



УДК 821.161.2+111(14)“19/16” Рильський, Лавлейс

## КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ВИБРАНОЇ ЛІРИКИ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО Й ВІРША РИЧАРДА ЛАВЛЕЙСА «ДО АЛТЕЇ, З В'ЯЗНИЦІ»: ПІДҐРУНТЯ ГЕДОНІЗМУ

Смольницька О.О., канд. філос. н.,  
провідний науковий співробітник

*Київський літературно-меморіальний музей Максима Рильського*

У статті порівняно аристократичний ідеал і містеріальність на прикладі зіставлення ранньої лірики М. Рильського й вірша поета-кавалера Ричарда Лавлейса «До Алтеї, з В'язниці». Досліджено античний контекст описаного гедонізму, проаналізовано спільну символіку в елітарній поезії.

**Ключові слова:** поезія, переклад, неокласицизм, кавалери, сакральне, міф.

В статье сравниваются аристократический идеал и мистерияльность на примере ранней лирики М. Рильского и стихотворения поэта-кавалера Ричарда Лавлейса «К Алтее, из Тюрмы». Исследован античный контекст описанного гедонизма, проанализирована общая символика в элитарной поэзии.

**Ключевые слова:** поэзия, перевод, неоклассицизм, кавалеры, сакральное, миф.

### Smolnytska O.O. COMPARATIVE ANALYSIS OF THE SELECTED LYRICS BY MAKSYM RYLSKYI AND THE POEM BY RYCHARD LAVLEIS "TO ALTHEA, FROM PRISON": THE BASE OF HEDONISM

Aristocratic ideal and mysterious aspect in early lyrics by M. Rylskyi and the poem by the poet-cavalier Richard Lavleis "To Althea, from Prison" are under analysis. Antique context of described hedonism is researched, the common symbolic in this elitist poetry are analyzed.

**Key words:** poetry, translation, neoclassics, cavaliers, sacral, myth.

**Постановка проблеми.** Сучасні компаративні студії пропонують зіставлення поетичних текстів різних епох, об'єднані одним стилем, своєрідним «вектором», тобто або ґрунтовані на спільних образах, символах, мотивах тощо (позначені спільною базою), або створені як інтуїтивно подібні. Зокрема, такі складні, але цікаві паралелі виникають під час аналізу текстів українського неокласицизму і творів поетів попередніх діб. У цьому аспекті вимагає контекстуального прочитання лірика М. Рильського як неокласика, енциклопедично освіченого митця, перекладача, науковця, критика.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість М. Рильського як елітарна плідно досліджується в українській гуманітаристиці, окремо чи комплексно (В. Агеєва, Г. Білик, О. Бросаліна, Н. Гаврилюк, В. Громова, М. Зубрицька, І. Констанкевич, С. Молочко, М. Наєнко, М. Найдан, С. Павличко, В. Панченко, М. Рильський – онук поета; Е. Соловей, М. Стріха, Л. Сулімова, Ф. Неуважний, В. Халін, А. Ящук та ін.), і відкриватиметься надалі, зокрема із залученням інтермедіального аналізу (В. Просалова). Проте поезія цього автора вимагає подальшої інтеграції у світовий контекст. Отже, перспективно здійснити компаративний аналіз лірики М. Рильського з творами поетів попередніх епох, знайшовши інтуїтивну спорідненість (одразу зазначивши, що про взаємовпливи не йдеться).

**Постановка завдання.** Мета – порівняти вибрані вірші М. Рильського зі збірок «Під осінніми зорями» (1918 р., перероблена 1926 р.) і «Синя далечінь» (1922 р.) і вірш поета-кавалера (епохи Карла I Стюарта) Ричарда Лавлейса (Richard Lovelace, прибіл. 1618 р. – до чи після 1658 р.) «До Алтеї, з В'язниці» («To Althea from Prison», між 1642 і 1649 рр.). **Матеріал аналізу** – вірші М. Рильського «Викочуйте бочки вина», «Під сірий шум дощу пронизливо-смутого...», «Надворі дощ, холодний вітер віє...» і вірш Р. Лавлейса «До Алтеї, з В'язниці». Останній текст подано в оригіналі (додаток 1) та в поетичному перекладі (додаток 2). Для підкреслення культурно-історичної тяглості залучаються тексти Лесі Українки, а також приклади образотворчого мистецтва – передусім твори художників. Пропоновані поети об'єднані елітарним напрямом творчості, ерудицією, освіченістю, використовують у ліриці складну символіку, навіть біографічними моментами: аристократичним походженням (але тут доречніше казати про духовний аристократизм), конфліктами з одноособною владою (як наслідок – ув'язнення Р. Лавлейса, арешт М. Рильського). Спільна освітня база – обізнаність з античною спадщиною (і свідоме культивування її символів), ширше – романський вплив, який оригінально трансформувався в реалізацію текстів рідною мовою (українською, англійською).

