

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ**

На правах рукописи

Чжан Цзычжу

ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА ЭДМУНДА СПЕНСЕРА

**Специальность 10.01.03 – Литература народов стран
зарубежья (литература народов Европы, Америки
и Австралии)**

ДИССЕРТАЦИЯ

**на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Бурова Ирина Игоревна**

**Санкт-Петербург
2018**

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава I. «Четыре гимна» как идейная основа любовной лирики Спенсера	27
1.1. Ренессансный неоплатонизм	27
1.1.1. Неоплатонизм в средневековой и ренессансной Англии	27
1.1.2. Неоплатоническая доктрина в сочинениях Фичино, Пико, Леона Еврея и Кастильоне	36
1.1.2.1. «Комментарии на “Пир” Платона. О любви» Фичино	36
1.1.2.2. «Комментарий к канцоне о любви Джироламо Бенивьени» Пико делла Мирандолы	38
1.1.2.3. «Диалоги о любви» Леона Еврея	39
1.1.2.4. «О придворном» Кастильоне	40
1.2. «Четыре гимна» Спенсера	42
1.2.1 Гимн как литературный жанр	42
1.2.2. «Четыре гимна» Спенсера	46
1.2.2.1. «Гимн в честь Любви»	52
1.2.2.2. «Гимн в честь Красоты»	60
1.2.2.3. «Гимн в честь Небесной Любви»	66
1.2.2.4. «Гимн в честь Небесной Красоты»	71
Глава II. «Amoretti» и «Анакреонтические стихотворения»	76
2.1. «Amoretti»	76
2.1.1. Концепция любви у трубадуров, поэтов школы «нового сладостного стиля» и Петрарки	76

2.1.2. Развитие сонета как литературного жанра в Италии и Франции	79
2.1.3. Англизация сонета, петраркизм и антипетраркизм в английском сонете	82
2.1.4. Сквозные образы влюбленного и возлюбленной в «Amoretti»	89
2.1.5. Временная структура и архитектоника сонетного цикла	104
2.2. «Анакреонтические стихотворения»	109
2.2.1. Анакреонт и его ренессансные подражатели	112
2.2.2. «Анакреонтические стихотворения» и архитектоника «Amoretti и Эпиталамы»	114
2.2.3. Содержание «Анакреонтических стихотворений» и мотив Купидона и пчелы	116
2.2.4. Основные персонажи «Анакреонтических стихотворений» и связь «Анакреонтических стихотворений» с «Эпиталамой»	122
Глава III. Свадебные песни Спенсера	128
3.1. «Эпиталама»	128
3.1.1. Традиция жанра эпиталамы и новаторство Спенсера	128
3.1.2. Эпиталамы Катулла и Спенсера	133
3.1.3. Архитектоника и временная структура «Эпиталамы»	138
3.1.4. Образы жениха и невесты	145
3.2. «Проталама»	153
Заключение	171
Список использованной литературы	179

Введение

Эдмунд Спенсер (Edmund Spenser, ок. 1552–1599) – выдающийся поэт английского Возрождения, признанный современниками «архипиитом» (Arch-Poet), чье имя носят спенсерова строфа и спенсеровский сонет, живые в англоязычной поэзии до настоящего времени. Его творчество привлекает самое пристальное внимание исследователей столько же, сколько существует сама наука о литературе, однако до сих пор в спенсероведении существуют многочисленные лакуны. В частности, отсутствуют комплексные исследования любовной лирики поэта.

Тема любви затрагивается во многих произведениях поэта, например, в поэмах «Пастушеский календарь» («The Shepherdes Calender», 1579) и «Возвращение Колина Клаута» («Colin Clouts Come Home Againe», 1595), где нашла отражение безответная любовь Колина к Розалинде, а также во всеохватной эпической поэме «Королева Фей» («The Faerie Queene», Книги I–III, опуб. 1590, Книги IV–VI, опуб. 1596). Однако к собственно любовной лирике поэта, на наш взгляд, следует отнести группу из трех его произведений: сборников «Четыре гимна» («Fowte Hymnes», 1596), «Amoretti и Эпиталама» («Amoretti and Epithalamion», 1595) и поэмы «Проталама» («Prothalamion», 1596), объединенных общностью положенной в их основу неоплатонической концепции любви и красоты, сквозными темами, мотивами и образами персонажей. Несмотря на очевидность такой группировки произведений Спенсера, ее исследование началось только в XX столетии и до сих пор оставляет широкое поле для деятельности.

Избранный **объект** исследования требует внимания к историко-культурному фону, на котором создавались эти произведения. Спенсер жил в елизаветинскую эпоху, время «бурного развития

науки, искусства и литературы, возродивших идеалы античности и обратившихся к изучению природы» [64, с. 30]. В сфере литературы первая половина XVI в. в Англии ознаменовалась появлением трудов гуманистов, среди которых главным произведением была «Утопия» («Utopia», опуб. 1516) Томаса Мора (Thomas More, 1478–1535); ассимиляцией и национальной адаптацией сонета, успехи которой немного позднее отразились в «Тоттелевском сборнике» («Tottel's Miscellany», 1557), составленном и опубликованном Ричардом Тоттелом (Richard Tottel, ?–1594); появлением новых английских переводов Библии (перевод Нового Завета (1526) и части Ветхого Завета (1530), выполненный У. Тиндейлом (William Tyndale, 1484? –1536), первый полный перевод Библии (1535), выполненный М. Ковердейлом (Miles Coverdale, 1488–1568)). С одной стороны, эти новые литературные явления оказали влияние на творчество Спенсера, с другой стороны, Спенсер как один из величайших писателей своего времени также воздействовал на дальнейшее развитие английской литературы.

Исследование любовной поэзии Спенсера, рассказывающей о сущности любви и стремлении к самой прекрасной форме красоты, с неизбежностью затрагивает философский фундамент творчества Спенсера, его эстетическую мысль, поскольку без этого невозможно всерьез анализировать философские и эстетические проблемы, решаемые в любовной лирике Спенсера. Все ученые, обращавшиеся к исследованию «Amoretti» и «Четырех гимнов», справедливо отмечают, что в этих произведениях сказалось влияние философии неоплатонизма [69, с. 197]. Более того, говоря о любовной поэзии Спенсера, исследователи предпочитают сосредоточиваться именно на проблемах неоплатонизма, исходя из того, что неоплатоническая философия пользовалась популярностью в елизаветинской Англии. В конце XV – первой половине XVI вв. в Англии появилось мно-

жество гуманистов, первые представители которых – Уильям Гроссин (William Grocyn, ок. 1446–1519), Томас Линэкр (Thomas Linacre, ок. 1460–1524) и Джон Колет (John Colet, 1467–1519) – когда-то учились в Италии [94, с. 7]. Эти ученые занимались изучением и пропагандой античной философии и культуры, способствовали распространению учений Платона и неоплатоников в Англии. В сфере литературы неоплатонизм был опосредствован творчеством таких итальянских гуманистов и/или поэтов как Джироламо Бенивьени (Girolamo Benivieni, 1453–1542), Пьетро Бембо (Pietro Bembo, 1470–1547), Бальдассаре Кастильоне (Baldassare Castiglione, 1478–1529), Торквато Тассо (Torquato Tasso, 1544–1595) и др. По мнению С. Хаттона, «центральной темой литературного платонизма эпохи Возрождения была идеализация мирской любви посредством учения о духовной красоте, что и стало называться платонической любовью» [199, с. 49–50]. Неоплатонические взгляды елизаветинских авторов порой проявляются уже в заглавиях некоторых сборников сонетов (например, «Зеркало Идеи» («Ideas Mirrour», 1594) и «Идея» («Idea», 1619) Майкла Дрейтона (Michael Drayton, 1563–1631)). Более критическим подходом к платонической любви был отмечен лирический сборник «Астрофил и Стелла» («Astrophel and Stella», опуб. 1591, 1598) Филипа Сидни (Philip Sidney, 1554–1586).

В эпоху Ренессанса петраркизм как литературное движение, восходящее к «Книге песен» («Il Canzoniere», окончательная редакция — 1373–1374, опуб. 1501, [120, с. 5–6; 11–12]) Франческо Петрарки (Francesco Petrarca, 1304–1374), уже вышел за пределы Италии и продолжал играть важную роль в других западноевропейских литературах. В Англии петраркистские идеи и топоры получили распространение не только благодаря итальянским поэтам, но и таким их французским подражателям, как члены Плеяды – Пьер де Ронсар (Pierre de Ronsard, 1524–1585) и Жоашен Дю Белле (Joachim

Du Bellay, 1522/1525–1560). Англичане заимствовали петраркизм из литературы католических стран, однако на протяжении правления Елизаветы I позиции английских протестантов сильно укрепились, а с ними упрочилось и критическое отношение к католической культуре в целом, поэтому сложно отделить недовольство петраркизмом как литературной системой от недовольства им как фактом культуры католического мира.

С одной стороны, видя в тогдашних английских поэтах последователей Петрарки, ориентирующихся на «Книгу песен» и петраркизм, необходимо концентрировать внимание на установлении параллелей между их творчеством и творчеством континентальных петраркистов. С другой стороны, в елизаветинской Англии были сильны антипетраркистские настроения, заставлявшие поэтов искать оригинальные идеи, образы и формы, полемизирующие с петраркистскими. Таким образом, мы считаем необходимым установить наличие петраркистских и антипетраркистских элементов в объекте нашего исследования и определить их соотношение.

Другим ярким проявлением культурного самосознания и независимости в тогдашней Англии и на континенте оказывалось возвышение статуса национального языка и развитие национальной просодии. Начало данному процессу было положено трактатом Данте Алигьери (Dante Alighieri, 1265–1321) «О народном красноречии» («De Vulgari Eloquentia», ок. 1305), ему также способствовали переводы Библии на национальные языки. Значение национальных языков подчеркивалось и в таких ренессансных филологических и эстетических трактатах, как «Защита и прославление французского языка» («Défense et Illustration de la Langue Française», 1549) Ж. Дю Белле, «Искусство английской поэзии» («The Arte of English Poesie», 1589), приписываемом Дж. Патнэму (George Puttenham, 1529–1590), «Защита поэзии» («A Defence of Poetry» или «An Apology for Po-

etry», опуб. 1595) Ф. Сидни. Невозможно обойти вниманием и эксперименты поэтов Возрождения по использованию античной квантитативной метрики для развития стихосложения на национальных языках. В переписке с Г. Харви (Gabriel Harvey, 1552–1631) Спенсер упоминает об «Ареопаге» (Areopagus) как о сообществе английских поэтов, которое должно было выработать правила по определению фонетической долготы слогов в английском языке [250, с. 55]. Наиболее выразительные примеры переноса принципов римского стихосложения в английское представляют собой эксперименты Сидни и Спенсера [175, с. 432–433; 76, с. 133–134]. Однако елизаветинцы быстро осознали, что ряд античных правил стихосложения не работает на материале английского языка, и, отказавшись от идеи автоматического переноса квантитативного стихосложения в национальную поэзию, пошли по пути адаптации и имитации античных правил просодии [90, с. 153–154] средствами силлабо-тоники, утвердившейся в национальной поэзии благодаря Джону Гауэру (John Gower, ок. 1330–1408) и Джеффри Чосеру (Geoffrey Chaucer, ок. 1340/1345–1400) [90, с. 149]. То же самое можно сказать о судьбе чисто ренессансного жанра сонета, заимствованного англичанами из романских литератур и адаптированного к возможностям силлабо-тоники.

После краткого обзора культурного контекста творчества Спенсера перейдем к **объекту** нашего научного исследования, который составляют сборники «Четыре гимна», «Amoretti и Эпиталама» и поэма «Проталама», и обзору работ, посвященных этим произведениям. При этом мы позволим себе отступить от хронологического порядка публикации создания указанных сочинений Спенсера, исходя из того, что в «Четыре гимна» вошли две поэмы, написанные поэтом в молодые годы, и учитывая, что неоплатонические взгляды Спенсера изложены в этом произведении в наиболее концентрированном виде.

В нашей работе указанные тексты Спенсера цитируются по двуязычному изданию «Спенсер Э. Amoretti и Эпиталама» под редакцией И. И. Буровой [46] («Amoretti и Эпиталама»), критическому изданию «Спенсер. Четыре Гимна, Эпиталама: исследование доктрины Эдмунда Спенсера о любви», составленному Э. Уэлсфорд [4] («Четыре гимна»), тому «Малые Поэмы» из «Вариорума» Спенсера [10] («Проталама»). Также в работе использовались «Amoretti и Эпиталама Эдмунда Спенсера: Критическое Издание», составленное К. Ларсеном [3] и сборник «Спенсер Эдмунд. Сонеты, песни, гимны о любви и красоте», изданный А. В. Лукьяновым [50].

«Гимн в честь Любви» и «Гимн в честь Красоты», позволяющие оценить представления Спенсера о любви и красоте, вызывают вопрос о том, в какой степени они получили отражение в более позднем по времени создании сборнике «Amoretti и Эпиталаме». Вторая пара гимнов, «Гимн в честь Небесной Любви» и «Гимн в честь Небесной Красоты», скорее всего, была написана после 1595 г., когда поэт завершил работу над «Amoretti и Эпиталамой». В них рассматривается отречение от земной любви и красоты и восхождение к божественной любви и красоте. Взятые вместе, четыре гимна свидетельствуют об эволюции взглядов Спенсера с течением времени, о движении его чувств от любви земной к любви небесной, о его стремлении перейти от наслаждения земной красотой к созерцанию красоты небесной.

Сборник «Четыре гимна» привлек к себе внимание таких литературоведов, как Дж. Б. Флетчер [174; 176], Ф. Пэдлфорд [237; 238], Р. Ли [214], Дж. У. Беннетт [146; 147] и др. В основном этих исследователей интересовали такие вопросы, как время создания первой пары гимнов, источники, на основе которых сложились представления о любви и красоте, изложенные в гимнах Спенсера, связь между

двумя парами гимнов (являются ли заключительные гимны самостоятельными поэмами или же представляют собой продолжение и дополнение первых гимнов) и т. д. При этом У. Джонсон установил наличие связи между гимнами и «Amoretti», попытавшись выявить все текстуальные совпадения в двух сборниках [206]. Его попытка подтверждает гипотезу Дж. У. Беннетт о том, что Спенсер написал некую поэму о любви, которая была утрачена, а потом, в середине 1590-х гг., на ее основе создал «Возвращение Колина Клаута», «Четыре гимна», «Amoretti и Эпиталаму». Таким образом, Дж. У. Беннетт и У. Джонсон пришли к выводу о том, что все четыре гимна были сочинены одновременно.

Наиболее изученным из избранных нами в качестве объекта исследования произведений Спенсера является сборник «Amoretti и Эпиталама», включающий в себя 89 сонетов под названием «Amoretti», так называемые «Анакреонтические стихотворения» и свадебный гимн «Эпиталама». При определении жанровой природы «Amoretti» и всего сборника исследователи пользуются взаимозаменяемыми терминами «цикл» («cycle») и «секвенция» («sequence»), что вызывает потребность разобраться в соотношении этих понятий, тем более, что в русской литературоведческой традиции термин «sonnet sequence», введенный Д. Г. Россетти (Dante Gabriel Rossetti, 1828–1882) для определения жанра его сборника сонетов «Дом жизни» («The House of Life», 1881), был изначально переведен как «цикл сонетов» [88, с. 268].

Согласно М. Л. Гаспарову, секвенция как жанр клерикальной поэзии получила распространение в Европе IX–XII в., и в течение этого периода под этим термином понимали явления разного порядка. Для последующей истории европейской поэзии наибольшее значение имела так называемая «новая» секвенция, сложившаяся в XII столетии во Франции (Адам Сен-Викторский (Adam de Saint-

Victor, ум. 1146) и др.) и получившая всеевропейское распространение [91, с. 687]. Ее особенность заключается в том, что входившие в секвенцию тексты состояли из одинаковых строф. Позднее она перешла в светскую поэзию вагантов и через нее повлияла на лирику трубадуров [92, с. 958–959], к которой, вероятно, восходит жанр сонета. Таким образом, для такого ценителя средневекового искусства как Д. Г. Россетти термин «сонетная секвенция» должен был указывать на структурное единообразие вошедших в него стихотворений. Однако для Д. Г. Россетти значение имело не только формальное, но и тематическое единство элементов секвенции.

Впоследствии британские литературоведы распространили термин «sequence» на предшествовавшие сборники сонетов, начиная с «Гекатомпатии, или Страстной центурии о любви» («Heكاتompathia, or Passionate Centurie of Loue», 1582) Томаса Уотсона (Thomas Watson, ок. 1537–1592) [224, с. 419] и «Астрофила и Стеллы» Ф. Сидни [189, с. 67]. В то же время по отношению к ним нередко используются термины «cycle» и «series», выступающие в качестве синонимов «sequence» [183, с. 401–402], что кажется нам не вполне оправданным. «Series» предполагает подборку разрозненных стихотворений одной структуры, группирующихся вокруг общего тематического центра [183, с. 400]. Именно «сериями» называл свои сборники сонетов Уильям Вордсворт (William Wordsworth, 1770–1850), однако в русской традиции их именуют и циклами [126, с. 221; 131, с. 367]. Мы полагаем, что «series» – это английский аналог того, что Петрарка называл «*time sparse*» («разрозненные стихи»), которые А. Н. Веселовский называл «стихотворениями на случай» [85, с. 155]. Однако А. Н. Веселовский отмечал, что в последние годы жизни Петрарка имел возможность выстроить написанные ранее стихотворения, превратив их в лирическую исповедь [85, с. 155]. И именно подобная, продуманная авторская организа-

ция сборника, благодаря которой стихотворения превращаются в связный нарратив, отделяет «sequence» от «series» и сближает ее с понятием «цикл»: по мнению И. И. Буровой, «некоторые свойства сонетного цикла (наличие общего заглавия, единство темы, сквозные образы Дамы и влюбленного, формальное единство компонентов) подходят и для характеристики жанра секвенции» [73, с. 411].

Ключевым понятием при анализе любовной лирики Спенсера становится цикл, в осмыслении природы которого важную роль сыграли русские поэты, в том числе В. Брюсов, А. Белый, А. Блок [96, с. 42–45; 124, с. 3–5]. С тех пор термин «цикл» все больше становился поэтологическим понятием. В настоящее время теория цикла еще находится в стадии развития, поэтому универсальное определение цикла пока не выработано. Приведем лишь наиболее распространенные концепции. В «Краткой литературной энциклопедии» цикл интерпретируется как «группа произведений, сознательно объединенных автором по жанровому, тематическому, идейному принципу или общностью персонажей» [114, с. 398]. По типу художественной речи М. Н. Дарвин выделил две разновидности цикла, стихотворный и прозаический, по жанрово-родовым свойствам – три: лирический, эпический и драматический циклы [97, с. 8–9]. По мнению И. В. Фоменко, «цикл» имеет широкое и узкое значение; в широком смысле он является синонимом понятий «ряд», «группа» и «круг» произведений, а в узком значении – это «жанровое образование, главный признак которого – особые отношения между стихотворением и контекстом, позволяющие воплотить в системе сознательно организованных стихотворений сложную систему взглядов, целостность личности и/или мира» [123, с. 3].

Наше собственное понимание цикла сформировалось на основе вышеприведенных концепций. Прежде всего, цикл предполагает авторскую организацию порядка стихотворений, обуслов-

ленную общим художественным замыслом поэта, сложившимся на основе его эстетических предпочтений.

Во-вторых, в цикле должны существовать сквозные мотивы или образы, общая тема или настроение.

В-третьих, в цикле должен существовать последовательный лирический сюжет, иными словами, в нем наличествуют выраженные нарративные элементы.

В-четвертых, в цикле важными оказываются связи между отдельными стихотворениями. Они могут быть хронологическими (например, если текст имеет характер дневника) или причинно-следственными.

В-пятых, в рамках цикла предпочтительно выдерживать единство жанра входящих в них произведений и единую форму стихотворения (стихотворный размер и схема рифм), однако эти признаки являются факультативными для цикла.

Поскольку «Amoretti» обладают всеми этими признаками, их можно считать сонетным циклом. Аналогичным образом, «Анакреонтические стихотворения» и «Четыре гимна» также обладают некоторыми основными признаками (единство жанра входящих в них произведений; авторская организация гимнов (две пары) и анакреонтических строф (в первом издании 1595 г. они не делились на четыре самостоятельных стихотворения); сквозная лестница любви как основной мотив в гимнах и сквозной мотив «Купидон и пчела» в анакреонтических строфах; сквозной образ гимнографавлюбленного в гимнах и сквозные образы влюбленного и Купидона в «Анакреонтических стихотворениях»; общая тема любви и красоты в обоих циклах), которые позволяют нам называть их «анакреонтическим циклом» и «гимническим циклом», соответственно. Более того, несмотря на то, что сюжеты гимнов и анакреонтических стихотворений не так последовательны, как в «Amoretti», невозможно

отрицать наличие в них повествовательных элементов. Так, в гимнах лишь история сотворения мира имеет три версии, а «Анакреонтические стихотворения» излагают четыре полные истории.

При этом термин «цикл» применим и к сборникам гетерогенного жанрового состава, если вошедшие в него произведения обладают необходимыми признаками общности. Поэтому мы также намерены рассматривать «Amoretti», «Анакреонтические стихотворения» и «Эпиталаму» как лирический цикл, признаки которого, по мнению Л. Е. Ляпиной, оказываются следующими [107, с. 165]:

1. авторская заданность композиции;
2. самостоятельность входящих в лирический цикл стихотворений;
3. «одноцентричность», центростремительность композиции лирического цикла;
4. лирический характер сцепления стихотворений в лирическом цикле;
5. лирический принцип изображения.

Таким образом, в отличие от сонетного цикла, лирический цикл не предполагает единства жанра, размера и схемы рифм во входящих в него произведениях. В отличие от лирической секвенции, он имеет более строгую структуру, все части должны сливаться в органическое целое, при этом «целостность лирического цикла образуется не за счет ликвидации целостности отдельных произведений» [97, с. 13]: каждая часть обладает собственной автономностью; лирический цикл должен иметь более полный сюжет, который центростремительно подводит к одному важнейшему событию. Например, у Спенсера это собственная свадьба, тогда как у Петрарки мы сталкиваемся с несколькими событиями и не можем выбрать из них главное: это может быть и встреча с Лаурой, и ее смерть, и решение влюбленного искать утешение в божественной любви и т. д. Поэто-

му в нашей работе мы будем называть «Amoretti и Эпиталаму» лирическим циклом.

Безусловно, мы дали циклу очень узкое определение, основанное на строгих признаках и подходящее для исследуемых нами произведений Спенсера, тогда как в истории литературы произведения, которые не соответствуют сразу всем перечисленным выше условиям, также могут определяться как циклы, все зависит от позиции, занимаемой учеными.

Другая связанная с циклом теоретическая проблема заключается в том, насколько правомерно использовать почти современный термин «цикл» или «лирический цикл» для описания литературных явлений четырехсотлетней давности. По словам М. Н. Дарвина, «термин всегда отстает от явления, которое он определяет» [96, с. 38]. Кроме того, многие лирические произведения, созданные до появления этих терминов, действительно относятся к таким циклическим образованиям [108, с. 86–89]. Поэтому мы полагаем, что применение нового термина помогает более точно и глубоко оценить старое литературное явление и способствует его дальнейшему исследованию.

Поскольку сонетный цикл «Amoretti», как было отмечено выше, обладает чертами дневника, в настоящее время принято рассматривать его как лирический дневник автора, носящий автобиографический характер. Неслучайно биографический метод стал одним из главных способов изучения лирического цикла Спенсера. Такие составители и комментаторы собрания «Малых поэм» в Вариоруме Спенсера, как Э. Гринло, Ч. Осгуд, Ф. Пэдлфорд и др., рассмотрели контекст жизненного опыта Спенсера и его личность как основной фактор при анализе текста [10, с. 631–638]. Однако по причине крайне скудных достоверных сведений о жизни поэта, исследователям пришлось опираться на сам лирический цикл как источник

биографических сведений и усматривать сокровенные переживания поэта во внутреннем монологе влюбленного как персонажа. Возражая против биографического метода, некоторые ученые уделяют большее внимание эстетическим проблемам и литературности текста, в результате чего исследователи отделяют художественное произведение от автобиографии Спенсера, например, Р. Келлог и П. Каммингз считают влюбленного в «Amoretti» вымышленной фигурой, четко отделяя лирического героя от самого Спенсера. По мнению этих ученых, в тех строках, которые вроде бы намекают на самого поэта и его возлюбленную, на самом деле, используются литературные приемы, делающие персонажей более реальными и осязаемыми. Таким образом, все сонеты оказываются аллегорией отношений Мужчины и Женщины [160; 209]. Однако исследователи проигнорировали исторические факты, отразившиеся в лирическом цикле. Так, в Amoretti LXXIII было упомянуто, что мать поэта и его возлюбленную звали Элизабет и они были тезками королевы Англии (Amoretti LXXIII, ст. 1–4), кроме того, все спенсеровские сонеты подводят к реальной свадьбе поэта, которая игралась 11 июня 1594 г. и была описана в «Эпиталаме». Подобные автобиографические следы уже сложно объяснить только художественным воображением.

Со второй половины XX в. пристальное внимание уделяется архитектонике «Amoretti и Эпиталамы», что позволило выявить глубинную структуру в художественной ткани лирического цикла. Исследованиям такого направления начало положил А. К. Хайит, который рассмотрел «Эпиталаму» с точки зрения нумерологического и астрономического символизма [195]. Вслед за этим А. Данлоп выявил календарную композицию в сонетном цикле, центральная часть которого, по мнению литературоведа, соответствует дням Великого поста [166]. Хотя не все исследователи согласны с точками

зрения А. К. Хаййта и А. Данлопа, их открытия получили развитие в дальнейших исследованиях. Благодаря А. Фаулеру [180; 181], М. А. Викерту [280], У. Джонсону [205], К. Ларсену [213] и другим исследователям, «Amoretti», «Анакреонтические стихотворения» и «Эпиталама» стали восприниматься как органическое целое, подчиненное единому нумерологическому коду.

«Проталама» тематически примыкает к «Эпиталаме», что делает две свадебные песни подходящим материалом для сравнения. «Эпиталама» была написана в честь свадьбы самого поэта, «Проталама» – в честь обручения двух аристократических пар. Согласно распространенному мнению, «Проталама» оценивается как произведение, во всех отношениях уступающее по красоте и тщательности отделки «Эпиталаме» [254, с. 264–266]. Тем не менее, такое мнение разделяют не все. В «Проталаме» Спенсер, опираясь на традицию эпиталамы, придал свадебной песне новое содержание и новый стиль, что позволяет Дж. Нортон Смит считать проталаму новым жанром, изобретенным Спенсером для конкретных целей, а не его второй эпиталамой [230]. С другой стороны, Р. Эриксен видит в «Проталаме» типично маньеристское произведение [170].

В России отношение к любовной лирике Спенсера коренным образом изменилось на рубеже XX–XXI вв.: в 1999 г. лирический цикл «Amoretti и Эпиталама», опубликованный к 400-летию со дня смерти великого поэта, стал первым полностью переведенным на русский язык произведением Спенсера, включающим все 89 сонетов, «Анакреонтические стихотворения» и «Эпиталаму» [46]. В самом начале XXI в. вышла в свет монография И. И. Буровой «Малые поэмы Эдмунда Спенсера» [72], посвященная общему обзору этой части наследия поэта. В поле зрения исследовательницы попал не только лирический цикл «Amoretti и Эпиталама», «Проталама», но и сборник «Пастушеский календарь», «Жалобы» («Complaints»),

1591), ряд отдельных поэм: «Возвращение Колина Клаута», элегии «Дафнаида» («Daphnaida», 1591), «Астрофел» («Astrophel», 1595) и др. В том же 2001 г. А. В. Покидов опубликовал собственные переводы сонетного цикла «Amoretti» под название «Любовные послания» [48], куда вошли 88 сонетов. В промежуток с 2001 по 2008 гг. И. И. Бурова продолжала публиковать ряд статей, посвященных «малым поэмам» Спенсера. Затем эти научные результаты более систематически и подробно отразились в докторской диссертации ученого [73]. И. И. Бурова исследовала малые поэмы Спенсера на обширном историко-литературном фоне, рассматривая идейные основы эпохи Возрождения и сопоставляя стихи Спенсера с поэзией его современников и предшественников. Часть результатов диссертации, не затрагивающая любовную лирику Спенсера, была опубликована в виде монографии в 2009 г [80]. В 2011 г. была опубликована книга «Эдмунд Спенсер. Сонеты, песни, поэмы о любви и красоте», в которую вошел новый русский перевод «Amoretti и Эпиталамы», выполненный А. В. Лукьяновым, и первый русский перевод «Четырех гимнов», осуществленный В. М. Корманом [50].

Проведенный нами краткий обзор публикаций, посвященных любовной лирике Спенсера, позволил нам определить **предмет исследования** – представления о любви и красоте, отразившиеся в любовной лирике поэта; источники и традиции жанров гимна, сонета, анакреонтического стихотворения и эпиталамы; вклад и новизна, которые Спенсер внес в развитие этих жанров; художественная системность в любовной лирике Спенсера, т. е. единство творческих замыслов и целостность произведений, выразившаяся в образах, содержании и форме стихотворений, и т. д.

Научная новизна исследования состоит в том, что в работе предпринята попытка провести комплексный анализ любовной ли-

рики Спенсера – выявить тесные связи между «Четырьмя гимнами», «Amoretti и Эпиталамой» и «Проталамой»; определить идейную основу гимнов, заимствованную Спенсером из трактатов Марсилио Фичино (Marsilio Ficino, 1433–1499), Джованни Пико делла Мирандолы (Giovanni Pico della Mirandola, 1463–1494) и Бальдассаре Кастильоне; предложить концепцию «Четырех гимнов» как гимнического цикла, в основу которого положена концепция лестницы любви, заимствованная поэтом у Кастильоне; подвергнуть переоценке концепцию временной структуры лирического цикла «Amoretti и Эпиталама»; заново детально исследовать образы, использованные Спенсером в любовной лирике.

Актуальность предпринятого исследования определяется, прежде всего, художественной значимостью «Четырех гимнов», «Amoretti и Эпиталамы» и «Проталамы» и относительно малой изученностью этих произведений Спенсера, особенно за пределами англоязычных стран. При этом даже в Англии и США в XX в. по сравнению с исследованием «Amoretti и Эпиталамы» исследование «Четырех гимнов» продвигается очень медленно. До сих пор практически отсутствуют работы, посвященные исследованию перекличек между «Четырьмя Гимнами», лирическим циклом «Amoretti и Эпиталама» и «Проталамой». Кроме того, рассмотрение «Amoretti и Эпиталамы» и «Четырех гимнов» представляет интерес с точки зрения стремительно развивающейся теории литературного цикла.

Главную цель работы мы видим в том, чтобы углубить научную концепцию любовной лирики Спенсера и выявить лежащую в ее основе художественную систему, что способствовало бы ее дальнейшему исследованию. Поставленная цель определяет **основные задачи исследования**:

1. Исследовать источники и традиции жанров гимна, сонета, анакреонтического стихотворения и эпиталамы и выявить вклад, внесенный Спенсером в их развитие.

2. Проанализировать любовную лирику Спенсера как органическое целое, выявить ее сквозные темы и мотивы, лежащие в ее основе общие представления о любви и красоте.

3. Определить специфику выдвигаемых и воспеваемых Спенсером идеалов любви и красоты и вписать их в контекст исканий его предшественников и современников, а также соотнести их с парадигмами эстетической и философской мысли эпохи Возрождения.

4. Сосредоточить внимание на рассмотрении содержательных и формальных аспектов любовной лирики Спенсера.

Решение этих задач определило структуру диссертационного исследования, состоящего из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы, насчитывающего 285 наименований.

В основу **методологии исследования** положен комплексный метод, синтезирующий историко-литературный, сравнительный и структурный методы, дополненные элементами биографического метода в силу автобиографичности лирического цикла «Amoretti и Эпиталама», пристального чтения и нарратологического анализа. **Теоретико-методологической основой** послужили фундаментальные труды российских и зарубежных исследователей (Г. В. Аникина, М. Л. Гаспарова, М. Н. Дарвина, С. Джейна, Ж. Женнетта, А. Ф. Лосева, К. С. Льюиса, Н. П. Михальской, В. Рубеля, И. В. Фоменко, Р. И. Хлодовского, В. Шмида). Помимо работ общетеоретического характера, методологическую значимость для данного исследования также имели статьи и монографии, посвященные общим и частным проблемам спенсероведения, в том числе работы И. И. Буровой, Дж. Беннет, М. А. Викерта, А. Н. Горбунова, Т. Грина, А. Данлопа, У. Джонсона, В. Клемена, К. В. Кэск, Р. Ли, Л. Мартца, Р. Миолы, Э. Олмен, Ф. Пэдлфорда, Д. А. Соколова, Э. Уэлсфорд, Дж. Флетчера, А. Хайита, Т. В. Якушкиной и др.

Теоретическая значимость нашей работы связана с изучением проблем цикла, установлением различий между сборником «Книга песен» Петрарки, и лирическим циклом, в качестве которого мы рассматриваем «Amoretti и Эпиталаму» Спенсера. Петрарка снабдил свой сборник латинским подзаголовком: «Regum vulgariū fragmenta» [281, с. 327], обозначающим «фрагменты на народном языке». Как мы полагаем, «Книга песен» характеризуется центробежностью и относительно свободной структурой, а у Спенсера лирический цикл выступает как центростремительное, связанное повествование, все части которого подчинены задаче повествования об истории взаимоотношений влюбленного и его возлюбленной, завершающейся счастливой свадьбой. Кроме того, в нашей работе концепт цикла распространяется на сборник «Четыре гимна» и любовную лирику Спенсера в целом.

Практическая значимость работы заключается в том, что материалы и результаты диссертации могут быть использованы при чтении курсов, посвященных истории английской литературы XVI в., исследовании других елизаветинских циклов, а также при составлении комментариев к тексту «Четырех гимнов», лирического цикла «Amoretti и Эпиталама» и «Проталамы».

На защиту выносятся следующие положения диссертации:

1. В структуре сборника «Четыре гимна» Спенсера прослеживается влияние гимнической поэмы «Тень ночи» (*The Shadow of Night*, 1594) Джорджа Чапмена.

2. Первая пара «Четырех гимнов», созданная на начальном этапе творчества Спенсера, стала идейной основой для последующей любовной лирики Спенсера («Amoretti и Эпиталамы», второй пары гимнов в «Четырех гимнах» и «Проталамы»), разрабатывающей единый комплекс неоплатонических представлений о любви и

красоте, сквозные темы и мотивы; при этом гимны следует рассматривать как обобщенное изложение философии любви у Спенсера.

3. Сборники «Четыре гимна», «Amoretti и Эпиталама» и поэма «Проталама» гармонично дополняют друг друга: созерцание или трансцендентальное познание, которое в «Гимне в честь Небесной Любви» и «Гимне в честь Небесной Красоты» направлено на достижение мистического экстаза, не противоречит жизненной любовной практике, которая в «Amoretti и Эпиталаме» и «Проталаме» связывается с браком как социальным институтом.

4. Полного понимания характеров таких персонажей любовной лирики Спенсера, как влюбленный, возлюбленная и Эрот (Купидон), можно достигнуть, лишь одновременно исследуя их образы и в лирическом цикле «Amoretti и Эпиталама», и в гимнах.

5. Одна из основных тем «Четырех гимнов» сводится к тому, что для достижения истинного блаженства необходимо пройти очищение страданиями. Эта идея заложена также в сонетах «Amoretti», в мифологических метафорах «Анакреонтических стихотворений» и в «Эпиталаме», где говорится, что настал желанный день торжества любви, а печали и страдания ушли в прошлое. Данный ключевой мотив еще раз подчеркивает существование тесной связи между «Четырьмя гимнами» и «Amoretti и Эпиталамой».

6. Описание лестницы любви у Спенсера ближе всего к схеме восхождения, предложенной Кастильоне и отличающейся подробным беллетризированным описанием ступеней и практической направленностью. Эта концепция лежит в основе обеих пар гимнов, в равной мере описывающих подъем влюбленного до четвертой ступени, и объясняет наличие параллельных мест в гимнах первой и второй пар. Единая лестница любви объединяет гимны в философский гимнический цикл, повествующий о последовательном восхождении по лестнице любви.

7. В «Amoretti и Эпиталаме» Спенсер достигает примирения петраркистского противоречия между духовной и телесной любовью при помощи института церковного брака, не ограничиваясь стремлением к духовной любви и созерцанием мысленного идеального женского образа.

8. В сонетном цикле «Amoretti» в образах героя и героини совмещаются индивидуальные черты их реальных прототипов и литературная традиция описания влюбленного и возлюбленной. Ангелоподобие возлюбленной подчеркивает ее чистоту и невинность, но при этом она воспринимается как реальная личность. Следуя традиции, поэт изображает в «Amoretti» испытания влюбленного похожими на те, которые переживали герои его предшественников-петраркистов, но дополняет их описанием собственных реальных переживаний.

9. В сонетном цикле «Amoretti» очень важным представляется влияние, оказываемое возлюбленной на влюбленного в процессе ухаживания: она придает форму его мысли, формирует его внутренний мир.

10. «Amoretti» сами по себе обладают признаками самостоятельного цикла (единство жанра входящих в них произведений; последовательный лирический сюжет; сквозные образы героя и героини; авторский порядок сонетов; единая схема рифм во всех сонетах, кроме Amoretti VIII, и т. д.); помимо того, «Анакреонтические стихотворения» также обладают некоторыми признаками самостоятельного цикла (единство жанра входящих в них произведений; авторская организация строф; сквозные образы влюбленного и Купидона; богатые нарративные элементы и т. д.); с другой стороны, в аспекте содержания и архитектоники «Amoretti», «Анакреонтические стихотворения» и «Эпиталама» слились в органическое целое, составив крупный лирический цикл.

11. Жанровый канон ренессансной эпиталамы предоставлял Спенсеру возможность заимствовать топические идеи и мотивы для «Эпиталамы» из творчества его непосредственных предшественников, однако он отдавал предпочтение античным авторам, Феокриту, Катулле и Клавдиану. Спенсер не только выступил как наследник традиции, но и как новатор, развив английскую эпиталаму в аспектах поэтической формы, содержания и системы персонажей.

12. В «Эпиталаме» Спенсер воспел духовную красоту и добродетели невесты, позволяющие жениху, созерцая ее духовную красоту, продолжать восхождение по лестнице любви. Поэт убежден, что супружество не только не препятствует духовному восхождению, но и поднимает человека на новые высоты, но и способствует постижению им более высокой красоты.

13. Гипотезы, касающиеся временной структуры лирического цикла «Amoretti и Эпиталама», строятся на основе представления о тождестве времени повествования и времени описываемых событий, которое в большинстве случаев действительно выдерживается. В то же время не все моменты времени в повествовании поддаются точному определению. Следовательно, необходимо делать различие между временем реальных событий и временем повествования о них.

14. «Проталама» представляет собой жанровую разновидность эпиталамы. Ее источниками являются классические для Спенсера литературные модели, прежде всего, эпиталамы Катулла, а также произведения национальной литературы, созданные за пределами эпиталамической традиции, в частности, «Сказка о двух лебедях» У. Валланса.

15. Спенсер, унаследовав традиции античной, средневековой и ренессансной литературы, внес существенный вклад в развитие гимна, сонета, анакреонтического стихотворения и эпитала-

мы, новаторски модернизируя эти лирические жанры за счет элементов национальной традиции и адаптируя их каноны для решения собственных художественных задач.

Основные результаты исследования прошли **апробацию** в форме докладов на двух международных научных конференциях: на XLV Международной филологической конференции, проходившей в Санкт-Петербургском государственном университете (март 2016) и на международной конференции «XXI Царскосельские чтения», проходившей в Ленинградском государственном университете им. А. С. Пушкина (апрель 2017), а также многократно обсуждались на аспирантском семинаре при кафедре истории зарубежных литератур филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

По теме диссертации опубликованы глава в коллективной монографии и 7 научных статей, в том числе четыре – в изданиях, рекомендованных ВАК Российской Федерации для публикации результатов кандидатских диссертаций:

1) «Анакреонтические стихотворения» и их связь с «Эпиталамой» в лирическом цикле Эдмунда Спенсера «Amoretti и Эпиталама» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион (Пенза). Серия Гуманитарные науки. — №. 3 (43). — 2017. — С. 75–83.

2) О традициях, проблемах и перспективах перевода европейского силлабо-тонического стиха на китайский язык // Известия Волгоградск. гос. пед. ун-та. — №. 6. — 2017. — С. 128–132.

3) «Проталама» и звездное небо Э. Спенсера // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — №. 7–2 (73). — 2017. — С. 16–18. (В соавторстве с И. И. Буровой.)

4) Эволюция представлений о любви в западноевропейской лирике XII–XIV вв. // Филологические науки. Вопросы теории

и практики. — №. 7–3(73). — 2017. — С. 21–24. (В соавторстве с И. И. Буровой.)

5) Образ героини в лирическом цикле Э. Спенсера «Amoretti и Эпиталама» // Proceedings of the 45th International Philological Conference (IPC 2016) / Advances in Social Science, Education and Humanities Research. — Vol. 122. — Paris; Amsterdam: Atlantis Press, 2017. — P. 557–560.

6) Стилистическое своеобразие «Эпиталамы» Э. Спенсера и его отражение в переводах поэмы на русский и китайский языки // Studia Litterarum. — №. 2. — 2017. — С. 22–39. (В соавторстве с И. И. Буровой)

7) Традиционное и индивидуальное в образе возлюбленной поэта в «Amoretti и Эпиталаме» Э. Спенсера // Женщины в литературе: авторы, героини, исследователи. Коллективная монография / Под ред. И. И. Буровой. — СПб.: Изд-во «Петрополис», 2017. — С. 11–17.

8) Эволюция сонета в поэзии английского Возрождения: от итальянской формы к национальным вариантам // XXI Царско-сельские чтения: материалы международной научной конференции, 25–26 апреля 2017 г. — Т. 1. — СПб.: Изд-во ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2017. — С. 375–378. (В соавторстве с И. И. Буровой.)

Глава I. «Четыре гимна» как идейная основа любовной лирики Спенсера

Одной из главных идейных основ любовной лирики Спенсера послужили представления о красоте и любви, воспринятые поэтом из философии неоплатоников. Наиболее полно и последовательно изложенные им в «Четырех гимнах», они отражают специфику выдвигаемого и воспеваемого Спенсером идеала любви и красоты. Соответственно, наше исследование логично начать именно с анализа «Четырех гимнов».

1.1. Ренессансный неоплатонизм

1.1.1. Неоплатонизм в средневековой и ренессансной Англии

Так как поэт заимствовал свои философские и эстетические концепции из учений ренессансных неоплатоников, то необходимо предварить анализ «Четырех гимнов» оценкой распространенности неоплатонизма в елизаветинской Англии.

Хотя наличие связей между «Четырьмя гимнами» и трудами флорентийских неоплатоников является общепризнанным, вопрос этот решен не до конца, поскольку по причине недостаточности биографических данных сложно узнать, именно какие философские неоплатонические трактаты и какие произведения художественной литературы на тему платонической любви читал Спенсер. Вследствие этого, опираясь непосредственно на тексты стихотворений, т. е. двигаясь в обратном направлении, ученые высказали предположения об идейных источниках любовной лирики Спенсера, установив переключку между отдельными строками английского поэта и сутью доктрин конкретных гуманистов-неоплатоников или стихами

других поэтов. При этом такого рода исследования подразделяются на два типа. Первый тип можно назвать универсальным, иными словами, предполагая, что представления о красоте и любви у Спенсера сложились на основе самых разнородных источников, исследователи стараются выявить возможную связь между представлениями Спенсера и других философов и писателей на основе определения смысловых совпадений текстов. В основном данная методика исследований используется в энциклопедиях или в изданиях с примечаниями различных комментаторов. Например, в статье «Платонизм» в «Спенсеровской энциклопедии» («The Spenser Encyclopedia», 1990) данная точка зрения выражается таким типичным образом: ренессансный неоплатонизм, колыбелью которого была Флоренция, распространился по Европе и «несомненно оказал свое влияние на таких различных писателей, как Агриппа (Генрих Корнелиус, или Агриппа Неттесгеймский – *Ч. Ц.*), Бруно, Кастильоне, Конти (скорее всего, Натале Конти – *Ч. Ц.*), Ди (Джон Ди – *Ч. Ц.*), Дю Белле, Джорджо (вероятно, Франческо Джорджо Цорци – *Ч. Ц.*), Леон Еврей и Тассо (скорее всего, Торквато Тассо – *Ч. Ц.*), каждый из которых способствовал становлению представлений Спенсера» [247, с. 546]. Обширные сведения о связях между «Четырьмя гимнами» Спенсера и трудами неоплатоников приводятся также в комментариях к «Малым поэмам» в «Вариоруме» Спенсера [9, с. 662–675]. В российском литературоведении И. И. Бурова также исследовала «Четыре гимна» на обширном культурном фоне, вобравшем в себя труды Платона, Плотина, средневековых теологов и почти всех флорентийских неоплатоников [73, с. 310–344].

Подобные универсальные исследования, обычно являющиеся результатами коллективных усилий или отражением эрудиции отдельного ученого, как правило, основываются на исследовательских работах второго типа, цели которых относительно скромны. Их

авторы предпочитают заранее ограничиться исследованиями двух-трех текстовых объектов, в том числе и «Четырех гимнов» Спенсера, чтобы постепенно установить связи между поэмами Спенсера и сочинениями даже малоизвестных неоплатоников и поэтов, т. е. исследования такого типа создают новые возможности для уточнения картины взаимосвязей произведений на идейном и художественном уровнях. Ряд таких работ будут упомянуты нами в разделе 1.2. Однако часто авторы исследований второго типа признают, что Спенсер находился под влиянием более многочисленных источников.

Далеко не всегда удается объяснить, почему Спенсер воспринял ту или иную идею именно у этого мыслителя, а не у другого. Таким образом, исследования второго типа дают безупречные результаты только в тех случаях, когда речь идет об уникальной идее, высказанной одним-единственным мыслителем, а затем повторенной Спенсером. Между тем неоплатоники, за исключением Фичино и Пико, предпочитали вторить друг другу, поэтому уникальности и новизны в ренессансных неоплатонических работах на тему красоты и любви относительно мало. Исходя из сказанного выше, в данной главе мы сначала постараемся исследовать вопрос о распространности неоплатонических трудов в елизаветинской Англии, не солидаризируясь с высказанными точками зрения по поводу того, кто и в чем именно оказал влияние на представления Спенсера.

До середины XX в. считалось, что в эпоху Ренессанса в Англии распространение учения Платона о красоте и любви и неоплатонизма обязано трудам основателя и главы флорентийской Платоновской Академии Фичино. Из этого следует, что в Англии идеи Фичино пользовались широкой известностью. Однако это мнение разделяют не все ученые. Например, по мнению П. О. Кристеллера, в Англии некоторые заимствования из доктрины Фичино могли быть только у Джона Колета (John Colet, 1467–1519), а идеи Фичино

в основном распространились по Франции и только в конце XVI в. достигли Англии, заимствовавшей их через французское посредничество [212, с. 19]. И. Сэмьюэл справедливо указала на то, что проблема «Фичино в ренессансной Англии» требует пересмотра и дальнейшего изучения [258, с. 42]. Более того, поскольку флорентийский гуманист также был одним из главных ренессансных переводчиков Платона, данная проблема связана не только с популярностью учения самого Фичино: можно предположить, что в значительной мере распространение учения Платона в Англии также определялось известностью, которой пользовался в ней Фичино.

Проведя систематическое исследование данной проблемы, С. Р. Джейн подчеркивает тот удивительный факт, что «не зарегистрировано ни одного английского издания ни одной работы Фичино или его перевода Платона, которые были бы опубликованы в эпоху Возрождения» [201, с. 219]. При этом в эпоху Ренессанса появились английские переводы работ Пико и Кастильоне, а переводов Платона и Фичино не было, за исключением псевдоплатоновского диалога «Аксиох» («Axiochus»), который был переложен с латыни и опубликован от имени некоего Эдв. Спенсера (Edw. Spenser) в 1592 г. [199: с. 49; 276: с. 77]. Если мы можем судить о популярности Фичино в Италии и Франции по частоте упоминания его имени в каталогах тогдашних личных и публичных библиотек и индексах выходящих книг, то отсутствие аналогичных данных по Англии не позволяют сделать вывод о том, что именно труды Фичино способствовали распространению неоплатонизма в этой стране.

В то же время Платон был известен в Англии задолго до эпохи Возрождения. Как было показано С. Р. Джейн, уже в XII в. были установлены прочные связи между английскими учеными и парижскими и шартрскими платоническими школами; более того, еще за два столетия до этого в Англии уже знали латинский перевод плато-

новского диалога «Тимей», выполненный Халкидием (Calcidius), и его комментарий к первой части текста, на основе которых сформировалась средневековая неоплатоническая космология [201, с. 216]. Кроме того, около 1480 г. английским гуманистом Джоном Догетом (John Doget, ум. 1501) был написан христианский комментарий к «Федону» [277, с. 164–166].

Безусловно, благодаря тому, что в эпоху Возрождения было принято изучать древнегреческий язык и латынь, некоторые высокообразованные англичане могли читать не только многочисленные латинские версии труда Фичино, опубликованные на континенте, но и оригинальные тексты самого Платона. Например, выдающийся гуманист Томас Мор (Thomas More, 1478–1535), владея древнегреческим языком и изучив «Государство» и «Законы» Платона, применил некоторые идеи Платона в своей «Утопии»; Джон Колет читал Платона в латинском переводе Фичино, а также латинские трактаты самого Фичино, прежде всего, «Платоновское богословие о бессмертии души» («Theologia platonica», 1482) и «Эпистолы» («Epistolae», 1495) [202, с. 83]; друг Колета Уильям Гросин, проживший три года (1488–1491) в Италии, приобрел там два экземпляра «Комментариев на “Пир” Платона. О любви» Фичино для своей библиотеки; в 1551 г., после четырех лет учебы в континенте; Джон Ди (John Dee, 1527–1609) вернулся в Англию с замечательным собранием книг, в которое входили и главные труды Фичино, и две версии полного собрания Платона [202, с. 94]. Наконец, если допустить, что «Аксиох» был переведен не Эдвардом или Эдвином, но Эдмундом Спенсером, это доказывает, что поэт хорошо владел латынью: как отмечалось в биографии поэта, Спенсер изучал латынь и древнегреческий язык в школе и университете, имея степень магистра искусств [179, с. 7–8], он должен был в достаточной мере владеть обоими классическими языками, чтобы иметь возможность изучать Платона и Фичино в оригинале.

Итак, есть основания полагать, что в XV–XVI вв., особенно в елизаветинскую эпоху, ставшую в Англии периодом культурного расцвета, английские эрудиты получили более широкий доступ к древнегреческим работам Платона и латинским трудам Фичино. Эти англичане имели возможность читать и изучать их. При этом следует признать, что до наших дней дошло слишком мало свидетельств, которые могли бы подтвердить гипотезу о том, что Фичино оказал прямое и значительное влияние на тогдашнюю английскую литературу. По сравнению с Пико и Кастильоне, его популярность в ренессансной Англии была поистине ничтожна. Тем не менее, в английской литературе эпохи Возрождения можно найти и отражение идей самого Фичино, и сходные с ними точки зрения, что можно объяснить лишь двумя каналами влияния: трудами итальянских последователей Фичино и французских неоплатоников, мыслителей и поэтов.

Известно, что вокруг Фичино собрался кружок выдающихся ученых и поэтов. Доктрина Фичино о любви и красоте изначально была облечена в стихотворную форму и изложена в канцоне Джироламо Бенивьени «О любви небесной и божественной» («*Canzona dell'amore celeste e divino*», опуб. 1488). Затем Пико в трактате «Комментарий к канцоне “О любви” Джироламо Бенивьени» («*Comento alla canzone di G. Benivieni: “Dell'amore celeste e divino”*»), опуб. 1519), основываясь на идеях Фичино и развивая его учение, предложил глубокий комментарий к этой сложной поэме. Потом появились трактаты, в которых разрабатывались теоретические аспекты доктрины Фичино, в частности, «Диалоги о любви» («*Dialoghi di Amore*», ок. 1502, опуб. 1535) Леона Еврея (Leone Ebreo, ок. 1460 – ок. 1521), «О героическом энтузиазме» («*De Gli Eroici Furori*», 1585) Джордано Бруно (Giordano Bruno, 1548–1600), а также упрощенные популярные изложения этой доктрины, среди

которых особой известностью пользовались «Азоланские беседы» («Gli Asolani», 1505) Пьетро Бембо и «Книга о придворном» («Il Cortegiano», Книги I–III — 1516, Книга IV — 1521) Бальдассаре Кастильоне, в которых философские идеи были изложены в беллетризированной форме и подкреплены практическими примерами.

В Англии из трудов итальянских неоплатоников наибольшей популярностью пользовались работы Пико и Кастильоне. В молодые годы Томас Мор перевел биографию Пико («The Life of Pico della Mirandola», пер. 1504), написанную племянником Пико. Г. Харви считал Пико одним из величайших итальянских ученых [192, с. 222]; если Харви хорошо знал Пико, то Спенсер, под влиянием вкусов друга, скорее всего, также читал Пико. Кроме того, в письме Харви к Спенсеру также было упомянуто, что Кастильоне пользовался большим уважением в Кембридже [214, с. 65]. Вероятно, книга «О придворном» Кастильоне была известна в Лондоне еще в 1530-е гг., а в 1561 г. появился ее английский перевод, выполненный Томасом Хоби (Thomas Hoby, 1530–1566) [73, с. 341]. Этих фактов достаточно, чтобы предположить, что Спенсер, скорее всего, был знаком с произведениями Пико и Кастильоне.

В елизаветинской Англии также был известен еще один выдающийся итальянский гуманист, Джордано Бруно, с идеями которого вполне мог быть знаком Спенсер. В 1583 г. Бруно посетил Англию, где оставался вплоть до 1585 г., и в течение данного периода сочинил такие трактаты как «Изгнание торжествующего зверя» («Lo Spaccio dela Bestia Trionfante», 1584) и «О героическом энтузиазме», посвятив их Филипу Сидни. Хотя в то время Спенсер уже поселился в Ирландии, при посредстве знакомых из «кружка Сидни» поэт вполне мог ознакомиться с идеями и даже с трудами Бруно. Революционные идеи Бруно о вселенной, его раздражительный характер и буйный нрав не могли не привлекать к нему всеоб-

шего внимания. По мнению Р. Левинсона, «Песни Изменчивости» («*Cantos of Mutabilitie*», опуб. 1609) являют собой самое яркое доказательство того, что Спенсер находился под влиянием Бруно [215]. Л. Уинстенли высказал предположение, что трактат Бруно «О героическом энтузиазме» явился одним из источников «Четырех гимнов» [283, с. lviiii–lxxii]. Между тем в этом трактате Бруно резко критически высказывался о женщине и отрицал поклонение ей как небесному созданию. Поэтому мы считаем, что его идеи едва ли могли оказаться привлекательными для Спенсера как автора «Четырех гимнов» [153, с. 118].

Как отмечалось выше, французские гуманисты и поэты также оказали положительное воздействие на распространение учения Платона и неоплатонизма в Англии. Симфореен Шампье (*Symphorien Champier*, 1471–1539) заимствовал идеи из «Пира» Платона и трактата «О любви» Фичино для своей «Книги истинной любви» («*Le Livre de Vraye Amour*», 1503) [263, с. 278–279]. Французские гуманисты также активно переводили работы Платона и Фичино на национальный язык. Салоны таких высокопоставленных дам, как Маргарита Наваррская (*Marguerite de Navarre*, 1492–1549), также сыграли важную роль в распространении идей Фичино и итальянских неоплатоников, способствовали насаждению доктрины платонической любви. Луи Ле Руа (*Louis Le Roy*, 1510–1577) перевел «Пир» Платона, при этом, не слишком заинтересовавшись комментарием Фичино и книгой Кастильоне, он дал ему самостоятельную интерпретацию, обильно украшенную переводами древнегреческих и латинских стихов, выполненными поэтом Ж. Дю Белле [260, с. 425–433; 435]. Вследствие этого в середине XVI в. платоническая любовь стала одной из основных тем творчества французских поэтов, в том числе и таких выдающихся членов Плеяды, как Ронсар и Дю Белле. Невозможно отрицать важную роль, которую сыграла в распростра-

нении неоплатонизма в Англии французская поэзия.

Примерно век спустя после публикации фичиновских переводов Платона, в 1578 г. в Женеве типограф и филолог Анри Этьенн (Henri Estienne, 1528 или 1531–1598) опубликовал трехтомное издание всех известных к тому времени работ Платона, в состав которого вошли древнегреческие оригиналы и новый латинский перевод, выполненный французским кальвинистом Жаном де Серр (Jean de Serres или Serranus, 1540–1598). В первом томе указывалось, что издание посвящено королеве Елизавете. Известно, что он был отправлен ей Жаном де Серром, который одновременно отправил такой же подарок Филипу Сидни. Вероятно, это было сделано по подсказке Этьенна, который питал глубокое уважение к молодому англичанину, интересовавшемуся изданиями греческих книг [193, с. 146–148]. Из этого можно сделать вывод, что данная публикация, скорее всего, была хорошо известна и членам кружка Сидни.

Такова была ситуация с распространенностью неоплатонизма и учения самого Платона до Спенсера и при его жизни. В следующем параграфе диссертации речь пойдет о сочинениях Фичино, Пико, Леона Еврея и Кастильоне, т. е. тех книгах, которые, по нашему мнению, оказали значительное влияние на «Четыре гимна» Спенсера. Не претендуя на универсальный охват проблемы, в нашем отборе произведений мы исходили из того, что труды Пико и Кастильоне пользовались популярностью в ренессансной Англии, их сочинения переводились на английский язык, близкий друг Спенсера Харви был знаком с их работами, а из этого с большой степенью вероятности следует, что Спенсер также читал эти работы и мог заимствовать из них идеи для своих поэм. Сочинения Платона и Фичино были менее доступными, однако Спенсер владел латынью и древнегреческим языком, и мы предположили, что он был в состоянии изучать этих авторов в оригинале. Кроме того, Фичино оказал если

не прямое, то опосредованное влияние на английскую литературу как философ, стоящий у истоков флорентийского неоплатонизма. Что касается Леона Еврея, то, по нашему мнению, его работа была одним из главных неоплатонических трактатов, уступая по глубине и масштабу лишь трудам Фичино и Пико. Наш отказ от сопоставительного анализа трудов Бруно и Спенсера связан с позицией Бруно по отношению к женщинам, которую не мог разделять Спенсер как автор «Amoretti и Эпиталамы», хотя мы и полагаем, что Спенсер был знаком с творчеством этого философа. Таким образом, мы остановимся на анализе трех из четырех наиболее известных неоплатонических трактатов и беллетризованного сочинения Кастильоне.

1.1.2. Неоплатоническая доктрина в сочинениях Фичино, Пико, Леона Еврея и Кастильоне

1.1.2.1. «Комментарии на “Пир” Платона. О любви» Фичино

По мнению Фичино, первоначально Творец мира или высшее Благо создает ангельский ум (первый мир), затем творит душу этого мира (второй мир), а потом и тело мира (третий мир), которое доступно нашему зрению. Разнообразные виды вещей, зарождающиеся в ангельском уме, суть идеи. Неоплатоник считает мир оформленным хаосом, а хаос – бесформенным миром. Таким образом, три мира соответствуют трем хаосам: например, вначале Творец создал субстанцию высшего ума, именуемую неоплатоником сущностью, которая в первый момент своего творения была бесформенна и темна. Еще не оформленная сущность представляет собой хаос. Поскольку она была рождена Богом, благодаря врожденному стремлению она возвращается к Богу.

Вот как Фичино объясняет рождение и укрепление любви:

«...возвращаясь к богу, она (субстанция – *Ч. Ц.*) освещается его лучом. Сверканием этого луча он возжигает ее стремление. Когда возгорается стремление, она предается богу и, предаваясь ему, обретает форму»; ее первое обращение к Богу мы называем «началом любви; проникновение луча – пищей любви. Возникающий из этого огонь мы называем возрастанием любви, приближение – порывом любви, оформление – ее совершенством» [122, с. 146–147]. Прелесть порядка – это красота, к которой влечет любовь, и при этом любовь соединяет хаотичное или безобразное с прекрасным.

Фичино кратко определил любовь как влечение к красоте, при этом под влиянием популярной средневековой эманационной теории философ полагал, что красота являет собой некий яркий свет, привлекающий к себе душу человека. В результате красота тела как сияние обнаруживает свои привлекательные свойства в красках и линиях, а красота души проявляет себя в гармонии нравов и учености. Сияние и красота тела воспринимаются с помощью зрения, тогда как свет и красота души могут быть восприняты только умом. При этом в процессе наслаждения обоняние, вкус и осязание оказываются лишними.

Таким образом, «этот божественный облик зарождает во всем любовь, то есть стремление к себе. Так как если бог влечет к себе мир, а мир влеком к нему, существует один непрерывный поток, берущий начало от бога, проходящий через мир и наконец завершающийся в боге, который как бы в виде некоего круга возвращается туда же, откуда исходит. И так один и тот же круг, ведущий от бога к миру и от мира к богу, называется тремя именами» [122, с. 151], т. е. красотой, любовью и наслаждением. То, что начинается в Творце и влечет к первоначальному благу, называется «красотой»; то, что переходит в мир, захватывает его, воспринимается как «любовь»; наконец любовь вызывает стремление творения возвращаться к сво-

ему Создателю и желать соединения с ним, что соответствует «наслаждению».

1.1.2.2. «Комментарий к канцоне о любви Джироламо Бенивьени» Пико делла Мирандолы

По сравнению с учением Фичино, Пико изложил свои мысли более гладко и связно. Фичино сохранил оригинальный порядок речей, а его собственные идеи и комментарий также были облечены им в диалогическую форму по образцу диалога Платона. А Пико, отказавшись от диалогической формы, более заботился о логичности изложения своей теории. Нам следует обратить особое внимание на некоторые дополнения и поправки, внесенные им в доктрину Фичино.

По мнению Пико, «всякая вещь имеет тройкий способ бытия – каузальный, формальный и причастный» [110, с. 275]. У Пико любовь – это «желание наслаждаться и обладать красотой другого», но «любовь бога к своим творениям, а также то, что называется дружбой, <...> совсем к ней не относятся» [110, с. 277]. Красота как сотворенное, присущее только творениям, не существует в Боге, в котором идеи имеют лишь каузальное бытие. Если красота присуща только творениям, тогда она – нечто несовершенное. По причине того, что божьей красоты не существует, поэтому Пико разделил красоту только на два вида, т. е. красота чувственная, и красота интеллигибельная, первую можно созерцать телесными глазами, а вторую можно созерцать именно интеллектуальным познанием. Поскольку у Пико любовь – это «желание наслаждаться и обладать красотой другого» [110, с. 277], отсюда следует, что два вида красоты должны соответствовать двум видам любви, т. е. вульгарной любви и небесной любви, «в первом случае любят красоту вульгарную

и чувственную, во втором – небесную и интеллигибельную. Ведь Платон указал в «Пире»: сколько Венер, столько и видов любви» [110, с. 283].

Человек находится в середине между этими двумя крайностями, может по собственному выбору, склоняется к чувственной любви или поднимается к небесной любви. Когда человек испытывает вульгарную любовь, значит, он желает слиться с красотой только телесно. Большинство людей испытывают данный вид любви. Однако благодаря философским штудиям интеллект просветлен, он осознает чувственную красоту как образ другой совершенной красоты, в результате душа может вспомнить о той красоте, когда она видела до того, как душа была погружена в тело. Впоследствии душа желает возвращаться к первоначальному достоинству и созерцать небесную красоту, и у человека появляется новое желание, т. е. второй вид любви. От такой любви душа может возвышаться и соединяться с ангельским умом, и человек может превращаться в ангела, подобно тому как материю воспламенили огнем и она сама превратилась в пламя, таким образом, вслед за этим человек уже может отречься от земной любви и превратиться в духовное пламя благодаря небесной любви, затем воспарить даже до умопостигаемого неба, наконец-то счастливо успокаиваться у самого Бога [106, с. 347–349].

Такое восхождение можно рассмотреть как основу любовной лестницы, детальным и художественным образом описанной у Кастильоне.

1.1.2.3. «Диалоги о любви» Леона Еврея

Леон Еврей продолжил линию философии любви, начатую Фичино и Пико. Книга гуманиста состоит из трех диалогов, в первом даются определения любви и желания, второй посвящен универ-

сальному значению любви, третий рассказывает о происхождении любви. В отличие от других неоплатоников, Леон Еврей придает любви и красоте всеохватный характер [73, с. 336–337]: «Любовь являет собой всеобщую связь, оживляющую все сферы вселенной; она соединяет единичное с общим, земной мир с небесным, душу с телом, человека с природой и богом, преходящее с вечным, наконец, всю природу с ее творцом» [137, с. 308]. Необходимое условие для происхождения любви сводится к наличию в желаемом объекте красоты, отсутствие которой в себе осознает любящий. Соглашаясь с Фичино, Леон Еврей также считал Бога первоисточником любви и объяснял собственное противоречие следующим образом: Бог любит низкие творения земного мира не потому, что у него самого недостаточно красоты, а потому, что он желает им обретения той красоты, которая отсутствует в материальном мире, чтобы его творения поднимались на высшую ступень своего совершенства и становились счастливее. А материальный мир лишен красоты по той причине, что настоящая красота, подобно идеям и истине, постигаема лишь рациональным и духовным началом.

Леон выделил два объекта познания, телесную красоту и духовную красоту, первая из которых возбуждает чувственную страсть, а вторая способствует лишь просветлению и развитию человеческой души. Несмотря на то, что путь к познанию духовной красоты индивидуален для каждого человека, успех при движении по нему «зависит от того, насколько человек образован и в какой степени его душа подчинена телу, а также от силы любви, возникающей в процессе познания красоты» [137, с. 309].

1.1.2.4. «О придворном» Кастильоне

В диалогах «О придворном» Кастильоне создал идеальный

образ придворного, посвятив книгу IV своего труда философии любви. Автор еще раз повторил общее для неоплатоников определение: «Любовь, по определению древних мудрецов, есть не что иное, как желание наслаждаться красотой» [55, с. 346]. Поскольку познание предшествует желанию, устами Бембо Кастильоне прежде всего заговорил о природе познания.

По мнению гуманиста, душе доступны три способа познания, чувство, разум и интеллект, «От чувства происходит влечение, общее у нас с грубыми животными; от разума происходит выбор, свойственный человеку; от интеллекта, с помощью которого человек может общаться с ангелами, происходит воля» [55, с. 346]. Именно эти свойства души позволяют человеку совершать восхождение по лестнице любви.

У Кастильоне оригинальность рассуждений на старую тему заключается в том, что он устранил гомоэротический элемент платонической теории любви, указав, что объектом как духовной любви немолодых придворных мужского пола, так чувственной любви юношей-придворных может быть только женщина. Гуманист был уверен, что немолодые придворные также могут быть так же счастливы в любви, как и молодые. Кроме того, Кастильоне дал подробное описание «лестницы любви» и попытался использовать ее в практических целях. Мы разделяем популярную точку зрения, согласно которой именно работа Кастильоне оказала неоценимое влияние на английских поэтов эпохи Возрождения, в том числе и на Спенсера, который, по нашему мнению, заимствовал идею лестницы любви для «Четырех гимнов» у Кастильоне.

Нужно отметить, Кастильоне, в целом разделяя учение неоплатоников, в некоторых отношениях расходится с ними. Однако этим особым взглядам следует уделить внимание. Так, персонаж Морелло выражает несогласие с идеями Бембо: «мне кажется, что,

не обладая телом, нельзя обладать столь восхваляемой им (Бембо – Ч. Ц.) красотой» [55, с. 349], т. е. выступает против платонической любви, отвергающей любовь чувственную. Кроме того, Морелло также высказал, что «я видел много красивых дам, которые были очень плохими, жестокими и злыми; кажется, это почти всегда так, ибо красота делает их высокомерными, а высокомерие – жестокими» [55, с. 349]. Бембо ответил Морелло, что «плохая душа редко живет в красивом теле, а внешняя красота – верный знак внутренней благодати» [55, с. 350]. Следовательно, красивые, но жестокие женщины ведут себя дурно не в силу своей природы, а в силу отсутствия правильного воспитания и образования или под влиянием со стороны безнравственного мужчины. Таким образом, влюбленный должен оказывать положительное влияние на возлюбленную, помогать ей обращать большее внимание на свою духовную красоту и познавать источник этой красоты, т. е. красоты небесной.

1.2. «Четыре гимна» Спенсера

1.2.1. Гимн как литературный жанр

По мнению Дж. Б. Флетчера, источниками «Четырех гимнов» Спенсера были такие произведения, как канцона «О любви» Бенивьени, любовные стихотворения Гвидо Гвиницелли (Guido Guinizelli, ок. 1230–1276) и Гвидо Кавальканти (Guido Cavalcanti, между 1250 и 1259 – 1300), а также «Чистилище» Данте Алигьери [174, с. 467]. Не оспаривая возможность того, что эти произведения вдохновили Спенсера на создание гимнов в аспекте содержания и формы, мы не можем не отметить, что исследователь проигнорировал два существенных обстоятельства: во-первых, названные им сочинения не являются гимнами в жанровом отношении; во-вторых, гимн как жанр сформировался задолго до Спенсера. Поэтому мы

хотели бы для начала обратиться к истории гимна.

«Хвалебная песнь» Спенсера восходит своими истоками, прежде всего, к античному гимну, для которого были характерны следующие свойства: во-первых, он имел ритуальную функцию при поклонении народа богам, однако гимны, посвященные богу любви, скорее всего, появились относительно поздно: как отметил в «Пире» Платон, «... сочиняя другим богам и гимны, и пэаны Эроту, такому могучему и великому богу, ни один из поэтов – а их было множество – не написал даже похвального слова» [112, с. 86]. Во-вторых, в гимне допускаются лишь серьезные интонации, свойственные религиозным обрядовым действиям. В-третьих, гимн, как правило, состоящий из трех частей, открывается инвокациями (взываниями к объекту поклонения), после чего разворачивается традиционный нарратив на основе мифологических историй о жизни богов, а также обозначаются определенные морально-философские аспекты божеств, к которым обращаются те, кто им поклоняются, после чего следует заключение, содержащее личную просьбу и благочестивую мольбу об ее исполнении [73, с. 345]. В-четвертых, в основном античные гимны создавались в форме хоровой лирики, при этом более поздние гимны представляли собой чисто стихотворные произведения, написанным гекзаметром, т. е. оторвавшиеся и от музыкального сопровождения, и от религиозного ритуала, что оказало сильнейшее влияние на последующее развитие так называемого литературного гимна. Однако следует отметить, что перечисленные выше жанровые черты не обязательно должны были проявляться в одном гимне.

К ранним образцам литературных гимнов следует отнести так называемые «Гомеровы гимны», преимущественно относящиеся к VI–VII вв. до н. э., и «орфические гимны», приписывавшиеся столь же легендарному поэту Орфею. Позднее александрийский

поэт Каллимах (Kallimachos, ок. 310–240 гг. до н. э.), ориентировавшийся в качестве образца на «Гомеровы гимны», отказался от гекзаметра, заменив его элегическим куплетом, а также существенно обновил содержание гимнической поэзии, отразив в ней свою эрудицию, остроумие и поэтическое мастерство. Позднеантичные гимны Прокла (Proclus, 412–485), обращенные к языческим богам, поражают гармоничным сочетанием глубины философской мысли и лирического чувства.

Христианство унаследовало традиции античной гимнографии, адаптировав их к новому вероучению. Так, раннехристианский римский поэт испанского происхождения Аврелий Пруденций Клемент (Aurelius Prudentius Clemens, 348 – после 405), унаследовав ритуальную традицию гимна, написал сборник гимнов для повседневной молитвы и использовал этот литературный жанр в целях распространения монотеистического учения [253, с. 385]. В VII в. был создан новый христианский гимнографический жанр, канон. Большой вклад в создание праздничных и воскресных песнопений внес Иоанн Дамаскин (ум. ок. 750) и другие палестинские гимнографы, а в византийской гимнографии VIII–XII вв. развились такие новые разновидности гимнических жанров, как тропарь, акафист и др. В средневековой католической Европе гимническая поэзия также создавалась в рамках клерикальной традиции (кантики, секвенции, кондукты, рифмованные литургические часы), причем писалась она преимущественно на латыни, официальном языке католической церкви [115, с. 1319–1320], следовательно, для их написания использовалась средневековая латинская силлабика. Одной из вершин религиозной гимнографии этого периода является «Гимн Брату Солнцу» («Cantico di Frate Soli»), написанный Св. Франциском Ассизским (1182–1226), исключительность которого определяется не только его необычным содержанием, блестяще проанализиро-

ванным М. С. Самариной, но и тем, что он представляет собой старейший из дошедших до нас литературных памятников, написанных на итальянском языке, «еще не окончательно оторвавшемся от латыни» [113, с. 180] и проникнутый духом стихийного пантеизма [113, с. 187–188].

Эпоха Возрождения, ознаменовавшаяся и увлечением античными языками, и переходом западноевропейской литературы на национальные языки, и возрождением античных традиций в искусстве и литературе, возродила также и традиции античной гимнографии. Так, автор цикла «Гимны природы» («*Hymni naturales*», 1497) Михаил Тарканиота Марул, известный в Италии как Микеле Марулло Тарканиот (*Michele Marullo Tarcaniota*, ок. 1453–1500), взял за образец философские гимны Прокла и, так же, как гимнограф Марко Джироламо Вида (*Marco Gerolamo Vida*, ок. 490–1566), епископ Альбы, писал наиболее торжественные части гимнов гекзаметрами, хотя и допускал отступления от них в остальных стихах. Кроме того, если рассматривать вопрос в риторическом аспекте, то можно отметить, что, подражая Каллимаху, вышеупомянутые итальянские поэты стремились придать своим гимнам изящество и виртуозность формы. При этом гимны этих поэтов отличаются друг от друга тем, что Марулло, унаследовав традицию Каллимаха, использовал мифологические аллюзии, а Вида, придерживавшийся религиозной тематики, старался воздержаться от них.

Французский гуманист итальянского происхождения Жюль Сезар Скалигер (*Jules César Scaliger* или *Julius Caesar Scaliger*, 1484–1558) также создавал христианские литературные гимны, сходные с сочинениями Виды, однако его стиль отличался изощренной метафоричностью. При этом в своей семитомной «Поэтике» («*Poetices libri septem*», 1561) Ж. С. Скалигер резко критиковал гимны Марулло и Виды, но рассматривал литературный гимн как отдельный жанр [252, с. 293].

Во Франции крупнейшим последователем итальянских гимнографов был Пьер де Ронсар, писавший светские гимны на языческие, философские и христианские темы. Новая гимническая поэзия начала развиваться и в елизаветинской Англии. В 1594 г., за два года до публикации «Четырех гимнов» Спенсера, увидела свет философская поэма Джорджа Чапмена (George Chapman, ок. 1559–1634) «Тень ночи» («The Shadow of Night», 1594), в которой ощутимо сказывается влияние орфических гимнов. Название произведения ни в коей мере не подчеркивает гимнический характер поэмы, однако она состоит из двух частей, имеющих собственные латинские заглавия, которые указывают на избранный поэтом жанр: первая часть называется «Гимн в честь ночи» («Hymnus in Noctem»), вторая – «Гимн в честь Цинтии» («Hymnus in Cynthiam»). Возможно, Спенсер последовал примеру Чапмена, когда придал своим гимнам характер философских поэм и разделил их на две пары, то есть на гимны в честь земных красоты и любви, и гимны в честь небесных красоты и любви.

1.2.2. «Четыре гимна» Спенсера

Опираясь на опыт предшественников, Спенсер придал гимну как жанру новое содержание и стихотворную структуру. Его новаторство заключается прежде всего в том, что он придал гимну личный характер, отразивший собственный опыт поэта. И. И. Бурова подчеркнула это новое качество спенсеровских гимнов, приведя статистику появлений в них обращений от первого лица [73, с. 346]. Во-вторых, четыре гимна тесно связаны друг с другом: даже две пары, написанные, судя по сказанному поэтом в тексте посвящения, в разное время жизни, в совокупности образуют неразрывное единство, сливаясь в гимнический цикл благодаря тематическому

(любовь и красота) и жанровому единству входящих в них произведений; авторской организации структуры и сквозным образами лестницы любви и гимнографа-влюбленного. В-третьих, почти все темы и мотивы любовной лирики Спенсера имеют соответствия в текстах гимнов, что позволяет рассматривать их как обобщенное изложение философии любви у Спенсера.

Гимны считаются основой философии любви у поэта, потому что их первая пара считается созданной на начальном этапе творчества поэта, став идейной основой для последующих любовных стихотворений Спенсера. Тем не менее, предисловие к гимнам не только дает сведения о времени сочинения «Четырех гимнов», но и ставит вопрос, который мы предполагаем обсудить ниже. Хотя посредством многих связей и параллелей ранняя пара гимнов и поздняя пара гимнов рассматриваются как комплекс текстов, поэт четко указал на то, что существуют качественные различия между двумя парами гимнов: «...я решил, по меньшей мере, исправить, и путем отречения от своих слов переделать их, написав вместо этих двух Гимнов в честь земной или природной любви и красоты два других, о [любви и красоте] божественной, небесной» («... I resolved at least to amend, and by way of retractation to reforme them, making in stead of those two Hymnes of earthly or naturall love and beautie, two others of heavenly and celestiall». [4, с. 92]). По мнению Э. Бимана, «отречение от своих слов» («retractation») предполагает не столько отказ от первых двух гимнов, сколько намерение перечитать и переосмыслить их [150, с. 315]. У. Джонсон, поддерживая данную точку зрения, считал, что слово «retractation» происходит не от слова «retractus», являющегося причастием прошедшего времени глагола «retrahere» («убирать»), но от слова «retractare», обозначающего «обновлять» («apew») [206, с. 431]. Иными словами, и Э. Биман, и У. Джонсон считали, что «Гимн в честь Небесной Любви» и «Гимн в честь Не-

бесной Красоты» не являются палинодиями «Гимна в честь Любви» и «Гимна в честь Красоты». Дж. У. Беннетт полагала, что Спенсер в предисловии лишь следовал традиции петраркистов, которые часто извинялись перед читателями и критиками, указывая, что их любовная лирика была написана в молодости [147, с. 50]. Более того, по мнению исследовательницы, это было нормальное отношение к любовной лирике у поэта, которому уже исполнилось более сорока лет [147, с. 54]. Таким образом, Дж. У. Беннетт предположила, что поэт написал все четыре гимна одновременно, лишь переработав для первых гимнов написанные ранее стихи, которые он уже частично использовал в поэме «Возвращение Колина Клаута» и в сонетном цикле «Amoretti». У. Джонсон также полагает, что «Четыре гимна» и «Amoretti и Эпиталама» имеют своим источником одну более раннюю поэму Спенсера, которая впоследствии была утрачена, ибо в обоих циклах разрабатываются темы красоты и любви [206, с. 431]. Однако такая точка зрения представляется нам слишком категоричной.

Мы согласны с тем, что порой поэт предпочитал делать вид, что в любовных стихах рассказывает о днях своей молодости, например, в первой строке первого «Анакреонтического стихотворения» он отмечает, что все случилось «до того, как он состарился» («In youth before I waxed old...», *Anacreontics I*, ст. 1). Но если сорокалетний поэт намеревался скрыть свое отношение к любви, то почему он опубликовал «Amoretti и Эпиталаму» без указания на то, они также были написаны им в молодости? Может быть, главная проблема состоит в том, как мы определяем акт «создания» и «переработки», поскольку в своей гипотезе Дж. У. Беннетт считает переработку старых материалов созданием нового произведения. Впрочем, исследовательница признала, что первые гимны были написаны путем обработки старых текстов, дополненных представлением о лестнице

любви для того, чтобы объединить первую и вторую пары гимнов в единую систему [147, с. 54–55]. По нашему мнению, это означает, что основная часть первой пары гимнов была создана задолго до их публикации, а точка зрения Дж. У. Беннет относительно одновременности создания четырех гимнов представляется нам малоубедительной даже при том, что все гимны обладают стилистическим единством, проявляющимся, главным образом, в практически полном отсутствии характерной для поэзии Спенсера архаической лексики и примерно равном количестве сложных слов в каждом гимне [239, с. 506]. Единство языкового стиля свойственно любовной лирике поэта, но все же оно не позволяет предполагать, что все четыре гимна были написаны одновременно. У нас нет оснований, чтобы не верить поэту, сказавшему, что первые два гимна были созданы им в молодости. Однако мы уверены, что эти тексты подверглись серьезной переработке перед публикацией «Четырех гимнов» в качестве единого цикла.

Э. Уэлсфорд отметила, что было бы очень странно, если бы через год после публикации «Эпиталамы» Спенсер вдруг принялся бы прославлять отречение от земной красоты и любви [278, с. 2]. Для снятия этого кажущегося противоречия нам потребуется вернуться к доктринам Платона и Фичино. Исходная точка «Четырех Гимнов» – признание существования двух видов любви и двух видов красоты. Впервые небесная и пошлая Афродита (два вида красоты) и, соответственно, два Эрота (любви) были упомянуты в речи Павсания в «Пире» Платона: «Так вот, Эрот Афродиты пошлой поистине пошел и способен на что угодно; это как раз та любовь, которой любят люди ничтожные. <...> Эрот же Афродиты небесной восходит к богине, которая, во-первых, причастна только к мужскому началу, но никак не к женскому, – недаром это любовь к юношам, – а во-вторых, старше и чужда преступной дерзости. Потому-то

одержимые такой любовью обращаются к мужскому полу, отдавая предпочтение тому, что сильнее от природы и наделено большим умом» [112, с. 90]. Здесь Павсаний подчеркнул, что любовь между мужчинами, которые благодаря мудрости и добродетели надеются на самоусовершенствование, выше гетеросексуальной любви. Когда Фичино комментировал эти слова, он не остановился на обсуждении вопросов гомосексуальной или гетеросексуальной любви, но попытался гармонизировать языческое понимание любви с христианским вероучением: философ сохранил концепцию двух Венер (Афродит) и, соответственно, двух Эротов. Первая Венера, небесная, существует в ангельском уме, другая Венера, пошлая, существует в мировой душе. Небесная Венера «врожденной любовью возносится к умопостижению божественной красоты. Другая же – своей любовью – к порождению той же красоты в телах. <...> Эта двоякая способность представляет в нас двух Венер, которых сопровождают два Эрота. Когда сперва нашим глазам является облик человеческого тела, наш ум, который является в нас первой Венерой, почитает и любит его в качестве образа божественной красоты и через него часто возносится к ней. Порождающая же сила, то есть вторая Венера, страстно желает породить подобную ей форму ...» [122, с. 157]. Таким образом, Фичино указал два направления человеческого стремления: первое – восхождение к божественной красоте, другое – стремление к человеческой красоте, и философ относится к обоим беспристрастно, по его словам, «Эрот сопутствует той и другой. Там – как желание созерцать, здесь – как желание породить красоту. И тот и другой Эрот благороден и достоин похвалы. <...> Долг же продолжения рода и плотского соединения он выполняет настолько, насколько предпринимают естественный порядок и гражданские законы, установленные благоразумными людьми» [122, с. 157–158].

Пико выделил три ступени познавательных способностей:

чувство, разум и интеллект. Соответственно, существуют и три ступени желания: стремление, выбор и воля. Разум находится в середине между чувством и интеллектом, рациональное начало определяет, склоняется ли человек к чувству или же совершает интеллектуальное восхождение [110, с. 280–281]. Судя по «Эпиталаме», Спенсер не отказался от ценности телесной красоты и связи любви с производением потомства. Однако это не означает, что Спенсер никогда не стремился к божественным формам красоты и любви. Нетрудно заметить такое стремление к высокой красоте, если обратить внимание на «Великопостный блок» сонетного цикла «Amoretti». Кроме того, когда любовь влюбленного была отвергнута возлюбленной, и когда влюбленный временно разлучился с любимой дамой, его стремление к платоническому идеализму проявилось с особой очевидностью. По-видимому, как человек Спенсер избрал один путь и прошел его до самого конца, а как поэт он стремился к божественной красоте, но прошел путь к ней лишь наполовину. Отсюда и стремление поэта взойти на более высокую ступень лестницы любви, проявившееся в гимнах. Отметим, что раздумье или трансцендентальное познание, которое видит цель в мистическом экстазе, не противоречит жизненной любовной практике, которая у Спенсера видит цель в социальном институте – браке.

Далее мы перейдем к непосредственному анализу каждого гимна и попытаемся поэтапно проследить, как в них протекает движение к божественной красоте, и одновременно выявить наличие связей между спенсеровскими гимнами и философскими трактатами и художественными произведениями на тему платонической любви. Кроме того, нам предстоит определить ключевые мотивы и представления о любви и красоте в «Четырех гимнах» и связь этого цикла с остальной любовной лирикой Спенсера.

1.2.2.1. «Гимн в честь Любви»

По сравнению с последующими тремя гимнами, вступительная часть (инвокация) в первом гимне длиннее, чем в остальных. В начальных строках гимнов отсутствуют новации, в них используются петраркистские штампы. В первой строфе певец начинает гимн от лица разочарованного влюбленного и, следуя традиционной петраркистской риторике, уподобляет Эрота тирану («Love, <...>, Doest tyrannize in everie weaker part...», ГЛ, ст. 4), а себя – его рабу («...And by thy cruell darts to thee subdewed...», ГЛ, ст. 14), что позволяет нам провести параллели между этими стихами и Amoretti X и Amoretti XLIII из сонетного цикла «Amoretti». Однако, если предположить, что первая пара гимнов была написана поэтом в юные годы, возможно, даже раньше «Пастушеского календаря», в котором страдания героя, Колина Клаута, объясняются его безответной любовью к Розалинде, и до того, как в 1582 г. была опубликована первая в Англии петраркистская любовная секвенция Томаса Уотсона, то эти гимны можно отнести к тому периоду, когда английские поэты еще активно перенимали литературные приемы и идеи у итальянских и французских петраркистов; следовательно, «Гимн в честь Любви» и «Гимн в честь Красоты» можно считать произведениями экспериментального характера, что позволило бы взглянуть на них в новом свете. Вместе с тем, исходя из времени публикации всех четырех гимнов и сходства их тематики исследователи предпочитают оценивать гимны как единое целое, нежели сравнивать первую пару с англоязычной любовной лирикой 1570-х гг. Отсюда – тенденция приносить оригинальность гимнов. Например, Э. Уэлсфорд, признавая, что они пока недооценены исследователями, все же считает их бесспорно уступающими по степени мастерства «Эпиталаме» [278, с. 6].

С нашей точки зрения, в первом гимне в тех строфах, где повествуется о рождении Эрота и излагается его история, Спенсер использует сочетание различных версий мифов: сначала поэт, используя общее место ренессансной поэзии, упоминает о том, что матерью Эрота была Венера («When thy great mother *Venus* first thee bare», ГЛ, ст. 52), и тут же начинает противоречить самому себе, переключаясь на изложенную в «Пире» Платона версию, согласно которой бог любви – сын бога изобилия Пороса и богини бедности Пеннии («Begot of Plentie and of Penurie», ГЛ, ст. 53) – появился на свет в день рождения Венеры; согласно этому мифу, Эрот – не сын богини красоты, но ее спутник. У Платона эта версия вложена в уста Сократа [112, с. 113]. При этом, по мнению Агафона, в доме которого проходил пир, Эрот является самым молодым из богов и обладает вечной юностью [112, с. 105]. Словно поддерживая точки зрения Агафона и Сократа, Спенсер исходит из того, что Эрот старше только своего рождения и всегда остается мальчиком («Though elder then thine owne Natiuitie; / And yet a chyld...», ГЛ, ст. 54–55). Однако Федр считал, что Эрот является самым первым богом, родившимся после Хаоса и Земли, т. е. древнейшим из богов [112, с. 87]. В результате Спенсер пошел на компромисс, также указав, что бог любви старше небесных богов («And yet the eldest of the heavenly Peares», ГЛ, ст. 56). Затем, в строках 57–60, поэт продолжил изложение мифа о том, как мир родился из Хаоса, в котором скрывался Эрот, что явно указывает на склонность поэта к версии Федра.

На самом деле, данное противоречие было разрешено еще Фичино. В «Комментарии на “Пир” Платона. О любви» Фичино объясняет: «Бог, отец всех вещей, из любви к распространению своего семени и от доброты своего провидения, породил эти духи – слуг своих – которые движут Сатурн, Юпитер и прочие планеты. Духи же, едва родившись, признав своего отца, возлюбили его.

О том Эроте, благодаря которому были сотворены небесные духи, мы говорим, что он старше, а о том, благодаря которому твари обращаются к своему творцу, что он моложе их. Кроме того, ангельский ум не прежде воспринял от своего отца идеи планеты Сатурна и других, чем благодаря врожденной любви обратился к его лицу. А восприняв их, еще более пылко возлюбил отеческий дар. Стало быть, и любовь этого ангела к богу отчасти старше идей, именуемых богами, отчасти же моложе. Следовательно, Эрот – и начало и конец, и первый и последний из богов» [122, с. 185–186]. Иными словами, благодаря любви Бог сотворил ангелов, поэтому любовь Бога к творениям является самой старой, но благодаря любви твари обращаются к Богу, и их любовь является самой молодой.

Однако складывается впечатление, что Спенсер не искал подобного примирения умышленно, но, как и Платон, оставил данную проблему открытой. Агафон, Федр и Сократ не переубедили друг друга и не достигли единства мнений; поэтому мы считаем, что в этих строках Спенсер проявил скорее интерес к различным мнениям относительно рождения Эрота в «Пире» Платона, а не изложил гармонизированную, обобщенную концепцию флорентийских неоплатоников.

В строках 64–105 описано то, что Эрот гармонизировал четыре стихии. В «Пире» Платона об этом не говорится. Фичино же указал на то, что благодаря любви, инстинкт которой суть распространение, огонь движет воздух своим теплом, затем воздух – воду, а вода – землю [122, с. 162], однако неоплатоники не затрагивали вопроса об их противоречиях. Пико лишь определил красоту как пропорциональное смешение, и как дружественную вражду и согласное разногласие [110, с. 281]. Тем не менее, в елизаветинскую эпоху была широко известна теория Эмпедокла о том, что четыре стихии соединяются через любовь и разъединяются через вражду

[142, с. 737; 759], и, вероятно, именно она легла в основу представлений Спенсера.

Описав историю Эрота, поэт вновь обращается к петраркистской традиции и жалуется на то, что влюбленные, в том числе и сам певец, сильно переживают по воле Эрота. В центральной части текста, то есть в строках 148–161, гимнограф подвергает сомнению свои действия: к чему влюбленному прославлять Эрота, который не оказывает ему поддержки («Why then do I this honor unto thee, <...> Since thou doest shew no favour vnto mee», ГЛ, ст. 148; 150)? Однако после этих жалобных строк, играющих в поэме роль водораздела, Эрот становится Повелителем истины и верности («Lord of truth and loialtie», ГЛ, ст. 176), призывающим влюбленного к чистейшему небу, помогающим ему преодолеть греховное вожделение и, наконец, подводящим влюбленного к Раю.

