Выпускная квалификационная (дипломная) работа на тему:

**«Жанр сонета (от европейских истоков к русскому Серебряному веку) на факультативных занятиях по литературе в средней школе»**

**Введение**

Сонет (итал. sonetto, от прованс. sonet-песенка) – один из наиболее канонизированных жанров мировой поэзии. В современном литературоведении сонет определяется как жанр философской, описательной и любовной лирики, принадлежащий к твердым формам с фиксированным объемом и строфикой1. В сонете воедино сливаются «алгебра и гармония», небо и земля.

Возникнув в рыцарской лирике Прованса и заняв центральное место в «поэзии сладостного стиля» в Италии, сонет в строгих и чеканных формах выразил философию гуманизма, которая соединила античный антропоцентризм («Человек есть мера всех вещей») и средневековую идею равенства («Все люди равны перед Богом»).

Постепенно сонет становится самой характерной формой европейской романтической лирики и одним из немногих жанров, требующих от поэта особого мастерства в соотношении содержания с формой. Классический сонет состоит из – двух катренов (четверостиший) и двух терцетов (трехстиший) с определенной схемой рифмовки. Возникнув как жанр любовной лирики, Сонет постепенно расширяет свое содержание, начинает все больше тяготеть к философии и при всей своей канонизированности позволяет поэту передать все многообразие чувств и раскрыть человеческий образ во всем богатстве, выразить определенные взгляды на жизнь и на отношения человека с природой.

Формальная сложность сонета оказалась привлекательной для многих поэтов, стремившихся испытать свой талант, создавая мир в миниатюре.

Особую популярность сонет обретает в эпоху Ренессанса, когда, собственно, и складывается канон этого жанра. Среди поэтов, оказавших влияние на становление сонета, и Петрарка, и Ронсар, и Шекспир. В эпоху классицизма сонет теряет свою популярность, так как место чувственного восприятия мира занимает рационалистическое мышление: наступает эпоха Разума, где чувствам нет места.

В России сонет известен с восемнадцатого века, но особую популярность обретает в эпоху, которую называют русским Ренессансом. Серебряный век потребовал от поэтов особого, исповедального характера лирики, а значит – и обращения к жанру сонета, который называют поэтической исповедью.

Значительное место занимают сонеты в творчестве В. Брюсова, И. Анненского, И. Бунина и К. Бальмонта. Все они выступали и как переводчики, а значит, напрямую были связаны с традициями не только культуры Ренессанса, но и античности и как поэты, переосмыслившие в своем творчестве литературное наследие двух этих эпох и создавшие свой, во многом уникальный, русский поэтический мир.

В данной работе, используя работы М.Л. Гаспарова, В.М. Жирмунского, М.П. Алексеева, А.Н. Веселовского, А.А. Аникста и других, мы обозначили следующие цели:

– проследить становление канона сонета в эпоху Ренессанса на примере творчества Ф. Петрарки, П. Ронсара, В. Шекспира;

– охарактеризовать сонеты Серебряного века, исследуя сонеты И. Анненского, К. Бальмонта, В. Брюсова, И. Бунина;

– проследить изменение проблематики и поэтики жанра, сопоставив сонет Ренессанса и сонет Серебряного века;

– дать некоторые методические рекомендации при изучении творчества символистов в школе.

Структура данной работы включает в себя введение, главу первую «Сонет как жанр эпохи Ренессанса: становление канона», главу вторую «Становление жанра сонета в русской поэзии», главу третью «Сонет Серебряного века: теория и практика», заключение, примечание, библиографию и приложение.

