

## CHAPTER «PHILOLOGICAL SCIENCES»

### THE PHENOMENON OF PETRARCHISM IN THE LIGHT OF DENNIS DE ROUGEMONT'S THEORETICAL IDEAS

#### ФЕНОМЕН ПЕТРАРКІЗМУ У СВІТЛІ ТЕОРЕТИЧНИХ ІДЕЙ ДЕНІ ДЕ РУЖМОНА

Mariana Markova<sup>1</sup>

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-241-8-18>

**Abstract.** The proposed research summarizes and interprets the ideas of the famous Swiss philosopher D. de Rougemont, regarding the genesis and hidden mystical meanings of the concept of courtly love in European culture, the most fully embodied, according to the researcher, in the myth of Tristan and Isolde, comprehensively analyzed by him in the work "Love and Western Culture". *The purpose* of the research is to expand the field of application of the scientist's methodological tools and extrapolate his theory to the ideological and aesthetic phenomenon of Petrarchism and, above all, to the Petrarchan concept of love and its rhetoric. The *results* of the investigation are as follows. It is *established* that the very first version of the Petrarchan love text – the lyrical collection of F. Petrarch "Canzoniere" still retained a rather noticeable connection with the doctrine of Catharism. F. Petrarch was well acquainted with the works of the Provençal troubadours – direct relayers of the principles of Catharism in medieval Europe – and borrowed from them the fundamental conventions of the concept of courtly love, which at the time of its birth was a religion in the full sense of the term, a historically determined Christian heresy. The heresy of the Cathars consisted in interpreting love as a push beyond the visible world, towards the divine, which alone deserves love, therefore love for an earthly being

---

<sup>1</sup> Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,  
Associate Professor at the Department of Ukrainian Literature and Theory of Literature,  
Associate Professor at the Department of Foreign Literature and Polonistics,  
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ukraine

was perceived as unworthy and notoriously unhappy. F. Petrarch described his feelings for Laura exactly in this way, and only after her death he began to feel free, because only then the way to the Creator opened before him. On the other hand, in the works of F. Petrarch's followers, these mythical layers are already lost, so the researchers conclude that Petrarchism was inherited by the post-Renaissance poets not as a worldview system, but primarily as a language strategy. It is *proved* that the rhetoric of Petrarchan poetry in various national literatures and individual authors' poetics remained unchanged, while its ideological and thematic content can sometimes vary to the point of direct denial of the fundamental postulates of the courtly concept of love, such as, for example, the unrequited and Platonic character of the love feeling (as in the poetry of J. Donne) or a protest against the institution of marriage (as in the lyrics of E. Spenser). It is also *shown* that the genetic kinship of courtly rhetoric and European mysticism, both of which are directly related to the medieval Christian heresies, led to the fact that the Petrarchan language became at the same time the language of the spiritual lyrics of the European poets.

### 1. Вступ

Д. де Ружмон (1906–1985) – авторитетний швейцарський мислитель, філософ, есеїст, громадський діяч, один із найяскравіших інтелектуалів Європи минулого століття. Найвідоміша його книга – «Любов і західна культура» – вперше побачила світ у 1939 р. і з того часу неодноразово перевидавалася (до слова, одним із її видавців був Томас Стернз Еліот). Створена у буремний міжвоєнний період, праця була детермінована реаліями європейської цивілізації, які й «підштовхнули автора до пошуку витоків її системи вартостей» [10]. Дослідження народжене у плідному міждисциплінарному просторі – на перетині історії, культурології, релігієзнавства, філософії, соціології, психології, літературознавства та ін. Вихідною точкою Д. де Ружмон обирає середньовічний міф про Тристана та Ізольду, розуміючи під міфом «історію, символічну, просту і зворушливу вигадку, що вбирає незліченну кількість більш-менш схожих ситуацій <...>, дає змогу охопити деякі типи сталих стосунків [13, с. 17]. Спираючись на його глибинний аналіз, науковець демонструє тяглість названого міфу аж до ХХ ст. не лише у художній літературі та мистецтві, зокрема музиці й театрі,

але й у таких сферах, як війна, політика, дипломатія, освіта й виховання та навіть повсякденне життя й поведінкові моделі європейців, насамперед ті, що стосуються шлюбу. Найбільше уваги автор приділяє вивченню концепції куртуазного кохання (Д. де Ружмон називає його «коханням-пристрастю»), що визначає романну структуру міфу про Тристана й Ізольду, та виявленню її філософських, релігійних і психологічних витоків. Мета нашої розвідки полягає у розширенні сфери застосування методологічного інструментарію швейцарського вченого та екстраполяції його теорії на ідейно-естетичний феномен європейського петраркізму і, перш за все, – петрарківську концепцію любовного почуття та її реторику.

### 2. Куртуазне кохання і катаризм

Як відомо, «Роман про Тристана та Ізольду» був створений у XII ст. північнофранцузькими поетами, яких називали труверами, мав декілька варіантів, писався спочатку віршами, а згодом прозою і зрештою поширився далеко за межі Франції. Загалом, трувери мали у своєму творчому доробку кілька абсолютно оригінальних ліричних жанрів, як, наприклад, пісні про нещасливе заміжжя чи про Хрестові походи, проте передусім вони були здібними учнями провансальських співців – трубадурів. Саме в них трувери і запозичили куртуазну концепцію кохання, яка й формує основні змістові пласти роману. Засадничі ідеї куртуазного (лицарського) кохання добре відомі. Чи не найповніше вони викладені у латиномовній праці придворного капелана знаної покровительки трубадурів Марії Шампанської Андреаса Капеллануса під назвою «De Arte Honeste Amandi» («Мистецтво куртуазного кохання», 1184–1186). Це почуття насамперед платонічне, воно одновекторне, тобто лицар не сміє сподіватися на прихильність Пані, тасмне і визначається винятково особистим вибором, не маючи нічого спільного із дотриманням суворой середньовічної суспільної ієрархії чи засад християнської моралі. Пані Серця найчастіше заміжня, більш знатна і заможніша за лицаря, а відтак – недосяжна, тому він може лише служити їй, подібно до васала, здійснювати на її честь доблесні подвиги та складати проникливі любовні вірші. Таке кохання сповнює душу закоханого суперечливими почуттями, дарує радість і зневіру, надію і відчай одночасно. Воно є нещасливим, бо а ргіогі не допускає

взаємності («Я не думаю, що кохання може бути розділеним, оскільки якщо воно буде розділеним, повинно бути змінене його ім'я», – стверджував Арнаут Марейль [цит. за: 15, с. 88]), проте й щасливим, бо дається лицарю не для того, аби здобути жінку, а для того, аби через любов до неї сягнути правдивого благородства, підвестися до найвищих щаблів духовної досконалості. Як бачимо, любов у куртуазній культурі характеризується надвичайно могутньою перетворювальною силою і є ознакою справжньої шляхетності.

Традиційно вважається, що витoki такого трактування кохання – у платонівській та неоплатонічній філософії [див.: 9], проте Д. де Ружмон віднаходить ще одне джерело південнофранцузької любовної куртуазії. На думку швейцарського дослідника, її виникнення не було би можливим без проникнення у Прованс християнської ереси катаризму, що, своєю чергою, сходить до східної релігії Мані – маніхейства. В останнього катари запозичили насамперед ідею дуалізму – категоричного протиставлення матеріального і духовного світів, їх принципової несумісності. У християнстві це протистояння знімалося через Ісуса Христа – Бога, що втілювався в людську плоть. Катари не розуміли і не визнавали боговтілення – людське тіло було для них в'язницею, в якій певний час змушена перебувати божественна душа. За переконаннями катарів, вона постійно прагне повернення додому, у світ, де має знову злитися із духовним началом, що може бути здійснене лише через єдину смерть, отожд прагнення смерті – одне з найбільш природних бажань людини: «Життя – це, насправді, земний день випадкових істот та страждання матерії; але смерть – це ніч осяяння, зникнення ілюзорних форм, єднання душі з коханим, спілкування з абсолютним буттям» [13, с. 102]. Таким чином, найбільшою любов'ю людини є любов не до ближнього, як у християнстві, а до божественного, частку якого людина носить всередині самої себе. Аналізуючи стосунки Тристана та Ізольди в ключі катаризму, Д. де Ружмон постійно наголошує на тому, що Тристан кохає не Ізольду, а себе в Ізольді, саму пристрасть, «що переважає прагнення насолоди чи іншої людини» [13, с. 40].

