

Западноевропейский
СОNET
XIII-XVII веков

Поэтическая антология



Ленинград
Издательство Ленинградского университета
1988

ЧЕТЫРНАДЦАТЬ МАГИЧЕСКИХ СТРОК

История сонета насчитывает семь с половиной столетий. За это время сонет знал эпохи, когда его возносили до небес, и периоды, когда его низвергали в адские бездны. Родился он в преддверии Возрождения, и именно в эпоху Ренессанса (в Италии это XIV—XVI вв., в других странах XV—XVI вв.), да в последующем, XVII столетии сонет переживает пору наивысшего расцвета. Просветительский XVIII век (за исключением, быть может, Италии) с пренебрежением отмахнулся от этой «безделушки», а романтизм вновь сделал его предметом всеобщего интереса. Именно в эпоху романтизма появляются два сонета о сонете, которые напечатаны на открывающем книгу развороте-форзаце и служат своеобразным эпиграфом и к этой статье, и ко всей книге: Август Вильгельм Шлегель, один из основоположников и теоретиков немецкого романтизма, кратко определяет сонетный канон, а французский романтик Шарль Сент-Бёв расставляет важнейшие вехи в предшествующем развитии жанра.

На протяжении всей своей истории сонет оставался объектом ожесточенной полемики. Иногда и предвидеть трудно, с какой стороны донесется гневная отповедь ему, а с какой — страстный панегирик... «Поэму в сотни строк затмит | Сонет прекрасный», — провозглашает законодатель классицизма, рационалист Никола́ Буало, в общем-то пренебрегавший лирическими жанрами. А романтику Байрону сонет показался «педантичным и скучным». Где искать объяснение этим неожиданным и полярным оценкам? Почему сонет порождает либо восторг, либо негодование, равнодушие же — никогда? Разгадка этой тайны лежит в самой природе сонета и в его долгой истории.

1

Среди огромного разнообразия поэтических сочинений различных жанров существует сравнительно небольшое число так называемых твердых форм, строго канонизированных и устойчивых строфических

комбинаций. Таковы, например, родившиеся во Франции и Италии средних веков триолет, вирриле, секстина; таковы же газель — в ирапской, танка — в японской поэзии. Все они существуют много веков и получили распространение далеко за пределами своей родины. Однако ни одна твердая форма по популярности и распространенности не сравнится с сонетом.

Появился он, видимо, в начале XIII в. в Италии. Само его обозначение (ит. *Sonetto*) происходит от провансальского слова *Sonet* (песенка), но в основе, конечно, лежит слово *Son* (звук) и поэтому название этого жанра можно было бы перевести как «звонкая песенка».

Очень рано, уже в конце XIII и в XIV в., в Италии определились все основные канонические правила написания сонета. А в 1332 г. падуанский юрист Антонио да Темпо в своем поэтическом трактате сформулировал эти правила. Позднее они неоднократно уточнялись, чаще всего ужесточались.

Наиболее устойчивые структурные признаки сонета — это стабильный объем (четырнадцать строк); четкое членение на четыре строфы: два четверостишия (катрена) и два трехстишия (терцета); строгая повторяемость рифм (в катренах обычно две рифмы четырежды; в терцетах другие три рифмы дважды или две рифмы трижды); устойчивая система рифмовки (в классическом сонете: перекрестная или, предпочтительней, охватная рифма в катренах, несколько более разнообразная схема рифмовки в терцетах); постоянный размер (обычно это наиболее распространенный в национальной поэзии размер: пяти- или шестистопный ямб в русской, немецкой, голландской, скандинавской поэзии; пятистопный — в английской; одиннадцатисложный стих — в Италии, Испании и Португалии; так называемый александрийский стих — двенадцатисложный с цезурой посредине — в классическом французском сонете). К этим основным требованиям сонетного канона можно добавить некоторые другие, имеющие также более или менее универсальное значение. Так, каждая из четырех частей (катренов и терцетов) должна обладать, как правило, внутренней синтаксической законченностью и цельностью; катрены и терцеты различаются и интонационно (на смену напевности первых приходит динамичность и экспрессия вторых); рифмы должны быть точными и звонкими, причем рекомендуется регулярная смена мужских рифм (с ударением на последнем слоге) рифмами женскими (с ударением на предпоследнем слоге). Канон предписывает также не повторять в тексте слова (это, конечно, не относится к таким частям речи, как союзы, местоимения и пр.), если только это повторение не продиктовано сознательным замыслом автора (см., например, 61-й сонет Петрарки).

Литераторы по-разному относились к требованиям сонетного канона. Одни считают малейшее отклонение от этих структурных принципов профанацией искусства и даже отказываются называть сонетами сонеты, в которых допущены такие отклонения; немецкий поэт Иоганнес Р. Бехер презрительно именует их «четырнадцатистроичниками». Другие восстают против узды правил, которые, по их мнению, лишь сковывают творческую фантазию автора и являются якобы реликтом средневековой схоластики. Третьи — и таких немало — убеждены, что, как всякое правило, сонетный канон должен предполагать и исключения. Впрочем, некоторые из сторонников этой точки зрения, не вступая в теоретические споры, в своей поэтической практике истолковывают канон довольно свободно (среди них и Пушкин).

Чтобы ответить на вопрос — кто в этих спорах прав, надобно прежде всего разобраться: в чем реальный смысл правил, узаконенных традицией в отношении сонета. Есть ли в этих правилах какое-то содержательное значение, или был прав Буало, когда в своем «Поэтическом искусстве» утверждал, что Аполлон, «этот бог коварный | В тот день, когда он был на стихотворцев зол, | Законы строгие сонета изобрел...»¹?

Нет, Буало был неправ: сонетный канон — не следствие произвола, пусть даже божественного, а поиски формы, наиболее адекватной содержанию, замыслу произведения.

Известно, что тематика сонетов крайне разнообразна; тут и человек с его деяниями, чувствами и духовным миром; и природа, которая его окружает; и общество, в котором он живет. Сонетная форма одинаково успешно используется в любовно-психологической и философской, в описательной, пейзажной, политической лирике. Сонету одинаково присущи и пафос, и сатира, и нежность, и добродушная улыбка. И все же содержание сонета специфично: это — поэтическая форма, прежде всего приспособленная для передачи ощущения диалектики бытия. На внутренний драматизм сонетной формы исследователи обратили внимание еще во времена Шлегеля. Лишь в нашем столетии сонет определили как жанр не только драматический, но и диалектический. Наиболее подробно это определение раскрыто и обосновано в работе Иоганнеса Р. Бехера «Философия сонета, или Маленькие наставления по сонету».

По мнению Бехера, сонет отражает основные этапы диалектического движения жизни, чувства или мысли от тезиса, т. е. какого-то положения, через антитезис, т. е. противоположение, к синтезу, т. е. снятию противоположностей. Именно наличием трех фаз диалектического развития и определяется, в частности, деление сонета на два катрена и терцеты. В классической форме сонета первый катрен содержит тезис, второй — антитезис, терцеты (секстет) — синтез. При этом, однако, Бехер справедливо оговаривается, что «в чистом виде эта схема редко встречается в сонете. Она бесконечно варьируется...» И далее: «Отношения между положением и противоположением бывают исключительно сложными, и, возможно, на первый взгляд — незаметными, так же как и снятие обеих противоположностей в заключительной части»². Поэтому вряд ли оправданными могут быть «уточнения» некоторых теоретиков сонетного жанра, согласно которым синтез непременно должен осуществляться только в обоих терцетах, или, напротив, лишь в последнем терцете, или даже только в последней строке последнего терцета, называемой «сонетным замком».

Все основные требования сонетного канона прочно связаны с диалектическим характером этой поэтической формы и возникли в поисках наиболее совершенного способа воплотить диалектическое содержание. Но формы движения человеческой мысли, в которых реализуется ее внутренняя диалектика, бесконечно разнообразны; столь же разнообразны и способы передачи этого движения в сонете. Истинный поэт — не раб сонетного канона, а его властитель и покоритель. «Поэт, а не надуманные „правила“, определяет, сколько строк или слов необходимы и единственно возможны в каждом отдельном акте поэтического тво-

¹ Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 70

² Бехер И. Р. Философия сонета, или Маленькие наставления по сонету // Вопр. лит. 1965. № 10. С. 194.

рения», — справедливо пишет один из авторитетных советских исследователей сонета К. С. Герасимов³.

Понимание подвижности и гибкости сонетной формы определяет и наше отношение к нарушениям канона. К числу таких «неправильных», неканонических форм относятся, например, «хвостатые сонеты», или «сонеты с хвостом» (от лат. cauda — хвост), т. е. сонеты с дополнительным стихом, терцетом или даже несколькими терцетами; «прокинутый сонет», начинающийся двумя терцетами и завершающийся катренами; «безголовый сонет», включающий в себя одно четверостишие и два трехстишия; «хромой сонет», в котором четвертые стихи катренов короче остальных, и т. д. и т. п. Конечно, эти «неправильные» формы — лишь редкое исключение, но они, на наш взгляд, получают право на существование, если к ним поэт прибегает не ради формалистических ухищрений, не из стремления к «оригинальности», а потому, что этого потребовала сложность замысла и содержания произведения. Вот почему среди множества сонетов, представленных в этой книге, читатель обнаружит и некоторое число «неправильных», написанных с отступлением от строгого канона. К этому можно добавить, что сонетный канон не столь неподвижен, как это может показаться с первого взгляда. Сама история сонетной формы глубоко диалектична: внутренняя стабильность и устойчивость канона противоречиво сочетались с постоянным его движением и совершенствованием.

