

## **ALTRA MUSICA И ПИФАГОРЕЙСКИЙ ЧИСЛОВОЙ СИМВОЛИЗМ КАК ОСНОВЫ ИДИОСТИЛЯ “МАЛЫХ ПОЭМ” ЭДМУНДА СПЕНСЕРА**

© 2017 г. И. И. Бурова

Доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур  
Санкт-Петербургского государственного университета, Россия,  
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9  
i.burova@spbu.ru

## **ALTRA MUSICA AND PYTHAGOREAN NUMBER SYMBOLISM AS THE BASICS OF EDMUND SPENSER'S “MINOR POEMS” IDIOSTYLE**

© 2017 Irina I. Burova

Doctor of Philological Sciences, Professor at the Foreign Literatures' History Department of the St. Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Embankment, St. Petersburg, 199034 Russia  
i.burova@spbu.ru

“Малые поэмы” Эдмунда Спенсера рассматриваются как группа произведений, отражающих важнейшие черты идиостиля поэта. Большинство поэм обладают индивидуальными стилистическими особенностями, но их также объединяет отношение Спенсера к ним как к “песням”, ввиду чего возникает потребность определить, что Спенсер понимал под *altra musica* и какие приемы использовал для того, чтобы подчеркнуть музыкальные качества своей поэзии и оправдать сходство своих стихотворений с музыкой. Пифагорейское представление о музыке как точной науке, основанной на числовых соотношениях, также оказало мощное влияние на Спенсера и привело к тому, что поэт следовал определенным правилам геометрии при структурировании текстов как отдельных поэм, так и сборников стихотворений. В статье также уделяется внимание приверженности Спенсера числу девять, которое выступает в качестве своеобразного знака его авторства. Эти проблемы обсуждаются на фоне широкого историко-культурного контекста и подводят автора к заключению о том, что стиль “малых поэм” Спенсера носит явные признаки склонности поэта скорее к классицизму, чем к барокко.

Edmund Spenser's “minor poems” are regarded as a group of works demonstrating the most important characteristics of the poet's idiosyncrasy. Most of the poems possess the stylistic peculiarities of their own, yet they also demonstrate uniformity in Spenser's regarding them as “songs”, which prompts us to discuss Spenser's notion of *altra musica* and the ways he used to justify the kinship between his poetry and music. The Pythagorean idea of music as an exact science based on numerical relations also had a strong influence on Spenser and led to his following some rules of geometry in structuring both his individual poems and collections of works. The article also treats Spenser's partiality to number nine, which serves as a kind of his hallmark. These problems are discussed within a broad historical and cultural context, with the conclusion that Spenser's “minor poems” style clearly reveals the poet's bias towards Classicism, rather than Baroque.

*Ключевые слова:* Эдмунд Спенсер, стиль “малых поэм” Спенсера, музыка, поэзия, эволюция представлений о соотношении музыки и поэзии, песня, *altra musica*, геометрическая структура текста, числовой символизм.

*Key words:* Edmund Spenser, the style of “minor poems” by Spenser, music, poetry, evolution of the idea of relations between music and poetry, song, *altra musica*, geometrical structure of the text, number symbolism.

Дата поступления материала в редакцию 22 декабря 2015 г.  
Received by Editor on December 22, 2015.

В традиционных характеристиках стиля поэзии Спенсера непременно подчеркивается его архаичность, объясняющаяся подражанием итальянским тенденциям к канонизации языка Данте, требовавшим от английского поэта реконструкции слов

и словоформ, которыми пользовался Чосер. Не менее популярно представление о том, что содержание “Королевы фей” подтолкнуло поэта к реставрации лексики, описывающей специфические атрибуты рыцарства, тех слов, которые вышли из

употребления с закатом самого рыцарства, или же что поэт ввел в английский язык немало до сих пор широко употребляемых слов (см.: [1], [2], [3]). Вместе с тем сравнение разных по времени создания и жанровой принадлежности произведений Спенсера не позволяет говорить об их стилистической монотонности: обильная и нарочитая псевдоархаизация языка в “Пастушеском календаре” заметно ослабевает в “Amoretti”, “Эпиталаме” и “Четырех гимнах”, тогда как в “Дафнаиде” и “Проталаме” она практически сходит на нет. Стил “Руин времени” и “Четырех гимнов” отличается обилием перифраз, употребляемых для обозначения персонажей языческих мифов (“the father of eternitie” (PB<sup>1</sup>, ст. 369) – Юпитер, “Ledaes warlick twinnes” (PB, ст. 386) – Кастор и Поллукс, “Pierian sacred sisters” (PB, ст. 394) – Музы, “Cyprian Queene” (ГК, ст. 55) – Венера), священной истории (“O blessed well of love, o floure of grace, / O glorious Morning starre, o lampe of light, <...> Eternall King of glorie, Lord of might, / Meeke lambe of God...” (ГНЛ, ст. 169–173) – Иисус Христос, “The brightest Angell, even the Child of light” (ГНЛ, ст. 83) – Люцифер) и прославленных деятелей античности (“Teian Poet” (ГНК, ст. 219) – Анакреонт, “blinde bard” (PB, ст. 430) – Гомер, “Eastern Conquerour” (PB, ст. 432) – Александр Македонский) и т.д. В то же время некую стилистическую константу поэзии Спенсера можно было бы связать с его постоянными попытками расширить возможности поэзии за счет инкорпорирования в нее элементов языков других видов искусства, в частности музыки.

Одной из центральных категорий античной эстетики, унаследованной позднейшими эпохами, была гармония, первое развитое учение о которой сложилось в недрах пифагорейской школы [5, с. 36–37]. Исходя из представления о том, что миром правят числа, пифагорейцы утверждали, что божественная наука математика жестко контролирует законы гармонических пропорций. Открытие этих гармонических соотношений позволило Пифагору разделить космос на множество плоскостей или сфер, каждой из которых были приписаны определенный музыкальный тон, гармония, интервал, число, имя, цвет и форма. Утвердив музыку как точную науку, Пифагор

перенес установленные им гармонические соотношения на все явления природы, рассматривая вселенную как гигантский монохорд, струна которого натянута между абсолютным духом и абсолютной материей [6, с. 285–291]. Музыка как выражение чистейшей гармонии превратилась в атрибут всего сущего, и это представление в дальнейшем отразилось в осмыслении ее особого положения в ряду искусств.

Известно, что Пифагор видел в музыке могучее терапевтическое средство, играя составленные им специальные музыкальные композиции в присутствии больного и используя музыку как средство очищения от иррациональных влияний и страстей [6, с. 289]. Исходя из пифагорейского учения о музыке сфер и всеобщих законах гармонических отношений в природе, Бозций провозгласил существование не только инструментальной музыки, но также “вселенской музыки” и “человеческой музыки”, благодаря чему “неслышимая” музыка стала восприниматься и как высший, организующий структурный принцип мироздания, и как атрибут “нрава”, т.е. иррациональной внутренней сущности людей.

Однако если в античные времена музыку также рассматривали и как безусловный источник удовольствия и интеллектуального развлечения [7, с. 630], то аскетическое христианское средневековье абсолютизировало ее религиозные и воспитательные функции. С одной стороны, человек мыслился как музыкальный инструмент, призванный постоянно славить Творца, с другой стороны, вслед за пифагорейцами средневековая теория музыки (Исидор из Севильи, Регино из Прюма, Иоанн Коттон и др.) признавала нравственное воздействие, оказываемое музыкой, утверждая, что музыка способна воспитывать нравы, смягчать характеры, исцелять от болезней, тогда как ее главное прикладное значение состоит в том, чтобы исцелять дух, возвышая его и очищая от страстей (см.: [8, с. 16–19]).

