

ДО ПРОБЛЕМИ СТИЛЬОВОЇ МАНЕРИ ПОЕЗІЇ РОКОКО (ЛІРИКА АНГЛІЙСЬКИХ "КАВАЛЕРІВ")

Стиль рококо захоплює читача рафінованою красою та надзвичайною витонченістю, ми схилиємось перед майстерністю його митців та неординарністю думки його мислителів. І саме через це вражає, як мало ми можемо знайти інформації щодо цього стилю; сказати, що він недостатньо досліджений, це означає не сказати майже нічого. Вражає, що літературознавці та історики мистецтва не приділяють достатньої уваги цьому, на нашу думку, вельми цікавому явищу світової культури. Та навіть більше, ще досить точаться суперечки між відомими дослідниками щодо самого факту існування рококо як автономного, незалежного стилю, щодо права серйозно ставитися до нього як до окремої стильової манери.

Деякі з літературних джерел взагалі не розглядають рококо як окремий стиль мистецтва, а характеризують його як “еволюцію бароко, тим, чим є ман’єризм є для Ренесансу, цей стиль лише відтіняє та підкреслює основні риси бароко” [1], для інших це – “продукт французького мистецького генія” [2, с. 225], “пізня фаза та скоріше присмні присмерки бароко” [3, с. 218] або “більш делікатна версія бароко” [4, с. 129]. Навіть відомий дослідник жанрово-стилевих явищ, що попереджували рококо, Роже Лофер, вважає, що “важко серйозно ставитися до рококо через те, що він не є одним з основних стилей і з’явився у першій половині 18 століття як швидкоплинне явище у прикладному мистецтві” [6, с. 3].

Після усього, наведеного вище, стає зрозумілою вся складність проблеми знайти відповідь на питання, що являв собою стиль рококо і яке відношення до нього мали поети – “кавалери”, що жили та творили в Англії ще у XVII столітті, тому хронологічно їх, начебто, неможливо віднести до лав майстрів цієї стильової манери. Щоб заперечити це нам потрібно згадати слова П.Бреді про становлення стильової манери рококоу творчості поетів – “кавалерів” другого покоління [6, с. 85].

Рококо, за словами Роже Лофера, це мрія про щастя. І відповідно до цього, уся тодішня атмосфера була просякнута цією ідеєю. Fontenelle, не дуже добрий поет свого часу, але талановитий письменник та митець з гострим розумом гадав, що еклога повинна відображати пасторальні натури та створювати світ без важкої праці, амбіцій або жорстоких хвилювань серця. І так само, як мрія Fontenelle, мрія Fenelon змальовує химеричний світ, свого роду *fête galante*, в якому домінувала проста та прекрасна природа, де задоволені пристрасті замінюють чисте кохання.

Тобто одним з найголовніших елементів світу рококо була природа, чиста та спокійна, задоволені бажання, та кохання, яке скоріше можна назвати ніжністю. Саме з цього складалася мрія про щастя періоду Регенства, часу після смерті ко-

роля Людовіка Чотирнадцятого та до самостійного царювання Людовіка П'ятнадцятого.

Це сильно вплинуло на все вісімнадцате століття, ось чому Monsieur de Talleugand мав рацію сказавши, що “ті, хто не жили до 1789 року, не можуть знати, яким солодким може бути життя”. Навіть революційний Saint-Just проголошував, що щастя було новою ідеєю в Європі. Він та його товариші-якобинці перетворили цю мрію на страхіття. Від мрії до страхіття – це можна назвати історією вісімнадцятого століття. Але напочатку рококо мрія була просто мрією, понівеченою, на жаль, поганим смаком bourgeoisie, педантизмом philosophes, та під кінець романтиками, які шукали абсолютного щастя [7, с. 146].

Людина ж періоду Регенства не робила такої помилки. Її концепція щастя була побудована на деяких обмеженнях, і можна сказати, що рококо починається з ряду самозречень: від величності. Grand Goût, амбіцій, слави. Рококо відвертається від героїзму та трагедії, тому й 18 століття – час поганих трагедій, бо у героя того часу не повинно було бути трагічного світосприйняття. Таким чином, то був час комедій, які, зрештою, закінчилися поганенькими мелодрамами. До того ж це була епоха petits genres, час, коли саме поняття petit було à la mode.