2

Первый известный нам сонет принадлежал перу итальянского поэта Якопо (Джакомо) да Лентини, творившего между 1215 и 1233 гг. и принадлежавшего к так называемой «сицилийской» поэтической школе.

Творчество поэтов этой школы, сгруппировавшихся при дворе короля Сицилии, а также короля и императора Германии Фридриха II Штауфена (1194—1250), знаменовало переход от рыцарской поэзии Прованса, бывшей до этой поры безраздельно властительницей дум в Европе, к итальянской предренессансной поэзии второй половины XIII в.

Как известно, рыцарская лирика представляла собой новый, важный этап в художественном развитии человечества. Прославляя сословно-рыцарский идеал «благородства» и чести, она вместе с тем утверждала в противовес безраздельно господствовавшей ранее аскетической религиозной догме жизнерадостный светский идеал, свидетельствовала о пробуждении интереса к краскам и формам реального мира и к душевным переживаниям человека. В рыцарской поэзии Прованса вырабатываются нормы литературного языка, появляются новые сложные строфические формы; в дошедших до нас песнях трубадуров насчитывается около 900 различных стихотворных размеров, и нет никаких сомнений, что на самом деле их было много больше.

Не удивительно ли, что среди этого обилия самых разнообразных, сложных и изысканных поэтических форм не нашлось места прародителю сонета? Большинство исследователей сходятся во мнении, что по самой своей сущности сонет как одна из универсальных поэтических форм и не мог появиться в средневековой поэзии. Как писал Валерий Брюсов, «трубадуры средневековья считали строфу собствен-

ностью того, кто ее изобрел, и не позволяли себе пользоваться чужими строфами»⁴; иными словами, универсальность поэтической формы принципиально исключалась. Дело, однако, не только в этом. В условиях господства схоластики и не мог возникнуть жанр поэзии, основа которого — внутренняя диалектика.

Только тогда, когда обнаруживается кризис средневековой идеологии, в том числе и схоластической логики, возникают реальные возможности для появления сонетной формы. В Италии это происходит уже в XIII в. Вряд ли можно считать случайным, что первым автором сонета стал не рыцарь, а королевский нотариус, человек, по самому своему положению чуждый рыцарским сословным нормам и проникнутый тем стремлением к новым путям в науке и искусстве, которое столь характерно для окружения Фридриха II, покровителя естественных наук и поэзии, яркого противника папства.

Культура Возрождения, развивавшаяся в разных странах Европы на протяжении длительного периода — с конца XIII по начало XVII столетия, ознаменована величайшим расцветом сонетной формы.

Важнейшая особенность Возрождения — его переходный характер. Сохраняя еще разнообразные связи со средневековой культурой, Ренессанс вместе с тем знаменует новый этап в истории европейской культуры. Эта переходная эпоха характеризуется в социальном отношении как эпоха первоначального капиталистического накопления, т. е. рождения в недрах феодализма раннебуржуазных отношений; в политическом строе — как период, когда обнаруживаются тенденции к преодолению феодальной раздробленности, когда возникают национальные абсолютистские монархии. Наука в это время предпринимает первые попытки освободиться от роли «служанки богословия», которая ей была отведена в средние века. В борьбе против христианско-догматической морали рождается новая индивидуалистическая этика, начинается тот «подъем чувства личности», который В. И. Ленин считал одним из важнейших завоеваний буржуазного общества⁵. Возникает новая, светская культура, в центре которой как мерило всего сущего стоит человек. Однако индивидуалистический характер ренессансного гуманизма не удовлетворял многих деятелей той эпохи; они пытаются преодолеть его, выдвигая требование общественной активности личности, подчеркивая необходимость гармонии интересов человека и общества. Известный советский исследователь А. Ф. Лосев справедливо характеризовал Возрождение не только как торжество индивидуализма, но и как, в конечном счете, его преодоление⁶.

Таким образом, все пришло в движение: старое уже вынуждено отступать, хотя и сохраняет достаточно сил; новое уже зародилось, развивается, но еще не способно одержать над прошлым решительную и безусловную победу. Культура Возрождения по своей природе «диалогична», тяготеет к синтезу противоположных начал.

Борьба противоречивых устремлений и их конечное гармоничное разрешение характерны и для ренессансного сонета. Человек и природа, личность и общество, чувство и разум, тело и душа предстают не только в непрерывном борении, но и в конечном единстве и гармонии. Глубокая вера в достижение гармонии через преодоление противоре-

⁴ Брюсов В. Ремесло поэта // Собр. соч.: В 7 т. М., 1974. Т. 3. С. 174.

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 434.

⁶ См.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.

³ Герасимов К. С. Диалектика канонов сонета // Гармония противоположностей: Аспекты теории и истории сонета. Тбилиси, 1985. С. 33.

ний — важнейшая особенность ренессансного сознания — получает выражение в диалектике ренессансного сонета, которую можно было бы в общей форме охарактеризовать как гармонию противоположностей. В ренессансном сонете мир имеет естественный центр — человека, который способен радоваться и страдать, любить и ненавидеть, но эти противоположные чувства нередко переплетаются, ибо все они заключены в природе человека. В стихотворении четко выявляется точка зрения автора (или лирического героя) на мир, универсальная и объективная. Композиция сонета, как правило, замкнутая, часто тяготеет к симметрии; образная система (сравнения, метафоры и пр.) подчеркивает связь человека с природой, раскрывает наиболее существенные черты описываемого явления, события, героя.

Уже на исходе Возрождения «гармония противоположностей», характерная для ренессансного сонета, отчасти нарушается. Противоречия действительности, открывавшиеся глазам деятелей позднего Возрождения, оказались настолько глубокими и трагическими, что их разрешение в произведении искусства, хотя и кажется еще возможным, достигается лишь ценой титанических усилий и нередко ценой жизни героя; иногда же гармония мыслится лишь как историческая перспектива, как некое отдаленное и даже утопическое будущее. В результате гармония ренессансного сонета делается более напряженной, а противоречия, разрешаемые ею, приобретают трагический характер. Всего один шаг отделяет трагический гуманизм позднего Возрождения от признания зла могучей силой, господствующей в мире.

3

XVII век, если рассматривать его не как простую календарную веку, но и как этап в истории европейских народов и их культуры, ознаменован серьезными переменами в социальной и политической жизни, в науке и культуре эпохи. Главное, что характеризует историю Европы в XVII столетии, — это углубляющийся кризис феодализма, приближение его гибели. Это ощущение надвигающегося краха старого общества характерно даже для Италии, Испании и Германии, где феодальным силам, казалось бы, удалось приостановить наступление буржуазных отношений и даже укрепить свою власть.

Трагическая действительность XVII в. уже не оставляла места для ренессансных иллюзий; на смену ренессансному мироощущению приходит новое. В сфере искусства оно получает выражение в становлении двух противоборствующих художественных систем — классицизма и барокко. Обе они возникают как осознание кризиса ренессансных идеалов, как идейные и культурные движения, представляющие собой своеобразную реакцию на гуманизм Возрождения, как осмысление итогов идейной и художественной революции, осуществленной Ренессансом.

Художники барокко и классицизма отрицают существование гармонии в окружающем мире: вместо гармонии между человеком и обществом искусство обнаруживает сложное взаимодействие личности и социально-политической среды; вместо гармонии разума и чувства выдвигается идея подчинения страстей велениям разума. Естественно, что коренным образом изменяется и характер диалектики сонета.

Классицизм верховным судьей прекрасного объявляет «хороший вкус», обусловленный «вечными» и «неизменными» законами разума. В соответствии с этими законами художник должен привносить в изображение действительности гармонию и, следовательно, подражание природе не исключает требование рисовать действительность не такой, какова

она есть, а такой, какой она должна быть согласно законам разума. Жизнь, ее безобразные стороны предстают в искусстве классицизма облагороженными, эстетически прекрасными.

Предпочтение разума чувству, рационального — эмоциональному, общего — частному, их постоянное противопоставление определяют и сильные, и слабые стороны произведений классицизма вообще, классицистического сонета в частности. В центре этих сонетов находится логика душевных движений и развитие мысли. Но гармоничное разрешение конфликта противоположных сил достигается в сонетах классицизма путем подавления одной из противоборствующих сторон, ее подчинения. Вообще сонету, жанру лирической поэзии, в котором непосредственно эмоциональное начало играет весьма существенную роль, приходится при классицизме нелегко. Как бы восторженно ни оценивал этот жанр Буало, сонет не принадлежал к высокой лирике и потому культивировался при классицизме мало. «Блистательный Сонет поэтам непокорен: | То тесен чересчур, то чересчур просторен», — с горечью писал теоретик классицизма о судьбе сонета в свое время⁷. Не потому ли и проявлял сонет непокорство, что оковы разума оказывались для него слишком суровыми?

Более счастливо сложилась судьба сонета в поэзии барокко. В искусстве барокко господствует горестное ощущение непостоянного хаоса жизни, окружающей действительности. По представлениям писателей барокко, вокруг царит зло; оно калечит и уродует человека. Мир предстает глазам художника лишенным той устойчивости и гармонии, которые пытались обнаружить вокруг себя деятели Возрождения и которые, согласно классицистам, привносит в действительность разум.

Сохранив и углубив критическое изображение реальности, свойственное писателям Возрождения, деятели барокко рисуют ее со всеми присущими ей трагическими противоречиями, которые, однако, не могут получить гармоничного разрешения. В сонете барокко терцеты либо высвечивают несовместимость этих противоречий, либо раскрывают читателю бездну хаоса и небытия. И в том и в другом случае композиция сонета оказывается разомкнутой, однонаправленной. Реально только движение к небытию, все остальное иллюзорно. Сознание трагизма и неразрешимости противоречий порождает в произведениях писателей барокко безысходный пессимизм, нередко мрачный и язвительный сарказм.

