенсера «Епіталаміон». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2017. Вип. 28. С. 75–77. URL : <http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v28/21.pdf>.

11. Маркова М. Філософські основи петраркізму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство*. Тернопіль : ТНПУ, 2017. Вип. 46. С. 321–332. URL : <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/9194/1/28Markova.pdf>.

12. Маркова М. Сонет Франческо Петрарки про лань у рецептивному полі англійської літератури XVI століття. *Актуальні питання гуманітарних*

наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. Вип. 30. Т. 2. С. 296–301. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/30.212343>.

13. Маркова М. Едмунд Спенсер як петраркіст. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2021. Т. 32 (71). № 4. Ч. 3. С. 110–114. DOI : <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.4-3/18>.

14. Маркова М. Воєнна образність у любовній ліриці петраркізму. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип. 58. Т. 2. С. 173–177. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-2-24>.

15. Маркова М. Елементи петраркізму у віршованих посланнях та епістоляріях Джона Донна. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 23. Т. 2. С. 250–255. DOI : <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.23.2.48>.

16. Маркова М. Поезія Філіпа Сідні – вершина англійського петраркізму. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72). № 6. Ч. 2. С. 148–152. DOI : <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.6.2/25>.

17. Маркова М. Сонет Джона Донна «This is My Play's Last Scene» в українських перекладах. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72). № 5. Ч. 2. С. 57–61. DOI : <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.5.2/11>.

18. Маркова М. Традиції петраркізму у збірці Джона Донна «Пісні і сонети». *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 21. Т. 1. С. 287–292. DOI : <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.21.1.54>.

19. Маркова М. «Death, Be not Proud» Джона Донна : один сонет – три переклади українською мовою. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького*



державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Вип. 64. Т. 1. С. 300–303. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-44>.

20. Маркова М. «Епіталама» Едмунда Спенсера vs «Ноктюрн у День св. Люсі» Джона Донна : герменевтичні аспекти. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Вип. 69. Т. 2. С. 158–162. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-2-26>.

21. Маркова М. Використання петрарківського мовного коду у сонеті Джона Донна «Oh, to Vex Me, Contraries Meet in One...». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2023. Т. 34 (73). № 1. Ч. 2. С. 127–131. DOI : <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.1.2/20>.

22. Маркова М. Розвиток ліричної традиції петраркізму в поезії Джона Донна «Твікенгемський сад». *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Вип. 66. Т. 2. С. 146–150. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-21>.

23. **Маркова М., Берчук Ю.** Джон Донн в українських школах. *Вісник науки та освіти (Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія»)*. 2024. № 7 (25). С. 370–380.

### **Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації**

24. Маркова М. Поетична творчість Томаса Вайетта і перші прояви англійського петраркізму. *Zbiór artykułów naukowych Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej «Filologia, literatura, socjologia i kulturoznawstwo. Nauka wczoraj, dziś, jutro» (28.02.2016)*. Warszawa : Wydawca : Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2016. S. 13–23. URL : [http://xn--e1aaifpcds8ay4h.com.ua/files/txt/scientific\\_conference\\_50/zbornik\\_50\\_5\\_Warsza](http://xn--e1aaifpcds8ay4h.com.ua/files/txt/scientific_conference_50/zbornik_50_5_Warsza)

[wa\\_28.02.2016.pdf](#).

25. Маркова М. Розвиток петрарківського поетичного дискурсу на англійському національному ґрунті. *Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми філології»* (м. Одеса, 22 – 23 вересня 2017 р.). Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 33–36. URL : <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/fil/17sept2017/17sept2017.pdf>.

26. Маркова М. Зародження англійського петраркізму у творчості Джефрі Чосера. *Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст. XI Міжнародні Чичерінські читання : Програма ; Матеріали*. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2019. С. 56–57. URL : [https://www.researchgate.net/publication/356192905\\_SPACE\\_AND\\_CHARACTER\\_AS\\_TRANSCULTURAL\\_CONSTRUCTS\\_IN\\_JOSEPH\\_CONRAD%27S\\_NOVEL\\_ALMAYER%27S\\_FOLLY](https://www.researchgate.net/publication/356192905_SPACE_AND_CHARACTER_AS_TRANSCULTURAL_CONSTRUCTS_IN_JOSEPH_CONRAD%27S_NOVEL_ALMAYER%27S_FOLLY).

27. Маркова М. «Королева фей» Едмунда Спенсера у контексті художнього дискурсу петраркізму. *Monografia pokonferencyjna «Science, research, development. Philology, sociology and culturology»* (Berlin, 30.01.2021 – 31.01.2021). Warszawa : Diamond trading tour, 2021. S. 18–20. URL : [http://dspace-s.msu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/8593/1/Areas%20of%20bibliographic%20activity.pdf](http://dspace.s.msu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/8593/1/Areas%20of%20bibliographic%20activity.pdf).