Ці тенденції ми бачаємо і у творах поетів – “кавалерів”. Багато уваги поети – “кавалери” приділяють коханням. При чому у їхній творчості ми маємо змогу знайти як серйозне, вистраждане почуття (як у творі Герріка “To Electra”), так і елемент грайливого кохання, для якого об'єкт почуття не важливий, його можна замінити, а важлива сама сутність “природної любові” (наприклад, у поезії Кер'ю “Persuasions to Enjoy”, та Саклінга “Out upon it”). Фривольність, яку ми знаходимо у творах “кавалерів”, має і антипуританський характер, і є викликом високому ідеалу кохання Донна.

Тема кохання у Донна та у творах поетів – “кавалерів” не ідентична. Ідеал любові Донна обумовлений високими потребами творчої особистості. Він передбачає повне духовне злиття коханців. В процесі моральної переорієнтації, що була породжена новою дійсністю, у багатьох поетів виникає інтерес до так званого “природного кохання”. Затвержуючи новий еталон кохання, вони викреслюють усе, що їм було нав'язано ззовні: суспільством, законами, релігією. Але виходять вони при цьому не з максималістичних потреб творчої особистості (як у Донна), а з законів самої природи. Бажання виявити справжню природу людини задля обґрунтування морального ідеалу є характерним для мистецтва рококо [8, с. 38].

У дослідженні Ребеки Кітон “Перегляд любовної лірики “кавалерів” – суперечки з петраркізмом” вся ренесансна любовна лірика розподіляється на петрарківську та анти – петрарківську. Петрарківська любовна лірика, за думкою дослідниці, експлуатує погляд на життя чоловічої статі. Чоловік постає перед нами як ліричний герой, що знемагає та скніє за жінкою, яка змальовується як недосяжний об'єкт бажання чоловіка. Що ж до ролі, яка відводиться жінці у ліриці, то ми бачимо лише ідол або відображення чоловічого бажання, завжди безмовний та бачений тільки з відстані. Цю боротьбу між петрарківським та анти – петрарківським світосприйняттям можливо зрозуміти під час осмислення культу платонічної любові, який бував при Каролінському дворі.

У 1625 році Чарльз I став королем, та, що є більш важливим для подальшого розвитку літератури, французька принцеса Генрієтта Марія стала королевою. Ще у Франції великий вплив на неї мали представники групи, що намагалися оживити французькі манери. Широкого розповсюдження серед них набула думка, що це можливо зробити за допомогою лицарського кодексу честі, та, зокрема, возвеличуючи даму серця та дотримуючись ідеалістичного культу платонічного ко-

ханья. Коли Генрієтта Марія прибула до Англії, вона привезла з собою ці ідеї та намагалася вкорінити їх при англійському дворі. В результаті – платонічне кохання, культ “preciosite” – лицарських манер, атмосфера вишуканості та витонченості розквітла навколо короля та королеви. Вишукане піднесення жінки було перетворено поетами – “кавалерами” на удавану ідеалізацію жіночої статі. Саме цей псевдо – петраркізм підносить жінку на п’єдестал не через її чесноти, а задля того, щоб полестити їй, оспівуючи її “чесноти” обожаючому її покровителю.

Так само вишуканість двору привела до появи ще одного виду творів – поезії несправджених надій. Саме у цій поезії культ платонічного кохання набув піку свого розвитку – заперечувався будь-який фізичний прояв кохання. Це можна назвати анти – петраркізмом. Статус жінки не є однозначним – він регулюється мораллю двору. Крім того, можливість підносити або принижувати жінок як окрему групу надає чоловіку – поету переваги, бо саме він має можливість змінювати її статус та положення. У випадку, якщо він піднесе жінку занадто високо, то він відчує певну загрозу з її боку, якщо ж принизить її – втратить повагу. Звідси, з цієї дилеми, бере свій початок конфлікт між бажанням коханця та честю жінки, та між поетом і його зображенням жінки [9]. Як результат з’являються поезії – примари, наприклад, “Виноградна лоза” Герріка, яку буде розглянуто пізніше у цій роботі, вірші, що ідеалізують почуття їхнього автора, наприклад, поезія – присвята “Електри” того ж поета, або відверто цинічні твори, що демонструють дещо стороннє, чи навіть вороже ставлення до жінки, майстром яких можна сміливо назвати Сера Саклінга.