Идея изменчивости мира определила, в конечном счете, динамизм и экспрессивность выразительных средств в сонете барокко, антистетичность композиции, резкую контрастность образной системы, мозаичность картины изображаемой реальности, подчеркнутое совмещение «высокого» и «низкого» в языке, смешение трагического и комического, возвышенного и низменного. Контуры описаний в творениях художников барокко размываются, появляется большое число самодовлеющих деталей, живописных и ярких, но не складывающихся в цельный образ. Весьма характерна для барокко множественность точек зрения. Конкретными проявлениями этого особого взгляда на мир стали систематическое перенесение в образной системе качеств мертвой природы на живую и обратно, наделение движением и чувствами даже абстрактных понятий, аллегоризм, сложная метафоричность, вычурные сравнения, гиперболы, особого рода гротеск, не облегчающие, а, напротив, затрудняющие проникновение читателей в мир произведения.

⁷ Буало. Указ. соч. С. 70.

Поэзия барокко вообще, сонетное творчество в частности нередко ориентированы на сравнительно небольшой круг «избранных»; они элитарны по самой своей сути. В сонетах барокко нетрудно обнаружить болезненную перенапряженность чувств, перенасыщенность образной системы, тенденцию к формалистическим изыскам. Глубокий кризис, породивший это искусство, с неизбежностью влечет его и к упадку.

4

Мы проследили (в самых общих, конечно, чертах) эволюцию сонета в различных художественных системах XIII—XVII вв. Но этой эволюции сопутствовал не менее важный процесс — формирования национальных типов сонета, выявления в каждой стране его национально-специфических черт. Проследим основные вехи этого процесса, начав, естественно, с родины сонета — Италии.

Сонет, как сказано выше, родился в недрах «сицилийской» поэтической школы. «Изобретатель» сонетной формы Якопо да Лентини нередко подражает провансальским трубадурам, но он не только отказывается от провансальского языка, на котором писали многие его предшественники, ради родного диалекта, но и переносит в поэзию мотивы и тональность народной итальянской лирики. В частности, катрены в сонетах «сицилийцев» еще объединяются в октаву и напоминают ритмом и музыкальным строем народные песни; с этими же песнями сближает четверостишие сонета и схема рифмовки (перекрестная рифма типа *abab | abab*).

Дальнейший путь сонета в XIII в. связан с творчеством последователей «сицилийской» школы в Северной и Центральной Италии, где в это время уже энергично развивается культура городов-коммун. Поэзия, культивируемая здесь, получила название «нового сладостного стиля». Ее родоначальником стал болонский поэт Гвидо Гвиницелли, но наиболее известные представители этой школы — флорентийцы Гвидо Кавальканти, Чино да Пистойя, молодой Данте и др. В сонетах этих поэтов, преимущественно связанных с провансальской и сицилийской поэзией, под влиянием распространившегося в Европе культа деви Марии любимая женщина наделяется идеальными чертами, возводится на пьедестал, а самое чувство обретает возвышенный, облагораживающий и нередко платонический характер. Отрицание сословных идеалов любви и красоты, приравнивание земной женщины к мадонне, попытки проникнуть в духовный мир человека, разобраться в его сложных переживаниях, совершенствование народного языка — все это свидетельствовало о вызревании в творчестве поэтов этой плеяды черт ренессансного искусства.

По-своему, но в том же направлении развивалась плебейско-демократическая поэзия Тосканы, представленная в нашем сборнике сонетами Чекко Анджольери, в которых поэт воспекает грубую земную жизнь с ее реальными чувственными радостями. У Анджольери в поэзию врывается будничная действительность, ценная именно своей обыденностью. Если в творчестве поэтов «нового сладостного стиля» наряду с сонетами о любви появляются также сонеты на политические темы и сонет становится орудием борьбы политических партий, то у Анджольери и его друзей важное место занимает сонет сатирический, обличительный.

Величайшие достижения этого искусства, стоящего в преддверии эпохи Возрождения, принадлежат перу Данте, о котором Ф. Энгельс сказал, что это был «последний поэт средневековья и вместе с тем

первый поэт нового времени»⁸. Ранние сонеты из автобиографической повести «Новая жизнь» (1291—1292), рассказывающей о платонической любви к Беатриче Портинари, писатель создает в русле «нового сладостного стиля»; в сонетах, написанных после смерти Беатриче, и в более поздних стихотворениях периода изгнания чувства героя, не лишаясь глубины и одухотворенности, приобретают большую человечность и простоту выражения. Интересны сонеты-послания Данте к друзьям — содержательные границы сонета все расширяются.

Новое ренессансно-гуманистическое мировоззрение уже полностью торжествует в творчестве Франческо Петрарки. Как поэт Петрарка не только синтезирует художественные завоевания всей предшествующей эпохи — от провансальских трубадуров до Данте, но и выступает защителем новой европейской поэзии. Наиболее ярко новаторские черты поэзии Петрарки проявились в его «Канцоньере» («Книге песен»), сборнике стихов, написанных на родном итальянском языке. Плод многолетних трудов, эта книга была завершена в окончательной редакции лишь незадолго до смерти поэта. В ней используются разные поэтические формы той эпохи — канцоны, баллады, секстины, мадригалы, но подавляющее большинство стихотворений — 317! — это сонеты, приобретающие здесь уже современную каноническую форму.

Известный русский ученый, акад. А. Н. Веселовский назвал книгу Петрарки «поэтической исповедью»⁹. Как и «Новая жизнь» Данте — это рассказ о любви к женщине, о любви неразделенной. Но между этими двумя произведениями есть и принципиальное различие. Беатриче для Данте — не только земная женщина, но и символ истины и веры, воплощение божественного начала на земле. Лаура у Петрарки — живая и реальная женщина, ее красота — это и есть красота реального мира. Любовь, пробужденная Лаурой, осталась безответной, но это вполне земная страсть. Жизненно правдив и образ лирического героя, сквозь дымку воспоминаний которого читатель созерцает и его любимую, и окружающую их природу, и весь многокрасочный земной мир; это вполне реальный человек вполне реальной эпохи — начала Возрождения.

Да, творчество Петрарки — только начало Возрождения, и поэт не может забыть, что любовь к земному миру почитается греховной. Но поэту не свойственно противопоставление несовершенства земного существования идеальной красоте загробного мира: истинно прекрасна, по его представлениям, именно земная жизнь. Поэтому источник противоречивых чувств, бушевавших Петрарку, — в ощущении полноты бытия, богатства и полнокровности земной любви. В сонетах сборника всепоглощающая радость реального существования, великолепно воплощенная в знаменитом 61-м сонете («Благословен день, месяц, лето, час...»), часто отступает перед печалью, оборачивается тревогой и даже отчаянием. Но и в тех сонетах, которые целиком построены на резком столкновении противоположных сил (как, например, столь же знаменитый сонет 134-й «Мне мира нет, — и брани не подымаю...»), в финале возникает синтез, гармония противоположностей. Этой же гармонии, в конечном счете, служат и все прочие поэтические приемы у Петрарки: игра на созвучии имени любимой со словами *lauro* (лавр), *l'aura* (дуновение, ветерок), параллелизмы, повторы и пр.

⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 22. С. 382.

⁹ См.: Веселовский А. Н. Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere». СПб., 1912.

В творчестве многих последователей Петрарки, и в Италии и в других странах Запада, эта гармония нередко нарушается, выпячивается какая-нибудь одна сторона наследия Петрарки. Так, у него одухотворенное и чувственное начала любви существуют в органическом единстве, а некоторые петраркисты под влиянием неоплатонической концепции любви как выявления «божественных» задатков личности спиритуализуют любовное чувство. Другие, как пишет известный советский исследователь Ю. Б. Виппер, придают любви «оттенок психологически и интеллектуально утонченной, но условной и рассудочной игры». Не менее часто односторонность восприятия наследия Петрарки проявляется в подчеркивании чисто формальных приемов, когда содержание стихотворения сводится к привычным стереотипным ситуациям и штампам в изображении чувства, а «формальное совершенство становится самоцелью»¹⁰.

Обозревая пути развития сонета в Западной Европе, мы еще не раз столкнемся с творчеством подражателей Петрарки, которые лишь дискредитировали своего учителя, называя себя «петраркистами». Но был и другой, подлинный петраркизм. На опыт Петрарки ориентировались не только такие поэты, как Пьетро Бембо, который считал себя его прямым последователем, а в сущности был его эпигоном, но и такие, как Боккаччо, Лоренцо Медичи, Боярдо, Ариосто, Микеланджело, Торквато Тассо. Эти поэты не теряли своей индивидуальности, пример Петрарки вдохновлял их на поиски собственного пути.

Так, Джованни Боккаччо, прославившийся гениальным «Декамероном», и в любовных сонетах оставил свой заметный след. Он делает еще один шаг к постижению действительности, объявляя земную плотскую страсть возвышенной и благородной.

В конце XIV и в XV в. в Италии резко обостряются социальные конфликты. На смену городам-коммунам постепенно приходят синьории с явной тенденцией к перерождению в регионально-абсолютистские государства. В этих условиях внутри ренессансно-гуманистической культуры обнаруживается все более глубокое расслоение.

Отступление от демократических позиций раннего Возрождения можно обнаружить уже в творчестве некоторых флорентийских гуманистов первой половины XV в. Тенденции к аристократизации поэзии, в том числе и сонетного жанра, достаточно отчетливо проявляются во второй половине столетия в произведениях членов кружка Лоренцо Медичи, некоронованного правителя Флоренции. Правда, в сонетах самого Медичи, вдохновленных, как он сам о том поведал, любовью к Лукреции Донати, тенденции к аристократизации жанра еще противоречиво сочетаются с влиянием народной поэзии. Гораздо более очевидна аристократическая направленность поэзии в произведениях поэтов Феррары, в это время разделившей с Флоренцией славу центра ренессансного искусства.