Нас заинтересовал такой образ Эрота в «Четырех гимнах», и мы решили сопоставить его с образом Купидона в лирическом цикле «Amoretti и Эпиталама». У Спенсера в большинстве случаев Эрот (Купидон) появляется в образе шаловливого мальчика: несправедливый бог любви обладает резвыми крыльями и разящими сердца стрелами, он овладевает и сердцем, и помыслами влюбленного, обреченного томиться любовной мукой, пока слепой мальчик не соизволит избавить его от страданий (см.: Amoretti IV, ст. 4; Amoretti X, ст. 8; Amoretti XVI, ст. 10; Anacreontics IV, ст. 81–82; ГЛ, ст. 43). Впрочем, такой жестокий бог любви был традиционным образом в ренессансной литературе.

Несмотря на это, в «Amoretti» влюбленный не раз обращался к нему за помощью: в Amoretti IV поэт желал, чтобы новый год разбудил бога любви, который долго спал («fresh love, that long hath slept in cheerlesse bower: / wils him awake», Amoretti IV, ст. 6–7); в Amoretti XIX влюбленный просил Купидона отнестись к даме как к

бунтовщице против его авторитета до тех пор, пока она противится любви («Therefore O love, unlesse she turne to thee / ere Cuckow end, let her a rebell be,» Amoretti XIX, ст. 13–14). Поэт хорошо понимает, что Купидон – источником его переживаний, но одновременно и тем единственным, кто может помочь ему в делах любви. Удивляет то, что во второй части «Гимна в честь Любви» бог любви даже стал Повелителем истины и преданности. Оказывается, у неоплатоников Эрот – это демон («daemon»), рожденный от богатства и бедности, в результате чего его тянет в противоположные стороны. У Спенсера эта особенность Эрота получает отражение в двукратно повторяющемся в разных сонетах выражении «так изобилие делает меня бедным» («so plenty makes me poore», Amoretti XXXV, ст. 7; Amoretti LXXXIII, ст. 7). Эрот жесток, поэтому он как охотник и ловец постоянно прибегает к своему грозному оружию. С другой стороны, он милосерден и поэтому помогает влюбленному завоевать сердце возлюбленной. Он хитер, поэтому подучил влюбленного достать мед из улья, но не стал делать это своими руками (см.: Anacreontics I). При этом он, стремясь к красоте, проявляет небрежность, в результате чего может принять красивую даму за свою матушку Венеру (см.: Anacreontics III). Под его влиянием и властью влюбленный приобретает сходные характерные особенности, и его душа «постоянно влечется в противоположные стороны и мечется то вверх, то вниз» [122, с. 202]. Когда она устремляется вниз, влюбленный мучится страстным неосуществимым желанием, жалуясь на бога любви как на тирана, однако и сам Эрот также беден по природе своей матери – бедности, ему всегда чего-то недостает. Когда душа устремляется ввысь, бог любви может вознести влюбленного к более высокой красоте («Lifting himselfe out of the lowly dust, / On golden plumes up to the purest skie, / Above the reach of loathly sinfull lust...», ГЛ, ст. 179–182). Таким образом, полного понимания харак-

тера Эрота в неоплатонизме можно достигнуть, лишь одновременно исследуя образ Эрота и в лирическом цикле «Amoretti и Эпиталама», и в гимнах.

Поскольку мы исходим из того, что Спенсер сочинил первые два гимна в юности, то некоторые их идеи должны были получить отражение в более позднем по времени создания лирическом цикле «Amoretti и Эпиталама». С другой стороны, промежуток времени между публикациями лирического цикла и «Четырех гимнов» очень невелик, а это означает, что «Amoretti и Эпиталама» должны были повлиять на новую редакцию первой пары гимнов. В 103–105 строках «Гимна в честь Любви» певец говорит о том, что человечество ориентировано на произведение многочисленного потомства не для удовлетворения страсти, а ради вечного продолжения жизни рода людского («But man, that breathes a more immortall mynd, / Not for lusts sake, but for eternitie, / Seekes to enlarge his lasting progenie», ГЛ, ст. 103–105). Это повторяет точку зрения платоновской Диотимы: «смертная природа стремится стать по возможности бессмертной и вечной. А достичь этого она может только одним путем – порождением, оставляя всякий раз новое вместо старого»; «Они должны родить в прекрасном как телесно, так и духовно» [112, с. 116; 118].

Нам кажется, нетрудно понять, что для достижения телесного бессмертия нужно увеличить потомство, однако для Спенсера существовал только один путь к этой цели – через институт церковного брака. Следует уделить пристальное внимание строкам 280–286 в «Гимне в честь Любви», где, на наш взгляд, поэт использует мифологическую метафору как литературный прием аналогично тому, как он делает это в своих «Анакреонтических стихотворениях», намекая на бракосочетание: Эрот вводит влюбленных в Рай («Paradize», ГЛ, ст. 280), что, как мы полагаем, символизирует их вступление в брак, потому что «возлежание на разубранных кроватях из слоновой

кости» («And lie like Gods in yvorie beds arayd», ГЛ, ст. 285) – это возведение на брачное ложе, представлявшее собой одно из главных событий свадебного церемониала; присутствие Венеры намекает на физическую любовь; здесь же упоминаются супруги Геракл (Hercules) и Геба (Hebe), появляющиеся у брачного ложа и в «Эпиталаме» (ср.: ГЛ, ст. 283; Эпиталама XVIII, ст. 329; XXII, ст. 405). Роза и лилия, цветы, ассоциирующиеся с новобрачными, также не раз были детально описаны и в «Эпиталаме», и в «Проталаме» (ср.: ГЛ, ст. 286; Эпиталама III, ст. 43; Проталама II, ст. 32–33). Кроме того, в строфе VIII «Эпиталамы» Спенсер уже обыграл созвучие слов «Нумен» (Гимней, в переносном смысле – «свадьба») и «Нумне» («гимн»): «they Numen Numen sing» [46, с. 317].

Такие совпадения указывают на существование тесной связи между «Четырьмя гимнами» и эпиталамической лирикой Спенсера. И, с нашей точки зрения, такая связь объясняется тем, что, либо Спенсер еще в юности гениально увидел в институте церковного брака возможность разрешения противоречия между телесной и духовной любви, терзавшего петраркистов, либо, перерабатывая свои юношеские сочинения, поэт умышленно позволил себе отразить в них и воспоминание о счастливом событии, случившемся в его жизни годом ранее.

Возникает вопрос, почему Спенсер не пишет о свадьбе или браке прямо, но прибегает к мифологической метафоре. Для ответа на него следует принять во внимание то, что Пико и Кастильоне не отвели место для брака на ступенях выстроенных ими лестницах любви. Именно это могло побудить Спенсера скрыть данный эпизод с помощью мифологических метафор и тем самым сохранить целостность платонической лестницы. Кроме того, в финале «Amoretti и Эпиталамы» он полностью отошел от петраркистской традиции и, возможно, предполагали, что тем самым, скорее всего, вызвал недо-

умение и даже осуждение у современников, приученных к тому, что в качестве тем для поэзии подходят лишь неразделенная любовь и восхождение к божественной любви и что при этом не имеет значения, описывает поэт реальный чувственный опыт или нет. Возможно, в Amoretti LXXXV и Amoretti LXXXVI Спенсер реагирует именно на такие осуждения: критики подобны кукушке, которая только и может, что ответить скучными нотами на пение певчего дрозда («so does the Cuckow, when the Mavis sings, / begin his witlesse note apace to clatter», Amoretti LXXXV, ст. 3–4). По поводу того, что осуждение вызвало гнев у его возлюбленной («in my true love did stirre up coles of ure», Amoretti LXXXVI, ст. 8), поэт ответил так: «Стыд да будет твоей наградой, беда да станет тем, что ты заслуживаешь». («Shame be thy meed, and mischief thy reward», Amoretti LXXXVI, ст. 13). Таким образом, мы приходим к выводу, что в первых гимнах Спенсер формально демонстрирует свою приверженность (или возврат) к петраркизму, но в то же время, в отличие от консервативных петраркистов, не отвергает свой художественный идеал. Если такая идея не пришла в голову молодому поэту, то примерно два десятилетия спустя богатый опыт и созревшее мастерство позволили ему прибегнуть к таким метафорам.

Одна из основных тем сонетов «Amoretti» сводится к тому, что для достижения истинного блаженства необходимо пройти очищение страданиями. Эта идея заложена также в мифологических метафорах «Анакреонтических стихотворений» и подтверждается в «Эпиталаме», где говорится о том, что «наконец настал желанный день торжества любви, а печали и страдания ушли в прошлое» («For lo the wished day is come at last, / That shall for al the paynes and sorrowes past...», Эпиталама II, ст. 31–32) Более того, Р. Миола считал, что на более глубоком уровне и «Amoretti», и «Анакреонтические стихотворения» аллегорически разрабатывают религиозную тему возмож-

ности для человека соединиться с Богом посредством великопостных испытаний [222, с. 52]. Нам сложно безоговорочно согласиться с тем, что шуточные «Анакреонтические стихотворения» Спенсера могут иметь такую глубокую подоплеку, однако «Великопостный блок» стихотворений в «Amoretti», особенно Amoretti LXVIII, точно предвосхищает духовное восхождение, описываемое в «Четырех гимнах», дополнительно подчеркивая существование тесной связи между лирическими циклами «Amoretti и Эпиталама» и «Четырмя гимнами». В первом гимне поэт еще раз метафорически повторил данную тему: после страданий, связанных с неопределенностью надежд и холодностью возлюбленной, влюбленный был приведен Эротом в Рай. Более того, в конце «Гимна в честь Любви» поэт, отбросив невразумительную мифологическую метафору, прямо высказал свою главную мысль: для достижения блаженства и небесной славы человеку необходимо очиститься страданиями («So thou thy folke, through paines of Purgatorie, / Dost beare unto thy blisse, and heavens glorie», ГЛ, ст. 278–279).

1.2.2.2. «Гимн в честь Красоты»

Если в «Гимне в честь Любви» Спенсер предпочитал ссылаться на древнегреческий миф о том, как Эрот создал мир посредством гармонизации четырех стихий, то в начале «Гимна в честь Красоты» поэт рассуждает о сотворении мира, обращаясь к учению Платона об идеях: наш мир был создан демиургом («workmaister») по прекрасному шаблону («goodly Paterne») (см.: ГК, ст. 29–35). Однако постепенно Спенсер возвращается к неоплатонической доктрине, уделяя внимание теории эманации (ГК, ст. 43–49; ст. 120–124), затем описывает спуск души в физическое тело (ГЛ, ст. 141–154). В этом гимне Спенсер сделал попытку обнажить сущность красо-

ты, которая в результате восхождения непременно избавляется от конкретных и индивидуальных черт и превращается в универсальную абстрактную идею. Как говорила у Платона Диотима: «...начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самого прекрасного вверх – от одного прекрасного тела к двум, от двух – ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь наконец, что же это – прекрасное» [112, с. 122].

В «Гимне в честь Красоты» по лестнице любви познание также совершает восхождение к самой красоте. Сходство между текстами «О придворном» и «Гимна в честь Красоты» ярко проявляется в понимании их авторами процесса восхождения по лестнице любви. У Кастильоне красота женщины, созерцаемая обычным физическим зрением, играет роль важного посредника при подъеме влюбленного на более высокую ступень, особенно в случае, когда влюбленный оказывается в разлуке со своей избранницей: в разлуке он обращается к образу любимой, запечатленному в его сердце. Этот образ идеализирован, поэтому идеализированную красоту дамы можно созерцать мысленно. Именно об этом пишет и Спенсер: «Извлекая из объекта, воспринимаемого зрением, / Более изысканную форму, которую они передают / Своей мысли и которая лишена каких бы то ни было недостатков» («Drawing out of the object of their eyes, / A more refyned forme, which they present / Unto their mind, voide of all blemishment...»), ГК, ст. 213–215). Проведенное сопоставление позволяет прийти к выводу, что идеи, положенные Спенсером в основу «Гимна в честь Красоты», были преимущественно заимствованы им у Кастильоне.

Однако вопрос об идеализации красоты здесь поднимается

Спенсером не впервые: в «Гимне в честь Любви» также были строки о том, что влюбленный, испытывающий чувственное влечение, может создать новый, мысленный образ предмета своей страсти, причем красота этого образа будет превосходить красоту самого предмета: «Такова сила сей нежной страсти, / Что она изгоняет прочь все низменное, / И очищенная мысль заново формирует / Более прекрасный образ, который теперь живет / В его высоких помыслах, превосходя сам предмет; / Постоянно созерцая оный, он / наслаждается отражением столь небесного света» («Such is the powre of that sweet passion, / That it all sordid basenesse doth expell, / And the refyned mynd doth newly fashion / Unto a fairer forme, which now doth dwell / In his high thought, that would it selfe excell; / Which he beholding still with constant sight / Admires the mirrour of so heavenly light», ГЛ, ст. 190–196). Далее автор возвращается к описанию характерных для влюбленного личных переживаний, связанных с тем, что идеальный образ красоты его не устраивает («... yet never satisfyde with it», ГЛ, ст. 199), однако неудовольствие не позволяет влюбленному взойти на более высокую ступень, а, напротив, опускает его до земных желаний. Влюбленный, как Тантал, испытывает неиссякаемое желание завоевать сердце любимой (см.: ГЛ, ст. 200–202).

Таким образом, первый и второй гимны тесно связаны друг с другом и дополняют друг друга: в первом гимне речь также идет о красоте, во втором – поэт не отходит от темы любви. И в обоих гимнах ключевую роль играет лестница любви: как было отмечено выше, в первом гимне влюбленный смог взойти на ее вторую ступень, но оттуда вновь спустился на низшую. Во втором гимне он вновь преодолевает первые две ступени и стремится подняться на третью и четвертую, однако после строки 231 «Гимна в честь Красоты» забота о мирских делах отбрасывает его назад, а в строках 246–259 говорится о том, что влюбленный вновь наслаждается женской

красотой посредством органов чувств, воспринимая ее зрением и слухом, и это опять низводит его в самое начало лестницы.

Глаза – каналы, через которые можно затронуть душу влюбленного. Эта тема неоднократно затрагивалась в «Amoretti» (см.: Amoretti VII, X, XII, XVI, XXI, XLIX и др.), поэтому влюбленный часто бывает ранен взором глаз любимой. Кроме того, влюбленный наслаждается ее смехом и словами, изображая ее черты, он сравнивает ее лоб, щеки, губы с самыми прекрасными вещами. В определенной степени последние строки второго гимна, посвященные внешности дамы, соответствуют петраркистской традиции, но в то же время они перекликаются с начальными строками первого гимна, которые отмечены петраркистской меланхоличностью.

По мысли Ф. Пэдлфорда, Спенсер, очевидно, испытывал трудности, пытаясь изображать абстрактную красоту средствами поэзии [238, с. 212]. В таких случаях он либо использовал топоры и возвращался к петраркистской традиции, временно оставляя тему абстрактной красоты и тем самым совершая нисхождение по лестнице любви, либо придавал такой красоте конкретный образ, например, олицетворяя ее в образах Венеры или Сапиенс. С нашей точки зрения, у Спенсера движение по лестнице любви не было односторонним: в гимнах поэт-влюбленный не раз спускался на ступень ниже, однако делал он это лишь для того, чтобы затем подняться на более высокую ступень. Более того, Спенсер, являясь в большей степени поэтом, чем философом, использовал общую и популярную идею неоплатоников, а не стремился точно и последовательно воспроизвести систему платонической любви. Это относится и к сонетам «Amoretti»: порой влюбленный поднимается на очень высокую ступень, но вскоре спускается с нее.

Очевидно, что любовь Христа к человечеству, о которой говорится в Amoretti LXVIII, несоизмеримо выше и чище любви,

требующей поцелуев, т. е. любви чувственной, которой посвящен Amoretti LXIV. Однако по прошествии короткого времени дух влюбленного, привлеченный чувственными радостями любви («drawne with sweet pleasures bayt, it back doth fly...», Amoretti LXXII, ст. 7), вновь поднимается вверх, переходя в поле зрения возлюбленной («... flyes backe unto your sight», Amoretti LXXIII, ст. 8). И влюбленный честно признает, что его сердце не требует другого типа радости, если на этом свете можно испытывать подобное небесное блаженство («Hart need not wish none other happinesse, / but here on earth to have such hevens blisse», Amoretti LXXII, ст. 13–14).

С точки зрения У. Джонсона, в сонетном цикле Спенсера земная и небесная любовь, земная красота и небесная красота были показаны как образующие вертикали и существующие одновременно, тогда как в «Четырех гимнах» они образуют линейные последовательности [206, с. 432]. Однако на основании приведенных выше примеров можно сказать, что вертикальность в сонетах и линейность в «Четырех гимнах» не всегда выражены столь отчетливо: часто перед влюбленным встает необходимость выбора между земной и небесной красотой, порой влюбленный предпочитает воспеть небесную любовь, однако потом он вновь устремляется к менее возвышенной земной любви.

Другая проблема заключается в определении того, какой именно ступени удалось достигнуть влюбленному во втором гимне. Мысленное созерцание красоты любимой дамы часто осуществляется посредством воспоминаний и воображения, в которых в прекрасном образе соединяются и реальность, и домыслы. На этой стадии влюбленный понимает, что возможно свести множество представлений к единому и открыть универсальную красоту («And with his spirits proportion to agree, / He thereon fixeth all his fantasie, / And fully setteth his felicitie, / Counting it fairer, then it is indeede, / And yet

indeede her fairenesse doth excede», ГК, ст. 227–231). По мнению Дж. У. Беннетт, в первых гимнах восхождение остановилось на данной ступени, т. е. третьей ступени, однако Спенсер использовал не лестницу Кастильоне, но лестницу Пико, и она же продолжается в следующих гимнах [146, с. 144]. Дж. Б. Флетчер считал, что на указанной стадии восхождения влюбленный уже достиг мистического «экстаза», то есть самого высокого уровня восхождения, следовательно, Спенсер подразумевал лестницу, описанную в канцоне Бенивьени [176, с. 546]; а А. Ренвик в первых гимнах обнаружил лишь две ступени восхождения [2, с. 210]. Таким образом, точки зрения исследователей по этому вопросу существенно расходятся.

По нашему мнению, Спенсер придерживался концепции лестницы любви, изложенной Кастильоне, и в первых гимнах влюбленный коснулся четвертой ступени. Это означает, что он обратился к своей сущности, душе, и увидел в ней луч света ангельской красоты. Кастильоне описал этот момент следующим образом: «Тогда, пробудившись от глубокого сна и обратившись к созерцанию собственной сущности, чуждая пороков, очищенная изучением истинной философии, сведущая в духовной жизни, опытная в интеллектуальных вещах, душа откроет глаза, которые все имеют, но не все используют. Она увидит в себе луч света – истинный образ сообщенной ей ангельской красоты, чья слабая тень передается телу» [55, с. 357].

Если рассматривать строки 227–231 «Гимна в честь Красоты», влюбленный действительно остановился на третьей ступени, однако четвертая ступень точно была упомянута в первой части этого гимна (см.: ГК, ст. 106–109; ст. 120–121).

Причина того, что четвертая ступень у Спенсера оказалась расположена раньше третьей, на наш взгляд, заключается в том, что во втором гимне любовь изображается в двух аспектах. Во-первых, как было сказано ранее, любовь лучом высвечивает земную красоту;

посредством луча Эрот гармонизировал четыре стихии, в результате сформировался наш мир; из луча как формы исходят человеческие души, а души формируют физические тела: «Ибо от души тело принимает форму: / Ибо душа есть форма и формирует тело» («For of the soule the bodie forme doth take: / For soule is forme, and doth the bodie make», ГК, ст. 132–133). Это – движение, направленное сверху вниз. С другой стороны, по лестнице любви влюбленный восходит к небесной красоте, двигаясь снизу вверх, поэтому во второй части гимна поэт не стал повторяться относительно той же самой ступени, где происходит сосредоточение на душе как посреднице между Творцом и земными творениями. Более того, двунаправленное движение позволяет решить одну важную проблему. Многие ученые считают, что влюбленные уже прошли все ступени лестницы, потому что во втором гимне многократно говорится о «небесной красоте» и «небесном луче». На самом деле об этом говорилось для того, чтобы объяснить, как идеи сходят в материальный мир, и это вовсе не означает, что душа влюбленного уже поднялась на высшую ступень, что с очевидностью следует из строк: «Постоянно созерцая который, он / Наслаждается отражением такого небесного света» («Which he beholding still with constant sight, / Admires the mirrour of so heavenly light», ГЛ, ст. 195–196) Это означает, что мысль влюбленного подобна зеркалу, в котором отражается настоящая небесная красота.

1.2.2.3. «Гимн в честь Небесной Любви»

Поскольку поэт сам разделил гимны на пары, принято считать, что первый гимн и второй гимн тесно связаны друг с другом и такая же взаимосвязь существует между третьим и четвертым. При этом соотношения двух пар представляет собой немалую проблему. Э. Гринло подчеркнул целостность четырех гимнов [187, с. 347].

Дж. Б. Флетчер считал последние гимны продолжением и дополнением первых [174, с. 453]. Оспаривая эту точку зрения, Ф. Пэдлфорд усматривал новое начало в заключительной паре гимнов, связанное с господством кальвинизма [237, с. 424–425]. Р. Ли отличал от «ренессансного платонизма» («Renaissance Platonism»), свойственного первым гимнам, «христианский платонизм» («Christian Platonism»), характерный для последних гимнов, поэтому он пытался выявить влияния со стороны Кастильоне на Спенсере лишь в первых двух гимнах [214, с. 66]. Однако мы думаем, что предложенная Р. Ли классификация платонизма не является бесспорной, потому что ренессансный неоплатонизм также является христианизированным платонизмом.

Действительно, среди всех четырех гимнов, на наш взгляд, «Гимн в честь Небесной Любви» имеет наиболее слабо выраженную неоплатоническую окраску, но, тем не менее, на наш взгляд, это не исключает существования связи между обеими парами гимнов. Приведем наши аргументы. Прежде всего, как отмечалось во «Введении» и в разделе 1.2.2, «Четыре гимна» обладают основными признаками цикла, поэтому невозможно нарушить связь между обеими парами без учета целого. Кроме того, второй гимн, «Гимн в честь Красоты», и третий, «Гимн в честь Небесной Любви», эквилинейны, т. е. каждый состоит из 287 стихов, что образует симметричную структуру, хотя первый гимн сборника, «Гимн в честь Любви», длиннее последнего «Гимна в честь Небесной Красоты» на семь строк. Далее, как и в первой паре гимнов, во второй также содержится описание противоположенных движений: сначала небесная любовь воплотилась, чтобы искупить грехи человечества, иными словами, она спустилась сверху вниз, поэтому благодаря этой бескорыстной жертве человечество должно любить Бога и своих ближних так, как Иисус Христос любит человечество («And love

our brethren; thereby to approve, / How much himselfe that loved us, we love», ГНЛ, ст. 216–217). С этого начинается движение снизу вверх – подъем гимнического певца по лестнице любви, его приближение к созерцанию божественной красоты. Кроме того, мы убеждены, что поэт умышленно связал третий гимн с двумя первыми, подчеркнув при этом углубление познания и одухотворение влюбленного: первые строки третьего гимна соответствуют строкам 177–178 первого гимна, выражая тот же самый смысл: на золотых крыльях любви можно взлететь над низким миром в небесную высь (Ср.: «Любовь, вознеси меня на твоих золотых крыльях / над этим низким миром в твою небесную высь» («Love, lift me up upon thy golden wings, / From this base world unto thy heavens hight...», ГНЛ, ст. 1–2); «поднимая себя от убогого праха / На золотых перьях к чистейшим небесам» («Lifting himselfe out of the lowly dust, / On golden plumes up to the purest skie...», ГЛ, ст. 177–178)). Однако в этот раз подъем по лестнице любви будет продолжаться до более высокой ступени. И при этом из текста исчезают упоминания об Эроте, иными словами, бог любви, очевидно, обретает здесь новый образ и смысл.

История рождения Иисуса Христа соответствует истории происхождения Эроса (ср.: ГНЛ, ст. 146–149; ГЛ, ст. 50–56). Однако, в отличие от Эроса, Иисус воплотился, чтобы спасти человечество. Строка 196 «Гимна в честь Небесной Любви» имеет соответствие в строке 38 «Гимна в честь Любви», так как в обеих речь идет о метафорических голоде и жажде, но их объект при этом изменяется: на смену «немошным глазам» («feeble eyes», ГЛ, ст. 38) и «голодной фантазии» («hungrie fantasy», ГЛ, ст. 198) приходит «жаждущая душа» («hungry soules», ГНЛ, ст. 196); здесь важно, что номера этих строк, 196 и 198, практически совпадают. Также следует обратить внимание на то, что в «Гимне в честь Небесной Любви» духовной пищей служат не зеркальное отражение небесного луча («the mirrou

of so heavenly light», ГЛ, ст. 190–198), не улыбки Дамы («Now of her smiles», ГК, ст. 248), а «пища жизни» и «святое причастие» («the food of life», «deare sacrament», ГНЛ, ст. 194–195). В «Гимне в честь Небесной Любви» упоминается, что остальные формы любви только ослепляют слабое воображение и разжигают низкие чувства («All other loves, with which the world doth blind / Weake fancies, and stirre up affections base», ГНЛ, ст. 262–263), теперь требуются лишь любовь к Богу и любовь к ближним, а это свидетельствует о том, что певец уже преодолел низшие ступени восхождения. Таким образом, в строках 8–14 «Гимна в честь Небесной Любви» певец неслучайно дал переоценку первой паре гимнов, выразив негативное отношение к ним. Однако мы считаем, что такая переоценка не означает, что низшие ступени восхождения не важны или не нужны; просто земная любовь и религиозное чувство, которое в гимнах также называется любовью, отличаются друг от друга. Однако оба вида любви позволяют возвысить душу и созерцать прежде недоступную красоту.

Вероятно, истинная причина недовольства поэта первыми гимнами связана не с тем, что в них идет речь о продвижении по низшим ступеням лестницы любви, а с тем, что певец остановился на половине пути к божественной красоте и не успел завершить восхождение; поэтому он, сделав эффектный жест отрицания первых гимнов, устремляется к более высокой ступени лестницы. Мы обратили внимание на то, что строка 13 «Гимна в честь Небесной Любви» содержит формулировку «изменил тональность моей струны» («And turned have the tenor of my string», ГНЛ, ст. 13), близкую к той, что дана в строке 9 строфы I «Эпиталамы»: «Вскоре ваши струны могут зазвучать не так весело» («Your string could soon to sadder tenor turn...»). Это указывает на то, что поэт, словно музыкант, лишь изменил тональность высказывания, но не отрекся от своего мнения.

Если в «Гимне в честь Любви» поэт изложил историю о том, что мир возник благодаря Эроту, упорядочившему хаос (первая версия сотворения мира), а в «Гимне в честь Красоты» рассказал об Идее (вторая версия сотворения мира), то в «Гимне в честь Небесной Любви» излагается библейская история сотворения мира (третья версия). Дж. У. Беннетт полагает, что Спенсер заимствовал у Пико представление о том, что все сущее имеет тройкий способ бытия. В этом случае первая версия сотворения мира подразумевает материальное бытие (четыре стихии), вторая связана с формальным бытием (Идеей), последняя выявляет каузальное бытие (Первопричину) [147, с. 36]. Данная гипотеза заслуживает пристального внимания, потому что она проясняет наличие тесной связи между обеими парами гимнов Спенсера, более того, порядок разъяснения трех способов бытия соответствует углублению познаний и духовному восхождению певца.

Кроме библейской версии сотворения мира, поэт также упомянул о таких библейских сюжетах как восстание ангелов, грехопадение человечества, Рождество Христа и страсти Иисуса. Хотя «Гимн в честь Небесной Любви» носит выраженный ортодоксальный христианский характер, а не эклектический неоплатонический, нам кажется, что и в нем певец не отказывается от идеи восхождения по лестнице («Все же здесь на более высоких ступенях мы стоим» («Now ever here on higher steps we stand», ГНЛ, ст. 201)) Просто в отличие от восхождения у Кастильоне, исходящего из красоты Дамы, здесь показаны другие способы восхождения. Последователи Бембо и Кастильоне, опираясь на концепцию куртуазной любви и учение Фичино, использовали лестницу любви для восхождения к божественной красоте. Однако, наверное, не всем дано создать себе идеальный мысленный образ Дамы, поэтому в заключительных гимнах поэт указал другой путь. Чтобы созерцать божественную красоту,

1.2.2.4. «Гимн в честь Небесной Красоты»

В начале последнего гимна в нескольких словах повторяется мысль о противонаправленном движении: прежде всего, дары ума и знаний, проистекающие из Всемогущего Духа, нисходят вниз, превращаясь в свет, озаряющие внутренний мир создателя гимна («Так соблаговоли же, о самое всемогущее Воздушное Создание, / От которого все дары ума и знаний проистекают, / Излить в мою грудь сияющий свет...») («Vouchsafe then, ô thou most almightie Spright, / From whom all guifts of wit and knowledge flow, / To shed into my breast some sparkling light...»), ГНК, ст. 8–10). В то же время осуществляется движение снизу вверх, так как в своих мыслях человек созерцает красивые, но «фальшивые» лучи, но желание увидеть истинную красоту побуждает его стремиться к более высокой ступени познания («Чтобы от замечательного зрелища / Сердца людей, восторженно восхищающиеся здесь / Кажущимися прекрасными вещами, подпитываемые суетным наслаждением, / Движимые горним желанием / Тех прекрасных форм, могли бы подняться на большую высоту...») («Faire seeming shewes, and feed on vaine delight, / Transported with celestiall desire / Of those faire formes, may lift themselves up hyer...»), ГНК, ст. 17–19)) Из этого еще раз следует, что поэт не совсем откался от неоплатонического учения, а в гимне как бы продолжается восхождение по той же лестнице, которое прекратилось во втором гимне.

При этом поэт использовал ту же стратегию, допуская отступление на более низкую ступень, но с тем, чтобы затем подняться на еще более высокую. Поэтому для начала поэт изображает земные создания («The endlesse kinds of creatures, which by name / Thou canst not count», ГНК, ст. 32–33), затем рисует нам модель Земли и Вселенной, хотя это еще не чистая Идея. Земля, опирающаяся на свер-

кающие алмазные столбы, Море, опоясанное медными обручами, струящийся Воздух и пышущее пламя («First th'Earth, on adamantine pillars founded, / Amid the Sea engirt with brasen bands; / Then th'Aire still flitting, <...> with pyles of flaming brands», ГНК, ст. 36–39), по нашему мнению, соответствуют четырем стихиям (земле, воду, воздуху и огню), упомянутым в первом гимне, что еще раз подчеркивает единство всех гимнов.

Таким образом, согласно космологии Спенсера, в подлунном мире царят четыре стихии, а небесные тела, в том числе солнце и луна, являющиеся самыми главными планетами (ГНК, ст. 55–56), находятся в постоянном движении («On that bright shynie round still moving Masse», ГНК, ст. 51); чем выше, тем ближе к самому прекрасному (ГНК, ст. 45–47), и выше подлунного мира небесные тела становятся неподвижными звездами, источниками собственного света (ГНК, ст. 68–70). Затем по порядку поэт изображает мир душ (ГНК, ст. 78–79), мир идей (ГНК, ст. 82–83) и ангельский мир (ГНК, ст. 85–98), который включает в себя небо Сил (Powers), небо Власти (Potentates), небо Престолов (Seats), небо Господств (Dominations), небо Херувимов (Cherubims), небо Серафимов (Seraphims), небо Ангелов (Angels) и небо Архангелов (Archangels), всего восемь небес. Скорее всего, Спенсер заимствовал такую иерархию ангелов из теории Псевдо-Дионисия Ареопагита, однако в соответствии с иерархией Псевдо-Дионисия должны существовать девять небес следующих от низшего к высшему в следующем порядке: небеса Ангелов, Архангелов, Начал, Власти, Силы, Господства, Престолов, Херувимов, Серафимов [66, с. 102–145]. После сопоставления этих двух последовательностей можно сказать, что Спенсер изменил иерархию до неузнаваемости, вплоть до изменения рангов небесных существ. Это можно объяснить тем, что поэт не рассматривал свои поэмы как серьезный богословский трактат, однако более вероятно,

что такие изменения были внесены им по соображениям требований стихотворного размера и рифмы.

Затем, пройдя эти небеса, душа гимнического певца уже может обращаться к Богу, однако поэт не изображает красоту Бога прямо, по его словам, его язык не в состоянии воспеть бесконечное совершенство («How then can mortall tongue hope to expresse, / The image of such endlesse perfectnesse?», ГНК, ст. 104–105). Тем самым поэт еще раз подчеркнул, что высшую красоту невозможно созерцать «немоощными глазами» («feeble eune», ГНК, ст. 123), иными словами, физическим зрением. Для этого необходимо прибегнуть к внутреннему зрению и проникнуться высокими помыслами («Так, собирая перья совершенного зрелища, / Чтобы снабдить крыльями твои высокие помыслы, / Поднимайся в высь, созерцая небесное...» («Thence gathering plumes of perfect speculation, / To impe the wings of thy high flying mynd, / Mount up aloft through heavenly contemplation», ГНК, ст. 134–136)), что вновь возвращает нас в русло неоплатонизма. Бог был персонифицирован поэтом, однако по традиции вид его грозного лица («dread face», ГНК, ст. 145) не был описан, мы только узнаем, что он сидит на высоком троне справедливости, в основании которого находится вечность, а в руках у него скипетр (ГНК, ст. 150–155). Вслед за этим поэт перешел к Сапиенс (*Sapience*), то есть «Премудрости Божьей» [73, с. 358], которая восседает в Его груди («There in his bosome *Sapience* doth sit», ГНК, ст. 183).

Если рассматривать аллегории и персонификации в контексте всех четырех гимнов, нетрудно заметить, что в каждом гимне, как было упомянуто ранее, абстрактное понятие превращается в одну главную конкретную фигуру, воплощающую объект воспевания; к примеру, в «Гимне в честь Любви» главным героем оказался Эрот, в «Гимне в честь Красоты» – Венера, в «Гимне в честь Небесной Любви» это Христос, а в «Гимне в честь Небесной Красоты»

в центре внимания находится фигура женского рода, Сапиенс. Имя Эрота упоминается в самом начале первого гимна, влюбленный обращается к богине любви уже в строке 15 «Гимна в честь Красоты», Христос появляется в строке 127 «Гимна в честь Небесной Любви», а Сапиенс – только в строке 183. Итак, ключевые фигуры появляются со все более сильной задержкой, что определяется их возрастающей важностью. Как мы полагаем, конкретизация абстрактных понятий не означает, что Спенсер оказался не в состоянии их осмыслить, поэт осознавал, что такие понятия не являются универсальными, разные богословы и философы вкладывали в них разный смысл. Таким образом, аллегорическое изображение Любви, Красоты и Сапиенс или их персонификация оказались наилучшими приемами для их описания.

Итак, на основании вышеизложенного мы пришли к следующим выводам:

- из ренессансных неоплатоников наиболее значительное влияние на Спенсера как автора «Четырех гимнов» оказали Фичино, Пико делла Мирандола и Кастильоне;

- поддерживая идею разного времени написания гимнов, мы полагаем, что их первая пара была отредактирована перед опубликованием;

- связь между парами гимнов достигается за счет единого для гимнического цикла понимания лестницы любви и характера восхождения по ней;

- данное Спенсером описание лестницы любви ближе всего к схеме восхождения, предложенной Кастильоне;

- у Спенсера движение по лестнице любви не было односторонним: достигнув очередной ступени, гимнограф-влюбленный не раз спускался на ступень ниже, однако делал он это лишь для того,

чтобы затем вновь продолжить восхождение на большую высоту;

– идеи, изложенные в «Четырех гимнах», легли в основу всей любовной лирики Спенсера, при этом сквозные мотивы и тематическая общность «Четырех гимнов», лирического цикла «Amoretti и Эпиталама» и «Проталамы» позволяют рассматривать их как органическое целое.

Представления Спенсера о любви и красоте, отразившиеся в «Четырех гимнах», будут использованы нами в следующей главе при анализе лирического цикла «Amoretti и Эпиталама».

Глава II. «Amoretti» и «Анакреонтические стихотворения»

2.1. «Amoretti»

2.1.1. Концепция любви у трубадуров, поэтов школы «нового сладостного стиля» и Петрарки

Прежде всего, обратимся к обзору концепции любви в лирической поэзии Средневековья (с XI в.) и раннего Возрождения, предшествовавшей любовной лирике Э. Спенсера. Хотя христианский культ Девы Марии предполагал признание исключительно высоких личных качеств Мадонны, поклонение Богородице в первом тысячелетии не влияло на социальный статус женщины, которая считалась повинной в грехопадении человечества. Лишь в XI–XII вв. сформировалась доктрина куртуазной любви, включавшая в себя учение о высокой любви (*Fin' Amor, courtly love*) [73, с. 318–322]. Идеальным объектом высокой куртуазной любви считалась замужняя женщина с высоким социальным статусом, как правило, превосходившим статус влюбленного. В результате замужняя дама оказывалась в двойственном положении: как жена она оставалась служанкой своего супруга, как возлюбленная – становилась госпожой влюбленного. Куртуазное поклонение Даме отразилось в творчестве провансальских трубадуров, в любовной лирике которых «уже в XII в. формируется традиционный набор клише, определяющих облик прекрасной дамы – “свет глаз”, “свежие ланиты”, “атлас рук” и т. п.» [72, с. 129]. При этом в стихах трубадуров объектами прославления становятся не реальные женщины, но их идеальные, мысленные образы, никак не идентифицируемые и даже не имеющие имен. Воспевая красоту Дамы и свою любовь к ней, трубадуры преодолели прежнее пред-

ставление о «злобе женской», превратив свое служение высокой любви в религиозное поклонение прекрасной женщине.

Однако едва ли трубадуры только следовали моде, притворяясь платоническими поклонниками своих замужних дам; более вероятно предположить, что в большинстве случаев они испытывали к ним физическое влечение, но, под влиянием доктрины куртуазной любви, старательно скрывали его [174, с. 464]. Об этом косвенно свидетельствует история любви сэра Ланселота к жене короля Артура, весьма привлекавшая авторов куртуазных рыцарских романов. Таким образом, можно заключить, что на практике трубадуры не отрекались от чувственного влечения к объектам высокой любви и не смогли устранить противоречия между концепцией куртуазной любви и христианской этикой.

Эту работу продолжили поэты школы «нового сладостного стиля» («*dolce stil nuovo*»), ее главными представителями были Гвидо Гвиницелли (Guido Guinizelli dei Principi, 1230 или 1240–1274), Гвидо Кавальканти (Guido Cavalcanti, 1259–1300), Данте Алигьери и Чино да Пистойя (Cino da Pistoia, 1270–1360). Гвиницелли, используя поэтические формы и приемы лирики провансальских трубадуров и их наследницы, сицилийской поэтической школы, подчеркивал высокий характер духовной любви, полагая, что благодаря созерцанию женской красоты можно разжечь в сердце любовь к божественной красоте, не отрекаясь от земных человеческих чувств [129, с. 48]. Данте в «Новой жизни» («*La Vita Nova*», 1283–1293) одним из первых стал писать любовные стихи в честь возлюбленной, которая была не абстрактной, но реальной женщиной, носившей имя Беатриче (Beatrice) и имевшей биографию. При этом Данте не отрешился от идеального образа возлюбленной, живущего в его воображении, а после смерти Беатриче «соотнес ее душу с высшей мудростью и сделал ее посланницей божественной любви – Агапэ» [72, с. 129].

Большим вкладом, который внесла школа «нового сладостного стиля» в западноевропейскую любовную лирику, стало воспевание божественного характера ангелоподобной Дамы (*donna angelica* или *donna angelicata*). Использование этого мотива позволяло лирическому герою отречься от чувственной любви и устремиться к духовной любви.

Как последователь Данте Петрарка воспевал свою любовь к прекрасной и добродетельной Лауре, которая была верна своему супругу и никогда не смогла бы ответить на любовь поэта. В результате, с одной стороны, Петрарка воспевал безответное чувство и свои страдания, с другой стороны, сетовал на жестокость героини. После смерти Лауры поэт перешел к воспеванию ее как ангелоподобного существа. Одним из главных достижений Петрарки стало то, что ему «удалось лишить изображение любовного чувства условностей, превратить любовь в принцип самой жизни и утвердить воспевание земных и небесных достоинств Дамы и страданий влюбленного в столь совершенное существо в основные мотивы ренессансной сонетной лирики» [83, с. 23]. Кроме того, в посвященной Лауре «Книге песен» Петрарка заложил традицию воспевать любовь в сонетах и канцонах, объединяя их в лирический сборник. Сонет и канцона были хорошо известны в Италии и до Петрарки, но именно его стихотворения послужили образцом для европейских поэтов эпохи Возрождения и породили в лирической поэзии такое явление, как петраркизм [62, с. 45]. По мнению Т. В. Якушкиной, «петраркизм – это литературное движение, связанное с обращением к идеалистической философии платонизма и попыткой создать идеальный язык поэзии на основе творчества Петрарки. Его наиболее характерной особенностью является соединение литературно-эстетического аспекта подражания Петрарке с психолого-поведенческим» [141, с. 105].

2.1.2. Развитие сонета как литературного жанра в Италии и Франции

Обычно считается, что сонет возник в 1230-е гг. в поэзии сицилийской школы, сформировавшейся под влиянием провансальской трубадурской поэзии. Форма сонета, скорее всего, была открыта поэтом Джакомо (или Якопо) да Лентини (Jacopo da Lentini, 1210–1260), который был придворным императора Священной Римской империи Фридриха II [275, с. 662].

В начальный период развития итальянский сонет писался одиннадцатисложниками с женскими рифмами. Его структура описывается как два катрена на две рифмы и два терцета на две рифмы (abababab cdcdcd). В нем еще не было четкого обособления катрена от катрена или терцета от терцета – он состоял из октавы и секстета.

Закат сицилийской школы после смерти Фридриха II не остановил развитие сонета, но в дальнейшем оно протекало уже в творчестве поэтов-флорентийцев. На рубеже XIII–XIV вв. Флоренция начала превращаться в политический и культурный центр Италии. На таком фоне сформировалась школа «нового сладостного стиля», в рамках которой произошла трансформация формы сонета – предпочтение отдавалось кольцевой рифмовке катренов, а в терцетах допускалось использование не только двух, но и трех рифм; одновременно произошло обособление катренов и терцетов: abba abba (допускалась и прежняя рифмовка abab abab) + cdc dcd / cde cde. Более того, сонеты, включенные Данте в «Новую жизнь» и посвященные единой теме, гармонично вписались в основной прозаический текст, став частью общего нарратива.

Поэты «нового сладостного стиля» также определили содержательную сторону сонетов, связав их с темой прославления идеа-

лизированной прекрасной Дамы как образца добродетели, который может подвести влюбленного к божественной красоте. Именно поэтому влюбленный должен был воспевать свою Даму, которая часто уподоблялась Мадонне. Для средневековых поэтов XI–XII вв. любовь была абстрактным понятием, не связанным с реальными чувствами и переживаниями; для них любовная лирика явилась, прежде всего, данью традиции, риторическим упражнением на заданную тему. Однако в сонетах «нового сладостного стиля» следовало изображать сложные, но реальные внутренние переживания влюбленного. Таким образом, сонет постепенно превращался в литературный жанр, предназначенный для выражения истинных чувств влюбленного и изображения реальной возлюбленной. Образ реальной, хотя и идеализированной возлюбленной, Беатриче, появился уже у Данте. Тем самым был заложен первый камень в фундамент гуманизма эпохи Возрождения.

Позднее в многочисленных сонетах Петрарки также были зафиксированы подлинные переживания поэта и была рассказана более полная история его страданий, растянувшаяся на тридцать один год после того, как он впервые увидел Лауру в одной из церквей Авиньона. Кроме того, в собственных сонетах Петрарка создал тот тип подробного описания внешности женщины, в том числе ее волос, бровей, глаз, щек, губ, зубов, шеи и т. д. [140, с. 61], который впоследствии стал общим местом у петраркистов.

Как отметил З. И. Плавский, в 1332 г. падуанский юрист Антонио да Темпо (Antonio da Tempo, ум. 1339) написал поэтический трактат «Сумма об искусстве стихосложения на вольгаре» («Summa artis rithmici vulgaris dictaminis») [111, с. 4], в котором были сформулированы общие правила сочинения сонетов. Согласно да Темпо, одним из наиболее устойчивых признаков сонета является четырнадцатистишие, которое четко подразделяется на два катрена и два

терцета. Катрены пишутся на две рифмы, которые повторяются по четыре раза, в терцетах допускается использование двух или трех рифм, повторяющихся три или два раза, соответственно, но при этом не совпадающих с рифмами катренов (abab abab / abba abba + cdc dcd / cde cde). Такие правила предоставляли поэтам большую свободу выбора. В качестве стихотворного размера сонета был кодифицирован одиннадцатисложник, наиболее распространенный размер итальянской поэзии.

Впоследствии к требованиям да Темпо добавились и некоторые другие. Например, каждый структурный блок сонета должен был обладать смысловой и синтаксической завершенностью; рифмы следовало подбирать точные и звучные, при этом рекомендовалось соблюдать правило альтернанса, чередуя, по возможности, мужские рифмы с женскими. Также рекомендовалось избегать повторения слов, за исключением служебных. Приветствовалась и регулярная смена интонаций в катренах и терцетах, например, если первые звучали напевно, то вторым следовало придавать динамичность и экспрессию [111, с. 4].

При этом в сонетах постепенно сформировалась общая логическая структура, основанная на противопоставлении: если в первом катрене выдвигается тезис, а во втором – антитезис, то в секстете (или в двух терцетах) дается синтез противоположностей, которые отражают движение чувства и ход мыслей поэта. Тем не менее, И. Р. Бехер справедливо отметил, что «в чистом виде эта схема редко встречается в сонете. Она бесконечно варьируется...». [68, с. 194]

В XVI в. сонет вышел за пределы Италии. При этом требования, изложенные да Темпо, впоследствии были адаптированы к особенностям поэзии на других национальных языках. Так, благодаря Клеману Маро (Clément Marot, 1496–1544), Пьеру де Ронсару и Жоашену Дю Белле сонет обрел популярность во Франции. Однако,

в отличие от итальянской формы, французский сонет писался александрийским стихом – двенадцатисложниками с цезурой посредине; изменилась и схема рифмовки терцетов, в которых допускались три рифмы, две из которых являлись смежными (abba abba ccd eed). В немецкой поэзии в качестве размера сонета утвердился пятистопный или шестистопный ямб. Заметные изменения сонет претерпел и при переходе в английскую литературу.

2.1.3. Англизация сонета, петраркизм и антипетраркизм в английском сонете

В XVI в. сонет превратился в один из наиболее распространенных в английской поэзии лирических жанров. Осваивая сонет, английские поэты не могли не оглядываться на опыт Петрарки, ставшего классиком этого жанра. Спенсер достиг больших успехов в создании сонетов, непосредственно опираясь на опыт таких итальянских и французских поэтов как Франческо Петрарка, Лудовико Ариосто (Lodovico Ariosto, 1474–1533), Торквато Тассо, Клеман Маро, члены Плеяды; кроме того, своими успехами он был во многих отношениях обязан своим английским предшественникам.

Следует отметить, что английские сонетисты – предшественники Спенсера, с одной стороны, развивали сонет в русле петраркизма, соответственно, форма сонета становилась ключевым инструментом петраркизма; при этом в Англии также были восприняты топика петраркизма, его риторическая стратегия, характеризующаяся использованием оксюморонов, и общая логическая структура (тезис и антитезис) [118, с. 106]. С другой стороны, процесс стремительной адаптации хорошо освоенного жанра ускорялся под воздействием идейного комплекса среднетюдоровской эпохи, определявшегося церковной Реформацией. Стараясь отойти от традиций

католического мира, в том числе и от петраркизма, английские поэты создавали собственные формы сонетов, расширяли их тематический диапазон, разрабатывали в них собственные концепции любви. Эти новации следует оценивать как антипетраркистские тенденции, или антипетраркизм.

По мнению Д. А. Соколова, реакции на петраркизм разделяются на два типа – внутреннюю и внешнюю. Внутренняя связана с недовольством петраркизмом как системой и стремлением разрушить ее и переосмыслить. В этом и выражается суть антипетраркизма. А второй тип реакции вызван внешними обстоятельствами, «переосмысление его (петраркизма – Ч. Ц.) идеологии было продиктовано идеологической проблематикой конкретного исторического периода», поэтому данный тип исследователь предлагает воспринимать как трансформацию петраркизма [118, с. 117–118]. Таким образом, трансформация петраркизма в Англии была вызвана как чисто литературными причинами, так и факторами, внешними по отношению к литературе (протестантские моральные нормы, сформировавшиеся в результате Реформации, меркантилизм английской торговой политики, враждебное, настороженное отношение к католическому миру, вызванное историческими войнами и конфликтами). Наконец, по словам Д. А. Соколова, «английский антипетраркизм, хотя проявления его в поэзии разных поэтов разнообразны и с трудом поддаются унификации, оказывается продуктивным типом письма, в задачи которого входит конструирование новой (национальной) поэтики, направленной на преодоление континентального влияния» [118, с. 190].

Из английских поэтов первым обратился к сонету Джеффри Чосер: песнь Троила (ст. 400–420 поэмы «Троил и Кризеида» («Troilus and Criseyde», 1385)) представляет собой вольный перевод Сонета СXXXII Петрарки, выполненный тремя королевскими стро-

фами [177, с. 77–78]. Однако настоящие английские сонеты появились полтора века спустя. В 1520-е гг. сэр Томас Уайетт (Thomas Wyatt, 1503–1542), очевидно, познакомившийся с сонетами Петрарки и его подражателей во время своего пребывания во Франции в 1525–1526 гг. или в Италии в 1527 г., приступил к переводу сонетов из «Книги песен», а потом начал писать и собственные сонеты. Уайетт предпочитал итальянскую форму сонета и перенес ее в Англию, при этом он также придал своеобразие данному жанру, используя в своих стихах национальный силлабо-тонический пятистопный ямб, введенный в английскую поэзию Чосером. Заметным новшеством в сонетах Уайетта стала перегруппировка рифм в секстете, в котором появился характерный для английских сонетов «ключ» – последние два стиха, связанные смежной рифмой. В то же время основная часть сонетов Уайетта представляет собой переводы сонетов Петрарки, приспособленные к конкретным ситуациям, складывающимся в жизни тюдоровского поэта [94, с. 25].

Современник Уайетта Генри Говард, граф Сарри (Henry Howard, Earl of Surrey, ок. 1517–1547) также являлся поклонником стиля «Книги песен» и в этом смысле был петраркистом. При этом поэт совершил перестройку сонетной формы, создав так называемый английский или шекспировский сонет, строки которого рифмуются по схеме *abab cdcd efef gg* [149, с. 520–523]. Упрощенная по сравнению с итальянской или французской форма английского сонета предоставляла поэтам большую свободу мысли и творчества, а под пером Шекспира данная форма сонета достигла наибольших успехов. По мнению А. Н. Горбунова, «если эксперименты Уайетта некоторыми чертами предвосхищали поиски художников конца XVI – начала XVII вв., то поэзия Сарри готовила почву для более близких к нему по времени поэтов-елизаветинцев» [94, с. 30].

Следует отметить, что сонеты Уайетта и Сарри, составив-

шие главную часть сборника Ричарда Тоттела под названием «Песни и сонеты, написанные благородным лордом Генри Говардом, покойным графом Сарри, а также другими» («*Songes and Sonettes, Written by the Ryght Honorable Lorde Henry Haward Late Earle of Surrey, and Other*»), впервые были изданы после смерти поэтов, в 1557 г. В издании «Песни и сонеты» также были представлены стихотворения других английских поэтов, при этом «значение петраркизма как основной эстетической парадигмы в понимании поэзии “Тоттелевского сборника” неоспоримо, и любое исследование должно отталкиваться от петраркизма» [118, с. 6–7; 13].

Итак, никто из ранних английских сонетистов не помышлял об отходе от типично петраркистской темы страданий влюбленного от неразделенной любви, их наиболее важный вклад в развитие ренессансной лирической поэзии, на наш взгляд, заключается в национализации формы. Созданная Сарри национальная форма сонета пользовалась большим успехом у авторов, принадлежавших к более молодым поколениям лирических поэтов.

По словам А. Н. Горбунова, «ранний этап Возрождения, открытый в английской поэзии Уайетом и Сарри, продолжался несколько десятилетий вплоть до середины 70-х годов XVI века. В целом это еще во многом период ученичества у континентальных мастеров слова, освоения новых ренессансных традиций, готовивший почву для стремительного прорыва, осуществленного Сидни и Спенсером» [94, с. 30].

По нашему мнению, говоря о «периоде ученичества» стоит упомянуть еще об одном английском поэте. В начале 1580-х гг. Томас Уотсон сыграл роль связующего звена между первыми английскими сонетистами и Сидни, хотя обычно считается, что его сонеты оказали относительно меньшее влияние на тогдашних читателей и дальнейшее развитие английского сонета, чем «Астрофил и Стелла»

Сидни, также созданные в 1580-е гг. [224, с. 418–419]. Тем не менее, следует отметить, первой английской ренессансной лирической секвенцией стала именно «Гекатомпатия, или Страстная центурия о любви» («Hekatompathia, or Passionate Centurie of Loue», 1582) Уотсона.

Несмотря на то, что в «Гекатомпатии» 41 из 100 стихотворений представляют собой парафразы произведений известных поэтов [171, с. 194], в отличие от своих английских предшественников, которые писали и переводили отдельные сонеты, Уотсон объединил свои стихотворения в единую структуру, усилив повествовательный элемент в лирической секвенции, которая теперь рассказывала историю любви. Стихотворения Уотсона характеризуются чистотой языкового стиля и совершенством в плане размера [224, с. 419]. В стихах, написанных на английском языке, (в секвенцию также включены стихи на латыни), Уотсон также использовал присущий английскому сонету пятистопный ямб и завершал стихотворения куплетом со смежной рифмой, но его сонеты превратились в восемнадцатистишие со схемой рифм *ababccdedeffghghii*, что заставило поэта использовать для определения жанра своих стихов не только слово «сонет», но и ввести в лирическую секвенцию отчасти синонимичное ему жанровое определение «пэшн» (*Passione*). В аспекте содержания поэт предпочитал любовную фантазию, а не только реальный личный опыт и собственные страдания [73, с. 382]. Можно сказать, секвенция Уотсона, обладая чертами, свидетельствующими о желании поэта дистанцироваться от петраркизма, все же не отходит от традиционной риторики петраркистов [84, с. 377]. К примеру, «Книга песен» Петрарки делится на две части: «На жизнь мадонны Лауры» и «На смерть мадонны Лауры», чему подражал Уотсон в своей работе. Английский автор также делит секвенцию на две части: «на жизнь любви» (I–LXXIX) и «на смерть любви» (LXXX–C).

Кроме того, Уотсон также использовал петраркистские топосы, например, Пэшин XLIII построен на самом известном петраркистском оксюмороне «Лед и огонь».

Чуть больше, чем за десятилетие до появления «Amoretti», великий английский поэт Филип Сидни в период с 1581 по 1583 гг. [88, с. 269] написал 108 сонетов и 11 песен, которые впоследствии были объединены в лирический цикл «Астрофил и Стелла». Хотя лирический герой Сидни не вполне отходит от представления о необходимости изображать только неразделенную любовь, поэт, не порывая с петраркистской традицией, стремился к оригинальности, например, вопреки национальной традиции, написал некоторые сонеты (I, VI, VIII и др.) шестистопным ямбом. При этом поэт полагал, что поэты должны искать источник вдохновения не в петраркистской традиции, но в реальной жизни. По сравнению с петраркистами, которые не примиряли противоречие между чувственной и духовной любовью и стремились к обретению духовной любви, Сидни скорее подчеркнул бессилие человека перед чувственной страстью.

В 1590-е гг. популярность сонетных секвенций постоянно возрастала благодаря таким публикациям, как «Делия» («Delia», 1591) Сэмюэла Дэниэла (Samuel Daniel, 1562–1619), «Духовные сонеты во славу Господа и Его Святых» («Spiritual Sonnets to the Honour of God and His Saints», 1591) и «Диана» («Diana», 1592, 1594?) Генри Констебла (Henry Constable, 1562–1613), «Партенофил и Партеноф» («Parthenophil and Parthenophe», 1593) Барнаба Барнса (Barnabe Barnes, ок. 1569–1609), «Зеркало Идеи» Майкла Дрейтона и др. В основном все эти сонетные секвенции характеризуются тем, что поэты применили в них петраркистские топосы для описания внешности возлюбленных дам и изложения истории любви: их героини никогда не отвечают на чувства влюбленных, т. е. любовь страдальцев-поэтов неизменно остается неразделенной.

В то же время в секвенциях также проявляются антипетраркистские тенденции, например, расширяется их тематический диапазон. Так, Генри Констебл приспособил сонетную форму к размышлениям о делах значительно более серьезных [171, с. 128]; Сэмюэл Дэниэл, как и некоторые другие поэты, умышленно отказался от характерной для петраркизма эмоциональной аффектированности, хотя его часто критикуют за прохладный тон стихов [241, с. 153]; Майкл Дрейтон в открывающем «Идею» сонете непосредственно позиционирует себя как антипетраркист, не следуя петраркистской моде («To the Reader of these Sonnets», ст. 9–14, [25, с. 67]).

В общем, И. И. Бурова справедливо отметила недостатки этих сонетных секвенций, связанные с их игровым, подражательным петраркизму характером, отсутствием в них подлинных переживаний и драматической напряженности, обратив внимание и на формальные погрешности вошедших в них сонетов (отклонения от пятистопного ямба, нарушения эвфонии), но при этом и признала их экспериментальный статус и заметный вклад, внесенный ими в развитие сонетной секвенции в английской литературе эпохи Возрождения [73, с. 376–401].

Таким образом, испытывая влияние со стороны итальянских и французских поэтов, Спенсер также имел возможность черпать вдохновение в произведениях Уайетта, Сарри, Сидни и других соотечественников, чтобы создать новую поэтическую речь, подходящую к стилю елизаветинского придворного общества [177, с. 69]. Перенимая все лучшее у поэтов-предшественников, он избрал для своих любовных стихотворений новый вариант английского сонета, сохранив традиционный стиховой объем, стихотворный размер, структуру (три катрена и ключ), но использовав в катренах перекрестную рифмовку *abab bcbc cdcd ee*. Предполагающая пять рифм, такая структура сонета является более сложной и строгой по сравне-

нию с сонетами Сарри (шекспировскими сонетами со схемой рифмовки abab cdcd efef gg). Спенсеровский сонет придает структуре стихотворения большее единство, связывая рифмами отдельные катрены. При этом, как и в сонетах его английских предшественников, в сонетах Спенсера кульминация приходится именно на завершающий куплет, ключ сонета.

В аспекте содержания Спенсер, как и другие современные ему английские поэты, все же не полностью отбросил традицию Петрарки. Многие его сонеты написаны на тему неразделенной любви, но, начиная с Amoretti LXII, процесс ухаживания поэта за возлюбленной переходит в новую стадию, и лирический герой начинает испытывать ответную любовь. И хотя почти во всех стихотворениях выражается мечта о любви и/или похвала возлюбленной, акценты в них расставлены по-разному. Речь об этом пойдет в разделе 2.1.4.

Сказанное выше позволяет говорить о том, что вклад Спенсера в искусство английского сонета трудно переоценить: его стихи совершенны в ритмическом отношении, отличаются музыкальностью, аккуратностью формы и глубиной содержания, создавая впечатление простоты и торжественности одновременно. При этом, как отмечалось во «Введении», благодаря авторской организации порядка стихотворений, сквозным образам, общей теме любви и красоты, развернутому лирическому сюжету, дневниковому характеру, «Amoretti» представляет собой самостоятельный цикл, одновременно являясь частью лирического цикла «Amoretti и Эпиталама».

2.1.4. Сквозные образы влюбленного и возлюбленной в «Amoretti»

До нас дошли крайне скудные достоверные сведения о жизни Спенсера. По сравнению с этим еще более скупа информация о жиз-

ни жены поэта, Элизабет Бойл. Большая часть сведений о ней содержится в «Amoretti и Эпиталаме». Дискуссионным является вопрос о том, можно ли относиться к литературному произведению как к достоверному историческому документу и источнику биографических данных. Однако, если мы будем исследовать влюбленного и возлюбленную как чисто литературные образы, созданные на основе поэтической традиции, ища общие места в том, как описываются они и как описываются другие герои и героини любовной лирики – влюбленный и Беатриче у Данте, разочарованный поклонник и Лаура в «Книге песен» Петрарки, Астрофил и Стелла у Сидни и т. д., то такой путь также может оказаться опасным, поскольку все спенсеровские сонеты подводят к одному историческому факту – свадьбе поэта и Элизабет, воспеванию которой посвящена «Эпиталама». Таким образом, мы будем исходить из того, что образы влюбленного и возлюбленной у Спенсера сочетают в себе черты исторического прототипа (поэта и его жены) и традиционных образов влюбленного и дамы в любовной лирике петраркистов.

В лирическом цикле Спенсера образ героини многолик, и здесь мы обратим внимание лишь на самое важное. «Сонеты 1–4 представляют собой своеобразное вступление ко всему циклу “Amoretti”» [46, с. 296]. В Amoretti III при первом появлении героиня отождествляется с «высшей красотой» («The soverayne beauty», ст. 1). Подчеркнем, что изначально образ героини появляется в форме абстрактной красоты, потом, в Amoretti III, приобретает конкретную форму прекрасного цветка. Можно поспорить о том, насколько правомерно отождествлять цветок и героиню, но, на наш взгляд, он является первым воплощением образа героини, иначе для чего бы поэту призывать цветок к готовности наслаждаться любовью («prepare your selfe new love to enttaine», Amoretti III, ст. 14). Итак, образ героини развивается от абстрактного к конкретному, что

подчеркивается фонами, на которых он появляется: в *Amoretti* I фоном являются Геликон и Небеса, в *Amoretti* II поэт погружается в свои мысли, в *Amoretti* III развивается мотив Небес, затем, именно в *Amoretti* III, действие переносится на весеннюю землю; можно сказать, что фокус перемещается с Небес и мира идей на земную жизнь. Соответственно, абстрактный образ героини вытесняется конкретным. Если сопоставить это с «Новой жизнью» Данте, то можно отметить, что в ней был зафиксирован обратный процесс – восхождение влюбленного от любви земной к любви высокой, интеллектуальной, и образ Беатриче из конкретного и реального становится абстрактным и умозрительным. Противонаправленный процесс, описанный Спенсером в первых четырех сонетах, указывает на то, что Спенсер изначально предвкушает земную любовь, мечтает о браке, а не только мысленно рисует себе идеальный женский образ. Однако это не означает, что Спенсер игнорирует духовное и интеллектуальное.

С одной стороны, в сонетном цикле просматривается конкретный образ возлюбленной. К примеру, в *Amoretti* XXXVII она уложила волосы в золотую сеточку, в *Amoretti* XLVIII она бросила письма поэта в огонь, в *Amoretti* LXXI выткала картину. С другой стороны, возлюбленная поэта, отрываясь от земной жизни, являет собой воплощение идеала, например, в *Amoretti* IX Спенсер сравнивает ее глаза с Творцом, кто дивным светом осветил весь мир («Then to the Maker selfe they likest be, / whose light doth lighten all that here we see», *Amoretti* IX, ст. 13–14). В *Amoretti* LXXVI она выступает как гавань небесного духа, в *Amoretti* LXXXVIII становится отблеском небесных лучей. Если в первых сонетах Спенсер постепенно конкретизировал образ героини, то в заключительных сонетах цикла, подобно Данте и Петрарке, он возвратился к его абстрагированной и идеализированной форме. Итак, первые три и последние три сонета цикла, которые основываются преимущественно на неопла-

тонической доктрине об Идее, соотносятся между собой по закону симметрии.

О. Б. Хардисон отметил наличие в сонетах мотивов «женщины-ангела» («*donna angelicata*») и «жестокой красавицы» («*cruel fair*»), восходящих к поэзии «нового сладостного стиля» [190, с. 210]. О двойственности образа Беатриче писал и А. А. Аникст: «Сонеты и канцоны, воспевающие Беатриче, написаны по конкретным жизненным поводам. В них запечатлены его [Данте] встречи с возлюбленной и переживания, связанные с их отношениями. Но, изложив все это с подлинным лиризмом, Данте, тут же дает комментарий, разъясняющий высокий символический смысл каждого сонета. Оно достигает кульминации в “Божественной комедии”, когда Данте встречает Беатриче. Она и его реальная возлюбленная, и символ божественной истины и красоты» [65, с. 194]. По мнению И. И. Буровой, «в “Новой жизни” Данте прямо говорит о том, что он обращен к Беатриче во всех своих помыслах, и это заставляет нас видеть в его Беатриче не столько реальную Беатриче Портинари, о которой весьма подробно рассказал в лекции об “Аде” Боккаччо, сколько идеальный образ, живущий в воображении поэта» [73, с. 324]. Таким образом, Беатриче выступает и как реальная личность, и как воображаемый образ, наделенный символическими значениями.

У Спенсера возлюбленная не наделяется такими многочисленными символическими значениями, лишь при разлуке она становится воображаемым образом, и в большинстве случаев мы воспринимаем ее как реального человека.

Что касается ангелоподобия возлюбленной, то, как нам кажется, авторы любовной лирики должны были найти веский повод для того, чтобы Дама могла отвергнуть влюбленного. Обычно либо Дама уже была замужем, как Пенелопа Девере у Сидни; либо накал любовных страстей, испытываемых влюбленным по отношению к

высокопоставленной возлюбленной, ограничивался незначительным социальным положением влюбленного, как это было в случае Сэмюэла Дэниэла; либо героиня трагически погибала, как Беатриче у Данте и Лаура у Петрарки. Безусловно, героиня может одновременно соответствовать и нескольким перечисленным выше условиям.

Спенсер и Элизабет соответствовали друг другу по общественному положению, но Элизабет не была замужем и, очевидно, была намного моложе поэта. Подчеркивая ее чистоту и невинность, поэт придал ей ангелоподобный характер, а если, по словам влюбленного, она становилась ангелом, то она должна была презирать земную любовь и игнорировать поэта как земное существо, что не могло не вызывать у него чувства разочарования. В такой ситуации по причине несбывшейся надежды влюбленный с неизбежностью будет считать возлюбленную «жестоким красавицей». Таким образом, в отличие от Петрарки, сетовавшего на жестокость Лауры при ее жизни и принявшегося воспевать ангельскую сущность возлюбленной после ее смерти, Спенсер соединил два мотива в описании реальной Элизабет. Следует также отметить, что, по сравнению с предшествовавшими ему английскими сонетистами, Спенсер в «Amoretti» уделил гораздо больше внимания мотиву Дамы-ангела.

Теперь перейдем к образу влюбленного. Хотя в «Amoretti» порой подчеркивается физический аспект любви, например, в Amoretti III поэт упомянул «fresh love» («неопытная любовь»), «lusty spring» («цветущая весна»), слова в выражениях, скорее всего, оказываются каламбурами с эротическим подтекстом; в Amoretti LXIII описывается наслаждение красотой при помощи осязания; Amoretti LXXVI и LXXVII носят эротический характер. Однако, в отличие от Астрофила у Сидни, влюбленный в «Amoretti» не так сильно охвачен страстью, уже в первых сонетах он видит

цель ухаживаний в том, чтобы «завязать узел навечно» («to knit the knot, that ever shall remaine», Amoretti VI, ст. 14), т. е. заключить вечный союз с возлюбленной. И влюбленный прекрасно понимает, что это достигается только реальными действиями. У петраркистов мотив жестокой красавицы в большинстве случаев связан с противоречивыми внутренними состояниями влюбленных: они воспевают добродетели возлюбленной, но в то же время не в состоянии подавить вызванное героиней влечение; однако в жизни поэтам не нужно было менять положение дел, более того, по всей вероятности, в действительности у них и не было такой возлюбленной. Напротив, в «Amoretti» влюбленный стремится разрешить возникший в нем внутренний конфликт. С нашей точки зрения, в Amoretti XXXV и LXXXIII влюбленный дважды указывает на то, что петраркистские размышления или созерцание идеального образа прекрасной дамы приводят лишь к бесплодности усилий покорить ее сердце ухаживанием, и в этом смысле влюбленный подобен Нарциссу, который, любясь своим отражением, умер от голода («in their amazement lyke *Narcissus* vaine / whose eyes him starv'd: so pelnty makes me poore», Amoretti XXXV, ст. 7–8; Amoretti LXXXIII, ст. 7–8).

Итак, хотя из уважения к традиции поэт описывает собственные испытания, похожие на те, которые раньше пережили герои петраркистов, он знает, что его конечной целью должна стать не жалоба на неразделенную любовь. С одной стороны, влюбленный традиционно жалуется на гордость и самоуверенность возлюбленной (Amoretti II; X; XIII и др.), но затем меняет свое мнение о ней: например, в Amoretti LVIII влюбленный критикует возлюбленную за ее самоуверенность, а в Amoretti LIX неожиданно воспевает ее самоуверенность. Далее, в Amoretti LXI, влюбленный уже не смеет обвинить возлюбленную в гордости, потому что она является божественным творением («The glorious image of the makers beautie, <...>

dare not henceforth above the bounds of dewtie, / t'accuse of pride, or rashly blame for ought», Amoretti LXI, ст. 1; 3–4). С другой стороны, влюбленный всеми силами пытается оказать влияние на возлюбленную и изменить ее характер. В Amoretti LXXIX он признает физическую красоту дамы, однако она смертна, поэтому ее красота недолговечна. Чтобы доказать свою принадлежность к небесному роду, дама должна обращать внимание на такую истинную красоту, как здравомыслие (*gentle wit*) и душевную добродетель (*vertuous mind*). Кроме того, в Amoretti LXVI и LXIX влюбленный не раз обещает, что ее блеск, запечатленный им, лишь сделает этот блеск более ярким («with my reflex yours shall encreased be», Amoretti LXVI, ст. 14), его поэзия станет для нее вечным памятником («Even this verse vowd to eternity, / shall be thereof immortall moniment...», Amoretti LXIX, ст. 9–10), т. е. подарит ей бессмертие («Ye three Elizabeths foreuer liue», Amoretti LXXIII, ст. 13). Таким образом, стихи поэта – уже не игра словами, его действия достигают результата, а в «Эпиталаме» прямо говорится, что Элизабет стала женой обычного человека: на свадьбе она мила, скромна и, как все невесты, стесняется поднять взор, краснеет от похвал, и поэт уверен, что она «так далека от гордыни» («So farre from being proud», Эпиталама IX, ст. 164).

Обычно лирический цикл Спенсера воспринимается как художественное произведение, при этом образ героини как объект, созданный автором, подчиняется активности субъекта. С. Гринблатт считает, что «самоформирование человека (*fashioning oneself*) и формирование человека (*being fashioned*) при помощи культурных институтов – семьи, религии и государства – неразрывно взаимосвязаны. <...> Нет момента чистой, неограниченной субъективности» [185, с. 256]. По мнению Д. А. Соколова, «нельзя говорить о наличии у двух участников поэтической коммуникации (поэт/влюбленного и женщины) четко регламентированных ролей, их характеристики

оказываются амбивалентными и не зарезервированными за одним из героев. Между ними нет четких субъектно-объектных отношений: власть/подчинение относятся как к субъекту, так и к женщине, не фиксирована и категория гендера» [118, с. 104].

У Спенсера в Amoretti VIII влюбленный прямо говорит своей возлюбленной, что она придает форму его мысли и формирует его внутренний мир («You frame my thoughts and fashion me within», Amoretti VIII, ст. 9), в Amoretti LXXIII поэт вновь подчеркивает, что любимая возвысила его душу («The third my love, my lives last ornament, / by whom my spirit out of dust was rased...», Amoretti LXXIII, ст. 9–10). С этой точки зрения, возлюбленная не является пассивным объектом, она – активный субъект, который непрерывно оказывает влияние на влюбленного.

Мы также хотим заострить внимание на том, что Элизабет была первым читателем лирического цикла «Amoretti и Эпиталама», поскольку уже в первом сонете Спенсер указывает, что она будет читать написанные им стихи («Happy ye leaves when as those lilly hands, <...> shall handle you and hold in loves soft bands», Amoretti I, ст. 1–3) Однако мы предполагаем, что Спенсер, скорее всего, не создавал все сонеты в тайне от возлюбленной и не посвящал ей уже готовое произведение. Очевидно, Элизабет читала стихи по мере их появления и, более того, оказывала влияние на творческий процесс, поэтому мы не должны игнорировать данную важную функцию, выполняемую сонетным циклом как средством коммуникации: многие сонеты представляются нам ответами на действия возлюбленной, например, Amoretti XLVIII был создан на сожжение героиней бумаги, на которой, скорее всего, было написано очередное стихотворение. Amoretti LXV представляет собой ответ на беспокойство героини о том, что после свадьбы она лишится свободы. Может быть, именно в это время влюбленный решил сделать ей предложение, исходя из

того, что лишь в браке удовольствие может стать чистым («spotlesse pleasure», Amoretti LXV, ст. 14) и достигается двойная свобода, т. е. свобода и для будущей жены, и для будущего мужа («two liberties ye gayne», Amoretti LXV, ст. 3).

Более того, не будет преувеличением сказать, что возлюбленная оказала воздействие не только на процесс создания лирического цикла «Amoretti и Эпиталама», но и повлияла на работу Спенсера над «Королевой фей». Об этом влиянии в цикле «Amoretti» упоминается не менее двух раз, но с разными оттенками: первый раз в Amoretti XXXIII поэт жалуется, что возлюбленная лишила его покоя, в результате чего у него пропало настроение творить; второй раз в Amoretti LXXX он говорит, что хотел бы спокойно отдохнуть после написания первой половины «Королевы фей», прежде чем взяться за вторую, потому что ему необходимо накопить силы для воспевания своей будущей невесты.

Таким образом, очень важным представляется то, что в процессе ухаживания влияние со стороны возлюбленной и взаимодействия влюбленного с ней являют собой прекрасный пример практического неоплатонизма. К сожалению, до сих пор подобное обратное влияние на влюбленного со стороны возлюбленной не привлекало должного внимания исследователей, которые предпочитают сосредоточиваться на активности и инициативах влюбленного.

На самом деле, о том, что возлюбленная оказывает существенное обратное влияние на влюбленного, было упомянуто еще в «Пире» Платона: когда влюбленные ведут себя недостойно, ими больше всего бывает стыдно перед лицом возлюбленных. И влюбленные оказывают услуги любимым для того, чтобы благодаря последним стать мудрее и укрепиться в добродетели [112, с. 88; 93]. Пико также прямо указывал на то, что у влюбленного есть потребность в возлюбленной, от которой, с другой стороны, он получает

свое совершенство [110, с. 278]. Помимо того, с точки зрения Пико, желающее зависит от желаемого, когда «желаемое оказывается вещью телесной и осязаемой, вид желания по необходимости является либо стремлением, следующим за чувством, либо разумным выбором, близким к чувству. Но, когда желаемое оказывается вещью духовной и нетелесной, по необходимости имеет место либо интеллектуальная воля ангелов, либо разумный выбор, устремленный к вершине интеллекта» [110, с. 281].

Кастильоне, отойдя от установленных Фичино правил, ограничивавших платоническую любовь в чувствах зрения и слуха, полагал, что «дама, чтобы сделать приятное влюбленному, кроме милых улыбок, близких интимных бесед, остроумия, шуток, прикосновения рук может, не вызывая нареканий, позволить даже поцелуй...» [55, с. 355]. Поцелуй может вызывать у влюбленного склонность к чувственной страсти, тем не менее, он также может связывать две души посредством соединения уст, потому что уста являются не только частью тела, но и «дают выход словам – выразителям души – и тому внутреннему страстному желанию, которое ведь тоже зовется душой» [55, с. 355]. Поэтому поцелуй обладает магией, притягивающей друг к другу души влюбленного и возлюбленной и отделяющей их души от тел. Душа покидает тело не навечно, но только для того, чтобы созерцать красоту более высокого уровня. Это представление заставляет вспомнить стих из «Песни песней Соломона»: «Да лобзает он меня лобзанием уст своих» (Песн., I:1). Недаром целомудренные влюбленные жаждут поцелуя, и в Amoretti LXIII Спенсер с радостью описывает, как впервые получил разрешение поцеловать возлюбленную.

Подобно тому как физическая и духовная красота возлюбленной воздействовали на душу влюбленного, разлука с возлюбленной также сильно повлияла на него, предоставив возможность исполь-

звать расставание как ступеньку, позволяющую ему подняться по лестнице любви и достигнуть того, чего он не мог достигнуть ранее. В Amoretti LXXVIII впервые ясно упомянуто о том, что влюбленный разлучен с любимой и не находит себе места («Lacking my love I go from place to place», Amoretti LXXVIII, ст. 1). Как указывается в книге «О придворном», во время удаления от возлюбленной влюбленный утрачивает благо и счастье, но «память о красоте все-таки движет силы души, так что они стараются распространить духов, которые, найдя пути закрытыми и не имея выхода, поражают душу и приносят ей жесточайшие страдания» [55, с. 356]. Чтобы избежать страданий, влюбленный может создать мысленный образ возлюбленной и наслаждаться его красотой. В результате влюбленный начинает подниматься по лестнице любви.

Принято считать, что «Четыре гимна» были созданы с опорой на доктрину неоплатоников, однако и в «Amoretti» также содержится немало отсылок к неоплатонической концепции любви, и в этом отношении «Четыре гимна» и «Amoretti» дополняют друг друга. В Amoretti LXXXIII, почти точно повторяющем Amoretti XXXV, влюбленный продолжает мысленно созерцать идеальный образ возлюбленной, но формулировка «seeing it» («видя объект влюбленности») отличается от «having it» («обладая объектом влюбленности») в Amoretti XXXV. Это тонкое изменение объясняется тем, что в моменты, которым соответствуют эти парные сонеты, влюбленный страдал по-разному: первый раз влюбленный мучился неразделенной любовью, однако все же имел возможность завоевать сердце дамы, поэтому поэт умышленно использовал выражение «having it», подчеркивающее цель ухаживания. Второй раз влюбленный уже добился взаимной любви и терзался лишь разлукой с возлюбленной; желая сколько-нибудь облегчить свою тоску, он мысленно наслаждался красотой возлюбленной, отвлеченной от всякой материи,

и поэтому заменил «having it» на «seeing it», подразумевающее, что он созерцает ее мысленный образ.

Хотя у неоплатоников некоторые переживания и отношение к любви оказываются общими, мы полагаем, что речь в этих случаях идет не о простых заимствованиях топосов, но о подлинных реакциях влюбленного на сложившуюся ситуацию. Скорее всего, Спенсер действительно успокаивал себя, мысленно созерцая образ возлюбленной. Кроме того, поэт не просто имитировал следование неоплатонической концепции любви: в Amoretti LXXXVII влюбленный охвачен неподдельным горем: очевидно, силы воображения не хватает, чтобы создать прекрасный мысленный образ, влюбленному необходимо созерцать саму возлюбленную, а это уже отход от учения Кастильоне.

Использованный в Amoretti LXXXVIII термин «чистая Идея» («th'Idaea playne», Amoretti LXXXVIII, ст. 9) является еще одной аллюзией к неоплатонизму. По мнению Платона, человек должен стремиться к идее прекрасного, только тогда он может понять, что красота никогда не тождественна чему-нибудь единственному, она должна быть универсальной [112, с. 120]. По словам Кастильоне, мысленным взором душа «увидит в себе луч света – истинный образ сообщенной ей ангельской красоты, чья слабая тень передается телу» [55, с. 357]. Хотя влюбленный через размышление о своей чистейшей части (душе) созерцал чистую Идею («Of which beholding th'Idaea playne, / through contemplation of my purest part...», Amoretti LXXXVIII, ст. 9–10), питавшую его ум, этой пищи было недостаточно для тела, в результате чего слепнут его телесные очи («I starve my body and mine eyes doe blynd», Amoretti LXXXVIII, ст. 14). Безусловно, когда возлюбленная превращается в бесплотную идею, позволяющую любящему устремиться к вершинам духа, влюбленный прекрасно осознает, что это уже не любовь того вида,

которого он желает на самом деле. Таким образом, разлука с возлюбленной пробуждает отклик в душе влюбленного, который в ответ обращается к абстрактной красоте в надежде с ее помощью облегчить свою тоску, однако при этом он останавливается в середине лестницы любви, ожидая новой встречи с возлюбленной и приближения свадьбы.

Итак, разлука с возлюбленной оказала влияние на внутреннюю жизнь влюбленного. Теперь мы хотели бы обратить внимание на зеркальную метафору, которая подчеркивает взаимодействия влюбленного и возлюбленной. Можно сказать, что в сонетном цикле немало строк отведены такому литературному приему. В *Amoretti VII* поэт изображает красивые глаза возлюбленной как зеркало его растерянного сердца («*Fayre eyes, the myrrour of my mazed hart*», *Amoretti VII*, ст. 1). Следует отметить, что и в петраркистских топосах, и в неоплатонической доктрине глазам отводится значительная роль. Сходство глаз с зеркалом – это старое общее место, но через это зеркало глаза возлюбленной соединяются с сердцем влюбленного, а это – оригинальный троп, введенный Спенсером. В *Amoretti XVI* влюбленный замечает в глазах возлюбленной легион богов любви, которые смертельными стрелами целятся в тех, на кого она смотрит («*legions of loves with little wings did fly: / darting their deadly arrowes fyre bright*», *Amoretti XVI*, ст. 6–7). Эти строки облегчают понимание тропа в *Amoretti VII*: если глаза возлюбленной представляют собой зеркало сердца влюбленного, то любовная стрела, выпущенная из глаз возлюбленной, с легкостью пронзит сердце влюбленного. Более того, такая метафора также означает, что, подобно зеркалу, отражающему лучи, сердце влюбленного постоянно отражает чувства возлюбленной: если ее глаза печальны, он тоже мучается, если в них сверкает восхищение, он ликует.

Более глубокий смысл зеркальной метафоры выражается в

Amoretti XLV, который порой называют «зеркальным сонетом» [3, с. 174]. Неслучайным оказывается центральное положение этого сонета в цикле: поскольку расстояние от объекта до зеркала всегда равно видимому расстоянию от зеркала до отражения, то зеркало всегда находится в середине между вещами и их зеркальными отражениями. В данном стихотворении влюбленный предлагает возлюбленной прекратить глядеться в зеркало («Leave lady in your glasse of christall clene», Amoretti XLV, ст. 1) и поискать свое изображение внутри него самого, посмотреться в его сердце, как в зеркало, чтобы увидеть свою небесную суть («the fayre Idea of your celestiall hew», Amoretti XLV, ст. 7). Заметно, что здесь поэт опирается на неоплатоническое учение: по словам Фичино, «душа любящего становится зеркалом, в котором отражается облик любимого» [122, с. 160].

Влюбленный также признается, что трудно созерцать такую более совершенную красоту физическим зрением («Within my hart, though hardly it can shew, thing so divine to vew of earthly eye...», Amoretti XLV, ст. 5–6). По мнению Леона Еврея, сознанием высшей божественной красоты «может обладать только интеллект в акции, отделенный от материи и являющийся зеркалом, способным отразить божественную красоту» [137, с. 322]. Аналогичное мнение выразил и Кастильоне: такая красота видима только глазами ума [55, с. 357]. Спенсер использует эти неоплатонические идеи в своем стихотворении, но его новаторством является то, что, в отличие от неоплатоников, которые сами созерцали идеальную красоту в своей душе, в «Amoretti» влюбленный делится с любимой своим счастьем после того, как сам смог насладиться такой более совершенной красотой. Более того, ключ сонета указывает на суть проблемы: если возлюбленная хочет видеть свой светлый образ в сердечном зеркале, тогда она должна устранить причину, приглушающую свет ее «прекрасных лучей» («But if your selfe in me ye playne will see, remove the

cause by which your fayre beames darkned be», Amoretti XLV, ст. 13–14), иными словами, она не должна отвергать влюбленного или мучить его неразделенной любовью.

Таким образом, поэт остроумно выявил ту тонкую связь, которая существует между влюбленным и возлюбленной: он полюбил красавицу, поэтому его душа стала ее зеркалом, в котором она может видеть свой более красивый, идеальный образ, сравнимый с ее Идеей, однако, если она не отвечает на любовь, то зеркало души любящего тускнеет от разочарования, а ее отражение в нем искажается и мутнеет.

В последних сонетах «Amoretti» влюбленному удастся создать в себе идеальный образ прекрасной дамы, абстрагировавшись от красоты ее физического тела. Тем не менее, создав бесплотный мысленный образ возлюбленной, он застыл посередине лестницы любви, и для продолжения восхождения по ней ему требуется активное участие возлюбленной, что повышает значение ее обратного влияния. Если сопоставить Amoretti XLV с посвященными мысленному зеркалу строками в «Гимне в честь Любви», можно заметить существенное различие: в гимне роль возлюбленной не подчеркнута, там лишь говорится, что мысль влюбленного, как зеркало, отражает с восхищением небесный луч, который озарил глубины его ума («Which he beholding still with constant sight, / Admires the mirror of so heavenly light. / Whose image printing in his deepest wit...»), ГЛ, ст. 195–197). В результате без участия возлюбленной созерцание идеальной красоты становится размышлением, обращенным на собственную внутреннюю жизнь влюбленного.

2.1.5. Временная структура и архитектоника сонетного цикла

В трактате Дж. Патнэма «Искусство английской поэзии» рассматривается понятие «хронография» («*chronographia*»). Под этим термином он понимает описания времени, к которым можно отнести любые временные отсылки, имеющиеся в тексте произведения. По мнению Патнэма, «если мы описываем определенное время или время года, например, зиму, лето, время сбора урожая, день, полночь, полдень, вечер и пр., то мы называем такое описание Псевдовременем, *хронографией*. Примеры можно найти везде» [246, с. 324].

Нетрудно заметить, что в сонетах Спенсера также содержится множество хронографических описаний. Например, в *Amoretti* III, XIX и LXX речь идет о том, что наступает весна, в *Amoretti* LX упомянуто завершение года, а в *Amoretti* LXXXIX отмечается приход зимы. Таким образом, одной из особенностей сонетного цикла «*Amoretti*» является то, что сонеты выстроены в хронологическом порядке, охватывая события с 1593 по 1594 гг. В первом издании «*Amoretti* и Эпиталамы» (1595) каждый сонет был напечатан на отдельной странице с декоративным бордюром, таким образом, можно воспринимать каждую страницу как некоторую временную единицу и рассматривать весь сонетный цикл как дневник. Можно сказать, что авторская организация сонетов оправдала дневниковый характер в «*Amoretti*» так же, как дневниковый характер оправдал природу «*Amoretti*» как цикла.

Сопоставив произведения Спенсера с другими сонетными секвенциями елизаветинской эпохи, можно заметить, что в большинстве из них практически отсутствуют указания на точные даты и другие хронологические привязки. Спенсер сознательно применяет хронологический подход при организации цикла, скорее всего, находясь под прямым влиянием Петрарки.

В Сонете III (ст. 1–2) Петрарка сообщает, что он влюбился в Лауру в Страстную пятницу [59, с. 22]. (Потом в Сонете ССXI он подтвердил этот факт еще раз и привел точную дату, 6 апреля 1327 г. (ст. 12–13, [59, с. 141]). Из Сонета CI мы узнаем, что с момента его первой встречи с Лаурой прошло уже «два семилетия» (ст. 12, [59, с. 76]). В сонете СХVIII поэт пишет, что с этого момента «шестнадцатый свершился год» (ст. 1, [59, с. 86]). Начиная с Канцоны ССLXIV, т. е. с первого стихотворения второй части «Книги песен», Петрарка скорбит о смерти Лауры, а в Сонете СССXXXVI упоминает дату ее смерти – 6 апреля 1348 г. (ст. 12–13, [59, с. 221]). Таким образом, он безответно любил Лауру в течение 21 года (1327–1348) ее земной жизни. Однако после этого поэт еще продолжал тосковать по ней в течение десятилетия (Сонет ССCLXIV, ст. 4, [59, с. 239]).

Спенсер заимствовал идею таких хронологических привязок у Петрарки, в его сонетах также ощущается течение времени. Исходя из этого свойства цикла, У. Нельсон логично указал на то, что Спенсер использовал время как структурный принцип [226, с. 93]. Отталкиваясь от этой идеи, в ходе дальнейших исследований А. Данлоп установил, что в основе композиции сонетного цикла Спенсера лежит календарный принцип [166]. Как отметил литературовед, центральная часть сонетов соответствует дням Великого поста: в Amoretti XXII упомянута Пепельная Среда, являющаяся началом Великого поста и в 1594 г. пришедшаяся на 13 февраля, а Amoretti LXVIII посвящен Пасхе, которая в тот год праздновалась 31 марта. Число сонетов в группе с XXII по LXVIII, 47, соответствует 47 дням между Пепельной Средой и Пасхой по юлианскому календарю на 1594 г. При этом предполагается, что Спенсер, скорее всего, работал над сонетами ежедневно. Эти 47 сонетов составили центральный блок «Amoretti», соотнесенный с неделями Великого поста. В открывающей и завершающей цикл группах сонетов содер-

жится по двадцати одному стихотворению, что подчеркивает центральное положение сонетов, связанных с Великим Постом.

Таким образом, временная структура в работах Петрарки и Спенсера – это линейная структура, отражающая непрерывное поступательное движение времени. Человек не может изменить бег времени, и сонеты Петрарки, написанные уже «на смерть мадонны Лауры», отражают катастрофический результат линейного характера времени. Спенсер в *Amoretti* LVIII и LXXIX также старается доказать, что героиня, как и все смертные, подвластна воздействию времени («devouring tyme and changeful chance have prayd, her glories pride that none may it repayre», *Amoretti* LVIII, ст. 6–7; «For all the rest, how ever fayre it be, shall turne to nought and loose that glorious hew...»), *Amoretti* LXXIX, ст. 5–6) Таким образом, сонетный цикл Спенсера и сборник Петрарки обладают хронологической последовательностью в изложении событий, которая сама по себе, как и слова поэтов, подчеркивает линейный характер времени.

Тем не менее, следует отметить, что Спенсер, скорее всего, видит в хронологическом повествовании связующее средство, которое превращает «*Amoretti*» в цикл, а Петрарка, не считая свои «Разрозненные стихи» («*Rime sparse*») циклом, более свободно использует хронологический подход, и 15 сонетов и канцон, в которых указываются точные даты или присутствуют другие хронологические привязки [168, с. 83–84], составляют лишь малую часть из 366 стихотворений «Книги песен» [225, с. xxvi]), которая, кроме того, долго бытовала в рукописях и была опубликована через сто с лишним лет после смерти автора, ввиду чего мы можем сомневаться в том, что сонеты в ней следуют в том порядке, который предполагал автор. Также следует отметить, что в цикле «*Amoretti*» хронологическое повествование у Спенсера постепенно перерастает в счастливую историю взаимной любви. У Петрарки же после смерти Лауры

влюбленному пришлось искать вечную любовь у Бога, а влюбленный в цикле «Amoretti» уже был готов вступить в вечный союз с возлюбленной благодаря священному таинству венчания.

Можно подойти к проблеме временной структуры еще с одной стороны. Уже Дж. Патнэм обратил внимание на то, что художественное время не является реальным временем, в котором мы живем, однако ренессансный филолог еще не мог провести различие между временем событий и временем повествования о них. Эта ключевая проблема была исследована Ж. Женеттом [99, с. 69–71]. Разумеется, время в нашем трехмерном пространстве – это линейная структура, непрерывно движущаяся вперед. Поэтому процесс ухаживания Спенсера за Элизабет продолжался с 1593 по 1594 г., а не в обратной хронологической последовательности, с 1594 по 1593 г. Поэтому создается впечатление, что события, изложенные в цикле «Amoretti», также выстроены в чисто хронологической последовательности, иными словами, в «Amoretti» история отношений влюбленного и возлюбленной также имеет линейную структуру, непрерывно движущуюся вперед.