Поставлена мета передбачає такі **завдання**: 1) дослідити феномен неокласиків як умовної групи в зіставленні з іншими мистецькими осередками; 2) проаналізувати вплив класичної освіти на формування творчого методу поетів початку ХХ ст., задіявши світовий контекст; 3) проаналізувати особливості творчих об'єднань і угруповань як духовної взаємодопомоги (залучивши приклад опису гетерій у Лесі Українки в драматичній поемі «Оргія»); 4) порівняти провідні концепти й символіку вибраних поезій М. Рильського й вірша Р. Лавлейса.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** З одного боку, поет – виразна індивідуальність. Але наявність інтелектуалізму та прагнення його поглибити сприяли й пошуку односторонності. Цим зумовлюється виникнення протягом історії мистецтва течій, напрямів, шкіл, гуртків тощо. Певна взаємовідповідальність, у хорошому розумінні «клановість» і водночас увага до окремої постаті, а також бажання вижити в переломні моменти – ось причини інтуїтивного (тобто часто незадекларованого) формування творчих об'єднань.

Неокласики були освіченими (що підкреслював їхній сучасник В. Домонтович, він же Бер, він же В. Петров), часто – науковцями, викладачами й перекладачами (причому справжніми знавцями мов – насамперед мертвих, класичних). Отже, у цьому разі є підстава казати не лише про академічний рівень, але й про гармонійно розвинуту особистість, яка нагадувала добу Відродження. Таким чином, стиль неокласиків – це література й літературність, але без літературщини, ерудиція як само собою зрозуміле. Говорячи про більш раннє покоління модерністів (наприклад, Миколу Вороного) 90-х рр. ХІХ ст. – початку ХХ ст., В. Домонтович писав, що ця генерація не виявляла «жадного нахилу до вченої поезії, до поезії як науки, до творчої дисциплінованості поетів, до творчої дисциплінованості вчених. У своїй творчості вони поклалися на надхнення» [3, с. 220]. Отже, тут є виразний ірраціоналізм. У спогадах письменник пояснює, що ХІХ ст. знало чіткий розподіл на сфери діяльності: «Поети творили, учені досліджували їхню творчість. Професорові так само не годилося бути поетом і вченому писати романи, як єпископові грати у футбол» [3, с. 220]. Натомість ХХ ст. принесло зміщення рамок, умовностей і певний синтез галузей: окреме існування для себе спричинило певний застій думки. Поет ставав ученим [3, с. 222]. Така тенденція спостерігалася не тільки в українському, але й узагалі

у світовому (європейському й американському) мистецтві. Недовіра до принципу натхнення [3, с. 223], про що стверджує В. Домонтович, на нашу думку, питання досить спірне, адже попри теоретичну недовіру, поети творили за натхненням (як і творять зараз), просто їхня освітня база, загальна культура, велика начитаність були підґрунтям творіння. (Про натхнення, університетську освіту неокласиків і особливості неокласичного мислення – [19]). Іншими словами, античні, французькі та ін. образи неокласичних віршів насправді не були масками чи заслонами почуттів, а ілюстрували натхнення. Певна ситуація стимулювала натхнення – і саме з натхнення поет-неокласик сублімував власну проблему, причому робив це відсторонено, без надмірної чуттєвості, але саме завдяки прихованому змісту в реципієнта досягалося найсильніше враження. Можна згадати Горация як один зі зразків для неокласиків: цей письменник, сам освічений, вважав, що поету необхідна філософська освіта. Також одна з умов творення справжньої поезії – життєвий досвід (який не вимірюється роками, тобто є не кількісним, а якісним), душевна зрілість. Так само від римлян у неокласиків – наполягання на володінні точною формою.

Що собою являло неокласичне угруповання? На цю тему сказано вже багато, тому треба просто підбити підсумок. Так, В. Домонтович писав, підсумовуючи твердження самих неокласиків (як-от Юрія Клена): «...ніколи ніяких «сходин» неокласиків не було. Не було «неокласичної організації». Не було статуту, зборів, засідань, протоколів, президіуму й секретаріату. <...> жадного складу не було. Була *дружба*, і поза цим не було нічого іншого» [4, с. 252]. Головне в неокласиків – «духова єдність» [4, с. 252], як в англійських поетів елизаветинської доби (аналогічно – покровительство старших молодшим), як і в сучасних українських поетичних генерацій тощо. Те ж саме можна сказати про нью-йоркську групу, яка виникла в 50-х рр. ХХ ст. у Нью-Йорку: за спогадами одного з її членів, Богдана Бойчука (помер 2017 р.), «існувала тільки група приятелів (близьких і далеких), – не було ніякої організації, не було ні статутів, ні зборів, ні управ, ні навіть маніфестів «Нью-Йоркської групи» [1, с. 4]. Це твердження майже дослівно повторює наголошення В. Домонтовича. Отже, важливими були спільні засади, спільне розуміння мистецтва, тобто несвідоме творення в подібному русі. Також в обох умовних групах можна виокремити й те, що їх члени мали європейську культуру, були поліг-



лотами та взагалі зразком справжнього європейського інтелектуала та культуртрегера, поєднуючи власну творчість, викладання, науку, переклад і видавничу діяльність.