Вместе с тем многие мыслители воспринимали музыку как систему, включавшую в себя, среди прочего, ритмику, учение о связи музыки поэтического текста, и метрику, учение о поэтических размерах. Так, Платон определял мелос как единство слова, гармонии и ритма [9, с. 164], полагая при этом, что ритм и напев должны следовать за словами, а не наоборот [9, с. 166]. Напротив, в другом авторитетном для средневековья источнике, трактате “О расположении слов” Дионисия Галикарнасского, также не сомневавшемуся в общности музыки и поэзии (например, он рассматривал искусство красноречия как “разновидность

<sup>1</sup> В статье приняты следующие сокращения: Am – “Amoretti”; Muio – “Muipotmos”; Pr – “Prosoporaia”; Астроф – “Астрофел”; ВКК – “Возвращение Колина Клаута”; ВМ – “Вергилиева *Мошка*”; ГК – “Гимн Красоте”; ГЛ – “Гимн Любви”; ГНЛ – “Гимн Небесной Любви”; ГНК – “Гимн Небесной Красоте”; Д – “Дафнаида”; Клор – “Скорбная песнь Клоринды”; ПК – “Пастушеский календарь”; РВ – “Руины времени”; СЛМ – “Слезы муз”; Э – “Эпиталама”. Тексты произведений Э. Спенсера цитируются по изданию [4].

музыкальной науки, отличающуюся от вокальной и инструментальной музыки в степени, а не в роде” [10, р. 76–77]), утверждалось, что мелодия может “подчинять” себе слова.

Знаменитая средневековая формула “ничто не может существовать без музыки” не только оправдывала статус музыки как первейшего из семи свободных искусств, но и подразумевала, что музыка является обязательной составной частью других видов искусства. И только на заре эпохи Возрождения на смену восходящего к Дионисию представления о подчиненности искусства слова искусству музыки пришла концепция об их партнерстве, выдвинутая Эташем Дешаном в метафорическом образе брака музыки и поэзии [11, р. 271], тогда как Высокое Возрождение породило идею превосходства последней. Подобно тому, как Аристотель отдавал поэзии первенство над историей, Ф. Сидни возвысил ее над науками [12, с. 173], полагая ее древнейшей частью человеческого познания, “отцовским началом, которое дало жизнь всем прочим наукам...” [12, с. 183]. Под влиянием “Защиты поэзии” английские теоретики XVII в. отказались от средневековой иерархии искусств, прочно закрепив идею равноправия музыки и поэзии в образах “сестринских искусств” [13, с. 545].

Идеальной иллюстрацией сродства музыки и поэзии являлась песня, жанр, весьма характерный для поэзии самого Ф. Сидни и играющий важнейшую роль в его единственном романе, насыщенном поющими персонажами и текстами их песнопений [14]. Об этой ее черте выразительно отозвался в поэме “Руины времени” Спенсер, назвавший Сидни “вечно поющим” и указавший на то, что после смерти Сидни продолжает жить в земном мире “в каждой песне нашей” (РВ, ст. 337–341). В свете того высочайшего авторитета, которым пользовался Сидни у Спенсера, обращает на себя внимание выраженное стремление последнего систематически представлять свои “малые поэмы” как “музыку” и “песни” [15, с. 38–40]. При этом поэт всячески подчеркивал близость этих песен естественной, природной музыке, что позволяет сопоставлять их с пением птиц (ПК. “Июнь”, ст. 49–56). Более того, такая песня тождественна музыке (ПК. “Август”, ст. 1–2), но не менее важны и ее слова, также выражающие состояния души человека (ПК. “Август”, ст. 151–154). Эти душевные состояния могут быть весьма разнообразными, поэтому есть песни веселые (“songs of some jousaunce”, ПК. “Ноябрь”, ст. 2), есть песни “игривые” (“wanton layes”, ПК. “Ноябрь”, ст. 79) и хвалебные (ПК. “Ноябрь”, ст. 78), есть “плачи”, в которых поется о горе и смерти (“of sorrowe and deathes dreeriment”, ПК. “Ноябрь”, ст. 36), хотя чаще всего песни слагаются о любви.

Как гимнограф Спенсер также неоднократно подчеркивал песенную природу своих творений, поочередно воспевая Любовь, Красоту, Небесную Любовь и Небесную Красоту. “Эпиталама” была для него “песнью” (Э, ст. 427), что позволяет распространить это определение и на родственную ей “Проталаму”. “Песнями” именовались и траурные элегии “Астрофел” и “Скорбная песнь Клоринды”, тогда как в открывающей сборник “Жалобы” поэме “Руины времени” песня используется как метафора дарующей бессмертия поэзии.

В отличие от большинства современников, Спенсер не писал стихи на уже существующие мелодии, с чем зачастую связаны замечания специалистов по истории английской придворной песенной поэзии, отмечающих, что стихи Спенсера плохо ложились на музыку ([16], [17], [18], [19], [20, р. 88–93], [21, р. 114–115]), требуя новых мелодий, которые соответствовали бы ее оригинальным ритмико-метрическим характеристикам. История создания музыки к его стихам была начата Р. Карлтоном, опубликовавшим в 1601 г. мадригалы на стихи I и II строф Песни VIII Книги V “Королевы фей”. Позднее к поэзии Спенсера обращались Г. Гендель, использовавший в “Оратории по случаю восшествия на престол” (1714) отрывки из “Гимна небесной красоте” и “Королевы фей”, М. Грин, создавший музыкальный цикл на тексты 25 сонетов “Amoretti” (1739), а также Б. Бриттен, в “Весенней симфонии” (1949) которого звучит Сонет IX из “Amoretti”, и Р. Воан-Уильямс, включивший фрагменты “Эпиталамы” в “Эпиталамическую кантату” (1957).

То обстоятельство, что его стихи “не пелись” на уже существующие мелодии, позволяет видеть в Спенсере продолжателя восходящей к Э. Дешану традиции отделения лирической поэзии от музыкального сопровождения, отражающего ее освобождение от подчинения музыке. Однако позиционирование “малых поэм” как “другой музыки”, бытующей без музыкального сопровождения, с неизбежностью вызывало к жизни компенсаторные механизмы, повышающие музыкальность самой поэзии. По образному выражению А.Е. Махова, всякий раз, отходя от музыки, поэтическое слово ощущает “неисполнимое желание стать музыкой” [22, с. 6]. Именно осознание своей поэзии как “другой музыки” породило внимание Спенсера к благозвучию стихов, определившее их ритмико-синтаксические и фонетические характеристики.