Можливо, саме ця тенденція згодом набула свого розвитку за часів рококо у XVIII столітті та привела до появи світила нового періоду - Жінки, тоді з’явився новий культ леді, яку пізніше Стендаль назвав *l’amour-goût*, ще пізніше більш матеріальна та більш пікантна версія придворного кохання. І велику частину сюжетів внутрішнього декору займала саме ця версія кохання, яку називали *gallanterie*. Це тісно пов’язано з ідеєю щастя та було стилізовано під інші форми мистецтва та складає невід’ємну частину рококо як стиля взагалі.

Це кохання далеке від того, щоб називатися платонічним. Ще Дідро казав, що платонічне кохання стане можливим лише за тих часів, коли і чоловік, і жінка позбавляться своїх тіл. Можна помітити, що у Вато присутній елемент духовності, але відразу ж знаходимо версію, що це через меланхолію, що приходить з розумінням неможливості чистого кохання, чистого щастя. У роботі Фрагонара кохання відверто чуттєве і позбавлене будь-яких метафізичних тонів. Гонкур вважає, що центральний мотив його твору – це постіль. І лише “легкість його доторку” врятовує його від вульгарності. Саме про цей різновид кохання Шамфор міг сказати, що “кохання – це обмін двома фантазіями та зустріч двох епідерм”. Ми маємо справу з умовним коханням та з умовною жінкою. *Gallanterie* повинно було бути грою. Кохання також, але до того ж воно повинно було бути і мрією, бо у цьому світі, де кожен повинен мати ілюзії, щоб бути щасливим, але потім приходило розуміння, що їх не було вже ні у кого, тому навіть кохання було штучно сконструйованою ілюзією [7, с. 148].

Задля того, щоб проілюструвати неоднозначність поглядів поетів – “кавалерів” на кохання та образ жінки, ми наводимо приклад деяких творів двох представників гуртка “кавалерів” – Герріка та Саклінга.

“TO ELECTRA” Robert Herrick. Як вершиною любовної лірики не лише у творчості цього поета, а й взагалі у працях поетів – “кавалерів”, як апогей становлення стильової манери рококо у їхніх віршах ми наводимо приклад цього твору. Перед нами напрочут ліричний та витончений віршований твір, а ми пам’ятаємо, що саме витонченість є характерною рисою стилю рококо [6, с 26]. Ця поезія є присвятою не лише якійсь конкретній особі. Можна сказати, що його

назва метонімічна, адже в образі Електри автор вбачає усіх представниць жіночої статі. Звернення до Електри – то зізнання в коханні прекрасній, величній та недосяжній дамі, образ якої почерпнуто ще з епохи Середньовіччя, та до якої, як до джерела натхнення зверталась більшість поетів – “кавалерів”.

За своєю структурою вірш є зовсім невеликим – він складається з двох станс, до кожного з яких, у свою чергу, належить по чотири рядки. І відразу спадає на думку той факт, що серед характеристик, що відрізняють стильову манеру рококо від бароко, ми знаходимо саме невеликий розмір поетичних творів. Тим більше захоплює читача намагання поета висловити значні, об’ємні почуття у маленькій за обсягом віршованій формі.

Ритм твору досить повільний, що досягається збалансованим шости-складовим рядком (/I/ /'dare/ /not/ /'ask/ /a/ /'kiss/...) та римованою схемою – (_ | _ | _ |). Між собою рядки римуються за схемою (ав ав), тобто перший з третім, а другий з четвертим.

Тон твору піднесений, що доводить підбір лексики: дієслова “dare”, “beg”; фраза “the utmost share of my desire”. Ці поетичні дієслова та найвищий ступінь порівняння прикметників надають віршеві поетичного та романтичного забарвлення. Невелика за обсягом, поезія є дуже насиченою емоційно, вона підкупує читача своїм інтимним звучанням. А цього поет досягає за допомогою того, що розповідь ведеться від імені ліричного героя, натури чистої, чуйної, зі щирими почуттями. Ми помічаємо, що автор повністю отожднює себе з ним, що й доводиться використанням особових займенників “I”, “my”.

Вже сама назва – присвята поезії відносить нас до одного з головних джерел натхнення поетів рококо – Давньої Греції, з її культурою та міфологією. Електра Герріка – це своєрідна алюзія на давньогрецьку міфологічну постать, доньку Океана, одну з плеяд. І називаючи свою кохану Електрою – плеядою, він ще більше підкреслює її витонченість, неземну природу.