Близькі слова М. Рильського – у статті «Микола Зеров – поет і перекладач» (опубл. посмертно, 1965 р.): «Треба прямо сказати, що досить невиразний термін «неокласики» прикладено було випадково й дуже умовно [виділення авторське. – О. С.] до невеличкої групи поетів і літературознавців, які гуртувалися спершу навколо журналу «Книгар» (1918–1920), а пізніше – навколо видавництва «Слово» [8, с. 475]; об'єднували цих митців «любов до слова, до строгої форми, до великої спадщини світової літератури. Український неокласицизм був у значній мірі виявом боротьби проти панфутуристів, деструкторів та інших представників того мистецтва, яке безпідставно декларувало себе як «ліве»...» [8, с. 475]. (Безперечно, авангардизм та інші форми також потрібні в мистецтві, але найкращі зразки таких стилів, течій тощо створені як відштовхування від класичної бази, про яку митці такого руху мали чітке уявлення). Далі автор розвиває цю тему, і підсумком можна вважати те, що в умовах деформації, деструкції неокласицизм боровся за *нормальність*, гармонію, вважаючи, що мета мистецтва – передовсім творити, а не розщеплювати. Звідси протест проти змалювання надмірного фізіологізму й інших «неестетичних» явищ. Комунікабельність, прихильне ставлення до однодумців – але водночас і закритість для ворожих груп, протест проти богемності (притаманної, за спогадами В. Домонтовича, іншим українським поетам [3, с. 220]). Звичайно, тут не йдеться про постаті типу О. Вайлда, в яких зовнішня богемність не суперечила глибокому внутрішньому змісту, освіченості, культурі, а отже, оригінальному мисленню. Щодо неокласичних попередників можна згадати слова К. Паустовського (українця за походженням, який до того ж провів дитячі й молоді роки в Києві) стосовно Ореста Кіпренського – безперечно, надзвичайно талановитого художника, але позбавленого «багатьох необхідних знань» [7, с. 511] (як і бароковий митець Сальватор Роза та ін.): «Він не знав, що талант, не віділлятий у строгі форми культури, після миттєвого світла залишає тільки чад» [7, с. 511–512] (переклад із російської мій. – О. С.). Слова, сказані про художника доби романтизму, стосуються й інших митців. У Дж. Д. Селінджера в оповіданні (яке

можна назвати новелою) «Блакитний період де Дом'є-Сміта» («De Daumier-Smith's Blue Period») головний герой, художник і викладач, пише талановитій черниці, сестрі Ірмі: якщо вона не опанує азів мистецького фаху, то залишиться «дуже, дуже цікавим художником – але не видатним» [11, с. 181] (переклад А. Івахненко) – в оригіналі: “If you do not learn a few more rudiments of the profession, you will only be a very, very interesting artist the rest of your life instead of a great one» [28, р. 66]. Звичайно, зумовити зростання таланту, якщо він відсутній, неможливо, але його можна розвинути за грамотного підходу (або сугестувати, «підштовхнути» в потрібному напрямку, якщо здібності чи талант яскраві). М. Стріха нагадує про класичні принципи як необхідний чинник формування стилю: «Чомусь ні в кого не викликає подиву й заперечень те, що художник вільний творити в будь-якій манері, але повинен-таки вміти намалювати добру академічну копію з Рафаеля. І водночас майже нікого не дивує, коли автор модних (і часом незлих!) верлібрів не ладен бодай якимось заримувати кілька катренів...» [20, с. 6]. Тут питання стоїть навіть не про володіння канонічною формою (зрештою, це можна опанувати), а про загальну культуру, про готовність розповісти певну проблему. Отже, у цьому разі форма й зміст нерозривні. Щодо неокласиків можна сказати, що розбите (хоча, безперечно, цікаве, зокрема теоретично) мислення авангарду протиставлялося ними гармонії, але за «мирною» формою читався бурхливий зміст. В історичному контексті можна згадати слова юної Лесі Українки, яка переклала з французької сонет Марії І Шотландської під назвою «Остання пісня Марії Стюарт» і зазначала дивну річ: саме в ув'язненні відома трагічною долею королева звернулася до строгої форми. Але наше пояснення – психологічне: класичні форми якраз дозволяють системніше змалювати проблему, особливо в пограничній ситуації. (Докладніше на цю тему – [15]).

Звичайно, щодо статті М. Рильського треба зважати на тодішні ідеологічні вимоги (зокрема, про «спірне й невірне» у поглядах неокласиків), тому цілком можливо, що процитоване вище твердження написано і з урахуванням цензури. Але відомо, що себе ті поети як «неокласики» не називали та не ідентифікували. Одна з причин – небажання обмежитись одним напрямом, адже попри спільні риси у творчому методі, творення фактично в одному векторі, ідентичними ці письменники, безумовно, не були. Також головне

в наведеній цитаті – це воля й інтуїтивність неокласиків: вони виникли, тому що інакше не могло бути. Ці ідеї фактично витали в повітрі, а здобутки французького парнасізму й інших течій, напрямів тощо, прищеплені на український ґрунт, явили собою гармонійну й оригінальну систему.

Попри відсутність у неокласиків декларацій, маніфестів, виписаної як документ естетичної платформи, зборів, засідань тощо (до речі, цим «група» відрізнялася від, скажімо, футуристів, «ВАПЛІТЕ» та ін.), варто зазначити, що це коло все ж таки мало дух салонності, певні спільні риси з англійськими, французькими, польськими, латиноамериканськими та ін. салонами XVIII – XX ст., хоча, можливо, і несвідомо, нікого не копіюючи. Тут ідеться скоріше про здорову європейську тенденцію кооперування – рису, притаманну, зокрема, М. Рильському. У зв'язку із цим слід розглянути проблему індивідуальності в раптово зміненій реальності.