Воспринимая строгость ритмического рисунка стиха как обязательное качество хорошей поэзии, Спенсер изредка, в угоду размеру, допускал метаплазмы (усечения, сращения, изменения формы слова). Вот несколько примеров: “faln”

(ПК. “Сентябрь”, ст. 18); “endur’d” (ВМ, ст. 607); “mournefulst” (ПК. “Ноябрь”, ст. 53); “hear’st” (ВМ, ст. 632); “That nys on earth assuraunce to be sought” вместо “That ne is on earth assuraunce to be sought” (ПК. “Ноябрь”, ст. 157); “Seemes that in fruitfull pastures ye doo live” вместо “It seemes that in fruitfull pastures ye doo live” (Pr, ст. 593). Наиболее часто встречающимися сращиваниями слов в его поэмах являются комбинации определенного артикля с существительным и частицы “to” с неопределенной формой глагола в случаях, когда значимые слова начинаются с гласного звука (“t’about” (СЛМ, ст. 251); “t’acompanie” (Pr, ст. 97); “t’advise” (Pr, ст. 113); “t’approach” (Pr, ст. 470); “th’Ape” (Pr, ст. 354, 431, 552, 557) и т.п.), которые одновременно повышают звучность стиха, упраздняя сочетания гласных на стыках слов. Этой же цели часто было подчинено введение образованных от знакомых корней неологизмов нужных ритмических рисунков (“Diapase” вместо “Diapason”, СЛМ., ст. 549). Во имя соблюдения ритмического рисунка, а не только для архаизации поэтического языка [23, p. 13] Спенсер часто пользовался возможностями словообразования с помощью аффиксов, наиболее часто прибегая к префиксам a-, dis- и суффиксам -ment, -en, -full, -less и -ance:

- “...on thy shoulder it leans **amisse**”  
(ПК. “Февраль”, ст. 56),  
“**A**reede uprightly, who has the victorye?”  
(ПК. “Август”, ст. 130),  
“But tell me first of thy flocks **astate**”  
(ПК. “Сентябрь”, ст. 24);  
“To sadder times thou mayst **attune** thy quill...”  
(ПК. “Ноябрь”, ст. 35),  
“I wont to raunge **amydde** the mазie thickette”  
(ПК. “Декабрь”, ст. 25),  
“The new begins his compast course **anew**”  
(Am. LXII, ст. 2),  
“former lives **amend**” (Am. LXII, ст. 6),  
“But of their leaves they were **disarayde**”  
(ПК. “Февраль”, ст. 105),  
“as signes of ill luck bene **dispraised**”  
(ПК. “Май”, ст. 232),  
“my plaints, causd of **discurtesee**”  
(ПК. “Июнь”, ст. 97),  
“...to **dislodge** the Raven of her neste”  
(ПК. “Декабрь”, ст. 32);  
“whych made us meriment” (ПК. “Апрель”, ст. 14),  
“advancement vaine” (PB, ст. 51),  
“endowments rare” (PB, ст. 87),  
“And mourne my fall with dolefull dreriment./ Yet it is comfort in great languishment...” (PB, ст. 158–159);  
“But sike fancies weren foolerie./ And broughten this Oake to this miserye” (ПК. “Февраль”, ст. 211–212),

“Tho shall we sporten...” (ПК. “Март”, ст. 19),  
“...clouds wexen cleare” (ПК. “Сентябрь”, ст. 18),  
“...as of guile maken gayne” (ПК. “Сентябрь”, ст. 34),  
“They setten to sale their shops of shame / And maken a Mart of theyr good name”  
(ПК. “Сентябрь”, ст. 36–37);

“We be not tyde to wilfull chastitie” (Pr, ст. 477) – прилагательное используется в значении “развращенный”, “испорченный”,  
“bounty most rewardfull” (ВКК, ст. 187),  
“And make a tunefull Diapase of pleasure”  
(СЛМ, ст. 549),  
“In gastfull grove...” (ПК. “Август”, ст. 170),  
“Ye tradefull Merchants...” (Am XV, ст. 1);

“...the sencelesse yron dyd feare”  
(ПК. “Февраль”, ст. 205),  
“...love is a curelesse sorrowe” (ПК. “Август”, ст. 104),  
“And if for gracelesse greefe I dye...”  
(ПК. “Август”, ст. 113),  
“Myld humblesse mixt with awfull majesty”  
(Am XIII, ст. 5);

“th’onely usance” (Д, ст. 503),  
“Submitting me to your good sufferance, / And praying to be garded from greevance”  
(ПК. “Февраль”, ст. 187–188),  
“full of mayntenance” (ПК. “Сентябрь”, ст. 169),  
“My hurtlesse pleasance” (ПК. “Декабрь”, ст. 51),  
“To see those folkes make such jouysance”  
(ПК. “Май”, ст. 25).

Потребности метра подсказали Спенсеру использование аналитической формы глагола в настоящем и прошедшем временах группы Indefinite: “**doe raine**” (ПК. “Январь”, ст. 35), “**did encroche**” (ПК. “Февраль”, ст. 226), “**did beginne**” (ПК. “Май”, ст. 187), “**doo haunt**” (PB, ст. 125), “**doth mone**” (PB, ст. 157), “**doe awake**” (Am XLIII, ст. 11), “**did offend**” (Am LXII, ст. 8), “**did cast**” (Muio, ст. 55), “**did see**” (Muio, ст. 70), “**did win**” (Muio, ст. 72), “**did set**” (Muio, ст. 75) и т.д. Наиболее часто такие глагольные формы встречаются в “Королеве фей”.

Исследователи стиля поэзии Спенсера в целом справедливо отмечают относительную правильность грамматики в его произведениях и даже ее большую свободу от влияния латыни по сравнению с текстами большинства современников [24, p. 74], однако не обращают должного внимания на то, что в угоду благозвучию Спенсер считал возможным поступаться правилами грамматики. Он не только допускал отход от твердого порядка слов в предложении, но и весьма свободно распорядился артиклями, особенно в случаях, когда речь шла о существительных, определенных прилагательными в превосходной степени сравнения:

“From \_\_ highest staire to lowest step me drave”  
(PB, ст. 25);

“Of \_\_ greatest ones he \_\_ greatest in his place”  
(PB, ст. 187);

“\_\_ Most miserable creature under \_\_ sky”  
(СлМ, ст. 127);

“And he at last laid forth on \_\_ balefull beare”  
(СлМ, ст. 162);

“\_\_ Image of hellish horrour Ignorance”  
(СлМ, ст. 259) и пр.

По-видимому, нарушение порядка слов Спенсер считал меньшей погрешностью поэтического текста, чем отступление от ритма, поэтому в построении фраз он часто прибегал к инверсии:

“Then I thy soverayne praises loud wil sing”  
(Э, ст. 127);

“Yet was he dect (small joy to him alas) / With manie garlands for his victories” (PB, Педжент 5 II серии, ст. 652–653);

“Ne ought the whelky pearles esteemeth hee”  
(BM, ст. 105);

“Yet saw I on the beare when it was brought”  
(ПК. “Ноябрь”, ст. 161);

“Of all the race of silver-winged Flies / Which doo possesse the Empire of the aire, / Betwixt the centred earth, and azure skies, / Was none more favourable, nor more faire / Whilst heaven did favour his felicities, / Then Clarion...” (Muio, ст. 17–22) и т.д.