Наиболее примечательные образцы этой изящной, изысканной, но несколько легковесной лирики содержат сонеты и канцоны Маттео Мария Боярдо, графа Скалиано. В стихах другого крупнейшего феррарского поэта Лудовико Ариосто этот налет аристократизма ощущается значительно меньше: он даже снимается свойственной поэту иронической оценкой аристократического идеала.

На протяжении всего XV столетия, однако, в сонетном жанре сохранилась и демократическая традиция. Так, флорентийский цирюльник Буркьяелло (псевдоним Домешко ди Джованни) сочинял шуточные сонеты о будничных событиях городской жизни, а за обличительные сатирические стихи против диктатуры Медичи был изгнан из города. Одним из первых в своих сатирических сонетах Буркьяелло прибегает к «неправильной» форме «хвостатого сонета». К этой же форме часто обращается на рубеже XV—XVI вв. другой флорентинец Франческо Берни. Резко отрицательно оценивая поэзию «петраркистов», Берни пародирует их приемы в особом жанре, названном по его имени «бернеско». В собственных сонетах поэт сводит счеты с личными врагами, резко обличает папство и тиранию, прославляет в противовес ханжеству и аскетизму земные наслаждения. При этом он чаще всего выходяще нарушает сонетный канон.

Демократические тенденции характерны и для сонетов и мадригалов великого итальянского художника Микеланджело Буонарроти. Приходя к началу творчества к «петраркистам», позднее он отошел от них. Восприняв и опыт Данте, и традиции народной поэзии, поэт-художник наполняет свои сонеты гражданским, антиираклическим смыслом; он размышляет о творчестве и красоте, понимаемой им как проявление божественного начала в человеке, воспевает любовь, помогающую преодолеть страх перед старостью и смертью.

Уже в его творчестве появляются элементы трагического восприятия действительности. Трагическое начало еще больше усиливается в поэзии Торквато Тассо, жившего в эпоху острого кризиса гуманистического сознания, на закате Возрождения. В творчестве Тассо сталкиваются и не находят гармонического разрешения противоречия между жаждой земной любви, радостей жизни и религиозно-аскетическим идеалом. В результате классически строгая форма сонета, к которой стремится Тассо, нередко вступает в противоречие с содержанием, лишенным глубины.

Несколько особняком в поэзии второй половины XVI в. стоят философские сонеты Джордано Бруно. Философ-гуманист, взошедший на костер потому, что не пожелал отречься от неугодных церкви научных истин, Бруно никогда не печатал свои стихи отдельно: они входили в его научно-философские сочинения, а в некоторых из них, например в трактате «О героическом энтузиазме», составляли структурную основу произведения. Можно с полным правом сказать, что этот органический сплав философии и поэзии обогащал и ту и другую: философия Бруно насыщена духом поэзии, а поэзия насквозь философична. Некоторые его сонеты не только налагают его передовые воззрения, например, идею бесконечности Вселенной, но и славят героический энтузиазм человека, руководствующегося разумом на своем пути к истине. Даже любовь в сонетах Бруно — выражение того же героического энтузиазма и, следовательно, устремлена к постижению истины.

Философская проблематика присутствует и в сонетах Томмазо Кампанеллы, прославившегося прежде всего своей социальной утопией «Город Солнца»; во многих своих сонетах Кампанелла обличает социальные пороки современности, утверждая в человеке стойкость, стремление к свободе и независимости. Поэзия Кампанеллы, еще тесно связанная с Возрождением, в целом принадлежит уже XVII веку.

Сонетное искусство этой поры представлено в нашей книге также произведениями поэтов, занимающих полярные позиции в литературе: Марино и Филикайя. Первый из них — Джамбаттиста Марино — основоположник барочного искусства в Италии. В его сонетах причуд-

¹⁰ Виппер Ю. Б. Поэзия Плеяды: Становление литературной школы. М., 1976. С. 148.

ливо сочетаются гедонистические мотивы с ощущением дисгармонии и бренности земного бытия. Ориентированная на «избранных», поэзия Марино нарочито усложнена по форме: метафоры, сравнения не проявляют, а затемняют смысл. Под названием «маринизма» в историю литературы вошла по преимуществу формалистическая поэзия подражателей Марино.

Винченцо да Филликайя представляет сравнительно немногочисленную в Италии XVII в. группу сторонников классицистской эстетики. Для его сонетов характерны страстная любовь к родине, стонущей под игом иноземцев, и вместе с тем горестное ощущение неспособности его соотечественников объединиться и завоевать свободу; эти темы отливаются в простые и ясные по образности стихи, среди которых особенно известен цикл сонетов «К Италии».

5

Распространение сонетной формы в странах Западной Европы начинается под прямым воздействием итальянской ренессансной культуры, опередившей в своем развитии другие страны. Влияние итальянской поэзии, в особенности лирики Петрарки, раньше всего сказывается в Испании, связанной с Италией регулярными и прочными контактами. Уже в начале XV в. каталонский поэт Джорди де Сан Джорди создает свою «Песню противоположностей», в которой частью переводит, а частью перелагает 134-й сонет Петрарки. Каталония, в XV в. пережившая кратковременную эпоху Возрождения, нередко в это время выполняла роль посредницы между культурой Италии и литературой остальных областей Испании.

Под влиянием ли каталонских поэтов или в результате прямых контактов с Италией в 1440-х годах, кастильский поэт Иньиго Лопес де Мендоса, маркиз Сантьяга, пишет «42 сонета на итальянский лад». Это был еще не очень совершенный опыт перенесения на испанскую почву и сонетной формы, и итальянского одиннадцатисложного стиха.

На рубеже XV—XVI столетий формируется ренессансная культура Испании. Этому процессу способствовали возникновение единого испанского государства, завершение процесса реконквисты (отвоевания исконных испанских земель, захваченных в VIII в. арабами), открытие и колонизация Нового Света, зарождение раннебуржуазных отношений.

Именно к этому периоду раннего Возрождения в Испании относится появление в испанской поэзии «итальянской школы», которая ориентировалась на опыт Италии и начала разрабатывать формы сонета, эклоги, октавы и др. Основателями этой школы стали Хуан Боскан и Гарсиласо де ла Вега. В своих сонетах, опубликованных посмертно (1543), Боскан вводит не только сонетную форму, но и итальянский одиннадцатисложный. Да и сама схема сонета Боскана полностью воспроизводит обычную петрарковскую схему; лишь в рифмовке терцетов испанский поэт позволяет себе некоторые отступления от итальянского образца. Только талант подлинного поэта-новатора, каким обладал друг Боскана Гарсиласо де ла Вега, придал итальянской поэтической традиции национальный испанский облик. Сонеты Гарсиласо де ла Веги посвящены природе и любви. Как и Петрарка, Гарсиласо поэтизирует окружающий мир и свои чувства, с удивительной тонкостью и богатством оттенков воспеваает любовь, обогащающую душу и одухотворяющую природу.

Поэтическая реформа Гарсиласо была принята его современниками не сразу. Поэт Кристоаль Кастильехо, например, увидел в нововведенном сонете оскорбление национальной гордости испанцев и призывал «святую инквизицию, которая так умело и столь справедливо наказывает любую секту и ересь», наказать и сторонников «итальянской школы», которые, «подобно анабаптистам-перекрещенцам, заново крестились и прозывают себя петраркистами»¹¹. И все же к середине XVI в. «итальянская школа» прочно утвердилась в Испании, а сонет становится одной из любимых форм испанской поэзии зрелого и позднего Возрождения.

Во второй половине XVI — начале XVII в. Испания переживает все более углубляющийся политический кризис и упадок экономики. Страна становится оплотом воинствующего католицизма в Европе; вольномыслие в Испании подвергается жесточайшим преследованиям. Но именно к этому времени относится период наивысшего расцвета ренессансной испанской литературы, которая становится одной из ведущих литератур Европы.

Традиции Гарсиласо де ла Веги развиваются во второй половине XVI в. главным образом в двух направлениях. Первое продолжило и углубило преимущественно пасторально-идиллические мотивы; второе восприняло у Гарсиласо главным образом стремление к артистичности формы, тщательности отделки стиха. Обычно эти направления называют «саламанкской» и «севильской» школами поэзии, ибо их крупнейшие представители — Луис де Леон и Фернандо де Эррера — творили соответственно в Саламанке и Севилье, двух важных центрах тогдашней культурной жизни.

Луис де Леон, один из крупнейших испанских гуманистов, подвергавшийся преследованиям инквизиции, в своих сонетах, относящихся к раннему периоду его творчества, в целом развивает традиционные мотивы петраркистской лирики; в других же его сочинениях получает воплощение идея экстатического слияния с богом, сближающая его с творчеством испанских поэтов-мистиков.

Иным по тематике и по характеру мастерства было творчество Фернандо де Эрреры. Ориентация на сравнительно узкий круг читателей, стремление к подчеркнутой изысканности и музыкальности, крайняя экзальтированность лексики, граничащая с выпендренностью, свидетельствуют о том, что в поэзию Эрреры проникают кризисные, маньеристские тенденции. Диалектика, присущая сонету, приобретает, скорее, внешний характер.

Вне рамок «севильской» и «саламанкской» школ развивалось сонетное искусство братьев Луперсио и Бартоломе Леонардо де Архенсола. Оба они принадлежали к немногочисленным в Испании сторонникам учено-классицистского направления в ренессансной литературе, ориентируясь на античную мифологическую образность, некоторую обобщенность изображаемых чувств и т. д. К этой же группе примыкал в молодости в своей поэзии и Мигель де Сервантес, в зрелом творчестве которого сонеты становятся преимущественно средством сатирического обличения общества.