Переважає більшість трубадурів, на переконання швейцарського дослідника, або самі були катарами, або тісно примикали до цього руху, симпатизували йому. Він доводить, що найвідоміші феодальні осередки французької куртуазної культури були водночас і найбіль-

шими центрами катарської ересі. Оскільки ж католицька церква, природно, переслідувала будь-які відхилення від ортодоксії і катари не могли відкрито пропагувати свої погляди, то лірика трубадурів стала тим засобом, за допомогою якого перші отримали змогу транслювати своє вчення у широкі маси. Зрозуміло, що непосвячені не розуміли її імпліцитних змістів, відтак катарська містика дуже швидко була знівельована, проте для тих, хто володів відповідним ключем, були цілком зрозумілими практично всі ті проблемні моменти, які вже протягом багатьох століть і до сьогодні хвилюють дослідників неймовірно прекрасної провансальської поезії. Найперше йдеться про образ Прекрасної Пані та найрішучіший протест трубадурів проти інституції шлюбу. В Середні віки місце жінки визначалося насамперед тим, що було про неї написано в Біблії. Єва спокусила Адама, вона стала причиною вигнання з раю, через неї людство мусить спокутувати первородний гріх. Жінка, за середньовічними уявленнями, – істота нечиста, проклята, просякнута гріхом. У контексті сказаного абсолютно обґрунтованим виглядає здивування тією роллю, яку відводить жінці куртуазна культура, де вона стає для закоханого своєрідним медіатором між земним і божественним світами. Таку зміну функцій Д. де Ружмон пояснює проникненням у Прованс східного культу жіночності, який міг проявлятися у найрізноманітніших формах: «...куртуазне кохання зародилося у XII столітті у розпалі революційних змін європейської психіки. Воно виростало з того ж руху, що витягнув з глибин і частково допоміг усвідомити та лірично виразити жіночу засаду Шакті, культ Жінки, Матері, Діви. Вона причетна до об'явлення тої Аніми, яка, на мою думку, відтворює повернення східної символіки до психіки європейця. Вона стає зрозумілою завдяки деяким історичним прикметам: хронологічна збіжність з ересю катарів та прихована чи відверта опозиція до християнської концепції шлюбу» [13, с. 117]. Звідси – оспівана у ліриці трубадурів жінка аж ніяк не є реальною істотою, а передусім містичним символом. Дослідник пише про це так: «Якщо Дама – не просто Церква любови катарів (як гадали Арукс та Пеладан), ані Марія-Софія гностичних ересей (жіноча природа божества), то чи не маємо ми справу з Анімою, або точніше: духовною часткою людини, тою, що душа її ув'язнена у тілі, кличе тужливу любов, яку лише смерть зможе заспокоїти?» [13, с. 84].

У контексті сказаного стає зрозумілим і зневажливе ставлення куртуазних поетів до шлюбу. В Середні віки він був становою, політичною, економічною угодою і за головну мету мав продовження роду. Фізіологічні стосунки та народження дітей – фундамент середньовічного подружжя. Натомість куртуазне кохання позбавлене тілесності, бо спрямоване, як доводить Д. де Ружмон, не на іншу людину, а на нематеріальний об'єкт. Тому, аби відповідати ознакам куртуазності, любов між Тристаном та Ізольдою весь час витворює нові й нові перешкоди для свого здійснення. Навіть коли закохані втекли від короля Марка й три роки переховувалися, опинившись віч-на-віч, у лісі Моруа, тобто отримали всі умови для того, аби врешті поєднатися, Тристан кладе поміж собою та Ізольдою меч, свідомо відмовляючись від оволодіння коханою жінкою: «Що є справжнім сюжетом легенди (про Тристана та Ізольду – М. М.)? Розлука закоханих? Так, але розлука задля пристрасти, задля кохання, навіть такого, що їх мучить, аби піднести його, аби істотно змінити його – через знищення їхнього щастя, ба навіть їхнього життя <...>. Кохання як пристрасть, є чимось протилежним до життя! Це <...> неможливість кохати те, що поруч, не уявляючи його чимось да-леким, постійна втеча від володіння» [13, с. 36, 269]. Саме різного роду перешкоди для реалізації кохання (одруження Ізольди з королем Марком, переслідування баронами, добровільна розлука, одруження Тристана з Ізольдою Білорукою тощо), а точніше спроби їх подолання, і формують основні сюжетні коліна «Роману про Тристана та Ізольду». Такі перешкоди, за теорією Д. де Ружмона, невіддільні від самого куртуазного кохання: «Чи не є перешкода <...> лише підставою для успішного розвитку пристрасти? Можливо, все-таки перешкода поєднана з пристрастю значно глибше? Чи не вона є суттю пристрасті, якщо глибше зануритися у міт?» [13, с. 41]. Перешкоди є причиною страждань закоханих, натомість саме страждання – неодмінна риса куртуазної любові, оскільки лише через страждання можливе досягнення божественного і злиття з ним. Поряд із цим, «остаточне єднання є запереченням окремого індивіда з його численними стражданнями. Відтак найвище поривання бажання провадить до небажання. Діалектика Еросу впроваджує у життя щось зовсім непритаманне ритмам сексуальної спокуси: бажання, яке не стихає, яке нічим не можна задовольнити, яке відштовхує та уникає будь-яких спроб здійснитися

у цьому світі...» [13, с. 56]. Найвищою перешкодою для такого здійснення є, на думку швейцарського вченого, саме смерть, до якої спрямовані всі сюжетні лінії куртуазної любові. Дослідник підсумовує: «Кохання й смерть, смертельне кохання: якщо це не вся поезія, то принаймні один з найпоширеніших, універсально зворушливих елементів нашої літератури – і найдавніших легенд, і найпрекрасніших пісень. Щасливе кохання не має історії. Не може бути роману без смертельного кохання, себто без кохання, якому перешкоджає і загрожує саме життя. Західноєвропейська лірика не переймається ані вишуканістю розмірковувань, ані плідним спокоєм подружньої пари. Її приваблює не взаємність кохання, а пристрасть кохання. А пристрасть – це страждання. У тому-то й уся суть» [13, с. 14].

Творчість труверів, будучи прямою спадкоємицею лірики трубадурів, ще добре зберігала ці містичні, еретичні сенси любовних історій, проте із зруйнуванням Провансу та занепадом його багатой культури зв'язок між куртуазією та катаризмом починає поступово зникати. Міф про Тристана та Ізольду, а з ним і концепція кохання-пристрасті зазнає профанації і розуміється все більш буквально. Перші ознаки такої профанації знаходимо вже у творчості Франческо Петрарки, чия Лаура – вже не символ (як у трубадурів) і не алегорія (як Беатриче у Данте Аліг'єрі), а реальна жінка.

### 3. Концепція кохання у ліриці Ф. Петрарки та її зв'язок із катарською ерессю

Д. де Ружмон торкається творчості Ф. Петрарки лише побіжно, у контексті широкого огляду еволюції міфу про Тристана та Ізольду у європейській літературі, ми ж зупинимося на цьому питанні більш докладно. Насамперед з'ясуємо, що ми знаємо про жінку, якій Ф. Петрарка присвятив свої безсмертні поезії і чи справді її художній образ мав біографічний прототип.