Примерами отступления от грамматических норм в угоду ритму стиха являются случаи совмещения аналитической и синтетической формы превосходной степени прилагательного (“**the most happiest wight**” (Д, ст. 517)) или неканонического образования синтетической формы превосходной степени прилагательного, которая должна была бы быть образована по аналитической парадигме (“my beautifullest bride” (Э, ст. 105)), а также равноправное, в зависимости от потребностей метра и диктата рифмы, использование грамматически корректных и некорректных вариантов вопросительных предложений:

“Or hast thy selfe his slomber broke?”  
(ПК. “Март”, ст. 29);

“Or is thy Bagpype broke, that soundes so sweete? / Or art thou of thy loved lasse forlorne?” (ПК. “Апрель”, ст. 3–4);

“Where have you seene the like, but there?”  
(ПК. “Апрель”, ст. 73);

“How shoulde shepherdes live, if not so?”  
(ПК. “Май”, ст. 148);

“If this be right, why did they then create / The world so fayre, sith fairenesse is neglected?” (Д, ст. 204–205);

“How happie was I then, and wretched now?”  
(Д, ст. 308);

“Fayre cruell, why are ye so fierce and cruell?”  
(Am XLIX, ст. 1);

“What dittie did that other shepheard sing?”  
(BKK, ст. 160);

“Who lives that can match that heroick song, / Which he hath of that mightie Princesse made?”  
(BKK, ст. 404–405);

“Seest, howe brag yond Bullocke beares, / So smirke, so smoothe, his pricked eares?”  
(ПК. “Февраль”, ст. 71–72);

“Why standst there (quoth he) thou brutish blocke?”  
(ПК. “Февраль”, ст. 127);

“Thomalin, why sytten we soe, / As weren overwent with woe, / Upon so fayre a morow?”  
(ПК. “Март”, ст. 1–3);

“Seest not thilke same Hawthorne stude, / How bragly it beginnes to budde, / And utter his tender head?”  
(ПК. “Март”, ст. 13–15);

“How kenst thou, that he is awoke?”  
(ПК. “Март”, ст. 28);

“But of sike pastoures howe done the flocks creepe?”  
(ПК. “Сентябрь”, ст. 140);

“Why blush ye love to give to me your hand, / The pledge of all our band?”  
(Э, ст. 238–239);

“But read (faire Sir, of grace) from whence come yee? / Or what of tidings you abroad do heare?”  
(Pr, ст. 604–605).

Стремлением превратить английскую поэзию в словесную музыку было, очевидно, продиктовано и обращение Спенсера с эпитетами, которые, вслед за Сидни, он воспринимал как неотъемлемые признаки поэтической речи. Согласно “Искусству английской поэзии”, приписываемому Дж. Патнэму, в конце XVI в. правильным считалось использование эпитета, предшествующего определяемому существительному [25, р. 193; 263]. У Спенсера большинство эпитетов соответствуют этой норме, однако потребности соблюдения метра и рифмы иногда побуждали поэта употреблять эпитеты в постпозиции (“*Latona pure*” (BM, ст. 13); “*forrest greene*” (BM, ст. 116); “*hart sincere*” (BM, ст. 122); “*starres divine*” (BM, ст. 213); “*garments base of woollen twist*” (Pr, ст. 460); “*credence old*” (BKK, ст. 103); “*sufferance meeke*” (Д, ст. 389); “*gyrlonds trim*” (Астроф, ст. 42), “*forces late dismayd*” (Am XIII, ст. 1)), а в редких случаях даже пользоваться одновременно левым и правым определением (“*cursed foe unknowne*” (Клор, ст. 31)), что тем же Патнэмом квалифицировалось как непростительная ошибка.

Однако наиболее существенным, на наш взгляд, проявлением *altra musica* в “малых поэмах” Спенсера является стремление поэта использовать звуковую форму слов для усиления их эмоционального воздействия. Исследователи поэзии Спенсера традиционно заостряют внимание на его приверженности к аллитерациям как способу повышения благозвучия рифмованного стиха. Например,

А.С. Партридж, анализируя плач по Дидоне (ПК. “Ноябрь”), выявил стремление Спенсера сочетать определяемые слова с аллитерирующими эпитетами (*grieslie ghostes, rufull gyne, fayrest floure, doloros dint, feeble flocks, balefull boughs, mortal men* и т.д.) [24, p. 65], хотя ученый и рассмотрел это явление как стилистическую особенность исключительно избранного им поэтического фрагмента. Данное явление классифицируется исследователем как использование разновидности декоративного эпитета, обеспечивающего гладкость и плавность стиха [24, p. 67]. Отметим также, что Спенсер тяготел к аллитерации и в выборе имен героев “Пастушеского календаря” (Колин Клаут, Диггон Дэви).

Прием аллитерации широко используется поэтом и в других произведениях. При этом она является существенным компонентом звукописи, призванной оказывать эмоциональное воздействие на читателя, направляя его восприятие стихотворных строк.

Для наглядности приведем пример:

To this the Oake cast **h**im to replie  
Well as **h**e couth: but **h**is enemie  
**H**ad kindled such coles of displeasure,  
That the good man noulde stay **h**is leasure,  
But **h**ome **h**im **h**asted with furious **h**eate,  
Encreasing **h**is wrath with many a threate.  
**H**is harmefull **H**atchet **h**e hent in **h**and,  
(Alas, that it so ready should stand)  
And to the field alone **h**e speedeth.  
(Ay little **h**elpe to **h**arme there needeth.)  
(ПК. “Февраль”, ст. 189–198)

(“На это Дуб попытался ответить, / Как мог; однако его враг / Столь рьяно выражал свое недовольство, / Что добрый человек не мог остаться безучастным / И, распаленный гневом, поспешил домой, / Разжигая собственную ярость многочисленными угрозами. / Он схватил свой ужасный Топор / (Увы, он оказался под рукой) / И в одиночку отправился в поле. / (К несчастью, для того, чтобы сотворить зло, особой помощи не требуется)”).

В этом отрывке 19 слов из 71 начинаются на [h], тогда как в других произвольно выбранных фрагментах “Пастушеского календаря” почти такого же объема соотношения составляют 4:71 (ПК. “Сентябрь”, ст. 141–149), 1:74 (ПК. “Январь”, ст. 43–51), 3:75 (ПК. “Декабрь”, ст. 109–117). Аллитерация на [h] присутствует и в других фрагментах “малых поэм”. Описывая маскарад коварного Лиса, вознамерившегося пожрать невинного Козленка, Спенсер сообщает:

A Biggen **h**e had got about **h**is brayne,  
For in **h**is headpeace **h**e felt a sore payne.  
**H**is **h**inder heele was wrapt in a clout,

For with great cold **h**e had gotte the gout.  
(ПК. “Май”, ст. 241–244)

(“Он плотно натянул на себя шапку, / Потому что череп у него раскалывался от боли, / Задняя лапа у него была обмотана тряпицей, / Ибо от сильной простуды у него началась подагра”; соотношение 11:34).