Выдающимся лирическим поэтом, одним из немногих титанов сонетного искусства был величайший испанский драматург Лопе Феликс де Вега Карпю. Почти три тысячи сонетов, написанных им,

¹¹ Цит. по: M ö n c h W. Das Sonett: Gestalt und Geschichte. Heidelberg, 1955. S. 94.

составляют безусловно вершину развития сонетного жанра в испанском Возрождении. К жанру сонета Лопе обращался на протяжении всей своей долгой жизни: множество сонетов он включил в свои бесчисленные пьесы, другие вошли в его поэтические сборники: «Человеческие стихи» (1602), «Священные стихи» (1614 и 1622), «Цирцея» (1624), «Стихи лиценциата Бургильоса» (1634) и др. Сонеты Лопе де Веги разнообразны по содержанию: страдания и радости любви, религиозные медитации, картины природы, философские раздумья, полемика с литературными противниками, сатирическое обозрение нравов — все это получает в сонетах Лопе законченную форму. Мастерство Лопе де Веги — сонетиста настолько совершенно, что для него будто бы и не существует технических трудностей: примером этого может служить шутивно-иронический сонет «Ну, Виоланта! Задала урок!..» о том, как трудно сочинить сонет. Любопытно, что в этом озорном вызове сонетному канону существовала своя диалектика — диалектика преодоления трудностей. Эта шутивная игра с формой весьма далека от формализма; она передает радостное ощущение поэтического всемогущества, которое не покидало великого ренессансного поэта на протяжении всей его жизни и которое не мешало ему утверждать, что «в основе этого жанра (сонета. — З. П.) лежит концепт (идея), являющийся образом реальных вещей» и оформляющийся в словах, «подражании идее».

Эта ориентация на реальный мир как основу художественной мысли, получающей воплощение в словах, гораздо более резко отграничивает поэзию Лопе от поэзии барокко, чем его критика Гонгоры и сторонников «новой поэзии» за всякого рода формальные ухищрения.

Уже в творчестве Эрреры, как мы говорили, отчетливо обнаруживаются черты кризисности испанской ренессансной поэзии. У учеников Эрреры торжественность переходит в напыщенность, величественность — в высокопарность, а забота об отшлифованности стиха — в стремление к усложненной образности, нагромождению риторических фигур. Все эти формальные искания обрели смысл, лишь войдя в новую художественную систему — барокко, которая в Испании вызрела в недрах ренессансного искусства очень рано — еще в конце XVI в. Первые попытки создания новой поэтической системы предпринял Луис Каррильо де Сотомайор, перекидывающий мостик от маньеристской поэзии к барочной. Однако величайшим поэтом испанского барокко стал Луис де Гонгора-и-Арготе. Не случайно господствующее течение в этой поэзии получило название «гонгоризма».

Своеобразие этого поэтического течения заключалось в том, что с помощью «темного стиля», т. е. крайнего усложнения всех элементов поэтической техники: лексики, синтаксиса, тропов, в особенности метафоры, — поэт стремится создать поэзию, не доступную для непосредственного восприятия, требующую для ее понимания своеобразной «гимнастики ума», рассчитанную лишь на немногих образованных ценителей.

В ранних сонетах Гонгоры эта установка реализуется преимущественно через пародирование, выворачивание наизнанку привычных схем ренессансного мышления. Позднее, однако, неприятные идеалы Возрождения приобретает в его творчестве трагическое звучание. Достаточно, например, сравнить сонет Гонгоры «Ныне, пока волос твоих волна...» с сонетом Гарсиласо де ла Веги «Пока лишь розы в внешнем их наряде...». Оба стихотворения разрабатывают одни и тот же мотив: земная красота, юность и радости, которые они сулят, преходящи. Но чуть-чуть грустная интонация Гарсиласо сменяется глубоко трагической

у Гонгоры. То, что представляется ренессансному поэту пусть печальным, но вполне закономерным проявлением вечного круговорота в природе («Уж так заведено из века в век», — говорит Гарсиласо в конце сонета), для поэта барокко оказывается подтверждением бессмысленности человеческого бытия, превращения всего реального «в землю, в дым, в прах, в тень, в ничто». И даже эстетическая утопия не кажется ему выходом из непостижимого хаоса жизни. Диалектика идеального и реального, грубого, низменного и возвышенного, соседствующих в сонетах Гонгоры, не находит в них гармонического разрешения. Эта же дисгармоничность мира, правда рационалистически осмысленная, предстает у Кальдерона, который обращался к сонетам нечасто, включая их лишь в свои пьесы, и в обличительных, но безысходно мрачных в своем трагизме стихах одного из верных продолжателей «гонгоризма» — Хуана де Тассиса-и-Перальты, графа Вильямедяны.

Другое стилевое течение в испанском барокко — так называемый концептизм — представлено творчеством Франсиско де Кеvedо. «Темному стилю» концептисты противопоставляли «трудный стиль». Если для Лопе де Веги идея, концепт — это образ реального мира, то для Кеvedо и его единомышленников концепт — это трудноуловимая и воспринимаемая лишь интуитивно мысленная связь между различными явлениями. Поэтому у Лопе идея концепта — органическая часть его реалистической эстетики, а у Кеvedо — способ усложненного метафорического преобразования мира: в сонетах Кеvedо, в особенности сатирических, мир приобретает фантастический гротесковый очертания, дробясь на множество бесформенных осколков и ужасая своей несообразностью.

6

Между литераторами Португалии и Испании существовали издавна постоянные и тесные контакты. На протяжении более двух с половиной столетий, с середины XV в., португальская литература фактически была двуязычной. Португальские писатели пользовались в своем творчестве не только родным языком, но и испанским, имевшим большое распространение при португальском дворе. Неудивительно поэтому, что в Португалию и Испанию сонет проникает почти одновременно. Честь этого нововведения в Португалию принадлежит Франсиско Са де Миранде. Сорокалетний доктор наук и опытный поэт, Са де Миранда в 1521 г. предпринял путешествие в Италию. В Риме и других культурных центрах Италии он провел пять лет, сблизился со многими итальянскими поэтами. У него созрело решение перенести на португальскую почву канцоны, эклоги, сонеты и другие поэтические формы Италии. Большое влияние на Са де Миранду оказал и пример Боскана и Гарсиласо де ла Веги, с которыми он встретился в Испании на обратном пути на родину. Как и его испанские собратья по перу, он становится основоположником «итальянской школы» в отечественной поэзии. И в годы своего пребывания при португальском дворе, и тогда, когда он поселился в сельской местности, Са де Миранда совмещает в своем творчестве традиционные формы народной португальской поэзии с нововведенными итальянскими. И хотя произведения его были впервые собраны и напечатаны лишь в конце столетия, задолго до этого они получили широкое хождение в списках, утверждая новую сонетную поэтическую форму. Жанр сонета

продолжали разрабатывать и ученики Са де Миранды — Дьего Бернардес, Антонио Феррейра, Перо де Андраде Каминья и др. Но подлинным национальным жанром поэзии Португалии сонет становится под пером Луиса де Камозиса.

Камозис — один из великих сонетистов эпохи Возрождения. И как каждый из них, он синтезирует опыт предшественников и вносит в сонетный жанр свое, только ему присущее. Это относится, в частности, к петраркизму Камозиса. Как и другие последователи Петрарки, португальский поэт ориентируется на неоплатоническую концепцию любви, любви, которая «вершит, в матерю внедряясь, | Причин и следствий связь». Но диалектика любви редко превращается у Камозиса в условную и рассудочную игру, как это было у многих «петраркистов» его времени.

«Рассказ правдивый о печальной были» — так характеризует свой сонетный цикл Камозис в открывающем цикл сонете. Правда о мире, окружающем поэта, и его собственном внутреннем мире — правда трагическая. Быть может, наиболее характерно для лирики Камозиса то сложное и трагическое чувство, которое португальцы называют *saudade* и которое на русский язык одним словом не переведешь, ибо есть в нем и меланхолия, и тоска, и томление по несбыточному, и воспоминание о былом...

Трагизм мирозерцания Камозиса, конечно, имел истоки в том, что на его долю выпали нищета, превратности солдатской судьбы, увечье, потеря близких. Но не только в этом, а прежде всего в ощущении того, что, как сказал шекспировский Гамлет, «век расшатался». Из всех великих сонетистов Возрождения Камозис ближе всех подошел к черте, за которой гармоничное ренессансное сознание терпит окончательный крах. Подошел, но не преступил эту черту. Как писала советская исследовательница С. И. Еремينا (Пискунова), «поэт, жаждущий быть, жить в настоящем, вынужден пребывать распятым между воспоминаниями о прошлом и иллюзорными надеждами на будущее»¹².

Более очевидна ориентация на барочное искусство в творчестве поэтов, творивших после Камозиса. И если Франсиско Родригес Лобо еще колеблется между Камозисом и Гонгорой, то Франсиско Мануэл де Мело уже решительно отвергает ренессансные идеалы: жизнь порождает в его сознании лишь пессимизм, отчаяние, ощущение непоправимого хаоса бытия.

7

Во Франции первые сонеты создает в 1530-х годах Клеман Маро. В 1534 г. он некоторое время скрывался от религиозных преследований в Ферраре и здесь познакомился с творчеством современных ему итальянских поэтов. Их пример и вдохновил Маро написание нескольких сонетов. Впрочем, жанр сонета увлек Маро гораздо меньше, чем более гибкая поэтическая форма «страмботто». И вообще в первой половине XVI в., на раннем этапе Возрождения, сонет не полу-

¹² Еремина С. И. Орфей с берегов Тежо // Камозис Л. де. Лирика. М., 1980. С. 18.