28. Маркова М. Історія петраркізму в англійській літературі. *Світова література у літературознавчому дискурсі XXI ст. : матеріали XII Міжнародних Чичерінських читань* (Львів, 28 – 29 жовтня 2021 року). Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 134–138. URL : [https://www.academia.edu/108267667/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%9E%D0%A0%D0%9E%D0%92%D0%90\\_%D0%A1%D0%A2%D0%A0%D0%A3%D0%9A%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%90\\_%D0%A0%D0%9E%D0%9C%D0%90%D0%9D%D0%A3\\_%D0%A1%D0%95%D0%9C%D0%AE%D0%95%D0%9B%D0%90\\_%D0%91%D0%95%D0%9A%D0%9A%D0%95%D0%A2%D0%90\\_%D0%9C%D0%95%D0%A0%D0%A4%D0%86?em](https://www.academia.edu/108267667/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%9E%D0%A0%D0%9E%D0%92%D0%90_%D0%A1%D0%A2%D0%A0%D0%A3%D0%9A%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%90_%D0%A0%D0%9E%D0%9C%D0%90%D0%9D%D0%A3_%D0%A1%D0%95%D0%9C%D0%AE%D0%95%D0%9B%D0%90_%D0%91%D0%95%D0%9A%D0%9A%D0%95%D0%A2%D0%90_%D0%9C%D0%95%D0%A0%D0%A4%D0%86?em)

[ail\\_work\\_card=view-paper.](#)

29. Маркова М. Англійські петраркісти Єлизаветинської доби. *Актуальні питання науки, освіти і суспільства в сучасних умовах* : збірник тез доповідей міжнародної науково-практичної конференції (Полтава, 21 грудня 2022 р.). Полтава : ЦФЕНД, 2022. С. 24–26. URL : <https://www.economics.in.ua/2022/12/21-2022.html>.

30. Маркова М. Жанрова специфіка поезії Джона Донна «Sonnet. The Token». *Розвиток сучасної освіти і науки : результати, проблеми, перспективи. Том XV : Наукові пошуки в контексті викликів і конфліктів*. Конін – Ужгород – Перемишль – Херсон : Посвіт, 2023. С. 160–162. URL : <https://www.uzhnu.edu.ua/uk/infocentre/get/80855>.

### **Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації**

31. Маркова М. Джон Донн : ступаючи на terra incognita. *Молодий вчений*. 2017. № 4.3 (44.3). С. 146–150.

32. Маркова М. Петрарківські виміри поезії Генрі Говарда. *Молодий вчений*. 2018. № 3.1 (55.1). С. 109–113. URL : <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/3.1/27.pdf>.

33. Маркова М. Рецепція петраркізму в елегіях Джона Донна. *Інтернаука*. 2018. № 17 (57). Т. I. С. 69–72. URL : <https://www.inter-nauka.com/issues/2018/17/4230>.

### **Додаток А.2**

#### **Відомості про апробацію результатів дослідження**

Основні положення, ідеї, результати дослідження були обговорені на наукових семінарах і засіданнях кафедри української літератури та теорії літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана

Франка, отримали позитивні відгуки на міжнародних і всеукраїнських конференціях та наукових читаннях, зокрема:

*міжнародних:* Міжнародна науково-практична конференція «Філологія, література, соціологія та культурознавство. Наука вчора, сьогодні, завтра» (28 лютого 2016 р., м. Варшава); Міжнародна наукова конференція «Science, Research, Development» (30 – 31 січня 2021 р., м. Берлін);

*міжнародних в Україні:* IX Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття» (15 – 16 жовтня 2015 р., м. Львів); V Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми філології» (22 – 23 вересня 2017 р., м. Одеса); X Міжнародні Чичерінські читання «Світова література в літературознавчому дискурсі XXI століття» (12 – 13 жовтня 2017 р., м. Львів); XI Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття» (3 – 4 жовтня 2019 р., м. Львів); XII Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття» (28 – 29 жовтня 2021 р., м. Львів); Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні питання науки, освіти і суспільства в сучасних умовах» (21 грудня 2022 р., м. Полтава); VIII Міжнародна науково-практична конференція «Рідне слово в етнокультурному вимірі» (19 – 20 жовтня 2023 р., м. Дрогобич); XV Міжнародна науково-практична конференція «Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи. Наукові пошуки в контексті викликів і конфліктів» (3 листопада 2023 р., м. Ужгород); Міжнародна наукова конференція «Semper Professor: велегранність наукового таланту Івана Денисюка (до 100-річчя від дня народження)» (22 листопада 2024 р., м. Львів);

*всеукраїнських з міжнародною участю:* Всеукраїнська наукова конференція із міжнародною участю «Актуальні тенденції сучасного гуманітарного дискурсу» (30 березня 2017 р., м. Дрогобич);

*всеукраїнських:* II Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні тенденції сучасного гуманітарного дискурсу – 2018» (16 травня 2018 р.,

м. Дрогобич); III Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні тенденції сучасного гуманітарного дискурсу – 2019» (16 – 17 травня 2019 р., м. Дрогобич); Всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена 205-й річниці від дня народження Тараса Шевченка, «Українське слово мовами народів світу» (14 – 21 березня 2019 р., м. Дрогобич); Всеукраїнська щорічна франкознавча конференція «Нагуєвицькі читання – 2023» (25 – 29 травня 2023 р., м. Дрогобич).