В целом, в сонетном цикле порядок изложения действительно соответствует процессу ухаживания, т. е. хронологическому порядку, однако мы хотели бы отметить, что это общее решение не исключает наличия довольно большого числа мелких анахронизмов, аналепсисов и пролепсисов. Как мы предположили, порядок создания отдельных сонетов, которые затем вошли в сонетный цикл, отличается от того, в котором они в нем представлены. Как известно, лирический сборник был опубликован в 1595 г., а свадьбу Спенсер сыграл 11 июня 1594 г. Скорее всего, перед публикацией лирический цикл был отредактирован автором, окончательно определившим порядок следования сонетов. Например, Amoretti I носит характер предисловия и Посвящения, вероятно, он был написан в последнюю очередь,

потому что влюбленный упомянул о своем произведении как о книге («written with tears in hearts close bleeding book», Amoretti I, ст. 8), которая могла быть составлена перед изданием, только после того, как все вошедшие в нее стихи были написаны, поскольку «во всякой книге предисловие есть первая и вместе с тем последняя вещь» [57, с. 5]. Иными словами, в Посвящении поэт впервые излагает историю, которая уже произошла на самом деле. И читатель должен принимать в расчет одновременно и то, что Посвящение в повествовании предшествует некоторым еще неизвестным событиям.

На самом деле, любые попытки выявить хронологический порядок создания отдельных сонетов, которые затем вошли в цикл, и пытаться конкретизировать время их создания исходят из предпосылки, что время повествования тождественно времени описываемых событий, и действительно, в большинстве случаев это тождество выдерживается, что позволяет всем исследователям признавать линейность временного характера цикла. В то же время нельзя отрицать, что отдельные моменты времени в повествовании бывают и туманными, и в принципе неопределяемыми. Например, на первый взгляд, Amoretti LX раскрывает секрет даты рождения Спенсера: по словам поэта, год, в течение которого он оказался в орбите планеты бога любви, показался ему длиннее, чем прожитые им сорок лет (Amoretti LX, ст. 9–12). Поэт точно указал число 40, но не ясно, входит ли в этот промежуток времени период ухаживаний за Элизабет или же сорок лет и один год любовных мучений являются отдельными временными промежутками. Поэтому можно предположить, что во время написания Amoretti LX поэту уже исполнился 41 год. Однако в реальной жизни год никогда не бывает длиннее сорока лет, поэтому в данном случае речь идет о гиперболе.

При этом следует учитывать, что число сорок часто встречается в идиоматических оборотах (to have forty winks – немного

вздремнуть, *forty ways to Sunday* и *forty ways from Sunday* – любимым способом), где оно вовсе не обозначает количество, а также оно входит в весьма подходящую к данному случаю поговорку о том, что жизнь начинается после сорока (*Life begins at forty*), что вызывает дополнительные сложности при попытке привязать указанный сонет к конкретному моменту времени. Приведем другой пример: в *Amoretti* XIX и LXX поэт дважды упомянул весну. Если следовать гипотезе А. Данлопа, то эти весенние дни относятся к началу 1594 г. Выступая против данного предположения, К. В. Кэск считает, что эти сонеты относятся к веснам 1593 г. и 1594 г., соответственно, из чего логично вытекает предположение о том, что к моменту написания второго «весеннего» сонета ухаживания за Элизабет продолжались уже целый год, что подкрепляется содержанием *Amoretti* LX [208, с. 293–294]. Тем самым К. В. Кэск ставит под сомнение правомерность представления о календарной композиции сонетного цикла, но и задается вопросом, сколько же времени на самом деле влюбленный ухаживал за своей возлюбленной. Подобные расхождения во мнениях лишь подтверждают необходимость делать различие между временем реальных событий и временем повествования о них.

2.2. «Анакреонтические стихотворения»

В течение длительного периода читателям и ученым было трудно понять, почему так называемые «Анакреонтические стихотворения» были размещены Спенсером между сонетным циклом «*Amoretti*» и свадебной песней «*Эпиталама*». Например, Л. Л. Марц полагал, что они представляют собой случайную вставку, которую можно игнорировать при анализе сонетов «*Amoretii*» и «*Эпиталамы*» [217, с. 152], а Г. К. Хантер видел в них инородное включение в сборник [197, с. 124]. По мнению Э. Уэлсфорд, издание 1595 г.

характеризуется непрерывным повествованием, исключением из которого является «неоригинальная» («unoriginal») и «не особо примечательная» («not very distinguished») вставка – «Анакреонтика» [278, с. 2]. Такие суждения объясняют, почему «Анакреонтические стихотворения» не привлекали достойного внимания исследователей творчества Спенсера.

В настоящее время все больше спенсероведов приходят к выводу, что «Анакреонтические стихотворения» являются неотъемлемой частью лирического цикла «Amoretti и Эпиталама», обладая и тематической, и архитектурной связью с его двумя основными частями, получившими отражение в названии произведения. Это представление начало формироваться в 1970-е гг., когда Дж. Норнберг оценил «Анакреонтические стихотворения» как интерлюдиию между главными произведениями сборника [229, с. 68–69], а А. Фаулер показал, что они органично вписываются в лирический цикл, подчиняясь единому для него нумерологическому коду [181, с. 180–182]. Важный вклад в представление о единстве художественного замысла «Amoretti и Эпиталамы» внес П. Каммингз, установивший, что, по аналогии с тем, как в музыке fuga должна находиться перед кодой, «Анакреонтические стихи» позволили Спенсеру подчеркнуть основные темы «Amoretti» и до некоторой степени резюмировать их, фактически представляя собой аллегории серьезных представлений о любви, которые были положены в основу изображения любовной коллизии сонетов [160, с. 178–179]. Интерпретируя «Анакреонтические стихи» как эротическую метафору и средство выражения неудовлетворенной страсти в предсвадебный период, К. В. Кэск рассмотрела «Анакреонтические стихотворения» как одно из основных звеньев лирического цикла «Amoretti и Эпиталама» [208, с. 272; 278–280]. Сходным образом интерпретируя «Анакреонтические стихи» как средства выявления драматических конфликтов сонетного цик-

ла на буквальном и аллегорическом уровнях, Р. С. Миола предположил, что они также предвосхищают разрешение этих драматических конфликтов в «Эпиталаме» и играют роль связующего звена между сонетами и «Эпиталамой», не позволяя рассматривать их как самостоятельные произведения, написанные в русле подражания разным и разнесенным во времени литературным традициям [222, с. 52]. В серии работ появление анакреонтических стихов между сонетами и «Эпиталамой» объясняется ориентацией Спенсера на классический пример, которым для него послужила «Эпиталама на бракосочетание Гонория Августа» («*Epithalamium de Nuptiis Honorii Augusti*») Клавдиана (Claudius Claudianus, ок. 370 – ок. 404), предваренная серией фривольных стихотворений (*Fescennina*), в которых, среди прочего, фигурировал образ пчелы, защищающей свой мед от того, кто желает его похитить [213, с. 21]. В российском литературоведении И. И. Бурова впервые обратила внимание на художественную функцию «Анакреонтических стихотворений» в лирическом цикле, указав на их связь с сонетами и «Эпиталамой» как в содержательном, так и эмоциональном планах [71, с. 111].

Таким образом, указанные исследования предлагают видеть в «Анакреонтических стихотворениях» «мостик» между предшествующими им «*Amoretti*» и следующей за ними «Эпиталамой». Опираясь на полученные ранее результаты, мы попытаемся продолжить данную линию исследований, сосредоточившись на выявлении связи между анакреонтическим циклом и «Эпиталамой». При этом, как мы предположили во «Введении», «Анакреонтические стихотворения» также представляют собой самостоятельный анакреонтический цикл.

2.2.1. Анакреонт и его ренессансные подражатели

Имя древнегреческого поэта к. VI – нач. V вв. до н. э. Анакреонта стало известно в Европе незадолго до рождения Спенсера благодаря французским гуманистам-грецистам. Тексты 60 од, приписываемых Анакреонту, были впервые обнародованы филологом и типографом Анри Этьенном, который в 1549 г. нашел их в рукописной «Греческой антологии» XI в. В 1554 г. Этьенн издал свою находку, включив в книгу собственные латинские переводы 31 стихотворения, а в 1560 г. опубликовал латинский перевод всего корпуса [198, с. 1038–1039; 265, с. 39]. Впоследствии было установлено, что на самом деле эти стихи-подражания Анакреонту были написаны разными поэтами в течение весьма впечатляющего периода времени, охватывающего семь столетий. Однако в неоднократно переиздававшейся антологии Этьенна они были приписаны самому Анакреонту, и современники ученого восприняли их именно как произведения этого древнегреческого поэта.

Пьер де Ронсар, один из лидеров Плеяды и друг Этьенна, также увлекавшийся древнегреческим языком и литературой, немедленно написал по-французски подражания только что открытым стихам. Фонетические особенности французского языка, обусловившие утверждение во Франции силлабической поэзии, не позволяли воссоздать в переводе метрические особенности оригинала – «[u]u-u-u--». Ронсар понял это и ограничился передачей содержания псевдо-анакреонтовых стихотворений. Тем самым была заложена традиция, предполагавшая разработку излюбленных образов и мотивов поэзии Анакреонта, а не имитацию античного размера. Популярные анакреонтические темы включают в себя истории о злключениях Купидона, отказ от мирских забот и героических амбиций в пользу маленьких чувственных радостей, беззаботного наслаждения вином, любовью и песней.

Распространено мнение о том, что в Англии понятие «анакреонтическое стихотворение» («anacreontiques») было впервые введено в 1656 г. поэтом Абрахамом Каули (Abraham Cowley, 1618–1667) [184, с. 907], использовавшим в своих парафразах семисложники и восьмисложники с тремя-четырьмя ударениями. Однако на самом деле знакомство англичан с анакреонтической лирикой произошло еще в елизаветинскую эпоху. Одним из первых соотечественников Спенсера к ней обратился Филип Сидни. Вероятно, он познакомился с публикациями Этьенна и французскими подражаниями Анакреонту в 1572 г., когда находился при королевском дворе в Париже [88, с. 261]. Написанное Сидни по-английски анакреонтическое стихотворение вошло в «Старую Аркадию» (№ 32), где автор вложил его в уста принца Пирокла, переодетшегося амазонкой Клеофилой [37, с. 143–144]. Несмотря на то, что, по словам врача Томаса Моффета (Thomas Moffet или Muffet, 1553–1604), находившегося у постели умирающего Сидни, поэт возражал против обнародования его анакреонтических стихов, стихотворение «О муза, что разжигает этот пыл» («My Muse what ails this ardour») было опубликовано в издании романа 1593 г. [165, с. 226]. К числу непосредственных предшественников Спенсера в области английской анакреонтической лирики можно отнести и автора первой английской сонетной секвенции Томаса Уотсона, который в Пэшн LIII «Гекатомпатии» обратился к образу ужаленного пчелой Купидона, а также Барнаба Барнса (Ода 17 «Carmen Anacreontium» в секвенции «Партенофил и Партеноф»). Таким образом, ко времени создания «Amoretti и Эпиталамы» подражания Анакреонту стали своеобразной литературной модой.

2.2.2. «Анакреонтические стихотворения» и архитектоника «Amoretti и Эпиталамы»

Возвращаясь к лирическому циклу «Amoretti и Эпиталама» Спенсера, хотелось бы отметить тот факт, что в первом издании 1595 г. конец сонетного цикла был отмечен надписью «Finis» («Конец»), однако далее следовали девять строф, не отделенные ни авторским заголовком, ни отдельным титульным листом, как это было сделано в случае «Эпиталамы». Каждая из этих строф была напечатана на отдельной странице. Объединяющее их заглавие «Anacreontics» («Анакреонтические стихи») в прижизненной публикации отсутствовало. Неслучайно Р. Миола, не используя заглавие «Anacreontics», просто называл эти стихотворения «эпиграммами» («epigrams»). Более того, по замыслу автора в издании 1595 г. отсутствовало деление анакреонтических строф на четыре самостоятельных отрывка, как это делается в современных публикациях [46, с. 312].

При этом авторская организация лирического цикла позволяет увидеть более тесную связь между «Amoretti», «Анакреонтическими стихотворениями» и «Эпиталамой». Она очень четко проявляется на уровне аритмологической поэтики, нумерологического символизма, которым пронизаны «Amoretti и Эпиталама». Как показал А. Фаулер, учет «Анакреонтических стихотворений» допускает возможность более сложного членения лирического цикла: известно, что Amoretti XXXV и Amoretti LXXXIII почти дословно повторяют друг друга, отличаясь лишь написанием отдельных слов и несовпадением одного деепричастия, «обладая объектом» («having it», Amoretti XXXV, ст. 6) и «созерцая объект» («seeing it», Amoretti LXXXIII, ст. 6). Если относиться к этим сонетам как к точкам раздела, то Amoretti XXXV предшествуют 34 сонета, а после

Amoretti LXXXIII следуют 6 сонетов, 4 анакреонтических стихотворения и 24 строфы «Эпиталамы», в сумме также дающих число 34. Тогда можно говорить о наличии в лирическом цикле следующей симметричной глубинной структуры [181, с. 180–181]:

a(34) – b(Amoretti XXXV) – c(47) – b(Amoretti LXXXIII) – a(34)

Кроме того, число сонетов соответствует 89 дням зимы, а сумма числа четырнадцатистиший и числа анакреонтических отрывков составляет 93, что соответствует весенним дням. Тогда неслучайным представляется и наличие в «Эпиталаме» 92 групп длинных строк, ибо между летним солнцестоянием и осенним равноденствием проходит ровно 92 дня. Таким образом, сонетный цикл и анакреонтические строфы, содержащие аллюзии на зимний и весенний сезоны, предвеляют время действия «Эпиталамы», которая символизирует летнее солнцестояние и соответствующий ему сезон.

Гипотеза ученого вроде бы логична, тем не менее, следует отметить следующие факты: во-первых, как отмечалось выше, в первом издании 1595 г. анакреонтические строфы не были поделены на четыре самостоятельных отрывка, как это делается в современных изданиях; во-вторых, без контекста «Великопостного блока» число центральных сонетов (47) утратило бы свое символическое значение, потому что сонеты в блоке «с» уже не соответствуют хронологически дням Великого поста.

Поскольку лирический цикл имеет сложную структуру, А. Фаулер и выдвинул другую гипотезу, исходящую из архитектуры спенсеровского сонета, который состоит из трех катренов и куплета-ключа, т. е. делится на четыре части. Если умножить число строф, на которые распадается спенсеровский сонет, на общее число сонетов в цикле (89), получится не обремененное символическим

значением число 356, однако, прибавив к нему девять строф, составляющих «Анакреонтические стихотворения», мы получим 365 – число дней в году [181, с. 182], что примерно соответствует продолжительности ухаживания Спенсера за Элизабет и его любовных страданий. Это же символическое число зашифровано и в архитектонике «Эпиталамы», в которой количество длинных стихов также равно 365 [195, с. 13–14].

Кроме того, «Эпиталама» состоит из 24 строф; если прибавить к ним общее число остальных строф в цикле (89 сонетов и 9 анакреонтических строф), получим 122 строфы. В этом случае центральной парой строф в цикле оказываются Amoretti LXI и Amoretti LXII. Обратившись к содержанию Amoretti LXII, мы увидим, что именно в нем говорится о наступлении Нового года, которое в Англии XVI в. отмечалось 25 марта, и что в этот момент процесс ухаживания поэта за возлюбленной начинает переходить в новую стадию. При этом Amoretti LXVIII, приуроченный к празднику Пасхи, является наиболее важным стихотворением цикла, которое не только вместе с Amoretti XXII выделяет в ней «Великопостный блок», но и выражает спенсеровское философско-религиозное понимание любви [166]. Однако здесь мы лишь хотим подчеркнуть, что учет анакреонтических строф допускает иную возможность логического членения лирического цикла: по хронологии 122 строфы делятся на две большие равные части: стихи, относящиеся к периоду до Нового года, и стихи, связанные с посленовогодним периодом.

2.2.3. Содержание «Анакреонтических стихотворений» и мотив Купидона и пчелы

Обратимся к тексту самих анакреонтических строф Спенсера, придерживаясь установившейся издательской традиции их

членения на четыре стихотворения. Первое стихотворение, состоящее из одной строфы, посвящено влюбленному и Купидону: по наущению маленького крылатого проказника влюбленный пытался достать мед из улья и в результате был искусан пчелами; Купидон все видел, но улетел прочь, оставив влюбленного в беде. Во второй строфе, составляющей второе стихотворение, использован зеркальный сюжет о том, как был обманут уже сам Купидон: пока он спал, богиня луны Диана похитила у него одну из стрел, заменив ее своей, и именно стрелой целомудренной Дианы Купидон пронзил сердце возлюбленной, благодаря чему она стала холодной и безразличной к влюбленному. С другой стороны, богиня охоты ранила стрелой Купидона животных. Таким образом, стрелы малютки Купидона в «Анакреонтических стихотворениях» возбуждают физическую любовь, ибо более высокой формы любви животные не ведают. Третье стихотворение также состоит из отдельной строфы, и его действующим лицом является возлюбленная, которую Купидон – он опять оказывается обманутым – принимает за свою матушку Венеру.

При этом дама не совершает никаких действий и ничего не говорит, а ее красота характеризуется через тождество с красотой Венеры, благодаря чему Купидон попадает в нелепое положение, а поэт его утешает, оказавшись более мягкосердечным, чем этот божок в первом стихотворении. Наконец, самое длинное четвертое стихотворение, состоящее из шести строф, посвящено Купидону и Венере и, как и первое анакреонтическое стихотворение, обыгрывает сюжет о пчелином укусе, вновь подавая ситуацию в зеркальном отражении: непослушный Купидон, не вняв предостережению Венеры, погнался за пчелой и был ужален маленьким насекомым. Малыш с плачем побежал к матери, та смазала ему ранку бальзамом и мягко упрекнула: «Так жалея немного влюбленных, когда ты делаешь их своей добычей» («Therefore henceforth some pittie take, / when thou doest spoyle

of lovers make», *Anacreontics IV*, ст. 61–62). Впрочем, когда боль прошла, Купидон стал жесток, как прежде. В заключительных строках этого стихотворения вновь появляется влюбленный, слова которого заставляют забыть об игривом характере анакреонтических строф, потому что герой продолжает страдать и может избавиться от любовных мук лишь по воле Купидона.

Динамика эмоциональных состояний в «Анакреонтических стихотворениях» действительно напоминает их переходы в цикле «*Amoretti*». В сонетном цикле до *Amoretti LXII* влюбленный долго мучился неразделенной любовью, потом в его отношениях с возлюбленной наступил переломный момент, в результате влюбленный с радостью воспел разделенную любовь, однако из-за разлуки с невестой он вновь погрузился в печаль и одиночество. Точно так же в «Анакреонтических стихах» сначала неопытность ведет влюбленного к беде, ему приходится страдать, потом настроение влюбленного и тональность стихов становятся все веселее, влюбленный даже начинает посмеиваться над Купидоном, однако в конце «Анакреонтических стихотворений» он вновь начинает испытывать муки. По нашему мнению, поэт умышленно изобразил такой перепад настроений в концах сонетного цикла и «Анакреонтических стихотворений», чтобы еще больше подчеркнуть бесконечную радость и счастье, переполняющие «Эпиталаму».

Таким образом, в аспекте сюжета первое анакреонтическое стихотворение зеркально отражается в трех остальных, но при этом интонации первого и конца последнего фрагментов созвучны. Иными словами, эмоциональные состояния влюбленного меняются, но в итоге возвращаются к исходной точке, что позволяет нам рассматривать девять анакреонтических строф как самостоятельный цикл, аналогичный по статусу сонетному циклу «*Amoretti*».

Как известно, «Купидон и пчела» являет собой один из лю-

бимых мотивов ренессансного анакреонтического стихотворения. Его источниками являются Ода XXXV) Анакреонта [34, с. 160–163] и Идиллии XIX Феокрита [61, с. 88], напечатанная в издательском доме Альда в 1495 г. [198, с. 1038]. Сюжет идиллии Феокрита похож на сюжет оды Анакреонта, но между этими произведениями есть и отличия в некоторых деталях.

Унаследовав традицию, Спенсер также посвятил этой теме первое и четвертое анакреонтическое стихотворения. Спенсер был должен знать об Анакреонте и его творчестве, потому что в «Гимне в честь Небесной Красоты» он упоминал «сладостного поэта с Теоса» («that sweete *Teian* Poet», ГНК, ст. 219), как именовали Анакреонта [4, с. 171]. Однако трудно утверждать, что Ода XXXV Анакреонта была единственным источником для Спенсера. На наш взгляд, у Спенсера была возможность заимствовать данную тему, как минимум, из трех источников: либо поэт был знаком с оригиналом Идиллии XIX Феокрита и Оды XXXV Анакреонта, либо он познакомился с анакреонтическим стихотворением опосредованно, через творчество Торквато Тассо, Пьера де Ронсара, Томаса Уотсона или других ее ренессансных имитаторов, либо ему было известно и то, и другое.

В пользу того, что Спенсер знал и Идиллию XIX Феокрита, и Оду XXXV Анакреонта, говорит то, что все три поэта обращаются к сюжету о Купидоне, ужаленном пчелой, однако причины этой маленькой трагедии приводятся разные. Так, у Спенсера в четвертом анакреонтическом стихотворении Купидон был разбужен пчелой и, рассердившись, попытался ее поймать. У Анакреонта Купидон пострадал из-за того, что просто не заметил маленькое насекомое, а в идиллии Феокрита он украл мед из улья, за что и был наказан пчелой (похожий сюжет имеет и первое анакреонтическое стихотворение Спенсера, с той разницей, что мед крадет не Купидон, а

подученный им влюбленный, и именно влюбленный был ужален в наказание за воровство). У Анакреонта от боли плакал Купидон, у Спенсера от боли плакали и влюбленный, и Купидон, тогда как у Феокрита об их слезах ничего не говорится: ужаленный Купидон Феокрита дует на руку, топает ногами и подпрыгивает, а у Спенсера и в Оде XXXV Анакреонта без этих многообразных действий малыш прямо обращается за утешением к Венере. У Анакреонта Купидон наивно называет пчелу маленьким крылатым змеем, а у Спенсера Купидон наивно сказал, что пчела причиняла его боль маленьким рожком («little horn», *Anacreontics IV*, ст. 52). Во всех этих стихотворениях мать мягко упрекает сына: раз бог любви страдает болью от пчелы, он сам должен задуматься о том, на какие страдания обрекают влюбленные его жалящие стрелы. Однако в четвертом анакреонтическом стихотворении Спенсера и Идиллии XIX Феокрита говорится, что Венера не только упрекала сына, но и смеялась над ним. Таким образом, опираясь на эти мелкие детали, можно сказать, что Спенсер заимствовал идеи и у Анакреонта, и у Феокрита, создав на их основе собственный новый сюжет.

Вторую версию поддержал Дж. Хаттон, считавший, что первые две строфы четвертого анакреонтического стихотворения Спенсера были вдохновлены мадригалом Т. Тассо, а вторые две – заимствованы у Ронсара, который также одновременно использовал и мотивы Идиллии XIX Феокрита, и мотивы Оды XXXV Анакреонта [198, с. 1049–1051]. В последних двух строфах у Спенсера происходит обогащение темы, а финал оказывается открытым: Венера исцелила Купидона, который скоро забыл и боль, и слова матери, в результате чего страдания влюбленного продолжились, а избавиться от них он может лишь по воле бога любви. Возможно, такое решение было подсказано Спенсеру Т. Уотсоном, который упоминает о залечивании раны и ожидании решения бога любви в Пэшн LIII: «To wait for *Loue*, and what he should assigne» (ст. 18, [45, с. 67]).

Следует отметить, что сам Т. Уотсон оставил указание на то, что первые две части Пэшин LIII написаны в подражание Феокриту [45, с. 67]. Если Уотсон знал стихи Феокрита, то возможность читать их была и у Спенсера. Учитывая эрудицию поэта, мы склонны допустить такую возможность, хотя документальные сведения о круге чтения Спенсера отсутствуют. Однако, по нашему твердому убеждению, Спенсер не заимствовал идею из какого-либо одного источника, кроме того, нельзя игнорировать важный вклад самого Спенсера в развитие анакреонтического стихотворения: он превратил бывшие отдельные фривольные стихи в цикл, при этом используя «Анакреонтические стихотворения» в качестве интерлюдии в контексте «Amoretti и Эпиталамы», придав новое содержание шутивным стихотворениям: подстрекаемый Купидоном, влюбленный сам украл мед; Венера предупреждала Купидона о возможных последствиях еще до того, как он погнался за пчелой, и добродушно смеялась над ним, когда он был ужален, одновременно жалея сына и смазывая укушенное место бальзамом, что носит метафорическое значение: подобно тому, как укусы пчел, причинившие боль Купидону, стали причиной принесших ему облегчение забот его матери Венеры, влюбленный должен был пострадать из-за неопределенности своих надежд и холодности возлюбленной, прежде чем добьется ее благосклонности и сможет воспеть день своей свадьбы.

Такое метафорическое значение оправдывается и усиливается благодаря параллелям во всей любовной лирике Спенсера: в Amoretti I влюбленный уже просил бальзам, чтобы исцелить сердце и тело («and with one salve both hart and body heale», ст. 14). В Amoretti LXXII, достигнув взаимности в любви, влюбленный буквально купается в блаженстве («doth bath in blisse and mantleth most at ease...», ст. 10). В «Анакреонтических стихотворениях» прямо говорится о том, что всякий пожелал бы быть ужаленным, чтобы ис-

купаться в блаженстве, которое дарит Венера («Who would not oft be stung as this, / to be so bath'd in Venus blis», *Anacreontics IV*, ст. 71–72). И эта мысль напоминает нам последние строки «Гимна в честь Красоты» о том, что Венере достаточно капли росы, чтобы исцелить печаль влюбленного («Deigne to let fall one drop of dew relieve, / That may recure my harts long pyning grieve», ст. 284–285).

Стоит обратить внимание и на то, что *Amoretti LXXI* также посвящен пчеле, также предлагая собой новый вариант традиционного топоса: возлюбленная сравнивается с пчелой, а влюбленный – с пауком, который исподтишка готовится поймать ее. Смысл этого сонета становится более понятным после прочтения анакреонтической интерлюдии: в данном сонете влюбленный, который обычно считает себя страдальцем, изображается охотником, а героиня, которая обычно нарушает спокойствие влюбленного, превращается в жертву. Нетрудно угадать, что, ассоциируя себя с пчелой, возлюбленная остроумно высказала свое беспокойство и мрачную точку зрения на супружество: после свадьбы женщина оказывается во власти мужа, и процесс ухаживания оказывается лишь тщательно продуманной охотой на нее. В ответ влюбленный успокаивает ее, обещая вечный мир между пчелой и пауком, иными словами, влюбленный больше не будет страдать от пчелиных укусов, а пчеле не стоит беспокоиться об угрозе со стороны паука. Точка зрения возлюбленной на ухаживание и брак заметно отличается от мнения влюбленного, что и подсказало нам иной способ толкования традиционной темы.

2.2.4. Основные персонажи «Анакреонтических стихотворений» и связь «Анакреонтических стихотворений» с «Эпиталамой»

Если в сонетах Спенсер отталкивался от неоплатонической концепции высокой любви, продвигаясь к ее обновленному идеа-

лу, сочетающему в себе духовное и чувственное начала при примате духовного, то в «Анакреонтических стихотворениях», на наш взгляд, речь идет более выраженной чувственной составляющей любви. Неслучайно имя Купидона переводится с латыни как «сильная страсть», «желание», «влечение». В этом смысле анакреонтические строфы Спенсера можно считать своеобразной языческой интерлюдией между двумя «христианскими» частями, в которой реальные персонажи оказываются участниками действия наряду с античными богами.

В отличие от сонетного цикла и «Эпиталамы», в «Анакреонтических стихотворениях» образ героини играет минимальное значение. Бесспорно, в этой части цикла он связан с Дианой и Венерой, но лишь на метафорическом уровне. Такое нарочитое игнорирование дамы в «Анакреонтических стихотворениях» может быть объяснено желанием поэта дистанцировать образ его нареченной от мира чувственных радостей, чтобы не нарушить его возвышенный характер. С другой стороны, оно создает важный художественный эффект, снимая эстетическую усталость от постоянных описаний достоинств возлюбленной в сонетах и способствует свежести восприятия образа Элизабет-невесты в свадебной поэме. И все же, в некоторых аспектах «Анакреонтические стихотворения» обладают относительным сходством с «Эпиталамой».

Во всех трех частях «Amoretti и Эпиталамы» выступающий в качестве нарратора влюбленный с необходимостью появляется на сцене первым. В «Amoretti» с первого же сонета героиня сразу становится очевидным фокусом повествования и описания, поскольку стихи создаются исключительно для того, чтобы угодить «одной лишь ей» («Leaves, lines, and rymes, seeke her to please alone, / whom if ye please, I care for other none», Amoretti I, ст. 13–14). Однако в «Анакреонтических стихотворениях» и «Эпиталаме» ее появление

происходит с отсрочкой: в «Анакреонтике» сначала следуют сценки с участием сквозных образов влюбленного, Купидона и появляющейся вслед за ними Дианы, и лишь потом содержится мимолетное упоминание о встрече Купидона с дамой, которую он спутал с собственной матерью, после чего фокус немедленно переносится на Венеру; в «Эпиталаме» о том, что невеста проснулась, мы узнаем лишь из шестой строфы, тогда как до этого жених и многочисленные языческие божества уже давно погрузились в предсвадебные хлопоты: жених (влюбленный) попросил муз помочь ему воспеть день своей свадьбы, Гименей приготовился возглавить свадебную процессию, восстали ото сна Заря (Rosy Mornе) и Феб (Phoebus), во всю суетятся нимфы, готовясь стать подружками невесты. Невеста оказывается в центре внимания начиная только с шестой строфы. Жених постоянно присутствует рядом с ней; он одновременно является и церемонимейстером, распоряжающимся ходом свадебных торжеств, и нарратором, повествующим о происходящем, мы слышим его речь, но он остается невидимым. В центральных строфах XII–XIII церемония достигает кульминации, после чего образ невесты постепенно отходит на второй план и в поэме вновь появляются упоминания многочисленных персонажей античной мифологии – Граций (Graces), Майи (Maia), Юпитера (Jove), Алкмены (Alcmena) и др.

Мифологическая образность этой части «Эпиталамы» также сближает ее с «Анакреонтическими стихотворениями». Речь идет о «сотне крылатых купидончиков» («an hundred little winged loves», Эпиталама XX, ст. 357) и Цинтии («Cinthia», Эпиталама XXI, ст. 374), которые упоминаются в том же порядке, что и в «Анакреонтических стихотворениях». Это совпадение представляется неслучайным, хотя его нельзя назвать полным. В «Анакреонтических стихотворениях» постоянным персонажем был Купидон, тогда как в «Эпиталаме» вокруг брачного ложа резвится целая стая крыла-

тых божков, не прибегающих к своему грозному оружию, а лишь символизирующих торжество любви; во втором анакреонтическом стихотворении богиня Луны именовалась Дианой, а в «Эпиталаме» она предстает как Цинтия, что позволяет поэту подчеркнуть другую ипостась богини: здесь она ассоциируется не с целомудрием и охотой, но выступает как богиня плодородия и покровительница женщин, способствующая деторождению. В анакреонтических строфах Венера как персонаж также играет значительную роль, выше мы отмечали ее врачевание раны Купидон. И богиня предвосхищает чувственные радости, восплаемые в свадебный день.

Итак, если рассматривать «Анакреонтические стихотворения» Спенсера как интерлюдия, собирающую воедино основные мотивы сонетного цикла и предвещающую «Эпиталаму», то можно выделить следующие моменты:

– В «Анакреонтических стихотворениях» и «Эпиталаме» поэт следовал общему правилу порядка представления персонажей: дама не первой появляется на сцене и не последней покидает ее; при этом она находится в центре развития сюжета, а сцена с ее участием обрамляется эпизодами с участием античных богов.

– В обрамляющих эпизодах происходит совмещение реального христианского мира XVI в. с миром языческой античности, что позволяет нарратору и божествам переходить из одного измерения в другое. В «Анакреонтических стихотворениях» поэт объединяет в себе нарратора и героя-влюбленного, что позволяет ему общаться с Купидоном, быть свидетелем его разговора с Венерой и в то же время сидеть рядом со своей возлюбленной. В «Эпиталаме» нарратор-жених может прямо обращаться к музам, нимфам, Цинтии, Юноне и другим божествам и венчаться по англиканскому канону, совмещая в своем художественном видении небес политеистические и христианские представления. Если использовать терминологию

В. Шмида, то в «Анакреонтических стихотворениях» и «Эпиталаме» влюбленный-жених как персонаж является диегетическим нарратором [136, с. 80–82].

– «Анакреонтические стихотворения» послужили своеобразной микромоделью для художественного мира «Эпиталамы», где, как во времена Золотого века, боги и люди гармонично существуют в общем мире. Если в сонетном цикле, особенно в центральном «Великопостном блоке», безраздельно господствует христианская мораль, то в «Анакреонтических стихотворениях» и «Эпиталаме» поэт оказывается ближе к духу и традиции античности, что, по-видимому, связано с желанием автора воскресить условности, характерные для этих античных жанров.

– Новаторство Спенсера как автора «Amoretti» и «Эпиталамы» очевидно и неоспоримо. Однако новаторство лирического цикла в целом во многом связано и с «Анакреонтическими стихотворениями», представляющими собой самостоятельный цикл и обеспечивающими плавный переход от современной жанровой формы лирики к античной. Анакреонтические стихи в XVI в. – новое явление для европейской литературы, и в этом смысле они идеально сочетают в себе моду и традицию, оправдывая переход от ренессансных сонетов к восходящему к творчеству Сафо жанру эпиталамы и с точки зрения жанровой совместимости произведений, и с точки зрения выраженных в них эмоций.

Таким образом, в данной главе работы мы пришли к следующим выводам:

– В «Amoretti и Эпиталаме» Спенсер пытается примирить петраркистское противоречие между духовной и телесной любовью при помощи института церковного брака.

– В сонетном цикле «Amoretti» в образах героя и героини со-

вмещаются индивидуальные черты реальных прототипов Спенсера и Элизабет и литературной традиции описания влюбленного и возлюбленной.

– Одной из важнейших особенностей «Amoretti» является показ влияния, оказываемого возлюбленной на влюбленного в процессе ухаживания, взаимодействия поэта и его избранницы.

– «Amoretti», «Анакреонтические стихотворения» и «Эпиталама» образуют единый лирический цикл, в котором находящиеся между его двумя главными частями «Анакреонтические стихотворения» играют роль интерлюдии, обеспечивающей плавный переход от сонетного цикла к «Эпиталаме».

Несмотря на то, что в разделе 2.2.4 мы уже проанализировали тесную связь, существующую между «Анакреонтическими стихами» и «Эпиталамой», в следующей главе в разделе 3.1 мы обратимся к индивидуальным особенностям «Эпиталамы».

Глава III. Свадебные песни Спенсера

3.1. «Эпиталама»

3.1.1. Традиция жанра эпиталамы и новаторство Спенсера

Рассмотрев сонетный цикл «Amoretti» и «Анакреонтические стихотворения», перейдем к исследованию «Эпиталамы».

Эпиталама – торжественное стихотворение, поэма или песня в честь новобрачных. У истоков жанра эпиталамы стоит древнегреческая поэтесса Сафо. К сожалению, ее эпиталамы дошли до нас только в виде фрагментов, однако в творчестве Сафо уже проявились все признаки жанра: описание обрядов бракосочетания, похвалы новобрачным, пожелания на будущее, наличие поэта-распорядителя торжеств и т. д. [75, с. 10]. Затем эпиталама получила развитие в творчестве александрийского поэта Феокрита, который как основоположник традиции мифологических эпиталам создал свадебную песню в честь бракосочетания Елены и Менелая («Helenes Epithalamios», Идиллия XVIII). В римскую культуру эпиталама вошла благодаря Катуллу, в чьей «Книге Катулла Веронского» («Catulli Veronensis Liber») стихотворения № 61, № 62 и № 64 являются эпиталамой и свадебными песнями. Можно сказать, что Катулл унаследовал не только традицию Сафо, но и традицию Феокрита: его стихотворения № 61 и № 62 восходят к линии Сафо, а мифологическая эпиталама № 64 продолжает линию Феокрита. Однако после Катулла античные поэты предпочитали разрабатывать мифологическую эпиталаму, ориентируясь на Феокрита. Примером может послужить «Свадебная песнь для Стеллы и Виолентиллы» («Epithalamium in Stellam et Violentillam») Стация, которая начинается с разговора Венеры и Купидона. Под влиянием Стация Клавдиан создал шуточные «Фес-

ценнины на брак Гонория Августа» («Fescennina in nuptias Honorii et Mariae») и формальную «Эпиталаму на бракосочетание Гонория Августа» («Epithalamium de Nuptiis Honorii Augusti»). Такая комбинация стихотворений, скорее всего, подсказала Спенсеру идею сочетания «Анакреонтических стихотворений» и «Эпиталамы».

В средние века христианские эпиталамисты отреклись от античной традиции. Возвращение жанра в античное русло произошло лишь в XV в. в творчестве ренессансных поэтов [186, с. 216–217]: например, Джованни Понтано (Giovanni Pontano, лат. Iovianus Pontanus, 1426 или 1429–1503) создал латинские эпиталамы по случаю замужества собственных дочерей. Лудовико Ариосто написал на латыни эпиталаму в честь бракосочетания герцога Альфонса I (Alfonso I d'Este, 1476–1534) с Лукрецией Борджиа (Lucrezia Borgia, 1480–1519). Бернардо Тассо (Bernardo Tasso, 1493–1569) считается автором первой эпиталамы, написанной на итальянском языке, его сын Торквато Тассо написал тринадцать заказных свадебных песен, посвященных разным аристократам. Хотя эти песни не назывались «эпиталамами», Т. Тассо часто заимствовал для них элементы из каталловских образцов, однако его стихотворения не рассматриваются как классические эпиталамы. Во Франции Эташ Дешан (Eustache Deschamps, 1346–1406) и Клеман Маро стали первыми авторами свадебных песен, однако их стихотворения трудно отнести к чистой традиционной эпиталаме. Первая французская эпиталама, написанная в духе античной традиции и развивавшая традицию Феокрита, была создана Пьером де Ронсаром («Epithalame», 1548) в честь королевской свадьбы Антуана де Бурбона (Antoine de Bourbon, 1518–1562) и Жанны Наваррской (Jeanne de Navarre, 1528–1572). Эпиталамы появились и в творчестве других представителей Плеяды: Понтюса де Тиар (Pontus de Tyard, ок. 1521–1605), Реми Белло (Remy Belleau, 1528–1577), воспевшего свадьбу принцессы Клод, состоявшуюся в

1558 г., Ж. Дю Белле, который в 1572 г. посвятил длинную эпиграмму бракосочетанию принцессы Маргариты де Валуа (Marguerite de Valois, 1553–1615). Благодаря авторитету Плеяды в ренессансной Франции эпиграмма достигла подлинного расцвета.

К числу первых английских свадебных стихотворений можно отнести поэму «В честь приближающейся свадьбы Глостера» («On Gloucester's Approaching Marriage», 1422) Дж. Лидгейта (John Lydgate of Bury, ок. 1370 – ок. 1451) и «Чертополох и роза» («The Thrissil and the Rois», 1503) У. Дунбара (William Dunbar, 1459 или 1460–1530). Однако эти стихотворения обычно не рассматриваются как настоящие эпиграммы.

Первыми из современников Спенсера к данному жанру обратились Бартоломью Янг (Bartholomew Young), расцвет творчества которого пришелся на 1577–1598 гг., и Филип Сидни. Янг перевел на английский одну испанскую эпиграмму. Написанная в пасторальном ключе английская эпиграмма Сидни известна как Стихотворение 63 («Let mother earth now decke her selfe in flowers») из «Старой Аркадии», и именно она обычно оценивается как первая настоящая эпиграмма, созданная в Англии [158, с. 20].

Жанр приобрел окончательную форму в эпоху Возрождения благодаря обсуждениям его возможностей в таких трактатах по риторике и нормативных поэтиках, как семитомная «Поэтика» Ж. С. Скалигера и «Искусство английской поэзии», автором которой считается Дж. Патнэм. У последнего эпиграмме была посвящена отдельная глава. Вслед за Патнэмом филологи порой называют эпиграммы «балладами на возведение невесты на брачное ложе» («ballads at the bedding of the bride») [246, с. 139]. Уже у Патнэма говорится о существовании трех поджанров эпиграммы, предназначенных для исполнения в разное время суток: в начале ночи, в полночь и на рассвете следующего дня [246, с. 138–141].

Обсудив в общих чертах историю эпиталамы, обратимся теперь к правилам, определяющим наиболее существенные характеристики жанра. Обычно, если главными действующими лицами свадебного торжества не являются мифологические фигуры, то персонажи принадлежат к числу высокопоставленных особ. Однако это правило было более актуально на континенте, чем в Англии. Поскольку эпиталама в основном оказывалась посвящена аристократам или мифологическим героям, в нее часто входил панегирик великим личностям, как минимум, эпиталама должна была содержать похвалы и добрые пожелания жениху и невесте.

Однако поэмы, содержащие лишь общие похвалы и пожелания для супружеской пары, не являются эпиталамами. Ренессансная эпиталама в основном следовала классическим образцам, в особенности Стихотворению № 61 Катутла, иногда, как отмечалось выше, опираясь на традицию, восходящую к Феокриту. В соответствии с античной традицией, поэма должна была строиться вокруг событий свадебного дня – религиозных обрядов, пира, возведения новобрачных на супружеское ложе, которое само по себе являлось обрядом, и консуммации брака. Наконец, персонажем эпиталамы должен был быть поэт-оратор, выступавший как церемонимейстер и руководитель хора. Этот церемонимейстер обращался к Гименею и другими богам с просьбами, побуждал девушек и юношей петь свадебные песни или поднимать факелы, приветствовал невесту у дверей ее дома и подводил новобрачных к брачному ложу. Этот персонаж и миметико-драматический характер поэмы представляются одними из наиболее типичных и интересных особенностей эпиталамической традиции [186, с. 218–221].

Если мы обратимся к «Эпиталаме» Спенсера, то увидим, что в поэме проявились все эти типичные жанровые особенности, за исключением того, что свадьба не празднуется в аристократической

среде. Род Спенсеров имел славное прошлое («An house of ancient fame», Проталама VIII, ст. 131), но давно пришел в упадок, и сам поэт уже не принадлежал к именитой семье, хотя и был вхож в высшее общество и пользовался покровительством и финансовой поддержкой таких высокопоставленных людей, как Роберт Дадли – первый граф Лейстер (Robert Dudley, 1st Earl of Leicester, 1532–1588), губернатор Ирландии (Lord Deputy of Ireland) Артур Грей (Arthur Grey, 1536–1593) и др. Естественно, поэт осознавал собственный скромный социальный статус и отсутствие общественной значимости у собственного свадебного торжества, поэтому в строфе I «Эпиталамы» он объявляет о полном отказе от традиционных задач эпиталамиста: «я буду петь только для себя» («So I unto my selfe alone will sing...», ст. 17). Кроме того, в «Эпиталаме» Спенсера свадьба игралась в Ирландии, т. е. на периферии по отношению к Лондону, в результате чего Спенсер умышленно, в противовес традиции, написал поэму по-новому, акцентируя ее провинциальный колорит. В. Клемен даже считает, что в качестве нимф Маллы упоминаются дочери жителей окрестностей принадлежавшего Спенсеру замка Килкомана и что Спенсер изобразил в виде мифологических фигур своих провинциальных друзей [155, с. 88–89].

Другой нетрадиционный элемент «Эпиталамы» проявляется в строфической форме, которая, скорее всего, была подсказана Спенсеру итальянской канцонной. Однако в итальянской канцоне число строф обычно не превышает восемь или десять, к примеру, канцона Бенивьени «О любви небесной и божественной» состоит всего из 9 строф, тогда как в «Эпиталаме» имеется 23 полные строфы и одна усеченная («посылка»). Кроме того, у Спенсера число стихов в строфах не является постоянным, колеблясь от 17 до 19 стихов, а канцоны итальянских поэтов имеют устойчивую структуру строфы. Однако объем поэмы Спенсера, по нашему мнению, сопоставим с

объемом мифологической эпиграмматической Катуллы «Свадьба Пелея и Фетиды» (Стихотворение № 64). Очевидно, в аспекте объема Спенсер собирался имитировать не итальянскую канцону, а катулловский эпиллий.

Кроме того, что, с точки зрения нумерологического символизма, 24 строфы «Эпиграмматической» соотносятся с количеством часов в сутках, а 365 длинных строк в ней соответствуют числу дней в году, в поэме имеются и другие символические отсылки, о которых речь пойдет в разделе 3.1.3, в том числе и связанные с реальным днем свадьбы Спенсера и Элизабет Бойл, 11 июня 1594 г. Спенсер первым использовал сложный нумерологический код при создании английской эпиграмматической.

Еще одной важной новацией Спенсера стало объединение образов жениха и церемониймейстера. До этого, как известно, так не поступал ни один эпиграмматист. Таким образом, можно сказать, что Спенсер развил английскую эпиграмматическую традицию, внося огромный вклад в данный жанровый канон.

3.1.2. Эпиграмматическая Катуллы и Спенсера

Мы предполагаем, что для своей «Эпиграмматической» Спенсер мог заимствовать идеи и мотивы из общих топосов, уже сформировавшихся в эпоху Ренессанса, а также подражать определенным поэтам. Вопрос о непосредственных влияниях на Спенсера со стороны итальянских и французских эпиграмматистов пока остается спорным, однако можно с уверенностью утверждать, что поэт испытал значительное влияние со стороны эпиграмматической Катуллы. В связи с этим нам необходимо перейти к детальному сопоставлению эпиграмматической Катуллы и Спенсера, чтобы выявить наиболее интересные факты, подтверждающие это влияние.

Стихотворение № 61 Катуллы было создано как лирическая эпиграмма в честь Винии Аурункулеи (Vinia Aurunculeia) и Манлия Торквата (Manlius Torquatus), второе свадебное стихотворение не было написано на какой-то особый случай и представляет собой гораздо более короткую песню в форме обмена репликами между хорами юношей и девушек. Стихотворение № 64, эпиграммический эпиллий, посвящено легендарной свадьбе древнегреческого героя Пелея и морской богини Фетиды. На наш взгляд, необходимо учитывать влияние, которое могло быть оказано на Спенсера любым из трех названных стихотворений.

У Катуллы в Стихотворении № 61 наличествуют все основные конвенциональные признаки эпиграммы – обращение к богам; похвалы невесте; описание обрядов; благословение новобрачных. Не приходится удивляться, что для поэтов эпохи Возрождения данное стихотворение стало образцовой эпиграммой. Так, в эпиграммах Сидни и Спенсера используются рефрены. Такая особенность поэмы, скорее всего, также восходит к эпиграмме Катуллы: древнеримский поэт в своем Стихотворении № 61 использовал четыре вида рефренов, причем их расположение было свободным. При этом в эпиграммах Феокрита и Клавдиана, на которые могли бы ориентироваться английские поэты, рефрен отсутствует. Сидни использовал два варианта рефрена, лишь немного отличающихся друг от друга, причем второй вид рефрена встречается лишь один раз – в последней строфе. В «Эпиграмме» Спенсера также используются два вида рефрена (с допущением небольших вариаций в рамках одного вида), однако распределены они более логично, в соответствии с хронологией описываемых событий, хотя смена рефрена не позволяет нам четко разделить строфы на дневную и ночную группы. Рефрены в поэме завершают каждую строфу, кроме строфы XXIV, а вариации в пределах однотипных рефренов лишь создают приятное разнообразие, не мешая восприятию замысла поэта.

По нашему мнению, в Стихотворении № 62 юноши и девушки, попеременно исполняющие песнопения, послужили прообразом той молодежи, которую изобразил в поэме Спенсер: они также поют, танцуют, бегают и восторженно кричат до того момента, когда из дома выходит невеста (Эпиталама VIII, ст. 133–139).

Здесь для более тщательного исследования мы хотели бы выявить сходные моменты между «Эпиталамой» Спенсера и свадебным эпиллием Катулла. Прежде всего, «Свадьба Пелея и Фетиды» является одной из самых длинных поэм в «Книге Катулла Веронского». В ней 408 стихов, что позволяет говорить об этой поэме как об эпиллии. Другие эпиталамы Катулла намного короче: в Стихотворении № 61 – 235 стихов, в Стихотворении № 62 – лишь 66 стихов. При этом эпиллий Катулла остается короче поэмы Спенсера на 25 стихов. На наш взгляд, Спенсер мог увеличить объем своей «Эпиталамы» до 433 стихов с тем, чтобы превзойти не только по качеству, но и по длине классический образец Катулла. И по длине строф, и по общему количеству стихов «Эпиталама» существенно превосходит другие произведения этого жанра.

О сходстве произведений говорит и многократное введение Спенсером в текст мифологических фигур, и драматическая напряженность повествования. Древнеримский поэт создал в своем эпиллии грандиозное зрелище, включающее в себя эллинский полис, Средиземное море и мир греческой мифологии. В поэме Спенсера аналогичным образом описано обширное художественное пространство, вбирающее в себя мир людей, характеризующийся не древнегреческими и древнеримскими обычаями, а бытом ирландских и английских христиан, природу в окрестностях ирландского города Корка, а также царство языческих богов. Иными словами, город и природа, действительность и воображение, язычество и христианство сливаются в поэме воедино, образуя бескрайний мир.

В поэме Спенсера, которая должна была бы быть радостной, встречается немало мрачных и темных образов, особенно в ее ночной части. И нельзя отрицать, что в начале «Эпиталамы» Спенсер намекает на грустный миф об Орфее и Эвридике. В «Свадьбе Пелея и Фетиды» Катулла также описана печальная мифологическая история об Ариадне. Согласно древнеримским свадебным обычаям, непристойности и воспоминания о неприятностях помогали избежать сглаза и защитить счастливых новобрачных от роковой зависти богов [173, с. 61]. Таким образом, либо Спенсер заимствовал подобную идею у Катулла, либо, возможно, он знал о существовании сходного обычая в ирландской свадебной традиции, смысл которого заключался в том, чтобы уберечь новобрачных от глаза Балора, который в кельтской мифологии соответствует дурному глазу [105, с. 102]. Обратившись в параграфе 3.1.4 к образам новобрачных, мы постараемся предложить другое объяснение упоминанию в «Эпиталаме» грустного мифа об Орфее и Эвридике.

Эпиталама «Свадьба Пелея и Фетиды» имеет рамочную композицию, при которой внутрь одной темы вставляется другая, внутрь второй – третья и т. д. Первая рамка поэмы начинается с построения первого корабля «Арго» и похода мифологических героев, собравшихся в Колхиду за золотым руном. Оказывается, когда «Арго» спустили на воду, морские нимфы вынырнули на поверхность, чтобы посмотреть на это невиданное двигающееся чудо, и именно в этот момент Пелей влюбился в Фетиду. Затем в поэме формируется вторая рамка, в которую входит подробное описание свадебного торжества. На свадьбе новобрачным была подарена пурпурная ткань, на которой была изображена Ариадна у моря, и этот сюжет образует третью рамку: Ариадна была покинута Тесеем на острове Наксос. Однако нарратор не задерживается на описании этой картины, но при этом вспоминает о том, для чего Тесей приехал на Крит и как Ариадна помогла ему выйти из Лабиринта.

В отличие от поэмы Катулла, «Эпиталама» Спенсера, также содержащая в себе обилие нарративных элементов, считается не эпиллием, а лирической поэмой, поскольку в ней довольно сложно отыскать аналогичные нарративные инстанции. Однако оригинальный анализ композиции поэмы Катулла, проведенный исследователем Д. Трэйллом, позволяет выявить нечто общее между обеими эпиталамами.

В схематическом виде поэму Катулла можно представить следующим образом:

- A1. пролог (ст. 1–21, 21 стих);
- B1. похвалы (ст. 22–30, 10 стихов);
- C1. прибытие гостей (ст. 31–42, 12 стихов);
- D1. описание покрывала (ст. 43–51, 9 стихов);
- E1. Ариадна у моря (ст. 52–70, 19 стихов);
- F1. Тесей на Крите (ст. 71–123, 53 стиха);
- G1. негодующий монолог одинокой Ариадны (ст. 124–201, 78 стихов);
- H. ответ Юпитера на просьбу Ариадны (ст. 202–211, 10 стихов);
- G2. жалоба и приказ Эгея (ст. 212–237, 26 стихов);
- F2. возвращение Тесея в Афины (ст. 238–248, 11 стихов);
- E2. Ариадна у моря (ст. 249–264, 16 стихов);
- D2. описание покрывала (ст. 265–266, 2 стиха);
- C2. отъезд гостей (ст. 267–302, 36 стихов);
- B2. похвалы (ст. 303–381, 79 стихов);
- A2. эпилог (ст. 382–408, 27 стихов). [272, с. 233]

Д. Трэйлл назвал данную композицию «кольцевой» («ring-composition», [271; 272]), мы же предпочитаем называть ее зеркаль-

но симметричной, и полагаем, что в поэме Спенсера используется такая же структура, подробный анализ которой будет проведен в следующем параграфе.

3.1.3. Архитектоника и временная структура «Эпиталамы»

Теперь обратимся к архитектонике поэмы Спенсера. Логично то, что 24 строфы, соответствующие часам, разделены на дневные и ночные, что подчеркивается изменением рефрена в строфе XVII, в которой указывается, что день свадьбы Спенсера сменился ночью. Математическая точность наблюдения подчеркивается тем, что о наступлении ночи говорится в стихе 300-м: «Вот ночь пришла» («Now night is come...»), Эпиталама XVII, ст. 300), который является последним в группе из пяти длинных стихов в начальной части строфы XVII. Данный стих отмечает конец первой четверти строфы XVII. А. К. Хайит обратил внимание на то, что на широте южной Ирландии, где игралась свадьба, в день летнего солнцестояния продолжительность светлого времени суток составляет шестнадцать с четвертью часов [195, с. 11–12]. При этом исследователь предпочел разделить все строфы «Эпиталамы» на две другие группы: первые 12 строф и последние 12, поскольку увидел смысловые переключки между элементами этих групп, позволяющие выстроить их по принципу подобных пар: строфа I – строфа XIII, строфа II – строфа XIV, строфа III – строфа XV и т. п. [195, с. 16–30]. Например, сходство строф IX и XXI заключается в упоминании в них богини луны, только первый раз она названа Фебой («Phoebe», Эпиталама IX, ст. 149), а второй раз – Цинтией («Cinthia», Эпиталама XXI, ст. 373). В строфах XII и XXIV были употреблены слова «dew» («подобающий», «заслуженный», Эпиталама XII, ст. 208; XXIV, ст. 430) и «endless» («бесконечный», Эпиталама XII, ст. 217; XXIV, ст. 433), которые ни

разу не встречаются в остальном тексте поэмы. Тем не менее, не во всех парах строф параллели столь очевидны. Сам А. К. Хайит признал аномалию такого астрономического явления, когда планета Геспер, которая должна соответствовать образу Венеры в строфе IV, вечером восходит над восточным горизонтом, в стороне, противоположной солнцу, что изображено в строфе XVI [195, с. 22–25]. Можно согласиться, что слова «прекрасное дитя красоты, прославленная лампада любви» («Fayre childe of beauty, glorious lampe of loue», Эпиталама XVI, ст. 288) содержат намек на планету Венеры. Однако, если быть точными, то приходится отмечать, что на самом деле в строфе IV богиня любви не появляется, а ученый с большой натяжкой связывает с Венерой форель, т. е. рыбу, на том основании, что, согласно древнегреческой мифологии, богиня любви родилась из морской пены.

М. А. Викерт предложил рассмотреть другой вариант скрытой композиции «Эпиталамы»: первая строфа зеркально отображается в последней строфе на содержательном и тематическом уровне, подобно этому, соответствуют друг другу вторая и предпоследняя строфы и т. п. Затем ученый также разделил строфы на логические группы, структура которых показана следующим образом:

(1) — (3–4–3) — (2) — (3–4–3) — (1) [280, с. 140].

Однако в уточненном виде данную структуру можно представить так:

(1a) — (3a–4a–3b) — (2) — (3c–4b–3d) — (1b).

В этой схеме диаду (2) образуют строфы XII и XIII; строфы II–IV, IX–XI, XIV–XVI, XXI–XXIII образуют триады 3a, 3b, 3c и 3d; а строфы V–VIII и XVII–XX – тетрады 4a и 4b.

Литературовед полагает, что первую и последнюю строфы поэмы следует считать метапеснями, т. е. песнями о самой поэме. При этом в строфах триад всегда существует движение: или на свадьбу приходят языческие боги и нимфы, или движется процессия, – а в строфах диады и тетрад царит покой: то взор поэта задерживается в комнате невесты, где ее наряжают к свадьбе, то происходит пауза в совершении свадебного обряда. Иными словами, наблюдается чередование динамичных триад и статичных диады и тетрад [280, с. 140–141].

По мнению В. Клемена, «Эпиталама» Спенсера демонстрирует единство, порядок, внутреннюю сплоченность и четкость структуры. В каждой строфе Спенсер подробно, в деталях, рассказывает о событии, но при этом не просто описывает его, а изображает как живую картину. Этими зарисовками поэт иллюстрирует свадебную процессию, организованную чередованием движения и ожидания, динамики и застоя в суточном цикле [155, с. 83–84; 90]. Складывается впечатление, что точка зрения ученого подтверждает гипотезу М. А. Викерта, выявившего в поэме одну идеальную зеркальную симметрическую структуру. Вместе с тем у нас появились сомнения в правильности концепции М. А. Викерта: движение, описанное в строфах II–IV, останавливается четырьмя строфами V–VIII, где внимание сосредоточено на комнате невесты. Однако трудно объяснить, почему задохнувшиеся от бега музы и нимфы связываются с динамикой, а в тетраде покинувшая ложе Тифона Заря и показавший свою голову Феб воспринимаются как статика. В действительности же движение отсутствует лишь в строфе VI, т. к. в ней констатируется факт пробуждения невесты, после чего поэт обращается к ее подругам с просьбой прийти в ее комнату и помочь ей подготовиться к свадьбе. Затем центр внимания быстро переносится на улицу. И в тетраде вообще нет абсолютного застоя: в строфе V поют птицы, в

строфе VI просыпается невеста, в строфе VIII бегают юноши, продолжают действовать персонажи, продолжаются свадебные обряды. Можно допустить, что активные действия жителей, шум и музыка на улице, описанные в строфе VIII, как динамичное описание составляют контраст со статическим изображением внешности невесты в строфе IX. Однако противопоставление динамичных и статичных сцен в поэме не всегда столь ярко.

Приведенные выше соображения заставляют нас искать иной способ разделения строф. Если сопоставить композиционные принципы поэмы, выявленные Д. Трэйллом и М. А. Викертом, то можно заметить, что общим в них является зеркальная симметрия, что и вдохновило нас на дальнейшие размышления. Прежде всего, мы согласны с тем, что строфы XII и XIII являются центральными в поэме не только математически, но и тематически, потому что именно в этих строфах описано главное событие свадьбы – церковное венчание. Далее, в соответствии с сюжетом, мы также разделили строфы на логические группы, однако результат получился не таким стройным, как у А. К. Хайита и М. А. Викерта.

Поэма начинается обращением к богам на фоне предраусветной тьмы и тишины вселенной. Жених непрерывно жалуется на то, что невеста долго спит, и желает, чтобы рассвет наступил как можно скорее. Невеста встала, и музыканты заиграли, люди начали танцевать, под радостные возгласы свадебная процессия пришла в церковь, чтобы совершить священный обряд, затем наступает торжественный момент венчания, после которого начинается праздник, в том числе и пир. Однако жених вновь жалуется и с нетерпением ждет окончания дня. С наступлением вечера гости расходятся, и в поэме вновь появляются мифологические фигуры, поэт обращается к ним на фоне бескрайней вселенной. Строфы XII и XIII, которые описывают свадебный обряд в церкви, находятся в центре поэмы,

символически подчеркивая, что человеческая любовь получила благословение от Бога, в результате чего была достигнута вселенская гармония. Таким образом, поэму можно представить в виде последовательности эпизодов:

- A1. вступление и обращение к богам (строфы I–IV);
- B1. пожелания жениха (строфа V);
- C1. пробуждение невесты (строфа VI);
- D1. действия горожан (строфы VII–VIII);
- E1. процессия идет в церковь; описание невесты (строфы IX–XI);
- F. священный обряд в церкви (строфы XII–XIII);
- E2. пир после церковного обряда и радость жениха (строфа XIV);
- D2. действия горожан (строфы XV–XVI);
- C2. отход невесты ко сну (строфа XVII);
- B2. пожелания жениха (строфы XVIII–XX);
- A2. обращение к богам и финал (строфы XXI–XXIV).

Следует признать, что при таком смысловом разбиении строф на группы мы, как и Д. Трэйлл, не смогли выстроить идеальную зеркально-симметрическую композиционную схему поэмы. Так, например, соответствующие блоки B1 и B2 состоят из разного числа строф, что нарушает строгость симметрии в геометрическом смысле.

На деле самым простым вариантом деления строф на группы является их деление на две части в соответствии с изменением рефрена. Однако даже такое, казалось бы, «естественное» деление рождает определенные сложности. Согласно гипотезе А. К. Хайита, в день свадьбы продолжительность светового дня

составляла примерно 16 часов; если исходить из этого, то тогда в первых 16 строфах должен был бы описываться промежуток между солнечным восходом и закатом. Однако в строфе I нет точной привязки события по времени, хотя поэт и упоминает о том, что в прошлом он часто пел для других, но теперь будет петь для себя, время высказывания определяется лишь абстрактным настоящим. В строфе II содержится указание на то, что еще не рассвело: поэт говорит, что Гименей уже давно проснулся и поднял свой факел до того, как первые лучи солнца осветили и рассеяли ночной туман, и скорее всего, он поднял факел потому, что было еще темно («Early before the worlds light giving lampe / His golden beame upon the hills doth spred, <...> And long since ready forth his maske to move, / With his bright Tead that flames with many a flake, / And many a bachelor to wait on him», Эпиталама II, ст. 19–20; 26–28). По мнению А. Фаулера, к дню относится только временной промежуток, описанный в строфах V–XVI [181, с. 165]. Однако в строфе V поэт упоминает о том, что Заря уже давно покинула ложе Тифона («The Rosy Morne long since left Tithones bed», Эпиталама V, ст. 75). Очевидно, что Заря должна заниматься где-то в строфах III и IV, потому что в то же время уже было достаточно светло, чтобы нимфы могли поглядеться на себя в зеркале реки («And in his waters which your mirror make, / Behold your faces as the christall bright...», Эпиталама IV, ст. 63–64).

Как было отмечено ранее в разделе 2.1.5, необходимо делать различие между временем реальных событий и временем повествования о них, и нельзя отрицать, что отдельные моменты времени в повествовании бывают и туманными, и в принципе неопределяемыми. И темп повествования в поэме постоянно меняется, поэтому трудно сказать, что одна строфа всегда строго соответствует одному часу или какому-то конкретному времени суток. Таким образом, даже смена рефрена не позволяет нам точно разделить строфы на дневную и ночную группы.

Безусловно, как и «Свадьба Пелея и Фетиды», «Эпиталама» Спенсера имеет сложную и изысканную композицию, поэтому каждый исследователь интерпретирует ее по-своему, и мы не можем однозначно утверждать, что Спенсер обязательно заимствовал так называемую зеркально-симметрическую композицию у Катулла, но не вызывает сомнения то, что он в определенной степени находился под влиянием своего римского предшественника.

Наконец, по сравнению с анахронизмами в «Свадьбе Пелея и Фетиды» Катулла, в «Эпиталаме» Спенсера порядок изложения в основном действительно соответствует последовательности событий свадебного обряда, т. е. хронологическому порядку. Однако число длинных строк поэмы, в которых было описано событие, происходившее в течение 24 часов, также намекает на 365 дней, продолжительность года. Иными словами, за коротким промежутком времени скрывается длинный, аналогично тому, как за конечным скрывается бесконечное.

Так мы возвращаемся к той вечной проблеме, которая уже трагивалась нами в предыдущих главах диссертации: время жизни носит линейный характер и непрерывно движется вперед, к смерти. Противопоставление конечной жизни вечной – инвариантная тема лирического цикла «Amoretti и Эпиталама». В сонетном цикле Спенсер уже выразил свое желание обрести вечную жизнь благодаря любви и поэзии. А в «Эпиталаме» он наконец-то открыл для себя священную форму для осуществления этого желания, институт брака.

Как отметил Платон, «те, у кого разрешиться от бремени стремится тело, <...> обращаются больше к женщинам и служат Эроту именно так, надеясь деторождением приобрести бессмертие и счастье и оставить о себе память на вечные времена. Беременные же духовно – ведь есть и такие, <...> которые беременны духовно, и

притом в большей даже мере, чем телесно, – беременны тем, что как раз душе и подобает вынашивать» [112, с. 119]. По мнению Фичино, «любовь к продолжению рода ради вечного сохранения жизни» присуща «обеим частям души, как той, что относится к познанию, так и той, которая управляет телом», у людей страсть к продолжению рода связана со стремлением к «сохранению вечной жизни в смертных вещах», тогда как «любовь... к порождению, свойственная познающей части души, заставляет душу страстно стремиться к истине – свойственной ей пище, благодаря которой она своим особым способом питается и растет» [122, с. 206].

Спенсер также различал два вида бессмертия – телесное и духовное. Поэтому посредством вступления в брак и будущего потомства поэт стремился к телесной вечности, но при этом посредством поэзии он стремился обрести и духовное бессмертие. Собственно, этим двум видам вечного и соответствуют два вида любви: любовь к земному прекрасному, в дальнейшем – любовь к продолжению рода, и любовь к более возвышенной красоте, в том числе любовь к истине, любовь к благу или премудрости Божьей. Последний вид любви подходит для того, чтобы размышлять о нем и воспевать его в стихах, как это было сделано поэтом в «Гимне в честь Небесной Красоты» и «Гимне в честь Небесной Любви». При этом глубокие размышления, положенные в основу поэм, придают ей великолепие и приносят вечную славу автору.

Что касается любви первого вида, то, как нами было показано в разделе 2.1.4, поэт прекрасно понимал, что для ее достижения одних лишь метафизических размышлений недостаточно.

3.1.4. Образы жениха и невесты

Последний вопрос, который мы намерены обсудить в связи с анализом «Эпиталамы», касается образов жениха и невесты в

поэме. При этом мы будем отталкиваться от статьи Э. Олмен, в которой в образе жениха выделяются черты Орфея, Адама и Христа [143, с. 240]. Соответственно, мы попытаемся установить, носит ли образ невесты парные черты Эвридики, Евы и Церкви Христовой.

Начнем с анализа пары Орфей и Эвридика.

Платон отзывался об Орфее весьма сдержанно, потому что, в отличие от Алкестиды, решившей отдать свою жизнь во имя любви к мужу, Орфей не умер от любви, но умудрился пробраться в Аид живым [112, с. 88]. Однако в эпоху Ренессанса мифологический певец воспринимался преимущественно через тексты римских авторов (Овидий, «Метаморфозы», Кн. X, ст. 1–147; Кн. XI, ст. 1–66 [58, с. 245–249; 267–269]); Вергилий, «Георгики» (Кн. IV, ст. 453–558 [51, с. 132–134]) как влюбленный и пророк, к чему добавилось представление о нем как о культуртрегере, основоположнике теологии и покровителе всех художников в целом. У Фичино любовь Орфея к Эвридике становится образцом любви мужчины к женщине, подобно тому как любовь Алкестиды к Адмету воспринимается им как славный пример любви женщины к мужчине: оба примера в равной степени выражают силу и власть любви [122, с. 149]. Помимо этого, в своих трактатах Фичино и Пико не раз ссылаются на орфические гимны, приписываемые Орфею как гениальному мифологическому поэту. Таким образом, в эпоху Ренессанса Орфей воспринимался не только как сладкозвучный певец, но и как любящий супруг, отважившийся на невероятный подвиг во имя любви [75, с. 13].

В начальной строфе «Эпиталамы» Спенсер прямо упоминает имя мифологического поэта: «Так сделал Орфей для своей невесты, / Так я буду петь только для себя» («So Orpheus did for his owne bride, / So I unto my selfe alone will sing», Эпиталама I, ст. 16–17), это дает нам основание считать, что здесь жених отождествляет себя с Орфеем. Кроме того, в сонетном цикле «Amoretti» Спенсера уже присут-

ствуют аналогичные строки, влюбленный сравнивает себя и свою лиру с Орфеем и его музыкальным инструментом: «Орфей своей лирой примирил их конфликт, <...> однако в моих руках лира утратила мелодичность...» («then Orpheus with his harp theyr strife did bar. / <...> / But when in hand my tunelesse harp I take...»), Amoretti XLIII, ст. 4; 9). Подобные упоминания позволяют с уверенностью отождествить жениха с Орфеем: коль скоро Спенсер упомянул его имя, то это предполагает его желание выявить какую-то связь между ними, например, как отмечает Э. Олмен, оба отождествляют искусство с цивилизацией и порядком, оба используют песни, чтобы создать земную гармонию по образцу небесной, оба выступают как женихи [143, с. 240].

Если поэт действительно отождествляет себя с Орфеем, то, соответственно, он должен отождествлять свою невесту с Эвридикой. Однако Эвридика – трагическая фигура греческой мифологии. На самом деле, не менее трагической фигурой был и сам Орфей. Но тогда возникает вопрос: с какой целью Спенсер связал свою возлюбленную с образом несчастливой женщины? Пусть жених жаждет таланта Орфея, чтобы управлять природой и отдавать лесу приказы откликаться на его песнь эхом днем или молчать ночью. Однако ни при каких обстоятельствах он не может стремиться повторить со своей избранницей судьбу мифологической пары. Возможно, такой проблемы вообще нет, потому что в «Amoretti и Эпиталаме» поэт ни разу не сравнивает свою возлюбленную/невесту с Эвридикой. Однако нельзя отрицать, что в начале «Эпиталамы» Спенсер действительно упомянул будущую невесту Орфея – Эвридику (Эпиталама I, ст. 16). Если исходить из того, что Спенсер действительно намекает на этот грустный миф, то это можно было бы рассматривать как выражение его собственной бесконечной преданности будущей жене, ради которой он, подобно Орфею, готов пройти через любые испытания.

Кроме того, если мы внимательно вчитаемся в стихи строфы I, то можно увидеть в них несколько иных смыслов. Жених просит муз помочь ему воспеть его любимую. Однако одной из муз была Каллиопа, муза эпической поэзии, которая считается матерью Орфея. Следовательно, наряду с упоминанием муз упоминание сына одной из них кажется вполне логичным. При этом автору «Эпиталамы» не нужно вызывать зависть к невесте, как это случилось с Орфеем, который слишком прекрасными песнями вызвал зависть к своей Эвридике: «Помогите мне пропеть хвалу моей любимой, / но не навлекайте на нее ту самую зависть, / которую Орфей навлек на свою невесту» («Helpe me mine owne loves prayes to resound, / Ne let the same of any be envide,/ So Orpheus did for his owne bride...»), Эпиталама I, ст. 14–16).

По нашему мнению, предлагаемое Э. Олмен сравнение новобрачных «Эпиталамы» с первой супружеской парой на Земле является несколько натянутым, сама исследовательница признает, что Адам и Ева не упоминаются в поэме. А причина сравнения жениха с Адамом состоит в том, что Адам, как и Орфей, символизирует физическую способность человека управлять природой. По мнению литературоведа, увязав себя с символическими фигурами творцов, поэт ставит перед собой задачу возрождения в своих стихах того мира, каким он был до грехопадения [143, с. 241–242]. Однако нелогично то, что в таком безгрешном мире – Эдеме – живут жители провинциального городка и многочисленные языческие боги.

На наш взгляд, мысль о том, что Спенсер сознательно ассоциирует себя и новобрачную с Адамом и Евой, является спорной и несостоятельной. Однако другой интересный вопрос заключается в том, что, с одной стороны, героиня Спенсера представляет собой объект воспевания и поклонения, она даже, как отмечалось в разделе 2.1.4, придавала форму его мысли и формировала его. Но, с дру-

гой стороны, героиня Спенсера прежде всего является Женщиной, на которую, вслед за Евой, христианская религия возлагает вину за грехопадение и страдания человечества. С этой точки зрения, земная любовь к женщине является греховной, а брак как институт существует лишь для того, чтобы обеспечивать продолжение рода. Как было показано в разделе 2.1.1, начиная с трубадуров и поэтов школы «нового сладостного стиля» и заканчивая Петраркой и его многочисленными последователями, западноевропейские поэты постоянно пытались разрешить противоречие между стремлением поклоняться Женщине и христианским представлением о ее греховности. На практике трубадуры не отреклись от чувственного влечения к объектам высокой любви и не смогли устранить противоречия между концепцией куртуазной любви и христианской этикой. Поэты школы «нового сладостного стиля» воспевали божественный характер ангелоподобной Дамы, которая часто уподоблялась Мадонне. Неслучайным оказывается то, что Данте тайл любовь в глубине души, а Петрарка и его последователи влюблялись в замужних женщин, которые никогда не могли бы ответить им взаимностью. Это было теми необходимыми условиями, которые помогали влюбленным отречься от чувственной любви и устремиться к духовной любви. Ф. Сидни в «Астрофиле и Стелле» признал бессилие влюбленного перед чувственной страстью: хотя физическая любовь греховна, она непреодолима. Таким образом, до Спенсера поэты видели выход либо в том, чтобы исповедовать божественную любовь, либо в том, чтобы признать непреодолимую силу греховной любви.

К. Льюис указал на то, что Спенсер был одним из создателей романтического представления о браке, которое затем легло в основу всей английской литературы, посвященной любви [216, с. 360]. Спенсер не лишает любовь ее физической составляющей, при этом под влиянием протестантской морали полагая, что брак превращает

земную любовь в идеал, который имеет и духовную, и физическую составляющую, а плотские отношения между мужем и женой утрачивают греховность, потому что они освящены таинством церковного брака. Тогда невеста становится идеалом, в котором гармонично сочетаются телесная и духовная красота.

Подобная мысль выражается уже в Amoretti XV: сначала влюбленный детально описывает телесную красоту возлюбленной, однако в ключе стихотворения говорит, что самым прекрасным в ней является душа, украшенная разнообразными добродетелями («But that which fairest is, but few behold, / her mind adorn'd with virtues manifold», Amoretti XV, ст. 13–14). В «Эпиталаме» поэт еще раз использовал такой переход: внешняя красота достойна того, чтобы ее воспевали, однако внутренняя красота важнее: «Однако если ты узрел то, что не дано видеть глазами, / Внутреннюю красоту ее живой души, / <...> / Гораздо большему тогда ты подивисься, узрев такое...» («But if ye saw that which no eyes can see, / The inward beauty of her lively spright, <...> Much more then would ye wonder at that sight...», Эпиталама XI, ст. 185–186; 188).

Другое оправдание земной любви состоит в том, что Спенсер воспринимал брачный союз как союз Христа и Церкви. Следует отметить, что одним из источников некоторых строк «Эпиталамы» была Библия. Например, описание невесты в строфе X: «ее прекрасные глаза сверкают ярко, как сапфиры, / Ее чело – белизны слоновой кости, / Ее щеки похожи на яблоки, подрумяненные солнцем, / Ее уста похожи на вишни, искушающие отведать их на вкус ...» («Her goodly eyes lyke Saphyres shining bright, / Her forehead ivory white, / Her cheekes lyke apples which the sun hath rudded, / Her lips lyke cherries charming men to byte...», Эпиталама X, ст. 171–174) – является парафразом известного фрагмента «Песни песней Соломона» (Песн., V:10–16), который регулярно интерпретируется как аллего-

рия любви Христа к Церкви, а его эротическая образность понимается как символы духовного. Сама Библия подсказывает основания для одобрения выбора Спенсера и понимания им того, что любовь мужа к жене должна быть подобной любви Христа к Церкви, хотя любовь этих двух типов не вполне одинакова. Кроме того, вочеловечение Христа считается принятием Святым Духом человеческого тела, поэтому урок Христа заключается не только в том, что влюбленные должны любить друг друга (см.: Amoretti LXVIII), но и то, что при помощи брачного церковного института можно успешно достигнуть союза тела и духа.

При этом, как считает Э. Олмен, фигуры жениха и невесты в «Эпиталаме» вызывают другую ассоциацию: новобрачные соответствуют Христу и небесной красоте, т. е., Сапиенс, которая у исследовательницы была определена как «вечная мудрость» («eternal wisdom»), воспеваемая Спенсером в «Гимне в честь Небесной Красоты». Оправдание такой ассоциации заключается в том, что в «Эпиталаме» строки, изображающие невесту как королеву, похожи на строки, в которых Сапиенс была описана в «Гимне в честь Небесной Красоты» (ср.: Эпиталама IX, ст. 154–159 и ГНК, ст. 194–197). Из этого следует, что в день свадьбы Спенсер также помнил о небесной любви и небесной красоте [143, с. 243–244].

По этому поводу мы хотели бы отметить, что в первой паре гимнов также присутствует сравнение Венеры с королевой, сидящей на троне (см.: ГЛ, ст. 292–293; ГК, ст. 15–16; 56–57). Поэтому упоминание королевы не обязательно воспринимать как аллюзию к Сапиенс. Более того, на наш взгляд, в контексте свадебной песни Венера, которая символизирует чувственные радости, более подходит к содержанию поэмы. Кроме того, в «Четырех гимнах» подчеркивается, что небесная любовь, т. е. любовь Христа к человеку, немислима без жертвенного начала. Хотя в Amoretti XXII влюбленный был готов

воздвигнуть алтарь и возложить на него собственное сердце, чтобы успокоить гнев возлюбленной («...I ... / will builde an altar to appease her ure: / and on the same my hart will sacrificise...», ст. 9–11), однако, как мы полагаем, в данном случае это высказывание является лишь гиперболой и изощренной метафорой.

При всей их глубине, петраркистские страдания влюбленного, на наш взгляд, несравнимы с тем, что пережил Христос ради искупления вины человечества (ГНЛ, ст. 155–157). Таким образом, прямое отождествление обычного человека с Христом, чувств и достоинств новобрачных с небесной любовью и красотой представляется нам спорным. Если применить к «Эпиталаме» лестницу любви, описанную Кастильоне, то, по нашему мнению, жених совершил подъем на ее четыре ступени, т. е. ровно до того уровня, на котором остановился влюбленный в «Гимне в честь Любви» и «Гимне в честь Красоты». Иными словами, жених сумел увидеть духовную красоту и осознать ее как отражение небесной красоты («The inward beauty of her liuely spright, / Garnisht with heauenly guifts of high degree», Эпиталама XI, ст. 186–187). А подъем на более высокую ступень для соединения с ангельским умом и познания божественной красоты в данный момент представляется неактуальным.

При этом следует отметить, что в строфе XI жених специально воспел духовную красоту и добродетели невесты. Если добродетели невесты позволяют жениху созерцать ее духовную красоту, то нетрудно понять, что, несмотря на то, что невеста не является идеализированным мысленным образом, жених полагает, что ее достоинства помогают ему совершать восхождение по лестнице любви и созерцать красоту более высокого уровня. В последних строфах поэмы создается впечатление, что мысль жениха воспаряет все выше, выходя за пределы брачного чертога, обращается к сфере богини Луны, посещает храмы богов. Чем ближе к концу поэмы, тем

сильнее возникает ощущение близости христианских небес, расположенных над нашим материальным миром.

Итак, по Спенсеру, брак никогда не препятствует духовному восхождению, наоборот, благодаря браку человек может подниматься на новые высоты и постигать более высокую красоту. По нашему мнению, нельзя считать случайным то обстоятельство, что спустя год после свадьбы поэт написал последние две части «Четырех гимнов», анализу которых были посвящены разделы 1.2.2.3 и 1.2.2.4 нашего диссертационного исследования.

3.2. «Проталама»

Поэма «Проталама» была сочинена Спенсером в 1596 г. и в том же году издана У. Понсонби (William Ponsonby, ок. 1547–1604) в Лондоне, став последней опубликованной при жизни работой поэта. Из текста посвящения, предпосланного поэме, мы узнаем, что она была написана в честь двойного обручения леди Элизабет (Elizabeth Somerset) и Кэтрин (Katherine Somerset), дочерей Эдварда Сомерсета, 4-го графа Вустерского (Edward Somerset, 4th Earl of Worcester, ок. 1550–1628), с Генри Гилдфордом (Henry Guildford) и Уильямом Питром (William Petre). При этом гораздо более заметной фигурой в поэме и в процессе описания обряда оказывается Роберт Девере, 2-й граф Эссекс (Robert Devereux, 2nd Earl of Essex, 1565–1601), под командованием которого незадолго до этого английский флот нанес удар по испанским кораблям, стоявшим в порту Кадиса. «Цвет Рыцарства» («flower of Cheualrie», Проталама IX, ст. 150), как его называет поэт, возвратился в Англию 7 августа 1596 г. и прибыл с донесением о победе к королевскому двору в Гринвиче, где, скорее всего, оставался до 1 октября. Двойная свадьба праздновалась 8 ноября [152, с. 561], соответственно, описанный в «Проталаме» обряд

обручения должен был состояться в течение двухмесячного промежутка, не ранее 7 августа и не позднее 1 октября.

По сравнению с первой свадебной песней Спенсера «Проталама» привлекла к себе меньшее внимание исследователей. Причина, скорее всего, заключается во вторичности поэмы по отношению к «Эпиталаме». Некоторые литературоведы считали странным, что прекрасные лебеди, которых поэт увидел в видении, вдруг попали в реальный мир, оказавшись невестами. Высказывалось предположение, что автор «Проталамы» задумал стихотворение, создание которого преследовало две цели: написать заказное предсвадебное стихотворение и при этом привлечь к себе внимание потенциального покровителя, поскольку он видел в Эссексе и пасынка, и преемника Лейстера, но не справился с такой сложной задачей [10, с. 666–667]. Таким образом, согласно распространенному мнению, «Проталама» оценивается как произведение, во всех отношениях уступающее по красоте и тщательности отделки «Эпиталаме» [254, с. 264–266].

Тем не менее, такое мнение разделяют не все. Так, К. Прэгер высказал мысль о том, что Спенсер специально намеревался внезапно превратить лебедей в девушек и что сам переход из мира видения в материальный мир представляет собой одну из главных тем стихотворения [244, с. 114]. Более того, ряд исследователей полагает, что рефрен «Проталамы» более благозвучен, чем рефрен «Эпиталамы» [282, с. 111]. Не приходится удивляться, что рефрен «Проталамы» произвел сильное впечатление на поэтов разных эпох – в том числе М. Дрейтона, А. Поупа (Alexander Pope, 1688–1744), Д. Г. Россетти и Т. С. Элиота (Thomas Stearns Eliot, 1888–1965), – которые и заимствовали его, и имитировали в своих произведениях [235, с. 80]. К тому же, другие ученые полагают, что ключевые функции рефрена не исчерпываются его ритмическим и музыкальным аспектами. Например, первая строка рефрена строфы IX позволила Д. С. Нортону

высказать предположение о том, что в поэме содержится аллюзия на годовщину вступления на престол (Accession Day) королевы Елизаветы I, которая должна была отмечаться 17 ноября, т. е. вскоре после двойной свадьбы, и которая по традиции воспринималась как день венчания королевы с Англией [231, с. 151].

Название, данное Спенсером своему новому произведению, является неологизмом и подчеркивает то, что автор сознавал отличие поэмы от предшествующих ей свадебных стихотворений. Когда поэт писал «Эпиталаму», он, напротив, четко ощущал, что работает в рамках прочно установившейся традиции, соблюдая законы жанра и одновременно обогащая его своими новациями. Когда же он работал над «Проталамой», перед ним стояла другая и более сложная задача [186, с. 175].

Однако и у «Проталамы» существуют потенциальные литературные источники, среди которых – латинская «Лебединая песня» («Cygnea Cantio», 1545), написанная нерифмованными одиннадцатисложниками Дж. Леландом (John Leland или Leyland, ок. 1503–1552), фрагменты анонимной, написанной латинскими гекзаметрами поэмы «О свадьбе Темзы и Изиды» («De Connubio Tamae et Isis»), цитированные У. Кемденом (William Camden, 1551–1623) в его латинском топографическом и историческом трактате «Британия» («Britannia», 1586) и написанная белым стихом «Сказка о двух лебедях» («A Tale of Two Swannes», 1590) У. Валланса (William Val-lans), расцвет творчества которого пришелся на 1578–1590 гг [234, с. 101–105].

Если сопоставить заглавия двух свадебных песен Спенсера, то сразу в глаза бросается их различие: греческий префикс «epi-» обозначает «при» или «перед», а «thalamion» происходит также от греческого слова «thalamos», «брачный чертог», потому что античные эпиталамы пелись при возведении молодоженов на брачное

ложе, и только со временем, постепенно, эпиталама превратилась в песню, которую можно было петь в любое время свадебного дня. Префикс «pro-» в заголовке «Prothalamion» подчеркнул значение «предшествование», «до», что позволило дистанцировать воспеваемые в поэме события от дня свадьбы, которая должна была состояться в будущем, хотя такую песню вполне можно было бы исполнить и во время свадебного торжества. Поэтому, по мнению Дж. Нортон Смиа, проталама является новым жанром, изобретенным Спенсером для конкретных целей, а вовсе не его второй эпиталамой. Исследователь пришел к выводу, что поэту «пришлось создать новый тип свадебной песни, не имея возможности ориентироваться на какую-либо подходящую модель» [230, с. 175]. «Проталама» и в самом деле была написана в честь обряда обручения, а свадебные церемонии были оставлены поэтом за пределами текста. При этом Спенсер придал описанию обычной поездки невест по рекам Ли и Темза новое содержание, в частности, вложил в поэму личную жалобу, воспоминания о собственной жизни, политический взгляд на будущее страны и панегирик графу Эссексу, с которым он связывал это будущее.

Следует отметить, что «Сказка о двух лебедях» У. Валланса также начинается с описания плывущих по Темзе лебедей, затем следует изображение пейзажей и достопримечательностей по обоим берегам реки, вслед за этим говорится об английских кораблях и мастерстве английских мореплавателей, а завершается поэма панегириком Генриху VIII и перечислением его заслуг и подвигов. Хотя поэма не имеет никакого отношения к свадьбам и не называется проталамой, в ней можно найти некоторые основные мотивы и темы «Проталамы» Спенсера.

Помимо того, мы хотели бы отметить тот факт, что в одном из писем к Г. Харви Спенсер упомянул о своем стихотворении «Эпи-

талама Темзы» («Epithalamion Themmesis») [285, с. 435]. Возможно, это стихотворение не дошло до нашего времени, хотя распространено мнение, что данная эпиталама легла в основу фрагмента «Королевы фей», в котором описывается аллегорическая свадьба рек Темза и Медуэй (FQ IV, xi.), при этом нам представляется важным, что в этом отрывке фигурирует река Темза, образ которой в «Проталаме» имеет первостепенное значение. Таким образом, утраченную «Epithalamion Themmesis» также можно рассматривать как один из источников вдохновения Спенсера при создании «Проталамы».

По мнению К. В. Кэск, Спенсер воспринимал обручение как особый вид эротического опыта («a distinct kind of erotic experience»), и поэт не раз сосредоточивал свое внимание на таком предсвадебном периоде или обряде [208, с. 273–274]. Из этого вытекает, что, поэт избрал обручение в качестве объекта описания не только по причине того, что он собрался создать новый жанр, но и по причине того, что испытывал уважение к этому обряду, осознавая его важность.

Очевидно, существуют определенные мотивы, образы и художественные приемы, которые можно использовать и в эпиталамах, и в «Проталаме», и в этом случае связь между двумя типами свадебных стихотворений представляется гораздо теснее, чем ранее предполагали ученые. В российском литературоведении И. И. Бурова выявила связь между «Проталамой» и Стихотворением № 61 Катулла, отметив, что в центр обеих поэм авторы поставили процессии невест [73, с. 455]. При этом, как отмечалось в разделе 3.1.2 нашей диссертации, стихотворения № 61, № 62 и № 64 Катулла также являются источниками «Эпиталамы» Спенсера. Поэтому мы предполагаем, что в структурном отношении «Проталама» следует той же модели, по которой была построена «Эпиталама». Также мы намерены исследовать «Проталаму» в контексте любовной лирики Спенсера.

Прежде всего, «Проталама» примыкает к «Эпиталаме» тематически, потому что описанные в «Проталаме» события являются прелюдией к свадьбе, тема брака объединяет и обручение, и венчание.

В целом поэтическая структура «Проталамы» кажется не столь сложной, как в «Эпиталаме», но при этом у них много сходства: любая строфа обеих песен, за исключением строфы XXIV «Эпиталамы», оканчивается рефреном в виде куплета; как было показано в разделе 3.1.2, использование рефрена в свадебной песне может восходить к Стихотворению № 61 Катулла. В любой строфе обеих поэм – вновь за исключением все той же строфы XXIV «Эпиталамы» – имеются четыре группы длинных стихов, однако в «Эпиталаме» к ним относятся пентаметры и гекзаметры, а в «Проталаме» – только пентаметры. При этом группы длинных стихов разделяются тремя группами укороченных строк, но в «Эпиталаме» они представлены триметрами и тетраметрами, а в «Проталаме» используются только триметры. Следует отметить, что в строфах «Проталамы» состав групп длинных или укороченных стихов и количество строк не изменяется.

Далее, аналогично лирическому циклу «Amoretti и Эпиталама», «Проталама» также насыщена нумерологическим символизмом. 3, 5 и 9 – три основных символических числа у Спенсера, и все они используются в нумерологическом коде «Проталамы». Например, подобно тому, как в сонетном цикле «Amoretti» мы выделяли трехчастную структуру (первая группа из 21 сонета, 47 сонетов в «Великопостном блоке» и последняя группа из 21 сонета), в смысловом отношении «Проталама» также может быть разделена на три части:

(строфа I) — (строфа II – строфа VII) — (строфа VIII – строфа X).

Первая часть посвящена сетованиям поэта и описанию речного пейзажа, во второй части изображаются плывущие по реке лебеди, третья часть посвящена встрече женихов и невест и включает в себя панегирик графу Эссексу. В «Проталаме» время глагола («is» и «was») в предпоследней строке рефрена постоянно меняется, но очевидно, что Спенсер умышленно использовал каждую категорию времени, настоящее или прошедшее, ровно по пять раз. А число 5 понимается как супружеское число у пифагорейцев: «представление о пиетете к 5 было связано с тем, что оно – «первое число, образованное из первичных чисел», четного/мужского начала (2) и нечетного/женского начала (3). Гендерные характеристики этих первичных чисел побуждали пифагорейцев называть 5 «супружеским числом», обладающим способностью «воспроизводить самое себя, а не нечто иное родное», т. е. при умножении на 5 нечетных чисел результат всегда оканчивается на 5» [73, с. 448].

Наконец, общее количество строк «Проталамы» (180) также неслучайно сводится к цифре 9, являющейся символической для Спенсера: «Многочисленные примеры показывают, что Спенсер буквально превратил число девять в свой фирменный знак, пробирное клеймо, по которому можно определить принадлежность произведения автору» [73, с. 480].

Известно, что в «Эпиталаме» используется астрономическая символика, и подобное же мы наблюдаем в «Проталаме»: 180 строк в поэме, скорее всего, соответствуют величине дуги, которую описывает солнце в течение дня [178, с. 66]. Кроме того, Спенсер сравнивает главные фигуры поэмы с небесными телами. Такой литературный прием Спенсер использовал не только в заключительной строфе «Проталамы», но и во втором стихотворении второй серии педжентов в поэме «Руины времени» («The Ruines of Time», 1591), что оправдывает неслучайный характер астрономической метафоры в «Проталаме» [81].