Документальних свідчень про кохану італійського митця практично немає. Здебільшого дослідники оперують кількома текстами: спогадами Дж. Боккаччо, двома листами самого Ф. Петрарки (один розповідає про минулу любов і звернений до потомків («До потомків»), інший – заперечує звинувачення у тому, що поет вигадав Лауру («Familiares», II, IX)) та його записами на т. зв. кодексі Вергілія. Вер-

гліїв кодекс, за свідченнями італійського гуманіста, – це пергаментний рукопис XIII ст., успадкований ним від батька, своєрідна сімейна реліквія. 1 листопада 1326 р. Ф. Петрарка загубив його, а багато років потому, 17 квітня 1338 р., випадково віднайшов. Ці дати записані митцем на сторінці, приклеєній до обкладинки кодексу. Крім цієї сторінки, ним вставлена ще одна – із портретом Вергілія авторства Симоне Мартіні. З цим кодексом поет ніколи не розлучався і використовував його не лише для читання, а й для нотаток. Із хаотичних записів на полях поступово складається своєрідний щоденник, що містить поетові роздуми і спостереження, а також розповідає про найважливіші факти його біографії. Саме тут, на звороті першої сторінки, знаходимо найрозлогішу згадку про Лауру: «Лаура, що відома своїми чеснотами, і яку я довго славив своїми піснями, вперше постала перед моїми очима на зорі моєї юності, в літо Господнє 1327, вранці 6 квітня, в соборі святої Клари, в Авінйоні. І в тому ж місті, також у квітні і також шостого дня того ж місяця, в ті ж ранкові години в році 1348 покинув світ цей промінь світла, коли я випадково був у Вероні, на жаль! про долю свою не відаючи. Сумна звістка через лист мого Людовико наздогнала мене в Пармі того ж року вранці 19 травня. Це непорочне і прекрасне тіло було поховане у монастирі францисканців того ж дня ввечері. Душа її, як про Сципіона Африканського говорить Сенека, повернулася, у чому я певний, на небо, звідки вона і прийшла. На пам'ять про цю скорботну подію, з якимось гірким передчуттям, що не повинно бути вже нічого, що втішить мене в цьому житті, і що після того, як порвані ці міцні сіті, настав час тікати з Вавилону, пишу про це саме в тому місці, яке часто стоїть у мене перед очима. І коли я погляну на ці слова і згадаю роки, що швидко мчать, мені буде легше, з Божою поміччю, смисловою і мужньою думою, покінчити з марними турботами минулого, з примарними надіями і з їх несподіваним результатом» [цит. за: 11].

Цікаво, що у Вергілієвому кодексі жінка, в яку закохався Ф. Петрарка, зветься Лауреа, тоді як у всіх інших Петрарчиних записах – Лаура. В сонетах натомість митець усіяко обіграє це ім'я, витворюючи асоціації то із золотом («l'aureo crine» – «золоте волосся»), то з подихом вітру («l'aura soave» – «приємний вітерець»), то з лавром («lauro» – «лавр»), то з плином часу («l'ora» – «час»). Значною мірою ця вишукана гра словами й породила сумніви в реальності Петрарчиної Пані



Серця. Першим, хто засумнівався в її існуванні, був друг Ф. Петрарки, єпископ Дж. Колонна. Ним був написаний жартівливий лист, який не зберігся, але про який ми дізнаємося із відповіді поета, що дійшла до наших днів: «Що ти таке говориш? Ніби я вигадав приємне ім'я Лаури, аби було мені про кого говорити і щоби про мене всюди казали, ніби насправді Лаура була в душі моїй завжди лише тим поетичним лавром, за котрим я зітхаю, свідченням чого є моя багаторічна невтомна праця. Виходить, в тій, живій Лаурі, чий образ нібито так мене вразив, насправді все штучне, все це тільки вигадані пісні і вдавані зітхання? Якби лише так далеко заходив твій жарт! Якби річ була лише в удаванні, а не в безумстві! Але повір мені: ніхто не може довго прикидатися без великих зусиль, а прикладати зусилля тільки для того, аби бути схожим на безумця, – справді верх безумства. Додай до цього, що, будучи в доброму здоров'ї, можна прикидатися хворим, проте справжньої змарнілості зобразити неможливо. А тобі відомі мої страждання і моя змарнілість. Вважай, аби ти своїм сократівським жартом не образив мою хворобу» [цит. за: 11]. Якщо таке припущення, хай навіть жартома, міг висловити хтось із найближчого оточення Ф. Петрарки в той час, коли він жив в Авіньйоні, то не дивно, що й Дж. Боккаччо, який познайомився з великим італійським гуманістом значно пізніше, міг написати таке: «Я переконаний, що Лауру слід розуміти алегорично, як лавровий вінок, яким пізніше Петрарка був увінчаний» [цит. за: 11]. Саме ці два голоси – Джакопо Колонни та Джованні Боккаччо – на багато років підірвали віру у реальність коханої Ф. Петрарки.

Водночас є аргументи і на користь її існування. Насамперед слід згадати про портрети жінки, намальовані вже згадуваним С. Мартіні. Художник був запрошений до авіньйонського папського двору Бенедиктом XII і провів там останні роки свого життя. Відомо, що він близько зійшовся з Ф. Петраркою і, можливо, навіть зустрічався з Лаурою, щоправда на той час уже немолодою. В своїх сонетах поет описує портрет С. Мартіні як витвір «райської краси», проте, цілком можливо, що художник малював не з натури, а спираючись винятково на розповіді поета. Можна припустити, що С. Мартіні намалював ідеальний жіночий образ, який часто повторюється у його зображеннях мадонн і ангелів. Ймовірно, у його Лаури були такі ж вузькі, подовгуваті очі, такі ж білі, як лілії, руки з довгими тонкими пальцями, така ж легка фігура,

призначена не ступати по землі, а ширяти у повітрі. Також можна припустити, що, скоріш за все, це була мініатюра, оскільки Ф. Петрарка багато разів згадує, що ніколи не розлучається із цим портретом. Крім того, легенда пов'язує ім'я Лаури з образом однієї із жінок на фресці С. Мартіні у каплиці святого Іоанна (перша жінка у процесії, в голубому одязі та з червоною стрічкою у золотавому волоссі).

Схоже, питання реальності Лаури так і не буде ніколи вирішеним остаточно. Проте варто зазначити: сучасні дослідники схиляються до думки, що Лаура таки існувала і що описані Ф. Петраркою епізоди все ж мали біографічну основу. Однак, ми не можемо знати, чи справді жінку звали Лаурою і чи не вигадав це ім'я італійський гуманіст за прикладом своїх попередників. З кількох історичних Лаур, запропонованих у кандидатки, найприйнятнішою вважається жінка з роду де Нов. Лаура де Нов була дружиною графа Гуго II де Сада, предка відомого маркіза де Сада. Вона була донькою лицаря Одибера де Нов та його дружини Ермесенди де Реал. Окрім Лаури, у цій сім'ї було ще двоє дітей – син Жан та молодша сестра Маргарита. О. де Нов помер близько 1320 р., залишивши Лаурі значне придане у розмірі 6000 турських ліврів. Дівчина вийшла заміж 16 січня 1325 р., у віці 15 років, шлюбний договір був підписаний нотаріусом Раймоном Фогассе. У шлюбі вона народила 11 дітей. Відомо також, що Лаура цікавилася літературою та була активною учасницею авіньйонського «Двору кохання», організованого графинєю Етьєнеттою Прованською та віконтесою Алазі Авіньйонською. Від чого померла кохана Ф. Петрарки, достаменно не знаємо. Більшість істориків припускають, що це була чума, тому що в 1348 р. Авіньйон дуже серйозно постраждав від цієї страшної хвороби. Але ніхто з присутніх при смерті жінки не згадував відповідних симптомів. Цілком можливо, що вона померла від туберкульозу чи навіть виснаження, спричиненого частими пологами. Їй було лише 38 років.

Оскільки Лаура була дружиною Г. де Сада, її, швидше за все, поховали в сімейній каплиці роду де Сад, розташованій при церкві братів міноритів. Ліонський гуманіст і поет Моріс Сев вказував, що в 1532 р. він бачив там надгробний камінь, прикрашений фамільним гербом із двома переплетеними лавровими гілками над хрестом і геральдичною трояндою. Розкривши могилу, він виявив там свинцеву коробку, в якій

лежали медаль із зображенням жінки, що роздирає собі груди, й один із сонетів Ф. Петрарки. Відомо також, що кілька місяців потому, у серпні 1533 р., король Франциск I також відвідав цю могилу і написав із цього приводу вірш.