В элегии на смерть Дидоны (ПК. “Ноябрь”) одиннадцатикратно (ст. 60, 70, 80, 90, 100, 110, 120, 130, 140, 150, 160) повторяется рефрен: “O **h**eavie **h**erse”, в “Руинах времени” Верлама сетует на свою судьбу, говоря, что небеса, завидуя, низвергли ее с вершины лестницы на низшую ступень:

**W**hose **h**appines the **h**eavens envying,  
From **h**ighest staire to lowest step me drave...  
(PB, ст. 24–25)

Здесь на [h] начинаются 4 слова из 13. Заметьна аллитерация на [h] и в других фрагментах, например:

Where endles paines and **h**ideous **h**eavinesse  
Is round about me **h**eapt in darksome glades.  
For the **h**uge Othos sits in sad distresse...  
(BM, ст. 371–373; соотношение 4:22);

**H**eapes of **h**uge words up**h**oorded **h**ideously,  
With **h**orrid sound though **h**aving little sence...  
(СлМ, ст. 553–554; соотношение 6:13);

The Lyon sleeping lay in secret shade,  
**H**is Crowne and Scepter lying **h**im beside,  
And **h**aving doft for **h**eate **h**is dreadfull **h**ide...  
(Pr, ст. 952–954, соотношение 6: 22);

Yet at the last (so well **h**e **h**im applyde),  
Through **h**is fine **h**andling, and cleanly play,  
**H**e all those royall signes had stolne away,  
And with the Foxes **h**elpe them borne aside...  
(Pr, ст. 1014–1017; соотношение 7:32);

It fortun'd (as **h**eavens had **h**eighted)  
That in this gardin, where yong *Clarion*  
Was wont to solace **h**im, a wicked wight  
The foe of faire things, th'author of confusion,  
The shame of Nature, the bondslave of spight,  
**H**ad lately built **h**is **h**atefull mansion,  
And lurking closely, in awayte now lay,  
**H**ow **h**e might anie in **h**is trap betray.

But when **h**e spide the joyus Butterflie  
In this faire plot dispacing to and fro,  
Fearless of foes and **h**idden jeopardie,  
Lord **h**ow **h**e gan for to bestirre **h**im tho,  
And to **h**is wicked worke each part applie:  
**H**is **h**earte did earne against **h**is **h**ated foe...  
(Muio, ст. 241–254; соотношение 20:104).

Процитированные выше отрывки объединяет не только обилие аллитераций на [h], но и смысловое наполнение: все они связаны с идеей страха, нависшей угрозы (“казнь” дуба, гибель

козленка, гибель города, гибель Кларина, узурпация короны, которая равносильна гибели государства, и др.). Поскольку частотность употребления [h] в этих фрагментах поэм Спенсера выходит как за границы речевой нормы, так и за пределы случайности, это позволяет рассматривать ее как намеренный прием семантизации звука, своего рода “звуковое задание” (термин Б.Л. Томашевского [26, с. 8]). Аллитерирующие звуки [h] превращаются в информанты, знаки объективированной в языке эстетизированной эмоции страха.

Очевидной семантической нагрузкой в “малых” поэмах Спенсера обладают и некоторые другие аллитерирующие согласные. Так, звук [w] оказывается связанным со значением неизбывной тоски, плача, горя, сожаления:

Ah wretched world the den of wickednesse...  
(СлМ, ст. 121; соотношение (2 + 1 графический знак):7);

A Woman sitting sorrowfullie wailing...  
(РВ, ст. 9; соотношение (2 + 1 графический знак):5);

And if thou wilt bewaile my wofull tene...  
(ПК. “Ноябрь”, ст. 41; соотношение 3:8);

My harvest wast, my hope away dyd wipe...  
(ПК. “Декабрь”, ст. 108; соотношение 3:8);

Waile ye this wofull waste of natures warke:  
Waile we the wight, whose presence was our pryde;

Waile we the wight, whose absence is our carke.

The sonne of all the world is dimme and darke:

The earth now lacks her wonted light,

And all we dwell in deadly night...

(ПК. “Ноябрь”, ст. 64–69; соотношение (14+4 графических знаков):50);

She while she was (that was, a woful word to sayne)...

(ПК. “Ноябрь”, ст. 93; соотношение 5:11);

For I will walke this wandring pilgrimage

Throughout the world from one to other end,

And in affliction wast my better age.

(Д, ст. 372–374; соотношение 5:22);

Thus do we weep and waile, and wear our eies...

(Клор, ст. 95; соотношение 4:10).

В элегии на смерть Дидоны горестное настроение, характерное для плача, подчеркивается многократной аллитерацией на [w], безвозвратность потери – резкими аллитерирующими [d], аллитерирующие [h] передают тягостность скорбных вздохов и ощущение беды:

Shepherds, that by your flocks on Kentish downes abyde,

Waile ye this wofull waste of natures warke:

Wail we the wight, whose presence was our pryde:

Wail we the wight, whose absence is our crake.

The sonne of all the world is dimme and darke:

The earth now lacks her wonted light,

And all we dwell in deadly night,

О heavie herse.

Breake we our pypes, that shrild as lowde as Larke,  
O carefull verse.

(ПК. “Ноябрь”, ст. 63–72)

Со звуком [r] у Спенсера связан эйдос величия (поэт характеризует Фрэнсиса Рассела, 2-го графа Бедфордского, как “...good Earle of rare renowne” (РВ, ст. 261)) и неукротимой силы (Колин Клаут сравнивает свое внутреннее состояние с неистовством зимней бури: “...Such rage as winters, reigneth in my heart...” (ПК. “Январь”, ст. 25)). К этой же группе относятся следующие примеры:

They reigne and rulen over all...

(ПК. “Июль”, ст. 175)

And bids him clayme with rigorous rage hys right...

(ПК. “Декабрь”, ст. 130)

A mightie Prince, of most renowned race...

(РВ, ст. 184)

A rulesse rout of youngmen...

(ВМ, ст. 431).

Аллитерации на [b] связаны с идеей первоначальной силы (“bitter blasts” (ПК. “Февраль”, ст. 2); “bodie bigge” (ПК. “Февраль”, ст. 106); “brutish blocke” (ПК. “Февраль”, ст. 127), “baleful breath” (ПК. “Декабрь”, ст. 149), звуки [l] и [m] – с лаской и негой (“laesie ladde” (ПК. “Февраль”, ст. 9); “lovely layes” (ПК. “Июнь”, ст. 13); “mery moneth of May” (ПК. “Май”, ст. 1); “Tho marking him with melting eyes...” (ПК. “Май”, ст. 207); “He made by love out of his owne like mould” (ГНЛ, ст. 116). Весьма показательно использование этих звуков в наиболее интимных по содержанию стихах “Эпиталамы”:

Lay her in lillies and in violets,

And silken courteins over her display,

The odour sheetes, and Arras coverlets.

Behold how goodly my faire love does ly

In proud humility;

Like unto Maia, when as Jove her tooke,

In Tempe, lying on the flowry gras,

Twixt sleepe and wake, after she weary was,

With bathing in the Acidalian brooke.

Now it is night, ye damselfs may be gon,

And leave my love alone,

And leave likewise your former lay to sing:

The woods no more shal answere, nor your echo

ring.

(Э, ст. 302–314)

(Ей надобно достойно послужить –

Раздеть и уложить

Средь лилий и фиалок, под душистым

Арасским пологом и окружить

Изысканнейшим шелком и батистом.

О сколь в смиреньи гордом чуть дыша

Невеста хороша!

Как Майя, к коей приступил Кронид,

Узрев ее в Темпейском разнотравье,

После купанья, между сном и явью,

Так милая моя теперь лежит.

Оставьте же любовь мою одну,  
 Всем вам пора ко сну,  
 Но уходя, взносите свой глагол,  
 Чтоб лес ответил вам и эхом вторил дол.)  
 (Перевод С. Степанова) –

В цитированном фрагменте [l] повторяется 25 раз, а [m] – 9 раз. В соответствии с приведенным выше наблюдением о значении аллитерации на [w] в ст. 309 она передает идею сожаления об утомленности любимой.