Які можна виокремити варіанти виживання творчої та мислячої постаті (М. Рильського й Р. Лавлейса) у вузькому малокультурному колі? В. Домонтович, кажучи про М. Зерова, пропонував три шляхи: «Шлях компромісу, примирення, покірливого узгіднення з дійсністю. Зігнутись під вагою тягара й спробувати його нести» [3, с. 231], утечі (паралелі з Полем Гогеном) – «особистого бунту, розриву з оточенням, подорожі на Таїті» [3, с. 231–232] – тобто еміграція, занурення в екзотику (еміграція може бути й внутрішньою), як у романтизмі; третій шлях – «коли людина повстає проти себе всередині самої себе, пориває з дійсністю, рве цілковито дійсність назовні, щоб ствердити єдину й виключну абсолютну дійсність свого ізольованого «я» [3, с. 232]. Цілком можливо, що в спогадах автор натякав і на тоталітарність, яка вже впливала на культуру (незважаючи на ідеологічно зумовлене оспівування автором революції, яка нібито принесла звільнення духу). Якщо підсумувати три пропоновані В. Домонтовичем шляхи, то стосовно неокласиків можна казати про останні два, причому результатом стає гармонія. Результатом третього шляху автор спогадів називав нервову хворобу, проте саме творчість дозволила неокласикам уникнути деградації, і можна стверджувати про здоровий струмінь їхньої поезії. Еміграція ж (або можна казати про «внутрішню еміграцію», назвавши її модним терміном «ескапізм») не завжди була виходом. Так, Дега іронізував із Гогена: «Чи не можна писати так само

чудово в Батіньйолі, як на Таїті?» [5, с. 37]. (Цікаво, що навіть біографічно можна порівняти неокласиків і художників Монпарнасу: голод і жахливі умови, описані В. Домонтовичем, – і Баришівка, «болотяна Люкроза» як нові умови для творчості; голод і жахливі побутові умови у французів – і водночас Монпарнас як особливе місце для творення; мистецтво як прорив, протест).

Текстуальний аналіз вірша М. Рильського й поезії Р. Лавлейса «До Алтеї, з В'язниці» виявляє спільне – мотив таємного, забороненого сакрального товариства однодумців, у чиєму колі велись особливі бесіди – можливо, творчого характеру. Те ж саме простежується у творах Лесі Українки – від ліричних до драматичних. Дуже виразно, з дотриманням давньогрецького колориту й водночас алюзіями на сучасність, це показано в драматичній поемі «Оргія», де Антей розповідає Нерісі про колишні мистецькі зібрання: на оргії в Коринфі він був «ще підлітком. Ще як була в Коринфі / гетерія співців, таємна, звісно, / бо всяке ж товариство є злочин, / на римську думку» [23, с. 177]. Гетерія – у Стародавній Греції збори обраних, отже, Антей потрапив туди не просто так: нащадок славетного роду й майбутній співець – можливо, його спеціально готували як творчого діяча, і звичайна для Стародавньої Греції освіта мала на меті не тільки формування в юного громадянина загальної бази. Антей пройшов посвячення. Метою зібрань була взаємодопомога. Якщо історичні факти стверджують, що за грецької демократії це були збори родовитих для оборони себе від народних зазіхань (тобто фактично захист від черні), то в Лесі Українки наведено духовну інтерпретацію: сакральне (митці) боронить себе від профанного й відвертих ворогів (римлян, завойовників). Аристократія, як і чернь, може бути й духовною, а не по крові. Так само, як і в історії, у цьому творі натякається на взаємодопомогу (аналогічно – у колі неокласиків), тобто протистояння римському принципу *divide et impera*. За трактуванням авторки, поет – це не просто співець, але й жрець, носій національної свідомості. Бідність (збори в убогих господах; у кратерах «вода все панувала над вином» [23, с. 178], квіток було замало тощо) протиставляється духовному багатству, причому матеріальне Антей сприймає як профанне. Цікаво, що тут простежується навіть натяк на ритуальну вбогість, тобто нагадування про християнство – особливо перших християн, пустельників, відомих святих.



Гедонізм у М. Рильського (слід зважати на молодий вік автора конкретних віршів і вплив французького мистецтва) нагадує загальноєвропейський: спільні риси можна знайти в англійській (зокрема в Р. Лавлейса), французькій та іншій літературі. Так, вірш «Викочуйте бочки вина...» із першого видання збірки виразно гедоністичний: «Викочуйте бочки вина, / Дзвонить криштальними чарками! / Нехай, як грім, гуде луна / І грають очі блискавками!» [9, с. 21]. Це епікурейство, також і діонісійство, але використана в тексті гіперболізація водночас апелює до мистецтва, бо вино – символ мудрості, причастя (аналогічно в Р. Лавлейса, докладніший аналіз нижче). Вірш пропонує радість від життя, причому опис веселощів нагадує античну містерію: «Фіалками засипте стіл, / Цвітїте, квітами повиті – / І золото величних стріл Вам сонце кине із блакити» [9, с. 21]. Фіалка – часто вживаний квітковий символ у М. Рильського (як і в римських поетів). Ця квітка означає кохання, красу, скромність. Також це атрибут Афродіти («фіалкоувінчана») й Афін (Атен). У Стародавній Греції та Римі фіалка означала смерть і сум (жалобу), бо посвячувалася Персефоні (Флорі). Водночас це й цнота, невинність, воскресіння. Також у Римі це безсмертя [10, с. 103]. У християнстві – смирення, квітка Мадонни й Немовляти-Христа [24, с. 584]. Опис учти в цитованому вірші нагадує гетерії в Лесі Українки. Відсилання до античності нагадують і рядки про золоті стріли сонця, які викликають асоціації з Аполлоном (на якого натякається і в інших віршах М. Рильського), причому в одному з міфів це божество переслідувало дочку Атласа, яка перетворилася на фіалку. Заклик до кохання (можливо, і містичного) нагадує про Венеру (її функції описані вище).