Через 7 місяців після смерті Лаури її чоловік одружився вдруге. Його дружиною стала Верден де Грантлівр, яка народила йому ще шістьох дітей. Маркіз де Сад вважається можливим нащадком Лаури через її сина Гуго III. Сім'я де Садів серйозно займалася створенням життєпису жінки, мати яку у предках було величезною честю. Біограф маркіза де Сада пише про це так: «У питанні, чи справді Лаура де Сад була Лаурою Петрарки, не обійшлося без дебатів, хоча сім'я Садів ніколи не сумнівалася у цьому. Дядько маркіза абат де Сад, друг і кореспондент Вольтера, присвятив себе вивченню життя своєї попередниці та її шанувальника. Результатом його літературного ентузіазму стали «Мемуари з життя Франческо Петрарки», що побачили світ у 1764–1767 рр. Маркіз де Сад, розрадою якому в його тривалому ув'язненні слугували сни про Лауру, відчував до неї глибоку прихильність. У 1792 р., коли повстанці зруйнували церкву в Авіньйоні, він зумів розпорядитися, щоб її останки перенесли до місця упокоєння під замком у Ла-Кості» [цит. за: 11]. Сім'ї де Сад належить і найбільш відомий портрет Лаури, який став основою обширної іконографічної серії, розпочатої в XVII ст., коли Ришар де Сад подарував копію цього портрета Франческо Барберіні (1636). Проте пори свою славу, це зображення є лише ренесансною підробкою.

Як би там не було, існувала Лаура чи не існувала, а в сонетах та канцонах Ф. Петрарки вона, безумовно, жива. І пише він про неї як про живу, земну жінку навіть після її трагічної смерті. Любовна історія Лаури і великого поета, викладена у збірці «Книга пісень» («*Canzoniere*»), доволі бідна на зовнішні події, проте її перебіг виявляє майже всі ознаки куртуазності. По-перше, героїня збірки – заміжня жінка. Вона нехтує почуттями ліричного героя, більше того – незрозуміло навіть, чи Лаура знає про його кохання, адже вони жодного разу не розмовляли. У змалюванні італійського поета вона холодна, гордовита, байдужа, одним словом – недосяжна. По-друге, сам автор належав до духовного сану, що створювало ще одну із необхідних перешкод до взаємності (хоча в дійсності цей сан, як і кохання до Лаури,

не завадили Ф. Петрарці мати двох позашлюбних дітей). По-третє, любов у «Книзі пісень» тісно пов'язана зі смертю – вмирає головна героїня любовної лінії, та й сам ліричний герой постійно прагне смерті: при житті Лаури, аби позбутися нестерпних любовних страждань (до слова, це ще одна ознака куртуазного кохання (напр., XXXVI, CCXVII)), а після її передчасної кончини – аби знову побачити кохану жінку (напр., CCLI, CCXCII, CCCXX, CCCXLIX).

У цій точці ми якраз і входимо у сферу проблематики, порушеної Д. де Ружмоном. Ф. Петрарка був практикуючим християнином, кліриком, то чи могли ідеї катаризму вплинути на його поетичну творчість? Швейцарський дослідник із цього приводу пише: «Для катарів не існувало можливого викупу у цьому світі. Звідси – теоретично впливає, що земне кохання було абсолютно нещасним, неможливою та злочинною прив'язаністю до недосконалого створіння...» [13, с. 140]. Саме так і не інакше сприймав своє почуття до Лаури італійський митець. Конфлікт між коханням до земної істоти, яке не дозволяє ліричному героєві належно любити Бога, та прагненням до християнської чистоти і цнотливості – центральний у збірці «Canzoniere». Саме він надає любовній ліриці Ф. Петрарки нечуваного драматизму. Ліричний суб'єкт сприймає цей конфлікт як такий, що неможливо вирішити, і лише смерть Лаури розрубує цей гордіїв вузол. Відтак – вірші другої частини «Книги пісень» («На смерть мадонни Лаури») значно вмировореніші та світліші за ті, які входять до першої («На життя мадонни Лаури»). На зміну відчаю і стражданням поступово приходять почуття спокою, а закінчується книга найщирішим покаяттям ліричного героя і повним його примиренням із Творцем: *«Кляню в сльозах мої минулі дні, / Коли я покохав земну істоту, / Крилатий, я літатим не мав охоти, / Тож по собі лишив сліди дрібні. / Ти ж бачиш, на яким тепер я дні, / Небесний Царю, Ти благий був доти, / Яви мені ще раз свою щедроту, / Дай змогу відпокутувати мені»* [12, с. 269].

Поміж іншим, така сюжетна лінія найточніше відбита й оригінальною композицією збірки. Знаємо, що «Книга пісень» складається із 266 віршів, перша її частина охоплює поезії 1 – 263, друга, відповідно, 264 – 366. Ця структура, як зауважує Михайло Сантагата, «добре надається для інтерпретації, яка користується мовою чисел. Ця мова вже чужа сучасному читачеві, але легко прочитувалася людьми Середньо-

віччя» [14, с. 14–15]. Якщо ми читаємо нумерацію окремих текстів на шкалі літургійного календаря і після визначення початкової точки – сонет I – 6 квітня – відводимо кожному твору певний день року, то коли доходимо до канцони 264, першого твору другої частини, то потрапляємо на дату 25 грудня, тобто католицьке Різдво. З цього випливає, що 6 квітня, яке у 1327 р. припало на Страсну п'ятницю, є водночас днем смерті Христа і днем народження гріховного з точки зору ліричного героя кохання до Лаури, тоді як день смерті жінки є днем народження Ісуса – і саме в цей день розпочинається процес повернення протагоніста до Бога. На користь доцільності такої інтерпретації свідчить те, що Ф. Петрарка свідомо містифікує біографічні факти. Як встановили науковці, у 1327 р. Страсна п'ятниця була не 6, а 10 квітня, отже, ця дата у «Книзі пісень» має не історичне, а символічне значення. Натомість 6 квітня 1348 р., коли начебто померла Лаура, справді було днем Воскресіння Господнього. Отож, можна все-таки припустити, що концепція кохання, втілена у ліриці Ф. Петрарки, ще не цілком втратила глибинний зв'язок із еретичним рухом. Нам видається, що його любовна поезія займає серединне місце між прихованим вираженням доктрини катаризму, характерним для провансальців, та повною профанацією цього змісту, притаманною для його послідовників – європейських петраркістів, для яких містична мова кохання-пристрасті перетворюється, як буде показано далі, на традиційну мовну стратегію.

Щоправда, італійський гуманіст і сам буде свій поетичний наратив за всіма законами провансальської мовотворчості, тобто запозичує у трубадурів не лише ідейно-тематичний зміст – куртуазне кохання-служіння, кохання-пристрасть, але й характерну стилістику. У «Тріумфах» він згадує митців, яким завдячує своєю майстерністю і натхненням: Піндара, Анакреонта, Вергілія, Овідія, Катулла, Проперція, Тибулла, Данте Аліг'єрі, Гвітонне д'Ареццо, Гвідо Кавальканті, Гвідо Гвінічеллі та багатьох інших. Найбільше при цьому виділяються провансальські поети Арно Даніель, Раймбаут, Джауфре Рюдель та Бернарт де Вентадорн, через лірику яких у поезію Ф. Петрарки й проникає «багато думок і елементів мови. Такими є його кончетті битви, ув'язнення, ланцюгів, втечі серця із грудей, сили в очах жінки, очищення за допомогою вогню, талого льоду емоцій, пристрасті, що спа-

лює, роз'їдає зсередини, викликає хворобу, але і зцілює» [19, с. 400]. Західний дослідник Роберт Дарлінг дещо розширює цей перелік, вводячи до нього також «кохання з першого погляду; всепоглинаючий сум та любовну хворобу; фрустрацію; кохання як паралель до феодального 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» [16, с. 9]. Водночас, неможливо не констатувати той факт, що засвоєні провансальські традиції Ф. Петрарка зумів настільки майстерно пристосувати до своїх потреб та художніх інтенцій, що його наступниками вони почали сприйматися як його власні. Більше того, він надав запозиченим стилістичним елементам такої вишуканості та виразності, а самому осмисленню кохання такої рефлексивності, що петраркістам, по суті, вже дуже складно було додати щось нове. Вони взяли у свого вчителя не його філософську і психологічну глибину, а головне те, що лежало на поверхні – петрарківську мову кохання.