чил широкого распространения во Франции. В столице к сонетной форме обращался лишь модный, но не очень талантливый поэт Меллен де Сен-Желе.

Гораздо более энергично новый жанр осваивается в провинции, в частности, поэтами «лионской школы». Лион, крупнейший торгово-промышленный центр Франции той эпохи, поддерживал с Италией не только деловые, но и культурные связи. Лионские поэты (Морис Сев, Антуан Эроз и др.) восприняли у своих итальянских учителей вместе с формой сонета и неоплатонический петраркизм. Любовь, единственный объект своей поэзии, лионская школа истолковывала не только как целомудренно чистое и возвышенное чувство, но и как воплощение извечного мистического порыва человеческой души к «идее прекрасного». Лишь в сонетах Луизы Лабе, едва ли не самой яркой представительницы «лионской школы», духовное начало и земная страсть гармонически сливаются. «Сонеты Лабе — одно из неувядаемых творений французской ренессансной поэзии, — пишет Ю. Б. Виппер. — Они представляют собой художественное явление, во многом родственное, духовно близкое лучшим достижениям участников Плеяды»¹³.

Плеяда — название группы поэтов середины XVI в., сыгравших выдающуюся роль в реформе французской поэзии и формировании национального поэтического искусства. Ядро этой поэтической школы составляли семь поэтов: Жан Дора, Пьер де Ронсар, Жоашен Дю Белле, Жан Антуан де Банф, Этьен Жодель, Реми Белло, Понтюс де Тнар. Однако в третьей четверти века к ним примыкали почти все значительные поэты Франции, в их числе Оливье де Маньи, Этьен де Ла Бозси и др.

Манифестом этой группы стал трактат Дю Белле «Защита и прославление французского языка» (1549), где выдвигалось требование создать, в противовес придворной и латинской университетской поэзии, подлинно национальную поэзию, используя при этом античные образцы и всемерно обогатив французский язык за счет как латыни, так и простонародной речи. Осознавая необходимость решительного разрыва с пережитками средневековья, поэты Плеяды отказываются и от многих утвердившихся во французской поэзии форм и вводят новые, в их числе сонет.

На раннем этапе творчество поэтов Плеяды испытывает сильное воздействие итальянского «петраркизма»: оно сказалось даже в первых поэтических произведениях двух наиболее выдающихся поэтов этой группы — Дю Белле (цикл сонетов «Олива», 1549) и Ронсара («Первая книга любви», иначе называемая «Любовь к Кассандре», 1552—1553). Позднее, однако, эти поэты создают глубоко оригинальную лирику, открывая перед поэзией Франции новые горизонты.

Провозгласив в 1553 г. в стихотворном послании «К одной даме» девиз «Довольно подражать Петрарке!», Дю Белле, однако, в зрелых своих сочинениях — книгах сонетов «Древности Рима», «Сожаления» и др. — не отрекается от уроков Петрарки, а творчески их осмысливает и синтезирует с традициями Маро, создавая лирические произведения большой глубины и чеканной формы. Под его пером фран-

¹³ История всемирной литературы: В 9 т. / АН СССР, Ин-т мировой лит. имени А. М. Горького. М., 1985. Т. 3 / Отв. ред. Н. И. Балашов. С. 240.

цузский сонет становится средством философского осмысления исторического процесса («Древности Рима»), сатирического обличения пороков современного общества («Сожаления»). Как справедливо писал советский исследователь А. Д. Михайлов, «Дю Белле сумел, и в этом была специфика и сила Плеяды, выразить в сонете и чувство любви к родине, и чувство тревоги за будущее мира и рассказать о личных невзгодах и утратах, выявив тем самым огромные возможности этой поэтической формы»¹⁴.

В еще большей мере эти слова могут быть отнесены к признанному главе Плеяды и одному из крупнейших ренессансных поэтов — Пьеру де Ронсару. Человек огромного поэтического темперамента, Ронсар создал множество произведений, в которых стремился, иногда терпя неудачу, перенести на французскую почву жанры античной поэзии (лирические «Оды», попытка создать национальный эпос «Франсиада»), охватить поэтическим взором весь окружающий мир — жизнь двора и народа, красоту родной природы, глубины человеческого духа и клокоущие в сердце страсти. Наиболее ярко новаторские черты поэзии Ронсара сказались в его любовной лирике, развивавшейся от несколько условных петраркистских форм к изображению чистоты и естественности чувства, пробужденного простой крестьянской девушкой («Вторая книга любви, или Любовь к Марин», 1556), а затем к циклу «Сонетов к Елене» (1578), написанному на склоне лет и запечатлевшему многие разочарования поэта, ощущение им кризиса идеалов Возрождения и, вместе с тем, решимость сохранить верность этим идеалам. В этих двух последних книгах Ронсар выступает и как подлинный реформатор сонетной формы.

Еще в сонетах Маро и люицев наметились некоторые отступления от итальянского сонетного канона, в частности в способе рифмовки секстета. Допуская разнообразные способы рифмовки терцетов, канон решительно отвергает парные рифмы в них. Между тем Маро, вероятно под влиянием «страмботто», использует в терцетах одну или даже две парные рифмы. Все французские сонетисты следуют в этом отношении за Маро, а Ронсар окончательно узаконивает два возможных типа рифмовки секстета: ccd | eed или cdc | ede. Помимо этого, Ронсар вводит в качестве обязательного регулярное чередование мужской и женской рифм и, наконец, вместо архаичного десятисложного стиха окончательно утверждает в сонете двенадцатисложный александрийский стих. Таким образом он оформляет французский национальный вариант сонетного канона, которому поэты Франции следовали в продолжение нескольких столетий. Смысл этой реформы — в том, чтобы приспособить наилучшим образом сонетную форму к требованиям французского языка и стихосложения, насытить ее ритмику внутренней музыкальностью. Не случайно сонеты Ронсара так часто перелгались на музыку уже современными ему композиторами.

Поэзия Ронсара при жизни не раз вызвала противодействие, особенно в кругах, близких ко двору. Здесь его творчеству противопоставляли изысканную, но лишнюю глубоким чувствам поэзию Меллена де Сен-Желе, позднее — придворного поэта Филиппа Депорта. Тем не менее поэтическое творчество Ронсара получило признание всех крупнейших поэтов Франции той поры, осталось вершиной французской

ренессансной лирики и оказало огромное влияние на развитие лирической поэзии в других странах, в особенности в Англии и Германии.

Уже в поэзии Ронсара достаточно явственно видны черты кризисности ренессансного мироощущения. Еще более отчетливо они выступают в творениях Агриппы д'Обинье. Правда, его сонеты, включенные в сборник «Весна», принадлежат к раннему этапу его творчества, когда трагическое восприятие мира в его поэзии еще не было столь всеобъемлющим. Но уже здесь обнаруживаются та напряженность и страстность конфликта с действительностью, которая позднее составит внутренний нерв его «Трагических поэм», грандиозного эпического проклятия гражданским войнам, разорвавшим страну в последние десятилетия XVI столетия.

Поэзия Малерба принадлежит новому, XVII веку. В своих многочисленных комментариях к творчеству поэтов-предшественников Малерб решительно отмежевывается от их поэзии как выражения неприемлемого для него субъективного произвола и выдвигает требования ясности и четкости мысли, подчинения содержания произведений и их формы законам «хорошего вкуса», чистоты поэтического языка, во многом предвдаря поэтику классицизма. Собственные его поэтические произведения отличались тщательностью отделки, чеканной строгостью формы. Нередко, однако, его любовные сонеты слишком холодны и рассудочны. Более значительны сонеты-послания, — жанр, который он разрабатывал особенно охотно.

В лагере сторонников классицизма сонетная форма, как и вообще лирическая поэзия, не пользовалась популярностью. Можно назвать лишь Гийома Кольте, вошедшего в первый состав Французской Академии (1634), ставшей центром и оплотом классицистской литературы во Франции. Кольте не только сам писал сонеты, но и опубликовал в 1658 г. «Трактат о сонете», в котором выступил в защиту сонетной формы, стремясь примирить традиции Ронсара и Малерба.

Гораздо более широкое распространение сонет получил в творчестве представителей различных течений в искусстве барокко. В частности, большую дань этому жанру отдали поэты-прециозники, сторонники элитарно-аристократической поэзии с нарочито затемненным, а иногда и зашифрованным смыслом, доступным лишь узкому кругу «избранных». Эта прециозная поэзия, рассадниками которой стали аристократические салоны в Париже и в провинции, в частности знаменитый салон маркизы де Рамбуйе, по своим эстетическим принципам и устремлениям близка к итальянскому «маринизму» и испанскому «гонгоризму». Один из первых представителей прециозной литературы — Жан Оже де Гомбо — был вместе с тем и в числе основателей Французской Академии. Наиболее талантливый прециозник — Венсан Вуатюр, у которого среди многочисленных написанных «на случай» стихотворений попадаются и превосходные произведения, полные искреннего и глубокого лиризма. Творчество многочисленных эпигонов этой школы приобретает откровенно формалистический характер. Язык прециозников, намеренно туманный, изобилующий перифрастическими оборотами и усложненными метафорами, метко высмеял в комедии «Смешные жеманницы» Мольер.

Другое течение в поэзии барокко — творчество «либертенов». «Либертинаж» (вольнодумство) представлял собой весьма разнородное движение, оппозиционное в отношении господствующим устоев, захватившее в свою орбиту и некоторых аристократов, и представителей третьего сословия. Наиболее последовательные «либертены», например Теофиль

¹⁴ Там же. С. 260.