В отрывке:

Now welcome night, thou night so long expected,  
 that long daies labour doest at last defray,  
 And all my cares, which cruell love collected,  
 Hast sumd in one, and cancelled for aye:  
 Spread thy broad wing over my love and me,  
 that no man may us see,  
 And in thy sable mantle us enwrap...  
 (Э, ст. 315–321)

(Спускайся, ночь, крылами длинных теней  
 Моим трудам дневным неся венец, –  
 Любви моей собранью горьких пеней  
 Единым махом ты кладешь конец.  
 Прости крыла над ней и надо мной,  
 Раскинь во тьме ночной  
 Свою глухую мантию соболью...)

(Перевод С. Степанова) –

[l] повторяется 13 раз, а [m] – 8 раз.

Приведенные выше примеры позволяют уточнить, что Спенсер стремился сплавить принципы силлабо-тонического стихосложения с исконно английским аллитерационным стихом, используя звуковые повторы в качестве освященного национальной поэтической традицией риторического приема, поддерживающего эвфонию стихов и управляющего их эмоциональным воздействием на слушателя/читателя.

Подавляющее большинство ярких эпитетов в комплексе с определяемыми словами составляют в поэзии Спенсера ритмическую модель “ударный слог – безударный слог – ударный слог”, что могло бы само по себе оправдать их использование поэтом. Однако приведенные выше примеры показывают, что подбор эпитетов у Спенсера обусловлен не только ритмико-мелодическими потребностями стиха, но их звучанием, их ролью в звуковой инструментровке стиха, которая делает их единственно возможными и художественно необходимыми. Таким образом, системный и закономерный характер звукописи в “малых поэмах” позволяет выделить принцип семантизации ряда согласных звуков в качестве существенного элемента идиостиля Спенсера.

Проблема соотношения звука и смысла слова широко дискутировалась с античных времен. Платон в “Кратиле” [27] отстаивал принцип невозпроизводимости идеи в звуке (393b-399d), который был поднят на щит теоретиками барокко. В своем фундаментальном исследовании эстетики А. Поупа Л.В. Сидорченко показала, что теоретики барокко признавали аналогию между поэтической гармонией и пифагорейской космической гармонией, но при этом рассматривали звучание стиха как независимое экспрессивное средство [28, с. 111; 113]. Об отделении звука от смысла как характерном элементе музыкальной эстетики барокко писал и М. Букофцер [29, р. 370–393]. Проведенный анализ звукописи в “малых поэмах” Спенсера позволяет дистанцировать поэта от барочных эстетических идей и сделать вывод о том, что в данном случае Спенсеру было ближе восприятие слова в аристотелевом ключе, т.е. как единства звука и смысла.

Восприятие поэзии как “другой музыки” предполагает, что она также опирается на математические соотношения, актуализируя проблемы геометрии и нумерологического символизма текстов. Уже в “Пастушеском календаре”, эклоги которого соотнесены с календарным циклом, проследживается желание связать композицию сборника с образом совершенства, единства, законченности, символическим выражением которого является круг, гармоничная завершенность циркульной формы которого делала его наиболее важной и универсальной из всех геометрических фигур в мистических учениях, а для неоплатоников – воплощением Бога [30, с. 287]. Важным представляется и стремление поэта вписать события в жизнь природы и вселенной: идея календарного цикла позволяет показать процесс творческого роста Колина Клаута, чья фантазия “...от прежних безумств переходит/К степенным шагам” (ПК. “Июнь”, ст. 37–38). На июньский солнцеворот – середину астрономического года – приходится принятие Колином решения обратиться к более серьезному жанру поэзии, для которого требуется и более совершенное мастерство. Переломный характер момента подчеркивается выбором для эклоги восьмистишия, в катренах которого рифмы организуются по принципу зеркального отражения (ababbaba). В то же время такая строфа с усиленными смежными рифмами средними стихами идеально подходит для подчеркивания идеи геометрического и тематического центра сборника. Подобное акцентирование центра текста в дальнейшем будет блистательно реализовано и в других сочинениях Спенсера, в частности, в сонетной секвенции “Amoretti” и “Эпиталаме”, что свидетельствует о стремлении поэта



управлять семантикой произведения посредством геометрии текста, в центре которого, в сильной позиции, должна находиться ключевая мысль или, как в “Эпиталаме”, ключевое слово [31, с. 29–31].

Гармоническое единство и соразмерность формы, акцентирование геометрического центра и видимая симметрия частей в сборниках поэм Спенсера свидетельствуют о его осознанном стремлении к упорядочиванию секвенций за счет математической выверенности композиции. Понимание симметрии как ведущего принципа организации поэтического текста сближает Спенсера с позицией классицистов.

Математический расчет архитектурных параметров поэм подсказал Спенсеру возможность внедрения в них личного знака мастера, которым стало число девять, символические значения которого восходят к временам, предшествовавшим возникновению культуры Междуречья [32, с. 159]. В древнекитайской традиции девятка символизировала понятия “все”, в Древнем Египте она соответствовала числу наиболее почитаемых богов местного пантеона (Атон/Ра, Шу, Тефнут, Геб, Нут, Осирис, Исида, Нефтида и Сет), а в Древней Греции стала числом муз. Геродот, по-видимому, стал первым греческим автором, положившим это священное число в основу композиции литературного произведения. Однако древние греки использовали девятку и как символ долговременности, многочисленные примеры чего встречаются в текстах Гомера: полет девяти птиц предсказал продолжительность Троянской войны, продлившейся девять лет и завершившейся на десятом году после своего начала; девять лет странствовал по дороге домой Одиссей, лишь на десятый год добравшись до берегов родной Итаки; девять дней бушевала буря перед прибытием Одиссея в страну лотофагов, равно как и перед его появлением на острове Калипсо; девять дней свирепствовал мор среди ахейцев, поразивший их по велению Аполлона; девять дней оплакивали Гектора и т.д. В сходном значении длительности употребляли девятку и римляне, достаточно вспомнить мудрый совет авторам по поводу необходимости “лет девять хранить без показу” свои труды, данный Горацием в “Науке поэзии” (ст. 386–390) [33, с. 352].

А.Ф. Лосев подчеркивал особое значение аритмологической эстетики в философии неоплатоников школы Ямвлиха, которые выделяли разнообразные символические значения числа девять. Оно воспринималось ими как число Геры, эфира, пронизывающего и охватывающего весь космос, делающего его круглым, Гефеста (т.к. эфир имеет огненную природу), Гипериона (т.к. стоит выше

всего и все охватывает), Терпсихоры как олицетворения кругового движения в танцах и Прометея как символ мышления. При этом главной чертой “беспорочной”, “совершенной”, “целесообразной” и “далекомечущей” девятки была “космическая активность... принципа гармонии”, “космическая всегармоничность”, “даваемая в аспекте своей активности и общефигурной закругленности” [34, с. 283–284]. Последнее обстоятельство делает еще более важной приверженность Спенсера образу круга, связывая воедино эту фигуру с нумерологическим символизмом числа девять.

Учение Пифагора о том, что все сущее может быть выражено числами, превращало их в универсальные символы. Пифагорейская школа сводила все числа до так называемых исходных, одноразрядных, из которых могут быть получены все иные. На этом сведении основывалось определение пифагорейской “силы” чисел (суммирование составляющих его цифр до тех пор, пока в итоге не получится исходное число), а поскольку во многих культурах числа писались буквами, то и буквам были приписаны определенные числовые соответствия, позволявшие определять “силу” слов и совершать их замены, как это делали каббалисты [35, с. 6–15]. Пифагорейцы интерпретировали девятку как безграничное число, потому что за ней не было ничего, кроме бесконечного числа 10. Она называлась “границей и ограничением, потому что она собирает все числа внутри себя” [6, с. 249], т.е. является наибольшим натуральным числом, записываемым с помощью одного знака, и может быть представлена в виде суммы других одноразрядных натуральных чисел ( $1 + 8, 2 + 7, 3 + 6, 4 + 5$ ).