Источниками исследования, по которым будет проводиться цитация, являются следующие издания: Франческо Петрарка. Сонеты, избранные канцоны, секстины, баллады, мадригалы, автобиографическая проза. – М.: Правда, 1984; Уильям Шекспир. Сонеты. Ричард III. – М.: Олимп, 2001; Пьер Ронсар. Избранная поэзия. – М.: Художественная литература, 1985; Бунин И.А. Собрание сочинений в 9-ти томах под общей редакцией А.С. Мясникова, Б.С. Рюрикова, А.Т. Твардовского. – М.: Художественная литература, 1965; Бальмонт К.Д. Стихотворения. – М: Художественная литература, 1990; Брюсов В.Я. Сочинения в 2-х томах. – М.: Художественная литература, 1987; Анненский И.Ф. Избранное. – М.: Правда, 1987.

**1. Сонет как жанр эпохи Ренессанса: создание канона**

С середины 14-го века в Италии начинается широкое культурное движение, обусловленное зарождением капиталистических отношений в недрах феодального общества. Это движение принято называть Возрождением, или Ренессансом. Переход от ремесла к мануфактурам, великие географические открытия, начало мировой торговли, открытие античности и образование современных национальных государств, утрата церковью монополии в духовной жизни приводит к возникновению новой философии и эстетики.

Интеллектуальные деятели этой эпохи стремились создать новое мировоззрение, основанное на принципах свободного развития личности, ее освобождения от опеки религии и церкви. Они называли себя гуманистами (от лат. humanus – человеческий), подчеркивая этим словом светский характер создаваемой ими культуры, устремленность к чисто человеческим, земным идеалам. Слово «гуманизм» приобрело свое основное значение – «человечность» в смысле утверждения свободы и прав личности. Весьма характерной чертой деятельности гуманистов эпохи Возрождения являлось «открытие мира и человека». В середине 19-го века эту мысль, вскользь высказанную Жюлем Мишле, определенно сформулировал швейцарский ученый Я. Бурхардт. Открытие связи человека с миром давало новые возможности для становления реализма в литературе.

В эпоху Возрождения происходил широкий общественный подрыв духовной диктатуры церкви, который вел от преобладания религиозного сознания к формированию сознания, исходящего из земных, материальных и духовных, интересов человеческого общества, гармоничного развития человека и его интеллектуального совершенствования. Теологии противопоставляется светская наука, выдвигается идеал свободной, всесторонне развитой личности. Отсюда – философия Ренессанса, проповедующая эпикурейское наслаждение земными благами, утверждение самоценности человеческого чувства, где способом познания мира выступает сочетание рационального и чувственного.

Борьба против феодальной идеологии и духовной диктатуры церкви сочеталась с борьбой против буржуазных пороков. Основой такого сочетания являлась особого рода народность культуры, понимаемая как объективное отражение основных интересов складывавшихся наций в большой исторической перспективе. Литература на латинском языке уступает место национальной литературе.

Суть ренессансной литературы выражалась в самой структуре образов, построенных на новом подходе к связи человека и мира, в которой бесконечно значимы были и мир, и человек, образов, отражавших радостное упоение открытием мира и человека, титанизм в страстях – добрых и злых, в любви и алчности. Идеализировалась героическая концепция человека. Со страниц книг умерщвляемая плоть взывала своей земной реальностью. Слово постепенно становилось не средством, а родной средой мысли.

Новое понимание активности человека в мире развивало у художников эпохи Возрождения нескованность традиционной символикой, непринужденность образной системы, универсализирующую ценность композиции.

Ренессансной литературе приходилось вскрывать свойственное многим людям того времени переплетение героического энтузиазма, титанической энергии и разносторонности с хищничеством. Изображался новый человек, освобождающийся от сословно – теократических пут, и в разгуле его эгоистических страстей, и в его способности достичь гармонии с природой и обществом или отдать жизнь за достижение этой гармонии, «человек во всем» (слова Гамлета) – во всей полноте умственного, волевого, эмоционального и физического развития. Искусство Возрождения реабилитирует чувственное начало наряду с возвышением светлой, свободной человеческой духовности.