Твір не є насиченим стилістичними прийомами, він досить простий і за формою, і за змістом. Але його початок:

I dare not ask a kiss,
I dare not beg a smile; (1-2)

підсилений паралельною конструкцією, використаною в ньому, надає подвійному затвердженню героя своїх високих намірів щодо об’єкту своєї пристрасті не лише піднесення та ліричного звучання, а й сили та переконливості.

І протягом всього монологу поезії ліричний герой намагається переконати та довести об’єкту своїх почуттів серйозність та чистоту власних намірів.

А закінчує твір, ніби перегукуючись з паралельною конструкцією, використаною на початку, повтор:

Only to kiss that air
That lately kissed thee. (7-8)

Герой бажає лише повторити ту дію, що робила його кохана – поцілувати повітря.

Ця чиста, легка, але не легковажна ода коханню, присвячена головному образу літературного напрямку рококо – жінці; напрочут ніжний та чутливий, цей твір є гімном поетів – “кавалерів”, гімном чистоті та справжнім почуттям.

А зараз ми звернемо увагу на інший полюс – фривольне та грайливе, а іноді й дещо цинічне ставлення до жінки.

“THE VINE” Robert Herrick. Найпровокаційнішим та відвертим, і разом із тим найцікавішим сміливо можна назвати саме цей твір Герріка, що й зараз викликає дискусії дослідників та червоний колір на щоках читачів.

Це вірш – фантазія, примара, сон про кохану жінку. Тому атмосфера напівморозу, тиші не залишає нас з перших рядків поезії, з дієслова: “I

dream'd". Всі бажання ліричного героя, який повністю ототожнюється з автором (використовуються особові займенники "I", "my", "me"), спрямовані лише на отримання скороминущої фізичної насолоди, що підтвержує використаний епітет "*fleeting pleasures*".

Не можна занадто серйозно ставитися до змісту поезії, адже відомим фактом є те, що грайливий, жартівливий тон був ознакою стильової манери рококо. Поети цього напрямку, враховуючи швидкоплинність життя та молодості, вважали за краще писати про пустоту та скороминущу насолоду, яка може бути, за їхньою думкою, єдиною винагородою. І Геррік, як типовий та, безсумнівно, один з найталановитіших представників свого часу, лише грає з образами та поняттями.

Звідси і тон поезії – грайливий тон любовного виснаження, скороминущих любовних розваг, напівтемряви сну, мрії, нездійсненої, але такої бажаної. У цьому можна перекоонатися завдяки лексичним образам, використаним автором: "*vine*", "*dream'd*", "*my tendrils*", "*my soft nerv'lits*", "*Young Bacchus*", "*my curls*".

Також у творі присутній яскраво вимальований чоловіче ество, що представляє собою самовпевненого, сильного, егоїстичного чоловіка, який чітко уявляє собі чого він бажає, і не звертає майже ніякої уваги на тих, завдяки когму його бажання можуть здійснитися. Тут ми маємо на увазі його ставлення до жінки, образ якої також присутній у канві твору, але він є зовсім млявим і нечітким, що підтверджує нашу думку про те, що вона не являє собою центрального або важливого персонажу твору. Ліричний герой звертається до неї лише як: "*my Lucia*", "*my dainty Lucia*" – і це використання присвійного займенника підкреслює її належність своєму коханцю, який не розглядає її як особистість, а лише як інструмент задоволення власних бажань. Це зайвий раз доводить той факт, що всі дієслова, які використовує ліричний герой стосовно себе, належать до однієї семантичної групи: "*crawling*", "*enthralld*", "*(I) writhing hung*", "*behung*", "*crawl*" – він обіймає, хапає, зв'язує її.

Вже перші рядки доводять нам цю точку зору:

I dream'd this mortal part of mine
Was metamorphoz'd to a Vine;
Which crawling one and every way,
Enthrall'd my dainty Lucia. (1-4)

Центральним тут є образ виноградної лози, яка, скручуючись, повзе по тілу коханої жінки, що ліричний герой називає "*my dainty Lucia*", тим самим вводить нас до світу задоволень, насолоди. До того ж він не просто обіймає кохану, бо значення дієслова "*enthral*" – "поневолити", "підкорити", а ніби уявляє її, не звертаючи уваги на її бажання. Вона для нього - об'єкт насолоди.