Образно перегукується з вищенаведеним віршем твір «Під сірий шум дощу пронизливо-смутого...», де уособлюється довкілля («монотонний спів заплаканого шкла» [9, с. 26]) і заявлено депресивну тему: «Коли загублено усі шляхи й дороги, / Коли і небеса, і душу вкрила мла...» [9, с. 26]. Тут (як у Р. Лавлейса) постає символ води, що означає й народження, і водночас викликає асоціації зі всесвітнім потоком. Вірш М. Рильського являє собою антитезу, бо одразу заявляється гедонізм як перемога над трагізмом: «Так хочеться підняти іскристий келих вгору, / У дружньому гурті розлити сяйво вин» [9, с. 26], згадується весна, яка настане після «смутої пори» [9, с. 26] (усталений образ весни подібний і до міфу про Персефону). Вода й вино тут проти-

ставлені. Сірій кольоровій гамі протиставляється «золота гра у келихах дзвінких» [9, с. 26]. Із попереднім віршем цей текст об'єднує й згадка про дружнє товариство. Також ідейно (протестом і вмінням радіти життю) ці вірші суголосні «Contra spem spero» Лесі Українки.

Здійснений контекстуальний аналіз дозволяє повніше розглянути особливості вірша Р. Лавлейса в зіставленні з лірикою М. Рильського. Для розуміння специфіки стилю британського автора слід окреслити його світогляд і певні біографічні моменти. Зокрема, обстоювання цим поетом релігійних принципів (протестантизму) призвело до того, що за наказом Карла I Стюарта та його оточення Лавлейса ув'язнили в тюрмі Гейтхауз у Вестмінстері. Дата написання вірша приблизна – між 1642 і 1649 рр., тобто в період між двома ув'язненнями. Отже, поет пережив свого короля, страченого в 1649 р. [14]. Слід підкреслити й релігійні нюанси. Монарх, сам англіканського віросповідання (і син його, Карл II Стюарт, прийняв католицизм лише на смертному ложі, за материнським наполяганням), намагався запровадити принципи католицизму в англіканську доктрину (наприклад, догмат про чистилище), а також певну обрядовість, celibат духовенства тощо. Він втручався не лише у форму (обряд), але й у зміст учення. У цьому плані злим генієм Карла I вважали його дружину (французенку, католичку) Генрієтту Марію Французьку. Принципові питання, порушені королем, призвели до незадоволення серед протестантів (зокрема пуритан, переслідуваних монархом). Ці пояснення важливі для усвідомлення імпліцитної символіки тексту «До Алтеї...», оскільки сам вірш нагадує езотеричний, а любовне звертання до умовного образу Алтеї тут скоріше тло чи данина традиції.

У політичному аспекті тут показовий ідеальний образ монарха, якому досі вірний поет («...sweetness, Mercy, Majesty, / And glories of my King» [1, р. 298]). Принаймні, автор сподівався на прощення й милість короля – звідси концепти Милосердя, Пощада, Помилування; Щастя (*Mercy*) і Велич, Маєстат (*Majesty*). Останнє англійське слово – також і титул («величність»). *Glories* тут у множині як королівські чесноти: *glory* – слава – неодмінний атрибут оспівуваного державця. Також це слово перекладається як «осяння», «пишнота», «тріумф», «ореол», «німб» (слід зазначити, що Карл I Стюарт вважав себе обраним і поводився як абсолютний монарх, незважаючи на наявність парламенту).

Ключова символіка твору – коло, замкнений простір (тюрма – *Prison; Cage* – клітка), троянда (вінець, корона, вінок), чаша – точніше, чаші (*Cups*): підкреслюється множина, бо герої («я») сильний у «ми». Три світи: низинний (Темза, увесь світ за мурами в'язниці; символ – Риби, можливо, християнський), середній (тюрма, де ув'язнений герой, символ – Брама, *Gates*, і Ґрати – *Grates*), верхній (вихорі; янголи в небесах). Об'єднання кола М. Рильського й Лавлейса – дружба, згода, суголося, вірність (*Loyal Flames* – «віддане, вірне полум'я» в серцях англійського зібрання).

Кольорова символіка – переважно темна (Темза, тюрма), натякається на червоний колір: вино = кров Христова; чаша може означати причастя і, можливо, троянди. Але кольору троянд не зазначено, тому можна припустити, що вони й білі (детальніший аналіз символіки – особливо що означає троянда в цьому вірші Р. Лавлейса – [14], [17–18], [22]). На червоний колір натякає й полум'я сердець. У процитованих віршах М. Рильського помітний сірий колір, натяк на темряву, увага до потоку (дощ; аналогічно в Лавлейса – потік, (*the Flood*) брудної, каламутної річки; символ Темзи в цього автора [17]), п'їтма замкненого простору хати. У Лавлейса й Темза, і тюрма сприймаються як потойбічний, загробний, світ, можливо, це християнське пекло, давньогрецький Тартар чи царство Аїда, римське царство Плутона чи Орк. Упадає у вічі антитеза: замкнений простір, який подавляє волю, – і свобода (внутрішня воля; вітер за межами). Уособлює свободу палання сердець у дружньому колі. Зібрання – можливо, змовники проти Карла I, якого сприймали як тирана – сакральне, і тут слід зупинитися на символі трояндових вінків (*Roses bound*) учасників бенкету.