Чільне місце у цій мові займала воєнна метафорика. Не можемо стверджувати, що вона є особливістю винятково куртуазної літератури, позаяк ще за часів античності поети вживали метафори такого характеру для опису виявів кохання (бог кохання – лучник, що випускає смертельні стріли; жінка віддається чоловікові, бо він найкращий воїн; причиною Троянської війни було володіння жінкою тощо). Проте, як зауважує Д. де Ружмон, «даремно шукати подібності між військовою тактикою давніх людей та їхньою концепцією кохання. Ці дві сфери підпорядковуються різним законам і не мають спільних мірок. Інакше відбувається у нашій історії з XII століття до нашого часу. Відтоді мова кохання збагатилася стилістичними фігурами, які не лише описують елементарні жести воїна, а й точно відтворюють мистецтво битви військовою тактикою епохи <...>. Наше розуміння кохання, що охоплює й наше розуміння жінки, виявляється тісно пов'язаним з поняттям плідного страждання, яке обґрунтовує найбільшу таємницю західної історичної свідомості – захоплення війною» [13, с. 230–233]. На зв'язок інстинкту війни із сексуальним потягом свого часу вказував і Зигмунд Фрейд. Якщо ж говоримо конкретно про куртуазне кохання, то воно пов'язане з війною насамперед через прагнення смерті, і

найуживаніші стилістичні фігури з усією очевидністю доводять це (у цитаті – курсив Д. де Ружмона): «Закоханий *тримає в облозі* Даму. Він *атакує* її незайманість. Він *переслідує* її, *наздоганяє*, шукає спроб, *аби захопити* останні *оборонні приступи* її цноти та *зненацька вразити* її. Урешті-решт, дама *здається на його ласку*. Та тоді, за дивовижною, проте типовою для куртуазії інверсією, закоханий стає водночас *переможцем* та *заручником*. За правилами феодальних воєн він перетворюється на *васала* цієї дами-*сюзерена*, немовби він зазнав *поразки*. Йому залишається тільки доводити свою хоробрість тощо. Так виглядає вишуканий стиль» [13 с. 234].

Звісно, воєнні метафори – не єдина ознака петрарківської поетичної манери. Одним із ключових прийомів риторичної системи петраркізму є також метафора особливого типу, що описує стан закоханого за допомогою поєднання антитетичних образів вогню та льоду, тобто побудована за принципом оксюморону. В історичній перспективі варто зазначити, що цей троп є «загальним місцем», топосом любовної поезії взагалі, однак саме у ліриці Ф. Петрарки та його наступників він зайняв домінуючу позицію – фігура оксюморону вкорінилася у ролі основної риторичної стратегії петрарківської поезії. При цьому аналізований троп реалізовував себе не лише у формі протиставлення вогню та льоду, спеки та холоду, але й у найрізноманітніших варіаціях: радість – сум, свобода – полон, мир – війна, день – ніч тощо. Із точки зору самої структури названого тропа можна говорити про існування в літературознавстві низки нерозв'язаних проблем. Як зазначає німецька дослідниця Рената Лахман, «близькість оксюморона до дотепно-винахідливої метафори (кончетті – М. М.) і його відмежування від антитези є питаннями, які ще необхідно розробити» [1, с. 120]. Оксюморон є двочленною фігурою, для реалізації якої потрібні два концепти, які, по-перше, вже самі собою утворюють повноцінні смислові системи, а, по-друге, передбачають взаємовиключення на семантичному рівні. Таке подвійне протиставлення приводить до утворення ефекту подвоєного контрасту, коли кожен конститутивний елемент відображає протилежний йому і водночас перебуває з ним у метонімічних зв'язках. Паралельно із цим кожна зі складових оксюморона набуває властивостей метафори, надаючи тим самим буквального значення іншій. Тобто, оксюморон є надзвичайно динамічною фігурою, у якій відбувається

постійний процес смислоутворення і смислозаперечення, позаяк його елементи постійно і доповнюють, і заперечують один одного, перебуваючи на межі взаємознищення [5, с. 11]. Стосовно використання цього тропа в петрарківському дискурсі доцільно виділити кілька основних положень. Передовсім, потрібно звернути увагу на те, що у Ф. Петрарки застосування оксюмору, як блискуче продемонстрував у своєму науковому дослідженні Леонард Форстер [див.: 18], характеризується збалансованістю протилежностей. Взаємовиключні концепти перебувають у «Книзі пісень» у дивовижній рівновазі, відображаючи, але не заперечуючи один одного: холод урівноважується вогнем та навпаки, надія – відчаєм і т. д., і т. п. У результаті – петрарківська метафора сприймається та усвідомлюється як дуже органічна єдність, що знаходить підтвердження у досконалій сонетній формі із закладеною в ній ідеєю тези – антитези – синтезу. Найкраще ця її властивість відчутна у СXXXII і СXXXIV сонетах, знаних у науці як «Ice Fire sonnets» (буквально – «крижано-вогняні сонети»), що є концептуальними для петрарківського поетичного дискурсу (і саме вони, до слова, найчастіше наслідувалися європейськими адептами Ф. Петрарки). Також варто зазначити, що подібна збалансованість відображається і на етичному рівні «Канцоньєре» – усвідомлена гріховність петрарківського ліричного героя згладжується його покаяттям.

Отож, незважаючи на те, що в основу петрарківського поетичного дискурсу лягла світоглядна парадигма, закорінена, як показав Д. де Ружмон, у релігії катарів і філософії неоплатонізму, та відповідна їй картина світу, неможливо заперечувати і той факт, що петраркізм був сприйнятий у європейських літературах (особливо постренесансного періоду) насамперед як риторичний код, використовуваний у конкретній комунікативній ситуації. Ця його особливість перебуває у прямих зв'язках із клішованістю поетичної мови тих же трубадурів, для яких, як відомо, кожна жанрова ситуація вимагала відповідної мовної стратегії. Подібне явище спостерігалось і в петраркізмі. Змістове наповнення текстів, що традиційно зараховуються до цього літературного дискурсу, могло змінюватися залежно від низки різного роду причин, проте його риторичні і стилістичні прийоми залишалися незмінними протягом століть. Таким чином, сприйняття петраркізму означало насамперед засвоєння риторики, без якої ренесансний поет,



що обрав для творчості любовну тематику, просто не міг обійтися. Більше того, саме стилістичні прийоми стали тими художніми елементами, які виявилися найлегше «імпортувати» до інших національних літератур та індивідуальних авторських поетик, позаяк, будучи повтореними на іншій мові, вони, з одного боку, зберігали оригінальну образність, а з іншого – при необхідності могли набувати додаткових конотацій. Водночас, неможливість уникнути «диктатури» риторичного коду, детермінована характером самої епохи, що часто визначається в науці про літературу як доба «готового слова» (термін Ернста Курціуса), привертая до текстів Ф. Петрарки не лише тих поетів, котрі хотіли його наслідувати, але й тих, хто намагався вступити з італійським автором у літературну полеміку, що забезпечило петраркізму надзвичайно широкі масштаби й ареал поширення [5, с. 12].

#### **4. Профанація катарської містики у творчості європейських петраркістів**

Як профанацію міфу про Тристана та Ізольду й виродження його у реторику Д. де Ружмон трактує розвиток усієї європейської літератури, починаючи з XIV ст. Чим далі ми відходимо від часів розквіту Провансу, тим більше втрачається сакральність міфу, який перетворюється на літературу, що дослідник блискуче демонструє на прикладах творів Вільяма Шекспіра, Мігеля де Сервантеса, П'єра Корнеля, Жана Расіна, Жана Жака Руссо, Фредеріка Стендаля та інших видатних європейських письменників. Нас же, зважаючи на заявлену мету, цікавлять насамперед поети-петраркісти. Відтак – наступним автором, на творчості якого ми б хотіли зупинитися, є англійський поет Едмунд Спенсер (1552/1553–1599). Його лірику доцільно розглядати у контексті вже згаданого твердження Д. де Ружмона про те, що «ортодоксія прагне «духовного єднання» Бога та душі за життя, а еретик надіється на злуку та цілковитий сплав після смерті тіла. Для катарів <...> земне кохання було абсолютно нещасним <...>; для християнина – божественна любов стає надією на оновлення. Підтримуючи ідею земного кохання, він (християнин – М. М.) приходять до освячення шлюбу» [13, с. 140]. Саме у поезії Е. Спенсера, під усе сильнішим впливом християнства, народжується неймовірно самобутній варіант петраркізму, в якому кохання несподівано увінчується шлюбом. Втративши

одну із засадничих рис куртуазії – несприйняття інституту шлюбу та його несумісність із коханням-пристрастю – любовна лірика англійського митця, логічно, дуже відрізняється від вихідного варіанту петраркізму – творчості самого Ф. Петрарки, проте не втрачає своєї спорідненості із петрарківським рухом, досконало зберігши всі риси петрарківської реторики.