Таким образом, можно сказать, что в «Проталаме» нет полного отхода от традиции, что поэт не отказывается от своих излюбленных художественных приемов и что поэма была создана именно на основе ряда классических для Спенсера литературных моделей, к которым он мог свободно обращаться. А поскольку «Проталама» стала последним опубликованным прижизненным поэтическим произведением Спенсера, который ранее создал множество поэм, в том числе и основную часть своей любовной лирики, то поэт мог заимствовать для нее не только из общих топосов, но и из собственного художественного арсенала.

После этих предварительных замечаний перейдем к анализу текста «Проталамы».

Первая строфа «Проталамы», написанной в честь обручения двух пар молодых аристократов, неожиданно открывается жалобами поэта на собственную несложившуюся придворную карьеру. Очевидно, такое отступление от основной темы может быть связано с переадресацией поэмы. Подобные изменения адресата не раз встречаются в сонетном цикле «Amoretti»: например, сообщая о своей работе над «Королевой фей» в Amoretti XXXIII и LXXX или сетуя в Amoretti LXXXVI на то, что он был оклеветан недругами, Спенсер едва ли считал эти стихотворения адресованными Элизабет, хотя она и могла быть читательницей этих сонетов. Можно предположить, что истинным адресатом Amoretti XXXIII был друг Спенсера Лодвик Брискетт (Lodowick Bryskett, ок. 1547 – ок. 1612); а когда поэт писал строку: «Стыд да будет твоей наградой, беда да станет тем, что ты заслуживаешь» («Shame be thy meed, and mischief thy reward», Amoretti LXXXVI, ст. 13), – его слова, несомненно, были адресованы недругам. Итак, «Проталама» Спенсера имеет двойную адресацию, она предназначена не только двум парам будущих ново-

брачных, но и потенциальному покровителю поэта графу Эссексу.

Представляется важным, что строки «...и тщетное ожидание (что сбудутся) / Бесплодные надежды, которые по-прежнему улетают прочь, / Подобно бесплотным теням...» («...and expectation vain / Of idle hopes, which still do fly away / Like empty shadows...»), Проталама I, ст. 7–9) напоминают нам первую стадию процесса ухаживания, которая описывалась в «Amoretti»: влюбленный разрывался между страхом быть отвергнутым и надеждой на ответную любовь («twixt feare and hope depending doubtfully», Amoretti XXV, ст. 4), не теряя надежды, но при этом часто погружаясь в беспросветное отчаяние («without hope of aswagement or release», Amoretti XXXVI, ст. 4). Такое противопоставление разочарования и надежды можно сравнить с контрастом между жарким Титаном и прохладным Зефиром, который создает драматическую напряженность в первой строфе «Проталамы» (ст. 1–4).

Из-за отсутствия биографических данных о жизни поэта невозможно представить себе подлинную ситуацию, в которой находился Спенсер в 1596 г., был ли он действительно недоволен тем, как сложилась его карьера, или нет. Однако нельзя отрицать возможность того, что в первой строфе «Проталамы» мы имеем дело с трансформацией мотива разочарования, характерного для петраркистской поэзии: этот мотив присутствовал в «Amoretti», где влюбленный был разочарован холодностью Дамы, и мы можем предположить, что мотив разочарования в придворной карьере, звучащий в начале «Проталамы», может быть данью этой поэтической традиции.

В «Проталаме» торжественная процессия начинается на реке Ли («With that I saw two swannes of goodly hewe / Come softly swimming downe along the Lee», Проталама III, ст. 37–38), затем поднимается по Темзе к Эссекс-Хаусу («Next whereunto there standes a stately

place», Проталама VIII, ст. 137), который расположен на берегу реки, за «кирпичными башнями» («bricky towres», Проталама VIII, ст. 132) Судебных иннов («Where now the studious lawyers haue their bow-ers», «Где ныне обитают прилежные законники», Проталама VIII, ст. 134).

Образы реки и нимф встречаются и в «Эпиталаме», и в «Проталаме», способствуя восприятию этих поэм как обладающих общностью. Если в «Эпиталаме» упоминаются ирландская речка Малла и ирландские нимфы (Эпиталама IV, ст. 56), в т. ч. «нимфы Маллы», то в «Проталаме» параллелью ей является протекающая близ Лондона речка Ли, в которой тоже живут нимфы, о чем мы узнаем из второй строфы поэмы (Проталама II, ст. 19–21). Функции нимф в обеих поэмах одинаковы: им нужно собрать цветы и сплести венки. При этом и ирландские, и английские нимфы используют для венков лилии и розы, но в «Проталаме» они также вплетают в них фиалки, маргаритки и примулы («the Violet pallid», «the little Dazie», «the virgin Lillie», «the Primrose», «vermeil Roses», Проталама II, ст. 30–33).

Следует отметить, что поэт перечисляет ровно пять видов цветов, каждый из которых имеет свое символическое значение: «бледные Фиалки» символизируют верную, преданную любовь, противопоставляемую страсти «красных Роз», они дополняются лилией, выступающей в христианстве как символ непорочности и подчеркивающей святость брака. Примулы связаны с зарождающейся любовью [256, с. 310], а маргаритки считаются символом супружеской верности и готовности самопожертвования ради любимого.

В «Эпиталаме» за описанием действий нимф в строфе V следует оживленная картина, изображающая поющих о любви разнообразных птиц, после чего жених обращается к невесте с просьбой проснуться и послушать их песни; при этом наблюдается отнюдь не случайная метатеза «birde» («птица») – «bride» («невеста»). Очевид-

но, при создании «Проталамы» Спенсер решил повторить подобный прием: вслед за описанием цветов он также сосредоточил внимание на птицах, правда, ограничившись при этом только лебедями, которым придал аллегорическое, эмблематическое значение.

По поводу того, почему Спенсер остановил свой выбор именно на лебедях, существуют различные точки зрения. Река Темза давно известна своими лебедями, которые являются частной собственностью монарха, с XII в. и по сей день королевская служба ежегодно пересчитывает живущих на Темзе лебедей. Не приходится удивляться, что Спенсер выбрал этих царственных птиц, ассоциирующихся с Темзой. С другой стороны, велика вероятность того, что невесты плыли на барже, напоминающей по виду лебедя; речные процессии такого типа были популярны в елизаветинскую эпоху, а сравнение кораблей с лебедями стало общим местом [152, с. 562]. Также можно интерпретировать образы лебедей на уровне астрального символизма. Лебеди не только символизируют чистоту и непорочность невест, но и вызывают ассоциацию с созвездием Лебеда. Ранее, в одном из пэджентов, включенных в поэму «Руины времени», Спенсер уже упоминал созвездие Лиры, находящееся рядом с созвездием Лебеда, изображая небесный апофеоз погибшего Филипа Сидни. Созвездие Лебеда по-латински называется «Cygnus», что созвучно с фамилией Сидни (Sidney). При этом в следующем пэдженте упоминается звезда, в которой «сосредоточены все небесные сокровища» («So now it is transform'd into that starre, / In which all heavenly treasures locked are», Руины времени, ст. 629–630, [10, с. 54]), т. е. блистающая ярче других. В нее воплощается бесценное содержимое «эбенового ларца» («A curious Coffe made of *Heben* Wood», Руины времени, ст. 618, [10, с. 54]), как Спенсер называет гроб Сидни. В ассоциативном ряду «Лебедь – Лира – ослепительная звезда» последняя представляется Вегой, находящейся в созвездии Лиры и яв-

ляющей самой яркой звездой северного полушария [100, с. 152]. Десятая годовщина со дня смерти Сидни, племянника отчима графа Эссекса, пришлось на 17 октября 1596 г., т. е. отмечалась незадолго до празднования двойной свадьбы, послужившей формальным поводом для написания поэмы, и образы лебедей в ней вполне могли быть навеяны воспоминаниями о Сидни [81, с. 17].

В «Проталаме» Спенсер подробно изобразил лебедей: обе птицы белее снега на Пинде, Леды и того лебедя, форму которого принял Юпитер, чтобы явиться к ней (Проталама III, ст. 40–45). Посредством аллюзии к древнегреческому мифу поэт намекает на физический аспект любви. Аналогичную функцию мифологическая аллюзия выполняет и в «Эпиталаме»: в строфе XVII невеста уподобляется Майе, которую возлюбил Юпитер («Like unto Maia, when as Jove her tooke...», ст. 307). Как и в «Эпиталаме», в «Проталаме» появляется традиционный для свадебных песен образ Венеры, причем в «Проталаме» он оказывается связанным с образами лебедей, которые, как считалось, запрягались в ее небесную колесницу. («Which through the skie draw *Venus siluer Teeme...*», Проталама IV, ст. 63).

Одна из граней своеобразия «Проталамы» заключается в обилии словесных игр. Игра слов нередко встречается в любовной лирике, но частота использования каламбуров в «Проталаме» достойна особого внимания. Помимо вышеупомянутой пары «birdes» и «brides» в поэме встречаются и другие: «somers-heat» (летнее тепло) и «Somerset» (Сомерсет), «Devereux» (Девере) и «heureux» (*фр.* счастливый), «fowle» (птица) и «foul» (нечистый), «Themmes» (Темза) и «Times» (время). Каламбуры демонстрируют виртуозное владение Спенсера поэтическим словом, возможно, на этот раз призванное привлечь внимание потенциального покровителя Эссекса, но порой и таят в себе глубокий смысл.

Так, упоминание о теплом лете (somers-heat) не только умест-

но в контексте «жарких лучей Титана» («*Hot Titans beams*», Проталама I, ст. 4): фамилия Сомерсет («*Somerset*»), этимологически связанная с разгаром лета, сезоном зрелости плодов, создает контраст с отмеченным в начале поэмы долгим и бесплодным пребыванием поэта при дворе («*Through discontent of my long fruitlesse stay / In Princes Court...*», Проталама I, ст. 6–7). По нашему мнению, при помощи этого каламбура поэт подчеркнул одну из главных тем поэмы – контраст между удачей и неудачей. При этом далее, в строфе IX, постигшая поэта при дворе неудача еще раз противопоставляется доблестной победе «счастливого» («*heureux*») графа Эссекса, слава которого разнеслась по всей стране и за ее пределами («*Great Englands glory and the Worlds wide wonder, / Whose dreadful name, late through all Spaine did thunder...*», «Великая английская слава и всемирное чудо, его имя затем прогремело по всей Испании», ст. 146–147).

Нимфы встречают спускающихся по реке лебедей, и в шестой строфе одна из нимф исполняет хвалебную песню, посвященную этим птицам и содержащую весьма традиционные пожелания. По мнению Т. Грина, именно эти пожелания являются наиболее ярким фрагментом поэмы, в котором Спенсер отдал дань эпиталамической традиции [186, с. 222–223]. Интересно отметить, что в своей официальной «Эпиталаме» поэт, наоборот, старался избегать фривольных пожеланий, например, пожелания испытать удовольствие на брачном ложе («*And let your bed with pleasures chast abound*», «Пусть ваша постель будет богата непорочным удовольствием», Проталама VI, ст. 103) или увидеть, как будущее потомство восторжествует над врагами («*That fruitfull issue may to you afford, which may your foes confound*», «многочисленное потомство да поможет вам посрамить противников», Проталама VI, ст. 104–105). Можно сказать, что в этом отношении «Проталама» оказывается более традиционной,

а «Эпиталама» носит инновационный характер, поскольку поэт не мог позволить себе подобных смелых высказываний в случае, когда речь шла о нем и его невесте.

Тем не менее, как было отмечено выше, в некоторых случаях связь между двумя типами свадебных стихотворений Спенсера представляется гораздо более тесной, чем ранее предполагали ученые, и поэтому совершенно естественным следует считать то, что и в «Проталаме» есть отрывок, являющийся данью эпиталамической традиции.

В строфе VIII поэмы лебеди достигают Лондона, т. е. происходит переход из мира видения в мир реальный. Далее, в последних трех строфах «Проталамы» поэт уделяет внимание не столько изменению пространства, сколько мотивам бега времени и мобильности общественного положения: хотя поэт и описывает здания, расположенные на берегах реки Темза, что предполагает перемещение в пространстве, он обращает больше внимания на историю собственного рода, свое прошлое, прошлое города, а также на заслуги графа Эссекса. Поэт прославляет графа, надеясь улучшить собственное общественное положение благодаря его покровительству.

Однако включенный в свадебную поэму панегирик Эссексу выходит далеко за пределы обычной лести: по мнению К. Прагера, поэт старается убедить графа в силе своего искусства, продемонстрировать ему свою способность свободно изменять пространство и время, повелевать водной стихией, в рефрене отдавая реке Темзе приказ неторопливо нести свои воды («Sweet Themmes, run softly, till I end my song», «Милая Темза, теки неторопливо, пока я не закончу мою песню»). Тем самым Спенсер обращается к сквозной для его творчества теме поэзии-памятника, стремясь показать, что ныне здравствующий благородный лорд, как и все смертные, подвластен воздействию времени и может обрести бессмертие только благода-

ря силе искусства поэзии. Следовательно, если поэт готов оказать ему такую ценную услугу, создав ему памятник в своих стихах, то и граф Эссекс должен поддержать поэта, став его покровителем [244, с. 119]. Хотя в «Проталаме» эти мысли не высказываются прямо, не приходится удивляться, что ученый пытался интерпретировать текст именно таким образом, потому что, как отмечалось в разделе 3.1.4, в эпоху Ренессанса поэты бесконечно уважали Орфея, и в мире поэзии, подобно легендарному Орфею, они обретали поразительные магические способности, позволявшие им управлять природой и мировым порядком (Спенсер и командует скоростью течения реки Темза, и повелевает ирландскому лесу откликаться на его песнь эхом днем или молчать ночью). Помимо того, как отмечалось в разделе 2.1.4, в сонетах «Amoretti» влюбленный не раз обещает возлюбленной, что его поэзия станет для нее вечным памятником, т. е. подарит ей бессмертие. А если поэзия может подарить бессмертие возлюбленной поэта, то поэт в состоянии создать и вечный памятник славе графа Эссекса. Для этого в поэме Спенсер в основном использует три способа: во-первых, создает панегирик графу Эссексу; во-вторых, зашифровывает похвалы ему в каламбурах и астрономической символике; в-третьих, используя упоминавшийся выше контраст между неудачной и удачной судьбой, дополнительно подчеркивает величие и заслуги графа Эссекса.

В связи с творческой задачей, которую ставил перед собой Спенсер как автор «Проталамы», нам необходимо обратиться к исследованию астрономической символики, которой изобилует поэма. Общеизвестно, что количество стихов в поэме (180) равно величине дуги, которую описывает солнце от восхода до заката. Это обстоятельство позволяет утверждать, что «Проталама», как и «Эпиталама», задумывалась как памятник знаменательному дню и что в этой поэме, как и во всем лирическом цикле «Amoretti и Эпиталама», работают космические часы.

Однако, на наш взгляд, не менее достойны внимания и три небесных объекта, упоминаемых в последней строфе «Проталамы»: «Сияющий Геспер» («*Radiant Hesper*», Проталама X, ст. 164), или вечерняя Венера, и «близнецы Юпитера» («*the twins of Joue*», Проталама X, ст. 173), т. е. Кастор и Поллукс, наиболее яркие светила зодиакального созвездия Близнецов. Под этими звездными объектами в поэме подразумеваются граф Эссекс и женихи.

Примечательно, что в ноябре, когда праздновалась двойная свадьба, на широте Лондона самая яркая звезда созвездия Лиры Вега в западной части звездного неба и Кастор и Поллукс в восточной должны были находиться на одной линии, проходящей через Полярную звезду, и примерно на одинаковом расстоянии от последней, образуя симметричную структуру. (Стремление к симметрии весьма характерно для поэтики Спенсера [74, с. 30], поэтому подобное положение звезд вполне могло привлечь его внимание.)

В отличие от небесных объектов, связанных у Спенсера с Сидни и женихами «Проталамы», Геспер (Венера) является планетой, которая постоянно меняет свое положение на звездном небе, появляясь по вечерам на западе, а по утрам – на востоке и тем самым служа астрономической скрепой между «родственными» Эссексу созвездиями.

В этом смысле важно, что Спенсер изображает Эссекса вечерним Геспером, который соединяет прошлое великой семьи (Сидни – созвездия Лебеда и Лиры) с ее будущим (Близнецами-женихами). Поэт использует вечернее название планеты, поскольку во время церемонии обручения солнце склоняется к закату и начинается восход Геспера, знаменующий и окончание дня, и приближение конца поэмы. В этом смысле неслучайным представляется используемый Спенсером каламбур «*Themmes*» – «*Times*». С одной стороны, река Темза доставила будущих невест к будущим женихам («*They two*

forth pacing to the Riuers side, / Receiued those two faire Brides...», «Оба они вышли на берег реки и встретили тех двух красивых Невест...», Проталама X, ст. 175–176). Однако Темза – это не только обычная река, но и река времени, что, на наш взгляд, объясняет, почему в конце поэмы в качестве времени повествования выбран вечер. При этом река Тайм не только становится свидетелем того промежутка времени, в течение которого к женихам прибыли будущие невесты, но и свидетелем более долгой истории. Течение Времени унесло в прошлое былую славу: гордыня погубила тамплиеров (Проталама VIII, ст. 135–136), скончался такой выдающийся человек, как граф Лейстер (Проталама VIII, ст. 137–140). И в конце поэмы современный герой граф Эссекс, подобно Гесперу, провожает прошлое. Однако его личная слава не исчезнет с заходом Геспера, ибо на следующее утро планета вновь засияет на восходе солнца, так как утренняя Венера всегда встречает новый день, несущий новую славу.

Рассмотрев две свадебные песни Спенсера, мы пришли к следующим выводам:

– жанровый канон ренессансной эпиталамы сформировался с опорой на античных авторов еще до того, как Спенсер приступил к созданию «Эпиталамы», поэтому он мог заимствовать топические идеи и мотивы из творчества предшественников, отдавая при этом предпочтение Феокриту, Катуллу и Клавдиану. Благодаря этому Спенсер выступил и как наследник традиции, и как новатор, развив английскую эпиталаму в аспекте поэтической формы, содержания и системы персонажей;

– временная структура «Эпиталамы» характеризуется хронологическим порядком, однако посредством нумерологической и астрономической символики поэт попытался выйти за пределы линейной временной структуры, чтобы создать вечный памятник дню

собственной свадьбы, отражающий его желание продолжить свой род и обрести духовное бессмертие;

– образы жениха и невесты в «Эпиталаме» тесно связаны с образами влюбленного и возлюбленной в «Четырех гимнах» и «Amoretti»: в сонетах влюбленный уже видел цель своих ухаживаний в том, чтобы заключить вечный союз с возлюбленной, а в «Эпиталаме» он достиг цели, при помощи церковного брака примирив петраркистское противоречие между телесной и духовной любовью;

– проталама является поджанром эпиталамы, потому что в ней присутствуют определенные мотивы, образы и художественные приемы, которые уже использовались в более ранних эпиталамах Спенсера. Хотя потенциальными источниками вдохновения при создании «Проталамы» для Спенсера послужили «Лебединая песня» Дж. Леланда и «Сказка о двух лебедях» У. Валланса, очевидно, что и в этой поэме он следует тем же классическим моделям, что и при создании «Эпиталамы». Таким образом, «Проталама» тесно примыкает к первой свадебной песне поэта, и в ней не наблюдается полного отхода от эпиталамической традиции.

Заключение

Одной из главных идейных основ любовной лирики Спенсера являются представления о красоте и любви, воспринятые поэтом от Платона и его ренессансных интерпретаторов, в частности, от Фичино, Пико делла Мирандолы, Кастильоне и др. Наиболее подробно почерпнутые из трудов неоплатоников представления о любви и красоте были изложены Спенсером в цикле «Четыре гимна». Вошедшие в него философские поэмы продолжают традиции античной гимнографии, однако поэт существенно обновил жанр, придав ему личный характер.

В структуре «Четырех гимнов» мы усматриваем влияние, оказанное на Спенсера «Тенью ночи» Джорджа Чапмена, состоящей из двух частей, «Гимна в честь ночи» и «Гимна в честь Цинтии», которым автор придал характер философских поэм: Спенсер также делит свой сборник на две части, т. е. гимны в честь земных любви и красоты и гимны в честь небесных любви и красоты. Первая пара гимнов Спенсера, созданная на начальном этапе творчества поэта, послужила идейной основой для его более поздней любовной лирики («Amoretti и Эпиталама», «Проталама»); в заключительной паре гимнов поэт стремится взойти на более высокую ступень лестницы любви. При этом, в отличие от Чапмена, Спенсер достигает в «Четырех гимнах» такого идейного единства, которое позволяет говорить о них как о едином гимническом цикле, повествующем о последовательном восхождении по лестнице любви.

Установив, что Спенсер придерживался той концепции лестницы любви, которая была изложена Б. Кастильоне и отличалась от ее изложений в иных неоплатонических трактатах подробным беллетризованным описанием ступеней и практической направленностью. Эта концепция лежит в основе обеих пар гимнов, в равной

мере описывающих подъем влюбленного до четвертой ступени, и объясняет наличие параллельных мест в гимнах первой и второй пар. Не ограничиваясь этим совпадением, мы показали, что в «Четырех гимнах» движение по лестнице любви не было однонаправленным: достигнув очередной ступени, гимнограф-влюбленный не раз спускался на ступень ниже, однако делал он это лишь для того, чтобы затем вновь продолжить восхождение на большую высоту.

Исходя из представления о том, что лежащая в основе обеих пар гимнов философская концепция оставалась неизменной, мы поставили перед собой задачу найти ее отражение в других произведениях Спенсера, посвященных теме любви, – сонетах «Amoretti», «Анакреонтических стихотворениях» и двух свадебных гимнах, «Эпиталаме» и «Проталаме».

Сборники «Четыре гимна» и «Amoretti и Эпиталама» гармонично дополняют друг друга; при этом созерцание или трансцендентальное познание, которое в «Гимне в честь Небесной Любви» и «Гимне в честь Небесной Красоты» видит цель в мистическом экстазе, не противоречит жизненной любовной практике, которая в «Amoretti и Эпиталаме» и «Проталаме» связывается с браком как социальным институтом.

Полного понимания характеров таких сквозных образов персонажей Спенсера, как влюбленный, возлюбленная и Эрот (Купидон), можно достигнуть, лишь одновременно исследуя их образы и в сонетном цикле «Amoretti», и в «Четырех гимнах». Дополнительная связь между «Четырьмя гимнами» и «Amoretti и Эпиталамой» устанавливается за счет того, что в «Гимне в честь Любви» и в «Анакреонтических стихотворениях» используются мифологические метафоры, содержащие намеки на бракосочетание. Также важным представляется то, что одна из основных тем «Четырех гимнов» сводится к тому, что для достижения истинного блаженства необходимо

пройти очищение страданиями. Эта идея заложена и в «Amoretti», и в мифологических метафорах «Анакреонтических стихотворений», а затем подтверждается в «Эпиталаме», где говорится, что настал желанный день торжества любви, а печали и страдания ушли в прошлое.

В «Amoretti и Эпиталаме» Спенсер пытается примирить петраркистское противоречие между духовной и телесной любовью при помощи института церковного брака, а не только устремиться к духовной любви, мысленно рисуя себе идеальный женский образ. В сонетном цикле «Amoretti» в образах героя и героини совмещаются индивидуальные черты реальных прототипов Спенсера и Элизабет и литературной традиции описания влюбленного и возлюбленной. Хотя поэт придал возлюбленной ангелоподобный характер (мотив «ангелоподобная Дама»), это лишь подчеркивает ее чистоту и невинность, а в большинстве случаев она воспринимается как реальный человек. При этом из уважения к традиции поэт изображает в «Amoretti» испытания влюбленного, похожие на те, которые переживали герои более ранних поэтов-петраркистов, однако это дополняется описанием его собственных, реальных переживаний. Так, у петраркистов мотив «жестокой красавицы» в большинстве случаев связан с противоречивыми внутренними состояниями влюбленного: он воспекает добродетели возлюбленной, но в то же время не в состоянии подавить вызванное героиней сексуальное влечение, что не могло не вызывать у петраркистов чувства разочарования. В такой ситуации по причине несбывшейся надежды влюбленный с неизбежностью будет считать возлюбленную «жестокой красавицей». Однако петраркистская любовная лирика была полна условностей и крайне редко носила личный, исповедальный характер. В этом смысле Спенсер ближе Петрарке, чем большинство истинных петраркистов: в «Amoretti» влюбленный стремится разрешить возник-

ший в нем внутренний конфликт, он видит цель ухаживаний в том, чтобы заключить вечный союз с возлюбленной, и поэтому адаптирует петраркистские мотивы «ангелоподобной Дамы» и «жестокой красавицы» для решения собственных художественных задач.

Обычно «Amoretti и Эпиталама» воспринимается как художественное произведение поэта, в результате чего образ героини как объект, созданный автором, подчиняется активности субъекта. Однако у Спенсера влюбленный прямо заявляет, что возлюбленная придает форму его мысли, формирует его внутренний мир. С этой точки зрения, возлюбленная не является пассивным объектом, она – активный субъект, который непрерывно оказывает влияние на влюбленного. Элизабет была первым читателем лирического цикла «Amoretti и Эпиталама», которая читала стихи по мере их появления и влияла на творческий процесс. Одной из важнейших особенностей «Amoretti», по нашему мнению, является именно показ влияния, оказываемого возлюбленной на влюбленного в процессе ухаживания, взаимодействия поэта и его избранницы. Например, подобно тому как физическая и духовная красота возлюбленной воздействовали на душу влюбленного, возвышая ее, разлука с любимой имеет тот же эффект, предоставляя возможность подняться на новую ступень лестницы любви и достигнуть того, чего он не мог достигнуть ранее. В разлуке, которой посвящены заключительные сонеты «Amoretti», влюбленному удается создать в себе идеальный образ прекрасной дамы, абстрагировавшись от красоты ее физического тела. Тем не менее, создав бесплотный мысленный образ возлюбленной, он, вразрез с доктриной неоплатоников, не продолжил восхождение по лестнице любви, но застыл посередине, и для продолжения подъема ему требуется активное участие возлюбленной, что повышает значение ее обратного влияния на любящего.

Являясь частью более крупного лирического цикла, «Amoretti»

заканчивается словом «Finis» («Конец»), подчеркивающим его автономность. В самом деле, он сам по себе обладает признаками самостоятельного цикла (единство жанра входящих в него произведений; последовательный лирический сюжет; сквозные образы героя и героиня; авторская организация сонетов; та же самая схема рифм во всех сонетах (за исключением Amoretti VIII) и т. д.). При этом, «Анакреонтические стихотворения» также обладают некоторыми основными признаками самостоятельного цикла; с другой стороны, в аспекте содержания и архитектоники «Amoretti», «Анакреонтические стихотворения» и «Эпиталама» слились в органическое целое, составив крупный лирический цикл.

В результате каждая из трех частей «Amoretti и Эпиталамы» обладает самоценностью, что побуждает пересмотреть бытующее отношение к «Анакреонтическим стихотворениям» как к случайной вставке. Мы предлагаем рассматривать их как цикл-интерлюдия, собирающую воедино основные мотивы сонетного цикла и предваряющую «Эпиталаму», обеспечивающую плавный переход между двумя главными частями.

Спенсер внес огромный вклад в развитие сложившегося в эпоху Возрождения жанрового канона эпиталамы, например, он использовал сложный нумерологический код при создании эпиталамы; поэт увеличил объем и количество строф; Спенсер объединил образов жениха и церемониймейстера, роль которого типична и важна в эпиталаме; поэт придал провинциальный колорит и шуточные оттенки своей «Эпиталаме» и т. д. Тем не менее, поэт не порывает с традицией: в своей «Эпиталаме» он не только заимствовал топические идеи и мотивы, но и подражал определенным поэтам (Феокриту, Катуллу, Клавдиану и др.).

В «Эпиталаме» поэт воспел духовную красоту и добродетели невесты. Хотя они позволяют жениху созерцать ее духовную красо-

ту, она не превращается в идеализированный мысленный образ; при этом жених полагает, что ее достоинства все равно помогают ему продолжать восхождение по лестнице любви и созерцать красоту более высокого уровня. Таким образом, по Спенсеру, супружеская жизнь никогда не препятствует духовному восхождению, наоборот, благодаря браку человек может подниматься на новые высоты и постигать более высокую красоту.

Исследуя «Amoretti и Эпиталаму», мы не могли пройти мимо проблемы временной структуры этого лирического цикла. Выдвинутые по этому поводу гипотезы, например, календарного принципа композиции в «Amoretti» или разделения строф «Эпиталамы» на дневные и ночные, обычно исходят из представления о тождестве времени повествования и времени описываемых событий, которое в большинстве случаев действительно выдерживается. В то же время нельзя отрицать, что отдельные моменты времени в повествовании не поддаются точному определению. Поэтому необходимо делать различие между временем реальных событий и временем повествования о них; соответственно, в дальнейших исследованиях предстоит пересмотреть существующие представления о временной структуре «Amoretti и Эпиталамы», чему могут способствовать критические соображения, высказанные в данной работе.

Предшествование «Эпиталамы» «Проталаме» определило подход к последней опубликованной прижизненно поэме Спенсера как к жанровой разновидности эпиталамы. В то же время некоторые ученые полагают, что проталама является новым жанром, изобретенным Спенсером для конкретных целей, а вовсе не его второй эпиталамой. Мы не усматриваем в «Проталаме» полного отхода от традиции эпиталамы: поэт не отказывается от своих излюбленных художественных приемов (словесные игры, нумерологический символизм, астрономический символизм и др.), которые характерны

для более ранних эпиталам Спенсера (аллегорической, посвященной свадьбе рек в «Королеве фей», и собственно «Эпиталамы»). Мы также признаем, что «Проталама» была создана на основе ряда классических для Спенсера литературных моделей эпиталам, прежде всего, эпиталам Катулла, однако мы также полагаем, что источниками вдохновения для поэта явились также «Сказка о двух лебедях» У. Валланса, «Лебединая песня» Дж. Леланда и, возможно, произведения других национальных поэтов.

Проведенное исследование позволяет утверждать, что Спенсер в процессе создания любовной лирики не следовал традициям слепо, но и не порывал с ними. В истории литературы прошлое изменяется, и оно должно изменяться под влиянием настоящего так же, как настоящее направляется и определяется прошлым. В этом смысле, как отмечал Т. С. Элиот, по-настоящему достойное произведение никогда не порывает с традицией [138, с. 159]. Когда Спенсер писал свои стихотворения, он находился под влиянием творчества его выдающихся предшественников; впоследствии написанная им любовная лирика была причислена к классике данных жанров и вместе с другими произведениями составила традицию как динамичную систему, оказывающую непрерывное влияние на последователей и подражателей, которые воспринимали и воспринимают любовную лирику Спенсера таким же образом, как сам Спенсер отсылался к поэзии своих предшественников.

Спенсер внес неоценимый вклад в развитие английской любовной лирики, например, поэт превратил сонетную секвенцию в более сплоченный сонетный цикл и создал такое наджанровое образование как лирический цикл. Благодаря Спенсеру романтическое представление о браке также стало одной из идейных основ в английской литературе, посвященной теме любви. Авторы последующих поколений, в том числе Дж. Донн, Дж. Китс, А. Поуп, Д. Г. Рос-

сетти, Т. С. Элиот и др., воспринимали любовную лирику Спенсера как классику, достойный объект для изучения и подражания. При этом любовная лирика Спенсера изменила оценки и отношения критиков, писателей и обыкновенных читателей к тем стихотворениям, которые были написаны до ее появления. Таким образом, проведенный нами анализ «Четырех гимнов», «Amoretti и Эпиталамы» и «Проталамы» представляется не только нашим вкладом в исследование творчества Спенсера, но и может способствовать уточнению представлений о творчестве тех, кто на него ориентировались.

Список использованной литературы

I. Художественная литература на английском языке:

1. Spenser, E. Complete Poetical Works / Ed. R. E. N. Dodge / E. Spenser. — Boston: Houghton, Muffin & Co, 1908. — 852 p.
2. Spenser, E. Daphnaida and Other Poems / Ed. W. L. Renwick / E. Spenser. — London: Scholartis Press, 1929. — 243 p.
3. Spenser, E. Edmund Spenser's "Amoretti and Epithalamion": A Critical Edition / Ed. K. Larsen / E. Spenser. — Tempe: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1997. — 291 p.
4. Spenser, E. Fowre Hymnes, Epithalamion // Spenser: "Fowre Hymnes," "Epithalamion": A Study of Edmund Spenser's Doctrine of Love / Ed. and Introduction by E. Welsford / E. Spenser. — Oxford: Basil Blackwell, 1967. — P. 92–215.
5. Spenser, E. Spenser's Minor Poems / Ed. E. de Selincourt / E. Spenser. — Oxford: Clarendon Press, 1910. — 528 p.
6. Spenser, E. The Faerie Queene / Ed. A. C. Hamilton / E. Spenser. — London: Longman, 1977. — 787 p.
7. Spenser, E. The Faerie Queene: Books Three and Four / Ed. and Introduction by D. Stephens / E. Spenser. — Indianapolis; Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc., 2006. — 480 p.
8. Spenser, E. The Fowre Hymnes / Ed. L. Winstanley / E. Spenser. — Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1907. — 152 p.
9. Spenser, E. The Minor Poems. Part One // The Works of Edmund Spenser: A Variorum Edition: In 11 Vols. — Vol. 7 / Ed. E. Greenlaw, C. G. Osgood, F. M. Padelford, R. Heffner / E. Spenser. — Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1943. — 734 p.
10. Spenser, E. The Minor Poems. Part Two // The Works of Edmund Spenser: A Variorum Edition: In 11 Vols. — Vol. 8 / Ed. E. Greenlaw,

- C. G. Osgood, F. M. Padelford, R. Heffner / E. Spenser. — Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1947. — 745 p.
11. Spenser, E. *The Shepheardes Calender* / Ed. H. O. Sommer / E. Spenser. — London: Nimmo, 1895. — 210 p.
 12. Spenser, E. *The Shepheardes Calender* / Ed. W. L. Renwick / E. Spenser. — London: Oxford Univ. Press, 1930. — 240 p.
 13. Spenser, E. *The Shorter Poems by Edmund Spenser* / Ed. R. McCabe / E. Spenser. — London; New York; Toronto: Penguin, 1999. — 816 p.
 14. Spenser, E. *The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser* / Ed. W. A. Oram, E. Bjorvand, R. Bond, Th. H. Cain, A. Dunlop, R. Schell / E. Spenser. — New Haven; London: Yale Univ. Press, 1989. — 830 p.
 15. Barnes, B. *Parthenophil and Parthenophe* / Ed. V. A. Doyno / B. Barnes — Carbondale, Ill.: Southern Illinois Univ. Press, 1971. — 216 p.
 16. Bembo, P. *Gli Asolani* / Tr. R. B. Gottfried / P. Bembo. — Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 1954. — 220 p.
 17. Benivieni, G. *Ode of Love* / Tr. J. B. Fletcher / G. Benivieni // Benivieni's "Ode of Love" and Spenser's "Fowre Hymnes" / J. B. Fletcher // *Modern Philology*. — Vol. 8. — No. 4. — 1911. — P. 547–560.
 18. *Callimachus: The Hymns* / Tr., Introduction and Commentary by S. A. Stephens / Callimachus. — Oxford: Oxford Univ. Press, 2015. — 344 p.
 19. Castiglione, B. *The Book of the Courtier (1561)* / Tr. Sir Th. Hoby / B. Castiglione. — London: Everyman's Library, 1928 (reprinted with revisions, 1974). — 324 p.
 20. Catullus, G. V. *The Poems of Catullus: A Bilingual Edition* / Tr. and Introduction by P. Whigham / G. V. Catullus. — Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1983. — 330 p.

21. Chapman, G. *Delphi Complete Poetry of George Chapman* / G. Chapman. — Hastings: Delphi Classics, 2017. — 3043 p.
22. Constable, H. *The Poems of Henry Constable* / H. Constable / Ed. J. Grundy. — Liverpool: Liverpool Univ. Press, 1960. — 261 p.
23. Cowley, A. *The Works of Abraham Cowley: In 3 Vols.* — Vol. 1 / Ed. J. Aikin / A. Cowley. — London: Printed for G. Kearsley, Fleet-Street, 1806. — 160 p.
24. Daniel, S. *Delia, with The Complaint of Rosamond (1592)* / S. Daniel. — Menston: Scholar Press, 1973. — 91 p.
25. Daniel, S., Drayton, M. *Daniel's "Delia" and Drayton's "Idea"* / S. Daniel, M. Drayton. — London: Chatto and Windus, 1908. — 177 p.
26. Deschamps, E. *Eustache Deschamps: Selected Poems* / Tr. D. Curzon, J. Fiskin / E. Deschamps. — New York; London: Routledge, 2004. — 264 p.
27. Dunbar, W. *William Dunbar: Selected Poems* / Ed. and Introduction by H. Harvey-Wood / W. Dunbar. — Manchester: Fyfield Books, 2003 — 135 p.
28. *English Sixteenth-Century Verse: An Anthology* / Ed. R. S. Sylvester. — New York; London: W. W. Norton and Company, 1984. — 656 p.
29. Francis, of Assisi Saint. *Canticle of the Sun* / Tr. F. Missant / Saint Francis of Assisi. — Boston; London: Shambhala, 2002. — 64 p.
30. Lydgate, L. *The Minor Poems of John Lydgate: Secular Poems* / Ed. H. N. MacCracken / L. Lydgate — Oxford: Early English Text Society, 1997. — 466 p.
31. *Lyrics of the Middle Ages: An Anthology* / Ed. James J. Wilhelm. — New York; London: Routledge, 2014. — 362 p.
32. *Lyrics of the Troubadours and Trouveres: An Anthology and a History* / Tr. and Introduction by F. Goldin. — New York: Anchor Books, 1973. — 500 p.

33. Marullus, M. T. *Michael Marullus Poems* / Ed. and Tr. C. Fantazzi / M. T. Marullus. — Cambridge, Massachusetts; London: Harvard Univ. Press, 2012. — 475 p.
34. Moore, Th. *Odes of Anacreon: Translated into English Verse, with Notes: In 2 Vols. [6th Ed.] — Vol. I.* / Th. Moore. — London: Printed for J. Carpenter, 1806. — 309 p.
35. Proclus. *Proclus' Hymns: Essays, Translations, Commentary.* / Tr., Essays and Commentary by R. M. Berg / Proclus. — Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001. — 341 p.
36. Sappho. *Sappho: A New Translation of the Complete Works* / Tr. Diane J. Rayor, A. Lardinois / Sappho. — Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2014. — 173 p.
37. Sidney, Ph. *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)* / Ed. K. Duncan-Jones / Ph. Sidney. — New York: Oxford Univ. Press, 1999. — 399 p.
38. Statius, P. P. *The Silvae of Statius* / Tr., Introduction and Notes by B. R. Nagle / P. P. Statius. — Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 2004. — 244 p.
39. *The Homeric Hymns: A Translation, with Introduction and Notes* / Tr., Introduction and Notes by Diane J. Rayor. — Berkeley; Los Angeles; London: Univ. of California Press, 2004. — 164 p.
40. *The Norton Anthology of Poetry [5th Ed.]* / Ed. M. Ferguson, M. J. Salter, J. Stallworthy. — New York; London: W. W. Norton and Company, 2005. — 2256 p.
41. *The Orphic Hymns* / Tr., Introduction and Notes by A. N. Athanassakis, B. M. Wolkow. — Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 2013. — 255 p.
42. *Tottel's Miscellany: Songs and Sonnets of Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt and Others* / Ed., Introduction and Notes by A. Holton, T. Macfaul. — London: Penguin Books, 2011. — 592 p.

43. Vallans, W. A Tale of Two Swannes / W. Vallans. — Oxford: Printed at the Theater, 1769. — 27 p.
44. Vida, M. G. Vida's Art of Poetry: Translated Into English Verse / Tr. C. Pitt / M. G. Vida. — London: Printed by Sam Palmer, 1725. — 118 p.
45. Watson, Th. The Hekatompathia: Or, Passionate Centurie of Love / Th. Watson. — London: Spenser Society, 1869. — 114 p.

II. Художественная литература на русском языке:

46. Спенсер, Э. Amoretti и Эпиталама: на англ. и русск. яз. / Сост., вступ. ст., комм. И. И. Буровой / Э. Спенсер. — СПб: НПО «Мир и семья-95», ООО «Интерлайн», 1999. — 320 с.
47. Спенсер, Э. Из поэмы “Epithalamium” / Пер. Н. В. Гербеля, М. Михайлова / Э. Спенсер // Английские поэты в биографиях и образцах / Сост. и ст. Н. В. Гербеля. — СПб.: Тип. А. М. Котомина, 1875. — С. 22–24.
48. Спенсер, Э. Любовные послания. Цикл из 88 сонетов / Пер., вступ. ст. и прим. А. В. Покидова / Э. Спенсер. — М.: Грааль, 2001. — 224 с.
49. Спенсер, Э. Пастушеский календарь, Царица фей, сонеты, Iambicum Trimeterum / Пер. А. Сергеева, В. Рогова, В. Микушевича / Э. Спенсер // Европейские поэты Возрождения / вступ. ст. Р. Самарина, сост. Е. Солоновича, А. Романенко, Л. Гинзбурга и др. — М.: Художественная литература, 1974. — С. 483–497.
50. Спенсер, Э. Сонеты, песни, гимны о любви и красоте / Пер. А. В. Лукьянова, В. М. Кормана; сост., ст., прим. А. В. Лукьянова / Э. Спенсер. — М.: СПСЛ; Русская панорама, 2011. — 440 с.
51. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / Пер. С. В. Шервинского, С. А. Ошерова, вступ. ст. М. Л. Гаспарова, комм. Н. Старо-

- стиной и Е. Рабиновича / Вергилий. — М.: Художественная литература, 1979. — 550 с.
52. Данте Алигьери. Новая жизнь / Пер. И. Н. Голенищева-Кутузова // Данте Алигьери. Малые произведения / вступ. ст., прим. и сост. И. Н. Голенищева-Кутузова / Данте Алигьери. — М.: Наука, 1968. — С. 7–53.
53. Дю Белле, Ж., Ронсар, П., Тиар, П., Белло, Р. и др. Поэзия Пляды / Пер., А. Левика, А. Парина, С. Шервинского и др., комм., Л. В. Евдокимовой, М. С. Гринберга, сост. И. Ю. Подгаецкой / Ж. Дю Белле, П. де Ронсар, П. де Тиар, Р. Белло и др. — М.: Радуга, 1984. — 832 с.
54. Западноевропейский сонет (XIII–XVII века): поэтическая антология / Сост. А. А. Чамеев. — Л.: Изд-во Ленинградск. ун-та, 1988. — 496 с.
55. Кастильоне, Б. О придворном / Пер. О. Кудрявцева / Б. Кастильоне // Эстетика Ренессанса: в 2 т. — Т. 1 / Сост. В. П. Шестаков — М.: Искусство, 1981. — С. 346–361.
56. Клавдиан, К. Полное собрание латинских сочинений / Пер., вступ. ст., комм. и указ. Р. Л. Шмаракова / К. Клавдиан. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. — 842 с.
57. Лермонтов, М. Ю. Герой нашего времени / М. Ю. Лермонтов. — М.: Наука, 1962. — 233 с.
58. Овидий. Метаморфозы / Пер. С. В. Шервинского / Овидий. — М.: Художественная литература, 1977. — 435 с.
59. Петрарка, Ф. Лирика. Автобиографическая проза / Пер. Е. Солоновича, В. Левика, Вяч. Иванова и др., вступ. ст., сост. и примеч. Н. Томашевского / Ф. Петрарка. — М.: Правда, 1989. — 478 с.
60. Сидни, Ф. Астрофил и Стелла // Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Пер. Л. И. Володарской / Ф. Сидни. — М.: Наука, 1982. — С. 5–142.

61. Феокрит. Идиллии / Феокрит // Феокрит. Моск. Бион. Идиллии и эпиграммы / Пер., комм. М. Е. Грабаря-Пассека / Феокрит. Моск. Бион. — М.: Наука, 1958. — С. 9–134.

III. Научно-критическая литература на русском языке

62. Алексеев, М. П. Лирика и поэмы XVI в. / М. П. Алексеев // История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение [5-е изд.] / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. — М.: Высшая школа, 1999. — С. 357–363.
63. Андреев, М. Л., Хлодовский, Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения / Отв. ред. А. Д. Михайлов / М. Л. Андреев, Р. И. Хлодовский. — М.: Наука, 1988. — 295 с.
64. Аникин, Г. В., Михальская, Н. П. История английской литературы [2-е изд.] / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. — М.: Высшая школа, 1985. — 534 с.
65. Аникст, А. А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы / А. А. Аникст // Ренессанс, барокко, классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII вв. / Ред. Б. Р. Виппер. — М.: Наука, 1966. — С. 178–244.
66. Ареопagit, Д. О небесной иерархии / Д. Ареопagit // Дионисий Ареопagit. Сочинения. Толкования Максима Исповедника / Пер. и вступ. ст. Г. М. Прохорова. — СПб.: Алетея, 2002. — С. 36–205.
67. Баткин, Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л. М. Баткин. — М.: Изд-во РГГУ, 1995. — 446 с.
68. Бехер, И. Р. Философия сонета, или Маленькие наставления по сонету / И. Р. Бехер // Вопросы литературы. — №. 10. — 1965. — С. 190–208.

69. Брагина, Л. М., Варьяш, О. И., Володарский, В. М. и др. Культура Западной Европы в эпоху Возрождения / Л. М. Брагина, О. И. Варьяш, В. М. Володарский и др. — М.: Мосгорархив, 1996. — 396 с.
70. Бруно, Дж. О героическом энтузиазме / Пер. Я. Емельянова / Дж. Бруно. — М.: Госхудлит., 1953. — 212 с.
71. Бурова, И. И. «Анакреонтические стихотворения» Эдмунда Спенсера / И. И. Бурова // Материалы XXXV Международной филологической конференции 13–18 марта 2006 г. Вып. 14: история зарубежных литератур: национальное, транснациональное, универсальное. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. — С. 110–112.
72. Бурова, И. И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера / И. И. Бурова. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2001. — 160 с.
73. Бурова, И. И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера в контексте художественных исканий елизаветинской эпохи: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03; СПбГУ / И. И. Бурова. — СПб., 2008. — 643 с.
74. Бурова, И. И. Altra Musica и пифагорейский числовой символизм как основы идиостиля «Малых Поэм» Эдмунда Спенсера / И. И. Бурова // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. — Т. 76. — №. 1. — 2017. — С. 22–33.
75. Бурова, И. И. Античные традиции в свадебной гимнографии Э. Спенсера / И. И. Бурова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. — №. 4. — 2012. — С. 10–16.
76. Бурова, И. И. Об основных тенденциях в елизаветинских экспериментах по национализации квантитативного стихосложения / И. И. Бурова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. — №. 1. — 2011. — С. 131–137.

77. Бузова, И. И. Оценки творчества Э. Спенсера в английской и русской критике / И. И. Бузова // Взаимосвязи и взаимовлияние русской и европейских литератур: материалы международной научной конференции / отв. ред. Л. В. Сидорченко. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. — С. 17–24.
78. Бузова, И. И. Русские переводы «Amoretti и Эпиталамы» Эдмунда Спенсера: аналитический обзор (1875–1999) / И. И. Бузова // Материалы II Международной конференции по переводоведению «Федоровские чтения». — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. — С. 39–44.
79. Бузова, И. И. Философия любви в «Четырех гимнах» Эдмунда Спенсера / И. И. Бузова // Филологический сборник: литературы Западной Европы – От эпохи Возрождения к XXI веку: Межвузовский сборник научных трудов. — Красноярск: РИО КГПУ, 2002. — С. 18–24.
80. Бузова, И. И. Экспериментальная поэзия Эдмунда Спенсера / И. И. Бузова. — СПб.: Комильфо, 2009. — 336 с.
81. Бузова, И. И., Чжан, Ц. «Проталама» и звездное небо Э. Спенсера / И. И. Бузова, Ц. Чжан // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — №. 7–2 (73). — 2017. — С. 16–18.
82. Бузова, И. И., Чжан, Ц. Стилистическое своеобразие «Эпиталамы» Э. Спенсера и его отражение в переводах поэмы на русский и китайский языки / И. И. Бузова, Ц. Чжан // *Studia Litterarum*. — №. 2. — 2017. — С. 22–39.
83. Бузова, И. И., Чжан, Ц. Эволюция представлений о любви в западноевропейской лирике XII–XIV вв. / И. И. Бузова, Ц. Чжан // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — №. 7–3(73). — 2017. — С. 21–24.
84. Бузова, И. И., Чжан, Ц. Эволюция сонета в поэзии английского Возрождения: от итальянской формы к национальным вари-

- антам / И. И. Бурова, Ц. Чжан // XXI Царскосельские чтения: материалы международной научной конференции, 25–26 апреля 2017 г. — Т. 1. — СПб.: Изд-во Ленинградск. гос. ун-та им. А. С. Пушкина, 2017. — С. 375–378.
85. Веселовский, А. Н. Петрарка в поэтической исповеди «Санзониере» (1304–1904) / Веселовский А. Н. Избранные статьи / А. Н. Веселовский. — Л.: Художественная Литература, 1939. — С. 153–242.
86. Виппер, Б. Р. Введение / Б. Р. Виппер // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII вв. / ред. Б. Р. Виппер. — М.: Наука, 1966. — С. 5–46.
87. Володарская, Л. И. Первая английская поэтика / Л. И. Володарская // Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Пер., сост. Л. И. Володарской. — М.: Наука, 1982. — С. 292–304.
88. Володарская, Л. И. Первый английский цикл сонетов и его автор / Л. И. Володарская // Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Пер., сост. Л. И. Володарской. — М.: Наука, 1982. — С. 257–291.
89. Гареева, Л. Н. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) / Л. Н. Гареева // Стихотворения в прозе И. С. Тургенева: Вопросы поэтики. — Ижевск: Изд-во Удмуртск. гос. ун-та, 2004. — С. 19–27; 81–82.
90. Гаспаров, М. Л. Очерк истории европейского стиха [2-е изд.] / М. Л. Гаспаров. — М.: Фортуна Лимитед, 2003. — 272 с.
91. Гаспаров, М. Л. Секвенция / М. Л. Гаспаров // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. — Т. 9. — М.: Советская энциклопедия, 1978. — С. 687.
92. Гаспаров, М. Л. Секвенция / М. Л. Гаспаров // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. А. Н. Николюкин. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — С. 958–959.

93. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. — М.; Л.: Советский писатель, 1964. — 382 с.
94. Горбунов, А. Н. Джон Донн и английская поэзия XVI–XVII веков / А. Н. Горбунов. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — 186 с.
95. Данте Алигьери. О народном красноречии / Пер. Ф. А. Петровского // Данте Алигьери. Малые произведения / вступ. ст., прим. и сост. И. Н. Голенищева-Кутузова / Данте Алигьери. — М.: Наука, 1968. — С. 270–304.
96. Дарвин, М. Н. Европейские традиции в становлении понятия цикла / М. Н. Дарвин // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. — М.: Изд-во Российск. гос. гуманит. ун-та, 2003. — С. 38–49.
97. Дарвин, М. Н. Проблема цикла в изучении лирики / М. Н. Дарвин. — Кемерово: Изд-во Кемеровск. гос. ун-та, 1983. — 104 с.
98. Дю Белле, Ж. Защита и прославление французского языка // Эстетика Ренессанса: в 2 т. — Т. 2. / Сост. В. П. Шестаков. — М.: Искусство, 1981. — С. 223–270.
99. Женетт, Ж. Фигуры: в 2 т. — Т. 2. / Ж. Женетт. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 472 с.
100. Зигель, Ф. Ю. Сокровища звездного неба: путеводитель по созвездиям и Луне / Ф. Ю. Зигель. — М.: Наука, 1986. — 295 с.
101. История всемирной литературы: в 9 т. — Т. 2. / Под. ред. Х. Г. Короглы, А. Д. Михайлова, П. А. Гринцера и др. — М.: Наука, 1984. — 672 с.
102. Касимова, А. Р. Лирический цикл как идиостилевая константа / А. Р. Касимова // Вестник Удмуртского университета. Сер. Филологические науки. — №. 5. — Вып. 2. — 2007. — С. 39–42.
103. Коноплюк, Н. В. Сонетный цикл: проблема жанра / Н. В. Коноплюк // Балтийский гуманитарный журнал. — №. 3. — 2015. — С. 14–17.

104. Косиков, Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы / Г. К. Косиков // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: учеб. пособие / Ред. Л. Г. Андреев. — М.: Высшая школа, 2001. — С. 8–34.
105. Котерелл, А. Мифология: энциклопедический справочник / Пер. О. Г. Белошеева. / А. Котерелл. — Минск: Белфакс, 1997. — 256 с.
106. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. — М.: Мысль, 1978. — 632 с.
107. Ляпина, Л. Е. Проблема целостности лирического цикла / Л. Е. Ляпина // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк: Изд-во. Дагестанск. гос. ун-та, 1977. — С. 164–166.
108. Ляпина, Л. Е. Феномен любовного лирического цикла в историко-литературной перспективе / Л. Е. Ляпина // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. — М.: Изд-во Российск. гос. гуманит. ун-та, 2003. — С. 83–98.
109. Ляпина, Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века / Л. Е. Ляпина. — СПб: НИИ химии СПбГУ, 1999. — 281 с.
110. Пико делла Мирандола. Комментарий к канцоне «О любви» Джироламо Бенивьени / Пер. Л. Брагиной / Пико делла Мирандола // Эстетика Ренессанса: в 2 т. — Т. 1 / Сост. В. П. Шестаков. — М.: Искусство, 1981. — С. 266–305.
111. Плавский, З. И. Четырнадцать магических строк / З. И. Плавский // Западноевропейский сонет (XIII–XVII века): Поэтическая антология / Сост. А. А. Чамеев. — Л.: Изд-во Ленинградск. ун-та, 1988. — С. 3–28.
112. Платон. Пир / Пер. С. К. Апта // Платон. Собр. соч.: в 4 т. — Т. 2. / Платон. — М.: Мысль, 1993. — С. 81–134.

113. Самарина, М. С. «Гимн творений» Франциска Ассизского в контексте культуры Средневековья / М. С. Самарина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История. — №. 1. — 2007. — С. 180–192.
114. Сапогов, В. А. Цикл / В. А. Сапогов // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. — Т. 8. — М.: Советская энциклопедия, 1975. — С. 398–399.
115. Сахаров, П., Москва, Ю. Гимн / П. Сахаров, Ю. Москва // Католическая энциклопедия: в 5 т. — Т. 1. — М.: Изд-во Францисканцев, 2002. — С. 1318–1322.
116. Сидни, Ф. Защита поэзии // Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Пер. Л. И. Володарской / Ф. Сидни. — М.: Наука, 1982. — С. 143–216.
117. Соколов, Д. А. «Тоттелевский сборник». Обращение к читателю: стратегии интерпретации / Д. А. Соколов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. — №. 3. — 2005. — С. 37–44.
118. Соколов, Д. А. Текст. Эпоха. Интерпретация: «Песни и сонеты» Ричарда Тоттела и английская эпоха Возрождения / Д. А. Соколов. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. — 326 с.
119. Стерьепулу, Э. А. Лирический цикл как система поэтических текстов / Э. А. Стерьепулу // *Facta universitatis. Series: Linguistics and Literature*. — Т. 1. — №. 5. — 1998. — С. 323–332.
120. Томашевский, Н. Петрарка и его «Книга песен» / Н. Томашевский // Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза / Пер. Е. Солоновича, В. Левика, Вяч. Иванова и др., вступ. ст., сост. и примеч. Н. Томашевского / Ф. Петрарка. — М.: Правда, 1989. — С. 5–16.
121. Тэн-Чагай, Н. Ю., Жаткин, Д. Н. Художественное осмысле-

- ние Н. В. Гербелем фрагмента «Эпиталамы» Эдмунда Спенсера / Н. Ю. Тэн-Чагай, Д. Н. Жаткин // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион (Пенза). Серия Гуманитарные науки. — №. 3 (19). — 2011. — С. 84–90.
122. Фичино, М. Комментарии на «Пир» Платона, о любви / Пер. А. Горфункеля, В. Мажуги, И. Черняка / М. Фичино // Эстетика Ренессанса: в 2 т. — Т. 1 / Сост. В. П. Шестаков. — М.: Искусство, 1981. — С. 144–241.
123. Фоменко, И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика / И. В. Фоменко. — Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 1992. — 124 с.
124. Фоменко, И. В. О поэтике лирического цикла: учеб. пособие / И. В. Фоменко. — Калинин: Изд-во Калининск. гос. ун-та, 1984. — 79 с.
125. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — М.: Высшая школа, 2002. — 438 с.
126. Халтрин-Халтурина, Е. В. Английские романтики и псалмическая поэзия / Е. В. Халтрин-Халтурина // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. — №. 4. — 2009. — С. 221–232.
127. Халтрин-Халтурина, Е. В. Антология поэтических форм в «Старой Аркадии» Филипа Сидни: под знаком противостояния Аполлона и Купидона / Е. В. Халтрин-Халтурина // Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения / Отв. ред. Л. В. Евдокимова. — М.: Наука, 2006. — С. 117–136.
128. Хлодовский, Р. И. О ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы / Р. И. Хлодовский // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 120–139.
129. Хлодовский, Р. И. Предвозрождение и поэзия «сладостного

- нового стиля» / Р. И. Хлодовский // История всемирной литературы: в 9 т. — Т. 3. — М.: Наука, 1985. — С. 45–51.
130. Хлодовский, Р. И. Франческо Петрарка: поэзия гуманизма / Р. И. Хлодовский. — М.: Наука, 1974. — 176 с.
131. Чернышов, М. Р. Религиозные мотивы в лирике У. Вордсворта / М. Р. Чернышов // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 5–7 октября 2006 г. — Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та; Издательский дом «Союз писателей», 2007. — Т. 2. — С. 367–374.
132. Чжан, Ц. «Анакреонтические стихотворения» и их связь с «Эпиталамой» в лирическом цикле Эдмунда Спенсера «Amoretti и Эпиталама» / Ц. Чжан // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион (Пенза). Серия Гуманитарные науки. — №. 3 (43). — 2017. — С. 75–83.
133. Чжан, Ц. О традициях, проблемах и перспективах перевода европейского силлабо-тонического стиха на китайский язык / Ц. Чжан // Известия Волгоградск. гос. пед. ун-та. — №. 6. — 2017. — С. 128–132.
134. Чжан, Ц. Образ героини в лирическом цикле Э. Спенсера «Amoretti и Эпиталама» / Ц. Чжан // Proceedings of the 45th International Philological Conference (IPC 2016) / Advances in Social Science, Education and Humanities Research. — Vol. 122. — Paris; Amsterdam: Atlantis Press, 2017. — P. 557–560.
135. Чжан, Ц. Традиционное и индивидуальное в образе возлюбленной поэта в «Amoretti и Эпиталаме» Э. Спенсера / Ц. Чжан // Женщины в литературе: авторы, героини, исследователи. Коллективная монография / Под ред. И. И. Буровой. — СПб.: Изд-во «Петрополис», 2017. — С. 11–17.
136. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. — М.: Языки славянской

культуры, 2003. — 312 с.

137. Эбрео, Л. Диалоги о любви / Пер. Л. Брагиной / Л. Эбрео // Эстетика Ренессанса: в 2 т. — Т. 1 / Сост. В. П. Шестаков. — М.: Искусство, 1981. — С. 310–341.
138. Элиот, Т. С. Традиция и индивидуальный талант / Пер. А. В. Зверева // Назначение поэзии / Т. С. Элиот. — М.: Совершенство, 1997. — С. 157–166.
139. Якушкина, Т. В. Итальянский петраркизм XV–XVI веков: традиция и канон / Т. В. Якушкина. — СПб: Изд-во СПбГУКИ, 2008. — 336 с.
140. Якушкина, Т. В. Принципы изображения женской красоты в поэзии итальянских петраркистов XVI в. / Т. В. Якушкина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. — №. 1–II. — 2008. — С. 61–69.
141. Якушкина, Т. В. Проблемы изучения итальянского петраркизма / Т. В. Якушкина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — №. 75. — 2008. — С. 103–109.

IV. Критическая литература на иностранных языках:

142. Albright, E. M. Spenser's Cosmic Philosophy and His Religion / E. M. Albright // Publications of the Modern Language Association of America. — Vol. 44. — No. 3. — 1929. — P. 715–759.
143. Allman, E. J. Epithalamion's Bridegroom: Orpheus–Adam–Christ / E. J. Allman // Renascence. — No. 32. — 1980. — P. 240–247.
144. Babb, L. The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642 / L. Babb. — East Lansing: Michigan State College Press, 1951. — 206 p.

145. Baroway, I. The Imagery of Spenser and the “Song of Songs” / I. Baroway // *The Journal of English and Germanic Philology*. — Vol. 33. — No. 1. — 1934. — P. 23–45.
146. Bennett, J. W. Spenser’s “Fowre Hymnes”: Addenda / J. W. Bennett // *Studies in Philology*. — Vol. 32. — No. 2. — 1935. — P. 131–157.
147. Bennett, J. W. The Theme of Spenser’s “Fowre Hymnes” / J. W. Bennett // *Studies in Philology*. — Vol. 28. — 1931. — P. 18–57.
148. Benson, R. G. Elizabeth as Beatrice: A Reading of Spenser’s “Amoretti” / R. G. Benson // *The South Central Bulletin*. — Vol. 32. — No. 4. — 1972. — P. 184–188.
149. Berdan, J. M. *Early Tudor Poetry, 1485–1547* / J. M. Berdan. — New York: The Macmillan Company, 1920. — 564 p.
150. Bieman, E. Fowre Hymnes / E. Bieman // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 315–317.
151. Bjorvand, E. A. Concordance to Spenser’s “Fowre Hymnes” / E. A. Bjorvand. — Oslo: Universitetsforlaget, 1973. — 112 p.
152. Bjorvand, E. A. Prothalamion / E. A. Bjorvand // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 561–562.
153. Brooks-Davies, D. Bruno, Giordano / D. Brooks-Davies // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 118–119.
154. Cain, T. Spenser and the Renaissance Orpheus / T. Cain // *Univ. of Toronto Quarterly*. — Vol. 41. — No. 1. — 1971. — P. 24–47.
155. Clemen, W. The Uniqueness of Spenser’s “Epithalamion” / W. Clemen // *The Poetic Tradition: Essays on Greek, Latin and Eng-*

- lish Poetry / Ed. D. C. Allen, H. T. Rowell. — Baltimore: Johns Hopkins Press, 1968. — P. 81–98.
156. Coldiron, A. E. B. Watson's "Hekatompathia" and Renaissance Lyric Translation / A. E. B. Coldiron // *Translation and Literature*. — Vol. 5. — No. 1. — 1996. — P. 3–25.
157. Comito, T. A Dialectic of Images in Spenser's "Fowre Hymnes" / T. Comito // *Studies in Philology*. — Vol. 74. — No. 3. — 1977. — P. 301–321.
158. Corse, L. B. English Renaissance Epithalamia / L. B. Corse. — Texas: North Texas State Univ., 1970. — 110 p.
159. Cummings, L. Spenser's Amoretti VIII: New Manuscript Versions / L. Cummings // *Studies in English Literature, 1500–1900*. — Vol. 4. — No. 1. — 1964. — P. 125–135.
160. Cummings, P. M. Spenser's "Amoretti" as an Allegory of Love / P. M. Cummings // *Texas Studies in Literature and Language*. — No. 12. — 1970. — P. 163–179.
161. Dasenbrock, R. W. The Petrarchan Context of Spenser's "Amoretti" / R. W. Dasenbrock // *Publications of the Modern Language Association of America*. — Vol. 100. — No. 1. — 1985. — P. 38–50.
162. Davis, B. E. C. Edmund Spenser: A Critical Study / B. E. C. Davis. — New York: Russell and Russell, 1962. — 266 p.
163. Dees, J. S. Recent Studies in the English Emblem / J. S. Dees // *English Literary Renaissance*. — Vol. 16. — No. 2. — 1986. — P. 391–420.
164. DeNeef, A. L. Spenserian Meditation: "The Hymne of Heavenly Beautie" / A. L. DeNeef // *American Benedictine Review*. — Vol. 25. — 1974. — P. 317–334.
165. Duncan-Jones, K. Sidney's "Anacreontics" / K. Duncan-Jones // *The Review of English Studies. New Series*. — Vol. 36. — No. 142. — 1985. — P. 226–228.

166. Dunlop, A. Calender Symbolism in the "Amoretti" / A. Dunlop // *Notes and Queries*. — No. 214. — 1969. — P. 24–26.
167. Dunlop, A. The Unity of Spenser's "Amoretti" / A. Dunlop // *Silent Poetry: Essays in Numerological Analysis* / Ed. A. Fowler. — London: Routledge, 1970. — P. 153–169.
168. Dutschke, D. The Anniversary Poems in Petrarch's "Canzoniere" / D. Dutschke // *Italica*. — Vol. 58. — No. 2. — 1981. — P. 83–101.
169. Ebreo, L. *Dialogues of Love* / Tr. C. D. Bacich, R. Pescatori / L. Ebreo. — Totonto; Buffalo; London: Univ. of Toronto Press, 2009. — 464 p.
170. Eriksen, R. Spenser's Mannerist Manoeuvres: "Prothalamion" (1596) / R. Eriksen // *Studies in Philology*. — Vol. 90. — No. 2. — 1993. — P. 143–175.
171. Erskine, J. *The Elizabethan Lyric* / J. Erskine. — New York: Columbia Univ. Press, 1903. — 346 p.
172. Ficino, M. Marsilio Ficino's Commentary on Plato's "Symposium" / Tr. by S. R. Jayne / M. Ficino // *Univ. of Missouri Studies*. — Vol. 19. — No. 1. — 1944. — 247 p.
173. Fitzgerald, W. *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position* / W. Fitzgerald. — Berkeley; Los Angeles; London: Univ. of California Press, 1995. — 310 p.
174. Fletcher, J. B. *A Study in Renaissance Mysticism: Spenser's "Fowre Hymnes"* / J. B. Fletcher // *Publications of the Modern Language Association of America*. — Vol. 26. — No. 3. — 1911. — P. 452–475.
175. Fletcher, J. B. *Areopagus and Pleiade* / J. B. Fletcher // *The Journal of Germanic Philology*. — Vol. 2. — No. 4. — 1899. — P. 429–453.
176. Fletcher, J. B. Benivieni's "Ode of Love" and Spenser's "Fowre Hymnes" / J. B. Fletcher // *Modern Philology*. — Vol. 8. — No. 4. — 1911. — P. 545–560.

177. Forster, L. *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism* / L. Forster. — London: Cambridge Univ. Press, 1969. — 204 p.
178. Fowler, A. *Conceitful Thought: The Interpretation of English Renaissance Poems* / A. Fowler. — Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1975. — 152 p.
179. Fowler, A. *Edmund Spenser* / A. Fowler. — Harlow: Longman, 1977. — 164 p.
180. Fowler, A. *Spenser and the Numbers of Time* / A. Fowler. — London: Routledge & Kegan Paul, 1964. — 314 p.
181. Fowler, A. *Triumphal Forms: Structural Patterns in Elizabethan Poetry* / A. Fowler. — Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1970. — 234 p.
182. Galyon, L. R. *Sapience in Spenser's "Hymne of Heavenly Beautie"* / L. R. Galyon // *14th Century English Mystics Newsletter*. — Vol. 3. — No. 3. — 1977. — P. 9–12.
183. Going, W. T. *The Term Sonnet Sequence* / W. T. Going // *Modern Language Notes*. — Vol. 62. — No. 6. — 1947. — P. 400–402.
184. Gosse, E. *Anacreontics* / E. Gosse // *Encyclopædia Britannica: In 29 vols. [11th Ed.]* — Vol. 1. — New York: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1911. — P. 907.
185. Greenblatt, S. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* / S. Greenblatt. — Chicago: Univ. of Chicago Press, 1980. — 332 p.
186. Greene, T. M. *Spenser and the Epithalamic Convention* / T. M. Greene // *Comparative Literature*. — Vol. 9. — No. 3. — 1957. — P. 215–228.
187. Greenlaw, E. *Spenser's Influence on "Paradise Lost"* / E. Greenlaw // *Studies in Philology*. — Vol. 17. — No. 3. — 1920. — P. 320–359.
188. Hale, J. R. *England and the Italian Renaissance: The Growth of*

- Interest in its History and Art / J. R. Hale. — Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing Ltd., 2008. — 192 p.
189. Hamilton, A. C. Sidney's "Astrophel and Stella" as a Sonnet Sequence / A. C. Hamilton // *Journal of English Literary History*. — Vol. 36. — No. 1. — 1969. — P. 59–87.
190. Hardison, Jr. O. B. "Amoretti" and the Dolce Stil Novo / O. B. Jr. Hardison // *English Literary Renaissance*. — Vol. 2 — No. 2. — 1972. — P. 208–216.
191. Harrison, T. P. The Relations of Spenser and Sidney / T. P. Harrison // *Publications of the Modern Language Association of America*. — Vol. 45. — No. 3. — 1930. — P. 712–731.
192. Harvey, G. *Marginalia* / Ed. G. C. Moore Smith / G. Harvey. — Stratford-upon-Avon: Shakespeare Head Press, 1913. — 327 p.
193. Heninger, S. K. Sidney and Serranus' Plato / S. K. Heninger // *English Literary Renaissance*. — Vol. 13. — No. 2. — 1983. — P. 146–161.
194. Hieatt, A. K. Numerical Key for Spenser's "Amoretti" and Guyon in the House of Mammon / A. K. Hieatt // *Yale English Studies*. — No. 3. — 1973. — P. 14–27.
195. Hieatt, A. K. Short Time's Endless Monument: The Symbolism of the Numbers in Edmund Spenser's "Epithalamion" / A. K. Hieatt. — New York: Columbia Univ. Press, 1960. — 118 p.
196. Hunter, G. K. "Unity" and Numbers in Spenser's "Amoretti" / G. K. Hunter // *The Yearbook of English Studies*. — Vol. 5. — 1975. — P. 39–45.
197. Hunter, G. K. Spenser's "Amoretti" and the English Sonnet Tradition / G. K. Hunter // *A Theatre for Spenserians* / Ed. J. M. Kennedy, J. A. Reither. — Toronto; New Haven; London: Yale Univ. Press, 1973. — P. 124–144.
198. Hutton, J. Cupid and the Bee / J. Hutton // *Publications of the Mod-*

- ern Language Association. — No. 56. — 1941. — P. 1036–1058.
199. Hutton, S. Platonism, Stoicism, Scepticism and Classical Imitation / S. Hutton // *A Companion to English Renaissance Literature and Culture* / Ed. M. Hattaway. — Oxford: Blackwell Publishing, 2003. — P. 44–57.
200. Jayne, S. R. Attending to Genre: Spenser's "Hymnes" / S. R. Jayne // *Spenser Newsletter*. — Vol. 3. — No. 1. — 1972. — P. 3–10.
201. Jayne, S. R. Ficino and the Platonism of the English Renaissance / S. R. Jayne // *Comparative Literature*. — No. 4. — 1952. — P. 214–238.
202. Jayne, S. R. Plato in Renaissance England / S. R. Jayne. — Boston: Kluwer, 1995. — 197 p.
203. Johnson, W. C. "Sacred Rites" and Prayer-Book Echoes in Spenser's "Epithalamion" / W. C. Johnson // *Renaissance and Reformation*. — No. 12. — 1976. — P. 49–54.
204. Johnson, W. C. Gender Fashioning and the Dynamics of Mutuality in Spenser's "Amoretti" / W. C. Johnson // *English Studies*. — Vol. 74. — No. 6. — 1993. — P. 503–519.
205. Johnson, W. C. Spenser's "Amoretti" and the Art of the Liturgy / W. C. Johnson // *Studies in English Literature, 1500–1900*. — Vol. 14. — No. 1 — 1974. — P. 47–61.
206. Johnson, W. C. Spenser's "Greener" Hymnes and "Amoretti": "Retraction" and "Reform" / W. C. Johnson // *English Studies*. — Vol. 73. — No. 5. — 1992. — P. 431–443.
207. Kaske, C. V. Neoplatonism in Spenser Once More / C. V. Kaske // *Religion & Literature*. — Vol. 32. — No. 2. — 2000. — P. 157–169.
208. Kaske, C. V. Spenser's "Amoretti and Epithalamion" of 1595: Structure, Genre, and Numerology / C. V. Kaske // *English Literary Renaissance*. — Vol. 8. — No. 3. — 1978. — P. 271–295.

209. Kellogg, R. Thought's Astonishment and the Dark Conceits of Spenser's Amoretti / R. Kellogg // *The Prince of Poets: Essays on Edmund Spenser* / Ed. J. R. Elliott. — New York: New York Univ. Press, 1968. — P. 139–151.
210. Kennedy, W. J. Petrarch / W. J. Kennedy // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 539–540.
211. Knapp, J. Spenser the Priest / J. Knapp // *Representations*. — Vol. 81. — No. 1. — 2003. — P. 61–78.
212. Kristeller, P. O. The Philosophy of Masilio Ficino / P. O. Kristeller. — New York: Columbia Univ. Press, 1943. — 441 p.
213. Larsen, K. Introduction. // *Edmund Spenser's "Amoretti and Epithalamion": A Critical Edition* / K. Larsen. — Tempe: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1997. — P. 1–66.
214. Lee, R. W. Castiglione's Influence on Spenser's Early Hymnes / R. W. Lee // *Philological Quarterly*. — Vol. 7. — No. 1. — 1928. — P. 65–77.
215. Levinson, R. B. Spenser and Bruno / R. B. Levinson // *Publications of the Modern Language Association of America*. — Vol. 43. — No. 3. — 1928. — P. 675–681.
216. Lewis, C. S. The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition / C. S. Lewis. — London: Clarendon Press, 1936. — 378 p.
217. Martz, L. L. The "Amoretti": Most Goodly Temperature / L. L. Martz // *Form and Convention in the Poetry of Edmund Spenser* / Ed. W. Nelson. — New York: Columbia Univ. Press, 1961. — P. 146–68; 180.
218. Mazzaro, J. Transformations in the Renaissance English Lyric / J. Mazzaro. — Ithaca; London: Cornell Univ. Press, 1970. — 214 p.
219. McPeck, J. A. S. The Major Sources of Spenser's "Epithalamion"

- / J. A. S. McPeck // *The Journal of English and Germanic Philology*. — Vol. 35. — No. 2. — 1936. — P. 183–213.
220. Melehy, H. Spenser and Du Bellay: Translation, Imitation, Ruin / H. Melehy // *Comparative Literature Studies*. — Vol. 40. — No. 4. — 2003. — P. 415–438.
221. Miller, D. L. Spenser's Poetics: The Poem's Two Bodies / D. L. Miller // *Publications of the Modern Language Association of America*. — Vol. 101. — No. 2. — 1986. — P. 170–185.
222. Miola, R. S. Spenser's "Anacreontics": A Mythological Metaphor / R. S. Miola // *Studies in Philology*. — Vol. 77. — No. 1. — 1980. — P. 50–66.
223. Mulryan, J. Spenser as Mythologist: A Study of the Nativities of Cupid and Christ in the "Fowre Hymnes" / J. Mulryan // *Modern Language Studies*. — Vol. 1. — No. 1. — 1971. — P. 13–16.
224. Murphy, W. M. Thomas Watson's "Hecatompithia" [1582] and the Elizabethan Sonnet Sequence / W. M. Murphy // *The Journal of English and Germanic Philology*. — Vol. 56. — No. 3. — 1957. — P. 418–428.
225. Musa, M. Introduction // Petrarch's "Canzoniere" / Tr. and Introduction by M. Musa. — Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 1996. — P. xi–xxviii.
226. Nelson, W. The Poetry of Edmund Spenser: A Study / W. Nelson. — New York: Columbia Univ. Press, 1963. — 350 p.
227. Neuse, R. The Triumph over Hasty Accidents: A Note on the Symbolic Mode of the "Epithalamion" / R. Neuse // *The Modern Language Review*. — Vol. 61. — No. 2. — 1966. — P. 163–174.
228. Nicholson, C. "Against the Brydale Day": Envy and the Meanings of Spenserian Marriage / C. Nicholson // *English Literary History*. — Vol. 83. — No. 1. — 2016. — P. 43–70.
229. Nohnberg, J. The Analogy of "The Faerie Queene" / J. Nohnberg. — Princeton: Princeton Univ. Press, 1977 — 870 p.

230. Norton Smith, J. Spenser's "Prothalamion": A New Genre / J. Norton Smith // *The Review of English Studies*. — Vol. 10. — No. 38. — 1959. — P. 173–178.
231. Norton, D. S. Queen Elizabeth's "Brydale Day" / D. S. Norton // *Modern Language Quarterly*. — Vol. 5. — No. 2. — 1944. — P. 149–154.
232. Norton, D. S. The Tradition of "Prothalamia" / D. S. Norton // *English Studies in Honor of J. S. Wilson, Univ. of Virginia Studies*. — No. 4. — 1951. — P. 223–241.
233. Oruch, J. B. Spenser, Camden, and the Poetic Marriages of Rivers / J. B. Oruch // *Studies in Philology*. — Vol. 64. — No. 4. — 1967. — P. 606–624.
234. Osgood, C. G. Spenser's English Rivers / C. G. Osgood // *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*. — No. 23. — 1920. — P. 65–108.
235. Owens, J. Commerce and Cadiz in Spenser's "Prothalamion" / J. Owens // *Studies in English Literature, 1500–1900*. — Vol. 47. — No. 1. — 2007. — P. 79–106.
236. Owens, J. The Poetics of Accommodation in Spenser's "Epithalamion" / J. Owens // *Studies in English Literature, 1500–1900*. — Vol. 40. — No. 1. — 2000. — P. 41–62.
237. Padelford, F. M. Spenser's "Fowre Hymnes" / F. M. Padelford // *The Journal of English and Germanic Philology*. — Vol. 13. — No. 3. — 1914. — P. 418–433.
238. Padelford, F. M. Spenser's "Fowre Hymnes": A Resurvey / F. M. Padelford // *Studies in Philology*. — Vol. 29. — No. 2. — 1932. — P. 207–232.
239. Padelford, F. M., Maxwell, W. C. The Compound Words in Spenser's Poetry / F. M. Padelford, W. C. Maxwell // *The Journal of English and Germanic Philology*. — Vol. 25. — No. 4. — 1926. — P. 498–516.

240. Patterson, S. R. Spenser's "Prothalamion" and the Catullan Epithalamic Tradition // *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*. — Vol. 10. — No. 1. — 1979. — P. 97–106.
241. Pearson, L. E. *Elizabethan Love Conventions* / L. E. Pearson. — Berkeley: Univ. of California Press, 1933. — 365 p.
242. Pico Della Mirandola. Commentary on a "Canzone" of Benivieni by Giovanni Pico della Mirandola / Tr. S. R. Jayne / Pico Della Mirandola. — New York: Peter Lang Pub Inc., 1984. — 289 p.
243. Plato. *The Symposium* / Tr. and Ed. M. C. Howatson / Plato. — Cambridge; New York: Cambridge Univ. Press, 2008. — 128 p.
244. Prager, C. Emblem and Motion in Spenser's "Prothalamion" / C. Prager // *Studies in Iconography*. — Vol. 2. — 1976. — P. 114–120.
245. Prescott, A. The Thirsty Deer and the Lord of Life: Some Contexts for Amoretti 67–70 / A. Prescott // *Spenser Studies*. — No. 6. — 1985. — P. 33–76.
246. Puttenham, G. *The Art of English Poesy* by George Puttenham: A Critical Edition / Ed. F. Whigham, A. R. Wayne / G. Puttenham. — Ithaca; London: Cornell Univ. Press, 2007. — 498 p.
247. Quitslund, J. A. Platonism / J. A. Quitslund // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 546–548.
248. Quitslund, J. A. Spenser's Amoretti VIII and Platonic Commentaries on Petrarch / J. A. Quitslund // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. — Vol. 36. — 1973. — P. 256–276.
249. Ramachandran, A. Edmund Spenser, Lucretian Neoplatonist: Cosmology in the "Fowre Hymnes" / A. Ramachandran // *Spenser Studies: A Renaissance Poetry Annual*. — Vol. 24. — No. 1. — 2009. — P. 373–411.
250. Reavley, G. *Areopagus* / G. Reavley // *The Spenser Encyclopedia*

- / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 143–144.
251. Roche, T. P. The Calendrical Structure of Petrarch's "Canzoniere" / T. P. Roche // *Studies in Philology*. — Vol. 71. — No. 2. — 1974. — P. 152–172.
252. Rollinson, Ph. B. A Generic View of Spenser's "Four Hymns" / Ph. B. Rollinson // *Studies in Philology*. — Vol. 68. — No. 3. — 1971. — P. 292–304.
253. Rollinson, Ph. B. Hymn / Ph. B. Rollinson // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 385.
254. Rubel, V. L. Poetic Diction in the English Renaissance: From Skelton through Spenser / V. L. Rubel. — New York: Modern Language Association of America; London: Oxford Univ. Press, 1941. — 407 p.
255. Rudinstine, N. L. Sidney's Poetic Development / N. L. Rudinstine. — Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1967. — 313 p.
256. Rydén, M. Flowers / M. Rydén // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 310–311.
257. Saccone, E. The Portrait of the Courtier in Castiglione / E. Saccone // *Italica*. — Vol. 64. — No. 1. — 1987. — P. 1–18.
258. Samuel, I. Plato and Milton / I. Samuel. — Ithaca; New York: Cornell Univ. Press, 1947. — 182 p.
259. Scaliger, G. C. Select Translations from Scaliger's Poetics / Tr. F. M. Padelford / G. C. Scaliger. — New York: Henry Holt & Co., 1905. — 126 p.
260. Schachter, M. Louis Le Roy's "Sympose de Platon" and Three Other Renaissance Adaptions of Platonic Eros / M. Schachter // *Renaissance Quarterly*. — Vol. 59. — No. 2. — 2006. — P. 406–439.

261. Scott, J. G. *Minor Elizabethan Sonneteers and Their Greater Predecessors* / J. G. Scott // *The Review of English Studies*. — Vol. 2. — No. 8. — 1926. — P. 423–427.
262. Scott, J. G. *The Sources of Spenser's "Amoretti"* / J. G. Scott // *The Modern Language Review*. — Vol. 22. — No. 2. — 1927. — P. 189–195.
263. Silver, I. *Plato and Ficino in the Work of Symphorien Champier* / I. Silver // *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. — Vol. 55. — No. 2. — 1993. — P. 271–280.
264. Sims, D. J. *The Syncretic Myth of Venus in Spenser's Legend of Chastity* / D. J. Sims // *Studies in Philology*. — Vol. 71. — No. 4. — 1974. — P. 427–450.
265. Smarr, J. L. *Anacreontics* / J. L. Smarr // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 39.
266. Smith, J. C. *The Problem of Spenser's Sonnets* / J. C. Smith // *The Modern Language Review*. — Vol. 5. — No. 3. — 1910. — P. 273–281.
267. Sokolov, D. A. "Love Gave the Wound, Which While I Breathe Will Bleed": Sidney's "Astrophil and Stella" and the Subject of Melancholy / D. A. Sokolov // *Sidney Journal*. — Vol. 30. — No. 1. — 2012. — P. 27–51.
268. Sokolov, D. A. *Sir Philip Sidney: "Astrophil and Stella"* / D. A. Sokolov // *The Ashgate Research Companion to The Sidneys, 1500–1700: Volume 2: Literature* / Ed. M. P. Hannay, M. G. Brennan, M. E. Lamb. — Surrey; Burlington: Ashgate Publishing Ltd., 2017. — P. 226–240.
269. Stern, V. F. *Harvey, Gabriel* / V. F. Stern // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 347–348.

270. Stewart, J. T. Renaissance Psychology and the Ladder of Love in Castiglione and Spenser / J. T. Stewart // *The Journal of English and Germanic Philology*. — Vol. 56. — No. 2. — 1957. — P. 225–230.
271. Traill, D. A. Ring Composition in Catullus 63, 64 and 68b / D. A. Traill // *The Classical World*. — Vol. 81. — No. 5. — 1988. — P. 365–369.
272. Traill, D. A. Ring-Composition in Catullus 64 / D. A. Traill // *The Classical Journal, The Classical Association of the Middle West and South*. — Vol. 3. — No. 76. — 1981. — P. 232–241.
273. Tuve, R. A Mediaeval Commonplace in Spenser's Cosmology / R. A. Tuve // *Studies in Philology*. — Vol. 30. — No. 2. — 1933. — P. 133–147.
274. Waller, G. F. "This Matching of Contraries": Bruno, Calvin and the Sidney Circle / G. F. Waller // *Neophilologus*. — Vol. 56. — No. 3. — 1972. — P. 331–343.
275. Warkentin, G. Sonnet, Sonnet Sequence / G. Warkentin // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 662–665.
276. Weatherby, H. L. Axiochus / H. L. Weatherby // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 77.
277. Weiss, R. Humanism in England during the Fifteenth Century / R. Weiss. — Oxford: Basil Blackwell, 1941. — 190 p.
278. Welsford, E. Introduction / E. Welsford // *Spenser: "Fowre Hymnes," "Epithalamion": A Study of Edmund Spenser's Doctrine of Love* / Ed. and Introduction by E. Welsford / E. Spenser. — Oxford: Basil Blackwell, 1967. — P. 1–91.
279. Wheeler, A. L. Catullus and the Traditions of Ancient Poetry / A. L. Wheeler. — Berkeley: Univ. of California Press, 1934. — 291 p.

280. Wickert, M. A. Structure and Ceremony in Spenser's "Epithalamion" / M. A. Wickert // *English Literary History*. — Vol. 35. — No. 2. — 1968. — P. 135–157.
281. Wilkins, E. H. A General Survey of Renaissance Petrarchism / E. H. Wilkins // *Comparative Literature*. — Vol. 2. — No. 4. — 1950. — P. 327–342.
282. Wine, M. L. Spenser's "Sweete Themmes": Of Time and the River / M. L. Wine // *Studies in English Literature, 1500–1900*. — Vol. 2. — No. 1. — 1962. — P. 111–117.
283. Winstanley, L. The Influence of Ficino and Bruno on the "Fowre Hymnes" / L. Winstanley // *The Fowre Hymnes* / Ed. and Introduction by L. Winstanley / E. Spenser. — Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1907. — P. lviii–lxxii.
284. Woodward, D. H. Some Themes in Spenser's "Prothalamion" / D. H. Woodward // *English Literary History*. — Vol. 29. — No. 1. — 1962. — P. 34–46.
285. Woudhuysen, H. R. Letters, Spenser's and Harvey's / H. R. Woudhuysen // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 434–435.

ST. PETERSBURG STATE UNIVERSITY

Manuscript

LOVE LYRICS OF EDMUND SPENSER

by

Zhang Zizhu

A thesis submitted in conformity with the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy

Specialization 10.01.03 – Foreign Literature
(Literature of Europe, America and Australia)

Department of Foreign Literature
St. Petersburg State University

Academic supervisor: Prof. Irina I. Burova

St. Petersburg 2018

CONTENTS

Introduction	212
Chapter I. “Fowre Hymnes” by Spenser as the Ideological Foundation of His Love Lyrics	233
1.1. Renaissance Neoplatonism	233
1.1.1. Neoplatonism in the Medieval and Renaissance England	233
1.1.2. The Neoplatonic Doctrine in the Works of Ficino, Pico, Leone Ebreo and Castiglione	241
1.1.2.1. “Commentary on Plato’s Symposium on Love” by Ficino	241
1.1.2.2. “Commentary on a Canzone of Benivieni” by Pico della Mirandola	243
1.1.2.3. “Dialogues of Love” by Leone Ebreo	244
1.1.2.4. “The Book of the Courtier” by Castiglione	245
1.2. “Fowre Hymnes” by Spenser	247
1.2.1. The Hymn as a Literary Form	247
1.2.2. “Fowre Hymnes” by Spenser	250
1.2.2.1. “An Hymne in Honour of Love”	255
1.2.2.2. “An Hymne in Honour of Beauty”	263
1.2.2.3. “An Hymne in Honour of Heavenly Love”	268
1.2.2.4. “An Hymne in Honour of Heavenly Beauty”	273
Chapter II. “Amoretti” and “Anacreontics”	277
2.1. “Amoretti”	277
2.1.1. The Concept of Love of Troubadours, Poets of the “Docle Stil Nuovo” School and Petrarch	277

2.1.2. Development of the Sonnet as a Literary Form in Italy and France	279
2.1.3. Anglization of the Sonnet, Petrarchism and Anti-Petrarchism in the English Sonnet	282
2.1.4. The Lover and His Beloved as Recurrent Images in “Amoretti”	289
2.1.5. The Temporal Structure and the Architectonics of the Sonnet Cycle	301
2.2. “Anacreontics”	306
2.2.1. Anacreon and His Renaissance Imitators	308
2.2.2. “Anacreontics” and the Architectonics of “Amoretti and Epithalamion”	310
2.2.3. The Subject of “Anacreontics” and “Cupid and the Bee” Motif	313
2.2.4. The Main Characters of “Anacreontics” and the Links between “Anacreontics” and “Epithalamion”	318
Chapter III. Spenser’s Wedding Songs	324
3.1. “Epithalamion”	324
3.1.1. Traditions of Epithalamia and Spenser’s Innovations	324
3.1.2. Epithalamia by Catullus and Spenser	329
3.1.3. Architectonics and Temporal Structure of “Epithalamion”	333
3.1.4. The Images of the Bride and Bridegroom	340
3.2. “Prothalamion”	347
Conclusion	364
Bibliography	371

Introduction

Edmund Spenser (c. 1552–1599) was an outstanding English Renaissance poet called the Arch-Poet by his contemporaries, who gave his name to the Spenserian stanza and Spenserian sonnet that are still used in the English language poetry. His works have been attracting the closest attention of researchers as long as literary criticism exists, but there are still numerous lacunae in Spenser studies. In particular, there are no comprehensive studies of the poet's love poetry.

The theme of love is touched upon in many works of the poet, for example, an unrequited love of Colin for Rosalind was reflected in such poems as “The Shepheardes Calender” (1579) and “Colin Clouts Come Home Againe” (1595), love also became an important motif in the all-encompassing epic poem “The Faerie Queene” (Books I–III, publ. 1590, Books IV–VI, publ. 1596). However, his actual love lyrics are a group of his three works including collections of poems “Fowre Hymnes” (1596) and “Amoretti and Epithalamion” (1595) and a poem named “Prothalamion” (1596) that are equally based on the Neoplatonic concepts of love and beauty, and linked through recurring themes, motifs and imagery. Despite the obviousness of such a grouping of the works by Spenser, their studies began only in the 20th century and still leaves a wide field for the research activity.

The selected object of the study requires attention to the historical-cultural background against which these works were created. Spenser lived in the Elizabethan age, the period of “the rapid development of science, art and literature that revived the ideals of classical antiquity and turned to the study of nature.” [64, p. 30] In the sphere of literature, the first half of the 16th century in England was marked by the appearance of works of humanists, Thomas More's (1478–1535) “Utopia” (1516) being the most influential among them; assimilation and national adaptation of

the sonnet, later the success of the process being reflected in “Tottel’s Miscellany” (1557) compiled and published by Richard Tottel (?–1594); the appearance of the new translations of the Bible (the New Testament (1526) and a part of the Old Testament (1530) translated by William Tyndale (1484?–1536), the first full translation of the Bible (1535) by Miles Coverdale (1488–1568). On the one hand, these new literary phenomena influenced the works of Spenser; on the other hand, Spenser, being one of the greatest poets of his age, also influenced the further development of English literature.