В христианской культуре на первый план вышло значение девяти как “тройной триады” [36, р. 106], символа Троицы [37, р. 17], а также тройственности человека как единства тела, души и духа [38, р. 206]. Число девять играет заметную роль в структурной организации текстов Нового Завета: так, в Нагорной проповеди приводятся девять видов блаженных (Матф 5:3–10); наряду с девятью дарами Святого Духа (1 Кор 12) перечисляются девять плодов Святого Духа (Гал 5). Особый статус девятки в христианской нумерологии был связан с тем, что написанные римскими цифрами 99 и 90 читались как IC XC – Иисус Христос [39, р. 165]. Однако и Порфирий, один из первых значительных критиков христианства, в заметках “О жизни Плотина и его трудах” радовался тому, что после разделения пятидесяти четырех работ его учителя на шесть эннеад (девятки) композиция “Эннеад” определялась совершенным числом шесть и еще более прекрасным – девять [40, с. 439]. Христианским символизмом девятки объясняется и та важность, которую

это число играет в художественной ткани “Боже-ственной комедии” Данте.

Многочисленные примеры показывают, что Спенсер превратил число девять в свой “фирменный знак”, пробирное клеймо, позволяющее определить принадлежность произведения автору. Поэт явно продемонстрировал свое благоговейное отношение к девятке, включив в сборник “Жалобы” девять поэм и поэтических циклов, а также обыгрывал излюбленное число в “Слезях Муз”: эта поэма открывается прологом из девяти строф, после которого следуют девять самостоятельных жалоб покровительниц искусств – Клио, Мельпомены, Талии, Эвтерпы, Терпсихоры, Эрато, Каллиопа, Урании и Полигимнии. С символом девятки связана и траурная элегия “Дафнаида”, созданная на смерть девятнадцатилетней Дуглас Говард, дочери и наследницы лорда Говарда и жены придворного-поэта Артура Горджеса. Общее число строк поэмы – 567 – не только ассоциируется с гармоничной последовательностью числового ряда, но и по сумме составляющих его цифр сводится к излюбленной спенсеровской девятке. Аналогичные результаты дает и применение численного метода пифагорейской школы к описанию “Астрофела” и “Скорбной песни Клоринды”. “Сила” чисел, выражающих количество стихов вступления (18) к элегиям и в самих элегиях (216 и 108 строк, соответственно) равна девяти. То же самое относится и к “Проталаме”, состоящей из 180 стихов. Числовой код у Спенсера может подчеркивать и наиболее важные фрагменты текста внутри поэмы. Так, созданный в “*Prosoporia*” портрет идеального придворного (Pr, ст. 711–792) не только находится в геометрическом центре текста, но и подчеркивается сводимостью суммы цифр в порядковых номерах первой и последней строк этого фрагмента к 9 ( $7 + 1 + 1 = 9$ ;  $7 + 9 + 2 = 18 \Rightarrow 1 + 8 = 9$ ). И, разумеется, визитной карточкой поэта во все времена будет авторское девятистишие – спенсерова строфа.

Представляется невозможным определить, какие именно понятия вкладывал поэт в символическое число 9. Выражал ли он им свою приверженность служению музам, следовал многовековой христианской традиции или же прославлял имя правящей королевы, состоящее из девяти букв? Однако девятка стала узнаваемым пробирным клеймом мастера, законы математических соотношений придавали текстам его поэтических сборников художественное единство, способствовали акцентированию главных идей произведений. Таким образом, формально-композиционные усилия Спенсера в “малых поэмах” далеко выходят за рамки традиционного для маньеризма предпочтения декоративной формы и технической виртуозности как

самоцели творчества [41] и связаны с ориентацией на эстетические идеалы античности.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. *Draper, J.W.* The Glosses to Spenser's 'Shepherd's Calendar' // *Journal of English and Germanic Philology*. 1918. No. 18. P. 556–574.
2. *McElderry, B.R., Jr.* Archaism and Innovation in Spenser's Poetic Diction // *Publications of the Modern Language Association of America*. 1932. No. 47. P. 144–170.
3. *Ingham, P.* Spenser's Use of Dialect // *English Language Notes*. 1970. No. 8. P. 164–168.
4. *Spenser, E.* The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser / Ed. W.A. Oram, E. Bjorvand, R. Bond et al. New Haven; London: Yale University Press, 1989. 830 p.
5. *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 374 с. [Losev, A.F., Shestakov, V.P. *Istorija estetičeskikh kategorij* [A History of Aesthetic Categories]. Moscow, Iskusstvo Publishers, 1965. 374 p.]
6. *Холл М.П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцерской символической философии. СПб.: СПИКС, 1994. 446 с. [Hall, M.P. *Entsiclopedičeskoye izložhenie masonskoi, germetičeskoi, cabbalističeskoi i rosenkreitserovskoi filosofii* [An Encyclopedic Outline of Masonic, Germetic, Cabbalistic and Rosencrucian Symbolical Philosophy]. St. Petersburg, SPIKS Publishers, 1994. 446 p.]
7. *Аристотель.* Политика // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 376–644. [Aristotle. *Politika* [Politiks: In 4 vols. Vol. 4]. Moscow, Mysl Publishers, 1983. Pp. 376–644.]
8. *Шестаков В.П.* Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения: Общие замечания // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В.П. Шестаков. М.: Музыка, 1966. С. 5–92. [Shestakov, V.P. [Musical aesthetics of the West European Middle Ages and Renaissance: General Observations]. *Musicalnaya aestetika zapadnoevropeiskogo srednevekovja i Vozrozhdenia* [Musical aesthetics of the West European Middle Ages and Renaissance. Compiled by V.P. Shestakov]. Moscow, Musika Publishers, 1966. Pp. 5–92.]
9. *Платон.* Государство // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 79–420. [Plato. *Gosudarstvo* [Respublica]. Plato. *Sobr. soch.* [Works: In 4 vols. Vol. 3]. Moscow, Mysl Publishers, 1994. Pp. 79–420.]
10. *Dionysius of Halicarnassus.* Critical Essays / Tr. St. Usher: In 2 vols. Vol. 2. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1985. 464 p.
11. *Deschamps, E.* L'Art de Dictier et de Fere Chançons // Deschamps E. Oeuvres complètes / Ed. G. Raynaud: En 11 t.