Петрарківські сонети Е. Спенсера були внесені до Реєстру видавців 9 листопада 1594 р. та надруковані в 1595 р. у Лондоні видавцем Вільямом Понсонбі під назвою «Amoretti and Epithalamion, недавно складені Едмундом Спенсером». Видання складалося з чотирьох розділів: вступний лист від видавця до сера Роберта Нідхема і два сонети, звернені до автора з похвалами; далі цикл – із 89 поезій (власне «Аморетті»); чотири невеликі вірші без назви, які потім редактори і критики охрестили «Анакреонтикою», і насамкінець – весільна пісня, складена поетом на честь власного одруження 11 червня 1594 р., – «Епіталамійон». «Аморетті» охоплює практично весь каталог петрарківських образів, мотивів, ідей, 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 образи 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 облагороджувальної сили любовного почуття (III, LXXX, LXXXV) та безконечно довгої розлуки закоханих (LXXVIII, LXXXVI, LXXXVII, LXXXVIII), і традиційні плачі ліричного героя та навіть прокльони (X, LVIII, LIX) [2, с. 112–113]. Однак, якими би жалісливими не були скарги героя Е. Спенсера на любовну долю, крізь слізні петрарківські формули в «Аморетті» чітко проглядають обнадійливі настрої – петрарківська поетична манера не в змозі приховати щасливого стану закоханості автора. Встановлено, що Е. Спенсер писав свої поезії для Елізабет Бойл – жінки, яка стала його другою дружиною. Як зазначає Гаг Маклін, «що найбільше виокремлює «Аморетті», так це переспрямування бажання із недоступної донни на

жінку, з якою поет може одружитися» [17, с. 638]. Форма, обрана автором для публікації сонетів, не випадкова – спарувавши поезії «Аморетті» з твором, що прославляв і звеличував кохання, продовжене у щасливому шлюбі, Е. Спенсер ніби підкреслював особливе місце своєї любовної лірики у системі європейського петраркізму. Публікація названих текстів одним томом також давала змогу розв'язати проблеми, що поставали в англійському пуританському суспільстві у зв'язку з рецепцією петрарківської концепції кохання. Насамперед, це стосується співіснування у межах єдиної світоглядної системи чуттєвої пристрасності до жінки та любові до Господа. Якщо звичайна людина, подібно до Ф. Петрарки, не може відмовитися від тілесних бажань, то єдиним виходом із цієї ситуації може бути одруження. Шлюб у сучасній Спенсерові Англії розглядався як засіб збереження добродетельності та сексуальної чистоти, позаяк статеві стосунки між подружжям вважалися приємними для Господа, цнотливими – і це саме те, на що натякає автор, поєднуючи свої сонети з «Епіталаміоном» [8, с. 75–76].

Отож, Е. Спенсер пропонує протестантський (точніше – англіканський) погляд на шлюб як відповідь на питання, породжені складною внутрішньою боротьбою ліричного суб'єкта «Книги пісень». В «Епіталаміоні» він дає зрозуміти, що всі людські бажання є природними та навіть прекрасними, якщо належно узаконені перед Господом. Переміни настрою закоханого, його зануреність у власні емоції, роль Пані Серця є у Е. Спенсера абсолютно петрарківськими, проте йому вдається поєднати кохання до земної жінки з любов'ю до Бога [2, с. 113–114]. Таке кардинальне переосмислення петрарківської концепції кохання свідчить про те, що митець перейняв петраркізм уже не як ідейну парадигму, а радше як творчу манеру, за визначенням Д. де Ружмона, – реторику, гранично зблизивши її з християнською релігією.

Про те, що реторика кохання-пристрасті, народжена у поезії трубадурів та найповніше виражена міфом про Тристана та Ізольду, утверджується не лише у художній літературі, а завдяки цьому – й у загальноживаній мові, але й у такій екзотичній сфері людського досвіду, як релігійна містика, пише у своїй праці й швейцарський дослідник: «Наша пристрасна мова походить від реторики трубадурів. Ця реторика винятково двозначна: манихейські догми творяться тут за допомогою символів сексуального потягу. Та поступово ця реторика відокремлюється від

релігії, яка її створила, переходить до звичаїв і стає мовою загальнолюдського спілкування. Тепер, коли містик хоче виразити невимовні переживання, він змушений користуватися метафорами. Він бере їх там, де знаходить такими, якими вони є, і не потребує їх змінювати. З XII століття ужитковими стають метафори куртуазної реторики. Те, що містики використовують їх без вагань, не означає, що вони «сублімують» чуттєві пристрасті, а лише те, що звичне вираження цих пристрастей, породжених конкретною містиком, відповідає вираженню духовної любови, яку вони переживають. Воно якнайкраще відповідає і вираженню «нещасливих» стосунків душі та Бога, якщо цілковито олюдниться, себто відокремиться від ересі. Ця ересь встановлює можливий зв'язок між Богом та душею, що веде до божественного щастя та нещастя будь-якого людського кохання (як у Ф. Петрарки – М. М.); а ортодоксія встановлює неможливість такого єднання, що веде до божественного нещастя і робить можливим людське кохання у межах земного життя (як у Е. Спенсера та Дж. Донна, про якого мова піде далі – М. М.). Звідси маємо, що еретична мова людської пристрасті відповідає ортодоксальній мові божественної пристрасти» [13, с. 159]. Проаналізувавши тексти святої Терези, Йоанна від Хреста, Майстера Екгарта, Руїсброка, Д. де Ружмон уклав цілий каталог тем, мотивів та образів, спільних для провансальських трубадурів та християнських містиків, які до XIV ст. ще зберігали свій містичний сенс, а згодом перетворилися на прості експресивні формули: 1) «умерти, щоби не померти?»; 2) «солодка рана»; 3) «жало кохання, що ранило, не вбиваючи»; 4) любовне «привітання»; 5) пристрасть, що «відокремлює» від світу та людських істот; 6) пристрасть, що позбавляє барв будь-яку іншу любов; 7) скаржитися на біль, який проте бажаніший, аніж радість та земне щастя; 8) вболівати, що слова зраджують «невимовне почуття», але про яке мусиш говорити; 9) кохання, яке робить чистим і цнотливим будь-яку безсоромну думку; 10) воля кохання, яка пригнічує власну волю; 11) «битва» з коханням, з якої слід вийти переможеним; 12) символізм «замків», притулків для кохання; 13) символізм «дзеркала», недосконалого кохання, що перетворюється в досконале; 14) «викрадене серце», «захоплений розум», «викрадення» коханням; 15) кохання вважають найвищим «знанням» [13, с. 152–153]. Абсолютно всі вони тією чи іншою мірою притаманні для петрарківської лірики, а водночас – і для духовної лірики європейських поетів.

Дуже добрим прикладом для підтвердження цієї тези може слугувати поетичний спадок англійського поета, прозаїка і проповідника Джона Донна (1572–1631).

Приналежність Дж. Донна до петрарківського ліричного дискурсу – питання дискусійне [див.: 3]. В історії світової літературознавчої науки його маркували і як петраркіста (В. Гамільтон, Г. Гарднер, К. Гант, Д. Гаас, А. Р. Мортимер, Л. Е. Пірсон, С. Руффо-Фіоре, Л. Таурні та інші), і як антипетраркіста (А. Безруков, Е. Госс, В. Захаров, О. Половинкіна, В. Хрипун та інші), проте переважна більшість науковців займала проміжну позицію, стверджуючи, що загалом немає достатньо підстав для того, аби безапеляційно приєднувати Дж. Донна до європейського петрарківського руху, хоча петрарківські теми, мотиви, образи, зображально-виражальні засоби наскрізні у його поетичній творчості (А. Горбунов, Г. Гірсон, Дж. Лейшман, Г. Кружков, М. Праз, І. Скиба та інші). Здебільшого про петрарківські рецепції йдеться у зв'язку зі збіркою Дж. Донна «Пісні і сонети» [див.: 7], хоча і в ній до петрарківських традиційно зараховується лише частина віршів – тих, де петраркізм лежить, так би мовити, на самій поверхні, зокрема «Твікенгемський сад», «Розбите серце», «Потрійний дурень», «Привид» та «Цвіт». Деякі ж поезії збірки, зважаючи на притаманний їм гумористичний, а іноді навіть еротичний характер, вважаються відверто антипетрарківськими («Община», «Замкнене кохання», «Амур-лихвар», «Блоха» тощо). Справді, необхідно визнати, що Дж. Донн дуже часто обіграє конвенції петраркізму у гумористичному, іронічному, подекуди навіть пародійному ключі. Також кидається у вічі, що лірика англійського митця значно еротичніша за твори інших європейських петраркістів, не говорячи вже про самого Ф. Петрарку, і майже цілковито позбавлена естетизації фізичних аспектів кохання [6, с. 169]. Проте все це не робить із Дж. Донна антипетраркіста, позаяк і ці риси його поетичної творчості добре узгоджуються із висновками Д. де Ружмона стосовно шляхів профанації куртуазної реторики в європейській культурі. Так, дослідник пише: «Якщо повернутися до XIII століття, то хіба не очевидно, що чуттєва література та порнографічне вільнодумне фабльо, зрештою, страждає тим самим ідеалізмом, що й ідеал куртуазних епопей?» [13, с. 180], а далі додає концептуальну думку: «Мені здається, що «глузування» – це петраркізм навпаки» [13, с. 180].