The studies of Spenser’s love poetry telling about the essence of love and striving for the supreme form of beauty should inevitably deal with the philosophical foundation of Spenser’s art, his aesthetic thought, since without this it is impossible to seriously analyze the philosophical and aesthetic problems tackled in Spenser’s love lyrics. All scholars who turned to the study of the sonnet cycle “Amoretti” and “Fowre Hymnes” rightly note that these works were created under the influence of the philosophy of Neoplatonism [69, p. 197]. Moreover, speaking of Spenser’s love poetry, researchers prefer to focus on the problems of Neoplatonism, proceeding from the fact that Neoplatonic philosophy was popular in Elizabethan England. At the end of the 15th century and during the first half of the 16th century a lot of humanists appeared in England, their first representatives William Grocyn (c. 1446–1519), Thomas Linacre (c. 1460–1524) and John Colet (1467–1519) – had studied in Italy [94, p. 7]. These scholars were engaged in studies and propaganda of ancient philosophy and culture, contributed to the spread of the teachings of Plato and Neoplatonism in England. In the realm of literature, Neoplatonism was mediated by the works of such Italian humanists and / or poets as Girolamo Benivieni (1453–1542), Pietro Bembo (1470–1547), Baldassare Castiglione (1478–1529), Torquato Tasso (1544–1595) and others. In S. Hutton’s opinion, “a central theme of the literary Platonism of the

Renaissance was the idealization of secular love through the doctrine of spiritual beauty and what has come to be called ‘Platonic love.’” [199, p. 49–50] Neoplatonic views of the Elizabethan authors quite often appear in the titles of some sonnet collections (eg., “Ideas Mirroure,” (1594) and “Idea” (1619) by Michael Drayton (1563–1631)). A more critical approach to Platonic love is characteristic of the lyrical collection “Astrophel and Stella” (publ. 1591, 1598) by Philip Sidney (1554–1586).

In the Renaissance, Petrarchism, as a literary trend going back to Petrarch’s (1304–1374) “*Il Canzoniere*” (1373–1374 – the final version; publ. 1501 [120, p. 5–6; 11–12]), had already transcended Italy and continued to play an important role in other Western European literatures. In England, Petrarchan ideas and topoi became widespread not only thanks to Italian poets, but also to their French imitators, such as the members of “*La Pléiade*” – Pierre de Ronsard (1524–1585) and Joachim Du Bellay (1522/1525–1560). The Englishmen borrowed Petrarchism from the literature of the Catholic countries, but during the reign of Elizabeth I the positions of the English Protestants strengthened considerably, therefore, the critical attitude to the Catholic culture was consolidated totally, therefore, it is difficult to separate the discontent with Petrarchism as a literary system from the discontent with it as a fact of the Catholic world culture.

On the one hand, if we regard the English poets of that time as followers of Petrarch taking “*Il Canzoniere*” and Petrarchism as their model, it is necessary to concentrate on establishing parallels between their works and that of the continental Petrarchists. On the other hand, in Elizabethan England, anti-Petrarchist sentiments were strong, forcing poets to seek original ideas, images of characters and forms, polemicizing with the Petrarchan ones. Thus, we consider it necessary to establish the presence of Petrarchist and anti-Petrarchist elements in the object of our investigation and to determine their correlation.

The elevation of the status of a national language and the development of a national prosody was another impressive manifestation of cultural self-awareness and independence in the then England and in the Continent. This process was started by the treatise “*De Vulgari Eloquencia*” (c. 1305) by Dante Alighieri (1265–1321), it was further facilitated by translations of the Bible into national languages. The importance of the national languages was also emphasized in such Renaissance philological and aesthetic treatises as “*Défense et Illustration de la Langue Française*” (1549) by J. Du Bellay, “*The Arte of English Poesie*” (1589) attributed to G. Puttenham (1529–1590), “*A Defence of Poetry*” (or “*An Apology for Poetry*,” publ. 1595) by Ph. Sidney. It is impossible to ignore the experiments of the Renaissance poets who tried to apply the rules of the classical quantitative metrics to the development of the national prosody. In a letter to Gabriel Harvey (1552–1631) Spenser mentioned the Areopagus as a group of English poets aiming at the creation of rules to define the phonetic quantity of English syllables [250, p. 55]. The most impressive examples of the attempts to apply the Roman versification principles to English prosody were given by Sidney and Spenser. [175, p. 432–433; 76, p. 133–134]. However, the Elizabethans quite soon understood that some classical rules of versification do not work in English and, having rejected the idea of their automatic transfer into national poetry, chose to adapt and imitate the classical rules of prosody [90, p. 153–154] by means of syllabic-accentual versification that had been established in the national poetry by John Gower (c. 1330–1408) and Geoffrey Chaucer (c. 1340/1345–1400) [90, p. 149]. The same can be said about the fate of a purely Renaissance genre – sonnet borrowed by the Englishmen from Roman literatures and adapted to the possibilities of the syllabic-accentual system of versification.

After a brief survey of the cultural context of Spenser’s works, let us move on to the **object** of our research, which consists of the col-

lections “Fowre Hymnes”, “Amoretti and Epithalamion” and the poem “Prothalamion,” and a review of the publications devoted to these works. At the same time, we will allow ourselves to retreat from the chronological order of the publication of the works by Spenser, proceeding from the fact that “Fowre Hymnes” include two poems written by the poet in his youth and considering that Spenser’s Neoplatonic views were set forth in this work in the most concentrated form.

In our thesis paper the texts by Spenser mentioned above are quoted from the bilingual edition “Spenser E. Amoretti и Эпиталама” edited by I. I. Burova [46] (“Amoretti and Epithalamion”), the critical edition “Spenser: ‘Fowre Hymnes’, ‘Epithalamion’: A Study of Edmund Spenser’s Doctrine of Love” compiled by E. Welsford [4] (“Fowre Hymnes”), the volume of “Minor Poems” from Spenser’s Variorum edition [10] (“Prothalamion”). Also “Edmund Spenser’s ‘Amoretti and Epithalamion’: A Critical Edition” by K. Larsen [3] and a collection of works by Spenser “Спенсер Эдмунд. Сонеты, песни, гимны о любви и красоте” published by A. V. Lukianov [50] were used.

“An Hymne in Honour of Love” and “An Hymne in Honour of Beautie” allowing to evaluate Spenser’s ideas about love and beauty, raise the question of the extent to which these ideas were reflected in the later work, “Amoretti and Epithalamion.” The second pair of hymns, “An Hymne in Honour of Heavenly Love” and “An Hymne in Honour of Heavenly Beautie,” was most probably created after 1595, when the poet had completed his work on “Amoretti and Epithalamion.” In them the poet considers the renunciation of earthly love and beauty and ascent to divine love and beauty. Taken together, the four hymns bear witness to the evolution of Spenser’s views over time, the movement of his feelings from earthly love to heavenly love, his desire to move from enjoying earthly beauty to contemplating heavenly beauty.

The collection “Fowre Hymnes” drew the attention of such critics as J. B. Fletcher [174; 176], F. Padelford [237; 238], R. Lee [214], J. W. Bennet [146; 147] and others. These researchers were mainly interested in such problems as the time of the creation of the first pair of hymns, the sources of Spenser’s ideas of love and beauty expounded in the hymns, the links between the two pairs of the hymns (whether the last pair should be regarded as separate poems or the continuation and addition to the first pair), etc. It should be noted that, W. Johnson established the connection between the hymns and “Amoretti,” trying to reveal all the textual coincidences in these two collections [206]. His efforts confirm the hypothesis of J. W. Bennett that Spenser had written a poem on love that was lost, and then, in the mid-1590s, created “Colin Clouts Come Home Againe,” “Fowre Hymnes,” and “Amoretti and Epithalamion” that echoed the lost poem. Thus, J. W. Bennett and W. Johnson came to the conclusion that all four hymns were composed at the same time.

“Amoretti and Epithalamion” including 89 sonnets, the so called “Anacreontic Poems” and the wedding poem “Epithalamion” is the most well-studied of the works that we chose as the object of our research. When determining the genre of “Amoretti” and the whole collection of poems, the researchers use the interchangeable terms “cycle” and “sequence,” which makes it necessary to establish the relationship between these notions, not least because in the Russian tradition the term “sonnet sequence” introduced by Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) to define the genre of his collection of sonnets “The House of Life” (1881) was translated as “цикл сонетов” (the sonnet cycle) from its very inception [88, p. 268].

According to M. L. Gasparov, the sequence as a form of clerical poetry spread all over Europe during the 11th and 12th cc., and during that period the term was used to denote different phenomena. For the subsequent history of European poetry, the so-called “new” sequence that

developed in the 12th-century France (Adam of St. Victor (d. 1146), etc.) and then spread all over Europe proved to be of the greatest importance. [91, p. 687]. Its peculiarity lies in the fact that the texts making up the sequence consisted of identical stanzas of the syllabic-accentual verse. Later it passed into the secular poetry of *vagantes*, which, in its turn, influenced the lyrical forms of troubadours [92, p. 958–959], whom the sonnet form dates back to. Thus, for such a connoisseur of the medieval art as D. G. Rossetti was, the term “sonnet sequence” indicated the structural uniformity of the poems included in it. However, D. G. Rossetti paid equal attention both to formal and thematic unity of the elements of the sequence.

Subsequently, British literary scholars extended the term “sequence” to the earlier collections of sonnets, beginning with “*Hekatompathia, or Passionate Centurie of Loue*” (1582) by Thomas Watson (c. 1537–1592) [224, p. 419] and “*Astrophel and Stella*” by Ph. Sidney [189, p. 67]. At the same time, the terms “cycle” and “series” as the synonyms to “sequence” are quite often applied to them [183, 401–402], which seems to us not quite justified. “Series” is a selection of individual poems having the same structure and grouped around a common thematic centre. [183, p. 400] It was the “series” that William Wordsworth (1770–1850) used to denote his collections of sonnets; in the Russian tradition, however, they are also called cycles [131, p. 367; 126, p. 221]. In our opinion, the “series” is the English analog for what Petrarch called “*rime sparse*,” and which A. N. Veselovsky defined as “fugitive verses” [85, p. 155]. A. N. Veselovsky, however, marked that Petrarch in his late years could have arranged the poems written before in a certain order to turn them into a lyrical confession [85, p. 155]. And it is this organization of the collection by the author following a certain plan, which turns the poems into a continuous narrative, that allows to differentiate the “sequence” from “series” and brings it closer to the notion of the “cycle”;

in I. I. Burova's opinion, "some characteristics of the sonnet cycle (the general header, unity of the theme, recurrent images of the Lady and the lover, the formal unity of the elements) are also suitable for the characteristics of a sequence" [73, p. 411].

The cycle becomes a key notion in the analysis of Spenser's love lyrics. An important part in making sense of the nature of the cycle belonged to such Russian poets as V. Bryusov, A. Bely and A. Blok [124, p. 3–5; 96, p. 42–45]. Later on, the term "cycle" has increasingly been turning into a concept of poetics. Currently, the theory of the cycle is still far from completion, so the universal definition of the cycle has not yet been worked out. We will list only the most typical points of view. In the "Concise Literary Encyclopedia," the cycle is interpreted as "a group of works consciously united by the author in terms of genre, thematic, ideological principle or by means of shared characters." [114, p. 398] According to the type of the artistic discourse, M. N. Darwin singled out two varieties of the cycle, verse and prose ones, and three varieties according to the genre properties, lyrical, epic and dramatic cycles [97, p. 8–9]. I. V. Fomenko believes the "cycle" can be used in both broad and narrow meaning: in the broad sense, it is synonymous to a "series," "group" or "circle" of works; and in the narrow meaning, it is "a genre form, the main feature of which is the special relationship between the poem and the context allowing to embody a complex system of views, the integrity of the individual and / or the world in the system of consciously organized poems." [123, p. 3]

Our own understanding of the cycle was formed on the basis of the above mentioned concepts. First of all, the poems in a cycle should be arranged by the author according to his artistic intention formed by his aesthetic preferences.

Secondly, in the cycle, there must exist recurrent motifs or images, a common theme or mood.

Thirdly, the cycle should have a consistent lyrical plot, in other words, it must be characterized by strong narrative elements.

Fourthly, the links between individual poems in the cycle are of importance. They can be chronological (for example, if the text has a character of a diary) or cause-and-effect ones.

Fifthly, within the framework of the cycle, it is preferable to maintain a unified genre, form and structure (meter and rhyme scheme) of the poems comprising it, however, these features are optional for the cycle.

Since “Amoretti” possess all these features, they can be considered a sonnet cycle. Similarly, “Anacreontics” and “Fowre Hymnes” also have some basic common features (the unity of the genre of the works included in them; the author’s organization of hymns (two pairs) and Anacreontic stanzas (in the first edition of 1595 they were not divided into four independent poems); the ladder of love as the main motif in the hymns and the recurrent motif of “Cupid and the bee” in the Anacreontic stanzas; the recurrent images of the hymnographer the lover in the hymns and the lover and Cupid in the “Anacreontic Poems”; a common theme of love and beauty in both cycles) allowing to call them a hymn cycle and an Anacreontic cycle, respectively. Moreover, despite the fact that the plots of the hymns and “Anacreontic Poems” are not as consistent as the plot of “Amoretti,” one cannot deny the existence of narrative elements in them. Thus, it is enough to mention that in the hymns the story of the creation of the world has three versions, and “Anacreontic Poems” consist of four complete stories.

At the same time, the term “cycle” is also applicable to the collections of poems belonging to different genres if the works comprising it possess the necessary common features. So we also intend to consider “Amoretti,” “Anacreontic Poems” and “Epithalamion” as a lyrical cycle, the features of which, in L. Ye. Lyapina’s opinion, are as follows [107, p. 165]:

1. composition set by the author;
2. autonomy of the poems comprising the lyrical cycle;
3. “single-centeredness,” centrality of the composition of the lyrical cycle;
4. lyrical character of combining the poems in the lyrical cycle;
5. lyrical principle of imaging (lyrical depiction principle).

Thus, unlike the sonnet cycle, the lyrical cycle does not imply the unity of the genre, meter and rhyme scheme in works comprising it. Unlike the lyrical sequence, it has a more strict structure, all parts of it merging into the single whole, while “the integrity of the lyrical cycle is not formed at the expense of eliminating the integrity of the individual works” [97, p. 13]: each part possesses an autonomy of its own; the lyrical cycle should have a more elaborate plot centered at the most important event. In Spenser, for instance, it is the wedding, while in Petrarch we come across several events without being able to discern the most important of them: it may be the poet’s first meeting Laura, her death and his decision to rely on divine love for consolation, etc. So in our work we are going to call “Amoretti and Epithalamion” the lyrical cycle.

Certainly, we have given a very narrow definition of the cycle, which is based on strict criteria and is suitable for Spenser’s works, while in the history of literature works that do not correspond at once to all the conditions listed above can also be defined as cycles, depending on the position occupied by scholars.

Another theoretical problem concerning the cycle is whether it is legitimate to use the almost modern term “cycle” or “lyrical cycle” to describe the four-century old literary phenomena. According to M. N. Darwin, “the term always lags behind the phenomenon that it defines.” [96, p. 38] In addition, many lyrical works created before these terms were coined really belong to such cyclic formations [108, p. 86–89]. Therefore, as we believe, the use of the new term helps to more accurately and

deeply assess the old literary phenomenon and contributes to its further investigation.

The sonnet cycle “Amoretti,” as it was mentioned above, possesses the features of a diary, so nowadays it is customary to regard it as the author’s lyrical diary having an autobiographical nature. It is no coincidence that the biographical method has become one of the main instruments of studying Spenser’s lyrical cycle. Such compilers and commentators of the volume “Minor Poems” in Spenser Variorum edition as E. Greenlaw, Ch. Osgood, F. Padelford and others considered the context of Spenser’s life experience and his personality as the main factor in the analysis of the text [10, p. 631–638]. However, due to extremely scanty true-to-fact information about the life of the poet, researchers had to rely on the lyrical cycle itself as a source of biographical information and to look for the innermost feelings of the poet in the inner monologue of the lover as a character. Objecting to the biographical method, some scholars pay more attention to aesthetic problems and literary nature of the text, as a result of which they separate the work of art from Spenser’s autobiography, for instance, R. Kellogg and P. Cummings accurately separated the lyrical hero from Spenser, considering the lover in “Amoretti” to be an imaginary figure. According to these researchers, in the lines that seem to hint at the poet and his beloved literary devices are actually employed to make the personages more real and tangible. Thus, all the sonnets are interpreted as an allegory of the Man and Woman relationship [160; 209]. However, these researchers ignored historical facts reflected in the lyrical cycle. Thus, in Amoretti LXXVIII it was mentioned that the poet’s mother and his beloved shared the name Elizabeth being the namesakes to the queen of England (Amoretti LXXVIII, ll. 1–4), moreover, all Spenser’s sonnets bring us to the real wedding of the poet that took place on June 11, 1594 and was described in “Epithalamion.” It is impossible to explain such autobiographical traces by the artistic imagination only.

In the second half of the 20th century, close attention has been paid to the architectonics of “Amoretti and Epithalamion,” which allowed to reveal the deep structure in the artistic fabric of the lyrical cycle. Researches in this direction were initiated by A. K. Hieatt who analyzed “Epithalamion” from the point of view of numerological and astronomical symbolism [195]. Then A. Dunlop established the calendar principle underlying the composition of the sonnet cycle, the central part of which, in the critic’s opinion, corresponds to the days of Lent [166]. Though not all scholars support A. K. Hieatt’s and A. Dunlop’s points of view, their ideas have been further developed in other researches. Thanks to A. Fowler [180; 181], M. A. Wickert [280], W. Johnson [205], K. Larsen [213] and other scholars, “Amoretti,” “Anacreontics” and “Epithalamion” are now considered as an organic whole permeated with a common numerological code.

“Prothalamion” is thematically adjacent to “Epithalamion,” which makes both wedding songs perfect objects for comparison. “Epithalamion” was dedicated to the poet’s own wedding, “Prothalamion” praised the double betrothal of aristocratic couples. According to the wide-spread belief, “Prothalamion” is second to “Epithalamion” in beauty and thoroughness of decorum [254, p. 264–266]. Nevertheless, this opinion is not shared unanimously. In “Prothalamion,” Spenser, relying on the tradition of epithalamia, gave the wedding song a new content and a new style, which allowed J. Norton Smith to regard the prothalamion as a new genre invented by Spenser for specific purpose rather than his second epithalamium [230]. On the other hand, R. Eriksen regards “Prothalamion” as a typical Mannerist work [170].

In Russia, the attitude to Spenser’s love lyrics underwent a radical change at the turn of the 21st century: in 1999, the lyrical cycle “Amoretti and Epithalamion” published to mark the 400th anniversary of the poet’s death became the first complete Russian translation of a work by Spens-

er; the edition including all the 89 sonnets, “Anacreontics” and “Epithalamion.” [46] In the very beginning of the 21st century, I. I. Burova published a monograph “Minor Poems of Edmund Spenser,” [72] offering a general survey of this part of the poet’s heritage. The scholar analyzed the lyrical cycle “Amoretti and Epithalamion” and “Prothalamion” as well as paid attention to the “Shepherdess Calender” (1579) and “Complaints” (1591) collections and a number of separate poems, “Colin Clouts Come Home Againe,” elegies “Daphnaida” (1591) and “Astrophel” (1595), etc. In the same year 2001, A. V. Pokidov published his own translation of the sonnet cycle “Amoretti” under the title “Love Epistles,” [48] which included 88 sonnets. In 2001–2008, I. I. Burova went on publishing a series of papers devoted to Spenser’s “minor poems.” Then these results were in a more systematic and detailed form listed in her habilitational thesis [73]. I. I. Burova analyzed Spenser’s minor poems against a vast historical and history of literature background, considering the ideological basis of the Renaissance and comparing Spenser’s poetry with that of his contemporaries and predecessors. A part of this paper excluding the chapters on love lyrics, was published as a monograph in 2009 [80]. In 2011, the book “Edmund Spenser. Sonnets, Songs and Poems about Love and Beauty” was published. It included a new Russian translation of “Amoretti and Epithalamion” by A. V. Lukianov and the first Russian translation of “Fowre Hymnes” produced by V. M. Korman [50].

Our brief review of the publications devoted to Spenser’s love lyrics allowed us to determine **the subject of the study**, the ideas of love and beauty reflected in the poet’s love poetry; sources and traditions of the hymn, sonnet, Anacreontic poem and epithalamion as literary forms; Spenser’s contribution to the development of these genres; the aesthetic system in Spenser’s love lyrics, that is, the unity of creative intentions and the integrity of the works expressed in the images, contents and forms of poems, etc.

The **novelty** of the study is determined by the attempt to carry out a comprehensive analysis of Spenser's love poetry, to establish the close affinity between "Fowre Hymnes," "Amoretti and Epithalamion" and "Prothalamion"; to specify the ideological basis of the hymns borrowed by Spenser from the treatises by Marcilio Ficino (1433–1499), Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494), Baldassare Castiglione; to set out the concept of "Fowre Hymnes" as a hymnal cycle based on the idea of the ladder of love borrowed by the poet from Castiglione; to reexamine the concept of the temporal structure of the lyrical cycle "Amoretti and Epithalamion"; to perform afresh a close examination of images employed by Spenser in his love lyrics.

The **topicality** of the current research is in the first place ensured by the artistic importance of "Fowre Hymnes," "Amoretti and Epithalamion" and "Prothalamion" as well as a relatively less coverage they received, especially beyond the English-speaking world. However, even in the 20th-century England and the USA the studies of "Fowre Hymnes" were making a very slow progress compared with those of "Amoretti and Epithalamion." Up to this moment there have been almost no studies devoted to the investigation of parallels in the texts of "Fowre Hymnes," the lyrical cycle "Amoretti and Epithalamion" and "Prothalamion." Besides, the consideration of "Amoretti and Epithalamion" and "Fowre Hymnes" is of interest from the point of view of the rapidly developing theory of the literary cycle.

We see the **general task of the thesis** in the further development of the scholarly concept of Spenser's love lyrics and revealing the artistic system underlying them, which would contribute to their further exploration. This task determined the **sub-tasks of the research**:

1. To study the sources and traditions of such literary forms as the hymn, sonnet, Anacreontic poem and epithalamium and to determine Spenser's contribution to their development.

2. To give a holistic analysis of Spenser's love lyrics as an organic unity, to uncover their recurrent themes and motifs, the general ideas of love and beauty underlying them.

3. To specify the ideals of love and beauty put forward and praised by Spenser and to inscribe them in the context of the searches of his predecessors and contemporaries, and also to correlate them with paradigms of aesthetic and philosophical thought of the Renaissance.

4. To concentrate upon consideration of the content and formal aspects of Spenser's love lyrics.

The above-mentioned tasks defined the structure of the thesis paper consisting of an introduction, three chapters subdivided into sections and a bibliography including 285 sources.

The research is based on a complex **methodological approach** combining elements of historical, comparative and structural methods supplemented by elements of the biographical approach, which seems appropriate due to the autobiographical nature of the lyrical cycle "Amoretti and Epithalamion," as well as elements of close reading and narrative analysis. For the **theoretical and methodological basis of the research** the fundamental works by Russian and foreign scholars (G. V. Anikin, M. L. Gasparov, M. B. Darvin, S. Jayne, G. Genette, A. F. Losev, C. S. Lewis, N. P. Mikhalskaya, B. Rubel, I. V. Fomenko, R. I. Khlodovsky, W. Schmid) were chosen. In addition to the works of a general theoretical nature, the articles and monographs devoted to general and particular problems of Spenser studies also had methodological significance for this research, including the works by I. I. Burova, J. Bennet, M. A. Wickert, A. N. Gorbunov, T. Greene, A. Dunlop, W. Johnson, W. Clemen, C. V. Kaske, R. Lee, L. Martz, R. Miola, E. Allman, F. Padel-ford, D. A. Sokolov, J. Fletcher, A. Hieatt, E. Welsford, T. V. Yakushkina and others.

The theoretical value of the research is stipulated by the study

of the cycle problems, establishing the difference between Petrarch's collection of poems "Il Canzoniere" and a lyrical cycle exemplified in our study by Spenser's "Amoretti and Epithalamion." Petrarch provided his collection with a Latin subtitle «Rerum vulgarium fragmenta» [281, p. 327], i. e., "the fragments written in the volgare" We believe that "Il Canzoniere" is characterized by centrifugality and relatively free structure, while Spenser's lyrical cycle is a centripetal coherent narrative, all parts of which are subordinate to the task of narrating the story of the relationship between the lover and his beloved, culminating in a happy wedding. Besides, in our study the concept of the cycle is extended to the collection of poems "Fowre Hymnes" and Spenser's love lyrics as a whole.

The practical value of the research is stipulated by a possibility to use its results and materials in University courses in the history of the 16th-century English literature, in the research of other Elizabethan cycles as well as in writing commentaries on the texts of "Fowre Hymnes," the lyrical cycle "Amoretti and Epithalamion," and "Prothalamion."

The following statements are submitted to the official presentation:

1. The structure of the collection of poems "Fowre Hymnes" by Spenser was influenced by George Chapman's collection of hymns "The Shadow of Night" (1594).

2. The first pair of poems in "Fowre Hymnes" created at the onset of Spenser's literary career served as the ideological basis for his later love lyrics ("Amoretti and Epithalamion," the second pair of poems in "Fowre Hymnes" and "Prothalamion"), developing the same complex of Neoplatonic notions of love and beauty, recurrent themes and motifs; that said, the hymns should be regarded as a generalized statement of Spenser's philosophy of love.

3. The collections of poems "Fowre Hymnes" and "Amoretti and

Epithalamion,” and the poem “Prothalamion” harmoniously complement each other: contemplation or transcendental cognition, which in “An Hymne in Honour of Heavenly Love” and “An Hymne in Honour of Heavenly Beauty” is aimed at achieving mystical ecstasy, does not contradict the real love practice that in “Amoretti and Epithalamion” and “Prothalamion” is associated with marriage as a social institution.

4. A full understanding of such characters of Spenser’s love lyrics as the lover, his beloved and Eros (Cupid) can be achieved only while exploring their images both in the lyrical cycle “Amoretti and Epithalamion” and in the hymns.

5. One of the main themes in “Fowre Hymnes” is the necessity to be purified with suffering before achieving the real bliss. This idea is also treated in the sonnets of “Amoretti,” in the mythological metaphors of “Anacreontics” and in “Epithalamion” which states the arrival of the long-awaited day of the triumph of love when all the sadness and suffering are becoming things of the past. This key motif once again emphasizes the existence of a close connection between “Fowre Hymnes” and “Amoretti and Epithalamion.”

6. Spenser’s description of the ladder of love is the closest to the scheme of the ascent suggested by Castiglione and featuring a detailed fictionalized and practically oriented description of the steps. This concept underlies both pairs of hymns equally describing the lover’s ascent up to the fourth step and explains the presence of parallel places in the hymns of the first and the second pairs. The common ladder of love unites the poems into a philosophical hymnal cycle narrating about the gradual ascent up the ladder of love.

7. In “Amoretti and Epithalamion,” Spenser achieves reconciliation of the Petrarchist contradiction between spiritual and bodily love through the institution of church marriage, without confining himself to the desire for spiritual love and contemplation of the ideal mental female image.

8. In the sonnet cycle “Amoretti,” the images of the hero and heroine combine individual features of their real prototypes and the literary tradition of description of the lover and his beloved. Angelic qualities of the beloved emphasize her chastity and innocence, while she is perceived as a real person. Following the tradition, in “Amoretti” the poet depicts the trials the lover had to overcome, they are similar to those trials that had to overcome the heroes of his predecessors, Petrarchan poets, but he adds a description of his own suffering to them.

9. The influence of the beloved upon the lover in the process of courtship is of primary importance in the sonnet cycle “Amoretti”: it gives the shape to his thoughts, and she shapes his inner world.

10. “Amoretti” themselves possess the characteristics of an independent cycle (the unity of the genre of the works included in them, the consistent lyrical plot, recurrent images of the hero and heroine, authorized order of the sonnets, unified scheme of rhymes in all the sonnets but Amoretti VIII, etc.); besides, “Anacreontics” also possess certain features of an independent cycle (the unity of the genre of the works included in them, the author’s organization of stanzas, the recurrent images of the lover and Cupid, abundant narrative elements, etc.); on the other hand, in the aspects of content and architectonics, “Amoretti,” “Anacreontic Poems” and “Epithalamion” merge into an organic whole, forming a large lyrical cycle.

11. The genre canon of the Renaissance epithalamium provided Spenser with the opportunity to borrow topical ideas and motifs for his “Epithalamion” from the works of his immediate predecessors, but he preferred to follow such ancient authors as Theocritus, Catullus and Claudianus. Spenser acted as an heir to the tradition as well as an innovator developing the English epithalamium in aspects of the poetic form, content and system of characters.

12. In “Epithalamion,” Spenser praised the spiritual beauty and

virtues of the bride, allowing the bridegroom to continue climbing the ladder of love through contemplating her spiritual beauty. The poet is convinced that marriage by no means hinders spiritual ascent, conversely, it raises a person to new heights allowing him to perceive the beauty of a higher order.

13. Hypotheses concerning the temporal structure of the lyrical cycle “Amoretti and Epithalamion” are based on the idea of the identity of the time of narration (discourse-time) and the time of the events described (story-time), which in most cases is really maintained. At the same time, not all the time points in the narrative can be fixed. Hence it is necessary to distinguish between the time of actual events and the time of the narration about them.

14. “Prothalamion” is a genre variety of the epithalamium. Its sources are the literary models regarded by Spenser as classics (primarily the epithalamia of Catullus) as well as works of national literature created beyond the epithalamic tradition, such as “A Tale of Two Swannes” by W. Vallans.

15. As a heir to the traditions of ancient, medieval and Renaissance literature, Spenser made a significant contribution to the development of the hymn, sonnet, Anacreontic poem and epithalamium, innovatively modernizing these lyrical genres through elements of the national tradition and adapting their canons to solve his own artistic tasks.

The principal results of the research have been presented in two reports at two international conferences: at the 45th International Philological Conference held at Sr. Petersburg State University (March 2016) and at the “21st Tsarskostliskii Readings” held at Leningrad State University named after A. S. Pushkin (April 2017), as well as were repeatedly discussed at doctoral seminars held by the department of Foreign Literature at St. Petersburg State University.

The results and materials of the research were presented in a chap-

ter in a multi-authored monograph and 7 articles, including four articles published in the authoritative and peer-reviewed journals recommended by the Higher Attestation Commission of the Russian Federation for publications of the results of doctoral degree papers:

1. “Anacreontics” and Their Relationship with “Epithalamion” in Edmund Spenser’s Lyrical Cycle “Amoretti and Epithalamion” // University Proceedings. Volga Region (Penza). The Series of Humanities. — No. 3. — 2017. — P. 75–83. (In Rus.)

2. Evolution of the Love Conceptions in Western European Lyrics of the 12th–14th Centuries. // Philological Sciences. Questions of Theory and Practice. — 2017. — No. 7–3 (73). — P. 21–24. (In Rus. In co-authorship with I. I. Burova.)

3. “Prothalamion” and the Starry Sky of E. Spenser // Philological Sciences. Questions of Theory and Practice. — No. 7–2 (73). — 2017. — P. 16–18. (In Rus. In co-authorship with I. I. Burova.)

4. On Traditions, Issues and Perspectives of Translating European Syllabic-Accentual Verse into Chinese // Proceedings of the Volgograd State Pedagogical University. — No. 6. — 2017. — P. 128–132. (In Rus.)

5. Evolution of the Sonnet in the English Renaissance Poetry: From Italian Form to National Variants // 21st Tsarskoselskii Readings: Materials of the International Scientific Conference, 25th–26th April, 2017. — Vol. 1. — St. Petersburg: Leningrad State University named after A. S. Pushkin, 2017. — P. 375–378. (In Rus. In co-authorship with I. I. Burova.)

6. Stylistic Originality of Spenser’s “Epithalamion” and its Reflection in Russian and Chinese Translations // *Studia Litterarum*. — No. 2. — 2017. — P. 22–39. (In Rus. In co-authorship with I. I. Burova.)

7. The Image of the Heroine in the Lyrical Cycle “Amoretti and Epithalamion” by E. Spenser // Proceedings of the 45th International Phil-

ological Conference (IPC 2016) / Advances in Social Science, Education and Humanities Research. — Paris; Amsterdam: Atlantis Press, 2017. — Vol. 122. — P. 557–560. (In Rus.)

8. Traditional and Individual in the Poet's Beloved in "Amoretti and Epithalamion" by E. Spenser // Women in Literature: Authors, Heroines of Fiction, Researchers: A Multi-Authored Monograph. / Ed. I. I. Burova. — St. Petersburg: "Petropolis", 2017. — P. 11–17. (In Rus.)

Chapter I. “Fowre Hymnes” by Spenser as the Ideological Foundation of His Love Lyrics

The notions of beauty and love borrowed by Spenser from the Neoplatonic philosophy have been known as one of the main ideological foundations of his love poetry. Listed in “Fowre Hymnes,” they give a detailed and specified account of the ideals of love and beauty the poet shared and praised. So it seems appropriate to begin our research with the analysis of “Fowre Hymnes.”

1.1. Renaissance Neoplatonism

1.1.1. Neoplatonism in the Medieval and Renaissance England

As Spenser borrowed his philosophical and aesthetic notions from the doctrines of the Renaissance Neoplatonists, we will start our analysis of “Fowre Hymnes” with the evaluation of the prevalence of Neoplatonism in Elizabethan England.

Though the indebtedness of “Fowre Hymnes” to the Florentine Neoplatonism is obvious, the lack of biographical data makes it difficult to find out exactly which Neoplatonic philosophical treatises and which works of fiction devoted to the Platonic love Spenser read. As a result, researchers had to move in the reverse order, relying directly on the texts of the poems to make assumptions as to the sources of ideas expressed by Spenser in his love lyrics, establishing similarities between certain lines of the English poet and the essence of the doctrines of certain Neoplatonic humanists or poems by other poets. Researches in this field can be divided into two groups. The first group comprises papers demonstrating a universal approach to the problem; in other words, assuming that the ideas of beauty and love in Spenser developed on the basis of the most

diverse sources, the authors of such works try to identify a possible connection between the ideas expressed by Spenser and those that are found in the works of other philosophers and writers, their analysis being based on establishing semantic coincidences between the texts. In general, this methodological approach is typical of encyclopedias and *Variorum* editions. For example, in the entry “Platonism” in “The Spenser Encyclopedia” (1990) this point of view is expressed in this most characteristic way: Renaissance Platonism “spread from Florence throughout Europe, decisively influencing writers as diverse as Agrippa (Heinrich Cornelius or Agrippa von Nettesheim – *Zh. Z.*), Bruno, Castiglione, Conti (most probably, Natale Conti – *Zh. Z.*), Dee (John Dee – *Zh. Z.*), du Bellay, Giorgio (most probably, Francesco Giorgio Zorzi – *Zh. Z.*), Leone Ebreo, and Tasso (Torquato Tasso – *Zh. Z.*), each of whom contributed to Spenser’s formation”[247, p. 546]. Extensive information on the parallels between the works of the Neoplatonists and “Fowre Hymnes” by Spenser is also given in the commentaries on the “Minor Poems” in Spenser’s *Variorum* edition [9, p. 662–675]. In Russian literary criticism, I. I. Burova also investigated “Fowre Hymnes” within a vast cultural context that included the works of Plato, Plotinus, medieval theologians and almost all of the Florentine Neoplatonists [73, p. 310–344].

Such universal researches carried out by a team of scholars or demonstrating the erudition of an individual literary critic are usually grounded on the researches belonging to the second group and setting relatively modest and pointed goals: the authors of such papers prefer to prelimit their task by choosing two or three texts for their object, Spenser’s “Fowre Hymnes,” and gradually establishing the cases and character of relationship between the latter and the texts even by little-known Neoplatonic thinkers and poets. Thus, the research works of this kind create new opportunities for refining the picture of Spenser’s networking at both ideological and artistic levels. We are going to mention some

of such works in section 1.2. However, the authors of such papers quite often agree that Spenser was influenced by multiple sources.

Sometimes it is impossible to explain why Spenser borrowed a particular idea from a certain thinker and not from another one. Thus, researches of the second group bring immaculate results only if they are referred to a unique idea expressed by one and the only thinker, which was later repeated by Spenser. Meanwhile, Neoplatonists, with the exception of Ficino and Pico, preferred to echo one another, so there is relatively little uniqueness and novelty in the Renaissance Neoplatonic treatises on beauty and love. That is why in this chapter we will start with an attempt to thoroughly study the issue of popularity of Neoplatonic works in the Elizabethan England, not siding with any of the existing theories on who and how exactly influenced Spenser's notions.

Up to the middle of the 20th century it had been supposed it was due to Marcilio Ficino, the founder and head of the Florentine Platonic Academy, and his works that Plato's teaching on beauty and love and Neoplatonism spread in the Renaissance England. Hence it had been believed that Ficino's ideas were quite popular there. Some scholars, however, challenged that point of view. For instance, according to P. O. Kristeller, in England it was only John Colet (1467–1519) who could borrow directly from Ficino, while Ficino's ideas were spread mostly in France and, borrowed from there, reached England only at the close of the 16th century [212, p. 19]. I. Samuel rightly marked that the problem of "Ficino in the Renaissance England" should be reconsidered and requires further investigation [258, p. 42]. Moreover, as the Florentine humanist was also one of the most important Renaissance translators of Plato, this problem embraces not only the popularity of Ficino's doctrine; we can assume that, to a great extent, the propagation of Plato's doctrine in England also depended on the popularity of Ficino in that country.

Having systematically investigated the problem, C. R. Jayne pin-

pointed a surprising fact: “there is no recorded English edition of any of Ficino’s own works or of his translations during the Renaissance.” [201, p. 219] That said, there were Renaissance English translations of works by Pico and Castiglione but there were no English editions and translations of Plato and Ficino, except for a pseudo-Platonic dialogue “Axiochus” that was rendered from Latin and published as a text provided by a certain “Edw. Spenser” in 1592. [199, p. 49; 276, p. 77] It is possible to maintain Ficino was popular in Italy and France, because the philosopher’s name often appeared in private and public library catalogues, as well as in the book publishing records, but we do not have sufficient information as to the direct impact the thinker could have on the formation of the English Neoplatonism. So, taking into account the situation of popularity of Ficino in England, it can hardly be said that in the absence of translations of his works Ficino contributed to the spread of Plato’s doctrine in England.

However, Plato had actually been known in England long before the Renaissance. As it was demonstrated by S. R. Jayne, there had been strong connections established as early as in the 12th century between English scholars and the Platonic schools of Paris and Chartres; moreover, two centuries before the Englishmen had acquainted with the Latin translation of Plato’s dialogue “Timaeus” made by Calcidius, while his commentary on the first part of the text laid the foundation for the medieval Neoplatonic cosmology [201, p. 216]. Besides, in around 1480, an English humanist John Doget (?–1501) wrote a Christian commentary on “Faedo.” [277, p. 164–166]

Indeed, there is no doubt that during the Renaissance it was common to study Greek and Latin, and some highly educated Englishmen could read not only the numerous Latin versions of the works by Ficino published on the Continent, but also the works of Plato in the Ancient Greek language. For example, the eminent humanist Thomas More (1478–1535), having a perfect command of the Ancient Greek language

and having studied the “Republic” and “Laws” by Plato, used some of Plato’s ideas in his “Utopia”; John Colet read Plato in the Latin translation by Ficino, as well as the works of Ficino himself, primarily “Theologia Platonica” (1482) and “Epistolae” (1495) [202, p. 83]. Besides, Colet’s friend William Grocyn (c. 1446–1519) spent three years in Italy (1488–1491) where he acquired two copies of Ficino’s “Commentary on Plato’s Symposium on Love” for his library; in 1551, after four years of studies on the Continent; John Dee (1527–1609) returned to England with a fine collection of books that included both the major works by Ficino and two versions of the complete works by Plato [202, p. 94]. Lastly, if “Axiochus” was really translated not by an Edward or Edwin but by the Edmund Spenser, this could be interpreted as a proof of his good command of Latin. Besides, as it was marked in the poet’s biography, Spenser studied Latin and Ancient Greek at school and at university. [179, p. 7–8] Having got his Master of Arts degree, he was to have a sufficient knowledge of both classical languages permitting him to study Plato and Ficino in the original.

Thus, there are reasons to suppose that in the 15th–16th centuries, especially during the Elizabethan age that witnessed a cultural boom in England, English erudites gained a wider access to Plato’s works in the original Ancient Greek and Latin works by Ficino, and those Englishmen were able to read and study them, though we have to acknowledge the fact that too little evidence survived till nowadays to prove the hypothesis of Ficino’s direct and powerful influence upon the English literature of the period. By contrast to Pico and Castiglione, his popularity in the Renaissance England was feeble. Nevertheless, in the English literature of the Renaissance, one can find both reflections of Ficino’s ideas and similar points of view, which can only be explained by two channels of influence, the works of the Italian followers of Ficino and the French Neoplatonists, thinkers and poets.

A circle of outstanding scholars and poets is known to have gathered around Ficino. Actually, Ficino's doctrine of love and beauty was primarily expressed in the verse form in Girolamo Benivieni's "Canzona dell'amore celeste e divino" (publ. 1488). Then Pico in his treatise "Commento alla canzone di G. Benivieni: 'Dell'amore celeste e divino'" (publ. 1519), following on from Ficino's ideas and developing his doctrine, offered an astute commentary on that complex poem. Then treatises treating theoretical aspects of Ficino's doctrine followed, "Dialoghi di Amore" (c. 1502, publ. 1535) by Leone Ebreo (c. 1460 – c. 1521), "De Gli Eroici Furori" (1585) by Giordano Bruno (1548–1600), to name just a few, and also there appeared some lower key versions providing simplified, popular outlines of the doctrine, of which "Gli Asolani" (1505) by Pietro Bembo and "Il Cortegiano" (Books I–III, 1516; Book IV, 1521) by Baldassare Castiglione, in which philosophical meditations were recited in a fictionalized form and supported by real life examples, were the most well-known.

In England, of all the works by Italian Neoplatonists, those by Pico and Castiglione were the most popular. In his younger years Thomas More translated Pico's biography ("The Life of Pico della Mirandola," tr. 1504) written by Pico's nephew. G. Harvey believed Pico to be one of the greatest among Italian scholars [192, p. 222]; if Harvey had a good knowledge of Pico, then Spenser advised by his friend, most probably also read Pico. Moreover, in a Harvey's letter to Spenser it was mentioned that Castiglione was held in high estimation at Cambridge [214, p. 65]. Castiglione's book "Il Cortegiano" was known in London as early as in the 1530s, and in 1561 its English translation by Thomas Hoby (1530–1566) was published [73, p. 341]. These facts are enough to suppose that Spenser most probably was acquainted with the works by Pico and Castiglione.

Another outstanding Italian humanist, Giordano Bruno, was

also renowned in the Elizabethan England, and it is quite possible that Spenser could be acquainted with his ideas. Bruno visited England in 1583 and stayed there up to 1585. It was during that period that he wrote such treatises as “Lo Spaccio dela Bestia Trionfante” (1584) and “De Gli Eroici Furori” dedicated to Philip Sidney. Though by that time Spenser had already settled in Ireland, he could learn about Bruno’s ideas through the mediation of his acquaintances from the “Sidney circle” or even read his books provided by them. Bruno’s revolutionary ideas of the universe, his short and unbridled temper could not but attract everybody’s attention to him. According to P. Levinson, “Cantos of Mutabilitie” (publ. 1609) eloquently witness that Spenser was influenced by Bruno’s “De Gli Eroici Furori” [215]. L. Winstanley suggested that Bruno’s treatise “De Gli Eroici Furori” might be one of the sources of “Fowre Hymnes.” [283, p. lviii–lxxii] In this treatise, however, Bruno sharply criticized women and refused to adore them as if they were of celestial substance, which makes us think his ideas could hardly seem attractive to Spenser as the author of the “Fowre Hymnes.” [153, p. 118]

As it has already been noted above, French humanists and poets also made a beneficial impact on the spread of Plato’s doctrine and Neoplatonism in England. Symphorien Champier (1471–1539) borrowed ideas from Plato’s “Symposium” and Ficino’s treatise on love for his “Le Livre de Vraye Amour” (1503) [263, p. 278–279]. Also French humanists were active in translating Plato’s and Ficino’s works into French. Salons of such ladies of high rank as Marguerite de Navarre (1492–1549), also played an important part in propagation of the ideas of Ficino and Italian Neoplatonists instilling the doctrine of the Platonic love. Louis Le Roy (1510–1577) translated “Symposium” by Plato, at this, having not been much interested in Ficino’s commentary and the book by Castiglione, he offered his own interpretation of the dialogue, which was lavishly ornamented with translations of Ancient Greek and Latin poems made by the

poet J. Du Bellay [260, p. 425–433; 435]. In this way, in the middle of the 16th century Platonic love became one of the main topics for French poets including such outstanding members of “La Pléiade” as Ronsard and Du Bellay. It is impossible to deny the important part played by the French poetry in spreading Neoplatonism in England.

In Geneva, in 1578, about a century after Ficino’s translations of Plato had been published, Henri Estienne (1528 or 1531–1598), a printer and philologist, produced a three-volume edition of all the works by Plato discovered by that time. The edition contained the Ancient Greek originals and their new Latin translations made by a French Calvinist Jean de Serres (also Serranus, 1540–1598). The first volume contained a dedication to Queen Elizabeth I. It is also known that Jean de Serres sent her a copy, and at the same time he sent the same gift to Philip Sidney. Perhaps, that was done on the advice of Estienne who deeply respected Sidney and believed the young man to be partial to scholarly editions of Greek texts [193, p. 146–148]. Hence it is possible to conclude that this edition was well known to the members of the Sidney circle.

Such was the situation of the spread of Neoplatonism and Plato’s doctrine before and in the days of Spenser. In the next paragraph of the thesis we are going to discuss the works by Ficino, Pico, Leone Ebreo and Castiglione, the ones, which, in our opinion, had the most important influence upon “Fowre Hymnes” by Spenser. Without claiming a universal coverage of the problem, in our selection of the works we proceeded from the fact that the works of Pico and Castiglione enjoyed popularity in the Renaissance England, their works were translated into English, Spenser’s close friend Harvey knew these works, hence, it is very likely that Spenser also read them and could borrow ideas from them for his poems. The works of Plato and Ficino were less accessible, but Spenser had a profound knowledge of Latin and the Ancient Greek language, which allows us to assume that he was able to study these authors in the origi-

nal. Besides, whether directly or indirectly, Ficino as the founding father of Florentine Neoplatonism had a great impact upon English literature. As to Leone Ebreo, we regard his work as one of the key Neoplatonic treatises, which is second in profundity of thought and scale only to those of Ficino and Pico. Our decision to abandon a comparative analysis of the works of Bruno and Spenser is justified by that Bruno's attitude to women could not be shared by Spenser as the author of "Amoretti and Epithalamion," though we believe that the poet was acquainted with Bruno's ideas. Thus, we are going to cover three of the four most influential Neoplatonic treatises and a fictionalized work by Castiglione.

1.1.2. The Neoplatonic Doctrine in the Works of Ficino, Pico, Leone Ebreo and Castiglione

1.1.2.1. "Commentary on Plato's Symposium on Love" by Ficino

According to Ficino, the Creator of the universe or the Sovereign Good first creates the Angelic Mind (the first world), then the World Soul (the second world) and the World Body (the third world), the visual one. Various kinds of things born in the Angelic mind are the essence of ideas. The Neoplatonist regards the world as a formed chaos and chaos to him is an unformed world. Thus, the three worlds correspond to three kinds of chaos: for instance, the Creator first made the substance of the supreme Mind, which the Neoplatonist calls Being and which in the first moment of its creation was unformed and dark. The Being still unformed was a chaos. As it was born of God, it returns to Him due to its innate aspiration.

This is how Ficino explains the birth and growth of love: "turning toward God, it (the substance – *Zh. Z.*) is illuminated by his rays, and through the splendor of the rays its desire is lit, while the desire is

lit, everything is turned toward God. In turning toward God it assumes form”; “Its first turning toward God we call the birth of Love. The infusion of the ray, the food of Love. The ensuing increase of appetite, we call the growing of Love. The reaching out to God, the impetus of Love. The forming of the Ideas, the perfecting of Love [122, p. 146–147]. Beauty to which love attracts things is the sweetness of order, and love joins the ugly to the beautiful.

Ficino gave a laconic definition of love as an attraction to beauty. At this, under the influence of the popular medieval theory of emanation the thinker believed beauty to be a kind of a bright light attracting a human soul. As a result, the beauty of the body as a radiance reveals its attractive properties in colours and lines, and the beauty of the soul is manifested in the harmony of virtues and wisdom. The radiance and physical beauty are perceived by physical eyesight, while the radiance and beauty of the soul can be perceived only by mind. Hence, in the process of enjoyment, the senses of smell, taste and touch prove to be superfluous.

Thus, “... this divine image kindles love, that is attraction to Him in all things. When God pulls the world towards Himself, and the world is pulled, there is only one continuous attraction having its origin in God, passing into the world and finally ending in God, which as in a circle returns to the same point from which it started. Therefore, one and the same circle, from God to the world and from the world to God, is identified by three names, beauty, love and pleasure [122, p. 151].” “Beauty” is what begins in the Creator and pulls to the initial good; “Love” is what passes into the world and embraces it; finally, love makes creatures turn to their Creator and wish to merge with Him, that corresponds to “Pleasure.”

1.1.2.2. “Commentary on a Canzone of Benivieni”
by Pico della Mirandola

Compared with the teachings of Ficino, Pico presented his thoughts more smoothly and coherently. Ficino retained the original order of speeches, and his own ideas and commentary were also expressed in a dialogical form modelled after the dialogue by Plato. But Pico, abandoning the dialogical form, was more concerned about the logical presentation of his theory. We should pay special attention to some of the additions and amendments that he introduced into Ficino’s doctrine.

According to Pico, “any thing has a threefold being, Causal, Formal and Participated.” [110, p. 275] Pico defines love as “a desire to enjoy and possess the beauty of another,” but it does not embrace “the love of God to His creatures and also what is called friendship <...> that have nothing to do with it.” [110, p. 277] Beauty, being a created thing, is inherent only in creations and does not exist in God in whom ideas can have only the causal being. If beauty is inherent only to creations, it is something imperfect. As there is no beauty in God, Pico divided beauty only into two kinds, voluptuous beauty and intelligible one. The first kind of beauty can be contemplated by physical eyesight, while the second one can be apperceived only intellectually. As Pico understood love as “a desire to enjoy and possess the beauty of the other” [110, p. 277], hereon it follows that the two kinds of beauty are to correspond to two kinds of love, i. e. profane love and heavenly love: “in the first case one loves profane and voluptuous beauty, in the second case one loves heavenly and intelligible beauty. It was Plato who stated in the “Symposium”: how many Venuses, so many kinds of love.” [110, p. 283]

A man is between these two extremities and is able to choose by himself whether he will tilt down to voluptuous love or upswing towards heavenly love. When a man is plunged into voluptuous love, he desires

only to physically merge with beauty. Most people are in this kind of love. However, due to philosophical studies the mind grows enlightened and begins to perceive voluptuous beauty as a shadow of another, perfect beauty, and upon that his soul can remember the beauty it had contemplated before it entered the body. Consequently, the soul desires to return to its initial state and contemplate heavenly beauty, and in the man a new desire appears, i. e. he begins experiencing the second kind of love. Due to such love the soul can ascend and merge with the Angelic Mind and the man can become an angel, it is just like that an object catching fire turns into flames. In such a way the man can abandon earthly love and catch the fire of heavenly love and then ascend to the intelligible heavens, finally find a rest by side of God Himself [106, p. 347–349].

Such ascent can be regarded as the basis of the ladder of love thoroughly and artistically described by Castiglione.

1.1.2.3. “Dialogues of Love” by Leone Ebreo

Leone Ebreo continued the line of the philosophy of love initiated by Ficino and Pico. The book of the humanist consists of three dialogues, the first dialogue is devoted to the definition of love and desire, the second considers the universal meaning of love, and the third deals with the origin of love. Unlike other Neoplatonists, Leone Ebreo treats love and beauty as possessing universal character [73, p. 336–337]: «Love constitutes the universal link that unites all things in the Universe and gives life to them; it connects the individual with the universal, the earthly world with the heavenly one, the soul with the body, the person with nature and God, the transient with the eternal, finally, all nature with its Creator.» [137, p. 308] The necessary conditions for the birth of love are reduced to the fact that the desired object possesses beauty, the absence of which in himself the lover is aware of. Falling into line with Ficino, Leone Ebreo

also considered God the primary source of love and explained his own contradiction in the following way: God loves the base creatures inhabiting the earthly world not because He lacks beauty but because He wishes them to acquire the beauty that cannot be found in the material worlds in order to let them ascend to the highest level of their perfection and grow happier. And the material world is deprived of beauty because the true beauty, which likes ideas and truth, can be comprehended only rationally and spiritually.

Leone identified two objects of cognition, bodily beauty and spiritual beauty, the first of which arouses sensual passion, and the second contributes only to the enlightenment and development of the human soul. Despite the fact that the path to knowledge of spiritual beauty is individual for every person, success in moving along it “depends on how much a person is educated and to what extent his soul is subordinated to the body, and also on the power of love arising in the process of cognizing beauty.”[137, p. 309]

1.1.2.4. “The Book of the Courtier” by Castiglione

In the dialogues comprising “The Book of the Courtier” Castiglione created an ideal image of a courtier, having devoted the fourth part of his work to the philosophy of love. The author once again repeated the definition shared by all the Neoplatonists: «Love, as it is defined by the Sages of Antiquity, is nothing but a certain Desire of enjoying Beauty.” [55, p. 346] Since cognition precedes desire, Castiglione made Bembo to speak of the nature of cognition.

According to the humanist, the soul possesses three modes of perceiving, i. e. by sense, by reason and by intellect. “From sense springs appetite, which we have in common with the brutes; from reason springs choice, which is peculiar to man; from intellect, by which man is able to

commune with angels, springs will.” [55, p. 346] It is these qualities of the soul that permit a man to ascend the ladder of love.

In his treatment of the old topic Castiglione is original in brushing the homoerotic element off the Platonic theory of love, showing that it is only a woman who can be the object of both spiritual love of gentlemen of the ripe age and sensual love of the young courtiers. The humanist was sure that elder courtiers can be as happy in love as the young ones. Besides, Castiglione provided a detailed description of the ladder of love and tried to apply it for practical purposes. We share the popular viewpoint of the powerful impact Castiglione had upon the English poets of the Renaissance, including Spenser, and believe that it was from Castiglione that Spenser borrowed the idea of the ladder of love for his “Fowre Hymnes.”

It should be specified that Castiglione, sharing the Neoplatonic doctrine in general, was at variance with it in certain aspects. So attention should be paid to his particularized ideas. For instance, one of the characters in his book, Morello, challenges Bembo’s ideas, saying: “the possession of that Beauty (which he so much commends) without the Body seems to me but an idle Dream,” [55, p. 349] which is an objection against the Platonic love rejecting sensual love. Besides, Morello also speaks out, “I have often seen many pretty Ladies, who have been very ill-tempered, cruel and disdainful. And thus I think it generally happens; for the Beauty makes them proud, and Pride – cruel,” [55, p. 349] to which Bembo answers that “it but seldom happens that a deformed Soul inhabits a beautiful Body. And external Beauty is a manifest indication of internal Goodness...” [55, p. 350] Hence, beautiful but cruel women are ill-behaved not because of their nature but because either they have not been brought up and educated in the wrong way or they are influenced by an immoral man. Therefore, the lover should have a positive influence upon her whom he loves and help her pay more attention to her internal beauty and perceive the source of that beauty, i. e., heavenly beauty.

1.2. “Fowre Hymnes” by Spenser

1.2.1. The Hymn as a Literary Form

According to J. B. Fletcher, such works as “Canzona dell’ Amor Celeste e Divino” by Beniveni, love lyrics by Guido Guinizelli (c. 1230–1276) and Guido Cavalcanti (between 1250 and 1259–1300) as well as Dante Alighieri’s “Purgatorio” were the sources of “Fowre Hymnes” by Spenser [174, p. 467]. Without disputing the fact that these works might inspire Spenser to create hymns in terms of contents and form, we can not help but note that the scholar ignored two essential circumstances: firstly, the works he named are not hymns with the regard to their literary forms, and secondly, the hymn as a literary genre was formed long before Spenser. Therefore, we would like to begin our discussion with turning to the history of the hymn.

Spenser’s “song of praise” primarily goes back to the ancient hymn that was characterized by certain features. First, it had a ritual function in the worship of gods; but hymns dedicated to the god of love most likely appeared relatively late. As Plato marked in his “Symposium,” “... whereas other gods have poems and hymns made in their honour, the great and glorious god, Love, has no encomiast among all the poets who are so many.” [112, p. 86] Secondly, the hymn allows only serious intonations, which are peculiar to religious ritual actions. Thirdly, the hymn usually consisting of three parts, is opened by invocations calling to the object of worship, after which a traditional narrative unfolds, based on mythological stories about the life of gods, and also specifying certain moral and philosophical aspects of the deities addressed by their worshipers; then there follows a conclusion containing some personal request and a pious plea for it to be fulfilled [73, p. 345]. Fourthly, ancient hymns were essentially created in the form of choral lyrics, while later hymns represented

purely poetic works written in hexameters and were detached from both musical accompaniment and religious ritual, that had a strong influence on the subsequent development of the so-called literary hymn. It should be noted that, however, the genre features listed above did not necessarily have to appear in one hymn.

Early examples of literary hymns include the so-called “Homeric hymns,” most of which date from the 6th–7th cc. B. C., and “Orphic hymns” that were attributed to the equally renowned legendary poet Orpheus. Later, the Alexandrian poet Kallimachos (c. 310–240 B. C.), who modelled his hymns on the Homeric ones, stopped using hexameters and changed them to elegiac couplets. He also essentially innovated the contents of the hymnal poetry, reflecting in it his erudition, wit and poetic mastery. Written in the Late Antiquity, hymns by Proclus (412–485) addressed to pagan deities, impress with the harmonious combination of a deep philosophical thought and lyrical feeling.

Christianity inherited the traditions of antique hymnography, adapting them to the new doctrine. Thus, Aurelius Prudentius Clemens (348 – after 405), an early Christian Roman poet of Spanish origin, having inherited a ritual tradition of the hymn, created a collection of hymns for daily prayer and used the genre form to propagate the monotheistic doctrine [253, p. 385]. In the 7th c., the canon, a new Christian hymnologic genre was introduced. Great contribution to the creation of festive and Sunday songs was made by John Damascene (d. c. 750) and other Palestinian hymnographers, and in the Byzantine hymnography of the 8th–9th cc. such new forms of hymnologic genres as troparion, acathistos and others were developed. In the medieval Catholic Europe, hymnography (canticles, sequences, conducti, rhymed verse liturgical hours) also was developing within the clerical tradition. Most of these were written in medieval Latin syllabics, as Latin was established as the official language of the Catholic Church [115, p. 1319–1320]. One of the top

achievements of the religious hymnography of that period is the “Hymn to Brother Sun” (*Cantico di Frate Soli*) by St. Francis of Assisi (1182–1226), the uniqueness of which is determined not only by its unusual content as it was brilliantly shown in the analysis by M. S. Samarina, but also by the fact that it is the oldest literary monument written in Italian “not yet completely detached from Latin” [113, p. 180] and saturated with the spirit of spontaneous pantheism [113, p. 187–188] that has survived till nowadays.

The Renaissance, which was marked by the fascination with ancient languages, the transition of Western European literature to national languages, and the revival of ancient traditions in art and literature, also revived the traditions of ancient hymnography. Thus, Michael Tarchaniota Marullus known in Italy as Michele Marullo Tarchaniota (c. 1453–1500), the author of the “*Hymni naturales*” (1497), modelled them on the philosophical hymns of Proclus and, just as the hymnographer Marco Girolamo Vida (c. 1490–1566), Bishop of Alba, wrote the most solemn parts of his hymns in hexameters, although allowing deviations from them in the rest of the lines. Besides, if we consider the issue in terms of rhetorics, we may note that, in imitation of Kallimachos, the above-mentioned Italian poets sought to give their hymns an elegance and elaborateness of the form. That said, the hymns by these poets differ from each other in that Marullo, following the tradition established by Kallimachos, employed mythological allusions, while Vida, who adhered to religious themes, tried to refrain from them.

Jules César Scaliger (or Julius Caesar Scaliger, 1484–1558), a French Humanist of Italian origin, also wrote Christian literary hymns resembling those by Vida, but his style was distinguished by a sophisticated metaphoricity. In his seven-volume “*Poetics*” (*Poetices libri septem*, 1561), however, J. C. Scaliger sharply criticized the hymns of Marullo and Vida, treated the literary hymn as an independent genre [252, p. 293].

In France, Pierre de Ronsard was the greatest follower of Italian hymnographers, who wrote secular hymns employing pagan, philosophical and Christian themes. New hymnal poetry also began to develop in Elizabethan England. In 1594, two years before “Fowre Hymnes” by Spenser were published, a philosophical poem “The Shadow of Night” by George Chapman (c. 1559–1634) came out of print. It is distinguished by its obvious indebtedness to Orphic hymns. The title of the poem by no means emphasizes its hymnal character, but it consists of two parts, each having a separate Latin title that makes clear to which genre the poem belongs: the first part is called “Hymnus in Noctem” and the second is “Hymnus in Cynthiam.” It is quite possible that Spenser followed Chapman’s example when he gave his hymns a philosophical character and divided them into two pairs, that is, hymns in honour of earthly beauty and love, and hymns in honour of heavenly beauty and love.

1.2.2. “Fowre Hymnes” by Spenser

Drawing on the experience of his predecessors, Spenser reshaped the hymn as a genre, filling it with innovative contents and providing it with a new poetic structure. His innovation lies primarily in the fact that he gave the hymn a personal character reflecting the poet’s own experience. I. I. Burova emphasized this new quality of Spenser’s hymns by giving statistics on the first-person invocations in them [73, p. 346]. Secondly, the four hymns are closely connected to each other: even two pairs of them written at different periods of the poet’s life, as we can judge by what he said in the dedicatory text, form together an inseparable unity, merging into a hymn cycle, due to the thematic (love and beauty) and genre uniformity of the poems comprising it, the structural organization of the texts by the author and the recurrent images of the ladder of love and the hymnographer-lover. Thirdly, almost all the themes and motifs

of Spenser's love lyrics have correspondences in the texts of the hymns, which allows us to regard his hymns as a generalized statement of the poet's philosophy of love.

Hymns are considered the basis of Spenser's philosophy of love because the first pair of them is believed to have been written at the initial stage of the poet's career, becoming the ideological foundation for Spenser's subsequent love poems. Nevertheless, the foreword to the hymns not only gives information about the time when "Fowre Hymnes" were created but also poses a question that we are going to discuss below. Although due to many links and parallels the earlier pair of hymns and the later one are considered as a complex of texts, the poet clearly pointed out that there are qualitative differences between the two pairs of hymns: "... I resolved at least to amend, and by way of retraction to reforme them, making in stead of those two Hymnes of earthly or naturall love and beautie, two others of heavenly and celestiall." [4, p. 92] According to E. Bieman, "retraction" implies not so much a rejection of the first two hymns as an intention to reread and rethink the first couple of hymns [150, p. 315]. Supporting this opinion, W. Johnson believed that the word "retraction" does not come from the word "retractus," which is the past participle of the verb "retrahere" (to withdraw), but from the word "retractare," which means "to anew." [206, p. 431] In other words, both E. Bieman and W. Johnson did not regard "An Hymne in Honour of Heavenly Love" and "An Hymne in Honour of Heavenly Beauty" as mere palinodes of "An Hymne in Honour of Love" and "An Hymne in Honour of Beauty." J. W. Bennett set forth an idea that in his foreword Spenser only followed Petrarchan poets who often apologized to readers and critics, indicating that their love lyrics were written in their green years [147, p. 50]. Moreover, in the researcher's opinion, such attitude towards love poetry was quite normal in a poet who had already turned on the wrong side of forty [147, p. 54]. Thus, J. W. Bennet supposed all the

four hymns were created during the same period, the poet having revised for the first pair of hymns some poems that had been written earlier in his life, fragments of which had been already used in the poem “Colin Clouts Come Home Again” and in the sonnet cycle “Amoretti.” W. Johnson also believes that both “Fowre Hymnes” and “Amoretti and Epithalamion” were based on an earlier poem by Spenser that was subsequently lost, as both cycles treat the themes of beauty and love [206, p. 431]. In our opinion, however, such point of view seems too categorical.

We agree that sometimes the poet preferred to pretend that his love poems were telling about his youthful days, for example, in the first line of his first Anacreontic poem he marked that everything described in it had happened before he had grown old (“In youth, before I waxed old...”, *Anacreontics* I, l. 1). But if the poet being in his forties intended to conceal his attitude to love, why had he published “Amoretti and Epithalamion” without mentioning that they had also been written by him in his youth? Perhaps the main problem resides in how we define the act of “creation” and “revision,” because in her hypothesis, J. W. Bennett regarded the revision of old materials as creation of a new work. The researcher, however, agreed that the first pair of hymns were some earlier texts revised and supplemented by the idea of the ladder of love that integrates the first and second pairs of hymns into a unified system [147, p. 54–55]. In our opinion, it means that the bulk of the first pair of hymns was created long before their publication, and J. W. Bennet’s hypothesis of their conjoined creation seems to us unconvincing even though all the hymns possess a stylistic unity manifested mainly in the almost complete absence of archaisms which is characteristic of Spenser’s diction and approximately equal number of compound words in each of the hymns [239, p. 506]. The unity of language style is characteristic of the poet’s love poetry, but still it is not enough to assume that all four hymns were written simultaneously. We have no reason to disbelieve the poet

who said that the first two hymns had been created by him in his youth. However, we are sure that these texts were thoroughly revised before the publication of “Fowre Hymnes” as a single cycle.

According to E. Welsford, it would be strange enough if one year after the publication of “Epithalamion” Spenser all of a sudden started to praise the withdraw from earthly beauty and love [278, p. 2]. To resolve this apparent contradiction, we should get back to the doctrines of Plato and Ficino. “Fowre Hymnes” are based on the concept of two kinds of love and two kinds of beauty. Heavenly and Common Aphrodites (two kinds of beauty) and, consequently, of two Erotes (two kinds of love) were first mentioned by Pausanias in the “Symposium” by Plato: “The Love who is the offspring of the common Aphrodite is essentially common, and has no discrimination, being such as the meaner sort of men feel. <...> But the offspring of the heavenly Aphrodite is derived from a mother in whose birth the female has no part, – she is from the male only; that is that love which is of youths, and the goddess being older, there is nothing of wantonness in her. Those who are inspired by this love turn to the male, and delight in him who is the more valiant and intelligent nature” [112, p. 90]. Here Pausanias emphasizes that the homosexual love of men who hope to achieve self-perfection by the aid of their wisdom and virtue, is nobler than the heterosexual love. When Ficino was writing a commentary on these words, he chose not to dwell on the discussion of homosexual or heterosexual love but attempted to harmoniously bring together the pagan idea of love and Christian religious doctrine: the philosopher preserved the idea of two Venuses (Aphrodites) and, correspondingly, of two Erotes. The first of the Venuses, the heavenly one, exists in the Angelic Mind, while the other Venus, the common one, exists in the World’s Soul: “By innate love, the first is compelled to contemplate the beauty of God, and the second, to re-create this beauty in material forms <...> These two powers in us are the two Venuses which

are accompanied by their twin Loves. When a beauty of a human body first meets our eyes, the mind, which is the first Venus in us, worships and adores the human body as an image of the divine beauty, and through the first, it is frequently aroused to the second. But the power of generation in us, which is the second Venus, desires to create another form like this..." [122, p. 157]. Thus Ficino pointed out two directions of human aspiration: "...there is a love in each case: in the former, it is the desire of contemplating Beauty; and in the latter, the desire of propagating it. Both Loves are honourable and praiseworthy. <...> he uses the duty of generation and intercourse in so far as the natural order and the civil laws prescribed by the prudent people are employed." [122, p. 157–158]

Pico distinguished three stages of cognitive abilities: sense, mind and intellect. Accordingly, there are three stages of desire: aspiration, choice and will. The mind is in the middle between the sense and intellect, and it is the rational principle that determines whether the person is inclined to gratify his senses or make an intellectual ascent [110, p. 280–281]. Judging by "Epithalamion," Spenser did not abandon the value of bodily beauty or separate love from procreation of offsprings. However, this does not mean that the poet never aspired to the divine forms of beauty and love. It is not difficult to notice such a desire for the supreme beauty if only we pay attention to the "Lenten block" of the sonnet cycle "Amoretti." Besides, when the lover's love was rejected by his beloved and when the lover was temporarily separated from his lady, his desire for platonic idealism manifested itself with particular clarity. Apparently, as a man, Spenser chose one path and travelled it to the very end, but as a poet he strove for divine beauty but stopped halfway to it. Hence the poet's aspiration to ascend to the higher step of the ladder of love manifested in hymns. Let us note that meditation or transcendental cognition aimed at the attainment of a mystical ecstasy does not contradict the life love practice that in Spenser is aimed at the social institution of marriage.

In the following sections we will turn to a direct analysis of each hymn and try to trace the stages of the movement towards the divine beauty described in them, and at the same time to reveal the links existing between Spenser's hymns and philosophical treatises and works of art devoted to the Platonic love. Also we are to determine the key motifs and ideas about love and beauty in "Fowre Hymnes" and the links connecting this cycle with Spenser's love lyrics.

1.2.2.1. "An Hymne in Honour of Love"

If compared with the subsequent three hymns, the introductory part (invocation) of the first hymn is longer than that in the other ones. In the opening lines of the hymns there are no innovations, but full of Petrarchist clichés. In the first stanza, the singer starts a hymn on behalf of a disappointed lover and, following the traditional Petrarchan rhetoric, likens Eros to a tyrant ("Love, <...>, Doest tyrannize in everie weaker part...", HL, l. 4), and himself to his slave ("...And by thy cruell darts to thee subdewed...", HL, l. 14), which allows us to draw a parallel between these lines and Amoretti X and Amoretti XLIII from the sonnet cycle "Amoretti." However, if we assume that the first couple of hymns were written by the poet in his youth, perhaps even before the "The Shepheardes Calender," in which the sufferings of the hero, Colin Clout, are explained by his unrequited love for Rosalind, and before 1582, when the first English Petrarchan lyrical sequence on love, "Hecatompattia; or, Passionate Century of Love" by Thomas Watson was published, these hymns could be attributed to the period when English poets were still actively borrowing literary devices and ideas from Italian and French Petrarchists; hence, "An Hymne in Honour of Love" and "An Hymne in Honour of Beauty" could be regarded as experimental works, which would permit us to take a fresh look at them. However, taking into ac-

count the time of publication of the collection of all the hymns and the similarity of their topics, scholars prefer to perceive them as an organic whole, rather than compare the first pair of hymns with the English love lyrics of the 1570s. Hence there is the tendency to belittle the originality of the hymns. For example, E. Welsford, acknowledging the hymns as being underestimated by the researchers, still considers them by far inferior in artistic merits to “Epithalamion.” [278, p. 6]

In our opinion, in those stanzas of the first hymn that tell about the birth of Eros and his story, Spenser combines different versions of myths: at first the poet repeats the Renaissance topos saying that Love was the son of Venus (“When thy great mother *Venus* first thee bare,” HL, l. 52) and immediately begins to contradict himself by switching to the variant of the story given in the “Symposium” by Plato, in which it is told that the god of love was the son of Poros (Poros), the god of abundance, and Penia, the goddess of poverty (“Begot of Plentie and of Penurie,” HL, l. 53), born on the birthday of Venus; according to this myth, Eros is not the son of the goddess of beauty, but her companion. In Plato, this version was recounted by Socrates [112, p. 113]. However, according to Agathon, in whose house the symposium was held, Eros is the youngest of the gods and possesses the perennial youth [112, p. 105]. As if he is sharing the opinions of Agathon and Socrates, Spenser assumes that Eros is elder only than his own birth and always remains a young boy (“Though elder then thine owne Natiuitie;/ And yet a chyld...” HL, ll. 54–55). That said, Phaedrus supposed that Eros as the first of the gods was born after Chaos and Earth, i. e. he is the most ancient of gods [112, p. 87]. As a result, Spenser settled on the compromise, also pointing out that the god of love is elder than heavenly gods (“And yet the eldest of the heavenly Peares,” HL, l. 56). Further on, in lines 57–60, the poet continued to expound the myth of how the world emerged from Chaos where Eros was hiding, which clearly indicates the poet’s penchant for the version of Phaedrus.

In fact, this contradiction was already solved by Ficino. In his “Commentary on Plato’s Symposium on Love” Ficino explains: «God, the father of all things, out of love for spreading his seed and out of the kindness of his providence, begot these minds, – his servants, that drive Saturn, Jupiter and other planets. The minds, hardly had they been born, recognized their father and came to love him. About the Eros through which the heavenly daemons were created, we say that he is elder, but about the one which makes creatures turn to their creator we say that he is younger than them. Besides, the Angelic Mind did not take the ideas of the planet Saturn and others from his father before it turned to him due to the inborn love for him. And, on having taken them, it began to love them still more ardently. Hence, the love of this angel to god is somewhat elder than the ideas called gods and somewhat younger. Thus, Eros is Alpha and Omega, the first and the last of gods” [122, p. 185–186]. In other words, love made God create angels, so His love to His creatures is the eldest. But love also makes creatures turn to God, and their love is the youngest.

However, it seems that Spenser did not seek such reconciliation intentionally, and, like Plato, left this gap open. Agathon, Phaedrus and Socrates failed to persuade each other and obtain consensus; so we believe that in these lines Spenser showed more interest in different opinions about the birth of Eros in the “Symposium” by Plato, without making an attempt to recount the harmonized and generalized concept of the Florentine Neoplatonists.

In lines 64–105, the poet describes how Eros harmonized the four elements. Nothing is told about this in Plato’s “Symposium.” It was Ficino who pointed out that it is love with its instinct for propagation that makes fire move air with its heat, air move water, and water move earth [122, p. 162]; the Neoplatonists, however, did not address the issue of contradictions between them. Pico only defined beauty as a proportional

mixture, as friendly enmity and harmonious discord [110, p. 281]. Nevertheless, in the Elizabethan age, the theory of Empedocles of the four elements combining by love and separating by enmity was widely known [142, p. 737; 759], and probably it was that notion that formed the basis of Spenser's ideas.

Having described the story of Eros, the poet again turns to the Petrarchist tradition and the complains of deep sufferings of the lovers including the singer, who are inflicted by Eros's will. In the central part of the text, that is, in lines 148–161, the hymnographer questions his own actions: why should the lover praise Eros who shows to him no favor (“Why then do I this honor unto thee, <...> Since thou doest shew no favour vnto mee,” HL, ll. 148; 150)? However, after these plaintive lines that play the role of the watershed in the poem, Eros is regarded as the Lord of truth and loyalty (“Lord of truth and loialtie,” HL, l. 176), calling the lover to raise to the purest sky, helping him overcome the sinful lust, and finally bringing him to Paradise.

We got interested in such an image of Eros in “Fowre Hymnes,” and we decided to compare it with the image of Cupid in the lyrical cycle “Amoretti and Epithalamion.” In Spenser's poems, Eros (Cupid) in most cases is depicted as a wanton boy: the unjust God of love has quick wings and heart-transpiercing arrows, he takes possession of both the heart and the thoughts of the lover doomed to languish with love until the blind boy deigns to release him from suffering (see Amoretti IV, l. 4; Amoretti X, l. 8; Amoretti XVI, l. 10; Anacreontics IV, ll. 81–82; HL, l. 43). However, such a cruel god of love was a traditional Renaissance topos.

Despite this, in “Amoretti,” the lover repeatedly asked him for help: in Amoretti IV the poet wished the new year to wake up the god of love who had been sleeping for a long time (“fresh love, that long hath slept in cheerlesse bower: / wils him awake,” Amoretti IV, ll. 6–7); in Amoretti XIX, the lover asked Cupid to treat the Lady as a rebel against

his authority till she resists love (“Therefore O love, unlesse she turne to thee / ere Cuckow end, let her a rebell be,” Amoretti XIX, ll. 13–14). The poet perfectly understands that Cupid is the source of his troubles, but at the same time he is the only one who can help him in the affairs of love. It is surprising that in the second part of “An Hymne in Honour of Love” the god of love even becomes the Lord of truth and loyalty.

It turns out that Neoplatonists regarded Eros as a daemon born of wealth and poverty, as a result he is drawn in opposite directions. In Spenser’s poems, this feature of Eros finds its reflection in the same phrase repeated twice in different sonnets, “so plenty makes me poore” (Amoretti XXXV, l. 7, Amoretti LXXXIII, l. 7). Eros is cruel, therefore, being a hunter and a catcher, he constantly resorts to his mighty weapons. On the other hand, he is merciful and therefore helps the lover to win the heart of his beloved. He is cunning, that is why he induced the lover to get honey from the hive and did not do it himself (see Anacreontics I). At the same time, striving for beauty, he displays negligence, as a result he can take a beautiful lady for his mother Venus (see Anacreontics III). The lover acquires similar characteristic features under his influence and powers, and his soul “is always being pulled in opposite directions, and thrown alternately backwards and forwards.” [122, p. 202] When it is pulled backwards, the lover suffers from passionate irrealizable desire, complaining of the god of love as a tyrant, but Eros himself is also poor by the nature of his mother – Poverty, he is always in need of something. When the soul is pulled forwards, the god of love can lift the lover to a loftier kind of beauty (“Lifting himselfe out of the lowly dust,/ On golden plumes up to the purest skie,/ Above the reach of loathly sinfull lust...” HL, ll. 179–182). Thus, a complete understanding of the character of Eros in Neoplatonism can be achieved only while exploring the image of Eros in both the lyrical cycle and hymns.

Since we proceed from the fact that Spenser composed the first

two hymns in his youth, some of their ideas had necessarily to be reflected in his later lyrical cycle “Amoretti and Epithalamion.” On the other hand, the time gap between the publication of the lyrical cycle and “Four Hymns” is very small, it means that “Amoretti and Epithalamion” should influence the revision of the first pair of the hymns. In lines 103–105 of “An Hymne in Honour of Love” the poet tells that humanity produces numerous progeny not to satisfy lust but to ensure the eternal being of the human race (“But man, that breathes a more immortall mynd, / Not for lusts sake, but for eternitie, / Seekes to enlarge his lasting progenie,” HL, ll. 103–105). This is the repetition of Diotima’s opinion: “...the mortal nature is seeking as far as possible to be everlasting and immortal: and this is only to be attained by generation, because generation always leaves behind a new existence in the place of old”; “The object which they have in view is birth in beauty, whether of body or, soul.” [112, p. 116; 118]

In our opinion, it is not difficult to understand that to achieve (for the sake of achieving) bodily immortality it is necessary to increase the offspring, but Spenser had the only way to achieve that goal, and that way was church wedding. We should pay close attention to lines 280–286 of “An Hymne in Honour of Love,” in which, in our opinion, the poet uses the mythological metaphor as a literary device in the same way as he does it in his “Anacreontic Poems” to hint at marriage: Eros brings the lovers to “Paradize” (HL, l. 280), which we believe to symbolize their marriage, as the line “And lie like Gods in yvorie beds arayd” (HL, l. 285) hints at bedding of the newlyweds, one of the main rites in the wedding ceremony; the mention of Venus alludes to bodily love; Hercules and Hebe appearing by the nuptial bed both in the hymn and “Epithalamion” (see HL, l. 283; Epithalamion XVIII, l. 329; XXII, l. 405) stand for a married couple. The rose and the lily associated with newlyweds were also more than once described both in “Epithalamion” and in “Prothalamion” (see HL, l. 286; Epithalamion III, l. 43; Prothalamion II, ll. 32–33). Besides,

in stanza VIII of “Epithalamion” Spenser had already played upon the consonance of the words “Hymen” (Hymenaeus, or, in a figurative sense, «marriage») and “Hymne”: “they Hymen Hymen sing” [46, p. 317].

Such coincidences point to a close connection existing between “Four Hymnes” and Spenser’s wedding poems. And, from our point of view, this connection is due to the fact that either Spenser in his youth got a genial insight of the institution of church marriage as a possibility to resolve the contradiction between bodily and spiritual love that had been tormenting the Petrarchan poets, or the poet, when revising his early works, deliberately allowed himself to reflect in them a memory of the happy event that had happened in his life a year ago.

The question arises, why Spenser does not write about the wedding or marriage directly but resorts to a mythological metaphor. To answer it, one should take into account that Pico and Castiglione did not regard marriage as a step of the ladders of love erected by them. This circumstance could induce Spenser to conceal this episode with the help of mythological metaphors and thereby preserve the integrity of the Platonic ladder. Besides, in the finale of “Amoretti and Epithalamion” he completely departed from the Petrarchan tradition and, probably, suggested that thereby, most likely, he caused bewilderment and even blame of contemporaries accustomed to the fact that poetry should deal only with such topics as unrequited love and ascent to divine love, and that it does not matter at the same time whether the poet describes a real sense experience or not. Perhaps, his Amoretti LXXXV and Amoretti LXXXVI were written as a reaction to such kind of blame: critics are like cuckoos which can only answer with boring notes to the singing of a mavis (“so does the Cuckow, when the Mavis sings, / begin his witlesse note apace to clatter,” Amoretti LXXXV, ll. 3–4). As to the fact that the blame made his beloved angry (“in my true love did stirre up coles of yre,” Amoretti LXXXVI, l. 8), the poet gave the following answer: “Shame be thy

meed, and mischiefe thy reward” (Amoretti LXXXVI, l. 13). Thus, we come to the conclusion that in the first hymns Spenser formally demonstrates his commitment (or return) to Petrarchism, but at the same time, unlike conservative Petrarchists, he does not give up his artistic ideal. If such an idea did not occur to the poet in his youth, then about two decades later, rich experience and mature skill might allow him to resort to such metaphors.

One of the main themes of the “Amoretti” is the necessity to purify oneself with suffering before a true bliss could be achieved. This idea also underlies the mythological metaphors of “Anacreontic Poems” and is confirmed in “Epithalamion,” where it is said that the long-desired day of the triumph of love has come, and sorrow and suffering have become things of the past (“For lo the wished day is come at last, / That shall for all the paynes and sorrowes past...” Epithalamion II, ll. 31–32.) Moreover, R. Miola believed that at a deeper level both “Amoretti” and “Anacreontic Poems” allegorically develop the religious theme of the possibility for man to unite with God through trials of the Lent [222,p. 52]. It is difficult for us to agree unconditionally with the fact that Spenser’s playful “Anacreontics” may develop such a deep meaning, but the “Lenten block” of the poems in “Amoretti,” especially Amoretti LXVIII, by all means anticipates the spiritual ascent described in “Fowre Hymnes,” still more emphasizing the close connection existing between the lyrical cycles “Amoretti and Epithalamion” and “Fowre Hymnes.” This theme was once again metaphorically repeated by the poet in his first hymn: after suffering inflicted by the uncertainty of the hopes and the coldness of his beloved, Eros brought the lover to Paradise. In fact, at the end of “An Hymne in Honour of Love” the poet, having rejected an unintelligible mythological metaphor, directly expressed his main idea: a man should be purified by suffering before he is to achieve bliss and heavenly glory: “So thou thy folke, through paines of Purgatorie, / Dost beare unto thy blisse, and heavens glorie” (HL, ll. 278–279).

1.2.2.2. “An Hymne in Honour of Beauty”

While in “An Hymne in Honour of Love” Spenser chose to refer to the Classical Greek myth of how Eros created the world by harmonizing the four elements, in the opening stanzas of “An Hymne in Honour of Beauty” the poet discusses the creation of the world referring to Plato’s teachings about ideas: our world was created by the demierge (“workmaister”) to a beautiful pattern (“goodly Paterne,” HB, ll. 29–35). However, gradually Spenser returns to the Neoplatonic doctrine, paying attention to the theory of emanation (HB, ll. 43–49; 120–124), and then describes the descent of the soul into a physical body (HB, ll. 141–154). In this hymn, Spenser made an attempt to expose the essence of beauty, which, as a result of ascension, inevitably gets rid of concrete and individual traits and turns into the universal abstract idea. As Plato’s Diotima said, “...to begin from the beauties of earth and mount upwards for the sake of that other beauty, using these as steps only, and from one going on to two, and from two to all fair forms, and from fair forms to fair practices, and from fair practices to fair notions, until from fair notions he arrives at the notion of absolute beauty, and at last knows what the essence of beauty is.” [112, p. 122]

In “An Hymne in Honour of Beauty,” cognition also ascends to beauty along the ladder of love. The similarity between the texts of “The Book of the Courtier” and “An Hymne in Honour of Beauty” is clearly manifested in how their authors understood of the process of ascending the ladder of love. In Castiglione, the beauty of a woman, contemplated by ordinary physical eyesight, plays the role of an important intermediary in the ascent of a lover to a higher step, especially when the lover is separated from his chosen one: in separation he refers to the image of his beloved imprinted in his heart. This image is idealized, so the idealized beauty of a lady can be contemplated mentally. It is exactly what Spenser

writes: “Drawing out of the object of their eyes, / A more refyned forme, which they present/ Unto their mind, voide of all blemishment...” (HB, ll. 213–215). The comparison allows us to arrive at the conclusion that the ideas underlying Spenser’s “An Hymne in Honour of Beauty” were mainly borrowed from Castiglione.

However, here it’s not the first time that Spenser raises the question of the idealization of beauty: in “An Hymne in Honour of Love” there have already been lines on how the lover experiencing a sensual attraction, can create a new, mental image of the object of his passion, whose beauty surpasses the beauty of the real object itself: “Such is the powre of that sweet passion, / That it all sordid basenesse doth expell, / And the refyned mynd doth newly fashion / Unto a fairer forme, which now doth dwell / In his high thought, that would it selfe excell; / Which he beholding still with constant sight / Admires the mirrour of so heavenly light” (HB, ll. 190–196). Further, the author returns to the description of typical personal experiences of the lover stipulated by the fact that the ideal image of beauty is not enough to bring him satisfaction (“... yet never satisfyde with it,” HB, l. 199), but displeasure does not allow the lover to ascend to a higher step, on the contrary, it brings him back to earthly desires. The lover is like Tantalus in his experiencing an inexhaustible desire to win the heart of his beloved (HB, ll. 200–202).

Thus, the first and second hymns are closely interrelated and complement each other: the former it is also about beauty, the latter does not depart from the theme of love. And in both hymns the ladder of love plays a key role: as it has been noted above, in the first hymn the lover was able to ascend to its second step, but from there again he went down to the lowest one. In the second hymn, he again takes the first two steps and seeks to rise to the third and fourth, but after line 231 of “An Hymne in Honour of Beauty” caring for worldly affairs throws him back, and in lines 246–259 the lover is said to sensually enjoy the female beauty

again, perceiving it with sight and hearing, and this again brings him down to the very beginning of the ladder.

Eyes are the channels through which the soul of a lover can be reached. This theme was repeatedly touched upon in “Amoretti” (see Amoretti VII, X, XII, XVI, XXI, XLIX, etc.), so the lover is often wounded by the eyes of his beloved. In addition, the lover enjoys her laughter and words; depicting her features, he compares her forehead, cheeks and lips with the finest things. To a certain extent, the final lines of the second hymn devoted to the description of the lady’s appearance correspond to the Petrarchan tradition, but at the same time they echo the opening lines of the first hymn, which are marked by a Petrarchan melancholy.

According to F. Padelford, Spenser obviously experienced difficulties trying to portray an abstract beauty by means of poetry [238, p. 212]. In such cases, he either used *topoi* and returned to the Petrarchan tradition, temporarily leaving the theme of an abstract beauty and thus making a descent along the ladder of love, or embodied such a beauty in a concrete image, for example, personifying it in the images of Venus or Sapience. From our point of view, in Spenser, the movement along the ladder of love was not unidirectional: in the hymns the poet-lover repeatedly went down to a lower step in order to rise to a higher level later. Moreover, being a poet rather than a philosopher, Spenser used the common and popular Neoplatonic idea and did not seek to precisely and consistently reproduce the system of Platonic love. The same can be said about the sonnets in “Amoretti”: sometimes the lover climbs to a very high step but soon descends from it.

Obviously, Christ’s love for humanity, which is spoken of in Amoretti LXVIII, is incommensurably higher and purer than love that requires kisses, that is, sensual love, to which Amoretti LXIV is dedicated. However, in a short while, the soul of the lover that was attracted by sensual pleasures of love (“drawne with sweet pleasures bayt, it back

doth fly”, Amoretti LXXII, l. 7), goes up again, passing into the field of view of the beloved (“... flyes backe unto your sight,” Amoretti LXXIII, l. 8). And the lover honestly admits that his heart does not require another type of joy if it is possible to experience such heavenly bliss in this world (“Hart need not wish none other happinesse, / but here on earth to have such hevens blisse,” Amoretti LXXII, l. 13–14).

According to W. Johnson, in Spenser’s sonnet cycle, the earthly and heavenly love, the earthly beauty and heavenly beauty were shown as forming hierarchies and existing simultaneously, whereas in “Fowre Hymnes” they are depicted linearly, as progressions [206, p. 432]. Consequently, in “Fowre Hymnes” they also form sequences and are shown linearly. However, basing on the examples given above, we can say that verticality in sonnets and linearity in “Fowre Hymnes” are not always so clearly expressed: the lover often has to make a choice between earthly and heavenly beauty, sometimes he prefers to praise heavenly love, but then he rushes again to less exalted earthly love.

To determine which particular step the lover reached in the second hymn is another problem. Mental contemplation of the beauty of the beloved lady is often accomplished through memories and imagination, in which both reality and fantasy combine to produce a beautiful image. At this stage the lover understands that it is possible to reduce numerous images to a single one and to discover what the universal beauty is (“And with his spirits proportion to agree, / He thereon fixeth all his fantasie, / And fully setteth his felicitie, / Counting it fairer, then it is indeede, / And yet indeede her fairenesse doth exceede,” HB, ll. 227–231). According to J. W. Bennett, in the first pair of hymns the ascent stopped at this stage, that is, on the third step, and Spenser used Pico’s ladder but not the ladder of Castiglione, and it is Pico’s ladder that is continued in the next hymns [146, p. 144]. J. B. Fletcher believes that at the stage of ascent mentioned the lover has already achieved a mystical “ecstasy,” that is, the highest

step, which means Spenser kept in mind the ladder described in the canzone by Benivieni [176, p. 546]; and A. Renwick found only two steps of ascent in the first pair of hymns [2, p. 210]. Thus, the points of view of researchers on this issue differ significantly.

In our opinion, Spenser adhered to the concept of the love ladder set forth by Castiglione, and in the first pair of hymns the lover touched the fourth step. Castiglione described the moment as follows: “Therefore the soul rid of vices, purged with the studies of true Philosophy, occupied in spiritual, and exercised in matters of understanding, turning her to the beholding of her own substance, as it were raised out of a most deep sleep, opens the eyes that all men have, and few occupy, and sees in herself a shining beam of that light, which is the true image of the angelic beauty parted with her, whereof she also parts with the body a feeble shadow.” [55, p. 357]

If we consider lines 227–231 of “An Hymne in Honour of Beauty,” it will turn out the lover actually stopped on the third step, however, the fourth step is exactly mentioned in the first part of the hymn (HB, ll. 106–109; 120–121). Why the fourth step comes before the third in Spenser, in our opinion, can be explained by a double-aspect depiction of love in the second hymn.