Троянда – спільний символ у ліриці М. Рильського, Р. Лавлейса та багатьох інших поетів. Як надзвичайно популярний і багатогранний символ на Заході та Сході (і квітка, і парфум) має безліч інтерпретацій: воскресіння – і смерть, краса, кохання містичне й плотське, мудрість, пізнання Бога й самопізнання, таємниця (сповідь – у конфесіоналах; *sub rosa* [2, с. 224] або *sub rosa (dictum)* – «під трояндою (сказано)», геральдична емблема різних родів, алхімічний символ; жалоба, предківський культ (звідси фунеральна емблема), троянди на могилах доби античності [25, с. 823], Війна Троянд (Червоної й Білої Троянд, *War(s) of the Roses* – оригінально інтерпретована М. Рильським у вірші «Війна Червоної й Білої троянди») тощо. Це квітка

Афродіти й інших античних божеств як атрибут містерій (ось чому герої вірша Лавлейса носять трояндові вінки); квітка муз, тобто означає поезію й натхнення; також зачаття [25, с. 420]; квітка Мадонни, Прекрасної Дами, але й Христа – пролита Ним кров [25, с. 419], Розп'яття, Святе (Христове) Серце – *Sacré-Cœur* [26, р. 822–823] – і символ янголів, а також різних католицьких святих; у католицьких богослужіннях жертвують троянди святим, після вінчання молодим сиплють троянди тощо. Це квітка Беатриче; символ служіння, лицарства. Троянда – поширений декоративний елемент як кам'яна (розета), паперова, скляна (вітраж); як предмет культу – золота троянда (*Rose d'or* [27]), яку посилав Папа Римський королям, тощо. Проте які саме тлумачення доречні в цьому випадку? Підсумком можуть бути: «...цілковита досконалість, бездоганне виконання, чаша життя, душа, серце, любов, містичне відродження» [26, р. 822]. Троянда – священна судина, вінець. Це й символ серця. Вона самодостатня й загадкова, «королева квітів». Це й вакхічність (діонісійство), і мудрість (в обох трактуваннях троянда поєднана з вином). Учасники діонісійських учт носили трояндові вінки; вважалося, що ця квітка охолоджує сп'янілий мозок (і ось, гіпотетично, одна з причин згадування Лавлейсом вінків). У Стародавньому Римі це божественні квіти, ось чому їх розсипали на учтах [10, с. 103]. У Греції троянди – символ Персефони, Еос, Гіменея (ці квітки давали тим, хто брав шлюб). Останнє чітко простежується у вірші М. Рильського 1921 р. «Нашу шлюбну постелю вквітчали троянди пахучі...» (збірка «Синя далечінь»): твір побудовано як античний гімн Кіпріді («Киприді»), тобто Афродіті (Венері) з острова Кіпр. Цікаво, що Венера (на відміну від грецької Афродіти) спочатку уособлювала весну, сади, квіти, цвітіння, але під грецьким впливом римляни надали їй функції родючості [10, с. 12]. Молитва до Венери промовляє: «Любіть завтра, якщо вмієте любити, любіть завтра, якщо нічого не вмієте» [10, с. 15]. Мета описаного у вірші таїнства – «мудрого сина зачать» [9, с. 125] (можливо, героя певного міфу). «Мудрий син» може бути й поезією, новим твором; також це й пряме розуміння – бажання мати нащадка, який для люблячих батьків завжди міфічно-унікальний. Цей вірш самостійний, але є й прекрасною стилізацією (ритмом, описом пожертви Кіпріді, побуту), ідейно й образно також нагадує твори Лесі Українки.



Продовжуючи розгляд символіки троянди, слід сказати, що в Стародавньому Римі ця квітка – символ перемоги [25, с. 419]. І в язичницькому (античному), і в християнському аспектах можна стверджувати про сакральність цього символу. Троянда була заміником єгипетського лотоса й давньогрецького нарциса, причому, якщо в римського поета Катулла троянди описувалися «фривольно» [26, р. 824], тобто як плотський символ, то в куртуазних творах це любовний сад (і сад Богоматері, також згаданий у вірші М. Рильського «Меди та пахощі живиці» – «Божий сад Марії», «прозорий вертоград» – збірка «Синя далечінь» [9, с. 166]), санктуарій, сакрум. Отже, гедонізм і мудрість для Р. Лавлейса тут нерозривні. Троянда для нього – цілісність (утрачена персонажем), мудрість, таємниця посвячених. Ліричний герой ностальгує за втраченим колом спілкування.

Висловлені М. Рильським бажання насолоди, хоча й виявляють гедонізм, але насправді свідчать про прагнення ліричним героєм свободи, тобто тут немає такого радикального рішення, як у барокового метафізика Джона Донна (Данна) або в останнього англійського барокового метафізика й першого англійського класициста Ендрю Марвелла, чие дотримання принципу *carpe diem* помітне у вірші «To His Coy Mistress» (проаналізовано – [12–13], [16], [21]).