Цікаво, що ця теза Д. де Ружмона лише нещодавно почала отримувати свій розвиток та підтвердження у літературознавчій науці. Маємо на увазі насамперед концепції антипетраркізму, під яким у загальному значенні розуміють створення текстів, що переосмислюють петрарківський дискурс, вступаючи у відкрити чи приховану полеміку з його ідейною системою та/чи поетикою, запропоновані, зокрема, такими дослідниками, як Леонард Форстер та Рід Дезеброк, де антипетраркізм виступає лише однією з тенденцій самого петраркізму у процесі його розвитку. Причини антипетрарківських проявів згадані дослідники вбачають в особливостях самої петрарківської системи, що вже з самого початку містила в собі елементи самозаперечення, а антипетраркізм розуміють як експеримент із художньою системою петраркізму, покликаний переосмислити чи реорганізувати її (зважаючи на масштабність порушеної проблеми, з одного боку, та обмеженість обсягу нашої розвідки, з іншого, ми не будемо заглиблюватися у неї). Саме таке переосмислення ми спостерігали у творчості Е. Спенсера, чия концепція кохання увінчувалася абсолютно неприйнятним для петраркізму шлюбом. Таке ж переосмислення маємо й у збірці Дж. Донна «Пісні і сонети», ліричний герой якої переважно щасливий у своїх стосунках із жінками (навіть не з однією жінкою!), а самі ці стосунки є аж ніяк не платонічними та побудованими на взаємності (ще одне заперечення законів куртуазного кохання).

Поряд із цим, Дж. Донну належить цілий пласт духовної лірики, в якій можемо спостерігати незаперечне домінування реторики куртуазного кохання-пристрасті. Сам митець був англіканським священником, що, логічно, зближує його з Ф. Петраркою. Його дорога до протестантизму не була легкою – батьки поета були ревними католиками, виховували його у цій вірі і лише неможливість побудувати успішну кар'єру та відсутність засобів до існування змусили Дж. Донна змінити своє віросповідання. Так само нелегкими виглядають і його стосунки з Богом – цій темі присвячений цикл «Священні сонети».

Найперше потрібно зауважити, що вже сам жанр сонета, хоча він і не був винайдений Ф. Петраркою, відсилає саме до його лірики та петраркізму як такого. За тим – відразу помітно, що в «Священних сонетах» Дж. Донн описує свої почуття до Господа майже у такий самий спосіб, яким описував своє кохання до Лаури великий італій-

ський гуманіст. Приміром, у сонеті XIV маємо справу із метафорою любові-війни – говорячи про своє навернення, ліричний герой використовує дуже яскраві образи боротьби, облоги, захоплення і добровільного полону, характерні для «Книги пісень» (оскільки поезія Дж. Донна не перекладена, на жаль, українською мовою, подаємо її в оригіналі): «*Batter my heart, three-person'd God; for you / As yet but knock; breathe, shine, and seek to mend; / That I may rise, and stand, o'erthrow me, and bend / Your force, to break, blow, burn, and make me new. / I, like an usurp'd town, to another due, / Labour to admit you, but O, to no end. / Reason, your viceroy in me, me should defend, / But is captived, and proves weak or untrue. / Yet dearly I love you, and would be loved fain, / But am betroth'd unto your enemy; / Divorce me, untie, or break that knot again, / Take me to you, imprison me, for I, / Except you enthrall me, never shall be free, / Nor ever chaste, except you ravish me*» [20].

У сонетах V та IX англійський митець розробляє мотив солодких мук. Страждання ліричного героя у стосунках із Богом змальовані за допомогою петрарківських гіпербол, таких як безбереге море сліз та нестерпний палючий вогонь пристрасті. Іноді почуття ліричного суб'єкта Дж. Донна описуються у виразах, що дуже нагадують скарги закоханого, котрому жінка відмовила у прихильності, тобто якщо у петрарківській ліриці героїня випробовує на героєві свою силу і владу, викликаючи у нього зітхання та ридання, відчай, а іноді навіть і смерть, то Бог у «Священних сонетах» поводить себе так само. Також очевидним є петрарківське походження численних вишуканих похвал, які митець адресує Господові. Як відомо, краса жінки у петрарківській традиції розглядалася як зовнішній вираз внутрішніх чеснот, духовної досконалості. Пильно вдивляючись у божественний лик Христа, Дж. Донн у XIII сонеті розмірковує таким самим чином, сміливо проводячи паралелі між своєю любов'ю до жінок та любов'ю до Спасителя. Відносини ліричного героя «Священних сонетів» із Богом виглядають аніскільки не обнадійливішими, ніж відносини між черствою донною за безтямно закоханим у неї петрарківським шанувальником. Це змушує автора, подібно до Ф. Петрарки, вдаватися до постійного самоаналізу, аби зрозуміти причини своїх нещасть. У такому сенсі практично весь I сонет Дж. Донна, а особливо його 6–14 рядки, симетричний до XVII сонета «Книги пісень». В обидвох авторів маємо тут мотиви сум-

нівів та безнадії, безмежного відчаю та очікування близької смерті, непоборного потягу до об'єкта своїх почуттів і повної залежності від нього, власної безпомічності та слабкості [див.: 4, с. 15]. У контекст петраркізму добре вписується і XIX, останній сонет аналізованого циклу. Автор порівнює у ньому свої релігійні почуття із «профаним коханням» і описує їх у відповідних термінах непостійності, зрадливості та невірності даним обіцянкам, а також за допомогою типових петрарківських образів гарячки й ознобу. Ліричний герой вірша, як і Ф. Петрарка у «Канцоньєре», виступає поперемінно сповненим то страхів, то надій. І хоча емоційні коливання, описані в англійського поета, і різняться за своєю природою від тих, які змальовував італійський гуманіст, у кінцевому результаті все зводиться до того самого – гірких нарікань на біль і страждання та відчуття відчаю [4, с. 15].

Як бачимо, лірика Дж. Донна дуже добре демонструє те, що Д. де Ружмон окреслив як «профанацію міту». Будучи особою духовного сану, хронологічно вже дуже далекою від часів розквіту катарської єресі, митець надзвичайно органічно використовує її мову, перейняту через ліричні тексти петраркістів (у цьому контексті науковці особливо підкреслюють вплив, який здійснив на поета «англійський Петрарка» Філіп Сідні), для вираження власних релігійних почуттів, очевидно уже й не здогадуючись про коріння цієї мови.