Возникает новый идеал человека – энергичного, состоятельного и активного, для которого средневековые идеалы аскетизма, самоуничижения и презрения к земной жизни утратили всякую привлекательность. Этот идеал находит свое воплощение в живописи, скульптуре, литературе Возрождения. Литература Ренессанса отмечена не только появлением новой тематики, но и обновлением всех средств поэтической выразительности, созданием новой поэтики, которая характеризуется отчетливым поворотом писателей к реализму.

В теориях и в поэтической практике Возрождения утвердился принцип подражания древним, сообразовывающийся с предшествующим опытом своей, национальной поэзии.

Поиск образца для подражания был своего рода стимулом для исследования собственных вкусов, пристрастий, возможностей – творческим постижением себя через «чужое». Каждый крупный поэт Ренессанса более или менее узнаваем и обладает сравнительно единым стилем по сравнению со средневековым поэтом: возвышенный драматизм любовного чувства – у Петрарки, героическое страдание – у Ронсара, напряженность чувств – у Шекспира.

Поэты Возрождения объединяются в литературные группы единомышленников, отстаивающих определенную программу поэтического творчества («школа нового сладостного стиля» в Италии, «Плеяда» во Франции, «старокастильская» школа в Испании). Конкретны друзья и противники, к которым обращены стихи поэтов Возрождения. Литературная жизнь тем самым тоже приобретает более наглядный вид.

В период Возрождения складывается и новая, отличная от средневековой система литературных жанров. Новые формы и жанры появляются во всех родах и формах литературы. В одних случаях это возрожденная и трансформированная античная форма (ода, элегия), в других – вполне оригинальная жанровая форма. Иногда это преобразованная и доведенная до совершенства форма, полученная в наследство от средневековья. Так случилось с сонетом.

К XIV веку сонет имел уже вековую традицию, но считался сравнительно новой формой. В XIII веке на юге Франции в Провансе рыцарская лирика приобретает наиболее зрелую и законченную форму. Сложное и требовательное искусство, рыцарская лирика Прованса родилась как наследие античного эпикуреизма и жизнерадостности наступающего нового времени. С середины XII века частые поездки трубадуров в Италию явились причиной знакомства этих стран с провансальской поэзией, которая помогла развиться местной поэзии и оказала влияние на создание «сладостного нового стиля», выработала сонет как форму, унаследованную ренессансной поэзией. Традиционный французский (и итальянский) сонет имеет четырнадцать строк, разбитых на два катрена и два терцета с определенной рифмовкой: abba – abba – ccd – ede / abab – abab – ccd – eed. Сонет не допускает повторения слов. Первый катрен должен содержать изложение темы, второй катрен – развивать тему (иногда по принципу антитезы), в терцетах должно происходить разрешение темы, должен звучать итог, вывод из размышлений автора. В отличие от канцон, баллад и секстин, сонет никогда не предназначался для исполнения под музыку. Он служил для словесного выражения любовного восторга трубадуров, отсюда предельное внимание к слову, словесному образу. Но вместе с тем сонет очень музыкален. Звуковое достоинство сонета, егоритмическая стройность, звон рифм и живая музыка строфических переходов – все это предписывалось первоначальным обозначением этой малой стихотворной формы.

Сохранив свое любовное содержание, в эпоху Возрождения сонет приобретает философский оттенок платонизма, осложняется интеллектуальным рассуждением о природе любви, принимающим форму изощренной метафорической образности. Содержание сонета, как правило, будет составлять теперь чувство или настроение, вызванное каким-нибудь фактом. Самый факт лишь упоминается, дается намеком, а иногда у сонета и вовсе отсутствует непосредственный повод. Главное – в выражении эмоций, в том, чтобы найти слова и образы, передающие не только состояние лирического героя, но и заражающие этим настроением читателя. Но важна была и мысль. Сонет всегда тяготел к философии, стремясь в поэтических образах передать определенный взгляд на жизнь. Вопрос о духовном и земном началах постепенно сплетался с отношением человека к Природе вообще, а его жизненный путь определялся отношением с эпохой, временем, что неизбежно подводило к вопросу о значении Смерти для бытия человека. Так в круг проблем любовной лирики вошли темы Природы. Времени и Смерти. Размышления поэта всегда эмоциональны, а образ мира выстрадан поэтом. Кроме того, форма сонета позволяет создать эффект неожиданности, когда читатель настраивается на обстоятельный рассказ о чувствах и переживаниях, готовится читать целую историю любви, а этот рассказ оказывается стремителен и фрагментарен. И только из всех фрагментов «мозаики чувств» складывается любовное повествование. Возникает несколько типов сонета:

– любовный сонет, который запечатлевает образ возлюбленной и alter ego поэта, возвышающееся от избытка чувств;

– поэтический манифест, в котором поэт выражает свои поэтические пристрастия;

– сонет-посвящение, вызванный к жизни конкретным лицом или событием;

– сонет-мифологема, в котором развивается один из образов, заимствованных из мифов, легенд, предшествующих литератур; – сонет-портрет;

– иронический сонет (начиная с Ронсара), где автор, шутя, преднамеренно заземляет сонет, демонстрирует обыденность, приземленность содержания.

Начиная с «Новой жизни» Данте, поэты «сплавляют» сонеты в циклы, продумывая их композицию, варьируя последовательность сонетов так, чтобы проступала эмоциональная история поэта. Этот динамизм связан с чувством историчности человеческого существования.

Теперь сонеты посвящаются не неким условно аллегорическим персоналиям, обозначающим возлюбленных. Воспевая любовь, поэты Возрождения дают своим любимым истинные их имена: Беатриче, Лаура, Мария, ибо каждый поэт в любовной лирике хочет лучами своей славы озарить на века свою любовь и свою избранницу.

Форма сонета позволяет поэту «негодовать, успокаиваться, радоваться. Огорчаться, любить, ненавидеть. Любоваться, удивляться» (Дю Белле)5 и поэтому становится весьма популярной в эпоху Peнeccaнca. Трудно назвать поэта того времени, не обращавшегося к этому жанру. Среди создателей канонических сонетов Петрарка, Ронсар и Шекспир, в творчестве которых сонет окончательно приобрел присущие ему содержательные признаки: Автобиографизм (но отнюдь не фактографичность), интеллектуальность и лиризм.

**1.1 Воплощение красоты мирозданья в сонетах Петрарки**

Франческо Петрарка (1304–1374) был главой старшего поколения итальянских гуманистов. Сын флорентийского купца, он изучал юриспруденцию сначала в Монпелье, затем в Болонском университете. Возвратившись в Авиньон, Петрарка принял духовное звание, но был «светским» аббатом, который никогда не выполнял своих священнических обязанностей и интересовался исключительно мирскими делами.

Петрарка был, прежде всего, ученый – гуманист, он предпочитал писать на латинском языке, считая его подлинным литературным языком Италии.

Но главным произведением Петрарки стали «Canzoniere», созданные на итальянском языке (или, в просторечии, «вольгаре»).

Стихи на итальянском языке Петрарка начал писать смолоду, не придавая им особого значения. Первую попытку собрать лучшее из своей итальянской лирики поэт предпринял в 1336–1338 годах, а в 1342–1347 годах переписал двадцать пять стихотворений в новый свод и расположил их в определенном порядке. В сущности, это и была первая редакция будущей «Книги песен», целиком подчиненной теме возвышенной любви и жажды поэтического бессмертия. Затем следует еще несколько редакций. Окончательная редакция содержит так называемый Ватиканский кодекс, частично автобиографический.

«Canzoniere» («Книга песен») состоит из двух частей, разделенных биографическим событием: «На жизнь мадонны Лауры» и «На смерть мадонны Лауры». В первой части развивается тема Лауры – Дафны (лавра, венком из которого награждали прославившихся военачальников, общественных деятелей и поэтов), во второй части Лаура предстает как ангел-хранитель, направляющий помыслы поэта к вьющим целям. Лаура – фигура вполне реальная. Петрарка увидел ее впервые в авиньонской церкви в апреле 1327-го года; биографы Петрарки установили, что Лаура родилась около 1307-го года, в 1325-ом году вышла замуж, стала матерью одиннадцати детей и умерла в чумной 1348-й год.