Далі ліричний герой продовжує описувати уявні дії:

Me thought, her long small legs and thighs
I with my Tendrils did surprize;
Her Belly, Buttocks, and her Waste
By my soft Nervlit's were embraced: (5-8)

зараз же ми згадуємо про те, що жінка – головне джерело натхнення митців періоду рококо, тому зрозуміло, чому автор разом з ліричним героєм приділяє таку велику увагу опису зовнішності своєї коханої. І не просто зовнішності, а він концентрує свою увагу на її тілі, як джерелі насолоди, персоніфікуючи частини її тіла.

Крім того, беручи до уваги інтимний тон твору, впадає в око дієслово "*did surprize*", яке вражає власною нейтральною природою. Ліричний герой не пояснює, чи до душі його коханій його дії. Тому мотив деякої неволі, що з'явився у четвертому рядку, і зараз набирає сили.

У наступних рядках ми знаходимо дещо несподіваний поворот:

About her head I writhing hung,
 And with rich clusters (hid among
 The leaves) her temples I behung: (9-11)

Стає незрозумілим, що саме є захованим межі листям, чи то горни винограду, чи – біблійний Змій. Перед нами - мотив спокуси, гріха. Ліричний герой спокушає кохану наче Змій – Єву.

Крім біблійних образів ми знаходимо посилення на міфологічний образ Давньої Греції:

So that my Lucia seem'd to me
 Young Bacchus ravished by his tree. (12-13)

Геррік, через Бена Джонсона, багато чому навчився у класичних грецьких та римських авіторів. Тому не випадково, що він звертається до античної міфології.

У давніх греків був такий міф: Зевс закохався у прекрасну Семелу, доньку царя Кадма. Він пообіцяв їй виконати будь-яке її бажання. Та Гера зненавиділа Семелу і порадила їй забажати, аби Зевс прийшов до неї у всій величі царя Олімпа.

Не зумів відмовити кохану Зевс та прийшов до неї у всьому блиску своєї слави. Зайнявся вогнем палац Кадма від блискавки Зевса. Впала, конаючи, Семела. І у неї народився син – Діоніс. В той же час виріс зелений плющ та вкрив Діоніса. Таким чином дитину було врятовано. Дещо трагічне забарвлення міфу мало б перенести його і на поезію, алекрім того Діоніс – бог вина, веселощів та радощів. Тому порівнюючи кохану жінку з вакхом, автор надає образу гріха ще й відтінок пустотливої радості.

Потім ми читаємо:

And arms and hands they did enthrall:
 So that she could not freely stir,
 (All parts there made one prisoner). (15-17)

Нарешті ліричний герой сам вимовляє те слово, яке є основним для образу його коханої - *"prisoner"*. Адже насправді у цій ситуації вона є лише полонянкою його бажань.

Та несерйозний зміст та тон твору, той факт, що це лише мрії. Не дають нам підстав розглядати це як справжнє насильство. Геррік, так само як і інші поети – "кавалери", - гедоніст, і як для всіх гедоністів, для нього найголовнішим є *"fleeting pleasures"*, і нічого більше. Тому й закінчує він свою поезію відвертим викликом, підтверджуючи свою репутацію розпусти.

"SONG OUT UPON IT" Sir John Suckling. Ми звертаємось до творчості ще одного поета – "кавалера" – Саклінга на прикладі одного з його творів *"Out upon it"*.

Тема гедонізму, швидкоплинності щастя, примхливої долі та невірного кохання – все це знайшло відображення у поезії. Автор назвав її піснею, і за формою це і є пісня. Але, не зважаючи на жартівливий тон, все таки вражає деякий цинізм поета, що не часто зустрічається у творах інших представників "кавалерів". Ліричний герой, з яким ототожнює себе автор, постає перед нами фігурою, що багато чого бачила, пережила, і тому вважає, що в де-яких випадках має право на цинічне, навіть зле ставлення до світу та кохання.

На відміну від творів інших "лицарів віршованого слова" у Саклінга зовсім не присутній образ коханої жінки. Натомість ми бачимо чергу з жіночих облич, що проходять повз нього, не зачіпаючи його серця: *"A dozen dozen in her place"*.