## 5. Висновки

Застосувавши основні теоретичні ідеї праці Д. де Ружмона «Любов і західна культура» до ідейно-естетичного феномену європейського петраркізму, можемо зробити такі висновки. Ф. Петрарка, родоначальник ліричного петрарківського руху, був добре знайомий із творчістю провансальських трубадурів, про що сам свідчить, і запозичив у них фундаментальні конвенції концепції куртуазного кохання, яке «у момент свого зародження, було насправді, релігією у повному сенсі цього поняття, а саме історично детермінованого християнською єрессю» [13, с. 131]. Єресь катарів полягала у потрактуванні кохання як поштовху за межі видимого світу, до божественного, яке лише й заслуговує на любов, тому кохання до земної істоти сприймалося як негідне і завідомо нещасливе. Ф. Петрарка, хоча й належав до лона католицької церкви, саме так і описував свої почуття до Лаури, і тільки після її смерті



почав відчувати себе вільним, позаяк перед ним відкрилася дорога до Творця. Таким чином, у «Книзі пісень», ще зберігаються зв'язки з догматами катаризму. У творчості послідовників Ф. Петрарки вони вже виглядають втраченими, тому дослідники (наприклад, Данило Соколов) і роблять висновок про те, що петраркізм успадковувався європейськими літературами не як світоглядна система, а передусім як мовна стратегія. Реторика петрарківської поезії залишається незмінною, тоді як її ідейно-тематичний зміст міг варіюватися аж до прямого заперечення певних постулатів куртуазної концепції кохання, як то невзасмий і винятково платонічний характер любовного почуття (як, скажімо, у Дж. Донна) чи протест проти інституту шлюбу (як, наприклад, у Е. Спенсера). Генетична ж спорідненість куртуазної реторики та європейської містики, обидві з яких безпосередньо пов'язані із середньовічними християнськими ересеями, спричинилася до того, що петрарківська мова стала водночас мовою духовної лірики європейських поетів.

Звісно, наша розвідка не вичерпує всіх аспектів порушеної проблеми. У своїх пошуках ми дійшли лише до XVII ст. – часу, коли петраркізм у європейських літературах як цілісна поетична система майже занепав, проте окремі його риси й ознаки, завдяки універсальності куртуазної реторики, закоріненої у самі глибини людської психіки, спостерігаються у світовій літературі дотепер – вони й можуть стати предметом подальших досліджень.

### Список літератури:

1. Лахман Р. Демонтаж красноречия. Санкт-Петербург : Академический проект, 2001. 367 с.
2. Маркова М. Едмунд Спенсер як петраркіст. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2021. Т. 32 (71). № 4. С. 110–114.
3. 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.
4. Маркова М. Петрарківські контексти духовної лірики Джона Донна. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2021. № 1 (21). С. 10–18.
5. Маркова М. Поетика петраркізму : ключові риси. *Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки*. 2017. № 3 (50). С. 8–13.
6. Маркова М. Творчість Джона Донна : традиції і новаторство. *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови*. 2016. Вип. 24. Ч. I. С. 166–172.

7. Маркова М. Традиції петраркізму у збірці Джона Донна «Пісні і сонети». *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 21. Т. 1. С. 287–292.
8. Маркова М. Трансформації петраркізму в поемі Едмунда Спенсера «Епіталамон». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2017. Вип. 28. С. 75–77.
9. Маркова М. Філософські основи петраркізму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство*. 2017. Вип. 46. С. 321–332.
10. Нечипоренко А. Дені де Ружмон. Любов і західна культура. URL: <https://philosophy.ucu.edu.ua/deni-de-ruzhmon-lyubov-i-zahidna-kultura-per-z-frants-уаруна-tarasyuk-lviv-litopys-2000-304-s-2/>
11. Особенность образа Лауры. Беатриче, Лаура, Лара: прощание с проводницей. URL : <https://draftee.ru/osobennost-obraza-laury-beatrice-laura-lara-proshchanie-s-provodnicei/>
12. Петрарка Ф. Канцоньере. Харків : Фоліо, 2008. 282 с.
13. Ружмон Д. Любов і західна культура. Львів : Літопис, 2000. 304 с.
14. Сантагата М. Передмова. *Канцоньере*. Харків : Фоліо, 2008. С. 5–18.
15. Шаповалова М., Рубанова Г., Моторний В. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження : підручник. Київ : Знання, 2011. 476 с.
16. Durling R. Petrarch's Lyric Poems. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1993. 528 p.
17. Edmund Spenser's Poetry. New York : Norton, 1993. 860 p.
18. Forster L. The Icy Fire, Five Studies in European Petrarchism. Cambridge : At the University Press, 1969. 203 p.
19. Robertson D. W. A Preface to Chaucer : Studies in Medieval Perspectives. Princeton : Princeton University Press, 1963. 519 p.
20. The works of John Donne. URL: <http://www.luminarium.org/sevenlit/donne/donnebib.htm>

### References:

1. Lakhman R. (2001) *Demontazh krasnorechiya* [Dismantling of Eloquence]. Sankt-Peterburg: Akademicheskiiy proekt. (in Russian)
2. Markova M. (2021) Edmund Spenser yak petrarkist [Edmund Spencer as a Petrarchist]. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*, vol. 32 (71), no. 4, pp. 110–114. (in Ukrainian)
3. Markova M. (2016) Osmyslennia problemy petrarkizmu Dzhona Donna u literaturoznavchomu dyskursi [Understanding the Problem of John Donne's Petrarchism in Literary Discourse]. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu imeni Alfreda Nobelia. Serii «Filolohichni nauky»*, no. 2 (12), pp. 67–73. (in Ukrainian)
4. Markova M. (2021) Petrarkivski konteksty dukhovnoi liryky Dzhona Donna [Petrarchan Contexts of John Donne's Spiritual Lyrics]. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu imeni Alfreda Nobelia. Serii «Filolohichni nauky»*, no. 1 (21), pp. 10–18. (in Ukrainian)

5. Markova M. (2017) Poetyka petrarkizmu: ključovi rysy [Poetics of Petrarchism: Key Features]. *Derzhava ta rehiony. Serija: Humanitarni nauky*, no. 3 (50), pp. 8–13. (in Ukrainian)
6. Markova M. (2016) Tvorchist Dzhona Donna: tradytsii i novatorstvo [John Donne's Works: Traditions and Innovation]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serija inozemni movy*, no. 24, vol. I, pp. 166–172. (in Ukrainian)
7. Markova M. (2022) Tradytsii petrarkizmu u zbirtsi Dzhona Donna «Pisni i sonety» [The Traditions of Petrarchism in John Donne's Collection "Songs and Sonnets"]. *Zakarpatski filolohichni studii*, no. 21, vol. 1, pp. 287–292. (in Ukrainian)
8. Markova M. (2017) Transformatsii petrarkizmu v poemi Edmunda Spensera «Epitalamion» [Transformations of Petrarchism in Edmund Spencer's poem "Epithalamion"]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serija: Filolohiia*, no. 28, pp. 75–77. (in Ukrainian)
9. Markova M. (2017). Filosofski osnovy petrarkizmu [Philosophical Foundations of Petrarchism]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serija: Literaturoznavstvo*, no. 46, pp. 321–332. (in Ukrainian)
10. Nechyporenko A. *Deni de Ruzhmon. Liubov i zakhidna kultura* [Denis de Rougemont. Love and Western Culture]. Retrieved from: <https://philosophy.uu.edu.ua/deni-de-ruzhmon-lyubov-i-zahidna-kultura-per-z-frants-yaryna-tarasyuk-lviv-litopys-2000-304-s-2/> (in Ukrainian)
11. Osobennost obraza Laury. Beatrice, Laura, Lara: proshchaniye s provodnitsei [Features of Laura's image. Beatrice, Laura, Lara: Farewell to the Conductor]. Retrieved from: <https://draftee.ru/osobennost-obraza-laury-beatrice-laura-lara-proshchanie-s-provodnicei/> (in Russian)
12. Petrarka F. (2008) *Kantsoniere* [Canzoniere]. Kharkiv: Folio. (in Ukrainian)
13. Ruzhmon D. (2000) *Liubov i zakhidna kultura* [Love and Western Culture]. Lviv: Litopys. (in Ukrainian)
14. Santagata M. (2008) Peredmova [Preface]. *Kantsoniere* [Canzoniere]. Kharkiv: Folio. (in Ukrainian)
15. Shapovalova M., Rubanova H., Motornyi V. (2011) *Istoriia zarubizhnoi literatury. Seredni viky ta Vidrozhennia: pidruchnyk* [History of Foreign Literature. Middle Ages and Renaissance: Coursebook]. Kyiv: Znannia. (in Ukrainian)
16. Durling R. (1993) *Petrarch's Lyric Poems*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
17. Edmund Spenser's Poetry (1993). New York: Norton.
18. Forster L. (1969) *The Icy Fire, Five Studies in European Petrarchism*. Cambridge: At the University Press.
19. Robertson D. W. (1963) *A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives*. Princeton: Princeton University Press.
20. The works of John Donne. Retrieved from: <http://www.luminarium.org/sevenlit/donne/donnebib.htm>