First, as it has already been mentioned, love highlights the earthly beauty with a beam of light; it was by means of a beam that Eros harmonized the four elements and thus our world was formed; it is the beam that forms human souls emanating from it, and souls form physical bodies: “For of the soule the bodie forme doth take: / For soule is forme, and doth the bodie make” (HB, ll. 32–133). This movement is directed top down. On the other hand, moving up the ladder of love brings the lover towards heavenly beauty, so in the second part of the hymn the poet chose not to repeat the same step on which the man concentrates on his soul as a mediator between the Creator and earthly creatures. Moreover,

bi-directional motion allows us to solve an important problem. A lot of scholars believe that the lovers have already passed all the steps of the ladder because in the second hymn “heavenly beauty” and “heavenly beam” are repeatedly mentioned. Actually, they were mentioned only to explain how ideas come down to the material world, and this does not mean that the lover’s soul has already reached the top step, that obviously follows from the lines, “Which he beholding still with constant sight, / Admires the mirrouer of so heavenly light” (HL, ll. 195–196). This means that the lover’s mind is like a mirror reflecting the true heavenly beauty.

1.2.2.3. “An Hymne in Honour of Heavenly Love”

Since the poet himself divided the hymns into pairs, it is generally believed that the first hymn and the second hymn are closely related to each another and the same relationship exists between the third and fourth ones. That said, the relations between the two pairs present a considerable problem. E. Greenlaw emphasized the integrity of the four hymns [187, p. 347]. J. B. Fletcher considered the second pair of hymns to be a continuation and complement of the first one [174, p. 453]. Contesting this view, F. Padelford saw Calvinist ideas as a new source of the final pair of hymns [237, p. 424–425]. R. Lee distinguished Christian Platonism, which is characteristic of the last hymns from Renaissance Platonism, which is characteristic of the first hymns, so he tried to reveal the influence of Castiglione on Spenser only in the first two hymns [66, p. 66]. To our mind, however, the classification of Platonism suggested by Lee is disputable because Renaissance Platonism is also Christianized version.

Indeed, of all the four hymns, in our opinion, “An Hymne in Honour of Heavenly Love” has the slightest Neoplatonic flavour, but nevertheless this does not exclude the existence of a connection between both

pairs of hymns. Here are our arguments. First of all, as it was marked in the “Introduction” and Section 1.2.2, “Fowre Hymnes” possess the main characteristics of the cycle, so it is impossible to break down the link between both pairs of poems without taking into consideration the whole collection. Besides, the second poem, “An Hymn in Honour of Beauty,” and the third one, “An Hymn in Honour of Heavenly Love,” are equilinear, that is, each consists of 287 verses, which forms a symmetrical structure, although the first hymn of the collection, “An Hymne in Honour of Love,” is seven lines longer than the final “An Hymn in Honour of Heavenly Beauty.” Further, like in the first couple of hymns, the second pair also contains a description of opposing movements: first heavenly love was incarnated to atone for the sins of mankind, in other words, it descended from above downwards; therefore, thanks to this selfless sacrifice, people must love God and its neighbours as Jesus Christ loves humanity: “And love our brethren; thereby to approve,/ How much himselfe that loved us, we love” (HHL, ll. 216–217). From this begins the movement upwards – the rise of the hymnal singer along the ladder of love, his approach to the contemplation of divine beauty. Besides, we are convinced that the poet intentionally linked the third hymn with the first pair, emphasizing the deepening of knowledge and spiritualization of the lover: the first lines of the third hymn correspond to the lines 177–178 of the first hymn, expressing the same meaning, it is possible to lift up to heavens upon the golden wings of Eros (cf. “Love, lift me up upon thy golden wings, / From this base world unto thy heavens hight...” (HHL, ll. 1–2); “Lifting himselfe out of the lowly dust, / On golden plumes up to the purest skie...” (HL, ll. 177–178)). This time, however, climbing the ladder of love will continue to a higher stage. And at the same time, the references to the Eros disappear from the text, that is to say, the god of love obviously acquires a new image and meaning here.

The history of the birth of Jesus Christ corresponds to the history

of the birth of the Eros (cf. HHL, ll. 146–149, and HL, ll. 50–56). However, unlike Eros, Jesus was incarnated to save humanity. Line 196 of “An Hymne in Honour of Heavenly Love” echoes line 38 of “An Hymne in Honour of Love” because in both lines metaphorical hunger and thirst are mentioned, though their object is different: instead of “feeble eyes” (HL, l. 38) and “hungrie fantasy” (HL, l. 198) come “hungry soules” (HHL, l. 196); it is important here that the numbers of these lines, 196 and 198, are almost the same. It should be also noted that spiritual food in “An Hymn in Honour of Heavenly Love” is not a mirror reflection of the heavenly beam (“the mirrour of so heavenly light,” HL, ll. 190–198) or the Lady’s smile (“Now of her smiles,” HB, l. 248) but “the food of life” and “deare sacrament” (HHL, ll. 194–195). In “An Hymne in Honour of Heavenly Love” it is mentioned that other kinds of love only blind a feeble fancy and stir up base affections (“All other loves, with which the world doth blind / Weake fancies, and stirre up affections base,” HHL, ll. 262–263), now it is only love for God and love for neighbours are required, which indicates that the hymnal singer has already overcome the lower steps ascending the ladder. Thus, it is not by chance that in lines 8–14 of “An Hymne in Honour of Heavenly Love” the poet reassessed the first pair of hymns, expressing a negative attitude towards them. However, we believe that such a reassessment does not mean that the lower stages of ascent are not important or unnecessary; just the earthly love and religious feeling, which is also called love in the hymns, differ from each other. Both kinds of love, however, allow one to raise one’s soul and contemplate the previously inaccessible beauty.

Probably, the true reason for the poet’s dissatisfaction with the first hymns is not due to the fact that they are about moving up the lower steps of the ladder of love, rather it is caused by that the singer had stopped halfway to the divine beauty and got no time to complete the ascent; so, having made a spectacular gesture of denying the first hymns, he

aspires to reaching a higher step of the ladder. Our attention was attracted by line 13 of “An Hymne in Honour of Heavenly Love,” “And turned have the tenor of my string,” which is very close to the phrasing in line 9 of the first stanza of “Epithalamion,” “Your string could soon to sadder tenor turn...”. This indicates that the poet, like a musician, only changed the tone of the utterance, but did not renounce his ideas.

While in “An Hymne in Honour of Love” the poet told how the world had been created by Eros who ordered the chaos (the first version of the world’s creation) and in “An Hymne in Honour of Beauty” related about the Idea (the second version of the world’s creation), in “An Hymne in Honour of Heavenly Love” he retold the Biblical version (the third version of the world’s creation). According to J. W. Bennett, Spenser borrowed Pico’s idea that all things have a threefold mode of being. Then the first version of the world’s creation is about material being (four elements), the second is about formal being (Idea) and the third reveals causal being (the Primal cause) [147, p. 36]. This hypothesis deserves close attention, because it clarifies the existence of a close connection between both pairs of Spenser’s hymns, moreover, the order of the explanation of the three ways of being corresponds to the deepening of knowledge and the spiritual ascent of the hymnal singer up the ladder of love.

Apart from the Biblical version of the creation of the world, the poet also mentioned such Biblical subjects as the insurrection of angels, the fall of mankind, the Nativity of Jesus and the Passion of Christ. Although “An Hymne in Honour of Heavenly Love” has a pronounced orthodox Christian character, and not an eclectic Neoplatonic one, it seems to us that in it the hymnal singer does not reject the idea of further climbing up the ladder (“How ever here on higher steps we stand,” HHL, l. 201) Just unlike the ascent described by Castiglione as commencing from the beauty of the Lady, other ways of ascent are shown here. The

followers of Bembo and Castiglione, drawing on the concept of courtly love and teachings of Ficino, used the ladder of love to ascend to divine beauty. However, probably not everyone can create an ideal mental image of his Lady, so in the final hymns the poet pointed out another way to it. To contemplate divine beauty, the Christ-lovers must ascend this ladder: first they reflect on the life and heavenly love of Christ, then they educate their souls with the example of His great sacrifice, thanks to which love for God and fellow man is born in them, and as a result of it, divine beauty is revealed to them. In this case, it is also necessary to climb up four steps, which corresponds to the number of steps marked in the first hymns.

That said, at the close of the third hymn the poet did not break from the Neoplatonic doctrine, which gives the impression of an integral unity to the four hymns. The use in the final lines of the “Hymn in Honour of Heavenly Love” of such a specific term as “Idea,” especially written with a capital letter, indicates that the poet did not completely reject the Neoplatonic doctrine: the hymnal singer says that glorious beams of Heavenly Beauty blind physical eyesight but enlighten the soul, “Whose glorious beames all fleshly sense doth daze / With admiration of their passing light, / Blinding the eyes and lumining the spright. <...> Th’Idea of his pure glorie present still...” HHB, ll. 278–280; 284). The meaning of this fragment reminds us of the penultimate sonnet of “Amoretti,” in which it is said that the lover contemplated the “Idea in an unvarnished form” that nourished his mind (“Of which beholding th’Idea playne, <...> But with such brightness whilst I fill my mind, “Amoretti LXXXVIII, ll. 9;13). Probably, the sources of this view are the works of Pico who wrote that “Apostle Paul was exalted to the third heaven only after his eyes, due to contemplation of the divine, had grown blind to sensual things” [110, p. 298], or of Castiglione who maintained that “having grown blind to earthly things, it (the soul – *Zh. Z.*) will to the highest

degree perceive heavenly things.” [55, p. 357] Thus, a lover, like a Neoplatonist who has gone through the lower stages of ascent depicted in the first hymns, can continue the ascent.

1.2.2.4. “An Hymne in Honour of Heavenly Beauty”

At the beginning of the last hymn, the idea of a counter-directional movement is repeated in a nutshell: first of all, the gift of mind and knowledge, emanating from the Almighty Spirit, descends, becoming a light that illuminates the inner world of the hymn creator (“Vouchsafe then, ô thou most almightie Spright, / From whom all guifts of wit and knowledge flow, / To shed into my breast some sparkling light...”, HHB, ll. 8–10). At the same time, a movement goes on, directed from the bottom up, because in his mind a person contemplates beautiful though “false” beams, but the desire to see the true beauty prompts him to strive for a higher stage of cognition (“Faire seeming shewes, and feed on vaine delight, / Transported with celestiall desyre / Of those faire formes, may lift themselves up hyer...”, HHB, ll. 17–19). It again follows that the poet did not completely abandon the Neoplatonic teaching, and in the hymn the ascent that had been stopped in the second hymn continues up the same ladder.

At the same time, the poet used the same strategy, allowing a retreat to a lower step in order then to rise to an even higher one. Therefore, to begin with, the poet depicts the earthly creatures (“The endlesse of forms of creatures,” HHB, ll. 32–33) and then draws to us a model of the Earth and Universe, although this is not yet a pure Idea. In our opinion, the Earth lying on sparkling diamond pillars, the Sea girded with copper bands, the flowing Air and the blazing Fire (“First th’Earth, on adamantine pillars founded, / Amid the Sea engirt with brasen bands; / Then th’Aire still flitting, <...> with pyles of flaming brands,” HHB, ll. 36–39)

correspond to the four elements (earth, water, air, and fire) mentioned in the first hymn, which once more emphasizes the unity of all the hymns.

Thus, according to Spenser's cosmology, there are four elements in the sublunary world, and the celestial bodies, including the sun and the moon, the most important of all planets (HHB, ll. 55–56), are in constant motion ("On that bright shynie round still moving Masse," HHB, l. 51); the higher, the closer to the most beautiful (HHB, ll. 45–47), and above the sublunary world, the celestial bodies become fixed stars, the sources of their own light (HHB, ll. 68–70). Then, in the ascending sequence, the poet depicts the world of souls (HHB, ll. 78–79), the world of ideas (HHB, ll. 82–83) and the angelic world (HHB, ll. 85–98) which includes the heavens of Powers, Potentates, Seats, Dominations, Cherubim, Sera- phim, Angels and Archangels, eight heavens in all. It is most likely that Spenser borrowed such a hierarchy of angels from the theory of Pseudo-Dionysius the Areopagite, but according to the hierarchy of Pseudo-Di- onysius, there must exist nine heavens that are located in the following sequence, from the lowest to the highest: the heavens of Angels, Archan- gels, Beginnings, Powers, Potentates, Dominance, Seats, Cherubim, Se- rafim [66, p. 102–145]. After comparing these two sequences, we can say that Spenser changed the hierarchy beyond recognition, up to a change in the ranks of celestial beings. This can be explained by the fact that the poet did not view his poems as a serious theological treatise, but it is more likely that he introduced such changes to meet the demands of meter and rhyme.

Then, after passing through these heavens, the soul of the hymnal singer can already turn to God, but the poet does not portray the beauty of God directly, according to him, his language is incapable of singing such an infinite perfection ("How then can mortall tongue hope to expresse, / The image of such endlesse perfectnesse?" HHB, ll. 104–105). Thus, the poet once again emphasized that it is impossible to contemplate the high-

est beauty with “feeble eyne” (HHB, l. 123), i. e., physical eyesight. To do this, it is necessary to resort to inner vision and be imbued with high thoughts (“Thence gathering plumes of perfect speculation, / To impe the wings of thy high flying mynd, / Mount up aloft through heavenly contemplation”, HHB, ll. 134–136), which again brings us back to the Neoplatonic doctrine. The poet personified God, but, according to the tradition, the sight of His “dread face” (HHB, l. 145) was not described, we are only to know that He seats on the high throne of righteousness that is built upon Eternity and holds a scepter (HHB, ll. 150–155). After that the poet goes on to the depiction of Sapience, or “the God’s Wisdom” [73, p. 358] that sits in his bosom (HHB, l. 183).

If we consider allegories and personifications in the context of all four hymns, it is easy to see that in each hymn, as it has been mentioned earlier, the abstract concept turns into a major concrete figure embodying the object of glorification; for instance, Eros became the main hero of “An Hymne in Honour of Love,” Venus is praised in “An Hymne in Honour of Beauty,” Christ is glorified in “An Hymne in Honour of Heavenly Beauty”, and Sapience, a female figure, is in the center of attention in “An Hymne in Honour of Heavenly Beauty.” Eros is mentioned in the very first lines of the first hymn, the lover addresses to the goddess of love already in the line 15 of “An Hymne in Honour of Beauty,” Christ appears only in the line 127 of “An Hymne in Honour of Heavenly Love,” and Sapience is introduced only in the line 183. Thus the key figures appear with an increasing delay, which is determined by their growing importance. As we believe, the concretization of abstract concepts does not mean Spenser was unable to comprehend them, the poet realized that such concepts are not universal, different theologians and philosophers ascribe different meanings to them. So allegorical depiction of Love, Beauty and Sapience or their personification proved to be the best methods for describing them.

Having regard to the above said, we arrived at the following conclusions:

- of all the Renaissance Neoplatonists, Ficino, Pico della Mirandola and Castiglione exerted the strongest influence upon Spenser as the author of “Fowre Hymnes”;

- supporting the idea that the hymns were written at different times, we believe their first pair was revised before the publication;

- the link between both pairs of hymns is achieved through one and the same for the whole of the hymnal cycle concept of the ladder of love and the character of going up it in all four poems;

- Spenser’s description of the ladder of love is the closest to the ascension scheme suggested by Castiglione;

- in Spenser, the movement along the ladder of love did not occur in one direction only: having climbed yet another step, hymnographer the lover more than once descended a step lower, but he did it only to then continue climbing again to a greater height;

- the ideas set forth in “Fowre Hymnes” form the basis of Spenser’s entire love lyrics, while the recurring motifs and common themes in “Fowre Hymnes,” the lyrical cycle “Amoretti and Epitalamion” and “Protalamion” suggest a possibility to view them as an organic whole.

In the next chapter, we will use Spenser’s notions of love and beauty reflected in “Fowre Hymnes” in our analysis of the lyrical cycle “Amoretti and Epithalamion.”

Chapter II. “Amoretti” and “Anacreontics”

2.1. “Amoretti”

2.1.1. The Concept of Love of Troubadours, Poets of the “Docle Stil Nuovo” School and Petrarch

To begin with, let us discuss the concept of love in the lyrical poetry of the Middle Ages (since the 11th c.) and the early Renaissance, which preceded the love poetry of E. Spenser. Although the Christian cult of the Virgin Mary supposed the recognition of the extremely superior personal qualities of the Madonna, during the first millennium the worship of the Mother of God did not affect the social status of a woman who was considered guilty of the fall of mankind. It was only in the 11th– 12th centuries that the doctrine of courtly love was formed, which included the doctrine of “Fin’ Amor” (“courtly love”), the superior form of love. [73, p. 318–322] The ideal object of the high courtly love was a married woman of a high social status that was generally superior to the status of a lover. As a result, the married lady was in a dual position: as a wife, she remained a servant of her husband, as a beloved she became a lover’s sovereign. The courtly worship of the Lady was reflected in the works of the Provençal troubadours, in whose love lyrics “already in the 12th century there formed a traditional set of clichés that defined the appearance of a beautiful lady — “light of the eyes,” “fresh cheeks,” “satin hands,” etc.” [72, p. 129] That said, in troubadours’ poetry, the objects of glorification were not real women, but their ideal, mental images that lacked identities and even had no names. Praising the beauty of the Lady and their love for her, troubadours overcame the previous notion of the “female malice,” turning their serving to “Fin’ Amor” into a kind of religious worship of a beautiful woman.

However, it is very unlikely that troubadours only followed the fashion, pretending to be Platonic admirers of their married ladies; it is more likely to suggest that in most cases they were physically attracted to them, but, under the influence of the doctrine of courtly love, carefully concealed it. [174, p. 464] This is indirectly evidenced by Sir Lancelot's love for King Arthur's wife, which used to attract attention of the authors of courtly romances. Thus, we can conclude that troubadours did not actually renounce the sensual attraction to the objects of high love and could not eliminate the contradictions between the concept of courtly love and Christian ethics.

This task was continued by the "dolce stil nuovo" poets, their most influential representatives being Guido Guinizelli dei Principi (1230 or 1240–1274), Guido Cavalcanti (1259–1300), Dante Alighieri and Cino da Pistoia (1270–1360). Guinizelli, using the poetic forms and techniques of the Provençal troubadours lyrics and their successor – the Sicilian school of poetry, emphasized the high character of spiritual love, believing that through the contemplation of feminine beauty one can kindle in his heart a love for divine beauty without renouncing earthly human feelings [129, p. 48]. Dante in his "Vita Nova" (1283–1293) was one of the first to start writing love poems in honour of his beloved who was a real, not abstract woman named Beatrice and having her own biography. At the same time, Dante did not abandon the ideal image of the beloved living in his imagination, and after Beatrice's death he "related her soul with the highest wisdom and made her the messenger of divine love, Agape." [72, p. 129]

The great contribution made by the "dolce stil nuovo" school to the Western European love lyrics was praising of the divine character of the angel-like Lady (*donna angelica* or *donna angelicata*). The use of this motif allowed the lyrical hero to renounce sensual love and strive for spiritual love.

As a follower of Dante, Petrarch sang his love for the beautiful and virtuous Laura who was faithful to her husband and could never respond to the poet's love. As a result, on the one hand, Petrarch praised the unrequited feeling and his own suffering, on the other hand, he lamented the cruelty of the heroine. After Laura's death, the poet went on to glorify her as an angel-like creature. One of the main achievements of Petrarch was that he "managed to deprive the image of love of conventions, to turn love into the principle of life itself and to establish praising of earthly and heavenly virtues of the Lady and the suffering of the one who fell in love with such a perfect being as the leading motifs of the Renaissance sonnet lyrics." [83, p. 23] Besides, in "Il Canzoniere" Petrarch founded the tradition to praise love in sonnets and canzones, bringing them together in a collection of lyrical poems. The sonnet and canzone had been well-known in Italy even before Petrarch, but it was his poems that became the model for European poets of the Renaissance and gave birth to such phenomenon in lyrical poetry as Petrarchism. [62, p. 45]. According to T. V. Yakushkina, "Petrarchism is a literary movement connected with addressing to the idealistic philosophy of Platonism and attempts to create the ideal poetic language based on Petrarch's work, a combination of the literary-aesthetic and psychologic-aesthetic aspects of Petrarch's imitation being its most striking feature." [141, p. 105]

2.1.2. Development of the Sonnet as a Literary Form in Italy and France

It is generally believed that the sonnet originated in the poetry of the Sicilian school where it was formed under the influence of Provençal troubadour poetry as early as in the 1230s. Most probably, the sonnet form was invented by Jacopo da Lentini (1210–1260), a court poet of the Holy Roman Emperor Frederick II. [275, p. 662]

During the early period of its development the Italian sonnet was written in hendecasyllabics with feminine rhymes. Its structure is described as a combination of two quatrains with two alternating rhymes and two tercets also with two alternating rhymes (abababab cdcdcd). There still was no clear separation of a quatrain from another quatrain or a tercet from another tercet, the poem rather consisted of an octave and a sextet.

The decline of the Sicilian school after the death of Frederick II did not stop the development of the sonnet, however, it was continued in the works of Florentine poets. At the turn of the 14th century Florence began to play the role of the political and cultural center of Italy. Such was the background against which the school of “dolce stil nuovo” was formed. The poets belonging to it transformed the form of the sonnet, giving preference to the ring rhyme for quatrains and allowing to use two or three rhymes in tercets; at the same time quatrains and tercets became separated: abba abba (the old rhyme scheme abab abab was also allowed) + cdc dcd / cde cde. Moreover, Dante’s sonnets included in his “Vita Nova” and dedicated to a single theme, harmoniously blended with the main prosaic text, becoming an integral part of a general narrative.

“Dolce stil nuovo” poets also determined the sonnets contents, linking them with glorifying the idealized beautiful Lady regarded as a model of virtue, the one that can help a lover to approach divine beauty. That is why the lover was to sing his Lady who was often likened to the Madonna. For medieval poets of the 11th–12th cc., love was an abstract notion having nothing to do with real feeling; love lyrics for them was first and foremost a tribute to the tradition, a rhetorical exercise on a given theme. However, the sonnets were to depict the complex, but real personal experiences of the lover. Thus, the sonnet gradually turned into a literary genre designed to express true feelings of the lover and depict the image of a real beloved. The image of a real, albeit idealized beloved,

Beatrice, appeared already in Dante. Thus the foundation stone of the Renaissance humanism was laid.

Later, in numerous sonnets of Petrarch, the authentic experiences of the poet were also recorded and a more complete history of his sufferings was narrated, embracing thirty-one years after he had first seen Laura in one of the churches of Avignon. Besides, in his own sonnets Petrarch created the type of the detailed description of the lady's appearance, of her hair, brows, eyes, cheeks, lips, teeth, neck, etc. [140, p. 61], that later became a Petrarchist topos.

As Z. I. Plavskin pointed out, in 1332 a Paduan lawyer Antonio da Tempo (d. 1339) wrote a poetic treatise "Summa Artis Rithmici Vulgaris Dictaminis," in which general rules for composing sonnets were formulated [111, p. 4]. According to da Tempo, one of the most persistent features of the sonnet is the fourteen-line stanza clearly divided into two quatrains and two tercets. In quatrains two rhymes four times repeated were to be used, in tercets it was allowed to use two or three rhymes thrice or twice repeated, respectively, but the latter were to be different from the former in quatrains (abab abab / abba abba + cdc dcd / cde cde). Such rules gave the poets greater freedom of choice. As to the meter of the sonnet, the use of hendecasyllabics, the most common meter of Italian poetry, was codified.

Subsequently, some other requirements were added to those of da Tempo. For example, each structural block of the sonnet was to be semantically and syntactically completed; precise and sonorous rhymes were to be chosen, while it was recommended to follow the rule of alternance, alternating, if possible, male rhymes with female ones. It was also recommended to avoid word repetitions, the exception from it was made only for auxiliary parts of speech. A regular intonation changes in quatrains and tercets was also required, for example, if the first quatrain sounded relaxed and melodious, the second was to be given dynamism and expression [111, p. 4].

A general logical structure based on opposition was gradually formed in sonnets: if a thesis was to put forward in the first quatrain, the second one was to contain the antithesis, then in the sextet (or in two tercets) the synthesis of opposites was to be given, which reflected the dynamics of feelings and the train of the poet's thoughts. Nevertheless, J. R. Becher rightly pointed out that "in its pure form this scheme is rarely found in a sonnet. It infinitely varies ..." [68, p. 194].

In the 16th century, the sonnet spread beyond Italy. At the same time, the requirements set forth by da Tempo were subsequently adapted to the peculiarities of poetry in other national languages. So, thanks to Clément Marot (1496–1544), Pierre de Ronsard and Joachim Du Bellay, the sonnet gained popularity in France. However, unlike the Italian form, the French sonnet was written in Alexandrines – verses of 12 syllables with a caesura in the middle; the scheme of rhyming in tercets also changed, three rhymes were allowed, two of which were to be plain rhymes (abba abba ccd eed). In German poetry, iambic pentameters or hexameters were established as sonnet meters. In English literature, the sonnet also underwent noticeable changes.

2.1.3. Anglization of the Sonnet, Petrarchism and Anti-Petrarchism in the English Sonnet

In the 16th century the sonnet became one of the most popular lyrical genres in English poetry. Becoming familiar with the sonnet, English poets could not help but look back at the experience of Petrarch who was regarded as the classic author writing poems of this genre. Spenser achieved great success in the creation of sonnets, directly relying on the experience of such Italian and French poets as Francesco Petrarch, Ludovico Ariosto (1474–1533), Torquato Tasso, Clément Marot, members of "La Pléiade"; besides, he was in many respects indebted to his English predecessors.

It should be marked that English sonneteers prior to Spenser developed the sonnet within the limits of Petrarchism, so the form of the sonnet was becoming a key instrument of Petrarchism; at the same time Petrarchan themes, his rhetoric strategy characterized by the usage of oxymorons, and the general logical structure (thesis and antithesis) were also rooted in England [118, p. 106]. On the other hand, the process of the rapid adaptation of the well-mastered genre was accelerated under the influence of the ideological complex of the Mid-Tudor period, determined by the Church Reformation. Trying to depart from the traditions of the Catholic world including Petrarchism, English poets created their own sonnet forms, expanded their thematic range, and developed their own concepts of love in sonnet. These innovations should be regarded as an anti-Petrarchan trend or anti-Petrarchism.

According to D. A. Sokolov, reactions to Petrarchism can be divided into two types, internal and external ones. Internal reaction is caused by discontent with Petrarchism as a system and then to destroy or reinterpret it. Such is the essence of anti-Petrarchism. And the reaction of the second type is caused by external circumstances, “the reinterpretation of its (Petrarchism – *Zh. Z.*) ideology was dictated by the ideological problematics of the given historical period,” so the scholar suggests to regard this type as a transformation of Petrarchism. [118, p. 117–118] Thus, transformation of Petrarchism in England was caused both by purely literary reasons and extra-literary factors (Protestant moral norms that had been formed as a result of the Reformation, mercantilism in English trade policy, the hostile and wary attitude towards the Catholic world caused by the past wars and conflicts). Finally, as D. A. Sokolov put it, “English anti-Petrarchism, although its manifestations in the poetry of various poets are diverse and difficult to unify, turns out to be a productive type of writing, its tasks include the construction of a new (national) poetics aiming at overcoming the Continental influence.” [118, p. 190]

Geoffrey Chaucer was the first among the English poets to turn to the sonnet: the song of Troilus (ll. 400–420 of the poem “Troilus and Criseyde,” 1385) is a rendering of Petrarch’s Sonnet CXXXII in three royal stanzas [177, p. 77–78]. However, genuine English sonnets appeared century and a half later. In the 1520s, Sir Thomas Wyatt (1503–1542), who had apparently got acquainted with the sonnets of Petrarch and his imitators during his stay in France in 1525–1526 or in Italy in 1527, began translating sonnets from “*Il Canzoniere*,” and then proceeded with writing the sonnets of his own. Wyatt preferred the Italian sonnet form and transferred it to England. Yet he also added some new elements to the genre, having written the sonnets in the national syllabic-accentual iambic pentameters that had been introduced into the English poetry by Chaucer. Regrouping of rhymes in the sextet, in which appeared the “key” – the last two verses connected by an adjacent rhyme – characteristic of English sonnets, was another notable innovation introduced by Wyatt. At the same time, the main part of his sonnets constituted the translations of Petrarch’s sonnets adapted to certain situations in the life of the Tudor poet [94, p. 25].

Wyatt’s contemporary Henry Howard, Earl of Surrey (c. 1517–1547) was also an admirer of the style of “*Il Canzoniere*”, and, to this extent, was a Petrarchist. That said, the poet reshaped the sonnet form to create the so-called English or Shakespearean sonnet, in which the lines are rhymed according to the following scheme: abab cdcd efef gg [149, p. 520–523]. In comparison with the Italian or French form, the simplified English sonnet form provided poets with greater freedom of thought and creativity, and due to Shakespeare this sonnet form achieved the greatest success. In the opinion of A. N. Gorbunov, “if Wyatt’s experiments anticipated in some ways the artistic pursuits of the late 16th – early 17th cc., the poetry of Surrey prepared the ground for the Elizabethan poets who were closer to his age.” [94, p. 30]

It should be noted that the sonnets by Wyatt and Surrey that made up a major part of Richard Tottel's collection "Songes and Sonettes, Written by the Ryght Honorable Lorde Henry Haward Late Earle of Surrey, and Other," were first published posthumously in 1557. In the edition of "Songes and Sonettes" poems by other English poets were also included, while "the importance of Petrarchism as the main aesthetic paradigm in understanding the poetry of the "Tottel's Miscellany" "is undeniable, and any research of it should be based on Petrarchism." [118, p. 6–7; 13]

Thus, none of the early English sonneteers thought of abandoning the typical Petrarchan theme of unrequited love sufferings, their most important contribution to the development of the Renaissance lyrical poetry, in our view, was the nationalization of the sonnet form. The national form of the sonnet created by Surrey, enjoyed great success among the authors who belonged to younger generations of lyrical poets.

According to A. N. Gorbunov, "the early stage of the Renaissance that was started in the English poetry by Wyatt and Surrey, lasted for several decades until the mid-seventies of the 16th century. In general, it was still largely the period of discipleship following the Continental masters of the word, of the development of new Renaissance traditions, preparing the ground for the rapid breakthrough performed by Sidney and Spenser." [94, p. 30]

In our opinion, speaking of the "period of apprenticeship," it is worth mentioning still another English poet. In the early 1580s, Thomas Watson acted as an interlink between the first English sonneteers and Sidney, although it is usually believed that his sonnets had a relatively smaller influence on the contemporary readers and the further development of the English sonnet than Sidney's "Astrophel and Stella" that was also composed in the 1580s [224, p. 418–419]. Nevertheless, it should be noted that it was "Hekatompathia, or Passionate Centurie of Loue" (1582) by Watson that is considered the earliest English Renaissance lyrical sequence.

Despite the fact that 41 of 100 poems in “Hekatompathia” are paraphrases of the works by famous poets [171, p. 194], unlike his English predecessors who wrote and translated individual sonnets, Watson brought his poems into a single structure, reinforcing the narrative element in the lyrical sequence which told the story of love. Watson’s poems are remarkable for purity of diction and perfection of meter [224, p. 419]. In his English poems (the sequence also contains a number of poems in Latin) Watson also used iambic pentameter and finished the poems with a rhymed couplet, but his sonnets turned into 18-line stanzas with the rhyme scheme ababccdedeffghghii, which made the poet look for another definition for the genre of his poems but “the sonnets,” and coin the partly synonymous term “passion” (“Passione”) for the constituting parts of his lyrical sequence. As to the contents, the poet preferred to depict love fancies rather than his real personal experience and suffering [73, p. 382]. One can say that Watson’s sequence, possessing features that demonstrate the poet’s wish to distance himself from Petrarchism, still remains within the scope of the traditional Petrarchan rhetorics [84, p. 377]. For instance, Petrarch’s “Il Canzoniere” consists of two parts, “On the life of Madonna Laura” and “On the death of Madonna Laura,” which Watson imitated in his work. The English author also divided his sequence into two parts, “on the life of Love” (I–LXXIX) and “on the death of Love” (LXXX–C). Besides, Watson also used certain Petrarchist clichés, for example, his Passion XLIII exploits the most famous Petrarchan oxymoron, “ice and fire.”

A little earlier than a decade before “Amoretti” was published, between 1581 and 1583 [88, p. 269] a famous English poet Philip Sidney wrote 108 sonnets and 11 songs that later were united into the lyrical cycle “Astrophel and Stella.” Although Sidney’s lyrical hero does not completely depart from the idea of the necessity to depict only unrequited love, the poet, not breaking from the Petrarchan tradition, aspired for

originality, for example, contrary to the national tradition, he wrote some sonnets (I, VI, VIII, etc.) in iambic hexameters. At the same time the poet believed that makers should look for a source of inspiration in real life rather than in the Petrarchan tradition. Compared with Petrarchists who did not reconcile the contradiction between sensual and spiritual love and sought to attain the latter, Sidney rather emphasized the man's helplessness in the face of a sensual passion.

The popularity of sonnet sequences was constantly growing through the 1590s due to such publications as "Delia" (1591) by Samuel Daniel (1562–1619), "Spiritual Sonnets to the Honour of God and Hys Saints" (1591) and "Diana" (1592, 1594?) by Henry Constable (1562–1613), "Parthenophil and Parthenophe" (1593) by Barnabe Barnes (c. 1569–1609), "Idea's Mirror" by Michael Drayton and others. Basically, all these sonnet sequences are characterized by the fact that poets used in them Petrarchist topoi to describe the looks of their beloved ladies and present the history of their love: their heroines never respond to the feelings of the lovers, that is to say, the love of the suffering poets invariably remains unrequited.

At the same time, anti-Petrarchist tendencies also manifested in the sequences, for example, their thematic range is expanding. Thus, Henry Constable adapted the sonnet form to reflections on much more serious cases [171, p. 128]; Samuel Daniel, as well as some other poets, deliberately abandoned the characteristic emotional affectation of Petrarchism, although he has been often criticized for the coolness of the tone of his poems [241, p. 153]; Michael Drayton, in the opening sonnet of his "Idea," directly positioned himself as an anti-Petrarchist not following the Petrarchist fashion ("To the Reader of these Sonnets", ll. 9–14, [25, p. 67]).

Generally, I. I. Burova rightly noted the shortcomings of these sonnet sequences related to their playful, imitative Petrarchist character,

the lack of genuine feeling and dramatic tension in them, drawing attention to the formal errors of the sonnets comprising them (deviations from iambic pentameter, violations of euphony principles), but at the same time she recognized their experimental status and their significant contribution to the development of the sonnet sequence in the English Renaissance literature [73, p. 376–401].

Thus, being influenced by Italian and French poets, Spenser also had an opportunity to draw inspiration from the works of Wyatt, Surrey, Sidney and other compatriots in order to create a new poetic diction matching the style of the Elizabethan court society [177, p. 69]. Taking the best from elder poets, he chose a new version of the English sonnet for his love poems, preserving the traditional 14 lines volume, meter and structure (three quatrains and key) of the poem but employing the interlaced rhymes in quatrains (abab bcbc cdcd ee). Using five rhymes, such sonnet structure is more complicated and strict compared with the sonnets by Surrey (Shakespearean sonnets with a rhyme scheme abab cdcd efef gg). The Spenserian sonnet gives the structure of the poem a greater unity, linking separate quatrains with rhymes. However, as in the sonnets of his English predecessors, in the sonnets by Spenser the culmination falls precisely on the final couplet, the key of the sonnet.

In terms of content, Spenser, like other contemporary English poets, did not completely abandon the tradition of Petrarch. Many of his sonnets are written on the subject of unrequited love, but beginning from Amoretti LXII the poet's courtship enters the new stage, and the lyrical hero begins to enjoy mutual love. And although almost all the poems express a dream of love and / or praise the beloved, the accents in them are arranged differently. This will be discussed in Section 2.1.4.

The foregoing allows us to say that Spenser's contribution to the art of the English sonnet cannot be overemphasized: his poems are rhythmically perfect, they are distinguished by their musicality, accuracy of

form and depth of content, simultaneously producing the impression of simplicity and solemnity. At the same time, as it was noted in the Introduction, due to the author's organization of the order of poems, recurrent images, the general theme of love and beauty, the developed lyrical plot and diary nature "Amoretti" should be regarded as an independent cycle, while it is also a part of the lyrical cycle "Amoretti and Epithalamion."

2.1.4. The Lover and His Beloved as Recurrent Images in "Amoretti"

The reliable information we possess about the life of Spenser is extremely scanty. What has been known about the life of the poet's wife Elizabeth Boyle is still scantier. Most part of our knowledge about her was derived from "Amoretti and Epithalamion." The question of whether it is possible to treat a literary work as a reliable historical document and the source of biographical data is disputable. However, if we are to examine the lover and his beloved as purely literary images created on the basis of a poetic tradition, looking for common places in how they are described and how other heroes and heroines of love lyrics are described – the lover and Beatrice written by Dante, a disappointed admirer and Laura in Petrarch's "Il Canzoniere," Astrophel and Stella written by Sidney, etc., such an approach can also be dangerous, since all Spenser's sonnets bring us to a historical fact, the wedding of the poet and Elizabeth, to celebration of which "Epithalamion" was dedicated. Thus, we will proceed from the fact that the images of Spenser's lover and his beloved combine the features of the historical prototypes (the poet and his wife) and traditional images of a lover and his lady in the Petrarchists' love lyrics.

In Spenser's lyrical cycle, the image of the heroine is many-faced, and here we will pay attention only to its most important features. "Son-

nets 1–4 represent a kind of introduction to the whole cycle of ‘Amoretti’.” [46, p. 296] In Amoretti III, at her first appearance, the heroine is identified with “the soverayne beauty” (Amoretti III, l. 1). We would like to emphasize that initially the image of the heroine appears in the form of abstract beauty, then, in Amoretti III, it acquires a concrete form of a beautiful flower. One can argue whether it is correct to identify the flower and the heroine, but, in our opinion, it is the first embodiment of the image of the heroine, otherwise why should the poet call on the flower to get ready for love (“prepare your selfe new love to entertaine,” Amoretti III, l. 14). Thus, the image of the heroine is developing from the abstract to the concrete, which is emphasized by the backgrounds on which it appears: in Amoretti I it is Helicon and Heaven, in Amoretti II the poet immerses in his thoughts, in Amoretti III the motif of Heaven is developed, then, in Amoretti III, the action is transferred to the spring land; we can say that the focus moves from heaven and the world of ideas to earthly life. Accordingly, the abstract image of the heroine is superseded by the concrete one. If we compare this with the “Vita Nova” by Dante, it can be noted that the latter records just the reverse process, the ascent of the love from earthly love to the lofty, intellectual one, and the image of Beatrice develops from the concrete and real one towards abstract and speculative one. The contradirectional process described by Spenser in the first four sonnets indicates that from the very beginning Spenser does not only create an ideal mental image of a lady but anticipates earthly love and dreams of marriage. However, this does not mean that Spenser ignores the spiritual and intellectual love.

On the one hand, in the sonnet cycle, the real image of the beloved is perceptible. For example, in Amoretti XXXVII she laid her hair in a gold mesh, in Amoretti XLVIII she threw the poet’s letters into the fire, in Amoretti LXXI she wove a picture. On the other hand, the poet’s beloved detached from earthly life is the embodiment of the ideal, for

example, in Amoretti IX, Spenser compares her eyes to the Creator, who lit the whole world with a marvelous light (“Then to the Maker selfe they likest be, / whose light doth lighten all that here we see,” Amoretti IX, ll. 13–14). In Amoretti LXXVI she is a harbor of the heavenly spirit, in Amoretti LXXXVIII she becomes a reflection of heavenly rays. While in the opening sonnets Spenser gradually concretized the image of the lady, in the final sonnets of the cycle, like Dante and Petrarch, he returned to its abstracted and idealized form. Thus, the first three and the last three sonnets of the cycle based primarily on the Neoplatonic doctrine of the Idea relate to each other according to the law of symmetry.

O. B. Hardison noted in “Amoretti” the motifs of the “*donna angelicata*” and “*cruel fair*,” dating from the “*dolce stil nuovo*” poetry [190, p. 210]. A. A. Anikst also wrote about the duality of the image of Beatrice: “The sonnets and canzones praising Beatrice are written to certain life matters. They fixed his [Dante’s] dates with his beloved and his emotional experience caused by their relationship. But, having stated all that with genuine lyricism, Dante, immediately gives a comment explaining the high symbolic meaning of each sonnet. It culminates in the “*Commedia Divina*,” when Dante meets Beatrice. She is both his real beloved and a symbol of divine truth and beauty.” [65, p. 194] In I. I. Burova’s opinion, “in his ‘*Vita Nova*’ Dante directly makes it clear that all his thoughts are turned to Beatrice, which makes us regard his Beatrice as an idealized image living in the poet’s fancy rather than the real Beatrice Portinari, about whom Boccaccio gave a detailed account in his lecture on the ‘*Inferno*.’” [73, p. 324] Thus, Beatrice acts as both a historical person and a poet’s fancy bearing symbolical meanings.

In Spenser, the beloved is not endowed with such numerous symbolic meanings, only when the lovers are separated, she becomes a fancied image, while in most cases we perceive her as a real person.

As to the angel-likeness of the beloved, it seems to us that the

authors of love lyrics had to find a good reason for the Lady to reject the lover. Usually, either she was already married, like Penelope Devereux in Sidney's poems; or the intensity of the love passions experienced by a lover in relation to a lady of the high rank was restricted by the insignificant social position of the lover, as was the case with Samuel Daniel; or the heroine died tragically, as Dante's Beatrice and Petrarch's Laura. By all means, the heroine could simultaneously conform to several of the conditions listed above.

Spenser and Elizabeth were equal in social standing, but Elizabeth was unmarried and, most probably, much younger than the poet. Emphasizing her chastity, the poet granted her with an angel-like character, and if she, judging by the lover's words, was an angel, she had to despise the earthly love and ignore the poet as an earthly being, which could not help but make him feel disappointed. In such a situation, because of the unfulfilled hope, the lover would inevitably consider his beloved a "cruel fair." Thus, unlike Petrarch who lamented Laura's cruelty during her life and began to sing the angelic essence of his beloved after her death, Spenser combined two motifs in describing the real Elizabeth. It should also be noted that, compared with the previous English sonneteers, Spenser in "Amoretti" paid much more attention to the motif of the "donna angelicata."

Now let us move on to the image of the lover. Although in "Amoretti" the physical aspect of love is sometimes emphasized, for example, in Amoretti III the poet mentions "fresh love," "lusty spring" (flowering spring), the words used in these expressions most likely being puns with erotic overtones; Amoretti LXIII describes the enjoyment of beauty through the sense of touch; Amoretti LXXVI and LXXVII are of an erotic nature. However, unlike Sidney's Astrophel, the lover of "Amoretti" is not so much embraced by passion, in the first sonnets he already sees the purpose of courtship, "to knit the knot, that ever shall re-

maine” (Amoretti VI, l. 14), i. e., to form the eternal union. And the lover perfectly understands that it can be achieved only through actions. In Petrarchist poetry the motif of a cruel fair in most cases is connected with the controversial inner states of the lovers: they praise the virtues of their beloved but at the same time they are unable to suppress the appetite their beloved evoked in them; however, actually, the poets did not have to change the situation, moreover, they might have no beloved at all. On the contrary, in “Amoretti” the lover wants to resolve the internal conflict that has arisen in him. From our point of view, in Amoretti XXXV and LXXXIII the lover twice indicates that Petrarchist reflections or contemplation of the ideal image of a beautiful lady lead only to the futile efforts to win her heart by courtship, and in this sense the lover is similar to Narcissus, who, admiring his reflection, died from hunger (“in their amazement lyke *Narcissus* vaine / whose eyes him starv’d: so pelnty makes me poore,” Amoretti XXXV, ll. 7–8; Amoretti LXXXIII, ll. 7–8).

So, although out of respect for the tradition, the poet describes his own trials similar to those that Petrarchists experienced before, he knows that his ultimate goal should not be a complaint of unrequited love. On the one hand, the lover traditionally complains of the pride and self-confidence of the beloved (Amoretti II, X, XIII, etc.), but then changes his opinion: for example, in Amoretti LVIII, the lover criticizes the beloved for her self-confidence, and in Amoretti LIX suddenly praises this quality of hers. Further, in Amoretti LXI, the lover does not dare to blame the beloved for pride because she is a divine creation (“The glorious image of the makers beautie, <...> dare not henceforth above the bounds of dewtie, / t’accuse of pride, or rashly blame for ought,” Amoretti LXI, ll. 1; 3–4). On the other hand, the lover does everything in his powers to influence the beloved and change her character. In Amoretti LXXIX he recognizes the physical beauty of the lady, but she is a mortal, so her beauty is short-lived. To prove her belonging to the heavenly family, the lady must pay

attention to such true beauty as gentle wit and spiritual virtuous mind. In addition, in Amoretti LXVI and LXIX the lover more than once promises that her brilliance retained by him will only make it brighter (“with my reflex yours shall encreased be,” Amoretti LXVI, l. 14), his poetry will become an eternal monument to her (“Even this verse vovd to eternity, / shall be thereof immortall moniment...,” Amoretti LXIX, ll. 9–10), i. e. will give her immortality (“Ye three Elizabeths foreuer liue,” Amoretti LXXVIII, l. 13). Thus, the poet’s lines are no longer a play with words, his actions achieve results, and in “Epithalamion” it is explicitly said that Elizabeth became the wife of an ordinary person: at the wedding she is sweet, modest and, like all brides, hesitates to look up, blushes with praise, and the poet is sure that she is “so farre from being proud” (Epithalamion IX, l. 164).

Typically, Spenser’s lyrical cycle is perceived as a work of art, that said, the image of the lady as an object created by the author defers to the activity of the subject. S. Greenblatt believes that “fashioning oneself and being fashioned by cultural institutions – family, religion, state – were inseparable intertwined. <...> no moments of pure, unfettered subjectivity” [185, p. 256]. In D. A. Sokolov’s opinion, “it is impossible to talk about the clearly regulated roles for two participants of poetic communication (a poet / lover and a woman), their characteristics being ambivalent and not reserved for one of the characters. There are no clear subject-object relations between them: power / subordination refers both to the subject and the woman, the category of gender is not fixed.” [118, p. 104]

In Spenser’s Amoretti VIII the lover directly tells his lady that she frames his thoughts and fashions his inner world (“You frame my thoughts and fashion me within,” Amoretti VIII, l. 9), in Amoretti LXXVIII the poet once more emphasizes that his beloved raised his spirit (“The third my love, my lives last ornament, / by whom my spirit out of dust was ray-

sed,” Amoretti LXXIII, ll. 9–10). From this point of view, the beloved is not a passive object, she is an active subject who continuously influences the lover.

We would also like to focus on the fact that Elizabeth was the first reader of the lyrical cycle “Amoretti and Epithalamion,” since already in the first sonnet Spenser indicates that she will read the poems written by him (“Happy ye leaves when as those lilly hands, <...> shall handle you and hold in loves soft bands,” Amoretti I, ll. 1–3). However, we assume that Spenser most likely did not create all the sonnets secretly from his beloved and did not devote her the already finished work. Obviously, Elizabeth read the poems as they appeared and, moreover, she influenced the creative process, so we should not ignore this important function performed by the sonnet cycle as a means of communication: many sonnets seem to be written in response to the actions of the beloved, for example, Amoretti XLVIII was created by the reason of that the lady burned up a paper on which another poem had been written. Amoretti LXV is a response to the lady’s concern that after the wedding she will lose her freedom. It might be at that time that the lover decided to propose to her, as it is only in marriage that pleasure can become pure (“spotlesse pleasure,” Amoretti LXV, l. 14) and the double freedom is achieved, that is, freedom for both the intended wife and the intended husband (“two liberties ye gayne,” Amoretti LXV, l. 3).

Moreover, it is no exaggeration to say that the beloved had an impact not only on the process of creating the lyrical cycle “Amoretti and Epithalamion” but also influenced Spenser’s work on the “Faerie Queene.” In the cycle “Amoretti” this influence is mentioned at least twice, but each time with different shades: for the first time, in Amoretti XXXIII the poet complains that his beloved deprived him of peace, as a result he has lost the creative mood; for the second time, in Amoretti LXXX, he says that he would like to rest quietly after that has written

the first half of the “Faerie Queene”, before starting to work on its second half he needs to accumulate strength for praising his future bride.

Thus, it seems very important that in the process of courtship the influence from the lady upon the lover and the interactions between them present a perfect example of practical Neoplatonism. Unfortunately, until now such a reverse influence on the lover from the side of the beloved has not attracted due attention of researchers who prefer to focus on the activities and initiatives of the lover.

Actually, the fact that the beloved has a significant reverse influence on the lover was already mentioned in Plato’s “Symposium”: when lovers behave unworthily, they are most ashamed in the face of their beloved. And lovers provide services to their beloved in order to become wiser and strengthen themselves in virtue [112, p. 88; 93]. Pico also explicitly pointed out that a lover has a need for a beloved, from whom, on the other hand, he gets his perfection [110, p. 278]. Besides, in Pico’s opinion, those who desire depend from what they desire, when “the desired proves to be a bodily and feelable thing, the type of desire is necessarily either a striving that follows the feeling or a rational choice akin to the feeling. But if the desired thing is of spiritual and incorporeal nature, it is either the intellectual will of angels or rational choice aiming at the summit of intellect that is necessarily happens to be.” [110, p. 281]

Castiglione, moving away from Ficino’s rules that limited Platonic love to senses of sight and hearing, believed that “the lady, in order to please the lover, except for sweet smiles, intimate conversations, witticisms, jokes, hand in hand, can even afford a kiss without being censured...” [55, p. 355] A kiss can cause a lover to have a propensity for sensual passion; nevertheless, it can also connect two souls by means of the conjunction of mouths, because the lips are not only parts of the body, but also “give way to the words — the soul’s expressers — and that inner passionate desire that is also called the soul.” [55, p. 355] Therefore,

the kiss possesses a magic effect that attracts the souls of the lover and the beloved and separates their souls from the bodies. The soul does not leave the body forever, it does that only to contemplate the beauty of a superior rank. This notion makes us recollect the verse from “The Song of Songs” also known as “The Song of Solomon”: “Let him kiss me with the kisses of his mouth” (Song of Songs, 1:1). That is why chaste lovers long for kisses, and in Amoretti LXVIII Spenser joyfully describes how he was first allowed to kiss his beloved.

Just as physical and spiritual beauty of the beloved influenced the soul of the lover, parting with the lady also strongly influenced him, giving the opportunity to use it as a step allowing him to climb up the ladder of love and achieve what he could not achieve earlier. In Amoretti LXXVIII, it is for the first time clearly mentioned that the lover has parted with his beloved and does not know what to do with himself (“Lackynge my love I go from place to place,” Amoretti LXXVIII, l. 1). As it is stated in “The Book of the Courtier” by Castiglione, being far away from his beloved, the lover loses his welfare and happiness but “... yet the remembrance of beauty somewhat stirs those virtues of the soul in such wise, that they seek to scatter abroad the spirits, and they finding the ways closed up, have no issue, and still they seek to get out, and so with those shootings enclosed pricked the soul, and torment her bitterly ...” [55, p. 356]. To avoid suffering, the lover can create a mental image of his lady and enjoy its beauty. As a result, the lover starts to climb up the ladder of love.

It is generally believed that “Fowre Hymnes” are based on the Neoplatonic doctrines, but “Amoretti,” too, contain a lot of references to the Neoplatonic concept of love, and in this respect “Fowre Hymnes” and “Amoretti” complement each other. In Amoretti LXXXIII, almost exactly repeating Amoretti XXXV, the lover continues to mentally contemplate the ideal image of his beloved, but the phrase “seeing it” (seeing the

object of his love) is different from “having it” (having the object of love) in Amoretti XXXV. This subtle change is explained by the fact that at the moments to which these twin sonnets correspond, the lover suffered in different ways: in the first case the lover suffered from unrequited love still having a chance to win the heart of the lady, so the poet intentionally used the phrase “having it,” emphasizing the goal of his courtship. In the second case the lover had already achieved mutual love and was tormented only by parting with his beloved; wishing to somehow ease his anguish, he mentally enjoyed the beauty of his beloved abstracted from all material, and therefore the poet replaced “having it” by “seeing it,” implying that the lover was contemplating her mental image.

Although Neoplatonists shared some experiences and attitudes towards love, we believe that in these cases this is not about simple borrowings of *topoi* but about the true reactions of the lover to the current situation. Most likely, Spenser actually tried to calm himself mentally contemplating the image of his beloved. Moreover, the poet did not just imitate the Neoplatonic concept of love: in Amoretti LXXXVII the lover is plunged in grief: obviously, imagination does not have enough power to create a beautiful mental image, the lover should contemplate the beloved herself, and this is a departure from the teachings of Castiglione.

The term “th’Idaea playne” (Amoretti LXXXVIII, l. 9) used by Spenser is yet another allusion to Neoplatonism. According to Plato, a person should strive for the idea of beauty, only then can he understand that beauty is never identical with anything unique, it must be universal [112, p. 120]. According to Castiglione, the soul will open its mental eyes “... and see a beam of that light which is the true image of the angelic beauty communicated to her, and of which she then communicates a thin shadow to the body.” [55, p. 357] Although the lover contemplated the plain idea through his meditation on his purest part, the soul (“Of which beholding th’Idaea playne, / through contemplation of my purest part...”

Amoretti LXXXVIII, ll. 9–10), which nourished his mind, that food was not enough for his body, which resulted to his losing physical eyesight (“I starve my body and mine eyes doe blynd,” Amoretti LXXXVIII, l. 14). Certainly, when the beloved turns into a disembodied idea that allows a lover to aspire to the heights of the spirit, he perfectly realizes that this is no longer the love of the kind he really wants. Thus, parting with the beloved awakens a response in the soul of the lover who, in reverse, turns to abstract beauty hoping it will help him to relieve his anguish, but at the same moment he stops in the middle of the ladder of love, expecting a new meeting with his beloved and the approaching wedding.

Thus, parting with the beloved had an impact on the inner life of the lover. Now we would like to draw attention to a mirror metaphor that emphasizes the interaction between the lover and his lady. We can say that in the sonnet cycle this literary device is extensively used. In Amoretti VII the poet depicts the beautiful eyes of his beloved as a mirror of his confused heart (“Fayre eyes, the myrroure of my mazed hart,” Amoretti VII, l. 1). It should be noted that in both the Petrarchist *topoi* and Neoplatonic doctrine, a significant role is assigned to the eyes. The similarity of the eyes and mirror is an old cliché, but through this mirror the eyes of the beloved unite with the heart of the lover, it is the original trope introduced by Spenser. In Amoretti XVI, in the eyes of the beloved the lover notices the legion of gods of love who, with their deadly arrows, aim at those at whom she casts her glance (“legions of loves with little wings did fly: / darting their deadly arrowes fyry bright,” Amoretti XVI, ll. 6–7). These lines make it easier to understand the trope in Amoretti VII: if the beloved’s eyes are the lover’s heart mirror, the love dart released from the eyes of the beloved will easily pierce his heart. Moreover, such a metaphor also means that, like a mirror reflecting rays, the heart of the lover constantly reflects the feelings of the lady: if her eyes are sad, he also suffers, if admiration flashes in them, he rejoices.

A deeper meaning of the mirror metaphor is expressed in Amoretti XLV which is sometimes called a “mirror sonnet.” [3, p. 174]. The central position of this sonnet in the cycle is non-random: since the distance from the object to the mirror is always equal to the apparent distance from the mirror to the reflection, the mirror is always in the middle between things and their mirror reflections. In this poem the lover offers his beloved to stop looking in the mirror (“Leave the lady in your glasse of christall clene,” Amoretti XLV, l. 1) and look for her image inside himself using his heart as in a mirror to see her heavenly essence (“the fayre Idea of your celestiall hew,” Amoretti XLV, l. 7). It is noticeable that here the poet relies on the Neoplatonic doctrine: according to Ficino, “the soul of a lover becomes a mirror that reflects the appearance of the one he loves.” [122, p. 160]

The lover also confesses that it is difficult to contemplate such a more perfect beauty with physical sight (“Within my hart, though it can not be, she, thing, so divine to vew of earthly eye...,” Amoretti XLV, ll. 5-6). In the opinion of Leon Ebreo, it is only an intellect in action, separated from matter and being a mirror which is capable of reflecting divine beauty that can perceive the supreme divine beauty [137, p. 322]. The same opinion was expressed by Castiglione: such beauty can be perceived only with mental eyesight [55, p. 357]. Spenser uses these Neoplatonic ideas in his poem, but, as distinct from the Neoplatonists who themselves perceived the ideal beauty in their souls, it is innovative in “Amoretti” that the lover shares happiness with his beloved after he himself could enjoy such a more perfect beauty. Moreover, the key of the sonnet indicates the essence of the problem: if the lady wishes to see her bright image in the heart mirror, she must make away with the cause muffling the radiance of her “fair beams” (“But if your selfe in me ye playne will see, remove the cause by which your fayre beames darkned be,” Amoretti XLV, ll. 13–14), in other words, she should not reject the lover or torment him with unrequited love.

In such a manner the poet ingeniously revealed the subtle connection existing between the lover and his lady: he fell in love with the beauty, so his soul became her mirror in which she can see her more beautiful and ideal image which is comparable with her Idea; however, if she does not respond to love, the mirror of the lover's soul grows dull with his frustration, and her reflection in it becomes distorted and clouded.

In the closing sonnets of "Amoretti," the lover manages to create in himself the ideal image of a beautiful lady, abstracting from the beauty of her physical body. Nevertheless, by creating a disembodied mental image of the beloved, he froze still in the middle of the ladder of love, and to continue ascending it, the active participation of his beloved is required, which increases the importance of her reverse influence. If we compare Amoretti XLV with the lines dedicated to the mental mirror in "A Hymne in Honour of Love," we may notice a significant difference: in the hymn the role of the beloved is not emphasized, it only says that the thought of the lover acting like a mirror reflects with admiration the heavenly ray that illuminated the depths of his mind ("Which he beholding still with constant sight, / Admires the mirrour of so heavenly light. / Whose image printing in his deepest wit..." HL, ll. 195–197). As a result, without the participation of the beloved, the contemplation of the ideal beauty becomes a reflection directed to the inner life of the lover own.

2.1.5. The Temporal Structure and the Architectonics of the Sonnet Cycle

In G. Puttenham's treatise "The Arte of English Poesie" the concept of "chronographia" is considered. The author understands it as a description of time to which any temporary references available in the text of the work can be attributed. According to Puttenham, "if we describe the time or season of the year, as winter, summer, harvest, day, midnight,

noon, evening, or such like, we call such description the Counterfeit Time, *chronographia*. Examples are everywhere to be found.” [246, p. 324]

It is not difficult to see that Spenser’s sonnets also contain a lot of chronographic descriptions. For example, Amoretti III, XIX and LXX are spring sonnets, in Amoretti LX the end of the year is mentioned, and Amoretti LXXXIX marks the coming of winter. Thus, one of the features of the sonnet cycle “Amoretti” is the arrangement of the sonnets in chronological order so that they covered events from 1593 to 1594. In the first edition of “Amoretti and Epithalamion” (1595), each sonnet was printed on a separate page with a decorative border, so each page could be perceived as a certain unit of time and the entire sonnet cycle as a diary. We might say that the author’s organization of the sonnets justifies the diary character of “Amoretti” just as the diary character justifies the cyclic nature of “Amoretti.”

Comparing Spenser’s poems with other Elizabethan sonnet sequences, one can see that in most of them there is practically no indication of exact dates or other chronological references. Spenser consciously applied a chronological approach to organize his cycle, which can most likely be regarded as the direct influence of Petrarch.

In his Sonnet III (ll. 1–2) Petrarch tells he fell in love with Laura on a Good Friday [59, p. 22]. (Later, in Sonnet CCXI, he confirms this fact once again and gives the exact date, April 6, 1327 (ll. 12–13, [59, p. 141])) From Sonnet CI we learn that “two seven-year periods” have passed since he first met Laura. (l. 12, [59, p. 76]) In Sonnet CXVIII the poet mentions that sixteen years have already passed since that day (l. 1, [59, p. 86]). Beginning from Canzone CCLXIV, i. e. from the first poem of the second part of “Il Canzoniere”, Petrarch is sad for Laura’s death, and in Sonnet CCCXXXVI he mentions her death day, April 6, 1348 (ll. 12–13, [59, p. 221]). So he unrequitedly loved Laura for 21 years (1327–1348) of her mortal life. However, the poet went on missing her for good ten years. (Sonnet CCCLXIV, l. 4, [59, p. 239])

Spenser borrowed the idea of such chronological references from Petrarch, and the stream of time is also felt in his sonnets. Proceeding from this feature of the cycle, W. Nelson logically indicated that Spenser used time as a structural principle [226, p. 93]. Starting from this idea, in the course of a further research A. Dunlop established that calendar principle underlies the composition of Spenser's cycle [166]. As the scholar marked, the central group of sonnets corresponds to the days of Lent: in *Amoretti* XXII Ash Wednesday is mentioned; it is the day on which Lent begins, and in 1594 it fell on February 13, while *Amoretti* LXVIII is dedicated to Easter Sunday that fell on 31 March of that year. The number of sonnets in the group of *Amoretti* XXII–LXVIII is 47, which corresponds to the 47 days between Ash Wednesday and Easter Sunday according to the Julian calendar for 1594. It is assumed that most likely Spenser worked on sonnets daily. These 47 sonnets formed the central block of "Amoretti" correlated with the weeks of Lent. The opening and closing groups of the sonnet cycle contain twenty-one poems each, which emphasizes the central position of the sonnets associated with Lent.

Thus, the temporal structure in the works by Petrarch and Spenser is a linear one reflecting the continuous progress of time. It is impossible for a man to change the stream of time, and Petrarch's sonnets written after "Madonna Laura's" death reflect the catastrophic results of the time's linear character. In *Amoretti* LVIII and LXXIX, Spenser also tries to prove that the lady, like all the mortals, is subject to the power of time ("devouring tyme and changeful chance have prayd, her glories pride that none may it repayre," *Amoretti* LVIII, ll. 6–7; "For all the rest, how ever fayre it be, shall turne to nought and loose that glorious hew..." *Amoretti* LXXIX, ll. 5–6) Consequently, the sonnet cycle of Spenser and Petrarch's poem collection narrate the events in a chronological order that in itself, just as the words of the poets, emphasizes the linear character of time.

It should be specified, however, that, unlike Petrarch, Spenser most probably regarded the chronological narration as a means to turn “Amoretti” into a cycle, while Petrarch, without regarding his “Rime sparse” as a cycle, was less strict in chronological approach, and his 15 sonnets and canzones containing exact dates or other chronological hints [168, p. 83–84] make up only a small part of 366 poems that “Il Canzoniere” consists of [225, p. xxvi]). Besides, Petrarch’s collection remained in manuscripts for a long time and was published only more than a century after the death of the author, so we may doubt the order of the sonnets in it was determined by the poet himself. It should also be noted that the chronological narrative in the cycle “Amoretti” gradually turns into a love story with a happy end. Whereas in Petrarch’s poems after Laura’s death the lover had to seek eternal love in God, in the cycle “Amoretti” the lover was ready to enter an eternal union with his beloved thanks to the sacred Mystery of Marriage.

It is possible to approach the problem of temporal structure yet from another side. It was G. Puttenham who already noticed that the artistic time continuum is different from the real time we live in, however, the Renaissance philologist failed to distinguish between the time of events and the time of the narration about them. This key problem was studied by G. Genette [99, p. 69–71]. Of course, time in our three-dimensional space is a linear structure, continuously moving forward. Therefore, the process of Spenser’s courtship for Elizabeth lasted from 1593 to 1594, and not in reverse chronological order, from 1594 to 1593. Therefore, it seems that the events described in the cycle “Amoretti” are also aligned in a purely chronological order, in other words, in “Amoretti” the history of the relationship of the lover and his beloved also has a linear structure that continuously moves forward.

In general, the order of the narration about the events in the sonnet cycle really corresponds to the process of the courtship, that is, to the

chronological order of events, but we would like to note that this general solution does not exclude the presence of a rather large number of small anachronisms, analepses and prolepses. As we have suggested, the order of creating individual sonnets which were later organized into the cycle, differs from the one in which they are represented in the cycle. As it is known, the lyrical cycle was published in 1595, and Spenser's wedding was celebrated on June 11, 1594. Most likely, the lyrical cycle was revised by the author before the publication, and it was then that the poet finally determined the order of the poems in it. For example, *Amoretti* I plays the role of a preface and dedication, it must have been written after all the rest poems as the lover mentions his work as a book ("written with tears in hearts close bleeding book," *Amoretti* I, l. 8) which could be compiled before printing, only after all the poems comprising it had been written, because "in every book the preface is the first and at the same time the last thing." [57, p. 5] In other words, in the Dedicatory epistle the poet tells the story that has actually already happened. And the reader should also take into account that dedication precedes the narration about some events still unknown.

In fact, any attempts to reveal the chronological order in which individual sonnets that later were included in the cycle, and to specify the moment of their creation, proceed from the premise that the time of narration is the same as the time of the events described; and indeed, in the majority of cases this identity is maintained, which allows all the researchers to recognize the linearity of the temporal structure of the cycle. At the same time, it can't be denied that individual moments in the narrative are both vague and fundamentally undetectable. For example, at first glance, *Amoretti* LX reveals the secret of Spenser's birth date: according to the poet, the year during which he had been involved into the orbit of the planet of Cupid seemed to him longer than forty years he had already lived (*Amoretti* LX, ll. 9–12). The poet accurately indicated the num-

ber 40, but it is not clear whether the period of courtship for Elizabeth is included in this time span, or whether forty years and one year of love torments are separate intervals. Therefore, we can assume that at the time of writing *Amoretti* LX the poet has already turned 41 years old. However, in real life, a year is never longer than forty years, so in this case we have a hyperbole.

That said, it should be borne in mind that forty is often found in idiomatic expressions (to have forty winks – to have a nap; forty ways to Sunday or forty ways from Sunday – by all means), in which it does not indicate the number at all, and it also comes in a very appropriate proverb that life begins at forty, which causes additional difficulties when trying to tie a specified sonnet to a specific moment of time. Here is another example: in *Amoretti* XIX and LXX, the poet twice mentioned spring. Following A. Dunlop’s hypothesis, these spring days refer to the beginning of 1594. Opposing this assumption, C. V. Kaske believes that these sonnets refer to the springs of 1593 and 1594, respectively, from which it is logical to assume that by the time the second “spring” sonnet was written the poet had been courting Elizabeth for a year, which is supported by what is told in *Amoretti* LX [208, p. 293–294]. Thus, C. V. Kaske doubts the idea of the calendar composition of the sonnet cycle and also asks how long the lover actually courted his lady. Such differences of opinion only confirm the need to distinguish between the time of real events and the time of narration about them.

2.2. “Anacreontics”

Readers and researches have long been hard to understand why Spenser placed the so called “Anacreontics” between the sonnet cycle “*Amoretti*” and the wedding song “*Epithalamion*.” Thus, L. L. Martz regarded them as a random insertion that one can ignore in the analy-

sis of the “Amoretti” sonnets and “Epithalamion,” [217, p. 152] while G. K. Hunter considered them to be an extraneous inclusion [197, p. 124]. According to E. Welsford, the poems in the 1595 edition can be characterized by the continuous narrative, but the “unoriginal” and “not very distinguished” insertion of the “Anacreontic Poems” being the only exception from it [278, p. 2]. Such opinions make it clear why “Anacreontics” failed to draw a worthy attention of Spenserian scholars.

Nowadays more and more researchers come to the conclusion that “Anacreontics” form an integral part of the “Amoretti an Epithalamion” lyrical cycle, being both thematically and architectonically linked to its two major parts mentioned in the title of the work. This concept began to form in the 1970s, when J. Nornberg estimated “Anacreontics” as an interlude between the two major works of the collection of poems [229, p. 68–69] and A. Fowler showed how organically they fit into the lyrical cycle, obeying the common numerological code permeating it [181, p. 180–182]. An important contribution to the idea of the unity of the artistic design of “Amoretti and Epithalamion” was made by P. Cummings who established that, by analogy with music where the fugue should come before the code, “Anacreontics” allowed Spenser to outline the main topics of “Amoretti” and to some extent to sum them up, them actually being the allegories of serious ideas about love that were used as the basis for the depiction of the love collision in the sonnets [160, p. 178–179]. Interpreting “Anacreontics” as an erotic metaphor and a means to express an unfulfilled passion during the period before the wedding, C. V. Kaske analyzed the Anacreontic stanzas as one of the main links within the lyrical cycle of “Amoretti and Epithalamion.” [208, p. 272; 278–280] Suggesting a similar interpretation of “Anacreontics” as a means of identifying dramatic conflicts in the sonnet cycle at the literal and allegorical levels, R. S. Miola supposed that they also anticipate the resolution of these dramatic conflicts in “Epithalamion” and act as

a link between the sonnets and “Epithalamion,” which does not permit regarding them as separate works written as imitations of different literary traditions dating back to different epochs [222, p. 52]. In a number of works, the presence of the “Anacreontic Poems” between the sonnets and “Epithalamion” has been explained by Spenser’s orientation to the classical example of “Epithalamium de Nuptiis Honorii Augusti” by Claudius Claudianus (c. 370 — c. 404), prefaced with a series of frivolous poems, “Fescennina,” in which, among other things, there figures an image of a bee protecting its honey from someone who wants to steal it [213, p. 21]. In Russian literary studies, it was I. I. Burova who was the first to draw attention to the artistic function of the “Anacreontic Poems” in the lyrical cycle, pointing at their links with the sonnets and “Epithalamion” both in aspects of contents and emotionality [71, p. 111].

Thus, the researchers mentioned above suggest to regard the “Anacreontic Poems” as a kind of a “bridge” connecting the preceding “Amoretti” with “Epithalamion” occupying the place next to them. Taking into account the results previously obtained by the Spenserian scholars, we will try to continue this line of research and focus on identifying the links between the Anacreontic cycle and “Epithalamion.” Moreover, as we have supposed in the Introduction, “Anacreontic Poems” also represent an independent Anacreontic cycle.

2.2.1. Anacreon and His Renaissance Imitators

The name of Anacreon, an Ancient Greek poet of the late 6th – early 5th cc. B. C., became known in Europe shortly before the birth of Spenser due to the efforts of French Humanists who had a special liking for the Ancient Greece cultural heritage. The texts of 60 odes assigned to Anacreon were first published by the philologist and printer Herni Estienne, who in 1549 had found them in the 11th-century manuscript of the “Greek

Anthology.” In 1554, Estienne published his discovery, having included into his collection 31 poems translated by him into Latin, and in the year 1560 he published the Latin translation of the whole body of the texts [198, p. 1038–1039; 265, p. 39]. It was subsequently established that in fact these poems were imitations of Anacreon written by different poets during a very long period of time spanning seven centuries. However, in Estienne’s anthology that was reprinted several times these poems were attributed to Anacreon, and the publisher’s contemporaries took them for the genuine works of this ancient Greek poet.

Pierre de Ronsard, who was one of the leaders of “La Pléiade,” Estienne’s friend and also a passionate admirer of the ancient Greek language and literature, immediately wrote several French poems to imitate the style of the just discovered Anacreon’s lyrics. However, phonetic characteristics of the French language that led to the adoption of the syllabic poetry in France, did not allow to recreate the metrical peculiarities of the original – “[u]u-u-u--” in the French translations. Ronsard understood that and had to satisfy himself with rendering the contents of the pseudo-Anacreontic poems. Thus he laid down the tradition suggesting the development of the favorite images and motifs of Anacreontics, rather than an imitation of the antique metrical patterns. Popular Anacreontic themes include stories about Cupid’s misadventures, rejection of worldly cares and heroic ambitions in favor of small sensual pleasures, carefree pleasures brought by wine, love and song.

It is widely believed that in England the term “Anacreontic poem” (“anacreontique”) was first introduced in 1656 by the poet Abraham Cowley (1618–1667) [184, p. 907], who used in his paraphrases seven- and eight-syllabic verses with three or four accents. However, the acquaintance of the English poets with the Anacreontic lyrics actually occurred in the Elizabethan age. Sir Philip Sidney was one of the first among Spenser’s compatriots to turn to them. Probably, he got ac-

quainted with the publications of Estienne and the French imitations of Anacreon as early as in 1572, when he was staying at the royal court in Paris [88, p. 261]. Sidney's English Anacreontic poem was included into "The Old Arcadia" (No. 32) where the author put it in the mouth of Prince Pyrocles disguised as a young Amazon named Cleophila [37, p. 143–144]. Despite the fact that, according to the physician Thomas Moffet (or Muffet, 1553–1604), who attended Sidney on his death-bed, the poet strongly objected to the promulgation of his Anacreontic verses, the poem "My Muse what ails this ardour" was published in the 1593 edition of the romance [165, p. 226]. Among Spenser's immediate predecessors in the field of English Anacreontics Thomas Watson, the author of the first English sonnet sequence, should be mentioned. It was he who in his *Passion III* of "Hecatopathia" (1582) addressed to the image of Cupid stung by a bee. Barnnabe Barnes also included "Ode 17 Carmen Anacreontium" into his lyrical sequence "Parthenophil and Parthenophe" (1593). Thus, by the time "Amoretti and Epithalamion" was created, imitations of Anacreon came into fashion in literature.

2.2.2. "Anacreontics" and the Architectonics of "Amoretti and Epithalamion"

Returning to Spenser's lyrical cycle of "Amoretti and Epithalamion," we would like to point out the fact that in the first edition of 1595 the end of the sonnet cycle was marked with the inscription "Finis" ("The End"), but after that there followed nine stanzas not separated neither by a title nor by a separate title page, not as it was done with "Epithalamion": each of its stanzas was printed on a separate page. There was no unifying title "Anacreontics" ("Anacreontic Poems") in the edition published in the poet's lifetime. So it is not by chance that R. Miola, without using the title "Anacreontics," simply called these poems "epigrams."

Moreover, according to the author's intention, the Anacreontic stanzas in the edition of 1595 were not divided into four independent portions, as it is customary in modern editions [46, p. 312].

At the same time, the author's arrangement of poems in the lyrical cycle allows us to see a closer connection existing between "Amoretti," "Anacreontics" and "Epithalamion." It is very clearly manifested at the level of arithmological poetics, numerological symbolism permeating "Amoretti and Epithalamion." As A. Fowler has shown, taking into account of "Anacreontics" provides us the possibility to perform a more complex division of the lyrical cycle: it is known that Amoretti LXXXIII almost literally repeats Amoretti XXXV, differing only in the spelling of a few words and gerunds in both lines 6, "having it" in Amoretti XXXV and "seeing it" in Amoretti LXXXIII. If we regard these sonnets as the points of structural division, we would see that Amoretti XXXV is preceded by 34 sonnets, while Amoretti LXXXIII is followed by 6 sonnets, 4 Anacreontic poems and 24 stanzas of "Epithalamion," which also make 34 stanzas. Hence, it is possible to say the lyrical cycle possesses the following symmetrical inner structure [181, p. 180–181]:

a(34) – b(Amoretti XXXV) – c(47) – b(Amoretti LXXXIII) – a(34).

Besides, the number of the sonnets corresponds to 89 days of the winter and the total number of the fourteen line stanzas and Anacreontic ones is 93, which corresponds to the number of spring days. Then it is not accidental that there are 92 groups of long lines in "Epithalamion," as exactly 92 days separate the summer solstice from the autumn equinox. Thus, the sonnet cycle and Anacreontic stanzas containing allusions to the winter and spring seasons, precede the time of action in "Epithalamion" which is symbolically related to the summer solstice and the corresponding season of the year.

The hypothesis under consideration seems to be quite logical, nevertheless, the following facts should be noted: First, as it was previously noted, in the first edition of 1595 the Anacreontic stanzas were not divided into four separate poems as in modern editions; secondly, without the context of the “Lenten block,” the amount of sonnets in the central group (47) would lose its symbolic meaning, because the sonnets in group “c” would no longer correspond chronologically to the days of Lent.

As the lyrical cycle possesses a complex structure, A. Fowler put forward another hypothesis based upon the architectonics of the Spenserian sonnet that consists of three quatrains and a couplet forming the key of the sonnet and hence can be divided into four structural parts. If we multiply the number of stanzas into which the Spenserian sonnet can be divided by the total number of sonnets in the cycle (89), we will get 356, the number which is not burdened by any symbolic meaning; but if we add 9 stanzas comprising “Anacreontic Poems” to it, the sum will be 365, which corresponds to the number of days in a year. [181, p. 182] and is approximately equal to the duration of Spenser’s courting Elisabeth and experiencing suffering caused by the unrequited love. The same symbolic number is also encrypted in the architectonics of “Epithalamion,” in which the total number of long lines is exactly 365, too [195, p. 13–14].

Moreover, “Epithalamion” consists of 24 stanzas; together with the total amount of other stanzas in the cycle (89 sonnets and 9 Anacreontic stanzas) they make up 122 stanzas. In this case, Amoretti LXI and Amoretti LXII can be regarded as the central pair of stanzas of the whole cycle. Turning to the contents of Amoretti LXII, we will see that it is about the coming of the New Year, which in the 16th-century England was celebrated on March 25, and it is exactly the moment when a new stage in the poet’s courtship begins. We should also keep in mind that Amoretti LXVIII timed to the Passover is the most important poem of

the cycle, which not only together with Amoretti XXII singles out the “Lenten block” of poems but also expresses Spenser's philosophical and religious understanding of love [166]. However, here we just want to emphasize that taking into account the Anacreontic stanzas opens a possibility of an alternative logical division of the lyrical cycle: the 122 stanzas can chronologically be divided into two large and equal groups, poems related to the period before the New Year and poems corresponding to the post-New Year period.

2.2.3. The Subject of “Anacreontics” and “Cupid and the Bee” Motif

Now let us turn to the text of Spenser's Anacreontic stanzas, adhering to the established tradition of publishing divided them into four poems. The first poem consisting of one stanza tells about the lover and Cupid: at the instigation of the little winged prankster, the lover tried to get honey from the beehive, which resulted in his being severely bitten by the bees; Cupid saw everything but flew away, leaving the lover in trouble. This story is mirrored in the second poem consisting of the second stanza and telling how Cupid himself was deceived: while he was sleeping, Diana, the goddess of the moon, stole one of his arrows replacing it with one of her own, and it was with the arrow of the chaste Diana that Cupid pierced the heart of the lover's Lady, making her cold and indifferent to her passionate suitor. On the other hand, the goddess of hunting used the stolen Cupid's dart to wound animals. Thus, in “Anacreontic Poems,” the baby Cupid arrows are meant to excite physical love, because any higher forms of love are not peculiar to animals. The third poem also consists of a separate stanza, and its protagonist is the Lady taken for his mother Venus by Cupid who once again finds himself deceived.

That said, the Lady does not do or say anything, and her beauty is characterized through her likeness to the beautiful Venus, which brings Cupid to a ridiculous situation, and the poet comforts him, proving to be more kindhearted than the little god in the first poem. Finally, the fourth poem, which is the longest one consisting of six stanzas, is devoted to Cupid and Venus and, like the first Anacreontic poem, exploits the motif of a stinging bee, again mirroring the initial state of affairs: the disobedient Cupid, not paying attention to Venus's warning, chased the bee and was stung by the small insect. The weeping kid ran to his mother for comfort, she greased his wound with a balm and gently reproached him: "Therefore henceforth some pitty take, / when thou dostest spoyle of lovers make." (Anacreontics IV, ll. 61–62) However, the pain ceased, Cupid became as cruel as before. In the final lines of this poem, the lover appears again, and his words make us forget about the playful character of the Anacreontic stanzas as the hero is still suffering and it is only Cupid's will that can get him rid of the love torments.

The dynamics of emotional states in "Anacreontic Poems" really resembles their transitions in the cycle "Amoretti." Up to Amoretti LXII in the sonnet cycle, the lover had been suffering from an unrequited love, then his relationship with the beloved Lady reached a turning point, and the happy lover started to glorify the mutual love, but after his forced separation from the bride he again sank into sadness and loneliness. It is just the same in "Anacreontic Poems": at first inexperience leads the lover to trouble, he has to suffer, then the mood of the lover and the tone of the poems gradually become more and more cheerful, the lover even begins to chuckle at Cupid, but in the finale of "Anacreontic Poems" we find him again immersed into the agony. In our opinion, the poet deliberately depicted such an emotional drop at the end of the sonnet cycle and "Anacreontic Poems," to further emphasize the feeling of infinite joy and happiness that overflows "Epithalamion."

Thus, in the aspect of the plot, the first Anacreontic poem is mirrored in three others, but the intonations in the first poem and at the end of the last fragments are consonant. In other words, the emotional state of the lover changes but in the end returns to the starting point, which allows us to consider nine Anacreontic stanzas as an independent cycle, similar in status to the sonnet cycle “Amoretti.”

It has become an adage that the motif of “Cupid and the Bee” was greatly favored in the Renaissance Anacreontics. Its sources date from either Ode XXXV of Anacreon [34, p. 160–163] or Idyll XIX of Theocritus [61, p. 88], the latter having been printed at Aldus’s in 1495 [198, p. 1038]. The plot of Theocritus’s idyll is similar to that of Anacreon’s ode, however, these works still differ from each other in some details.

Having inherited the tradition, Spenser also developed this plot in his first and fourth Anacreontic poems. The poet should have known about Anacreon and his work because in “An Hymn of Heavenly Beautie” he mentioned “that sweete Teian Poet” (l. 219) as Anacreon used to be called [4, p. 171]. However, it is difficult to maintain that Ode XXXV of Anacreon was the only source of Spenser’s inspiration. In our opinion, Spenser might borrow this motif from at least three sources: the poet might be familiar with the originals of Idyll XIX of Theocritus and Ode XXXV of Anacreon; he might get acquainted with Anacreontics indirectly, through the works of Torquato Tasso, Pierre de Ronsard, Thomas Watson or some other Renaissance imitators of Anacreontic lyrics; or he might use both the original texts and their imitations.

All the three poets, Anacreon, Theocritus and Spenser, opted for the story of Cupid stung by a bee, which favors the hypothesis of Spenser’s having been familiar with both Idyll XIX of Theocritus and Ode XXXV of Anacreon, but the reasons they gave for this little tragedy are different. Thus, in Spenser’s fourth Anacreontic poem Cupid was awakened by a bee and, getting angry with it, tried to catch the insect. The suffering of

Anacreon's Cupid was due to his carelessness: the kid failed to notice the small insect, while in Theocritus's idyll he was punished by the bee for having stolen the honey from its hive (Spenser's first Anacreontic poem uses the same plot but in this version of the story it was the lover inspired by Cupid who stole the honey and it was the lover who was stung to punish him for the theft). In Anacreon, it is Cupid who weeps with pain; in Spenser, it is both the lover and Cupid who weep; while Theocritus tells nothing about weeping: his Cupid who was stung, blows on his fingers, stamps his feet and jumps. In Spenser's poems and in Anacreon's Ode XXXV poets do not describe these multiple actions, making the kid directly fall back to Venus for being comforted. In Anacreon, Cupid childly calls the bee "some sepent on a tiny wing", while Spenser's Cupid also naively complains of being hit with the "little horne" of the insect (Anacreontics IV, l. 52). In all the poems, the mother gently reproaches her son: having been stung by the bee, the god of love should think about what pain experience lovers stung with his merciless darts. However, the fourth Anacreontic poem of Spenser and Idyll XIX of Theocritus tell that Venus not only reproached her son, but also laughed at him. Thus, relying on these small details, we can say that Spenser borrowed ideas from both Anacreon and Theocritus to create his new original version of the story.

The second hypothesis concerning the source of Spenser's story "Cupid and the Bee" was supported by J. Hutton who believed that the two initial stanzas of the fourth Anacreontic poem by Spenser were inspired by a T. Tasso's madrigal and another two following them were borrowed from Ronsard who also used the motifs of Theocritus's Idyll XIX and Anacreon's Ode XXXV [198, p. 1049–1051].

In the two final stanzas Spenser considerably developed the motif, but his story is open-ended: Venus having cured Cupid who soon forgot both his suffering and his mother's instructions, the lover's suffering started afresh, and they could be over only if the god of love wished so.

This must have been borrowed by Spenser from Th. Watson who mentioned the healing of the wound and waiting for the verdict of the god of love in his Passion LIII: “To wait for *Loue*, and what he should assigne” (l. 18, [45, p. 67]).

It should be noted that Th. Watson himself mentioned that in the first two parts of Passion LIII he imitated Theocritus [45, p. 67]. If Watson knew poems by Theocritus, Spenser also had an opportunity to get acquainted with them. Taking into account the poet’s erudition, we are inclined to think it quite plausible, although there is no documented information about books Spenser actually read. It is our firm conviction, however, that Spenser did not borrow the idea from any single source; moreover, the poet made an important contribution to the further development of the Anacreontic poem, which by no means can be ignored. Spenser turned separate frivolous poems into the cycle and used his “Anacreontics” as the interlude within the context of “Amoretti and Epithalamion”; he gave a new meaning to his jocular poems: instigated by Cupid it was the lover who stole the honey; Venus had warned Cupid about a possible outcome of his action before he ran chasing the bee, and gently laughed at him after he had been stung, at the same time expressing her compassion to her son while treating his wound with an ointment, which should be taken as a metaphor: just as Cupid stung by the bees had suffered before his suffering was alleviated by his mother’s care, the lover has to go through trials and suffering from the uncertainty of his hopes and his Lady’s indifference before he can win her favor and gains an opportunity to sing his wedding day.

This metaphorical meaning is justified and amplified due to the parallels in the rest of the love lyrics by Spenser: in Amoretti L, the lover has already asked for some ointment to save himself from physical and mental suffering (“and with one salve both hart and body heale,” l. 14). In Amoretti LXXII, his love having been returned, the lover literally

bathes in bliss (“doth bath in blisse and mantleth most at ease,” l. 10). In his “Anacreontic Poems” Spenser declares that everybody would like to have been stung to get a chance of bathing in Venus’s bliss (“Who would not oft be stung as this, / to be so bath’d in Venus blis,” *Anacreontics* IV, ll. 71–72). And this idea reminds us of the final lines of “An Hymn in Honour of Beauty” telling that a drop of dew is enough for Venus to relieve the lover’s grief (“Deigne to let fall one drop of dew reliefe, / That may recure my harts long pyning grieffe,” ll. 284–285).

Also it is worth mentioning that *Amoretti* LXXI is also devoted to a bee, offering a new variation of the traditional topos: the Lady is compared to a bee and her lover is compared to a spider getting ready to catch it by stealth. The implication of this sonnet becomes more obvious after reading the Anacreontic interlude: in the sonnet, the lover, who is generally regards himself as a sufferer, is depicted as a hunter, and the Lady, who is generally considered to be the source of all the lover’s pains, becomes his pray. It is easy to guess that, associating herself with the bee, the Lady wittily expresses her concern and gloomy view of marriage: after the wedding, the bride is completely dominated by her husband, and the process of courtship is only a carefully thought-out action aiming at entrapping her. In response, the lover reassures her, promising that there will be the eternal peace between the bee and the spider, in other words, the lover will no longer suffer from bee stings, and the bee should not worry about the threat coming from the spider. The Lady’s view of courtship and marriage is markedly different from the lover’s opinion, which suggests a different way of interpreting the traditional theme.

2.2.4. The Main Characters of “Anacreontics” and the Links between “Anacreontics” and “Epithalamion”

Spenser’s sonnets were based on the Neo-Platonic concept of the sublime love, but the poet made a shift towards a renewed ideal of

love that combined both spirituality and sensuality principles, the former dominating over the latter; in the “Anacreontics,” in our opinion, the poet attempted to make the sensual component of love a more pronounced. It is not by chance that Cupid’s name can be translated from Latin as “a strong passion,” “desire,” “affinity.” To this effect, Spenser’s Anacreontic stanzas can be regarded as a kind of a pagan interlude between two “Christian” parts, in which the real characters are on the equal footing with ancient deities.

Unlike the sonnet cycle and “Epithalamion,” in the “Anacreontic Poems” the character of the Lady occupies a less important position. Undoubtedly, in this part of the lyrical cycle she is associated with Diana and Venus, but only at the metaphorical level. Such deliberate ignoring of the Lady in the “Anacreontic Poems” can be explained by the poet’s desire to distance the image of his fiancée from worldly sensual pleasures so that not to destroy her loftiness. On the other hand, it creates an important artistic effect, removing the aesthetic fatigue from the constant descriptions of the beloved Lady’s virtues in the sonnets and contributing to the freshness of the perception of the image of Elizabeth as the bride in the wedding poem. And yet, in some aspects, the “Anacreontic Poems” have certain common features with “Epithalamion.”

In all three parts comprising “Amoretti and Epithalamion” the lover acting as a narrator is necessarily the first to come in. In “Amoretti,” beginning from the very first poem, the heroine at once becomes an obvious focus of narration and description, as the poems are being written to please nobody else but her (“Leaves, lines, and rymes, seeke her to please alone, / whom if ye please, I care for other none,” Amoretti I, ll. 13–14). In “Anacreontic Poems” and “Epithalamion”, however, she comes in with a certain delay: “Anacreontics” open with episodes in which such recurrent characters as the lover and Cupid take part at once, then Diana appears next to them, and it is only later that the poet mentions in passing

that Cupid met the Lady and took her for his mother, after that the focus of narration is immediately shifted upon Venus; in “Epithalamion,” it is only from the sixth stanza that we learn that the bride woke up, while the bridegroom and numerous pagan deities had long before been engaged in the pre-wedding ado: the bridegroom (the lover) had invoked the Muses to help him sing his wedding day; Hymen had prepared to lead the wedding procession; the “Rosy Morn” (Eos) and “Phoebus” (the Sun) had already got up, Nymphs were making fuss and fume and were getting ready to act as bridesmaids. The bride comes into focus only in the beginning of the sixth stanza. The bridegroom is constantly beside her; he simultaneously performs the functions of the master of the ceremony who presides over the wedding and the functions of narrator who tells what is going on, we hear his words but he remains invisible. In the central stanzas XII–XIII the climax of the ceremony is achieved, after which the image of the bride is gradually going into the background while numerous characters from classical mythology, such as Graces, Maia, Jove, Alcmena, etc., are again being mentioned in the poem.

Classical imagery in this part of “Epithalamion” also brings it close to the “Anacreontic Poems.” Thus, “an hundred little winged loves,” (Epithalamion XX, l. 357) and Cynthia (Epithalamion XXI, l. 374) are mentioned in the same order as in “Anacreontics.” To our mind, it is no coincidence, though it cannot be called a complete one. Cupid was constantly present in “Anacreontics,” while in “Epithalamion” there is a flock of little winged deities gamboling around the nuptial bed. They do not try to use their deadly weapons, just symbolizing the triumph of love; in the second Anacreontic poem, the goddess of the Moon is called Diana, while in “Epithalamion” she is represented as Cynthia, which makes it possible for the poet to point out her another capacity: there she is no more relatable to chastity and hunting, being represented as the goddess of fertility and patroness of women assisting them in childbirth. Ve-

nus as a character also plays an important part in the Anacreontic stanzas, her healing of Cupid's wounds has been mentioned earlier in the chapter. And the image of the goddess anticipates the sensual pleasures celebrated on the wedding day.

So, if we consider Spenser's "Anacreontic Poems" to be the interlude that brings together the main motifs of the sonnet cycle and precedes "Epithalamion," we can single out the following points:

- In his "Anacreontic Poems" and "Epithalamion" the poet followed the unified order of presenting his characters: the Lady is not to come in first and not to leave last, while she is placed in the centre of the development of the plot, and the episode with her participation is framed by episodes involving ancient gods.