де Вюо, отстаивая более или менее решительно материалистические философские воззрения, обнаруживали вольномыслие, граничащее с атеизмом, в вопросах религии. Не случайно многие из них подвергались преследованиям со стороны властей и церкви. Теофиль де Вюо, например, несколько раз вынужден был покинуть столицу, заочно был приговорен к сожжению и томился в тюремном застенке. Менее глубоким было бунтарство таких «либертенгов», как Марк Антуан Жерар де Сент-Аман, писавший сонеты и послания в духе Марино и усердно посещавший салон маркизы де Рамбулье, Франсуа Тристан Лермит и др. «Либертен»-атеист Жак Валле де Барро в конце жизни вернулся в лоно религии. Его поздние произведения, в том числе знаменитый сонет «Всевышний, ты велик», смыкаются с третьим направлением в поэзии французского барокко — религиозной поэзией, след которой в истории французской литературы XVII в. наименее значителен.

8

В Англии интерес к Петрарке и его «Канцоньере» проявляет еще автор знаменитых «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосер (1343—1400), побывавший в Италии и, быть может, даже лично познакомившийся с Петраркой. Он, в частности, перевел на английский язык 102-й сонет итальянского поэта, правда, не сохранив при этом сонетную форму.

Жанром английской поэзии сонет становится много позднее, в эпоху Возрождения, т. е. в XVI в. Поэты Томас Уайет и Генри Говард, граф Серрей, создали свои сонеты в 1530-х годах. Несомненно, что стимулом для них послужило знакомство с сонетами Петрарки и его итальянских последователей: многие сонеты Уайета и Серрея — более или менее близкие переводы из «Канцоньере». Но был у английских поэтов и другой ориентир — сонеты Маро и Сен-Желе. Во Франции Уайет и Серрей бывали неоднократно и жили там подолгу. Именно под влиянием французских поэтов Уайет избирает для сонета схему abba | abba | cdd | eee. Серрей делает еще один шаг в нарушении классического канона. В первых изданиях, однако, разбивка сонетов на катрены и терцеты чаще всего не обозначалась, поэтому вскоре эта схема стала восприниматься как сочетание трех катренов и двустишия (abba | abba | cddc | ee). В двенадцати из шестнадцати сонетов Серрей разбивает стихотворение на три четверостишия с перекрестной рифмой и заключительное двустишие с парной рифмой (abab | cdcd | efef | gg). Таким образом, в своей реформе Серрей не ограничивается секстетом, как французские поэты и Уайет, но перестраивает всю структуру сонета.

Ни Уайет, ни Серрей, вероятно, и не осознавали, что дерзко нарушают сонетный канон. Еще в 1575 г., почти сорок лет спустя, Джордж Гаскойнь в поэтическом трактате «Некоторые наставления» констатировал, что, как полагают многие в Англии, «всякое стихотворение (если оно невелико по размерам) может быть названо сонетом»¹⁵. Примерно в это же время поэт Филип Сидни в ранний цикл

«Некоторые сонеты» наряду с сонетами в строгом смысле слова включает и другие лирические стихотворения песенного типа. Употребление парных рифм в конце сонета и перекрестных рифм в катренах часто, и не без основания, объясняют влиянием английской баллады (это влияние особенно заметно в сонетах, построенных по схеме abab | bcbe | cdcd | ee). Наконец, отказ от сохранения двух одинаковых рифм в катренах, видимо, отчасти связан с тем, что английский язык относительно беден на рифмы. К этому можно добавить, что возникновение «сонетного ключа», т. е. завершающего двустишия с парной рифмой отвечало вкусам английских поэтов, их пристрастию к эпиграмматической завершенности стихотворения.

Сонеты Уайета и Серрея приобрели популярность лишь после их смерти, когда были опубликованы в «Тоттлевском сборнике» (1557), позднее неоднократно переиздававшемся. Но до начала 1580-х годов английские поэты обращались к жанру сонета от случая к случаю. Лишь в конце XVI — начале XVII в., т. е. в период зрелого и позднего Возрождения, Англия переживает настоящий «сонетный бум». Начало ему положил Филип Сидни.

В 1581—1583 гг. Сидни создает цикл «Астрофил и Стелла», в который вошли 108 сонетов и 11 песен, повествующих о любви двух молодых людей. Хотя автобиографические черты присутствуют в цикле, он не стал ни автобиографической повестью, как «Новая жизнь» Данте, ни поэтической исповедью, как «Канцоньере». «Астрофил и Стелла», по определению советской исследовательницы Л. И. Володарской, — лиро-эпическое произведение, в котором сонетист стремится «отделиться от своего героя» и «провести его по пути нравственного совершенствования»¹⁶. Помимо Петрарки учителями Сидни при этом стали Ронсар и Дю Белле. Не случайно поэтому Сидни отдает в цикле предпочтение типу сонета, который разрабатывался Уайетом: этот вариант предпочитали и деятели Плеяды.

Сидни не только окончательно утвердил сонетную форму в английской поэзии, но и закрепил за ней размер пятистопного ямба вместо свободного стиха, принятого ранее.

Распространившийся сперва в многочисленных списках, а затем опубликованный в 1591 г., сонетный цикл Сидни породил всеобщее увлечение жанром сонета. За одно только последнее десятилетие XVI в. их было опубликовано 3 тысячи, а написано, конечно, много больше. К этой «массовой» сонетной литературе относятся произведения Николаса Бретона, братьев Френсиса и Уолтера Дейвисонов, пирата и авантюриста Уолтера Рели и др. Только сонетных циклов с 1591 г. по 1609 г. было опубликовано около двадцати, в их числе книги Сэмюэла Дэниела, Майкла Дрейтона, Фулка Гревилла, Спенсера, Шекспира.

Эдмунд Спенсер, прозванный еще при жизни «Поэтом поэтов», — безусловно один из самых значительных художников английского Возрождения, глава его аристократического крыла. В цикле «Аморетти» (1591—1595), в который вошли 88 сонетов, посвященных Элизабет Бойл, невесте, а затем супруге поэта, страстный поклонник Петрарки

¹⁵ Цит. по: Cruttwell, Patrick. The English sonnet. [London], 1966. P. 5.

¹⁶ Володарская Л. И. Первый английский цикл сонетов и его автор // Сидни Ф. Астрофил и Стелла: Защита поэзии. М., 1982. С. 274.

Спенсер сознательно стремится к поэтизации действительности, образа возлюбленной и своего чувства к ней. И в этом сборнике, и в эклогах из «Пастушьего календаря», и, в особенности, в грандиозной аллегорической поэме «Королева фей» Спенсер завершает реформу английского стиха, придав ему необычайную пластичность и музыкальность.

Подлинной вершиной сонетного жанра в Англии эпохи Возрождения стали 154 сонета Уильяма Шекспира. Недаром тот тип сонета, который ввел в английскую поэзию Серрей, получил название «шекспировского». Рука гения сделала нормой то, что было лишь робкой попыткой у его предшественников; после Шекспира именно этот тип сонета стал национальным английским вариантом канона.

Свой цикл Шекспир, по-видимому, создавал в 1590-х годах. Во всяком случае, уже в 1598 г. в печати промелькнуло сообщение о его «сладостных сонетах, известных близким друзьям», хотя изданы они были только в 1609 г. О содержании шекспировских сонетов идут горячие споры. Одни, например, полагают, что в цикле есть три героя — автор (лирический герой), Друг и Она. Иные считают, что сонеты написаны в разное время и посвящены не трем, а многим лицам. Думается, что это не столь и важно. Существенней другое: сонеты в книге сгруппированы так, что первые 126 посвящены дружбе, остальные — любви к женщине.

В литературе Возрождения тема дружбы, в особенности мужской, занимает важное место: она рассматривается как высшее проявление человечности. Такая дружба лишена какой-либо корысти, в ней гармонически сочетаются веления разума с душевной склонностью, свободной от чувственного начала. Эту дружбу-любовь и славит Шекспир.

Не менее значительны сонеты, посвященные любимой. Образ ее подчеркнут не традиционен; она вполне земная и реальная — не слишком красивая и не слишком нравственная. Вызовом многочисленным подражателям и эпигонам Петрарки, на все лады обожествлявшим свою возлюбленную, звучат заключительные слова 130-го сонета: «...она уступит тем едва ли, | Кого в сравненьях пышных оболгали». Самое примечательное в сонетах Шекспира — посвящены ли они Другу или Любимой — это постоянное ощущение внутренней противоречивости человеческого чувства: то, что является источником наивысшего блаженства, неизбежно порождает страдания и боль, и, наоборот, в тяжких муках рождается счастье. Это противоборство чувств самым естественным образом, какой бы сложной ни была метафорическая система Шекспира, укладывается в сонетную форму, которой диалектичность присуща «от природы». Шекспир писал свои сонеты в первый период творчества, когда он еще сохранял веру в торжество гуманистических идеалов. Поэтому гармоничность его мироощущения не могло нарушить даже отчетливо осознаваемое поэтом несовершенство мира. В знаменитом 66-м сонете он испытывает отчаяние, «Достоинство в отренье видя рваном, | Ничтожество — одетое в парчу | И веру, оскорбленную обманом...», «И робкое Добро в оковах Зла, | Искусство, присужденное к молчанию». Но в «сонетном ключе» он как бы отвечает на еще не заданный Гамлетом вопрос «быть или не быть?»: «Устал я жить и смерть зову, скорбя». И тут же опровергает себя риторическим вопросом: «Но на кого оставлю я тебя?» (сонет цитирую в переводе А. М. Финкеля). Любовь и дружба пока выступают, как в «Ромео и Джульетте», силой, утверждающей гармонию противоположностей. Разрыв Гамлета с Офелией — еще впереди, как и разорван-

ность сознания, которую воплотил принц датский. Пройдет несколько лет — и победа гуманистического идеала отодвинется для Шекспира в далекое, далекое будущее.