**Висновки з проведеного дослідження.** Таким чином, компаративний аналіз вибраних ранніх поезій М. Рильського й вірша Р. Лавлейса «До Алтеї, з В'язниці» демонструє спільні концепти: мистецтво, гармонія, любов (кохання) як конкретне й містичне почуття; виживання, відчуття вічності, прагнення зберегти не лише власну індивідуальність та ідентичність, але й культуру. У випадку М. Рильського це пошуки себе й у подальшому примноження здобутків неокласиків. У випадку Р. Лавлейса – збереження спільних тенденцій поезії поетів-кавалерів. Можна виокремити й самотність у пограничній ситуації, ностальгійність за втраченою гармонією, і водночас філігранну реалізацію власної душевної гармонії. Але в ліричних героїв обох поетів самотність не трагічна, бо вони відчувають власну ідентичність і розвиваються творчо. Спільні бінарні опозиції – свій/чужий, «наш»/«не наш», сакральне/профанне, верх/низ, зовнішнє (наносне, насильне, тиск)/внутрішнє (духовне). В обох випадках слід виокремити концепт свободи (*Liberty* в Лавлейса). Лірика, акт творіння – збереження

власної гармонії, протест проти чужої реальності. Поет не розчиняється в колі однодумців, а навпаки, підтриманий ними й виявляє себе як індивідуальність. Поезія стає синонімом сакрального. У Лавлейса гедонізм постає як спогад і як синонім таємної мудрості. У М. Рильського цей гедонізм і сфантазований, і реальний (або його можливо реалізувати). Також твори обох поетів об'єднує медитативність. Віртуозне володіння формою, глибокий філософський зміст, апелювання до античної, французької та іншої культурної спадщини, а також виразна духовна незалежність ліричного героя (і автора) дають підставу стверджувати про перспективність подальших порівнянь лірики М. Рильського з поетами епохи бароко, Реставрації та ін.

**Додаток 1. Richard Lovelace. “To Althea from Prison” (1642/1649).** When Love with unconfined wings / Hovers within my Gates, / And my divine Althea brings / To whisper at the Grates; / When I lie tangled in her hair, / And fettered to her eye, / The Gods that wanton in the Air, / Know no such Liberty. // When flowing Cups run swiftly round / With no allaying Thames, / Our careless heads with Roses bound, / Our hearts with Loyal Flames; / When thirsty grief in Wine we steep, / When Healths and draughts go free, / Fishes that tipple in the Deep / Know no such Liberty. // When (like committed linnets) I / With shriller throat shall sing / The sweetness, Mercy, Majesty, / And glories of my King; / When I shall voice aloud how good / He is, how Great should be, / Enlargèd Winds, that curl the Flood, / Know no such Liberty. // Stone Walls do not a Prison make, / Nor Iron bars a Cage; / Minds innocent and quiet take / That for an Hermitage. / If I have freedom in my Love, / And in my soul am free, / Angels alone that soar above, / Enjoy such Liberty [1, p. 298].

**Додаток 2. Ричард Лавлейс, «До Алтеї, з В'язниці» (поетичний переклад Ольги Смольницької, 2016 р.).** Коли розкутий Серця літ / Витає знов до Врат, / І знов боже-ственний Привіт / Алтея шле до Грат, / І пасом сіті чарівні, / І погляди ясні – / Боги не знають неземні / Такої волі, ні. // Як в милім колі – дзенькіт Чаш, / Далеко Темзи прах, / В Трояндах кожен вінчик наш, / І Полум'я в серцях, / І горе, й пристрасті смутні / Долаєм у Вині, – / Не знають Риби в Глибині / Такої Волі, ні. // Коли, як маковійки спів, / Вірш лине голосний, / Величний в милості дарів, / Монарх у Славі мій; / Про Щедрість я складу пісні, / Про милостиві дні, – / Не знають й Вихрі Буремні / Такої Волі, ні. // Ще не Тюрма мур

кам'яний, / Грат Плетиво тверде; / Смирений Розум навіть в ній / Обитель віднайде: / Любові воля окриля, / Сил додає мені, – / Вільніш, ніж я, лиш Янголя / У вишньому знанні [6, с. 1–2].