Здається, що автор навіть втомився від швидкоплинного буття, і єдина річ, якої він прагне – це спокій. Тому, мабуть, в поезії зовсім відсутні епітети або інші мовні засоби, що стилістично підносять звучання твору, здавалося б, твір повинен був звучати досить сухо, і аж ніяк не міг стати піснею. Але талант поета поєднав речі, які, здавалося б, неможливо було поєднати.

Автор починає твір з неприхованої іронії:

Out upon it, I have lov'd
Three whole days together;
And am like to love three more,
If it prove fair weather. (1-4)

Він вказує, що три дні відданого кохання для нього – вже забагато: “*Three whole days together*”. І важко збагнути, чи то річ у коханні, чи у настрої та природі самого ліричного героя. У той же самий час ми нічого не знаємо про силу почуттів, а лише про тривалість стану закохання. Хоча у своєму зізнанні про те, що тривалість його почуттів залежатиме повністю від погодних умов, він переходить вже на сарказм, але ми можемо це зрозуміти, беручи до уваги той факт, що саме швидкоплинна насолода від летючого, скороминущого кохання і була основною метою життя митців рококо в цілому, та поетів – “кавалерів” зокрема. І Саклінг лише відверто сказав про те, що все змінюється у житті, наче погода, та його почуття й примхи відлітають так саме несподівано, як вітерець. Тому краще, що він зможе зробити – це відверто повідомити свою, на деякий час, кохану жінку, навіть якщо це завдасть їй болю.

Цей ефект болючої відвертості ще більше посилюється у наступному станці:

Time shall moult away his wings,
Ere it shall discover
In the whole wide world again
Such a constant lover. (5-8)

Саклінг персоніфікує образ часу та порівнює його із птахом, зайвий раз підкреслюючи його неблаганий польот над світом та людськими долями.

Але давайте звернемо нашу увагу на останні два рядки, в яких автор пише, що дуже важко буде знайти ще одного такого ж вірного коханця. І перед нами постає питання: над чим іронізує поет, над собою, або над суспільством свого часу? Тут можливі дві відповіді: або це іронія над власним мінливим характером, і називаючи себе “постійним закоханим”, поет просто вдається до самоіронії, чи він надсміхається над недосконалістю суспільства, у якому три дні кохання з однією жінкою – вже занадто довгий час, та над непостійністю та несерйозністю любові.

Відповідь, як нам здається, можна знайти у третьому станці:

But in spite on't is, no praise
Is due at all for me;
Love with me had made no stays,
Had it any been but she. (9-12)

Тим самим, поет відверто визнає, що кохання, яке він знову ж таки персоніфікує, ніколи надовго з ним не залишалось – перед нами автопортрет типового гедоніста, чітко розуміючого це та відвертого у своїх примхах. Саме за цю чесність, якою він пишається, він і мав репутацію розпусти та циніка.

Закінчує він свій твір відвертим зізнанням – у нього дуже багато жінок було до цієї любовної пригоди, і, хоч ця обраниця і важить для нього більше, ніж усі попередні, але він ясно дає нам та їй зрозуміти, що на цьому почутті він не зупиниться, і піде далі зривати квітки насолоди.

Проведений аналіз творів поетів – “кавалерів”, на нашу думку, допомагає не лише виявити неоднорідність власне поетичного аристократичного гуртка творців XVII століття Англії, полюси їхніх поглядів, але й виявляє риси становлення стильової манери рококо у їхній творчості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Characteristics of rococo. www.tam.itesm.mx/~jdorante/art/rococo/irococo02.htm
2. Fiske Kimball. The creation of the rococo. NY, 1965.

3. Artz, Frederick. From the Renaissance to Romanticism: trends in style in art, literature and music. Chicago, 1962.
4. Greene, Donald. The age of exuberance. NY, 1970.
5. Sypher, Wylie. Rococo to cubism in art and literature. NY, 1960.
6. Brady P. Rococo style versus Enlightenment novel. Geneve, 1984.
7. Saisselin, G. Remy. Rococo as a dream of happiness. The journal of aesthetics and criticism // 19, 1960.
8. Стрельская А.В. Английская поэзия второй половины века: формирование стиля и эстетики рококо// От барокко до постмодернизма. Днепропетровск, 1997.
9. Keaton, Rebekah. Redefining the cavalier love lyric: the debate with Petrarchanism. www.geocities.com/rakeaton/page17.html