- T. 7. Paris: Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 1891. 377 p.
12. Сидни Ф. Защита поэзии // Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. М.: Наука, 1982. С. 143–216. [Sidney, Ph. *Zaschita poesii* [Defence of Poesie]. *Sidney, Ph. Astrofil i Stella. Zashchita poesii* [Astrophil and Stella. Defence of Poesie]. Moscow, Nauka Publishers, 1982. Pp. 143–216.]
  13. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. В.П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. 687 с. [*Muzikalnaya estetika Zapadnoj Evropi XVII–XVIII vekov* [Musical aesthetics of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> century Western Europe. Compiled by V.P. Shestakov]. Moscow, Musika, 1978. 687 p.]
  14. Халтрин-Халтурина Е.В. Антология поэтических форм в “Старой Аркадии” Филипа Сидни // Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения / Отв. ред. Л.В. Евдокимова; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 2006. С. 117–136. [Haltrin-Khalturina, E.V. [An Anthology of Poetic Forms in Philip Sidney’s ‘Old Arcadia’] *Stikh i proza v evropeiskikh literaturakh Srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [Verse and Prose in the European Literatures of the Middle Ages and the Renaissance. Ed. L.V. Evdokimova]. Moscow, Nauka Publishers, 2006. Pp. 117–136.]
  15. Бурова И.И. Музыка в поэзии Эдмунда Спенсера // Границы литературы в гуманитарном пространстве (Зарубежная литература. Проблемы метода). Вып. 7 / Ред. А.А. Чамеев. СПб.: СПбГУ, 2011. С. 37–45. [Burova, I.I. [Music in the Poetry of Edmund Spenser]. *Graniitsi literatury v gumanitarnom prostranstve (Zarubezhnaya literature. Problemi metoda)* [Borders of Literature in humanitarian space. Ed. A.A. Chameyev]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Press, 2011. Pp. 37–45.]
  16. Ing, R. Elizabethan Lyric: A Study of the Development of English Metres. London: Chatto & Windus, 1951. 252 p.
  17. Bantoux, G. La Chanson en Anglettere au Temps d’Elisabeth. Oxford: Oxford Univ. Press, 1936. 242 p.
  18. Bickford Jorgens, E. The Well-Tun’d Word: Musical Interpretations of English Poetry, 1597–1651. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. 320 p.
  19. Kerman, J. The Elizabethan Madrigal. New York: American Musicological Society, 1962. 318 p.
  20. Hollander, J. The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry, 1500–1700. Princeton: Princeton Univ. Press, 1961. 467 p.
  21. Pattison, Br. Music and Poetry of the English Renaissance. London: Methuen, 1948. 220 p.
  22. Махов А.Е. Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с. [Makhov, A. Ye. *Musica Literaria: Idea slovesnoi musiki v evropeiskoi poetice* [Musica Literaria: The Idea of Verbal Music in European Poetics]. Moscow, Intrada Publishers, 2005. 224 p.]
  23. Leech, G.N. A Linguistic Guide to English Poetry. London; Harlow: Longmans, 1969. 240 p.
  24. Partridge, A.C. The Language of Renaissance Poetry: Spenser, Shakespeare, Donne, Milton. London: Andre Deutsch, 1971. 348 p.
  25. Puttenham, G. The Arte of English Poesie., [June?] 1589 / Ed. E. Arber. London: AlexMurray and Son, 1869. 320 p.
  26. Томашевский Б.Л. Русское стихосложение. Метрика. Пг: Академия, 1923. 160 с. [Tomashevsky, B.L. *Russkoye stikhoslozhenie* [Russian Versification. Metrics]. Petrograd, Academia Publishers, 1923. 160 p.]
  27. Платон. Кратил // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 613–681. [Plato. *Kratil* [Cratylus]. Plato. *Sobr. soch.* [Works: In 4 vols. Vol. 1]. Moscow, Mysl Publishers, 1990. Pp. 613–681.]
  28. Сидорченко Л.В. Александр Поуп и художественные искания в английской литературе первой четверти XVIII века. СПб.: СПбГУ, 1992. 146 с. [Sidorchenko, L.V. *Aleksandr Poup i khudozhestvennie iskanija v anglijskoi literature pervoi chetverti XVIII veka* [Alexander Pope and the Artistic Exploits in English Literature of the First Quarter of the 18<sup>th</sup> Century]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Press, 1992. 146 p.]
  29. Bukofzer, M.F. Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach. New York: W.W. Norton and Co., 1947. 489 p.
  30. Пико делла Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека. Комментарий к канцоне о любви Джироламо Бенивьени // Эстетика Ренессанса: В 2 т. / Сост. В.П. Шестаков. Т. 1. М.: Искусство, 1981. С. 248–305. [Pico della Mirandola, G. *Rech o dostoinstve cheloveka. Kommentarij k kanzone o ljubvi Dzhirolamo Benivjeni* [Oration on the Dignity of Man. Commentary on a Canzone of Love of Girolamo Benivieni]. *Aestetica Rennessansa* [Aesthetics of the Renaissance: In 2 vols. Compiled by V.P. Shestakov. Vol. 1]. Moscow, Iskusstvo Publishers, 1981. Pp. 248–305.]
  31. Бурова И.И. Витрувианские принципы эстетики композиции в творчестве Эдмунда Спенсера // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2014. Вып. 1. С. 6–32. [Burova, I.I. [Vitruvian Principles of the Aesthetics of Composition in the Works by Edmund Spenser]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Herald of St. Petersburg University]. Series 9. 2014. Iss. 1. Pp. 26–32.]
  32. Элиаде М. Космос и история. М.: Прогресс, 1987. 311 с. [Aeliade, M. *Kosmos i istorija*. <Space and Histry> Moscow: Progress Publishers, 1987. 311 p.]
  33. Квинт Гораций Флакк. Собрание сочинений. СПб.: Биографический институт “Студия биографика”, 1993. 446 с. [Quintus Horatius Flaccus. *Sobranije sochinenij* [Works]. St. Petersburg, “Studia Biographica” Biography Institute Press, 1993. 446 p.]
  34. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Последние века: В 2 кн. Кн. 2. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 688 с. [Losev, A.F. *Istoria antichnoi estetiki. Poslednije*

- veka* [A History of Ancient Aesthetics. Final Centuries. In 2 books. Book 2]. Kharkov, Folio Publishers; Moscow, AST Publishers, 2000. 688 p.]
35. *Сефариал*. Каббала чисел: В 2 т. Т. 1. М.: ЧП “Михайлова”, 2001. 178 с. [Sephariel. *Kabbala chisel* [Cabbala of Numbers. In 2 vols. Vol. 1]. Moscow, One-Man Business “Mikhailova” Press, 2001. 178 p.]
36. *Hooper, V.F.* Medieval Number Symbolism: Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression. New York: Dover, 1938. 241 p.
37. *Cirlot, J.E.* A Dictionary of Symbols. New York: Philosophical Library, 1971. 419 p.
38. *Cort, A.* Return to Meaning: The American Psyche in Search of Its Soul. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2008. 560 p.
39. *Folda, J.* An Icon of the Crucifixion and the Nativity at Sinai: Investigating the Pictorial Language of Its Ornamental Vocabulary // In *Laudem Hierosolymitani: Studies in Crusaders and Medieval Culture in Honour of Benjamin Z. Kedar* / Ed. I. Shagir, R. Ellenblum, J.Ch. Riley-Smith. Aldershot; Burlington: Ashgate Publishing, 2007. P. 163–180.
40. *Порфирий*. Жизнь Плотина // Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Философское наследие. Т. 99. М.: Мысль, 1986. С. 427–440. [Porphyrius. *Zhizn Plotina* [Life of Plotinus]. *Diogenes Laertius. O zhizni, ucheniyakh i izrecheniyakh znamenitykh filosofov. Filosofskoje nasledije* [Lives and Opinions of Eminent Philosophers. Philosophical Heritage. Vol. 99]. Moscow, Mysl Publishers, 1986. Pp. 427–440.]
41. *Fowler, A.* Triumphal Forma. Structural Patterns in Elizabethan Poetry. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. 234 p.