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Астаф'єв О. Міражний простір модернізму / О. Астаф'єв // Поети «Нью-Йоркської групи». Антологія. – Харків : Веста : Вид-во «Ранок», 2009. – С. 4.
2. Бидерманн Г. Енциклопедія символів / Г. Бидерманн / Пер. с нем. – М. : Республика, 1996. – 336 с.
3. Домонтович В. Болотяна Лукроза, I / В. Домонтович. Том третій. – США : Сучасність, 1988. – С. 220, 222–223, 231–232.
4. Домонтович В. Болотяна Лукроза, II / В. Домонтович. Том третій. – США : Сучасність, 1988. – С. 252.
5. Креспель Ж.-П. Повседневная жизнь Монпарнаса. 1905–1930 / Ж.-П. Креспель / Пер. с фр. О. Карпенко. – М. : Мол. гвардия, 2000. – 201 с.
6. Лавлейс Р. До Алтеї, з В'язниці ("To Althea, from Prison") / Р. Лавлейс / Переклад і коментарі О. Смольницької. – Автор. комп. набір. – 2016. – 5 с. (На правах рукопису).
7. Паустовский К. Орест Кипренский / К. Паустовский // Паустовский К. Собрание сочинений : В 9-ти тт. / К. Паустовский. – Т. 3. Повести. – М. : Худ. лит., 1982. – С. 511–512.
8. Рильський М. Микола Зеров – поет і перекладач / М. Рильський // Рильський М. Зібрання творів: у 20-ти тт. Т. 13. Літературно-критичні статті. – К. : Наук. думка, 1986. – С. 475.
9. Рильський М. На білу гречку впали роси... Лірика. Вибране. 1918–1929 рр. / М. Рильський. – Житомир : Котвицький В.Б., 2015. – 238 с.
10. Робер Ж.-Н. Повседневная жизнь Древнего Рима через призму наслаждений / Ж.-Н. Робер / Пер. с фр. Т. Левиной. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 245 с.
11. Селінджер Дж. Блакитний період де Дом'є-Сміта / пер. з англ. Ю. Григоренко, А. Івахненко. – Харків : Фоліо, 2012. – С. 181.
12. Смольницька О. Віддзеркалення Еросу і Танатосу в поезії англійських метафізиків: компаративний аналіз вибраної лірики Джона Данна (1572–1631) і Ендрю Марвелла (1621–1678) / О. Смольницька // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». – Вип. 76. – Харків, 2017. – С. 35–40.
13. Смольницька О. Індія як екзотика в англійській поезії XVII ст.: Джон Мілтон і Ендрю Марвелл / О. Смольницька // Сучасна філологія: актуальні наукові проблеми та шляхи вирішення: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 21–22 квітня 2017 року. – Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2017. – С. 97–100.
14. Смольницька О. Мікроконтекст і макроконтест у сучасному українському перекладознавстві: спільна символіка у вибраній ліриці сера Філіпа Сідні (1551/1554–1586/87) та Ричарда Лавлейса (1617/18–1656/58) / О. Смольницька // Філологічні трактати. – № 2. – 2017. [У друці].
15. Смольницька О. Переклад концептів світської лірики вибраних державних діячів Європи (X – XVI ст.) (на матеріалі англо- і ґельськомовної поезії) / О. Смольницька // Актуальні питання іноземної філології: наук. журн. – Луцьк : Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. – № 4. – С. 162–172.
16. Смольницька О. Полісемантичність фемінного титулу «Mistress» в Ендрю Марвелла (1621–1678) / О. Смольницька // Перспективи розвитку філологічних наук. Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції (м. Хмельницький, 24–25 березня 2017 р.). – Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. – С. 96–99.
17. Смольницька О. Спільна водяна символіка у вибраній ліриці Ричарда Лавлейса і Ендрю Марвелла: Темза і естуарій / О. Смольницька // Наука і вища освіта : тези доповідей XXV Міжнар. наук. конф. студентів і молодих учених, м. Запоріжжя, 7 квітня 2017 р. / Класичний приватний університет. – Запоріжжя : КПУ, 2017. – С. 342–343.
18. Смольницька О. Трансформація аристократичного жіночого образу в любовній ліриці англійських поетів доби пізнього Ренесансу і бароко: практичний аспект / О. Смольницька // Сучасні дослідження з іноземної філології : Зб. наук. праць. – 2017. – Вип. 15. – [У друці].
19. Смольницька О. Філософсько-методологічні засади літературознавчих досліджень в Київському університеті кінця XIX – початку XX ст. : [монографія] / О. Смольницька. – К., 2013. – 208 с.
20. Стріха М. Неокласична проща Олени О'Лір / М. Стріха // О'Лір О. Прочанські пісні: Поезії і переклади. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 6.
21. Трош С. Лірика Ендрю Марвелла (1621–1678): релігійно-філософський і гендерний аспекти / С. Трош // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». – 2015. – Вип. 54. – С. 225–227.
22. Трош С. Специфіка гендерних мотивів в полікультурному просторі: методологічний аспект (на матеріалі стихотворення Р. Лавлейса «К Алтеї, из тюрьмы» (1642/1649?)) / С. Трош // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». – Серія «Філологічна». – Вип. 49. – 2014. – С. 342–344.
23. Українка Л. Оргія / Л. Українка // Леся Українка. Зібрання творів: у 12-ти тт. – Т. 6. Драматичні твори (1911–1913). Переклади драматичних творів. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 177–178.
24. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл / Пер. с англ. А. Майкапара. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.
25. Енциклопедія. Символи, знаки, емблеми / Авт.-сост. В. Андреева и др. – М. : ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 556 с.
26. Chevalier J. Dictionnaire des Symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres / J. Chevalier, A. Gheerbrant. – Paris : Robert Laffont, 1982. – 1060 pp.
27. Rose: Définition de ROSE [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/rose>.
28. Salinger J. D. De Daumier-Smith's Blue Period // Nine Stories by J. D. Salinger. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://materlakes.enschool.org/ourpages/auto/2013/2/25/50973306/Nine\\_Stories\\_by\\_J\\_D\\_Salinger.pdf](http://materlakes.enschool.org/ourpages/auto/2013/2/25/50973306/Nine_Stories_by_J_D_Salinger.pdf).

#### ДЖЕРЕЛО ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ:

29. Lovelace R. To Althea from Prison / R. Lovelace // The Penguin Book of English Verse. / Edited by Paul Keegan. – 2004. – P. 298. Переклад Ольги Смольницької. 2016.