- In framing episodes there is a superposition of the real Christian world of the 16th century and the world of pagan Classical antiquity, which allows the narrator and deities to move from one dimension to another. In the "Anacreontic Poems", the poet is both the narrator and the lover, which allows him to communicate with Cupid, witness his conversation with Venus and at the same time sit next to his beloved. In "Epithalamion," the narrator-bridegroom can directly appeal to the Muses, Nymphs, Cynthia, Juno and other deities and get married in accordance with the Canon law of the Church of England, combining the polytheistic and Christian notions in his artistic vision of heaven. If we use W Schmid's terminology, we might say that the lover and bridegroom of "Anacreontic Poems" and "Epithalamion" as a character is a diegetic narrator [136, p. 80–82].

- "Anacreontic Poems" served as a kind of a miniature model for the artistic world of "Epithalamion," where, as in the Golden Age, gods and men harmoniously coexist in the shared world. If in the sonnet cycle, especially in its central "Lenten block," Christian morality is predominant, in the "Anacreontic Poems" and "Epithalamion" the poet shifts

closer to the spirit and tradition of Classical antiquity, which, apparently, is due to the author's desire to revive the conventions characteristic of these ancient genres.

–The innovation of Spenser as the author of “Amoretti” and “Epithalamion” is obvious and undeniable. However, the innovative character of the lyrical cycle as a whole is also ensured to a great extent by “Anacreontics” that, being a separate cycle, allow a smooth transition from the modern lyrical genre to the ancient one. In the 16th century, Anacreontic poems were a new phenomenon in European literature, and in this regard they perfectly combined fashionable (fashion) and traditional (tradition), justifying the transition from the Renaissance sonnets to the antique genre dating from Sappho’s epithalamia, both in terms of their genre compatibility and emotions expressed in them.

Thus, in this section of the work, we have arrived to the following conclusions:

– In “Amoretti and Epithalamion” Spenser attempted to reconcile the Petrarchist contradiction between spiritual and bodily love through the institution of church marriage.

– In the sonnet cycle “Amoretti” the images of the hero and the heroine combine the individual features of their real prototypes, Spenser and Elizabeth, with the literary tradition of describing the lover and his beloved.

– The display of the influence exerted by the beloved on the lover in the process of courtship, the interaction between the poet and his chosen one are one of the most important features of “Amoretti”.

– “Amoretti,” “Anacreontic Poems” and “Epithalamion” form an integral whole, a lyrical cycle, in which “Anacreontic Poems” are placed between its two major parts act as an interlude providing a smooth transition from the sonnet cycle to “Epithalamion.”

Despite the fact that in Section 2.2.4 we have already analyzed the close relationship existing between “Anacreontic Poems” and “Epithalamion,” in Section 3.1 of the next chapter we will turn to the individual features of “Epithalamion.”

Chapter III. Spenser's Wedding Songs

3.1. "Epithalamion"

3.1.1. Traditions of Epithalamia and Spenser's Innovations

Having discussed the sonnet cycle "Amoretti" and "Anacreontics," let us proceed with the analysis of "Epithalamion."

Epithalamium (Epithalamion) – is a solemn poem or song celebrating the newlyweds. The history of the genre goes back to the Greek poetess Sappho. Unfortunately, her epithalamia have survived only in fragments, but in her poems every characteristic feature of the genre already appeared: the description of marriage ceremonies, praise of newlyweds, good wishes for the future, the image of the poet who performs the part of a master of ceremonies, etc. [75, p. 10] Then the epithalamium was developed by an Alexandrian poet Theocritus, who, as the founder of the tradition of mythological epithalamia, created a wedding song in honour of the marriage of Helen and Menelaus («Helenes Epithalamios», Idyll XVIII). Roman culture adopted the epithalamium due to Catullus, in whose book "Catulli Veronensis liber" Poems 61, 62 and 64 are epithalamia and wedding songs. It can be said that Catullus inherited not only the tradition of Sappho, but also the tradition of Theocritus: his Poems 61 and 62 go back to the line of Sappho, and the mythological epithalamium (Poem 64) continues the line of Theocritus. However, the classical poets who came after Catullus preferred to develop the mythological epithalamium, following the model of Theocritus. "The Wedding Song for Stella and Violentilla" ("Epithalamium in Stellam et Violentillam") by Statius opens with the conversation between Venus and Cupid. Influenced by Statius, Claudianus created his jocular "Fescennina in nuptias Honorii et Mariae" and a formal "Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti". It was

this combination of poems that must have prompted Spenser to combine “Anacreontics” and “Epithalamion.”

In the Middle Ages, Christian epithalamists rejected the Classical tradition. The revival of the genre occurred only in the 15th century due to Renaissance poets [186, c. 216–217]: for instance, Giovanni Pontano (Iovianus Pontanus, 1426 or 1429–1503) created Latin epithalamia to celebrate his daughters’ weddings. Ludovico Ariosto wrote a Latin wedding song to honour the wedding of Alfonso I d’Este (1481–1500), Duke of Ferrara, and Lucrecia Borgia (1480–1519). Bernardo Tasso (1493–1569) is considered to be the creator of the first epithalamium written in Italian, and his son Torquato Tasso wrote thirteen wedding songs commissioned to him by various aristocrats and dedicated to them. Though these songs were not called epithalamia, T. Tasso often borrowed from Catullus’s models for them. Yet his poems are not regarded as classics of the genre. In France, Eustache Deschamps (1346–1406) and Clément Marot were the earliest authors of wedding songs, but it is difficult to classify their poems as examples of pure traditional epithalamia. The first French epithalamium imitating Classical specimens and developing the tradition of Theocritus belonged to Pierre de Ronsard (“Epithalame,” 1548) who wrote it in honour of the royal wedding of Antoine de Bourbon (1518–1562) and Jeanne de Navarre (1528–1572). Epithalamia were also created by other representatives of “La Pléiade,” Pontus de Tyard (c. 1521–1605), Remy Belleau (1528–1577) who glorified the wedding of Princess Claude celebrated in 1558, and J. Du Bellay who in 1572 dedicated a long epithalamium to the wedding of Princess Marguerite de Valois (1553–1615). Thanks to the authority of “La Pléiade,” epithalamia were booming in the Renaissance France.

In England, such works as “On Gloucester’s Approaching Marriage” (1422) by John Lydgate of Bury (c. 1370 – c. 1451) and “The Thrissil and the Rois” (1503) by William Dunbar (1459 or 1460–1530)

were the first national wedding poems. However, usually they are not regarded as true epithalamia.

Bartholomew Young, the flowering of whose creativity fell on the years 1577–1598, and Philip Sidney were the first among Spenser’s contemporaries to address to the genre. Young produced an English translation of a Spanish epithalamium. Created in a pastoral mood, the English epithalamium by Sidney is known as Poem 63 (“Let mother earth now decke her selfe in flowers”) from “The Old Arcadia,” and it is usually named the first true epithalamium created in England [158, p. 20].

The genre acquired its final form in the Renaissance due to the discussions of its possibilities in such treatises on rhetoric and normative poetics as J. C. Scaliger’s “Poetices libri septem” and “The Arte of English Poesie” attributed to G. Puttenham. The latter devoted a separate chapter to the epithalamium. Quoting Puttenham, philologists sometimes call epithalamia “ballads at the bedding of the bride” [246, p. 139]. Puttenham already mentions three epithalamic subgenres intended for performance at different times of the day, at the beginning of the night, at midnight and at the dawn of the next day [246, p. 138–141].

Having discussed in general terms the history of the epithalamium, let us now turn to the rules that determine the most essential characteristics of the genre. Usually, if the principal participants of the wedding celebration are not mythological figures, the characters belong to a number of high-ranking individuals. This rule, however, was more strictly observed in the Continent than in England. Since, in most cases, epithalamia were dedicated to aristocratic or mythological weddings, they often included a panegyric to great personalities, at the very least they were to contain praise and kind wishes to the newlyweds.

However, poems containing only general praises and wishes for a married couple are not epithalamia. The Renaissance epithalamium mainly followed classical patterns, especially Catullus’s Poem 61, some-

times, as it was noted above, relying on a tradition going back to Theocritus. According to the classical tradition, the poem was to be built around the events of the wedding day, religious rituals, feasting, bedding of the newlyweds, which in itself was a rite, and consummation of marriage. Finally, a poet entrusted with the function of an orator and acting as a master of ceremonies and leader of the choir was to be one of the main characters of the epithalamium. This master of ceremonies appealed to Hymen and other gods with pleas, made maidens and young men sing wedding songs and raise torches, greeted the bride by the door of her home and led the newlyweds to the nuptial bed. This personage as well as the mimetic-dramatic character of the poem seem to be the most typical and interesting traits of the epithalamic tradition [186, p. 218–221].

If we turn to Spenser's "Epithalamion," we will see that all these typical features of the genre are manifested in the poem, except that the wedding is not celebrated in an aristocratic environment. The Spenser family had had a glorious past ("An house of ancient fame," *Prothalamion* VIII, l. 131) but long since had declined, and the poet himself no longer belonged to an eminent family, although he traveled in circles of nobility and enjoyed the patronage and financial support of such high-ranking people as Robert Dudley, the 1st Earl of Leicester (1532–1588), Lord Deputy of Ireland Arthur Gray (1536–1593), and others. Naturally, the poet was aware of his own modest social status and lack of social significance of his own wedding celebration, therefore in the stanza I of "Epithalamion" he declared the complete abandonment of the traditional tasks of an epithalamist: "So I unto my selfe alone will sing" (*Epithalamion* I, l. 17). Besides, in Spenser's "Epithalamion," the wedding took place in Ireland, that is, on the outskirts of civilization compared with London, as a result of which Spenser deliberately, as opposed to tradition, wrote the poem in a new way, accentuating the provincial flavor of the event. W. Clemen also believes that daughters of the inhabitants of

the vicinity of Kilcolman castle that belonged to Spenser were depicted in the poem as the nymphs of Mulla, and that the poet depicted his provincial friends as mythological characters [155, p. 88–89].

Another untraditional element is manifested in the stanzaic structure of “Epithalamion” which most probably Spenser borrowed from Italian canzone. However, Italian canzone usually consists of no more than eight or ten stanzas, for instance, Benivieni’s “Canzona d’amore” has only 9 stanzas, while there are 23 full stanzas plus a truncated final one (“l’envoy”) in “Epithalamion.” Besides, the number of lines in Spenser’s stanzas varies from 17 to 19, while canzones by the Italian poets have an invariable stanzaic structure. At the same time, the volume of Spenser’s poem, in our opinion, is comparable with that of the mythological epithalamium of Catullus’s epithalamium “The Wedding of Peleus and Thetis” (Poem 64). It is obvious that, as to the volume of the poem, Spenser chose to imitate Catullus’s epyllion rather than the Italian canzone.

Besides the fact that, from the point of view of numerological symbolism, the 24 stanzas of “Epithalamion” correspond to the number of hours in a day, and 365 long lines in it correspond to the number of days in the year, the poem also contains other symbolic references, including those related to the real wedding day of Spenser and Elizabeth Boyle, June 11, 1594, which will be discussed in Section 3.1.3. Spenser was the first to use a complex numerological code while creating his English epithalamium.

Another important innovation introduced by Spenser is amalgamation of the images of the bridegroom and the master of ceremonies. No other epithalamist ever tried that before him. Thus, it is possible to say that Spenser enriched the English epithalamic tradition, having made a considerable contribution to the development of the genre canon.

3.1.2. Epithalamia by Catullus and Spenser

We suppose that Spenser could borrow ideas and motifs for his “Epithalamion” from general *topoi* that had already been developed in the Renaissance as well as imitate certain poets. The problem of direct influences on Spenser by Italian and French epithalamists still remains controversial, while it can be confidently asserted that the poet experienced considerable influence from the epithalamia of Catullus. In this regard, we need to move on to a detailed comparison of the epithalamia of Catullus and Spenser in order to reveal the most interesting facts that would confirm this influence.

Catullus’s Poem 61 was created as a lyrical epithalamium in honour of Vinia Aurunculeia and Manlius Torquatus, the second wedding poem was not intended for some special occasion and represents a much shorter song in the form of antiphonal singing of the choirs of young men and maidens. Poem 64, which is an epithalamic epyllion, is dedicated to a legendary wedding of the Ancient Greek hero Peleus and Thetis, a sea goddess. In our opinion, it is necessary to take into account the influence that could have been exerted on Spenser by any of the three poems mentioned.

In Poem 61 by Catullus all the conventional features of the epithalamium are manifested: an invocation to gods, compliment to the bride, description of the wedding rites, blessing of the newlyweds. It is no wonder that the poem became an exemplary epithalamium for the Renaissance poets. Thus, both Sidney and Spenser used refrains in their epithalamia. This peculiarity of their poems must go back to Catullus: in his Poem 61 the Roman poet used four kinds of refrains, their position in the text being free. Meanwhile, in Theocritus’s and Claudianus’s epithalamia that might serve as models for the English poets, refrains are not used. Sidney used two variants of a refrain that were slightly dif-

ferent from each other, the second variant was employed only once, in the penultimate stanza. In Spenser's "Epithalamion" also two variants of the refrain are used (with slight variations within each variant), but their positions are more logical, are determined by the chronology of the events described, though the change of the refrain does not permit us to carry out a distinct division of the stanzas into the day and night groups. Each stanza but stanza XXIV is concluded with a refrain, and variations within the same-type refrains only create an effect of a pleasant variety, not interfering with the perception of the poet's intention.

In our opinion, the young men and maidens alternately performing songs in Poem 62 became prototypes of the young folk depicted in the poem by Spenser: they also sing, dance, run and shout enthusiastically until the moment when the bride comes out of the house (Epithalamion VIII, ll. 133–139).

Here, for a more thorough study, we would like to identify similar points between Spenser's "Epithalamion" and Catullus's wedding epyllion. First of all, "The Wedding of Peleus and Thetis" is one of the longest poems in "Catulli Veronensis Liber." There are 408 verses in it, which makes it possible to call the poem an epyllion. Other epithalamia by Catullus are much shorter: Poem 61 has 235 lines, and there are only 66 lines in Poem 62. Furthermore, Catullus's epyllion is 25 verses shorter than the poem by Spenser. In our opinion, Spenser enlarged the length of his poem up to 433 lines in order to outdo the classical example by Catullus in both decorum and volume aspects. "Epithalamion" considerably exceeds other works of the same genre both in the length of stanzas and general number of lines.

The similarity of the works is emphasized by the repeated introduction into the text of mythological figures and the dramatic tension of the narrative in Spenser's poem. The Ancient Roman poet created in his epyllion a grand panorama, which includes a Hellenic polis, the Mediter-

ranean Sea and the world of Greek myths. Spenser's poem also describes a vast artistic space that incorporates a world of people characterized not by Ancient Greek or Roman customs, but by the life of Irish and English Christians, the natural landscape in the vicinities of the Irish city of Cork, and the kingdom of pagan gods. In other words, the city and nature, reality and imagination, paganism and Christianity merge in this poem, forming an endless world.

In Spenser's poem, which should have been joyful, there are many dark and sombre images, especially in its nocturnal part. And it cannot be denied that at the beginning of "Epithalamion," Spenser alludes to the sad myth of Orpheus and Eurydice. In the "Wedding of Peleus and Thetis" Catullus describes a sad mythological story about Ariadne as well. According to ancient Roman wedding customs, obscenities and memories of troubles were regarded as the means to avoid the evil eye and protect the happy newlyweds from the fatal envy of gods [173, p. 61]. Thus, either Spenser borrowed this idea from Catullus, or perhaps he knew about the existence of a similar custom in the Irish wedding tradition, intended to protect the newlyweds from Balor's eye, which in Celtic mythology corresponded to the evil eye [105, p. 102]. In Section 3.1.4 of the thesis discussing the images of the newlyweds, we will try to offer another explanation for mentioning the sad myth about Orpheus and Eurydice in "Epithalamion."

The epithalamium "The Wedding of Peleus and Thetis" has a frame structure, in which the first story forms a frame into which the second story is inserted, that, in its turn, becomes the frame to the third story and so on. The first frame story of the poem begins with the construction of the first ship, the "Argo," and the sailing of mythological heroes to retrieve the Golden Fleece. It turns out that when the "Argo" was launched, the sea nymphs emerged to the surface to look at this unprecedented moving miracle, and it was at that moment that Peleus fell

in love with Thetis. Then in the poem the second frame is formed, which includes a detailed description of the wedding celebration. At the wedding, the newlyweds were presented with a piece of a purple cloth, on which Ariadne by the sea was portrayed, and her story forms the third frame: Ariadne was abandoned by Theseus on the island of Naxos. The narrator, however, does not linger on the description of this picture, still time he recalls the reason why Theseus came to Crete and how Ariadne helped him to get out of the Labyrinth.

Unlike Catullus's poem, Spenser's "Epithalamion," although which is also abundant of narrative elements, is regarded as a lyrical poem rather than an epyllion, since it is quite difficult to find similar narrative instances in it. That said, the original analysis of the composition of the poem by Catullus conducted by the researcher D. Traill, reveals some features the two epithalamia possess in common.

The structure of the poem by Catullus can be represented schematically as follows:

- A1. prologue (ll. 1–21, 21 lines);
- B1. praises (ll. 22–30, 10 lines);
- C1. arrival of guests (ll. 31–42, 12 lines);
- D1. description of the coverlet (ll. 43–51, 9 lines);
- E1. Ariadne by the sea (ll. 52–70, 19 lines);
- F1. Theseus on Crete (ll. 71–123, 53 lines);
- G1. indignant monologue of the forlorn Ariadne (ll. 124–201, 78 lines);
- H. Jove's answer to Ariadne's plea (ll. 202–211, 10 lines);
- G2. Aegeus's complaint and order (ll. 212–237, 26 lines);
- F2. Theseus's return to Athens (ll. 238–248, 11 lines);
- E2. Ariadne by the sea (ll. 249–264, 16 lines);
- D2. description of the coverlet (ll. 265–266, 2 lines);

- C2. departure of guests (ll. 267–302, 36 lines);
- B2. praises (ll. 303–381, 79 lines);
- A2. epilogue (ll. 382–408, 27 lines). [272, p. 233]

D. Traill called this structure a “ring-composition” [271; 272], but we prefer to call it a mirror-symmetric one, and we believe that Spenser used the same structure in his poem, a detailed analysis of which will be carried out in the next section.

3.1.3. Architectonics and Temporal Structure of “Epithalamion”

Now let us turn to the architectonics of the poem by Spenser. Logically, the 24 stanzas corresponding to hours of the day are divided into day and nocturnal ones, which is emphasized by the change in the refrain in stanza XVII, which indicates that Spenser’s wedding day gave way to the night. The mathematical accuracy of observation is outlined by the fact that the coming of the night is announced in line 300, “Now night is come ...” (Epithalamion XVII, l. 300), which is the last one in the group of five long lines in the opening part of stanza XVII. This line marks the end of the first quarter of stanza XVII. A. K. Heatt paid attention to the fact that at the latitude of the southern Ireland, where the wedding was celebrated, the duration of the daylight hours on the day of the summer solstice is sixteen hours and a quarter [195, p. 11–12]. In addition, the scholar preferred to divide all the stanzas of “Epithalamion” into another two groups: the first 12 stanzas and the last 12 stanzas, because he saw the semantic correlations between the elements of these groups, allowing to arrange them in conformable pairs: stanza I – stanza XIII, stanza II – stanza XIV, stanza III – stanza XV, etc. [195, p. 16–30] In this way the similarity between stanzas IX and XXI shows as mentions of the Moon goddess, only in the first case it is called “Phoebe” (Epitha-

lamion IX, l. 149), and in the second case her name is “Cinthia” (Epithalamion XXI, l. 373). In stanzas XII and XXIV the words “dew” (“due,” “deserving,” Epithalamion XII, l. 208; XXIV, l. 430) and “endless” (Epithalamion XII, l. 217; XXIV, l. 433) that are not used anywhere else in the rest of the poem. Nevertheless, it is not in all pairs of stanzas that such parallels are so obvious. A. K. Heatt himself acknowledged the anomaly of such an astronomical phenomenon when, in stanza XVI, in the evening the planet Hesperus, which was to correspond to the image of Venus in stanza IV, rises above the eastern horizon, on the side opposite to the sun. [195, p. 22–25] We can agree that the words “Fayre childe of beauty, glorious lampe of loue,” (Epithalamion XVI, l. 288) contain a hint at the planet of Venus. But, to be precise, we should mark that actually in the stanza IV the goddess of love does not appear at all, and the scholar by a long stretch of imagination perceived trout, i. e. a fish, as a hint to Venus, on the grounds that, according to ancient Greek mythology, the goddess of love was born of the sea foam.

M. A. Wickert proposed to consider another variant of the inner structure of “Epithalamion”: the first stanza is mirrored in the last stanza at the levels of contents and themes developed in them; similarly, the second and penultimate stanzas also correspond to each other, etc. Then the researcher also divided the stanzas into logical groups, their structure being schematically presented as follows:

(1) — (3–4–3) — (2) — (3–4–3) — (1) [280, p. 140].

However, in a refined form, this structure can be represented in this way:

(1a) — (3a–4a–3b) — (2) — (3c–4b–3d) — (1b).

In this scheme, stanzas XII and XIII form the dyad; stanzas II–IV, IX–XI, XIV–XVI and XXI–XXIII comprise the triads 3a, 3b, 3c and 3d; and stanzas V–VIII and XVII–XX form the tetrads 4a and 4b.

The critic believes that the first and the last stanzas of the poem should be regarded as metasongs, i. e. the songs about the poem itself. In addition, there is always a motion in the stanzas forming triads: either the pagan gods and nymphs come to the wedding, or the procession moves, and in the stanzas of the dyad and tetrads it is a stand that reigns: either the move is arrested from poet's viewpoint of the bride's room where she is dressed for the wedding, or a pause in the wedding ceremony occurs. In other words, there is an alternation of dynamic triads and static dyad and tetrads [280, p. 140–141].

According to W. Clemen, Spenser's "Epithalamion" possesses unity, order, internal cohesion and clarity of structure. In every stanza Spenser gives a detailed description of the events, but what he produces is not a mere description, rather it is a pageant. These sketches illustrate the wedding procession organized by the alternation of movement and waiting, dynamics and suspension within the daily cycle [155, p. 83–84; 90]. We get the impression that the scholar's point of view supports the hypothesis of M. A. Wickert who revealed an ideal mirror symmetrical structure in the poem. However, we have got doubts about the correctness of M. A. Wickert's concept: the movements described in stanzas II–IV, stop in four consequent stanzas V–VIII, where attention is focused upon the room of the bride. That said, it is difficult to explain why the Muses and nymphs who were breathless after running should be associated with dynamics, and, in the tetrad, the Rosy Morne who left Tithone's bed and Phoebus who showed his head above the horizon should be perceived as statics. Actually, there is no motion only in stanza VI, as in it the fact that the bride has awaked is stated, after which the poet addresses to maidens, her friends, asking them to come to her room and help her

prepare herself for the wedding. Then the focus of attention is quickly transferred to the street. And there is no absolute stillness in the tetrad: in stanza V birds sing, in stanza VI the bride wakes up, in stanza VIII young men run, characters continue to act, wedding ceremonies go on. It can be assumed that the active actions of the townsfolk, the noise and music in the street described in stanza VIII, as dynamic descriptions, makes a contrast to the static description of the bride's appearance in stanza IX. However, the contrast between dynamic and static scenes in the poem is not always so evident.

The arguments listed above make us search for another way of grouping the stanzas. If we compare compositional principles of the poem exposed by D. Traill and M. A. Wickert, it is possible to notice that both of them share the mirror symmetry principle of the poem's structure, which inspired our further reflections. First of all, we agree that stanzas XII and XIII are central in the poem, not only mathematically, but also thematically, because it is in these stanzas that the main event of the wedding, the church wedding, is described. Further, in accordance with the plot, we also divided the stanzas into logical groups, but the result is not as well-proportioned as those of A. K. Hieatt and M. A. Wickert.

The poem begins with an invocation to gods pronounced against the background of the pre-dawn darkness and silent universe. The bridegroom continually complains of his intended sleeping for such a long time, and he wants the dawn to come as soon as possible. The bride gets up, and musicians start to play, people begin to dance, and, hailed with joyous exclamations, the wedding procession goes to the church to perform the sacred rite, then comes the solemn moment of the wedding, after which celebrations including the feast start. However, the bridegroom complains again and looks forward to the end of the day. With the onset of the evening, the guests are gone, and once again mythological figures appear in the poem and the poet addresses them against the background

of the endless universe. The stanzas XII and XIII, which describe the wedding rite in the church, are in the very centre of the poem, symbolically emphasizing that human love is blessed by God, as a result of which the universal harmony is achieved. Thus, the poem can be represented in the form of a sequence of episodes:

- A1. introduction and invocation to gods (stanzas I–IV);
- B1. bridegroom’s wishes (stanza V);
- C1. awakening of the bride (stanza VI);
- D1. townsfolk activities (stanzas VII–VIII);
- E1. the wedding procession goes to the church; description of the bride (stanzas IX–XI);
- F. the holy rite in the church (stanzas XII–XIII);
- E2. feast after the church wedding and the bridegroom’s happiness (stanza XIV);
- D2. townsfolk activities (stanzas XV–XVI);
- C2. bride’s departure (stanza XVII);
- B2. bridegroom’s wishes (stanzas XVIII–XX);
- A2. invocation to gods and the finale (stanzas XXI–XXIV).

It should be admitted that with such a logical division of stanzas into groups, we, like D. Traill, failed to create the ideal mirror-symmetric structural scheme of the poem. For example, the corresponding blocks B1 and B2 consist of a different number of stanzas, which violates the strictness of symmetry from the point of view of geometry.

Actually, the simplest way to divide the stanzas into groups is to divide them into two parts according to the change of the refrain. However, even such a seemingly “natural” division gives rise to certain difficulties. According to the hypothesis of A. K. Hieatt, on the day of the wedding the duration of the daylight was approximately 16 hours; if we

proceed from this, then the first 16 stanzas should describe the interval between the sunrise and sunset. However, stanza I does not accurately relate the events to time, although the poet mentions that in the days past he often sang for others, while now he is going to sing for himself, the time of utterance is determined only by an abstract present. Stanza II contains an indication that the action takes place before dawn: the poet tells that Hymen has long woken up and raised his torch before the first rays of the sun lit up and dispersed the night mist, and most likely he raised the torch because it was still dark (“Early before the worlds light giving lampe / His golden beame upon the hils doth spread, <...> And long since ready forth his maske to move, / With his bright Tead that flames with many a flake, / And many a bachelor to wait on him,” Epithalamion II, ll. 19–20; 26–28). In A. Fowler’s opinion, it is only the events described in stanzas V–XVI that correspond to the daylight period [181, p. 165]. In stanza V, however, the poet mentions that “The Rosy Morne long since left Tithones bed,” Epithalamion V, l. 75). It is evident that it dawned somewhere in stanzas III and IV, because then it was bright enough for the nymphs to look at their reflections on the river surface (“And in his waters which your mirror make, / Behold your faces as the christall bright...” Epithalamion IV, ll. 63–64).

As it was mentioned above in Section 2.1.5, it is necessary to distinguish between the time of real events and the time of their narration, and it cannot be denied that individual moments in the narrative are both uncertain and undetectable in principle. And the tempo of the narrative in the poem is constantly changing, so it is hard to say that a stanza always strictly corresponds to an hour or some specific time of the day. Thus, even the change of refrain does not allow us to accurately divide stanzas into daytime and nocturnal groups.

Of course, like “The Wedding of Peleus and Thetis,” Spenser’s “Epithalamion” has a complicated and refined structure, so each re-

searcher interprets it in their own ways, and we cannot definitely state that Spenser necessarily borrowed the so-called mirror-symmetric structure for his poem from Catullus, but there is no doubt that he was to a considerable extent influenced by his Roman predecessor.

Finally, in comparison with the anachronisms in “The Wedding of Peleus and Thetis” by Catullus, in Spenser’s “Epithalamion,” the order of narration basically corresponds to the sequence of events of the wedding rite, that is, to the chronological order. However, the number of long lines of the poem, in which an event that occurred within 24 hours was described, also hints at 365 days, the duration of the year. In other words, behind a short period of time a long one hides, similar to how the infinite is hiding behind the finite.

So we return to that eternal problem which has already been touched upon in the previous chapters of our thesis work: the time of life is characteristic of linearity and continuously moves forward towards death. Contraposition of the finite life and eternity is an invariant theme of the lyrical cycle “Amoretti and Epithalamion.” In the sonnet cycle, Spenser had already expressed his desire to gain an eternal life through love and poetry. And in “Epithalamion” he finally discovered the sacred form for the realization of this desire, the institution of wedding.

As Plato marked, “...those who are pregnant in terms of their bodies <...> rather turn to women and are erotic in this way, furnishing for themselves through procreation immortality, remembrance and happiness <...> for all future time. But there are others who are pregnant in terms of the soul – for these, in fact, <...> are those who in their souls even more than in their bodies conceive those things that it appropriate for soul to conceive and bear.” [112, p. 119] According to Ficino, “the desire for procreation in order to make eternal life available” is characteristic of “both parts of the soul, the one that is concerned with perception and the one that governs the body,” human beings strive to “preserve im-

mortality in mortal things,” whereas “the love... for procreation inherent in the perceiving part of the soul makes the soul passionately strive for truth, which is its natural food enabling it to feed on it in its own peculiar way and grow.” [122, p. 206]

Spenser also distinguished two types of immortality, physical and spiritual ones. Therefore, through marriage and future posterity, the poet aspired to bodily immortality, but at the same time, through poetry, he also aspired to acquire spiritual immortality. Actually, these two kinds of eternal being correspond to the two kinds of love, the love for the earthly beauty, in the perspective, the love for the procreation, and the love for a more sublime beauty, including love for truth, love for the good and for God’s wisdom. The latter kind of love is appropriate for meditating on it and praising it in poetry, as it was done by the poet in “An Hymne in Honour of Heavenly Beauty” and “An Hymne in Honour of Heavenly Love.” At the same time, deep reflections underlying the poems add to them lustre and bring eternal glory to their creator.

As for the first kind of love, in Section 2.1.4 it was shown that the poet perfectly understood that meditations on metaphysical ideas alone is not enough to achieve it.

3.1.4. The Images of the Bride and Bridegroom

The final question that we intend to discuss in analysis of “Epi-thalamion” refers to the images of the bride and bridegroom in the poem. That said, we will start with the discussion of the paper published by E. Allman, in which the features of Orpheus, Adam and Christ are super-imposed on the image of the bridegroom [143, p. 240] Accordingly, we will try to find out whether the image of the bride also possesses the corresponding features of Eurydice, Eve and the Church of Christ.

We shall start with the analysis of Orpheus and Eurydice.

Plato spoke of Orpheus very reservedly, because, unlike Alcestis who gave her life for the sake of love for her husband, Orpheus did not die of love but managed to make his way to Hades alive [112, p. 88]. However, during the Renaissance, the mythological singer was perceived primarily through the texts of Roman authors (Ovid, “Metamorphoses” (Book X, ll. 1–147; Book XI, ll. 1–66, [58, p. 245–249; 267–269]) and in the “Georgics” by Virgil (Book IV, ll. 453–558, [51, p. 132–134]) as a lover and prophet, to which the idea of regarding him as the culture-bearer, the founder of theology and the patron of all artists in general was added. To Ficino, Orpheus’s love for Eurydice became an example of a man’s love for a woman, just as Alcestis’s love for Admetus was perceived by him as a glorious example of a woman’s love for a man: both cases equally reflect the strength and power of love [122, p. 149]. Besides, in their treatises, Ficino and Pico often refer to Orphic hymns attributed to Orpheus as a genial mythological poet. Thus, during the Renaissance, Orpheus was perceived not only as a sweet singer, but also as a loving spouse who ventured an incredible feat in the name of love [75, p. 13].

In the opening stanza of “Epithalamion,” Spenser directly mentions the name of the mythological poet: “So Orpheus did for his owne bride, / So I unto my selfe alone will sing,” Epithalamion I, ll. 16–17), which gives us reason to believe that here the bridegroom identifies himself with Orpheus. Besides, similar lines can be found in sonnet cycle “Amoretti,” where the lover compares himself and his lyre to Orpheus and his musical instrument: “...then Orpheus with his harp theyr strife did bar. / <...> /But when in hand my tunelesse harp I take...” Amoretti XLVIII, ll. 4; 9). Such references make it possible to confidently identify the bridegroom with Orpheus: since Spenser mentioned his name, it implies his desire to reveal some connection between them, for example, as E. Allman notes, both poets “identified art with civilization and order,”

both used songs to create the earthy harmony on the pattern of the heavenly one, both acted as bridegrooms [143, p. 240].

If the poet really identified himself with Orpheus, then, accordingly, he had to identify his bride with Eurydice. However, Eurydice was a tragic figure of the Greek mythology. In fact, no less tragic figure was Orpheus himself. But then the question arises: for what purpose did Spenser linked his beloved with the image of the unhappy woman? Let the bridegroom crave for the talent of Orpheus to control nature and give orders to the forest to respond to his song with an echo during the day or to be silent at night. However, under no circumstances can he wish himself and his intended wife to repeat the fate of the mythological couple. Perhaps, there is no such problem at all, because in the “Amoretti and Epithalamion” the poet never compared his beloved / bride to Eurydice. However, we cannot deny that in the beginning of “Epithalamion” the poet refers to the intended wife of Orpheus, Eurydice (Epithalamion I, l. 16). Assuming that Spenser really hinted at this sad myth, it could be perceived as an expression of his own infinite devotion to his intended wife, for whose sake he, like Orpheus, was ready to go through any trials.

Besides, if we carefully read the verses of stanza I, we can pick up a number of additional meanings from them. The bridegroom asks the Muses to help him sing of his beloved. However, one of the Muses, Calliope, the patroness of epic poetry, was considered to be Orpheus’s mother. Consequently, mentioning of the muses, the poet alludes to the son of one of them, which seems quite logical. In addition, the poet of “Epithalamion” does not have to excite envy towards his bride, as it happened in case of Orpheus, who, with his too beautiful songs, excited envy towards Eurydice: “Helpe me mine owne loves prayes to resound, / Ne let the same of any be envide, / So Orpheus did for his owne bride...” (Epithalamion I, ll. 14–16).

In our opinion, the comparison of the newlyweds of “Epithalamion” and the first married couple on Earth proposed by E. Allman is somewhat strained, as the researcher herself admitted that Adam and Eve are not mentioned in the poem. And her reason for comparing the bridegroom to Adam is that Adam, like Orpheus, symbolizes the person’s physical ability to control nature. According to the critic, having linked himself with the symbolic figures of the creators, the poet sets himself the task of reviving in his verses the world it had been before the Fall of Adam and Eve [143, p. 241–242]. However, it is illogical that such a sinless world, the Garden of Eden, should be populated with the inhabitants of a provincial town and numerous pagan gods.

In our opinion, the idea that Spenser consciously associated himself and his bride with Adam and Eve is both controversial and untenable. However, another interesting problem is that, on the one hand, Spenser’s heroine is an object of praise and worship, she, as it was noted in Section 2.1.4, is even framing the hero’s thoughts and fashioning him. But, on the other hand, Spenser’s heroine is primarily a Woman, whom as a female descendant of Eve, the Christian religion blames for the Fall of men and suffering of humanity. From this point of view, the earthly love for a woman is sinful, and marriage as an institution exists only to ensure the continuation of the family. As it was shown in Section 2.1.1, beginning with troubadours and poets of the “*dolce stil nuovo*” school and ending with Petrarch and his numerous followers, Western European poets constantly tried to resolve the contradiction between the desire to worship the Woman and the Christian notion of her sinfulness. Actually, troubadours did not renounce the sensual attraction to the objects of “*Fin’ Amor*” and could not eliminate the contradictions between the concept of the courtly love and Christian ethics. The “*dolce stil nuovo*” poets sang of the divine character of the angelic Lady who was often likened to Madonna. It is not accidental that Dante kept his love in the depths of his

soul, and Petrarch and his followers fell in love with married women who could never return their love. These were the necessary conditions that helped the lovers to renounce sensual love and strive for spiritual love. Ph. Sidney in his “Astrophel and Stella” recognized the helplessness of the lover in the face of the sensual passion: although physical love is sinful, it is irresistible. Thus, before Spenser, the poets had seen the way out either in professing divine love, or in recognizing the irresistible power of sinful love.

C. Lewis pointed out that Spenser was one of the founders of the romantic idea of marriage, which then formed the basis of all English literature devoted to love [216, p. 360]. Spenser does not deprive love of its physical component, while under the influence of Protestant morality, believing that marriage turns earthly love into an ideal that has both spiritual and physical dimensions, and sexual intercourse between a husband and wife loses its sinfulness because it was sanctified by the sacrament of church marriage. In this case the bride becomes an ideal in which bodily and spiritual beauty are harmoniously combined.

Such a thought has already been expressed in Amoretti XV; at first, the lover describes in detail the bodily beauty of his beloved, but in the key lines of the poem he says that the soul adorned with various virtues is the most beautiful thing that she possesses: “But that which fairest is, but few behold, / her mind adorned with vertues manifold,” (Amoretti XV, ll. 13–14). In “Epithalamion,” the poet once again used this kind of transition: external beauty is worthy of being praised but inner beauty is more important: “But if ye saw that which no eyes can see, / The inward beauty of her lively spright, <...> Much more then would ye wonder at that sight...” (Epithalamion XI, ll. 185–186; 188).

Another justification for earthly love is that Spenser perceived marriage as a union of Christ and the Church. It should be noted that the Bible was one of the sources of some lines of “Epithalamion.” For

example, the description of the bride in stanza X, “Her goodly eyes lyke Saphyres shining bright, / Her forehead yvory white, / Her cheekes lyke apples which the sun hath rudded, / Her lips lyke cheryes charming men to byte...” (Epithalamion X, ll. 171–174), is a paraphrase of the renowned fragment of “The Song of Songs” by King Solomon (Song, V:10–16), which is often interpreted as an allegory of Christ’s love for Church, and the erotic imagery is understood as spiritual symbols. The Bible itself prompts the grounds for Spenser’s choice and his understanding that a husband’s love for his wife should be similar to the love of Christ for the Church, although the love of these two kinds is not completely the same. Moreover, the Incarnation of Christ is regarded as the acceptance of a human body by the Holy Spirit, therefore, the lesson of Christ is not only that lovers should love each other (see Amoretti LXVIII), but also that church wedding provides an opportunity to successfully achieve a union of the body and spirit.

Furthermore, as E. Allman believes, the figures of the bride and bridegroom in “Epithalamion” evoke still another association: the newlyweds correspond to Christ and the heavenly beauty, that is, Sapience, who was defined by the researcher as the “eternal wisdom” praised by Spenser in “An Hymne in Honour of Heavenly Beauty.” The justification for such an association is that in “Epithalamion,” the lines depicting the bride as a queen are similar to the lines in which Sapience was described in “An Hymne in Honour of Heavenly Beauty” (cf., Epithalamion IX, ll. 154–159, and HHB, ll. 194–197). Hence it follows that on the day of his wedding Spenser also remembered heavenly love and heavenly beauty [143, p. 243–244].

On this occasion, we would like to note that in the first couple of hymns Venus is also compared to a queen sitting on the throne (see HL, ll. 292–293, HB, ll. 15–16, 56–57). Thus, the mention of the queen should not necessarily be perceived as an allusion to Sapience. Moreover,

in our opinion, in the context of the wedding song, Venus as a symbol of sensual pleasure seems more appropriate. In addition, “Fowre Hymnes” put emphasis on heavenly love, that is, the love of Christ for man, which is inconceivable without a sacrifice. Although in Amoretti XXII the lover was ready to erect an altar and lay his own heart upon it to calm down the ire of his beloved, “...I ... / will builde an altar to appease her yre: / and on the same my hart will sacrificise...” (ll. 10–11), however, we believe that statement to be a mere hyperbole and a sophisticated metaphor.

No matter how deep they might be, in our opinion, the Petrarchist suffering of the lover, are incomparable with that which Christ experienced for the redemption of the guilt of mankind (HHL, ll. 155–157). Thus, the direct identification of an ordinary man with Christ and the feelings and virtues of the newlyweds with heavenly love and beauty seem to us quite questionable. If we apply the ladder of love described by Castiglione to “Epithalamion,” we will find that the bridegroom made an ascent to its fourth step, that is, exactly to the level at which the lover in “An Hymne in Honour of Love” and “An Hymne in Honour of Beauty” stopped. In other words, the bridegroom managed to see spiritual beauty and perceive it as a reflection of heavenly beauty (“The inward beauty of her liuely spright, / Garnisht with heauenly guifts of high degree,” Epithalamion XI, ll. 186–187). And an ascent to a higher step for merging with the Angelic Mind and perception of divine beauty seems irrelevant to the moment.

That said, it should be noted that in stanza XI the bridegroom specially sings praise to the spiritual beauty and virtues of his bride. If the bride’s virtues allow the bridegroom to contemplate her spiritual beauty, it is not difficult to understand, despite the fact that the bride is not an idealized mental image, the bridegroom believes that her virtues are helping him to ascend the ladder of love and contemplate the beauty of a higher degree. In the concluding stanzas of the poem it seems that the bride-

groom's mind is rising higher, going beyond the bridal chamber, turning to the sphere of the goddess of the moon, visiting the temples of gods. The closer to the end of the poem, the stronger the feeling of the proximity of the Christian heavens lying above our material world is.

Thus, according to Spenser, marriage never becomes an obstacle for spiritual ascent, rather, it is thanks to marriage a man can rise to a new height and perceive a more elevated beauty. In our opinion, it is not by chance that a year after his wedding the poet wrote the two concluding poems of "Fowre Hymnes" that were analyzed in Sections 1.2.2.3 and 1.2.2.4 of our thesis research.

3.2. "Prothalamion"

Spenser wrote his poem "Prothalamion" in 1596, and in the same year it was published in London by William Ponsonby (c. 1547–1604), thus having become the last of the poet's works published during his lifetime. From the text of the dedication preceding the poem we may learn that it was written to celebrate the double betrothal of Lady Elizabeth Somerset and Lady Katherine Somerset, daughters of Edward Somerset, 4th Earl of Worcester (c. 1550–1628), with Henry Guildford and William Petre. That said, Robert Devereux, 2nd Earl of Essex (1565–1601), under whose command shortly before the English navy had destroyed the Spanish ships anchored in the port of Cadiz, appears to be a much more prominent figure in the poem and in the process of describing the ceremony. The "flower of Cheualrie" (Prothalamion IX, l. 150), as the poet calls him, returned to England on the 7th of August, 1596, and made his way directly to the royal court at Greenwich to report of the victory, and most probably remained there till the 1st of October. The double wedding took place on the 8th of November [152, p. 561], hence the ceremony described in "Prothalamion" had to be held during the two months interval,

not earlier than the 7th of August and not later than the 1st of October.

Unlike Spenser's first wedding song, "Prothalamion" drew less attention of the researchers. It may be explained by its consideration as the second to "Epithalamion." Some scholars thought it ambiguous that the fair swans which the poet had seen in his vision, were suddenly transported into the real world and turned into brides. It has been suggested that the author of "Prothalamion" pursued two goals on conceiving the poem, to write a pre-wedding poem on demand and at the same time to draw Earl's attention to his person, as he possibly regarded the Earl, who had been a step-son and successor to Leicester, as his potential patron, but failed to attain such a complex objective [10, p. 666–667]. Thus, according to a popular opinion, "Prothalamion" is regarded as being inferior in every aspect (the beautifulness and thoroughness of decorum) to "Epithalamion." [254, p. 264–266]

Nevertheless, this opinion is not shared unanimously. For instance, C. Prager expressed the idea that it had been Spenser's special intention to suddenly turn the swans into young ladies and the very transition from the visionary world to the real one makes one of the leading motifs of the poem [244, p. 114]. Moreover, a number of researchers believe that the refrain in "Prothalamion" is more euphonious than that in "Epithalamion." [282, p. 111]. It is no wonder that the refrain in the "Prothalamion" produced a strong impression upon the poets living in different ages, M. Drayton, A. Pope (1688–1744), D. G. Rossetti and T. S. Eliot (1888–1965), to name just a few, who borrowed or imitated it in their works [235, p. 80]. Besides, other scholars are inclined to suppose that the key functions of the refrain are not limited by its rhythmical and musical aspects. Thus, the first line of the refrain of stanza IX allowed D. S. Norton to put forward an assumption that in the poem there is an allusion to the anniversary of Queen Elizabeth's Accession Day that was to be celebrated on the 17th of November, that is, soon after the

double wedding, and that was traditionally regarded as the anniversary of the Queens' wedding to England [231, p. 151].

The title given by Spenser to his new work is a neologism which emphasizes the author's awareness of the difference between the poem and the other wedding poems written earlier. When the poet was writing "Epithalamion," he, on the contrary, clearly felt that he was working within the framework of a well-established tradition, observing the laws of the genre and at the same time enriching it with his innovations. When he started creating "Prothalamion," he faced another and a more difficult task [186, p. 175].

"Prothalamion," however, might also have potential literary sources that influenced its design. One of them is "Cygnea cantio" (1545), a Latin poem by John Leland (or Leyland, c. 1503–1552) written in unrhymed hendecasyllabic lines, another is the fragments of the anonymous poem "De Connubio Tamae et Isis" written in Latin hexameters, which were quoted by William Camden (1551–1623) in his Latin topographical and historical treatise "Britannia" (1586). The third possible source is "A Tale of Two Swannes" (1590), an English poem in blank verse by William Vallans (fl. 1578–1590) [234, p. 101–105].

If we compare the titles of Spenser's two wedding songs, our eyes will immediately catch the difference between them: the Greek prefix "epi-" means "upon" / "on," or "before," and "thalamion" also comes from the Greek word "thalamos" meaning a bridal chamber, as in the Ancient world epithalamia were sung at bedding the newlyweds, and it was only with time that the epithalamium turned into a song to be sung at any time of the wedding day. The prefix "pro-" in the title of "Prothalamion" was to emphasize the meaning of something preceding, happening long before the bedding, which allowed the poet to distance the events described in the poem from the day of wedding that was to take place in the future, though it was also quite appropriate to sing such a song during

the wedding celebration. Thus, according to D. S. Norton, prothalamion should be regarded as a new genre invented by Spenser for certain purposes and not merely his second epithalamium. The scholar arrived at the conclusion that “Spenser has had to manage a new kind of marriage song without any considerable model to which to appeal.” [230, p. 175] Indeed, “Prothalamion” was written to celebrate a betrothal, the poet mentioned no wedding ceremonies in the text of the poem. At the same time, Spenser gave a new turn to the description of a usual procession of brides along the rivers Lee and Thames, in particular, he enclosed into the poem a personal complaint, memories of his own life, a political outlook on the nation’s future of the country and a panegyric to the Earl of Essex, with whom the poet believed that nation’s future was linked.

It should be mentioned that “A Tale of Two Swannes” by W. Valans also begins with the picture of swans swimming along the Thames, which is followed by the description of landscapes and attractions on both banks of the river, after which the poet tells us about English ships and the skills of English navigators, and at the end of the poem there is a panegyric to Henry VIII and a list of his merits and virtues. Although the poem has nothing to do with weddings and is not called a prothalamion, we can find in it some basic motifs and themes of Spenser’s “Prothalamion.”

Besides, we would like to note that in one of the letters to H. Garvey Spenser mentioned his poem “Epithalamion Themmesis.” [285, p. 435] Perhaps this poem was lost, although it is widely believed that this epithalamium was incorporated by the poet into the fragment of the “Faerie Queene” devoted to the description of an allegorical wedding of two rivers, the Thames and Medway (FQ IV, xi.). We think that it is important that the Thames is mentioned there, the image of which is of paramount importance in “Prothalamion.” Hence, we can regard “Epithalamion Themmesis” as still another potential source of inspiration for “Prothalamion.”

According to C. V. Kaske, Spenser regarded betrothal as “a distinct kind of erotic experience” and repeatedly focused his attention on that pre-wedding period or ritual [208, p. 273–274]. It follows that the poet chose the betrothal for an object of description not only because he intended to create a new genre, but also because he respected the rite, realizing its importance.

Obviously, there are certain motifs, images and artistic techniques that can be used both in epithalamia and “Prothalamion,” in this case the connection between the two types of wedding poems is much closer than it has been assumed by the scholars. In Russian literary studies, it was I. I. Burova who established a connection between “Prothalamion” and Catullus’s Poem No. 61, noting that both poets put the processions of brides in the center of the works mentioned [73, p. 455]. Moreover, as it was shown in Section 3.1.2 of our thesis, Catullus’s poems No. 61, No. 62, No. 64 were also the sources of Spenser’s “Epithalamion.” Therefore, we assume that the structural aspect of “Prothalamion” follows the same model from which “Epithalamion” was designed. We also intend to analyze “Prothalamion” in the context of Spenser’s love lyrics.

First of all, “Prothalamion” thematically adjoins “Epithalamion,” as the events described in “Prothalamion” are the prelude to the wedding, and the theme of marriage unites both the betrothal and wedding.

In general, the poetic structure of “Prothalamion” seems less complex compared with that of “Epithalamion,” but they have a lot in common: every stanza of both songs, with the exception of the stanza XXIV of “Epithalamion,” ends with a refrain in the form of a couplet; as it was shown in Section 3.1.2, the use of a refrain in a wedding song can be traced back to Poem No. 61 by Catullus. In any stanza of both poems – again with the exception of the same stanza XXIV – there are four groups of long lines, but in “Epithalamion” they are made of pentameters and hexameters, while in “Prothalamion” they consist only of pentameters.

At the same time, the groups of long lines are separated from each other by three groups of shorter lines, however, in “Epithalamion” they are represented by trimeters and tetrameters while in “Prothalamion” only trimeters are used. It should also be noted that in the stanzas of “Prothalamion” the composition of groups of long or short verses and the number of lines remain unchanged.

Thereupon, similar to the lyrical cycle “Amoretti and Epithalamion,” “Prothalamion” is also permeated with numerological symbolism. 3, 5 and 9 are the three principal symbolic numbers in Spenser, and they are all used in the numerological code of “Prothalamion.” For instance, just as we distinguished a triadic structure in the sonnet cycle “Amoretti” (the first group of 21 sonnets, 47 sonnets of the “Lenten block” and the final group of 21 sonnets), “Prothalamion” can also be divided into three logical parts:

(stanza I) — (stanza II – stanza VII) — (stanza VIII – stanza X).

The first part contains the poet’s complaints and the description of the river landscape, the second part depicts swans swimming along the river, and the third part is devoted to the meeting of the brides and bridegrooms and it includes a panegyric to the Earl of Essex. Throughout the whole body of “Prothalamion,” the tense of the verb in the penultimate line of the refrain is alternated (“is” and “was”), but it is obvious that Spenser deliberately used each tense form, present or past, exactly five times. And in the Pythagorean number symbolism, 5 was regarded as the marriage number: “Five was held in veneration because it is the first number made of primary numbers, the even / masculine (2) and the odd / feminine (3). Gender dimensions of these primary numbers made Pythagoreans call 5 ‘the marriage number’ which is able ‘to reproduce itself, and not something alien,’ i. e., if we multiply any odd number by 5, the result will always end with a 5” [73, p. 448].

Finally, it is not accidental that the total number of lines in “Prothalamion” (180) can be reduced to 9, which possessed a special symbolic meaning for Spenser: “Numerous examples prove that Spenser literally made 9 his hallmark, his emblem, which allows to attribute his works to the author.” [73, p. 480]

It is known that in “Epithalamion” Spenser used astronomical symbolism, and we can see the same in “Prothalamion”: 180 lines of the poem most likely correspond to a 180-degree arc in which the sun appears to move across the sky during the day [178, p. 66]. Besides, Spenser compares the key figures of the poem to heavenly bodies. Spenser employed such an artistic device not only in the final stanza of “Prothalamion,” but also in the second poem of the second series of pageants in the “The Ruines of Time” (1591), which justifies the nonrandom character of the astronomical metaphor in “Prothalamion.” [81]

Thus it can be said that “Prothalamion” does not completely break from the tradition, the poet does not abandon his favorite artistic devices, and the poem was based precisely on a number of Classical literary models, which Spenser could apply at liberty. And since “Prothalamion” was the last published during his lifetime poem by Spenser, who had previously created a lot of poetic works including the bulk of his love lyrics, the poet could borrow for it not only from general topoi but also from his own artistic experience.

After these prefatory remarks we are to pass to the analysis of the text of “Prothalamion.”

The first stanza of “Prothalamion” dedicated to the betrothal of two aristocratic couples unexpectedly opens with the poet’s complains of his own unsuccessful career as a courtier. Obviously, such a digression from the main theme may be due to the redirection of the poem. Such changes of the addressee are often found in the sonnet cycle “Amoretti”:

for example, reporting on his work on the “Faerie Queene” in Amoretti XXXIII and LXXX, or complaining of having been slandered by his enemies in Amoretti LXXXVI, Spenser hardly considered these poems as the ones addressed to Elizabeth, although she might well be their reader. It can be assumed that it was Spenser’s friend Lodwick Bryskett (or Lodowick Bryskett, c. 1547 – c. 1612) to whom Amoretti XXXIII was really addressed; and the line “Shame be thy meed, and mischiefe thy reward” (Amoretti LXXXVI, l. 13) was undoubtedly addressed to his enemies. Thuswise, Spenser’s “Prothalamion” is a double address poem, it was intended not only for the two couples of the newlyweds-to-be but for the Earl of Essex as the poet’s potential patron.

It seems worth paying attention to the fact that lines “...and expectation vain/ Of idle hopes, which still do fly away / Like empty shadows...” (Prothalamion I, ll. 7–9) remind us of the first stage of courtship process, which was described in “Amoretti,” where the lover was torn by the fear of being rejected and the hope for reciprocal love (“twixt feare and hope depending doubtfully,” Amoretti XXV, l. 4), he didn’t lose hope, but at the same time often plunged into a hopeless despair (“without hope of aswagement or release,” Amoretti XXXVI, l. 4). This contrast of disappointment and hope can be compared with the contrast between the hot Titan and the cool Zephyrus, which creates dramatic tension in the first stanza of “Prothalamion” (ll. 1–4).

Because of the lack of biographical information about the life of the poet, it is impossible to imagine the true situation in which Spenser was in 1596, whether he was really dissatisfied with his career development or not. However, we cannot deny that in the first stanza of “Prothalamion” we may deal with a transformation of the motif of disappointment which is typical of the Petrarchist poetry: that motif appears in “Amoretti,” where the lover was disappointed with the coldness of the Lady, and we can assume that the motif of disappointment in a court

career distinctly articulated in the opening lines of “Prothalamion,” may be a tribute to this poetic tradition.

In “Prothalamion,” the solemn procession starts along the river Lee (“With that I saw two swannes of goodly hewe / Come softly swimming downe along the Lee...,” Prothalamion III, ll. 37–38), then it sails up the Thames as far as the Essex House (“...there standes a stately place,” Prothalamion VIII, l. 137), which is situated on the bank of the river next to the “bricky towres” (Prothalamion VIII, l. 132) of the Inns of Court “where now the studious lawyers haue their bowers” (Prothalamion VIII, l. 134).

The images of a river and nymphs are present both in “Epithalamion” and “Prothalamion,” contributing to that these poems have common features. While in “Epithalamion” the Mulla river in Ireland and Irish nymphs are mentioned (Epithalamion IV, l. 56), in “Prothalamion” they are paralleled by the small Lee river in the vicinities of London, which is also inhabited by nymphs, as it follows from the second stanza of the poem (Prothalamion II, ll. 19–21). The jobs of the nymphs in both poems are the same: they are to pick up flowers and weave them into wreaths. Both the Irish and English nymphs use lilies and roses for wreaths; but in “Prothalamion,” however, violets, daisies and primroses are also used for that purpose (“the Violet pallid,” “the little Dazie,” “the virgin Lillie,” “the Primrose,” “vermeil Roses,” Prothalamion II, ll. 30–33).

It should be emphasized that the poet lists exactly five kinds of flowers, each of which bears a symbolic meaning of its own: “pallid violets” stand for true and faithful love which is opposed to passion expressed by the “vermeil roses”; they are complemented by lilies that in Christianity are regarded as a symbol of chastity emphasizing the sanctity of marriage. Primroses are associated with a budding love [256, p. 310], while daisies are considered the symbol of spousal fidelity and self-sacrifice for the sake of the beloved.

In “Epithalamion,” the description of the nymphs’ activities in stanza V is followed by a lively picture showing various birds singing of love, and later the bridegroom addresses to the bride with the request to wake up and enjoy their songs; here we come across by no means an accidental metathesis, “birde” — “bride.” Obviously, when creating “Prothalamion,” Spenser also decided to use this device: after the description of flowers, he also focused his attention on birds, this time, however, confining himself only to swans to which allegorical and emblematic meanings were imparted.

There are a few different points of view to explain why from all the birds Spenser chose swans. The Thames river has been famous for its swans from times immemorial. These birds are a private property of the monarch, and since the 12th century till nowadays census of swans living on the Thames has been held annually. So it is not surprising that Spenser chose these royal birds associated with the Thames. On the other hand, the probability is high that the brides were sailing on a barge resembling a swan; such river processions were popular in the Elizabethan age, and the comparison of ships and swans was quite common [152, p. 562]. The images of the swans can also be interpreted in terms of the astral symbolism. The swans are not just symbols of the brides’ chastity and purity; they are also associated with the Cygnus constellation. Earlier, in one of the pageants included into his poem “The Ruines of Time,” Spenser had already mentioned Lyra neighboring Cygnus, depicting the heavenly apotheosis of the late Philip Sidney. The Latin name Cygnus sounds very much like the surname Sidney. Moreover, in the next pageant the poet mentioned lines “So now it is transform’d into that starre, / In which all heavenly treasures locked are” (The Ruines of Time, ll. 629–630, [10, p. 54]), i. e., the star shining brighter than the others. It embodies the priceless content of “A curious Coffe made of *Heben* Wood” (The Ruines of Time, ll. 618, [10, p. 54]) as Spenser calls Sidney’s coffin. In

the associative series “Cygnus – Lyra – a dazzling star” the latter must be Vega located in the constellation of Lyra and known as the brightest star seen in the northern hemisphere [100, p. 152]. The tenth anniversary since the death of Sidney, the nephew of the Earl of Essax’s step-father, fell on the 17th of October 1596, that said, it was commemorated not long before the double wedding that served as a pretext for writing the poem, and the images of swans in it may well have been inspired by memories of Sidney [81, p. 17].

In “Prothalamion,” Spenser gave a detailed description of the swans: both birds are whiter than the snow cap of Pindus, or Leda, or the swan the shape of which Jove took to appear before her (Prothalamion III, ll. 40–45). Through allusion to the classical Greek myth, the poet hints at the physical aspect of love. A similar function is performed by the mythological allusion in “Epithalamion”: in stanza XVII the bride is compared to Maya whom Jove loved (“Like unto Maia, when as Jove her tooke,” l. 307). Just as in “Epithalamion,” the image of Venus, which is traditional for the wedding songs, is also present in “Prothalamion,” and it is another allusion to the swans as these birds were believed to carry her chariot through the skies (“Which through the skie draw *Venus* siluer Teeme...”, Prothalamion IV, l. 63).

The abundance of verbal games could be considered as one of original features of “Prothalamion.” The word play is often found in love lyrics, but the frequency of puns usage in “Prothalamion” deserves special attention. Besides of the pair “birdes” – “brides” there are other examples in the text of the poem: “somers-heat” (summer’s heat) – “Somerset”, “Devereux” – “heureux” (meaning ‘happy’ in French), “fowle” (fowl) – “foul” (filthy), “Themmes” (the Thames) – “Times”. Such puns demonstrating Spenser’s virtuoso command of poetic diction, perhaps this time were designed to draw the attention of the Earl as the potential patron, but sometimes there are also profound meanings concealed in them.

For example, the mention of the warmth of the summer (“somers-heat”) is not only relevant in the context of “hot *Titans* beams” (Prothalamion I, l. 4): the surname Somerset etymologically related to the height of summer, the season of ripening of fruits, creates a contrast with the long and fruitless stay of the poet at court, of which it was told in the opening lines of the poem (“Through discontent of my long fruitlesse stay / In Princes Court...”, Prothalamion I, ll. 6–7). In our opinion, this pun allowed the poet to emphasize one of the main themes of the poem, the contrast between luck and failure. Moreover, in stanza IX of the poem, the failure of the poet at court is once again opposed to the valiant victory of the “happy” (“heureux”) Earl of Essex, whose fame has spread throughout the country and far beyond its borders (“Great *Englands* glory and the Worlds wide wonder, / Whose dreadful name, late through all *Spaine* did thunder,” ll. 146–147).

The nymphs meet the swans sailing down the river, and in the sixth stanza one of the nymphs sings a song to praise the birds, the song is full of traditional good wishes. According to T. Greene, these wishes should be regarded as the most obvious tribute paid by the poet to the epithalamic conventions [186, p. 222–223]. It is interesting to note that in his official “Epithalamion” the poet, on the contrary, tried to avoid any frivolous wishes, for example, a wish for the newlyweds to experience pleasure in their nuptial bed (“And let your bed with pleasures chaste abound,” Prothalamion VI, l. 103) or a wish for their progeny to have triumphed over their enemies (“That fruitfull issue may to you afford, which may your foes confound,” Prothalamion VI, ll. 104–105). It can be said that in this respect “Prothalamion” is more traditional, and “Epithalamion” is more innovative, as the poet could not afford such bold statements when speaking about himself and his bride.

Nevertheless, as it was noted above, in certain aspects the connection between the two kinds of wedding poems by Spenser seems

much more close than it has previously been assumed by scholars, and therefore it is quite natural that in “Prothalamion,” too, there is a passage paying tribute to the epithalamic tradition.

In stanza VIII of the poem, the swans arrive to London, that is, a transition from the visionary world to the real world takes place. Subsequently, in the three concluding stanzas of “Prothalamion,” the poet does not pay attention so much to the change of space as to the motifs of the flight of time and the social mobility: although the poet describes the buildings located on the banks of the Thames, which involves spatial movement, he pays more attention to the history of his family, his own past, the past of the city as well as to the merits of the Earl of Essex. The poet glorifies the Earl, hoping to improve his own social position thanks to his patronage.

However, the panegyric to the Earl incorporated into the wedding poem goes far beyond a banal flattery: according to C. Prager, the poet tries to convince the Earl of his artistic power, to show him his ability to freely manipulate space and time, to command the water, in the refrain he gives the Thames orders to run softly (“Sweet Themmes, run softly, till I end my song”). In this way Spenser turns to the recurrent motif of his poetry, the motif of poetry as a monument, trying to show that now living noble lord, like all mortals, is subjected to the power of time and can attain immortality only by the power of poetic art. Therefore, if the poet is ready to render such a valuable service to him by creating a monument to him in his poetry, the Earl of Essex must support the poet and become his patron [244, p. 119]. Although these thoughts are not expressed straightforwardly in “Prothalamion,” it is not surprising that the scholar attempted to interpret the text in this way, because, as we have already noted in Section 3.1.4, the Renaissance poets deeply respected Orpheus, and, like the legendary Orpheus, they strived to acquire amazing magical abilities in the world of poetry that would enable them to control nature and the

world order (Spenser commands the speed of the current in the Thames, and orders the Irish forest to echo his song during the day and to keep silence during the night). Besides, as it was stated in Section 2.1.4, in sonnets of “Amoretti” the lover more than once promises his beloved that his poetry will become an eternal monument for her, that is, it will make her immortal. And if poetry is able to immortalize the poet’s beloved, the poet is also able to create an eternal monument to the glory of the Earl of Essex. For this purpose in his poem Spenser basically employs three methods: first, he creates a panegyric to the Earl of Essex; secondly, he encrypts his praises in puns and astronomical symbols; thirdly, using the contrast mentioned above between the unfortunate and successful fate, he emphasizes the greatness and merits of the Earl of Essex.

In connection with the creative task that Spenser set for himself as the author of “Prothalamion,” we should turn to the analysis of astronomical symbols which are abundant in the poem. It is generally accepted that the number of lines in the poem (180) is equal to the magnitude of the arc which the sun travels along between the sunrise and sunset. This circumstance allows us to assert that “Prothalamion,” like “Epithalamion,” was also conceived as a monument to a significant day and that in this poem, as in the whole lyrical cycle “Amoretti and Epithalamion,” the cosmic clock also runs.

However, in our opinion, the three celestial objects mentioned in the last stanza of “Prothalamion” deserve no less attention. They are the “radiant *Hesper*” (Prothalamion X, l. 164), or the evening Venus, and “the twins of *Jove*” (Prothalamion X, l. 173), or Gemini, i. e., Castor and Pollux, the brightest asters of the zodiacal constellation of Gemini. Under these stellar objects in the poem the Earl of Essex and the bridegrooms are mentioned.

It is noteworthy that in November, when the double wedding was celebrated, at the latitude of London, the brightest star of the constella-

tion Lira Vega in the western part of the starry sky and Castor and Pollux in the east were to be on the same line passing through the Polaris and approximately at the same distances from it, forming a symmetrical structure. (Craving for symmetry is quite characteristic of Spenser's poetics [74, p. 30], so such position of the stars might well attract his attention.)

Unlike the celestial objects associated with Sidney and the bridegrooms of "Prothalamion," Hesper (Venus) is a planet that constantly changes its position in the starry sky, rising in the west at night and in the east at dawn, thus Hesper acts as a kind of an astronomical link between the constellations corresponding to the Earl's relatives.

In this context, it is important that Spenser portrays the Earl as the evening Hesper who connects the past of the great family (Sidney represented by the constellations of Cygnus and Lira) with its future (Gemini standing for bridegrooms). The poet uses the evening name of the planet, because during the ceremony of betrothal the sun is westering and it is the time for Hesper to rise, which marks not only the end of the day but also the approach of the end of the poem. In this regard, we believe that it is not by chance that Spenser employs such pun as "Themmes" — "Times". On the one hand, the River Thames carried the brides-to-be to their bridegrooms ("They two forth pacing to the Riuers side, / Receiued those two faire Brides," Prothalamion X, ll. 175–176). However, the Thames is not merely a river, it is also the river of Time, which, in our opinion, explains why at the end of the poem, the evening is chosen for the time of narration. Meanwhile, the Time River witnesses both the time span during which the brides-to-be arrived to their bridegrooms and also a much longer period history. The run of the Time carried away the glory of the past: pride ruined the Templars (Prothalamion VIII, ll. 135–136), such an outstanding man as the Earl of Leicester (Prothalamion VIII, ll. 137–140) passed away. And at the end of the poem the living hero, the Earl of Essex, like Hesper, ushers out the past. His personal glory, however,

will not fade away with the decline of Hesper, because next morning the planet will begin to shine at dawn, as the morning Venus always bids welcome to a new day and brings a new glory.

Having analyzed Spenser's two wedding songs, we arrived at the following conclusions:

- the genre canon of the Renaissance epithalamium supported by the authority of ancient authors had been formed even before the time when Spenser started his work on “Epithalamion,” so he could extensively borrow the topical ideas and motifs from the works of his predecessors, giving preference to Theocritus, Catullus and Claudianus. Thus Spenser acted both as the heir of a tradition and an innovator who contributed greatly to the development of the English epithalamium in the aspect of poetic form, content and system of characters;

- the temporal structure of “Epithalamion” is characterized by a chronological order, however, by means of the numerological and astronomical symbolism the poet made an attempt to go beyond the linear time structure and to create an eternal monument to the day of his own wedding, reflecting his desire to gain physical immortality through his posterity and gain spiritual immortality through poetry;

- the images of the bride and bridegroom in “Epithalamion” are closely related to the images of the lover and his beloved in “Fowre Hymnes” and “Amoretti”: in the sonnets, the lover had already seen the purpose of his courtship in entering an eternal union with his beloved, and in “Epithalamion” he achieved his goal, having reconciled the Petrarchist contradiction between physical and spiritual love through the church marriage;

- prothalamion is a subgenre of the epithalamium because it contains certain motifs, images and artistic techniques which were already used in the earlier epithalamia by Spenser. Although “Cygnea cantio” by

J. Leland and "A Tale of Two Swannes" by W. Vallans might well have been potential sources of inspiration for Spenser while creating "Prothalamion," it is obvious that in this poem he followed the same classical models as he had done when working on his "Epithalamion." Therefore, "Prothalamion" closely adjoins the first wedding song, and there are no signs of a complete departure from the epithalamic tradition in "Prothalamion".

Conclusion

One of the main ideological foundations of Spenser's love lyrics is the notion of beauty and love adopted by the poet from Plato and his Renaissance interpreters, such as Ficino, Pico della Mirandola, Castiglione and others. The ideas of love and beauty drawn from the works of the Neoplatonists were set forth in full detail by Spenser in his cycle "Fowre Hymnes." The philosophical poems included in it continue the tradition of ancient hymnography, but the poet essentially developed the genre, imparting it a personal character.

In the structure of "Fowre Hymnes" we trace the influence of George Chapman's "The Shadow of Night" consisting of two parts, "Hymnus in Noctem" and "Hymnus in Cynthiam," fashioned as philosophical poems: Spenser also divided his collection of hymns into two parts, the hymns in honour of earthly love and beauty and the hymns in honour of heavenly love and beauty. The first pair of hymns was written in the early period of Spenser's literary career. It formed the ideological basis for his later love lyrics ("Amoretti and Epithalamion," "Prothalamion"). In the concluding pair of hymns the poet attempts to ascend to a higher step of the ladder of love. That said, unlike Chapman, Spenser in his "Fowre Hymnes" achieves such level of their ideological unity that allows us to regard them as a unified hymnal cycle describing a successive climbing up the ladder of love.

Having established that Spenser adhered to the concept of the ladder of love set out by B. Castiglione, which differed from its representation in other Neoplatonic treatises by a detailed fictionalized description of steps and practical orientation, we have shown that this concept underlies both pairs of hymns as each one equally describes the lover's ascent to the fourth step, as well as explains the presence of parallel places in the texts of the first and second pairs of the hymns. Not limiting ourselves

to this coincidence, we have demonstrated that in “Fowre Hymnes” the movement along the ladder of love was bidirectional: having reached a certain step moving upwards, the lover-hymnographer repeatedly descended a step lower, however, he did it only to continue climbing up again in order to reach a still higher level of ascent.

Proceeding from the notion that the philosophical concept underlying the two pairs of hymns by Spenser remained unchanged, we set ourselves to the task of finding its reflection in other works by the poet devoted to the theme of love, the sonnets “Amoretti,” “Anacreontic Poems” and two wedding songs, “Epithalamion” and “Prothalamion.”

The collections “Fowre Hymnes” and “Amoretti and Epithalamion” harmoniously complement each other; that said, contemplation or transcendental perception aimed at achieving a mystical ecstasy in “An Hymne in Honour of Heavenly Love” and “An Hymne in Honour of Heavenly Beauty,” does not contradict the life love practice that in “Amoretti and Epithalamion” and “Prothalamion” is associated with marriage as a social institution.

The full understanding of such Spenser’s recurrent characters as the lover, his beloved and Eros (Cupid) can be obtained only through the simultaneous analysis of their images both in the sonnet cycle “Amoretti” and “Fowre Hymnes.” An additional link between “Fowre Hymnes” and “Amoretti and Epithalamion” has been established due to mythological metaphors hinting at marriage used in “An Hymne in Honour of Love” and in “Anacreontic Poems.” Of no less importance is the fact that it is the necessity to purify oneself with suffering before one achieves the true bliss that makes up one of the main themes of “Fowre Hymnes.” This idea is also embedded in “Amoretti” and mythological metaphors of “Anacreontic Poems,” as well as in “Epithalamion,” where it is said that the coveted day of the triumph of love has come to leave all sorrow and suffering behind.

In “Amoretti and Epithalamion,” Spenser does not limit himself with striving only for spiritual love and creating mentally an ideal female image; the poet attempts to find a solution to the Petrarchan contradiction between the spiritual and physical love through the institution of the church wedding. In the sonnet cycle “Amoretti,” the images of the lover and his lady combine both individual traits of their real prototypes, Spenser and Elizabeth, and the literary tradition of the description of the lover and his beloved. Though the poet imparted his lady an angelic character (the motif of “Donna angelicata”), it only emphasizes her purity and innocence, but all the same in most cases she is perceived as a real person. Out of respect for the tradition, in “Amoretti” the poet portrays the lover’s trials similar to those of the heroes of the earlier Petrarchan poets. However, this is supplemented by a description of his own real experiences. Thus, in the Petrarchan poetry, the motif of the “cruel fair” is in most cases connected with the contradictory inner states of the lover: he praises the virtues of his lady and at the same time he is unable to suppress a physical desire kindled in him by the beloved, which then made a Petrarchist feel disappointed. In such a situation, the lover, by reason of his unfulfilled hopes, will inevitably consider the lady nothing but a “cruel fair.” However, Petrarchan love lyrics were full of conventions and it was very seldom that they possessed a personal, confessional character. In this aspect, Spenser is closer to Petrarch than most of the genuine Petrarchists: in “Amoretti,” the lover seeks to resolve his internal conflict, he sees the goal of his courtship in making an eternal alliance with his beloved, and therefore adapts the Petrarchan motifs of the “Donna angelicata” and “cruel fair” to solve his own artistic tasks.

“Amoretti and Epithalamion” is usually perceived as the poet’s work of art, as a result of which the image of the heroine as an object created by the author is interpreted as a subordinate to the activities of the subject. In Spenser, however, the lover directly states that his beloved

frame his thoughts and fashion him within. From this point of view, the beloved is not a passive object, she is an active subject who continuously influences the lover. Elizabeth was the first reader of the lyrical cycle “Amoretti and Epithalamion,” she read poems as they were written and influenced the process of their creation. In our opinion, the most important feature of “Amoretti” is precisely the display of the influence exerted by the lady on the lover in the process of courtship, the interaction between the poet and his chosen one. For instance, just as the physical and spiritual beauty of the beloved influenced the soul of the lover and elevated it, separation from the beloved had the same effect, providing him with the opportunity to climb up the ladder of love to the higher step and achieve what he could not have achieved before. In the separation, to which the final sonnets of “Amoretti” are devoted, the lover manages to create the ideal mental image of the beautiful lady, which is abstracted from the beauty of her physical body. Nevertheless, creating a disembodied mental image of the beloved, the poet, contrary to the Neoplatonic doctrine, did not continue ascending the ladder of love, he stopped halfway, and to continue the ascent an active participation of the lady was required, which increases the value of her feedback effect on the lover.

Being a part of a greater lyrical cycle, “Amoretti” is completed with the word “Finis” (“The End”), emphasizing its autonomy. In fact, it possesses the features of an independent cycle (the unity of the genre of the poems included in it, consistent lyrical plot, recurring images of the lover and his lady, the author’s organization of the sonnets order, the same scheme of rhymes employed in all the sonnets (except Amoretti VIII), etc.). That said, “Anacreontic Poems” also possess some of the major characteristics of an independent cycle; on the other hand, in terms of content and architectonics, “Amoretti,” “Anacreontic Poems” and “Epithalamion” merge into an organic whole, forming a single major lyrical cycle.

As a result, each of the three parts of “Amoretti and Epithalamion” possesses an inherent value of its own, which prompts to reconsider the existing attitude to “Anacreontic Poems” as an accidental insertion. We propose to consider them as an interlude-cycle bringing together the main motifs of the sonnet cycle, preceding “Epithalamion,” and providing a smooth transition between the two major parts of the lyrical cycle.

Spenser made a great contribution to the development of the Renaissance epithalamic canon; for instance, he used a complex numerical code while creating his epithalamium; the poet increased the volume of the poem and the number of stanzas comprising it; Spenser combined the images of the bridegroom and the master of ceremonies whose part is both important and characteristic of an epithalamium; he added a provincial flavor and humorous savor to his “Epithalamion,” etc. Nevertheless, the poet did not break with tradition: he not only borrowed topical ideas and motifs for his “Epithalamion”, but also imitated certain poets (Theocritus, Catullus, Claudianus and others). In “Epithalamion,” the poet praised spiritual beauty and virtues of his bride. They do allow the bridegroom to contemplate her spiritual beauty but the beloved does not evolve into an idealized mental image; that said, the bridegroom believes that her dignity still helps him continue moving up the ladder of love and contemplate the beauty of a higher level. Thus, according to Spenser, marriage never hinders spiritual ascent, on the contrary, thanks to marriage, a person can rise to new heights and comprehend the beauty of a higher level.

Analyzing “Amoretti and Epithalamion,” we could not ignore the problem of the temporal structure of the lyrical cycle. The hypotheses put forward in this regard, for example, the one of the calendar principle of composition in “Amoretti” or the one proposing the division of the stanzas of “Epithalamion” into day and night groups, are usually based upon the notion of the identity of the time of narration (discourse-time)

and the time of the events described (story-time), which in most cases is really maintained. At the same time, it is impossible to deny that certain moments in the narrative are just indeterminable. So it is necessary to discriminate between the time of real events and the time of narration about them; consequently, further research should call to the revision of the existing notions of “Amoretti and Epithalamion” temporal structure, which could be facilitated by the critical observations listed in this paper.

The fact that “Epithalamion” had been written before “Prothalamion” determined our approach to the last poem by Spenser published during his lifetime as a subvariety of the epithalamium. At the same time, some scholars believe that the prothalamion should be interpreted as a new poetic genre invented by Spenser for specific purpose and it’s not his second epithalamium. We do not regard “Prothalamion” as a complete departure from the epithalamic tradition: the poet does not abandon his favorite artistic devices (wordplay, numerological and astronomical symbols, etc.) which are characteristic of his preceding epithalamia (the allegorical one dedicated to the wedding of the rivers in the “Faerie Queene” and proper “Epithalamion”). We also agree that “Prothalamion” was created on the basis of a number of classical models, primarily the epithalamia by Catullus, but we also believe that it also had sources in “A Tale of Two Swannes” by W. Vallans, “Cygnea cantio” by J. Leland and possibly, in some other works by national poets.

The research carried out allows us to state that Spenser did not blindly follow the traditions in the process of creating love lyrics, but he did not break with them, either. In the history of literature, the past is changeable, and it should change under the influence of the present, just as the present is directed and determined by the past. In this sense, as T. S. Eliot noted, a truly worthy work never breaks from traditional writing [138, p. 159]. When Spenser was writing his poems, he was in-

fluenced by works of his distinguished predecessors; later his love lyrics was reckoned among the classics of the genre and, together with other works made up a tradition as a dynamical system constantly influencing the followers and imitators who have been perceiving Spenser's love lyrics just as Spenser himself had been perceiving the poetry of his predecessors.

Spenser made an invaluable contribution to the development of the English love lyrics, for example, the poet turned the sonnet sequence into a more cohesive sonnet cycle and created such a super-major genre structure as the lyrical cycle. Thanks to Spenser, the romantic idea of marriage also became one of the ideological foundations in English literature devoted to the theme of love. Authors belonging to the subsequent generations, such as J. Donne, A. Pope, J. Keats, D. G. Rossetti, T. S. Eliot and others, perceived Spenser's love lyrics as classics, an object worthy of study and imitation. Thus, our analysis of "Fowre Hymnes," "Amoretti and Epithalamion" and "Prothalamion" is not only our contribution to Spenser studies, it can also help clarify the ideas about the works of those writers who were guided by Spenser's example.

Bibliography

I. The English Language Literary Sources:

1. Spenser, E. *Complete Poetical Works* / Ed. R. E. N. Dodge / E. Spenser. — Boston: Houghton, Muffin & Co, 1908. — 852 p.
2. Spenser, E. *Daphnaida and Other Poems* / Ed. W. L. Renwick / E. Spenser. — London: Scholartis Press, 1929. — 243 p.
3. Spenser, E. *Edmund Spenser's "Amoretti and Epithalamion": A Critical Edition* / Ed. K. Larsen / E. Spenser. — Tempe: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1997. — P. 67–291 p.
4. Spenser, E. *Fowre Hymnes, Epithalamion* // Spenser: "Fowre Hymnes," "Epithalamion": A Study of Edmund Spenser's Doctrine of Love / Ed. and Introduction by E. Welsford / E. Spenser. — Oxford: Basil Blackwell, 1967. — P. 92–215.
5. Spenser, E. *Spenser's Minor Poems* / Ed. E. de Selincourt / E. Spenser. — Oxford: Clarendon Press, 1910. — 528 p.
6. Spenser, E. *The Faerie Queene* / Ed. A. C. Hamilton / E. Spenser. — London: Longman, 1977. — 787 p.
7. Spenser, E. *The Faerie Queene: Books Three and Four* / Ed. and Introduction by D. Stephens / E. Spenser. — Indianapolis; Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc., 2006. — 480 p.
8. Spenser, E. *The Fowre Hymnes* / Ed. L. Winstanley / E. Spenser. — Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1907. — P. 1–79.
9. Spenser, E. *The Minor Poems. Part One* // *The Works of Edmund Spenser: A Variorum Edition: In 11 Vols.* — Vol. 7 / Ed. E. Greenlaw, C. G. Osgood, F. M. Padelford, R. Heffner / E. Spenser. — Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1943. — 734 p.
10. Spenser, E. *The Minor Poems. Part Two* // *The Works of Edmund Spenser: A Variorum Edition: In 11 Vols.* — Vol. 8 / Ed. E. Green-

- law, C. G. Osgood, F. M. Padelford, R. Heffner / E. Spenser. — Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1947. — 745 p.
11. Spenser, E. *The Shepheardes Calender* / Ed. H. O. Sommer / E. Spenser. — London: Nimmo, 1895. — 210 p.
 12. Spenser, E. *The Shepheardes Calender* / Ed. W. L. Renwick / E. Spenser. — London: Oxford Univ. Press, 1930. — 240 p.
 13. Spenser, E. *The Shorter Poems by Edmund Spenser* / Ed. R. McCabe / E. Spenser. — London; New York; Toronto: Penguin, 1999. — 816 p.
 14. Spenser, E. *The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser* / Ed. W. A. Oram, E. Bjorvand, R. Bond, Th. H. Cain, A. Dunlop, R. Schell / E. Spenser. — New Haven; London: Yale Univ. Press, 1989. — 830 p.
 15. Barnes, B. *Parthenophil and Parthenophe* / Ed. V. A. Doyno / B. Barnes — Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1971. — 216 p.
 16. Bembo, P. *Gli Asolani* / Tr. R. B. Gottfried / P. Bembo. — Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 1954. — 220 p.
 17. Benivieni, G. *Ode of Love* / Tr. J. B. Fletcher / G. Benivieni // Benivieni's "Ode of Love" and Spenser's "Fowre Hymnes" / J. B. Fletcher // *Modern Philology*. — Vol. 8. — No. 4. — 1911. — P. 547–560.
 18. *Callimachus: The Hymns* / Tr., Introduction and Commentary by S. A. Stephens / Callimachus. — Oxford: Oxford Univ. Press, 2015. — 344 p.
 19. Castiglione, B. *The Book of the Courtier (1561)* / Tr. Sir Th. Hoby / B. Castiglione. — London: Everyman's Library, 1928 (reprinted with revisions, 1974). — 324 p.
 20. Catullus, G. V. *The Poems of Catullus: A Bilingual Edition* / Tr. and Introduction by P. Whigham / G. V. Catullus. — Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1983. — 330 p.

21. Chapman, G. *Delphi Complete Poetry of George Chapman* / G. Delphi. — Hastings: Delphi Classics, 2017. — 3043 p.
22. Constable, H. *The Poems of Henry Constable* / H. Constable / Ed. J. Grundy. — Liverpool: Liverpool Univ. Press, 1960. — 261 p.
23. Cowley, A. *The Works of Abraham Cowley: In 3 Vols.* — Vol. 1 / Ed. J. Aikin / A. Cowley. — London: Printed for G. Kearsley, Fleet-Street, 1806. — 160 p.
24. Daniel, S. *Delia, with The Complaint of Rosamond (1592)* / S. Daniel. — Menston: Scholar Press, 1973. — 91 p.
25. Daniel, S., Drayton, M. *Daniel's "Delia" and Drayton's "Idea"* / S. Daniel, M. Drayton. — London: Chatto and Windus, 1908. — 177 p.
26. Deschamps, E. *Eustache Deschamps: Selected Poems* / Tr. D. Curzon, J. Fiskin / E. Deschamps. — New York; London: Routledge, 2004. — 264 p.
27. Dunbar, W. *William Dunbar: Selected Poems* / Ed. and Introduction by H. Harvey-Wood / W. Dunbar. — Manchester: Fyfield Books, 2003 — 135 p.
28. *English Sixteenth-Century Verse: An Anthology* / Ed. R. S. Sylvester. — New York; London: W. W. Norton and Company, 1984. — 656 p.
29. Francis, of Assisi Saint. *Canticle of the Sun* / Tr. F. Missant / Saint Francis of Assisi. — Boston; London: Shambhala, 2002. — 64 p.
30. Lydgate, L. *The Minor Poems of John Lydgate: Secular Poems* / Ed. H. N. MacCracken / L. Lydgate — Oxford: Early English Text Society, 1997. — 466 p.
31. *Lyrics of the Middle Ages: An Anthology* / Ed. James J. Wilhelm. — New York; London: Routledge, 2014. — 362 p.
32. *Lyrics of the Troubadours and Trouveres: An Anthology and a History* / Tr. and Introduction by F. Goldin. — New York: Anchor Books, 1973. — 500 p.

33. Marullus, M. T. *Michael Marullus Poems* / Ed. and Tr. C. Fantazzi / M. T. Marullus. — Cambridge, Massachusetts; London: Harvard Univ. Press, 2012. — 475 p.
34. Moore, Th. *Odes of Anacreon: Translated into English Verse, with Notes: In 2 Vol. [6th Ed.]* — Vol. I. / Th. Moore. — London: Printed for J. Carpenter, 1806. — 309 p.
35. Proclus. *Proclus' Hymns: Essays, Translations, Commentary.* / Tr., Essays and Commentary by R. M. Berg / Proclus. — Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001. — 341 p.
36. Sappho. *Sappho: A New Translation of the Complete Works* / Tr. Diane J. Rayor, A. Lardinois / Sappho. — Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2014. — 173 p.
37. Sidney, Ph. *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)* / Ed. K. Duncan-Jones / Ph. Sidney. — New York: Oxford Univ. Press, 1999. — 399 p.
38. Statius, P. P. *The Silvae of Statius* / Tr., Introduction and Notes by B. R. Nagle / P. P. Statius. — Bloomington; Indianapolis: Indiana Univ. Press, 2004. — 244 p.
39. *The Homeric Hymns: A Translation, with Introduction and Notes* / Tr., Introduction and Notes by Diane J. Rayor. — Berkeley; Los Angeles; London: Univ. of California Press, 2004. — 164 p.
40. *The Norton Anthology of Poetry [5th Ed.]* / Ed. M. Ferguson, M. J. Salter, J. Stallworthy. — New York; London: W. W. Norton and Company, 2005. — 2256 p.
41. *The Orphic Hymns* / Tr., Introduction and Notes by A. N. Athanassakis, B. M. Wolkow. — Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 2013. — 255 p.
42. *Tottel's Miscellany: Songs and Sonnets of Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt and Others* / Ed., Introduction and Notes by A. Holton, T. Macfaul. — London: Penguin Books, 2011. — 592 p.

43. Vallans, W. *A Tale of Two Swannes* / W. Vallans. — Oxford: Printed at the Theater, 1769. — 27 p.
44. Vida, M. G. *Vida's Art of Poetry: Translated Into English Verse* / Tr. C. Pitt / M. G. Vida. — London: Printed by Sam Palmer, 1725. — 118 p.
45. Watson, Th. *The Hekatompathia: Or, Passionate Centurie of Love* / Th. Watson. — London: Spenser Society, 1869. — 114 p.

II. The Russian Language Literary Sources:

46. Спенсер, Э. *Amoretti и Эпиталама: на англ. и русск. яз.* / Сост., вступ. ст., комм. И. И. Буровой / Э. Спенсер. — СПб: НПО «Мир и семья-95», ООО «Интерлайн», 1999. — 320 с.

Spenser, E. *Amoretti i Epitalama: Na Angl. i Russk. Yaz.* [Spenser, E. *Amoretti and Epithalamion: In English and Russian*] / Sost., vstup. st., komm. I. I. Burovoy [Ed., Introduction, Commentary by I. I. Burova] / E. Spenser. — SPb: NPO "Mir i sem'ya-95," ООО "Interlayn", 1999. — 320 s. [St. Petersburg: NPO "World and Family-95," ООО "Interline," 1999. — 320 p.]

47. Спенсер, Э. Из поэмы "Epithalamium" / Пер. Н. В. Гербея, М. Михайлова / Э. Спенсер // *Английские поэты в биографиях и образцах* / Сост. и ст. Н. В. Гербея. — СПб.: Тип. А. М. Котомина, 1875. — С. 22–24.

Spenser, E. *Iz Poemy "Epithalamium"* [Spenser, E. *Excerpts from "Epithalamion"*] / Per. N. V. Gerbelya, M. Mikhaylova [Tr. N. V. Gerbel, M. Mikhaylov] / E. Spenser // *Angliyskiye poety v biografiyakh i obraztsakh* [The Biographies and the Representative Works of the English Poets] / Sost. i st. N. V. Gerbelya. [Compilation and Commentary by N. V. Gerbel.] — SPb.: Tip. A. M. Kotomina, 1875. — S. 22–24. [St. Petersburg: "A. M. Kotomin" Publ., 1875 — P. 22–24.]

48. Спенсер, Э. Любовные послания. Цикл из 88 сонетов / Пер., вступ. ст. и прим. А. В. Покидова / Э. Спенсер. — М.: Грааль, 2001. — 224 с.

Spenser, E. Lyubovnyye Poslaniya. Tsikl iz 88 Sonetov [Spenser, E. Love Epistles. The Cycle of 88 Sonnets] / Per., Vstup. st. i prim. A. V. Pokidova [Tr., Introduction and Notes by A. V. Pokidov] / E. Spenser. — M.: Graal', 2001. — 224 s. [Moscow: Graal (Grail), 2001. — 224 p.]

49. Спенсер, Э. Пастушеский календарь, Царица фей, сонеты, Iambicum Trimetrum / Пер. А. Сергеева, В. Рогова, В. Микушевича / Э. Спенсер // Европейские поэты Возрождения / вступ. ст. Р. Самарина, сост. Е. Солоновича, А. Романенко, Л. Гинзбурга и др. — М.: Художественная литература, 1974. — С. 483–497.

Spenser, E. Pastusheskiy Kalendar', Tsaritsa Fey, Sonety, Iambicum Trimetrum [Spenser, E. The Shepherdes Calender, The Faerie Queene, Sonnets, Iambicum Trimetrum] / Per. A. Sergeyeva, V. Rogova, V. Mikushevicha [Tr. A. Sergeyev, V. Rogov, V. Mikushevich] / E. Spenser // Yevropeyskiye poety Vozrozhdeniya [European Renaissance Poets] / vstup. st. R. Samarina, sost. Ye. Solonovicha, A. Romanenko, L. Ginzburga i dr. [Introduction by R. Samarin, Ed. Y. Solonovich, A. Romanenko, L. Ginzburg et al.] — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1974. — S. 483–497. [Moscow: Khudozhestvennaya Literature [Belles-Lettres], 1974. — P. 483–497.]

50. Спенсер, Э. Сонеты, песни, гимны о любви и красоте / Пер. А. В. Лукьянова, В. М. Кормана; сост., ст., прим. А. В. Лукьянова / Э. Спенсер. — М.: СПСЛ; Русская панорама, 2011. — 440 с.