Но даже эта вера-мираж исчезает в творчестве художников, которые приходят на смену Шекспиру в XVII столетии. Среди них трагическая фигура Джона Донна. Исследователи спорят — является ли он поздним представителем «трагического гуманизма» или поэтом барокко. Но очевидно, что этот поэт с огромной силой раскрывает в своих произведениях кричащие противоречия человеческого бытия. Те же «слепые» антиномии, но в значительно ослабленном виде, возникают в творчестве следовавших за Донном поэтов «метафизической школы», представленной в нашей книге сонетом Джорджа Герберта.

Как и поэтические произведения «метафизиков», на элиту была ориентирована придворная поэзия «кавалеров», чуждая гражданских мотивов, например, сонеты Роберта Геррика.

То, мимо чего сознательно прошли поэты «метафизической школы» и «кавалеры», — назревавшая с самого начала века и разразившаяся в 1640-х годах буржуазная революция — стало смыслом и содержанием всего творчества крупнейшего поэта Англии в XVII в. Джона Мильтона, а также поэзии его друга и сподвижника Эндрю Марвелла, начинавшего в русле «Метафизической школы», но в годы революции обратившегося к патриотической и гражданской тематике.

Активный деятель революции, осуществлявшейся под знаменами сурового пуританизма, враждебного светскому искусству, Милтон, тем не менее, из всех поэтов того времени более всего ощущал духовную связь своего творчества с наследием Ренессанса и, в частности, Шекспира. К жанру сонета он обращается еще в предреволюционные годы, когда и мировоззрение, и эстетические взгляды писателя только формировались. Но уже в это время его позиция решительно отличалась и от бездумного гедонизма «кавалеров», и от религиозно-мистических устремлений «метафизиков». В поэтике же Мильтона отчетливо ощущаются классицистские тенденции. Эти же тенденции характерны и для немногочисленных стихотворений эпохи революции, когда главным делом писателя стала революционная публицистика. Поражение революции не сломило духа больного и ослепшего поэта. Но от малых поэтических форм он в последние годы жизни обращается к большим эпическим полотнам, создавая грандиозную поэму «Потерянный рай», поэму «Возвращенный рай» и трагедию «Самсон-борец», которые венчают творческий путь поэта-революционера и всю английскую литературу XVII в.

Германия — едва ли не единственная европейская страна, которая в эпоху Возрождения пренебрегла сонетом. Правда, в 1555 г. в один антипапский трактат, переведенный с итальянского, был включен и перевод сонета, осуществленный поэтом Кристофом Вирсунгом. Но этот первый опыт прошел почти незамеченным, и до начала XVII в. сонетная форма — редкая гостья в немецкой поэзии. Быть может, это объясняется тем, что поэзия немецкого Возрождения прочнее, чем в других странах, связана либо с латинской традицией (учено-гуманисти-

ческая лирика Ульриха фон Гуттена), либо со средневековой городской культурой и ее жанрами (Себастьян Брант, Томас Мурнер, Ганс Сакс).

Первые серьезные попытки ввести сонет в немецкую поэзию относятся к XVII в. Для Германии это была эпоха глубочайшего социального и политического кризиса. Страна, раздробленная на множество мелких и мельчайших государств, разделенная и религиозными распрями между католиками и протестантами, оказалась втянутой в Тридцатилетнюю войну (1618—1648) между Католической лигой (Испания, Австрия и др.) и союзом протестантских государств (Швеция, Дания и др.), к которому позднее присоединилась Франция. Война принесла неисчислимые бедствия всем участвовавшим в ней странам, но нигде ее последствия не были столь трагическими, как в Германии. Немецкий народ был в этой борьбе обескровлен, а страна опустошена и разорена. Под знаком этой национальной трагедии и развивается немецкая литература XVII в., в которой почти безраздельное господство принадлежало барокко. Трудно назвать в Германии той эпохи поэта, который в своих стихах не коснулся бы этого всенародного бедствия, с горечью не писал бы о бренности человеческой жизни, ставшей разменной монетой для обеих воюющих сторон.

Сильны эти мотивы и в поэтическом творчестве Георга Рудольфа Векерлина, который первым в Германии неоднократно обращался к жанру сонета. Его перу принадлежали стихотворения как любовные, так и патристические и политические. Создавая свои сонеты, Векерлин ориентировался, с одной стороны, на традиции поэтов Плеяды (что получило отражение и в его обращении к французскому силлабическому александрийскому стиху), а с другой — на опыт английских сонетистов, с которыми он хорошо познакомился, особенно после того, как в 1620 г. переселился в Англию (к английскому типу сонета восходит схема рифмовки большинства его сонетов, в частности, перекрестная рифма в катренах, которой он отдает предпочтение). Сонеты Векерлина вошли главным образом в сборник «Духовные и светские стихотворения» (1641), который к тому же был напечатан в Амстердаме и потому стал известен в Германии позднее, чем произведения его младшего современника Мартина Опица, которому по праву и принадлежит честь превращения сонета в один из национальных жанров немецкой поэзии.

Мартин Опиц был крупным поэтом, дарование которого проявилось в самых разных жанрах. Но реформатором немецкой поэзии он стал прежде всего благодаря своему трактату «Книга о немецком стихотворстве» (1624), который утвердил в поэзии Германии силлабический стих, а применительно к сонету — шестистопный ямб. Что касается принципов рифмовки сонета, то он ориентировался, главным образом, не на классический образец Петрарки, а на творчество Ронсара и французский вариант сонетного канона.

Значительным шагом вперед в формировании немецкого сонета стало творчество Пауля Флеминга. Почитатель и последователь Опица, Флеминг придает сонету большую естественность и музыкальность, чрезвычайно расширяет круг его тем: среди сонетов Флеминга многие посвящены разнообразным философским темам, его религиозные сонеты положили начало очень долгой традиции сонетной религиозной поэзии. Особый интерес для нашего читателя представляют сонеты, написанные поэтом во время его путешествия по России и повествующие о наиболее примечательных местах, которые он посетил.

Крупнейшим мастером сонета стал Андреас Грифиус. Создатель немецкой барочной трагедии и комедии, Грифиус в своих сонетах почти не касался любви. Подавляющее большинство стихотворений поэта посвящено трагическим последствиям войны. Одна из ведущих тем его сонетов — патристическая скорбь по поводу злосчастной судьбы его отчизны («Слезы отечества, год 1636»). Вместе с тем поэт не способен постигнуть истинные причины народных бед — обличительный пафос его стихотворений направлен на нравственную сферу. Противоположностью трагической действительности оказывается религия. Его сборник «Воскресных и праздничных сонетов» — один из самых значительных образцов немецкой религиозной поэзии. Творчество Грифиуса барочно по своим выразительным средствам: оно предельно динамично и экспрессивно, резко контрастно; поэт охотно прибегает к развернутым аллегориям, сложной системе метафор. Сонеты Грифиуса оставили весьма значительный след в немецкой литературе; к опыту поэта Тридцатилетней войны в годы фашизма и второй мировой войны обращался поэт-коммунист Иоганнес Р. Бехер, назвавший его одним из лучших представителей немецкой культуры.

Во второй половине XVII в., после окончания Тридцатилетней войны, в поэзии Германии отчетливо выявляются два течения, в равной степени чуждавшиеся реальности. Одни поэты продолжают и углубляют религиозно-мистическую линию в поэзии, наметившуюся уже раньше: среди сонетистов это течение ярче всего представлено поэзией Квиринуса Кульмана; другие уходят в нарочито эстетизированный круг личных переживаний. Такова, в частности, деятельность поэтессы Катаринны Регины фон Грейфенберг, Филиппа фон Цезена, прославившегося хитроумными формальными опытами над жанром сонета, в особенности придворного поэта Христиана Гофмана фон Гофмансвальдау. Поэзия Гофмана фон Гофмансвальдау глубоко аристократична, не случайно он начинает свой творческий путь с переводов стихотворений Марино, оказавшего большое влияние и на его оригинальные стихи. Отдав дань такой расхожей теме барочного искусства, как бренность человеческого существования, Гофман фон Гофмансвальдау свои сонеты посвятил преимущественно любви, насытив их нередко откровенно эротическими мотивами и придав им чрезвычайно изысканную, усложненную форму. Деятельность поэтов этого направления во многом свидетельствовала о начинающемся упадке немецкой барочной поэзии.

По подсчетам некоторых ученых, за века, ознаменованные развитием культуры Возрождения, было напечатано примерно триста тысяч сонетов; видимо, не менее ста тысяч появилось в XVII столетии — целый океан поэзии. Конечно, отобранные составителями и вошедшие в эту книгу стихотворения — лишь маленькие островки в этом океане. Но мы старались при этом выбрать и представить на суд читателя все самое значительное и интересное. Во всех тех случаях, когда на русском языке существует несколько переводов одного и того же сонета, мы отдавали предпочтение тому, который наиболее адекватно передает содержание и особенности оригинала. Некоторые старые, но представляющие исторический интерес переводы даются нами в примечаниях.

ниях, где читатель найдет также критико-биографические заметки обо всех авторах, чьи произведения включены в книгу, и комментарий, необходимый для понимания публикуемых стихотворений. Большое число сонетов, не существовавших ранее в русских переводах, впервые переведено группой ленинградских поэтов-переводчиков специально для нашего издания.

Эта книга подготовлена коллективом сотрудников кафедры истории зарубежных литератур Ленинградского университета. Свой труд они отдают на суд вам, уважаемые читатели.

З. И. Плавский