Spenser, E. Sonety, Pesni, Gimny o Lyubvi i Krasote [Spenser, E. Sonnets, Songs, Hymns of Love and Beauty] / Per. A. V. Luk'yanova, V. M. Kormana; sost., st., prim. A. V. Luk'yanova [Tr. A. V. Lukyanov, V. M. Korman, Ed., Text, Notes by A. V. Lukyanov] / E. Spenser. — M.: SPSL; Russkaya panorama, 2011. — 440 s. [Moscow: SPSL; Russkaya Panorama (Russian Panorama), 2011. — 440 p.]

51. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / Пер. С. В. Шервинского, С. А. Ошерова, вступ. ст. М. Л. Гаспарова, комм. Н. Старостиной и Е. Рабиновича / Вергилий. — М.: Художественная литература, 1979. — 550 с.

Vergiliy. Bukoliki. Georgiki. Eneida [Vergil. Eclogues. Georgics. Aeneid] / Per. S. V. Shervinskogo, S. A. Osherova, vstup. st. M. L. Gasparova, komm. N. Starostinoy i Ye. Rabinovicha [Tr. S. V. Shervinsky, S. A. Osherov, Introduction by M. L. Gasparov, Commentary by N. Starostina, Y. Rabinovich] / Vergiliy. [Vergil.] — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1979. — 550 s. [Moscow: Khudozhestvennaya Literature (Belles-Lettres), 1974. — 550 p.]

52. Данте Алигьери. Новая жизнь / Пер. И. Н. Голенищева-Кутузова // Данте Алигьери. Малые произведения / вступ. ст., прим. и сост. И. Н. Голенищева-Кутузова / Данте Алигьери. — М.: Наука, 1968. — С. 7–53.

Dante Alig'yeri. Novaya Zhizn' [Dante Alighieri. La Vita Nova (The New Life)] / Per. I. N. Golenishcheva-Kutuzova [Tr. I. N. Golenishchev-Kutuzov] // Dante Alig'yeri. Malye Proizvedeniya [Dante Alighieri. The Minor Works] / vstup. st., prim. i sost. I. N. Golenishcheva-Kutuzova [Introduction, Notes and Ed. I. N. Golenishchev-Kutuzov] / Dante Alig'yeri. [Dante Alighieri.] — M.: Nauka, 1968. — S. 7–53. [Moscow: Nauka (Science), 1968. — P. 7–53.]

53. Дю Белле, Ж., Ронсар, П., Тиар, П., Белло, Р. и др. Поэзия Пляды / Пер., А. Левика, А. Парина, С. Шервинского и др.; Комм., Л. В. Евдокимовой, М. С. Гринберга; Сост. И. Ю. Подгаецкой / Ж. Дю Белле, П. де Ронсар, П. де Тиар, Р. Белло и др. — М.: Радуга, 1984. — 832 с.

Dyu Belle, Zh., Ronsar, P., Tiar, P., Bello, R. i dr. Poeziya Pleyady [Du Bellay, J., Ronsard, P., Tyard, P., Belleau, R. et al. The Poetry of Pléiade] / Per., A. Levika, A. Parina, S. Shervinskogo i dr.; Komm., L. V. Yev-

dokimovoy, M. S. Grinberga; Sost. I. YU. Podgayetskoy [Tr. A Levik, A. Parin, S. Shervinsky et al.; Comm. by L. V. Yevdokimova, M. S. Grinberg; Ed. I. Y. Podgayetskaya] / ZH. Dyu Belle, P. de Ronsar, P. de Tiar, R. Bello i dr. [J. Du Bellay, P. Ronsard, P. Tyard, R. Belleau et al.] — М.: Raduga, 1984. — 832 s. [Moscow: Raduga (Rainbow), 1984. — 832 p.]

54. Западноевропейский сонет (XIII–XVII века): поэтическая антология / Сост. А. А. Чамеев / А. А. Чамеев. — Л.: Изд-во Ленинградск. ун-та, 1988. — 496 с.

Zapadnoyeuropeyskiy Sonet (XIII–XVII veka): Poeticheskaya antologiya [Western European Sonnet (13th–17th Centuries): Poetic Anthology] / Sost. A. A. Chameyev [Compiled by A. A. Chameyev] / A. A. Chameyev. — L.: Izd-vo Leningradsk. un-ta, 1988. — 496 s. [Leningrad: Leningrad State Univ. Press, 1988. — 496 p.]

55. Кастильоне, Б. О придворном / Пер. О. Кудрявцева / Б. Кастильоне // Эстетика Ренессанса: в 2 т. — Т. 1. / Сост. В. П. Шестаков — М.: Искусство, 1981. — С. 346–361.

Kastil'one, B. O pridvornom [Castiglione, B. The Book of the Courtier] / Per. O. Kudryavtseva [Tr. O. Kudryavtsev] / B. Kastil'one [B. Castiglione] // Estetika Renessansa: V 2 t. — T. 1. [Renaissance Aesthetics: In 2 vols. — Vol. 1.] / Sost. V. P. Shestakov. [Ed. V. P. Shestakov.] — М.: Iskusstvo, 1981. — S. 346–361. [Moscow: Iskusstvo (Art), 1981. — P. 346–361.]

56. Клавдиан, К. Полное собрание латинских сочинений / Пер., вступ. ст., комм. Р. Л. Шмаракова / К. Клавдиан. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. — 842 с.

Klavdian, K. Polnoye sobraniye latinskikh sochineniy [Claudian, C. The Complete Latin Works] / Per., Vstup. st., komm. i ukaz. R. L. Shmarakova [Tr., Introduction, Commentary by R. L. Shmarakov] / K. Klavdian. [C. Claudian.] — SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2008. — 842 s. [St. Petersburg: St-Petersburg State Univ. Press, 2008. — 842 p.]

57. Лермонтов, М. Ю. Герой нашего времени / М. Ю. Лермонтов. — М.: Наука, 1962. — 233 с.
- Lermontov, M. Yu. Geroj nashego vremeni [Lermontov, M. Yu. A Hero of Our Time] / M. YU. Lermontov. [M. Yu. Lermontov.] — М.: Nauka, 1962. — 233 s. [Moscow: Nauka (Science), 1962. — 233 p.]
58. Овидий. Метаморфозы / Пер. С. В. Шервинского / Овидий. — М.: Художественная литература, 1977. — 435 с.
- Ovidiy. Metamorfozy [Ovid. Metamorphoses] / Per. S. V. Shervinskogo [Tr. S. V. Shervinsky] / Ovidiy. [Ovid.] — М.: Khudozhestvennaya literatura, 1977. — 435 s. [Moscow: Khudozhestvennaya Literatura (Belles-Lettres), 1977. — 435 p.]
59. Петрарка, Ф. Лирика. Автобиографическая проза / Пер. Е. Солоновича, В. Левика, Вяч. Иванова и др., вступ. ст., сост. и примеч. Н. Томашевского / Ф. Петрарка. — М.: Правда, 1989. — 478 с.
- Petrarka, F. Lirika. Avtobiograficheskaya Proza [Petrarch, F. Lyrics. Autobiographical Prose] / Per. Ye. Solonovicha, V. Levika, Vyach. Ivanova i dr., Vstup. st., sost. i primech. N. Tomashevskogo [Tr. Y. Solonovich, V. Levik, V. Ivanov et al., Ed. and Notes by N. Tomashevsky] / F. Petrarka. — М.: Pravda, 1989. — 478 s. [Moscow: Pravda (Truth), 1989. — 478 p.]
60. Сидни, Ф. Астрофил и Стелла // Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Пер. Л. И. Володарской / Ф. Сидни. — М.: Наука, 1982. — С. 5–142.
- Sidni, F. Astrofil i Stella [Sidney, Ph. Astrophel and Stella] // Astrofil i Stella. Zashchita poezii [Astrophel and Stella. An Apology for Poetry] / Per. L. I. Volodarskoy [Tr. L. I. Volodarskaya] / F. Sidni. [Ph. Sidney.] — М.: Nauka, 1982. — S. 5–142. [Moscow: Nauka (Science), 1982. — P. 5–142.]
61. Феокрит. Идиллии / Феокрит // Феокрит. Моск. Бюн. Идиллии и эпиграммы / Пер., комм. М. Е. Грабаря-Пассека / Феокрит.

Мосх. Бион. — М: Наука, 1958. — С. 9–134.

Feokrit. Idillii [Theocritus. Idylls] / Feokrit [Theocritus] // Feokrit. Moskh. Bion. Idillii i Epigrammy [Theocritus. Moschus. Bion. Idylls and Epigrams] / Per., Komm. M. Ye. Grabarya-Passeka [Tr., Commentary by M. Ye. Grabar-Passek] / Feokrit. Mosy. Bion. [Theocritus. Moschus. Bion.] — М.: Nauka, 1958. — S. 9–134. [Moscow: Nauka (Science), 1958. — P. 9–134.]

III. The Russian Language Critical Sources:

62. Алексеев, М. П. Лирика и поэмы XVI в. / М. П. Алексеев // История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение [5-е изд.] / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. — М.: Высшая школа, 1999. — С. 357–363.

Alekseyev M. P. Lirika i Poemy XVI v. [Alekseyev, M. P. Lyrics and Poems in the 16th century] / M. P. Alekseyev // Istoriya Zapadnoyevropeyskoy Literatury. Sredniye veka i Vozrozhdeniye [5-ye izd.] [A History of Western European Literature. The Middle Ages and the Renaissance [5th ed.]] / M. P. Alekseyev, V. M. Zhirmunsky, S. S. Mokulsky, A. A. Smirnov. — М.: Vysshaya shkola, 1999. — S. 357–363. [Moscow: Vysshaya Shkola (Higher School), 1999. — P. 357–363.]

63. Андреев, М. Л., Хлодовский, Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения / Отв. ред. А. Д. Михайлов / М. Л. Андреев, Р. И. Хлодовский. — М.: Наука, 1988. — 295 с.

Andreyev, M. L., Khlodovskiy, R. I. Ital'yanskaya Literatura Zrelogo i Pozdnego Vozrozhdeniya [Andreyev, M. L., Khlodovsky, R. I. Italian Literature in the Mature and Late Period of the Renaissance] / Otv. Red. A. D. Mikhaylov [Ed. A. D. Mikhaylov] / M. L. Andreyev, R. I. Khlodovsky. — М.: Nauka, 1988. — 295 s. [Moscow: Nauka (Science), 1988. — 295 p.]

64. Аникин, Г. В., Михальская, Н. П. История английской литературы [2-е изд.] / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. — М.: Высшая школа, 1985. — 534 с.

Anikin, G. V., Mikhal'skaya, N. P. Istoriya Angliyskoy Literatury [2-ye izd.] [Anikin, G. V., Mikhalskaya, N. P. A History of English Literature [2nd ed.]] / G. V. Anikin, N. P. Mikhalskaya. — М.: Vysshaya shkola, 1985. — 534 s. [Moscow: Vysshaya Shkola (Higher School), 1985. — 534 p.]

65. Аникст, А. А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы / А. А. Аникст // Ренессанс, барокко, классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII вв. / Ред. Б. Р. Виппер. — М.: Наука, 1966. — С. 178–244.

Anikst, A. A. Renessans, Man'yerizm i Barokko v Literature i Teatre Zapadnoy Yevropy [Anikst, A. A. Renaissance, Mannerism and Baroque in Western European Literature and Theatre] / A. A. Anikst // Renessans, Barokko, Klassitsizm. Problema Stiley v Zapadnoyevropeyskom iskusstve XV–XVII vv. [Renaissance, Baroque, Classicism. The Issue of Styles in Western European Art of the 15th–17th Centuries] / Red. B. R. Vipper. [Ed. B. R. Vipper.] — М.: Nauka, 1966. — S. 178–244. [Moscow: Nauka (Science), 1966. — P. 178–244.]

66. Ареопagit, Д. О небесной иерархии / Д. Ареопagit // Дионисий Ареопagit. Сочинения. Толкования Максима Исповедника / Пер. и вступ. ст. Г. М. Прохорова. — СПб.: Алетейя, 2002. — С. 36–205.

Areopagit, D. O Nebesnoy Iyerarkhii [Areopagite, D. On Angelic Properties and Orders] / D. Areopagit [D. Areopagite] // Dionisiy Areopagit. Sochineniya. Tolkovaniya Maksima Ispovednika [Dionysius the Areopagite. The Works. The Interpretations by Maximus the Confessor] / Per. i vstup. st. G. M. Prokhorova. [Tr. and Introduction by G. M. Prok-

horov] — SPb.: Aleteyya, 2002. — S. 36–205. [St. Petersburg: Aleteyya (Aletheia), 2002. — P. 36–205.]

67. Баткин, Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л. М. Баткин. — М.: Изд-во Российск. гос. гуманит. ун-та, 1995. — 446 с.

Batkin, L. M. Ital'yanskoye Vozrozhdeniye: Problemy i Lyudi [Batkin, L. M. The Italian Renaissance: Issues and People] / L. M. Batkin. — М.: Izd-vo Rossiysk. gos. gumanit. un-ta, 1995. — 446 s. [Moscow: Russian State Univ. for the Humanities Press, 1995. — 446 p.]

68. Бехер, И. Р. Философия сонета, или Маленькие наставления по сонету / И. Р. Бехер // Вопросы литературы. — №. 10. — 1965. — С. 190–208.

Bekher, I. R. Filosofiya soneta, ili Malen'kiye nastavleniya po sonetu [Becher, J. R. Philosophy of Sonnet, or Little Instructions on Sonnet] / I. R. Bekher [J. R. Becher] // Voprosy literatury. [Issues of Literature]. — No. 10. — 1965. — P. 190–208.

69. Брагина, Л. М., Варьяш, О. И., Володарский, В. М. и др. Культура Западной Европы в эпоху Возрождения / Л. М. Брагина, О. И. Варьяш, В. М. Володарский и др. — М.: Мосгорархив, 1996. — 396 с.

Bragina, L. M., Var'yash, O. I., Volodarskiy, V. M. i dr. Kul'tura Zapadnoy Yevropy v Epokhu Vozrozhdeniya [Bragina, L. M., Varyash, O. I., Volodarsky, V. M. et al. Western European Culture in the Period of the Renaissance] / L. M. Bragina, O. I. Var'yash, V. M. Volodarskiy i dr. [L. M. Bragina, O. I. Varyash, V. M. Volodarsky et al.] — М.: Mosgorarkhiv, 1996. — 396 s. [Moscow: Mosgorarkhiv, 1996. — 396 p.]

70. Бруно, Дж. О героическом энтузиазме / Пер. Я. Емельянова / Дж. Бруно. — М.: Госхудлит., 1953. — 212 с.

Bruno, Dzh. O Geroicheskom Entuziazme [Bruno, G. De Gli Eroici Furori (On the Heroic Enthusiasm] / Per. Ya. Yemel'yanova [Tr. Ya. Yeme-

lyanov] / Dzh. Bruno [G. Bruno]. — М.: Goskhudlit., 1953. — 212 s. [Moscow: Goskhudlit., 1953. — 212 p.]

71. Бурова, И. И. «Анакреонтические стихотворения» Эдмунда Спенсера / И. И. Бурова // Материалы XXXV Международной филологической конференции 13–18 марта 2006 г. Вып. 14: история зарубежных литератур: национальное, транснациональное, универсальное. — СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2006. — С. 110–112.

Burova, I. I. “Anakreonticheskiye Stikhotvoreniya” Edmunda Spensera [Burova, I. I. Edmund Spenser’s “Anacreontics”] / I. I. Burova // Materialy XXXV Mezhdunarodnoy Filologicheskoy Konferentsii 13-18 Marta 2006 g. Vyp. 14: Istoriya Zarubezhnykh Literatur: Natsional’noye, Transnatsional’noye, Universal’noye. [The Materials of the 35th International Philological Conference Held on 13th–18th March, 2006. Vol. 14: A History of Foreign Literature: National, Transnational, Universal.] — SPb: Filologicheskiiy fakul’tet SPBGU, 2006. — S. 110–112. [St. Petersburg: The Philological Faculty of SPbU, 2006. — P. 110–112.]

72. Бурова, И. И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера / И. И. Бурова. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2001. — 160 с.

Burova, I. I. “Malyye Poemy” Edmunda Spensera [Burova, I. I. “The Minor Poems” of Edmund Spenser] / I. I. Burova. — SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2001. — 160 s. [St. Petersburg: St-Petersburg State Univ. Press, 2001. — 160 p.]

73. Бурова, И. И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера в контексте художественных исканий елизаветинской эпохи: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03; СПбГУ / И. И. Бурова. — СПб., 2008. — 643 с.

Burova, I. I. “Malyye poetry” Edmunda Spensera v kontekste khudozhestvennykh iskaniiy yelizavetinskoy epokhi: dis. ... d-ra filol. nauk: 10.01.03; SPBGU [Burova, I. I. Research Edmund Spenser’s “The Minor

Poems” in the Artistic Context of the Elizabethan Era: The Dissertation for Habilitation Degree in Philology: 10.01.03; SPbU] / I. I. Burova. — St. Petersburg, 2008. — 643 p.

74. Бурова, И. И. Altra Musica и пифагорейский числовой символизм как основы идиостиля «Малых Поэм» Эдмунда Спенсера / И. И. Бурова // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. — Т. 76. — №. 1. — 2017. — С. 22–33.

Burova, I. I. Altra Musica i Pifagoreyskiy Chislovoy Simvolizm kak Osnovy Idiostilya “Malykh Poem” Edmunda Spensera [Burova, I. I. Altra Musica and Pythagorean Numerical Symbolism as the Basis of Edmund Spenser’s “Minor Poems” Idiostyle] / I. I. Burova // Izvestiya Rossiyskoy Akademii Nauk. Seriya Literatury i Yazyka. [Proceedings of the Russian Academy of Sciences. A Series of Literature and Language.] — Vol. 76. — No. 1. — 2017. — P. 22–33.

75. Бурова, И. И. Античные традиции в свадебной гимнографии Э. Спенсера / И. И. Бурова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. — №. 4. — 2012. — С. 10–16.

Burova, I. I. Antichnyye Traditsii v Svadebnoy Gimmografii E. Spensera [Burova, I. I. Ancient Convention in E. Spenser’s Wedding Hymnography] / I. I. Burova // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedeniye. Zhurnalistika. [Vestnik (Herald) of St. Petersburg State University. Series 9. Philology. Oriental studies. Journalism.] — No. 4. — 2012. — P. 10–16.

76. Бурова, И. И. Об основных тенденциях в елизаветинских экспериментах по национализации квантитативного стихосложения / И. И. Бурова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. — №. 1. — 2011. — С. 131–137.

Burova, I. I. Ob Osnovnykh Tendentsiyakh V Yelizavetinskikh Eksperimentakh po Natsionalizatsii Kvantitativnogo Stikhoslozheniya [Buro-

va, I. I. On the Fundamental Tendency in the Elizabethan Experiments upon the Nationalization of Quantitative Versification] / I. I. Burova // Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. [Vestnik (Herald) of Vyatka State University of Humanities] — No. 1. — 2011. — P. 131–137.

77. Бурова, И. И. Оценки творчества Э. Спенсера в английской и русской критике / И. И. Бурова // Взаимосвязи и взаимовлияние русской и европейских литератур: материалы международной научной конференции / отв. ред. Л. В. Сидорченко. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. — С. 17–24.

Burova, I. I. Otsenki Tvorchestva E. Spensera v Angliyskoy i Russkoy Lritike [The Reviews of Edmund Spenser's Works in English and Russian Criticism] / I. I. Burova // Vzaimosvyaz' i Vzaimovliyaniye Russkoy i Yevropeyskoy Literatry: Materialy Mezhdunarodnoy Nauchnoy Konferentsii [Interrelations and Reciprocal Influence of Russian and European Literature: The Materials of the International Scientific Conference] / отв. ред. Л. В. Сидорченко. [Ed. L. V. Sidorchenko] — SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 1999. — S. 17–24. [St. Petersburg: St-Petersburg State Univ. Press, 1999. — P. 17–24.]

78. Бурова, И. И. Русские переводы «Аmoretti и Эпиталамы» Эдмунда Спенсера: аналитический обзор (1875–1999) / И. И. Бурова // Материалы II Международной конференции по переводоведению «Федоровские чтения». — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. — С. 39–44.

Burova, I. I. Russkiye Perevody “Amoretti i Epitalamy” Edmunda Spensera: Analiticheskij Obzor (1875–1999) [The Russian Translations of Edmund Spenser's “Amoretti and Epithalamion”: An Analytical Survey (1875–1999)] / I. I. Burova // Materialy II Mezhdunarodnoy konferentsii po perevodovedeniyu “Fedorovskiye chteniya”. [The Materials of the Second International Conference “Fedorov Reading” on the Theme of

Translatology.] — SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2001. — S. 39–44. [St. Petersburg: St-Petersburg State Univ. Press, 2001. — P. 39–44.]

79. Бурова, И. И. Философия любви в «Четырех гимнах» Эдмунда Спенсера / И. И. Бурова // Филологический сборник: литературы Западной Европы – От эпохи Возрождения к XXI веку: Межвузовский сборник научных трудов. — Красноярск: РИО КГПУ, 2002. — С. 18–24.

Burova, I. I. Filosofiya Lyubvi v “Chetyrekh Gimnakh” Edmunda Spensera [Burova, I. I. The Love Philosophy in Edmund Spenser’s “Fowre Hymnes”] / I. I. Burova // Filologicheskiy Sbornik: Literatura Zapadnoy Yevropy – Ot Epokhi Vozrozhdeniya k XXI veku: Mezhdvuzovskiy Sbornik Nauchnykh Trudov. [A Philological Miscellany: Western European Literature – From the Renaissance to the 21st Century: The Interacademic Collection of Scientific Papers.] — Krasnoyarsk: RIO KGPU, 2002. — S. 18–24. [Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Pedagogical Univ. Press, 2002. — P. 18–24.]

80. Бурова, И. И. Экспериментальная поэзия Эдмунда Спенсера / И. И. Бурова. — СПб.: Комильфо, 2009. — 336 с.

Burova, I. I. Eksperimental'naya Poeziya Edmunda Spensera [The Experimental Poetry of Edmund Spenser] / I. I. Burova. — SPb.: Komil'fo, 2009. — 336 s. [St. Petersburg: Komilfo (Comme Il Faut), 2009. — 336 p.]

81. Бурова, И. И., Чжан, Ц. «Проталама» и звездное небо Э. Спенсера / И. И. Бурова, Ц. Чжан // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — №. 7–2 (73). — 2017. — С. 16–18.

Burova, I. I., Chzhan, TS. “Protalama” i Zvezdnoye Nebo E. Spensera [Burova, I. I., Zhang, Z. “Prothalamion” and the Starry Sky of E. Spenser] / I. I. Burova, Ts. Chzhan [I. I. Burova, Z. Zhang] // Filologicheskiye Nauki. Voprosy Teorii i Praktiki. [Philological Sciences. Issues of Theory and Practice.] — No. 7–2 (73). — 2017. — P. 16–18.

82. Бурова, И. И., Чжан, Ц. Стилистическое своеобразие «Эпиталамы» Э. Спенсера и его отражение в переводах поэмы на русский и китайский языки / И. И. Бурова, Ц. Чжан // *Studia Litterarum*. — №. 2. — 2017. — С. 22–39.

Burova, I. I., Chzhan, TS. Stilisticheskoye Svoeyebraziye “Epitalamy” E. Spensera i Yego Otrazheniye v Perevodakh Poemy na Russkiy i Kitayskiy Yazyki [Stylistic Originality of Spenser’s “Epithalamion” and its Reflection in Russian and Chinese Translations] / I. I. Burova, TS. Chzhan [I. I. Burova, Z. Zhang] // *Studia Litterarum*. — No. 2. — 2017. — P. 22–39.

83. Бурова, И. И., Чжан, Ц. Эволюция представлений о любви в западноевропейской лирике XII–XIV вв. / И. И. Бурова, Ц. Чжан // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. — №. 7–3(73). — 2017. — С. 21–24.

Burova, I. I., Chzhan, TS. Evolyutsiya Predstavleniy o Lyubvi v Zapadnoyevropeyskoy Lirike XII–XIV vv. [Burova, I. I., Zhang, Z. Evolution of Love Conceptions in Western European Lyrics of the 12th–14th Centuries] / I. I. Burova, TS. Chzhan [I. I. Burova, Z. Zhang] // *Filologicheskiye Nauki. Voprosy Teorii i Praktiki*. [Philological Sciences. Issues of Theory and Practice.] — No. 7–3 (73). — 2017. — P. 21–24.

84. Бурова, И. И., Чжан, Ц. Эволюция сонета в поэзии английского Возрождения: от итальянской формы к национальным вариантам / И. И. Бурова, Ц. Чжан // XXI Царскосельские чтения: материалы международной научной конференции, 25–26 апреля 2017 г. — Т. 1. — СПб.: Изд-во Ленинградск. гос. ун-та им. А. С. Пушкина, 2017. — С. 375–378.

Burova, I. I., Chzhan, Ts. Evolyutsiya Soneta v Poezii Angliyskogo Vozrozhdeniya: ot Ital’yanskoy Formy k Natsional’nyim Variantam [Burova, I. I., Zhang, Z. Evolution of the Sonnet in the English Renaissance Poetry: From Italian Form to National Variants] / Burova. I. I., Ts. Ch-

zhan [I. I. Burova, Z. Zhang] // XXI Tsarskosel'skiye Chteniya: Materialy Mezhdunarodnoy Nauchnoy Konferentsii, 25–26 Aprelya 2017 g. — T. 1. [21st Tsarskoselskiye Readings: Materials of the International Scientific Conference, 25th–26th April, 2017. — Vol. 1.] — SPb.: Izd-vo Leningradsk. gos. un-ta im. A. S. Pushkina, 2017. — S. 375–378. [St. Petersburg: Pushkin Leningrad State Univ. Press, 2017. — P. 375–378.]

85. Веселовский, А. Н. Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere» (1304–1904) / Веселовский А. Н. Избранные статьи / А. Н. Веселовский. — Л.: Художественная Литература, 1939. — С. 153–242.

Veselovskiy, A. N. Petrarka v Poeticheskoy Ispovedi “Canzoniere” (1304–1904) [Veselovsky, A. N. Petrarch in the Poetic Confession “Canzoniere”. (1304–1904)] / Veselovskiy A. N. Izbrannyye Stat'i [Veselovsky A. N. Selected Papers] / A. N. Veselovskiy. [A. N. Veselovsky.] — L.: Khudozhestvennaya Literatura, 1939. — S. 153–242. [Leningrad: Khudozhestvennaya Literatura (Belles-Lettres), 1939. — P. 153–242.]

86. Виппер, Б. Р. Введение / Б. Р. Виппер // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII вв. / ред. Б. Р. Виппер. — М.: Наука, 1966. — С. 5–46. Vipper, B. R. Vvedeniye [Vipper, B. R. Introduction] / B. R. Vipper // Renaissance. Barokko. Klassitsizm. Problema Stiley v Zapadnoyevropeyskom Iskusstve XV–XVII vv. [Renaissance. Baroque. Classicism. The Issue of Styles in Western European Art of the 15th–17th Centuries] / red. B. R. Vipper. [Ed. B. R. Vipper] — M.: Nauka, 1966. — S. 5–46. [Moscow: Nauka (Science), 1966. — P. 5–46.]

87. Володарская, Л. И. Первая английская поэтика / Л. И. Володарская // Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Пер., сост. Л. И. Володарской. — М.: Наука, 1982. — С. 292–304.

Volodarskaya, L. I. Pervaya Angliyskaya Poetika [Volodarskaya, L. I. The First English Poetics] / L. I. Volodarskaya // Sidni F. Astrofil i Stel-

la. Zashchita poezii [Sidney Ph. Astrophel and Stella. An Apology for Poetry] / Per., sost. L. I. Volodarskoy. [Tr., ed. L. I. Volodarskaya] — М.: Nauka, 1982. — S. 292–304. [Moscow: Nauka (Science), 1982. — P. 292–304.]

88. Володарская, Л. И. Первый английский цикл сонетов и его автор / Л. И. Володарская // Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Пер., сост. Л. И. Володарской. — М.: Наука, 1982. — С. 257–291.

Volodarskaya, L. I. Pervyy Angliyskiy Tsikl Sonetov i Yego Avtor [Volodarskaya, L. I. The First English Sonnet Cycle and its Author] / L. I. Volodarskaya // Sidni F. Astrofil i Stella. Zashchita Poezii. [Sidney Ph. Astrophel and Stella. An Apology for Poetry] / Per., sost. L. I. Volodarskoy. [Tr., ed. L. I. Volodarskaya] — М.: Nauka, 1982. — S. 257–291. [Moscow: Nauka (Science), 1982. — P. 257–291.]

89. Гареева, Л. Н. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) / Л. Н. Гареева // Стихотворения в прозе И. С. Тургенева: вопросы поэтики. — Ижевск: Изд-во Удмуртск. гос. ун-та, 2004. — С. 19–27; 81–82.

Gareyeva, L. N. Voprosy Teorii Tsikla (Liricheskogo i Prozaicheskogo) [Gareyeva, L. N. The Issues of the Theory of a Cycle (Lyrical Cycle and Prosaic Cycle)] / L. N. Gareyeva // Stikhotvoreniya v Proze I. S. Turgeneva: Voprosy Poetiki. [The Poems in Prose of I. S. Turgenev: The Issues of Poetics.] — Izhevsk: Izd-vo Udmurtsk. gos. un-ta, 2004. — S. 19–27; 81–82. [Izhevsk: Udmurt State Univ. Press, 2004. — P. 19–27; 81–82.]

90. Гаспаров, М. Л. Очерк истории европейского стиха [2-е изд.] / М. Л. Гаспаров. — М.: Фортуна Лимитед, 2003. — 272 с.

Gasparov, M. L. Ocherk Istorii Yevropeyskogo Stikha [2-ye izd.] [Gasparov, M. L. An Essay on A History of European Verse [2nd ed.]] / M. L. Gasparov. — М.: Fortuna Limited, 2003. — 272 s. [Moscow: For-

tuna Limited, 2003. — 272 p.]

91. Гаспаров, М. Л. Секвенция / М. Л. Гаспаров // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. — Т. 9. — М.: Советская энциклопедия, 1978. — С. 687.

Gasparov, M. L. Sekventsiya [Gasparov, M. L. Sequence] / M. L. Gasparov // Kratkaya Literaturnaya Entsiklopediya: V 9 t. — T. 9. [A Concise Literary Encyclopedia: In 9 Vol. — Vol. 8.] — M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1978. — S. 687. [Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya (Soviet Encyclopedia), 1978. — P. 687.]

92. Гаспаров, М. Л. Секвенция / М. Л. Гаспаров // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. А. Н. Николюкин. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — С. 958–959.

Gasparov, M. L. Sekventsiya [Gasparov, M. L. Sequence] / M. L. Gasparov // Literaturnaya Entsiklopediya Terminov i Ponyatiy [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts] / Red. A. N. Nikol'yukin. [Ed. A. N. Nikol'yukin.] — M.: NPK "Intelvak", 2001. — S. 958–959. [Moscow: NPK "Intelvak," 2001. — P. 958–959.]

93. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. — М.; Л.: Советский писатель, 1964. — 382 с.

Ginzburg, L. YA. O Lirike [Ginzburg, L. Y. On Lyrics] / L. YA. Ginzburg. [L. Y. Ginzburg.] — M.; L.: Sovetskiy pisatel', 1964. — 382 s. [Moscow; Leningrad: Sovetskiy Pisatel (Soviet Writer), 1964. — 382 p.]

94. Горбунов, А. Н. Джон Донн и английская поэзия XVI–XVII веков / А. Н. Горбунов. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — 186 с.

Gorbunov, A. N. Dzhon Donn i Angliyskaya Poeziya XVI–XVII vekov [Gorbunov, A. N. John Donne and English Poetry of the 16th–17th Centuries] / A. N. Gorbunov. — M.: Izd-vo MGU, 1993. — 186 s. [Moscow: Lomonosov Moscow State Univ. Press, 1993. — 186 p.]

95. Данте Алигьери. О народном красноречии / Пер. Ф. А. Петровского // Данте Алигьери. Малые произведения / вступ. ст., прим.

и сост. И. Н. Голенищева-Кутузова / Данте Алигьери. — М.: Наука, 1968. — С. 270–304.

Dante Alig'yeri. O Narodnom Krasnorechii [Dante Alighieri. On Eloquence in the Vernacular] / Per. F. A. Petrovskogo [Tr. F. A. Petrovsky] // Dante Alig'yeri. Malyye Proizvedeniya [Dante Alighieri. The Minor Works] / vstup. st., prim. i sost. I. N. Golenishcheva-Kutuzova [Introduction, Notes and Ed. I. N. Golenishchev-Kutuzov] / Dante Alig'yeri. [Dante Alighieri.] — М.: Nauka, 1968. — S. 270–304. [Moscow: Nauka (Science), 1968. — P. 270–304.]

96. Дарвин, М. Н. Европейские традиции в становлении понятия цикла / М. Н. Дарвин // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. — М.: Изд-во Российск. гос. гуманит. ун-та, 2003. — С. 38–49.

Darvin, M. N. Yevropeyskiye Traditsii v Stanovlenii Ponyatiya Tsikla [Darvin, M. N. European Convention in the Development of the Cycle Concept] / M. N. Darvin // Yevropeyskiy liricheskiy tsikl. Istoricheskoye i sravnitel'noye izucheniye. [European Lyrical Cycle. Historical and Comparative Study.] — М.: Izd-vo Rossiysk. gos. gumanit. un-ta, 2003. — S. 38–49. [Moscow: Russian State Univ. for the Humanities Press, 2003. — P. 38–49.]

97. Дарвин, М. Н. Проблема цикла в изучении лирики / М. Н. Дарвин. — Кемерово: Изд-во Кемеровск. гос. ун-та, 1983. — 104 с.
Darvin, M. N. Problema Tsikla v Izuchenii Liriki [Darvin, M. N. The Issue of a Cycle in the Study of Lyrics] / M. N. Darvin. — Кемерово: Изд-во Кемеровск. гос. ун-та, 1983. — 104 s. [Kemerovo: Kemerovo State Univ. Press, 1983. — 104 p.]

98. Дю Белле, Ж. Защита и прославление французского языка // Эстетика Ренессанса: в 2 т. — Т. 2. / Сост. В. П. Шестаков. — М.: Искусство, 1981. — С. 223–270.

Dyu Belle, Zh. Zashchita i Proslavleniye Frantsuzskogo Yazyka [Du Bel-

lay, J. Defense and Illustration of the French Language] // Estetika Renaissance: V 2 t. — T. 2. [Renaissance Aesthetics: In 2 vols. — Vol. 2.] / Sost. V. P. Shestakov. [Ed. V. P. Shestakov.] — M.: Iskusstvo, 1981. — S. 223–270. [Moscow: Iskusstvo (Art), 1981. — P. 223–270.]

99. Женетт, Ж. Фигуры: В 2 т. — Т. 2. / Ж. Женетт. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 472 с.

Zhenett, Zh. Figury: V 2 t. — T. 2. [Genette, G. Figures: In 2 vol. — Vol. 2.] / Zh. Zhenett. [G. Genette.] — M.: Izd-vo im. Sabashnikovykh, 1998. — 472 s. [Moscow: Press n. a. Sabashnikovs, 1998. — 472 p.]

100. Зигель, Ф. Ю. Сокровища звездного неба: путеводитель по созвездиям и Луне / Ф. Ю. Зигель. — М.: Наука, 1986. — 295 с.

Zigel', F. Yu. Sokrovishcha Zvezdnogo Neba: Putevoditel' po Sozvezdiyam i Lune [Zigel, F. Yu. Treasures of the Starry Sky: A Guide to the Constellations and the Moon] / F. Yu. Zigel'. [F. Yu. Zigel.] — M.: Nauka, 1986. — 295 s. [Moscow: Nauka (Science), 1986. — 295 p.]

101. История всемирной литературы: в 9 т. — Т. 2. / Под. ред. Х. Г. Короглы, А. Д. Михайлова, П. А. Гринцера и др. — М.: Наука, 1984. — 672 с.

Istoriya Vsemirnoy Literatury: V 9 t. — T. 2. [A History of World Literature: In 9 Vol. — Vol. 2.] / Pod. red. KH. G. Korogly, A. D. Mikhaylova, P. A. Grintsera i dr. [Ed. K. G. Korogly, A. D. Mikhaylov, P. A. Grintser et al.] — M.: Nauka, 1984. — 672 s. [Moscow: Nauka (Science), 1984. — 672 p.]

102. Касимова, А. Р. Лирический цикл как идиостилевая константа / А. Р. Касимова // Вестник Удмуртского университета. Сер. Филологические науки. — №. 5. — Вып. 2. — 2007. — С. 39–42.

Kasimova, A. R. Liricheskiy Tsikl kak Idiostilevaya Konstanta [Kasimova, A. R. Lyrical Cycle as the Constant of Individual Style] / A. R. Kasimova // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Ser. Filologicheskiye Nauki.

[Vestnik (Herald) of Udmurt State University. Ser. Philological sciences.]
— Vol. 2. — No. 5. — 2007. — P. 39–42.

103. Коноплюк, Н. В. Сонетный цикл: проблема жанра / Н. В. Коноплюк // Балтийский гуманитарный журнал. — №. 3. — 2015. — С. 14–17.

Konoplyuk, N. V. Sonetnyy Tsikl: Problema Zhanra [Konoplyuk, N. V. Sonnet Cycle: The Issue of Genre] / N. V. Konoplyuk // Baltiyskiy Gumanitarnyy Zhurnal. [Baltic Humanitarian Journal.] — No. 3. — 2015. — P. 14–17.

104. Косиков, Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы / Г. К. Косиков // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: учеб. пособие / Ред. Л. Г. Андреев. — М.: Высшая школа, 2001. — С. 8–34.

Kosikov, G. K. Sredniye Veka i Renessans. Teoreticheskiye problemy [Kosikov, G. K. The Middle Ages and the Renaissance. The Issues of Theories] / G. K. Kosikov // Zarubezhnaya Literatura Vtorogo Tysyacheletiya. 1000–2000: Ucheb. Posobiye [Foreign Literature of the Second Millennium. 1000–2000: A Textbook] / Red. L. G. Andreyev. [Ed. L. G. Andreyev] — M.: Vysshaya shkola, 2001. — S. 8–34. [Moscow: Vysshaya Shkola (Higher School), 2001. — P. 8–34.]

105. Котерелл, А. Мифология: энциклопедический справочник / Пер. О. Г. Белошеева. / А. Котерелл. — Минск: Белфакс, 1997. — 256 с.

Koterell, A. Mifologiya: Entsiklopedicheskiy Spravochnik [Cotterell, A. Mythology: Encyclopaedic Reference Textbook] / Per. O. G. Belosheyeva. [Tr. O. G. Belosheyev] / A. Koterell. [A. Cotterell.] — Minsk: Belfaks, 1997. — 256 s. [Minsk: Belfaks, 1997. — 256 p.]

106. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. — М.: Мысль, 1978. — 632 с.

Losev, A. F. Estetika Vozrozhdeniya [Losev, A. F. Renaissance Aesthet-

ics] / A. F. Losev. — М.: Mysl', 1978. — 632 s. [Moscow: Mysl (Mind), 1978. — 632 p.]

107. Ляпина, Л. Е. Проблема целостности лирического цикла / Л. Е. Ляпина // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк: Изд-во. Дагестанск. гос. ун-та, 1977. — С. 164–166.

Lyapina, L. Ye. Problema Tselostnosti Liricheskogo Tsikla [Lyapina, L. Y. The Issue of the Integrity of Lyrical Cycle] / L. Ye. Lyapina [L. Y. Lyapina] // Tselostnost' Khudozhestvennogo Proizvedeniya i Problemy Yego Analiza v Shkol'nom i Vuzovskom Izuchenii Literatury. [The Coherence of Literature and the Issues of its Analysis in the School and University Studies.] — Donetsk: Izd-vo. Dagestansk. gos. un-ta, 1977. — S. 164–166. [Donetsk: Dagestan State Univ. Press, 1977. — P. 164–166.]

108. Ляпина, Л. Е. Феномен любовного лирического цикла в историко-литературной перспективе / Л. Е. Ляпина // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. — М.: Изд-во Российск. гос. гуманит. ун-та, 2003. — С. 83–98.

Lyapina, L. Ye. Fenomen Lyubovnogo Liricheskogo Tsikla v Istoriko-Literaturnoy Perspektive [Lyapina, L. Y. A Historical Literary View of the Phenomenon of Love Lyrical Cycle] / L. Ye. Lyapina [L. Y. Lyapina] // Yevropeyskiy Liricheskiy Tsikl. Istoricheskoye i Sravnitel'noye Izucheniye. [European Lyrical Cycle. Historical and Comparative Study] — М.: Изд-во Rossiysk. gos. gumanit. un-ta, 2003. — S. 83–98. [Moscow: Russian State Univ. for the Humanities Press, 2003. — P. 83–98.]

109. Ляпина, Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века / Л. Е. Ляпина. — СПб: НИИ химии СПбГУ, 1999. — 281 с.

Lyapina, L. Ye. Tsiklizatsiya v Russkoy Literature XIX veka [Lyapina, L. Y. Cyclization in the Russian Literature of the 19th Century] / L. Ye. Lyapina. [L. Y. Lyapina.] — SPb: NII khimii SPbGU, 1999. —

281 s. [St. Petersburg: Institute of Chemistry of SPbU, 1999. — 281 p.]

110. Пико делла Мирандола. Комментарий к канцоне «О любви» Джироламо Бенивьени / Пер. Л. Брагиной / Пико делла Мирандола // Эстетика Ренессанса: в 2 т. — Т. 1. / Сост. В. П. Шестаков. — М.: Искусство, 1981. — С. 266–305.

Piko della Mirandola. Kommentariy k Kantsone “O lyubvi” Dzhirolamo Beniv’yeni [Pico della Mirandola. Commentary on the Canzone “On Love” of Girolamo Benivieni] / Per. L. Braginoy [Tr. L. Bragina] / Piko della Mirandola [Pico della Mirandola] // Estetika Rennessansa: V 2 t. — T. 1. [The Renaissance Aesthetics: In 2 vols. — Vol. 1.] / Sost. V. P. Shestakov. [Ed. V. P. Shestakov.] — M.: Iskusstvo, 1981. — S. 266–305. [Moscow: Iskusstvo (Art), 1981. — P. 266–305.]

111. Плавский, З. И. Четырнадцать магических строк / З. И. Плавский // Западноевропейский сонет (XIII–XVII века): поэтическая антология / Сост. А. А. Чамеев. — Л.: Изд-во Ленинградск. ун-та, 1988. — С. 3–28.

Plavskin, Z. I. Chetyrnadtsat’ Magicheskikh Strok [Plavskin, Z. I. Fourteen Magic Lines] / Z. I. Plavskin // Zapadnoyevropeyskiy Sonet (XIII–XVII Veka): Poeticheskaya Antologiya [Western European Sonnet (13th–17th centuries): Poetic Anthology] / Sost. A. A. Chameyev. [Ed. A. A. Chameyev] — L.: Izd-vo Leningradsk. un-ta, 1988. — S. 3–28. [Leningrad: Leningrad State Univ. Press, 1988. — P. 3–28.]

112. Платон. Пир / Пер. С. К. Апта // Платон. Собр. соч.: в 4 т. — Т. 2. / Платон. — М.: Мысль, 1993. — С. 81–134.

Platon. Pir [Plato. Symposium] / Per. S. K. Apt [Tr. S. K. Apt] // Platon. Sobr. Soch.: V 4 t. — T. 2. [Plato. The Complete Works: In 4 vols. — Vol. 2.] / Platon. [Plato.] — M.: Mysl’, 1993. — S. 81–134. [Moscow: Mysl, 1993. — P. 81–134.]

113. Самарина, М. С. «Гимн творений» Франциска Ассизского в контексте культуры Средневековья / М. С. Самарина // Вестник

Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История. — №. 1. — 2007. — С. 180–192.

Samarina, M. S. “Gimn Tvoreniy” Frantsiska Assizskogo v Kontekste Kul'tury Srednevekov'ya [Francis of Assisi's “Canticle of the Sun” in the Context of the Culture of the Middle Ages] / M. S. Samarina // Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Seriya 2. Istoriya. [Vestnik (Herald) of St. Petersburg University. Series 2. History.] — No. 1. — 2007. — P. 180–192.

114. Сапогов, В. А. Цикл / В. А. Сапогов // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — Т. 8. — М.: Советская энциклопедия, 1975. — С. 398–399.

Sapogov, V. A. Tsikl [Sapogov, V. A. Cycle] / V. A. Sapogov // Kratkaya Literaturnaya Entsiklopediya: V 9 t. — T. 8. [A Concise Literary Encyclopedia: In 9 Vol. — Vol. 8.] — М.: Sovetskaya Entsiklopediya, 1975. — S. 398–399. [Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya (Soviet Encyclopedia), 1972. — P. 398–399.]

115. Сахаров, П., Москва, Ю. Гимн / П. Сахаров, Ю. Москва // Католическая энциклопедия: В 5 т. — Т. 1. — М.: Изд-во Францисканцев, 2002. — С. 1318–1322.

Sakharov, P., Moskva, Yu. Gimn [Sakharov, P., Moskva, Yu. Hymn] / P. Sakharov, YU. Moskva [P. Sakharov, Yu. Moskva] // Katolicheskaya Entsiklopediya: V 5 t. — T. 1. [Catholic Encyclopedia: In 5 Vol. — Vol. 1.] — М.: Izd-vo Frantsiskantsev, 2002. — S. 1318–1322. [The Press of Franciscans, 2002. — P. 1318–1322.]

116. Сидни, Ф. Защита поэзии // Астрофил и Стелла. Защита поэзии / Пер. Л. И. Володарской / Ф. Сидни. — М.: Наука, 1982. — С. 143–216.

Sidni, F. Zashchita Poezii [Sidney, Ph. An Apology for Poetry] // Astrofil i Stella. Zashchita poezii [Astrophel and Stella. An Apology for Poetry] / Per. L. I. Volodarskoy [Tr. L. I. Volodarskaya] / F. Sidni. [Ph. Sidney]

— М.: Наука, 1982. — С. 143–216. [Moscow: Nauka (Science), 1982. — P. 143–216.]

117. Соколов, Д. А. «Тоттелевский сборник». Обращение к читателю: стратегии интерпретации / Д. А. Соколов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. — №. 3. — 2005. — С. 37–44.

Sokolov, D. A. "Tottelevskiy sbornik." Obrashcheniye k Chitatelyu: Strategii Intepretatsii ["Tottel's Miscellany." Address to the Reader: The Strategies of Interpretation] / D. A. Sokolov // Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedeniye. Zhurnalistsika. [Vestnik (Herald) of St. Petersburg University. Series 9. Philology. Oriental studies. Journalism.] — No. 3. — 2005. — P. 37–44.

118. Соколов, Д. А. Текст. Эпоха. Интерпретация: «Песни и сонеты» Ричарда Тоттела и английская эпоха Возрождения / Д. А. Соколов. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. — 326 с.

Sokolov, D. A. Tekst. Epokha. Interpretatsiya: "Pesni i sonety" Richarda Tottela i Angliyskaya Epokha Vozrozhdeniya [Sokolov, D. A. Text. Era. Interpretation: Richard Tottel's "Songes and Sonnettes" and the English Renaissance] / D. A. Sokolov. — SPb.: Filologicheskii fakul'tet SPbGU, 2006. — 326 s. [St. Petersburg: The Philological Faculty of SPbU, 2006. — 326 p.]

119. Стерьепулу, Э. А. Лирический цикл как система поэтических текстов / Э. А. Стерьепулу // Facta Universitatis. Series: Linguistics and Literature. — Т. 1. — №. 5. — 1998. — С. 323–332.

Ster'yepulu, E. A. Liricheskii Tsikl kak Sistema Poeticheskikh Tekstov [Steryepulu, E. A. Lyrical Cycle as a System of Poetic Texts] / E. A. Steryepulu // Facta Universitatis. Series: Linguistics and Literature. — Vol. 1. — No. 5. — 1998. — P. 323–332.

120. Томашевский, Н. Петрарка и его «Книга песен» / Н. Тома-

шевский // Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза / Пер. Е. Солоновича, В. Левика, Вяч. Иванова и др., вступ. ст., сост. и примеч. Н. Томашевского / Ф. Петрарка. — М.: Правда, 1989. — С. 5–16.

Tomashevskiy, N. Petrarka i Yego «Kniga Pesen» [Tomashevsky, N. Petrarch and His “Il Canzoniere”] / N. Tomashevskiy [N. Tomashevsky] // Petrarka F. Lirika. Avtobiograficheskaya proza [Petrarch, F. Lyrics. Autobiographical Prose] / Per. Ye. Solonovicha, V. Levika, Vyach. Ivanova i dr., vstup. st., sost. i primech. N. Tomashevskogo [Tr. Y. Solonovich, V. Levik, V. Ivanov et al., Ed. and Notes by N. Tomashevsky] / F. Petrarka. — М.: Pravda, 1989. — S. 5–16. [Moscow: Pravda (Truth), 1989. — P. 5–16.]

121. Тэн-Чагай, Н. Ю., Жаткин, Д. Н. Художественное осмысление Н. В. Гербелем фрагмента «Эпиталамы» Эдмунда Спенсера / Н. Ю. Тэн-Чагай, Д. Н. Жаткин // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион (Пенза). Серия Гуманитарные науки. — №. 3 (19). — 2011. — С. 84–90.

Ten-Chagay, N. Yu., Zhatkin, D. N. Khudozhestvennoye Jsmysleniye N. V. Gerbelem “Epitalamy” Edmunda Spensera [Ten-Chagay, N. Y., Zhatkin, D. N. N. V. Gerbel’s Artistic Comprehension of Edmund Spenser’s “Epithalamion” Fragment] / N. Yu. Ten-Chagay, D. N. Zhatkin [N. Y. Ten-Chagay, D. N. Zhatkin] // Izvestiya Vysshikh Uchebnykh Zavedeniy. Povolzhskiy Region (Penza). Seriya Gumanitarnyye Nauki. [Izvestiya (Proceeding) of University. Volga Region (Penza). The Series of Humanities.] — No. 3 (19). — 2011. — P. 84–90.

122. Фичино, М. Комментарии на «Пир» Платона, о любви / Пер. А. Горфункеля, В. Мажуги, И. Черняка / М. Фичино // Эстетика Ренессанса: В 2 т. — Т. 1. / Сост. В. П. Шестаков. — М.: Искусство, 1981. — С. 144–241.

Fichino, M. Kommentarii na “Pir” Platona, o Lyubvi [Ficino, M. A

Commentary on Plato's Symposium, on Love] / Per. A. Gorfunkelya, V. Mazhugi, I. Chernyaka [Tr. A. Gorfunkel, V. Mazhuga, I. Chernyak] / M. Fichino [M. Ficino] // Estetika Renessansa: V 2 t. — T. 1. [Renaissance Aesthetics: In 2 vols. — Vol. 1.] / Sost. V. P. Shestakov. [Ed. V. P. Shestakov.] — M.: Iskusstvo, 1981. — S. 144–241. [Moscow: Iskusstvo (Art), 1981. — P. 144–241.]

123. Фоменко, И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика / И. В. Фоменко. — Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 1992. — 124 с.

Fomenko, I. V. Liricheskiy Tsikl: Stanovleniye Zhanra, Poetika [Fomenko, I. V. Lyrical Cycle: Genre Development, Poetics] / I. V. Fomenko. — Tver': Izd-vo Tverskogo gos. un-ta, 1992. — 124 s. [Tver: Tver State Univ. Press, 1992. — 124 p.]

124. Фоменко, И. В. О поэтике лирического цикла: учеб. пособие / И. В. Фоменко. — Калинин: Изд-во Калининского гос. ун-та, 1984. — 79 с.

Fomenko, I. V. O Poetike Liricheskogo Tsikla: Ucheb. Posobiye [Fomenko, I. V. The Poetics of Lyrical Cycle: A Textbook] / I. V. Fomenko. — Kalinin: Izd-vo Kalininskogo gos. un-ta, 1984. — 79 s. [Kalinin: Kalinin State Univ. Press, 1984. — 79 p.]

125. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — М.: Высшая школа, 2002. — 438 с.

Khalizev, V. Ye. Teoriya Literatury [Khalizev, V. Ye. Literary Theory] / V. Ye. Khalizev. [V. Y. Khalizev.] — M.: Vysshaya shkola, 2002. — 438 s. [Moscow: Vysshaya Shkola (Higher School), 2002. — 438 p.]

126. Халтрин-Халтурина, Е. В. Английские романтики и псалмическая поэзия / Е. В. Халтрин-Халтурина // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. — №. 4. — 2009. — С. 221–232.

Khaltrin-Khalturina, Ye. V. Angliyskiye Romantiki i Psalmicheskaya

Poeziya [Khaltrin-Khalturina, Y. V. The English Romantics and Psalmic Poetry] / Ye. V. Khaltrin-Khalturina [Y. V. Khaltrin-Khalturina] // Gosudarstvo, Religiya, Tserkov' v Rossii i za Rubezhom. [State, Religion and Church in Russia and Worldwide] — No. 4. — 2009. — P. 221–232.

127. Халтрин-Халтурина, Е. В. Антология поэтических форм в «Старой Аркадии» Филипа Сидни: под знаком противостояния Аполлона и Купидона / Е. В. Халтрин-Халтурина // Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения / Отв. ред. Л. В. Евдокимова. — М.: Наука, 2006. — С. 117–136.

Khaltrin-Khalturina, Ye. V. Antologiya Poeticheskikh Form v “Staroy Arkadii” Filipa Sidni: Pod Znakom Protivostoyaniya Apollona i Kupidona [Khaltrin-Khalturina, Y. V. Anthology in Poetic Forms in Philip Sidney’s “Old Arcadia”: Under the Sign of Opposition between Apollo and Cupid] / Y. V. Khaltrin-Khalturina // Stikh i Proza v Yevropeyskikh Literaturakh Srednikh Vekov i Vozrozhdeniya [Verse and Prose in European Literature of the Middle Ages and the Renaissance] / Otv. red. L. V. Yevdokimova. [Ed. L. V. Yevdokimov] — M.: Nauka, 2006. — S. 117–136. [Moscow: Nauka (Science), 2006. — P. 117–136.]

128. Хлодовский, Р. И. О ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы / Р. И. Хлодовский // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 120–139.

Khlodovskiy, R. I. O Renaissance, Man'yerizme i Kontse Epokhi Vozrozhdeniya v Literaturakh Zapadnoy Yevropy [Khlodovsky, R. I. On the Renaissance, Mannerism and the End of the Renaissance in Western European Literature] / R. I. Khlodovsky // Tipologiya i Periodizatsiya Kul'tury Vozrozhdeniya [The Typology and Periodization of the Renaissance Culture] / Pod. red. V. I. Rutenburga. [Ed. V. I. Rutenburg.] — M.: Nauka, 1978. — S. 120–139. [Moscow: Nauka (Science), 1978. — P. 120–139.]

129. Хлодовский, Р. И. Предвозрождение и поэзия «сладостного нового стиля» / Р. И. Хлодовский // История всемирной литературы: в 9 т. — Т. 3. — М.: Наука, 1985. — С. 45–51.

Khlodovskiy, R. I. Predvozhrozhdeniye i Poeziya “Sladostnogo Novogo Stilya” [Khlodovsky, R. I. The Pre-Renaissance and the Poetry of “Dolce Stil Novo” (“Sweet New Style”)] / R. I. Khlodovsky // Istoriya Vsemirnoy Literatury: V 9 t. — T. 3. [A History of World Literature: In 9 vols. — Vol. 3.] — М.: Nauka, 1985. — S. 45–51. [Moscow: Nauka (Science), 1985. — P. 45–51.]

130. Хлодовский, Р. И. Франческо Петрарка: поэзия гуманизма / Р. И. Хлодовский. — М.: Наука, 1974. — 176 с.

Khlodovskiy, R. I. Franchesko Petrarka: Poeziya Gumanizma [Khlodovsky, R. I. Francesco Petrarca: The Poetry of Humanism] / R. I. Khlodovskiy. [R. I. Khlodovsky.] — М.: Nauka, 1974. — 176 s. [Moscow: Nauka (Science), 1974. — 176 p.]

131. Чернышов, М. Р. Религиозные мотивы в лирике У. Вордсворта / М. Р. Чернышов // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 5–7 октября 2006 г. — Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та; Издательский дом «Союз писателей», 2007. — Т. 2. — С. 367–374.

Chernyshov, M. R. Religioznyye Motivy v Lirike U. Vordsvorta [Chernyshov, M. R. Religious Motifs in W. Wordsworth’s Lyrics] / M. R. Chernyshov // Dergachevskiye Chteniya – 2006. Russkaya Literatura: Natsional’noye Razvitiye i Regional’nyye Osobennosti: Materialy Mezhdunarodnoy Nauchnoy Konferentsii, Yekaterinburg, 5–7 oktyabrya 2006 g. [Dergachevskiye Reading – 2006. Russian Literature: National Development and Regional Specific Features: Materials of the International Scientific Conference, Ekaterinburg, 5th–7th October 2006] — Yekaterinburg: Izd-vo Ural’sk. un-ta; Izdatel’skiy Dom «Soyuz Pisate-

ley», 2007. — Т. 2. — С. 367–374. [Ekaterinburg: Ural Univ. Press; Publishing house “Soyuz Pisateley” (The Union of Writers), 2007. — Т. 2. — С. 367–374.]

132. Чжан, Ц. «Анакреонтические стихотворения» и их связь с «Эпиталамой» в лирическом цикле Эдмунда Спенсера «Amoretti и Эпиталама» / Ц. Чжан // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион (Пенза). Серия Гуманитарные науки. — №. 3 (43). — 2017. — С. 75–83.

Chzhan, Ts. “Anakreonticheskiye Stikhotvoreniya” i ikh Svyaz’ s “Epitalamoy” v Liricheskom Tsikle Edmunda Spensera “Amoretti i Epitalama” [Zhang, Z. “Anacreontics” and Their Relationship with “Epithalamion” in Edmund Spenser’s Lyrical Cycle “Amoretti and Epithalamion”] / Ts. Chzhan [Z. Zhang] // Izvestiya Vysshikh Uchebnykh Zavedeniy. Povolzhskiy Region (Penza). Seriya Gumanitarnyye Nauki. [Izvestiya (Proceeding) of University. Volga Region (Penza). The Series of Humanities.] — No. 3 (43). — 2017. — P. 75–83.

133. Чжан, Ц. Образ героини в лирическом цикле Э. Спенсера «Amoretti и Эпиталама» / Ц. Чжан // Proceedings of the 45th International Philological Conference (IPC 2016) / Advances in Social Science, Education and Humanities Research. — Vol. 122. — Paris; Amsterdam: Atlantis Press, 2017. — P. 557–560.

Chzhan, Ts. Obraz Geroini v Liricheskom Tsikle E. Spensera “Amoretti i Epitalama” [Zhang, Z. The Image of the Heroine in the Lyrical Cycle “Amoretti and Epithalamion” by E. Spenser] / Ts. Chzhan [Z. Zhang] // Proceedings of the 45th International Philological Conference (IPC 2016) / Advances in Social Science, Education and Humanities Research. — Paris; Amsterdam: Atlantis Press, 2017. — Vol. 122. — P. 557–560.

134. Чжан, Ц. О традициях, проблемах и перспективах перевода европейского силлабо-тонического стиха на китайский язык / Ц. Чжан // Известия Волгоградск. гос. соц.-пед. ун-та. — №. 6. — 2017. — С. 128–132.

Chzhan, Ts. O Traditsiyakh, Problemakh i Perspektivakh Perevoda Yevropeyskogo Sillabo-tonicheskogo Stikha na Kitayskiy Yazyk [Zhang, Z. On Traditions, Issues and Perspectives of Translating European Syllabic-Accentual Verse into Chinese] / Ts. Chzhan [Z. Zhang] // Izvestiya Volgogradsk. gos. ped. un-ta. [Izvestiya (Proceeding) of Volgograd State Pedagogical University.] — No. 6. — 2017. — P. 128–132.

135. Чжан, Ц. Традиционное и индивидуальное в образе возлюбленной поэта в «Аmoretti и Эпиталаме» Э. Спенсера / Ц. Чжан // Женщины в литературе: авторы, героини, исследователи. Коллективная монография / Под ред. И. И. Буровой. — СПб.: Изд-во «Петрополис», 2017. — С. 11–17.

Chzhan, Ts. Traditsionnoye i Individual'noye v Obraze Vozlyublennoy Poeta v "Amoretti i Epitalame" E. Spensera [Zhang, Z. Traditional and Individual in the Poet's Beloved in "Amoretti and Epithalamion" by E. Spenser] / TS. Chzhan [Z. Zhang] // Zhenshchiny v Literature: Avtory, Geroini, Issledovateli. Kollektivnaya monografiya [Women in Literature: Authors, Heroines of Fiction, Researchers. A Multi-Authored Monograph] / Pod red. I. I. Burovoy. [Ed. I. I. Burova] — SPb.: Izd-vo "Petropolis," 2017. — S. 11–17. [St. Petersburg: Petropolis, 2017. — P. 11–17.]

136. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.

Shmid, V. Narratologiya [Schmid, W. Narratology] / V. Shmid. [W. Schmid] — M.: Yazyki Slavyanskoy Kul'tury, 2003. — 312 s. [Moscow: Yazyki Slavyanskoy Kultury (The Language of Slavonic Culture), 2003. — 312 p.]

137. Эбрео, Л. Диалоги о любви / Пер. Л. Брагиной / Л. Эбрео // Эстетика Ренессанса: в 2 т. — Т. 1 / Сост. В. П. Шестаков. — М.: Искусство, 1981. — С. 310–341.

Ebreo, L. Dialogi o Lyubvi [Ebreo, L. Dialogues of Love] / Per. L. Bragi-

noy [Tr. L. Bragina] / L. Ebreo // Estetika Renessansa: V 2 t. — T. 1 [Renaissance Aesthetics: In 2 vols. — Vol. 1] / Sost. V. P. Shestakov. [Ed. V. P. Shestakov.] — M.: Iskusstvo, 1981. — S. 310–341. [Moscow: Iskusstvo (Art), 1981. — P. 310–341.]

138. Элиот, Т. С. Традиция и индивидуальный талант / Пер. А. В. Зверева // Назначение поэзии / Т. С. Элиот. — М.: Совершенство, 1997. — С. 157–166.

Eliot, T. S. Traditsiya i Individual'nyy Talant [Eliot, T. S. Tradition and the Individual Talent] / Per. A. V. Zvereva [Tr. A. V. Zverev] // Naznacheniyе Poezii [The Poetry Designation] / T. S. Eliot. — M.: Sovershenstvo, 1997. — S. 157–166. [Moscow: Sovershenstvo (Perfection), 1997. — P. 157–166.]

139. Якушкина, Т. В. Итальянский петраркизм XV–XVI веков: традиция и канон / Т. В. Якушкина. — СПб: Изд-во СПбГУКИ, 2008. — 336 с.

Yakushkina, T. V. Ital'yanskiy Petrarkizm XV–XVI Vekov: Traditsiya i Kanon [Yakushkina, T. V. The Italian Petrarchism of the 15th–16th Centuries] / T. V. Yakushkina. — SPb: Izd-vo SPbGUKI, 2008. — 336 s. [St. Petersburg: St. Petersburg State Culture Institute Press, 2008. — 336 p.]

140. Якушкина, Т. В. Принципы изображения женской красоты в поэзии итальянских петраркистов XVI в. / Т. В. Якушкина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. — №. 1–II. — 2008. — С. 61–69.

Yakushkina, T. V. Printsipy Izobrazheniya Zhenskoy Krasoty v Poezii Ital'yanskikh Petrarkistov XVI v. [Yakushkina, T. V. The Principles of Describing Women's Beauty in the Italian Petrarchists' Poetry of the 16th Century] / T. V. Yakushkina // Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedeniye. Zhurnalistika. [Vestnik (Herald) of St. Petersburg University. Series 9. Philology. Oriental studies. Journalism.] — No. 1–II. — 2008. — P. 61–69.

141. Якушкина, Т. В. Проблемы изучения итальянского петраркизма / Т. В. Якушкина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — №. 75. — 2008. — С. 103–109.

Yakushkina, T. V. Problemy Izucheniya Ital'yanskogo Petrarkizma [Yakushkina, T. V. The Issues in Studies of the Italian Petrarchism] / T. V. Yakushkina // Izvestiya Rossiyskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta im. A. I. Gertsena. [Izvestiya (Proceeding) of Herzen State Pedagogical University of Russia.] — No. 75. — 2008. — P. 103–109.

IV. The English Language Critical Sources:

142. Albright, E. M. Spenser's Cosmic Philosophy and His Religion / E. M. Albright // Publications of the Modern Language Association of America. — Vol. 44. — No. 3. — 1929. — P. 715–759.

143. Allman, E. J. Epithalamion's Bridegroom: Orpheus–Adam–Christ / E. J. Allman // Renascence. — No. 32. — 1980. — P. 240–247.

144. Babb, L. The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642 / L. Babb. — East Lansing: Michigan State College Press, 1951. — 206 p.

145. Baroway, I. The Imagery of Spenser and the “Song of Songs” / I. Baroway // The Journal of English and Germanic Philology. — Vol. 33. — No. 1. — 1934. — P. 23–45.

146. Bennett, J. W. Spenser's “Fowre Hymnes”: Addenda / J. W. Bennett // Studies in Philology. — Vol. 32. — No. 2. — 1935. — P. 131–157.

147. Bennett, J. W. The Theme of Spenser's “Fowre Hymnes” / J. W. Bennett // Studies in Philology. — Vol. 28. — 1931. — P. 18–57.

148. Benson, R. G. Elizabeth as Beatrice: A Reading of Spenser's "Amoretti" / R. G. Benson // *The South Central Bulletin*. — Vol. 32. — No. 4. — 1972. — P. 184–188.
149. Berdan, J. M. *Early Tudor Poetry, 1485–1547* / J. M. Berdan. — New York: The Macmillan Company, 1920. — 564 p.
150. Bieman, E. *Fowre Hymnes* / E. Bieman // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 315–317.
151. Bjorvand, E. A. *Concordance to Spenser's "Fowre Hymnes"* / E. A. Bjorvand. — Oslo: Universitetsforlaget, 1973. — 112 p.
152. Bjorvand, E. A. *Prothalamion* / E. A. Bjorvand // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 561–562.
153. Brooks-Davies, D. *Bruno, Giordano* / D. Brooks-Davies // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 118–119.
154. Cain, T. *Spenser and the Renaissance Orpheus* / T. Cain // *Univ. of Toronto Quarterly*. — Vol. 41. — No. 1. — 1971. — P. 24–47.
155. Clemen, W. *The Uniqueness of Spenser's "Epithalamion"* / W. Clemen // *The Poetic Tradition: Essays on Greek, Latin and English Poetry* / Ed. D. C. Allen, H. T. Rowell. — Baltimore: Johns Hopkins Press, 1968. — P. 81–98.
156. Coldiron, A. E. *B. Watson's "Hekatompathia" and Renaissance Lyric Translation* / A. E. B. Coldiron // *Translation and Literature*. — Vol. 5. — No. 1. — 1996. — P. 3–25.
157. Comito, T. *A Dialectic of Images in Spenser's "Fowre Hymnes"* / T. Comito // *Studies in Philology*. — Vol. 74. — No. 3. — 1977. — P. 301–321.
158. Corse, L. B. *English Renaissance Epithalamia* / L. B. Corse. — Texas: North Texas State Univ., 1970. — 110 p.

159. Cummings, L. Spenser's Amoretti VIII: New Manuscript Versions / L. Cummings // *Studies in English Literature, 1500–1900*. — Vol. 4. — No. 1. — 1964. — P. 125–135.
160. Cummings, P. M. Spenser's "Amoretti" as an Allegory of Love / P. M. Cummings // *Texas Studies in Literature and Language*. — No. 12. — 1970. — P. 163–179.
161. Dasenbrock, R. W. The Petrarchan Context of Spenser's "Amoretti" / R. W. Dasenbrock // *Publications of the Modern Language Association of America*. — Vol. 100. — No. 1. — 1985. — P. 38–50.
162. Davis, B. E. C. Edmund Spenser: A Critical Study / B. E. C. Davis. — New York: Russell and Russell, 1962. — 266 p.
163. Dees, J. S. Recent Studies in the English Emblem / J. S. Dees // *English Literary Renaissance*. — Vol. 16. — No. 2. — 1986. — P. 391–420.
164. DeNeef, A. L. Spenserian Meditation: "The Hymne of Heavenly Beautie" / A. L. DeNeef // *American Benedictine Review*. — Vol. 25. — 1974. — P. 317–334.
165. Duncan-Jones, K. Sidney's "Anacreontics" / K. Duncan-Jones // *The Review of English Studies. New Series*. — Vol. 36. — No. 142. — 1985. — P. 226–228.
166. Dunlop, A. Calender Symbolism in the "Amoretti" / A. Dunlop // *Notes and Queries*. — No. 214. — 1969. — P. 24–26.
167. Dunlop, A. The Unity of Spenser's "Amoretti" / A. Dunlop // *Silent Poetry: Essays in Numerological Analysis* / Ed. A. Fowler. — London: Routledge, 1970. — P. 153–169.
168. Dutschke, D. The Anniversary Poems in Petrarch's "Canzoniere" / D. Dutschke // *Italica*. — Vol. 58. — No. 2. — 1981. — P. 83–101.
169. Ebreo, L. Dialogues of Love / Tr. C. D. Bacich, R. Pescatori / L. Ebreo. — Totonto; Buffalo; London: Univ. of Toronto Press, 2009. — 464 p.

170. Eriksen, R. Spenser's Mannerist Manoeuvres: "Prothalamion" (1596) / R. Eriksen // *Studies in Philology*. — Vol. 90. — No. 2. — 1993. — P. 143–175.
171. Erskine, J. *The Elizabethan Lyric* / J. Erskine. — New York: Columbia Univ. Press, 1903. — 346 p.
172. Ficino, M. Marsilio Ficino's Commentary on Plato's "Symposium" / Tr. by S. R. Jayne / M. Ficino // *Univ. of Missouri Studies*. — Vol. 19. — No. 1. — 1944. — 247 p.
173. Fitzgerald, W. *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position* / W. Fitzgerald. — Berkeley; Los Angeles; London: Univ. of California Press, 1995. — 310 p.
174. Fletcher, J. B. *A Study in Renaissance Mysticism: Spenser's "Fowre Hymnes"* / J. B. Fletcher // *Publications of the Modern Language Association of America*. — Vol. 26. — No. 3. — 1911. — P. 452–475.
175. Fletcher, J. B. *Areopagus and Pleiade* / J. B. Fletcher // *The Journal of Germanic Philology*. — Vol. 2. — No. 4. — 1899. — P. 429–453.
176. Fletcher, J. B. *Benivieni's "Ode of Love" and Spenser's "Fowre Hymnes"* / J. B. Fletcher // *Modern Philology*. — Vol. 8. — No. 4. — 1911. — P. 545–560.
177. Forster, L. *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism* / L. Forster. — London: Cambridge Univ. Press, 1969. — 204 p.
178. Fowler, A. *Conceitful Thought: The Interpretation of English Renaissance Poems* / A. Fowler. — Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1975. — 152 p.
179. Fowler, A. *Edmund Spenser* / A. Fowler. — Harlow: Longman, 1977. — 164 p.
180. Fowler, A. *Spenser and the Numbers of Time* / A. Fowler. — London: Routledge & Kegan Paul, 1964. — 314 p.

181. Fowler, A. *Triumphal Forms: Structural Patterns in Elizabethan Poetry* / A. Fowler. — Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1970. — 234 p.
182. Galyon, L. R. *Sapience in Spenser's "Hymne of Heavenly Beavtie"* / L. R. Galyon // *14th Century English Mystics Newsletter*. — Vol. 3. — No. 3. — 1977. — P. 9–12.
183. Going, W. T. *The Term Sonnet Sequence* / W. T. Going // *Modern Language Notes*. — Vol. 62. — No. 6. — 1947. — P. 400–402.
184. Gosse, E. *Anacreontics* / E. Gosse // *Encyclopædia Britannica: In 29 vols. [11th Ed.]* — Vol. 1. — New York: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1911. — P. 907.
185. Greenblatt, S. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* / S. Greenblatt. — Chicago: Univ. of Chicago Press, 1980. — 332 p.
186. Greene, T. M. *Spenser and the Epithalamic Convention* / T. M. Greene // *Comparative Literature*. — Vol. 9. — No. 3. — 1957. — P. 215–228.
187. Greenlaw, E. *Spenser's Influence on "Paradise Lost"* / E. Greenlaw // *Studies in Philology*. — Vol. 17. — No. 3. — 1920. — P. 320–359.
188. Hale, J. R. *England and the Italian Renaissance: The Growth of Interest in its History and Art* / J. R. Hale. — Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing Ltd., 2008. — 192 p.
189. Hamilton, A. C. *Sidney's "Astrophel and Stella" as a Sonnet Sequence* / A. C. Hamilton // *Journal of English Literary History*. — Vol. 36. — No. 1. — 1969. — P. 59–87.
190. Hardison, Jr. O. B. *"Amoretti" and the Dolce Stil Novo* / O. B. Jr. Hardison // *English Literary Renaissance*. — Vol. 2 — No. 2. — 1972. — P. 208–216.
191. Harrison, T. P. *The Relations of Spenser and Sidney* / T. P. Harri-

- son // *Publications of the Modern Language Association of America*. — Vol. 45. — No. 3. — 1930. — P. 712–731.
192. Harvey, G. *Marginalia* / Ed. G. C. Moore Smith / G. Harvey. — Stratford-upon-Avon: Shakespeare Head Press, 1913. — 327 p.
193. Heninger, S. K. *Sidney and Serranus' Plato* / S. K. Heninger // *English Literary Renaissance*. — Vol. 13. — No. 2. — 1983. — P. 146–161.
194. Hieatt, A. K. *Numerical Key for Spenser's "Amoretti" and Guyon in the House of Mammon* / A. K. Hieatt // *Yale English Studies*. — No. 3. — 1973. — P. 14–27.
195. Hieatt, A. K. *Short Time's Endless Monument: The Symbolism of the Numbers in Edmund Spenser's "Epithalamion"* / A. K. Hieatt. — New York: Columbia Univ. Press, 1960. — 118 p.
196. Hunter, G. K. "Unity" and Numbers in Spenser's "Amoretti" / G. K. Hunter // *The Yearbook of English Studies*. — Vol. 5. — 1975. — P. 39–45.
197. Hunter, G. K. *Spenser's "Amoretti" and the English Sonnet Tradition* / G. K. Hunter // *A Theatre for Spenserians* / Ed. J. M. Kennedy, J. A. Reither. — Toronto; New Haven; London: Yale Univ. Press, 1973. — P. 124–144.
198. Hutton, J. *Cupid and the Bee* / J. Hutton // *Publications of the Modern Language Association*. — No. 56. — 1941. — P. 1036–1058.
199. Hutton, S. *Platonism, Stoicism, Scepticism and Classical Imitation* / S. Hutton // *A Companion to English Renaissance Literature and Culture* / Ed. M. Hattaway. — Oxford: Blackwell Publishing, 2003. — P. 44–57.
200. Jayne, S. R. *Attending to Genre: Spenser's "Hymnes"* / S. R. Jayne // *Spenser Newsletter*. — Vol. 3. — No. 1. — 1972. — P. 3–10.
201. Jayne, S. R. *Ficino and the Platonism of the English Renaissance* / S. R. Jayne // *Comparative Literature*. — No. 4. — 1952. — P. 214–238.

202. Jayne, S. R. *Plato in Renaissance England* / S. R. Jayne. — Boston: Kluwer, 1995. — 197 p.
203. Johnson, W. C. “Sacred Rites” and Prayer-Book Echoes in Spenser’s “Epithalamion” / W. C. Johnson // *Renaissance and Reformation*. — No. 12. — 1976. — P. 49–54.
204. Johnson, W. C. Gender Fashioning and the Dynamics of Mutuality in Spenser’s “Amoretti” / W. C. Johnson // *English Studies*. — Vol. 74. — No. 6. — 1993. — P. 503–519.
205. Johnson, W. C. Spenser’s “Amoretti” and the Art of the Liturgy / W. C. Johnson // *Studies in English Literature, 1500–1900*. — Vol. 14. — No. 1 — 1974. — P. 47–61.
206. Johnson, W. C. Spenser’s “Greener” Hymnes and “Amoretti”: “Retraction” and “Reform” / W. C. Johnson // *English Studies*. — Vol. 73. — No. 5. — 1992. — P. 431–443.
207. Kaske, C. V. *Neoplatonism in Spenser Once More* / C. V. Kaske // *Religion & Literature*. — Vol. 32. — No. 2. — 2000. — P. 157–169.
208. Kaske, C. V. Spenser’s “Amoretti and Epithalamion” of 1595: Structure, Genre, and Numerology / C. V. Kaske // *English Literary Renaissance*. — Vol. 8. — No. 3. — 1978. — P. 271–295.
209. Kellogg, R. Thought’s Astonishment and the Dark Conceits of Spenser’s Amoretti / R. Kellogg // *The Prince of Poets: Essays on Edmund Spenser* / Ed. J. R. Elliott. — New York: New York Univ. Press, 1968. — P. 139–151.
210. Kennedy, W. J. Petrarch / W. J. Kennedy // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 539–540.
211. Knapp, J. Spenser the Priest / J. Knapp // *Representations*. — Vol. 81. — No. 1. — 2003. — P. 61–78.
212. Kristeller, P. O. *The Philosophy of Masilio Ficino* / P. O. Kristeller. — New York: Columbia Univ. Press, 1943. — 441 p.

213. Larsen, K. Introduction. // Edmund Spenser's "Amoretti and Epithalamion": A Critical Edition / K. Larsen. — Tempe: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1997. — P. 1–66.
214. Lee, R. W. Castiglione's Influence on Spenser's Early Hymnes / R. W. Lee // *Philological Quarterly*. — Vol. 7. — No. 1. — 1928. — P. 65–77.
215. Levinson, R. B. Spenser and Bruno / R. B. Levinson // *Publications of the Modern Language Association of America*. — Vol. 43. — No. 3. — 1928. — P. 675–681.
216. Lewis, C. S. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition* / C. S. Lewis. — London: Clarendon Press, 1936. — 378 p.
217. Martz, L. L. The "Amoretti": Most Goodly Temperature / L. L. Martz // *Form and Convention in the Poetry of Edmund Spenser* / Ed. W. Nelson. — New York: Columbia Univ. Press, 1961. — P. 146–68; 180.
218. Mazzaro, J. *Transformations in the Renaissance English Lyric* / J. Mazzaro. — Ithaca; London: Cornell Univ. Press, 1970. — 214 p.
219. McPeck, J. A. S. The Major Sources of Spenser's "Epithalamion" / J. A. S. McPeck // *The Journal of English and Germanic Philology*. — Vol. 35. — No. 2. — 1936. — P. 183–213.
220. Melehy, H. Spenser and Du Bellay: Translation, Imitation, Ruin / H. Melehy // *Comparative Literature Studies*. — Vol. 40. — No. 4. — 2003. — P. 415–438.
221. Miller, D. L. Spenser's Poetics: The Poem's Two Bodies / D. L. Miller // *Publications of the Modern Language Association of America*. — Vol. 101. — No. 2. — 1986. — P. 170–185.
222. Miola, R. S. Spenser's "Anacreontics": A Mythological Metaphor / R. S. Miola // *Studies in Philology*. — Vol. 77. — No. 1. — 1980. — P. 50–66.

223. Mulryan, J. Spenser as Mythologist: A Study of the Nativities of Cupid and Christ in the "Fowre Hymnes" / J. Mulryan // *Modern Language Studies*. — Vol. 1. — No. 1. — 1971. — P. 13–16.
224. Murphy, W. M. Thomas Watson's "Hecatompattia" [1582] and the Elizabethan Sonnet Sequence / W. M. Murphy // *The Journal of English and Germanic Philology*. — Vol. 56. — No. 3. — 1957. — P. 418–428.
225. Musa, M. Introduction // Petrarch's "Canzoniere" / Tr. and Introduction by M. Musa. — Bloomington: Indiana Univ. Press, 1996. — P. xi–xxviii.
226. Nelson, W. The Poetry of Edmund Spenser: A Study / W. Nelson. — New York: Columbia Univ. Press, 1963. — 350 p.
227. Neuse, R. The Triumph over Hasty Accidents: A Note on the Symbolic Mode of the "Epithalamion" / R. Neuse // *The Modern Language Review*. — Vol. 61. — No. 2. — 1966. — P. 163–174.
228. Nicholson, C. "Against the Brydale Day": Envy and the Meanings of Spenserian Marriage / C. Nicholson // *English Literary History*. — Vol. 83. — No. 1. — 2016. — P. 43–70.
229. Nohrnberg, J. The Analogy of "The Faerie Queene" / J. Nohrnberg. — Princeton: Princeton Univ. Press, 1977 — 870 p.
230. Norton Smith, J. Spenser's "Prothalamion": A New Genre / J. Norton Smith // *The Review of English Studies*. — Vol. 10. — No. 38. — 1959. — P. 173–178.
231. Norton, D. S. Queen Elizabeth's "Brydale Day" / D. S. Norton // *Modern Language Quarterly*. — Vol. 5. — No. 2. — 1944. — P. 149–154.
232. Norton, D. S. The Tradition of "Prothalamia" / D. S. Norton // *English Studies in Honor of J. S. Wilson, Univ. of Virginia Studies*. — No. 4. — 1951. — P. 223–241.
233. Oruch, J. B. Spenser, Camden, and the Poetic Marriages of Rivers

- / J. B. Oruch // *Studies in Philology*. — Vol. 64. — No. 4. — 1967. — P. 606–624.
234. Osgood, C. G. *Spenser's English Rivers* / C. G. Osgood // *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*. — No. 23. — 1920. — P. 65–108.
235. Owens, J. *Commerce and Cadiz in Spenser's "Prothalamion"* / J. Owens // *Studies in English Literature, 1500–1900*. — Vol. 47. — No. 1. — 2007. — P. 79–106.
236. Owens, J. *The Poetics of Accommodation in Spenser's "Epithalamion"* / J. Owens // *Studies in English Literature, 1500–1900*. — Vol. 40. — No. 1. — 2000. — P. 41–62.
237. Padelford, F. M. *Spenser's "Fowre Hymnes"* / F. M. Padelford // *The Journal of English and Germanic Philology*. — Vol. 13. — No. 3. — 1914. — P. 418–433.
238. Padelford, F. M. *Spenser's "Fowre Hymnes": A Resurvey* / F. M. Padelford // *Studies in Philology*. — Vol. 29. — No. 2. — 1932. — P. 207–232.
239. Padelford, F. M., Maxwell, W. C. *The Compound Words in Spenser's Poetry* / F. M. Padelford, W. C. Maxwell // *The Journal of English and Germanic Philology*. — Vol. 25. — No. 4. — 1926. — P. 498–516.
240. Patterson, S. R. *Spenser's "Prothalamion" and the Catullan Epithalamic Tradition* // *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*. — Vol. 10. — No. 1. — 1979. — P. 97–106.
241. Pearson, L. E. *Elizabethan Love Conventions* / L. E. Pearson. — Berkeley: Univ. of California Press, 1933. — 365 p.
242. Pico Della Mirandola. *Commentary on a "Canzone" of Benivieni by Giovanni Pico della Mirandola* / Tr. S. R. Jayne / Pico Della Mirandola. — New York: Peter Lang Pub Inc., 1984. — 289 p.
243. Plato. *The Symposium* / Tr. and Ed. M. C. Howatson / Plato. — Cambridge; New York: Cambridge Univ. Press, 2008. — 128 p.

244. Prager, C. Emblem and Motion in Spenser's "Prothalamion" / C. Prager // *Studies in Iconography*. — Vol. 2. — 1976. — P. 114–120.
245. Prescott, A. The Thirsty Deer and the Lord of Life: Some Contexts for Amoretti 67–70 / A. Prescott // *Spenser Studies*. — No. 6. — 1985. — P. 33–76.
246. Puttenham, G. *The Art of English Poesy by George Puttenham: A Critical Edition* / Ed. F. Whigham, A. R. Wayne / G. Puttenham. — Ithaca; London: Cornell Univ. Press, 2007. — 498 p.
247. Quitslund, J. A. Platonism / J. A. Quitslund // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 546–548.
248. Quitslund, J. A. Spenser's Amoretti VIII and Platonic Commentaries on Petrarch / J. A. Quitslund // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. — Vol. 36. — 1973. — P. 256–276.
249. Ramachandran, A. Edmund Spenser, Lucretian Neoplatonist: Cosmology in the "Fowre Hymnes" / A. Ramachandran // *Spenser Studies: A Renaissance Poetry Annual*. — Vol. 24. — No. 1. — 2009. — P. 373–411.
250. Reavley, G. Areopagus / G. Reavley // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 143–144.
251. Roche, T. P. The Calendrical Structure of Petrarch's "Canzoniere" / T. P. Roche // *Studies in Philology*. — Vol. 71. — No. 2. — 1974. — P. 152–172.
252. Rollinson, Ph. B. A Generic View of Spenser's "Four Hymns" / Ph. B. Rollinson // *Studies in Philology*. — Vol. 68. — No. 3. — 1971. — P. 292–304.
253. Rollinson, Ph. B. Hymn / Ph. B. Rollinson // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 385.

254. Rubel, V. L. *Poetic Diction in the English Renaissance: From Skelton through Spenser* / V. L. Rubel. — New York: Modern Language Association of America; London: Oxford Univ. Press, 1941. — 407 p.
255. Rudinstine, N. L. *Sidney's Poetic Development* / N. L. Rudinstine. — Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1967. — 313 p.
256. Rydén, M. *Flowers* / M. Rydén // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 310–311.
257. Saccone, E. *The Portrait of the Courtier in Castiglione* / E. Saccone // *Italica*. — Vol. 64. — No. 1. — 1987. — P. 1–18.
258. Samuel, I. *Plato and Milton* / I. Samuel. — Ithaca; New York: Cornell Univ. Press, 1947. — 182 p.
259. Scaliger, G. C. *Select Translations from Scaliger's Poetics* / Tr. F. M. Padelford / G. C. Scaliger. — New York: Henry Holt & Co., 1905. — 126 p.
260. Schachter, M. Louis Le Roy's "Sympose de Platon" and Three Other Renaissance Adaptions of Platonic Eros / M. Schachter // *Renaissance Quarterly*. — Vol. 59. — No. 2. — 2006. — P. 406–439.
261. Scott, J. G. *Minor Elizabethan Sonneteers and Their Greater Predecessors* / J. G. Scott // *The Review of English Studies*. — Vol. 2. — No. 8. — 1926. — P. 423–427.
262. Scott, J. G. *The Sources of Spenser's "Amoretti"* / J. G. Scott // *The Modern Language Review*. — Vol. 22. — No. 2. — 1927. — P. 189–195.
263. Silver, I. *Plato and Ficino in the Work of Symphorien Champier* / I. Silver // *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. — Vol. 55. — No. 2. — 1993. — P. 271–280.
264. Sims, D. J. *The Syncretic Myth of Venus in Spenser's Legend of Chastity* / D. J. Sims // *Studies in Philology*. — Vol. 71. — No. 4. — 1974. — P. 427–450.

265. Smarr, J. L. *Anacreontics* / J. L. Smarr // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 39.
266. Smith, J. C. *The Problem of Spenser's Sonnets* / J. C. Smith // *The Modern Language Review*. — Vol. 5. — No. 3. — 1910. — P. 273–281.
267. Sokolov, D. A. “Love Gave the Wound, Which While I Breathe Will Bleed”: Sidney’s “Astrophil and Stella” and the Subject of Melancholy / D. A. Sokolov // *Sidney Journal*. — Vol. 30. — No. 1. — 2012. — P. 27–51.
268. Sokolov, D. A. *Sir Philip Sidney: “Astrophil and Stella”* / D. A. Sokolov // *The Ashgate Research Companion to The Sidneys, 1500–1700: Volume 2: Literature* / Ed. M. P. Hannay, M. G. Brennan, M. E. Lamb. — Surrey; Burlington: Ashgate Publishing Ltd., 2017. — P. 226–240.
269. Stern, V. F. *Harvey, Gabriel* / V. F. Stern // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 347–348.
270. Stewart, J. T. *Renaissance Psychology and the Ladder of Love in Castiglione and Spenser* / J. T. Stewart // *The Journal of English and Germanic Philology*. — Vol. 56. — No. 2. — 1957. — P. 225–230.
271. Traill, D. A. *Ring Composition in Catullus 63, 64 and 68b* / D. A. Traill // *The Classical World*. — Vol. 81. — No. 5. — 1988. — P. 365–369.
272. Traill, D. A. *Ring-Composition in Catullus 64* / D. A. Traill // *The Classical Journal, The Classical Association of the Middle West and South*. — Vol. 3. — No. 76. — 1981. — P. 232–241.
273. Tuve, R. *A Mediaeval Commonplace in Spenser's Cosmology* / R. A. Tuve // *Studies in Philology*. — Vol. 30. — No. 2. — 1933. — P. 133–147.

274. Waller, G. F. "This Matching of Contraries": Bruno, Calvin and the Sidney Circle / G. F. Waller // *Neophilologus*. — Vol. 56. — No. 3. — 1972. — P. 331–343.
275. Warkentin, G. Sonnet, Sonnet Sequence / G. Warkentin // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 662–665.
276. Weatherby, H. L. Axiochus / H. L. Weatherby // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 77.
277. Weiss, R. Humanism in England during the Fifteenth Century / R. Weiss. — Oxford: Basil Blackwell, 1941. — 190 p.
278. Welsford, E. Introduction / E. Welsford // *Spenser: "Fowre Hymnes," "Epithalamion": A Study of Edmund Spenser's Doctrine of Love* / Ed. and Introduction by E. Welsford / E. Spenser. — Oxford: Basil Blackwell, 1967. — P. 1–91.
279. Wheeler, A. L. Catullus and the Traditions of Ancient Poetry / A. L. Wheeler. — Berkeley: Univ. of California Press, 1934. — 291 p.
280. Wickert, M. A. Structure and Ceremony in Spenser's "Epithalamion" / M. A. Wickert // *English Literary History*. — Vol. 35. — No. 2. — 1968. — P. 135–157.
281. Wilkins, E. H. A General Survey of Renaissance Petrarchism / E. H. Wilkins // *Comparative Literature*. — Vol. 2. — No. 4. — 1950. — P. 327–342.
282. Wine, M. L. Spenser's "Sweete Themmes": Of Time and the River / M. L. Wine // *Studies in English Literature, 1500–1900*. — Vol. 2. — No. 1. — 1962. — P. 111–117.
283. Winstanley, L. The Influence of Ficino and Bruno on the "Fowre Hymnes" / L. Winstanley // *The Fowre Hymnes* / Ed. and Introduction by L. Winstanley / E. Spenser. — Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1907. — P. lviii–lxxii.

284. Woodward, D. H. Some Themes in Spenser's "Prothalamion" / D. H. Woodward // *English Literary History*. — Vol. 29. — No. 1. — 1962. — P. 34–46.
285. Woudhuysen, H. R. Letters, Spenser's and Harvey's / H. R. Woudhuysen // *The Spenser Encyclopedia* / Ed. A. C. Hamilton, D. Cheney, W. F. Blissett et al. — London: Univ. of Toronto Press, 1990. — P. 434–435.

Подписано в печать 31.01.2018 г.
Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 24,4. Тираж 1 экз.
Заказ № 4748.
Отпечатано с готового оригинал-макета заказчика
в ООО «Издательство “ЛЕМА”»
199004, Россия, Санкт-Петербург, 1-я линия В.О., д.28
тел.: 323-30-50, тел./факс: 323-67-74
e-mail: izd_lemma@mail.ru
<http://www.lemaprint.ru>