Хотя по-итальянски сборник и называется «Канцоньере», канцон в нем немного, а большую часть (317 из 366 стихотворений) составляют сонеты, в которых отразились, по словам А.Н. Веселовского, «разбросанные жизненные моменты, схваченные художником, передуманные на пространстве лет»6.

Когда бы чувства, полнящие грудь,

Могли наполнить жизнью эти строки,

То, как бы люди не были жестоки,

Я мог бы жалость в каждого вдохнуть.

Пер. Е. Солоновича

Петрарка начинает книгу с самого начала – с возникновения чувства и надежды на то, что оно живо в стихах:

В собранье песен, верных юной страсти,

Щемящий отзвук вздохов не угас

С тех пор, как я ошибся в первый раз,

Не ведая своей грядущей части.

Пер. Е. Солоновича

Третий сонет посвящен первому дню любовного плена, начавшегося в Страстную пятницу 1327-го года:

Был день, в который,

по Творцу вселенной

Скорбя, померкло Солнце…

Луч огня из ваших глаз врасплох застал меня:

О, госпожа, я стал их узник пленный.

Пер. Вяч. Иванова

Вплоть до 1356-го года Петрарка ежегодно будет отмечать этот день написанием сонета.

Помимо любовных, в сборник вошло несколько стихотворений, обращенных к друзьям (сонеты XXV, XXVI, СХП, СХШ), к Дж. Колонна (сонеты XXIX, CCLXVI). Несколько сонетов направлены против папского двора в Авиньоне (сонеты CXIV, CXXXVII и др.).

И все же главной героиней сборника «Канцоньере» является донна Лаура – женщина, возлюбленная поэтом и любезная христианским небесам, на которые она взята во второй части книги. В «Книге песен» Петрарка рассказывает о «внутренней биографии» Лауры. Любовь к этой женщине, несколько сублимированная, к концу жизни поэта несколько приутихшая, едва ли не сливается с представлением о любви райской, идеальной.

Но есть еще одна любовь, за которую поэт порой себя бичевал: любовь к славе. Любовь к Славе и любовь к Лауре не враждовали между собой, а даже пребывали в тесном единении, как будто поэт чувствовал, что любовь к земной женщине принесет ему немеркнущую славу:

Когда бы мне листвою горделивой,

Которая для молний под запретом,

Днесь был венец дарован, как поэтам,

Увенчанным хвалою справедливой,

Я сам, хоть грешный век враждебен в этом,

Богинь почтил бы верностью счастливой,

Но мои недуг перечит всем заветам,

Запечатленным первою оливой…

Пер. В. Микушевича

«Поэтической исповедью» называет «Канцоньре» А.Н. Веселовский.7 У средневековых поэтов есть серии любовных песен, слагающихся как бы в личный роман. «Книга песен» по своей сути такой же нереальный роман, как и любовные признания средневековых певцов, а Лаура – красавица, которая тонет в пышных сравнениях, поэтическое обобщение всего того, что пережил и способен был пережить поэт. Но в «Канцоньере» появляется то, что делает их тоньше, содержательнее, разнообразнее: это любовь, реальная, а не живущая только в воображении поэта. Высокая, чистая, но робкая и неразделенная, она является главной темой этого сборника. В ней нет покоя, нет гармонии. Любовь делает жизнь поэта исполненной страдания, которое в то же время небывало обостряет ощущение самой жизни, и менее всего Петрарка хотел бы излечиться от сердечной муки. От предшественников – как от трубадуров, так и от поэтов нового сладостного стиля, его отличает полнота личности, сказавшейся в любви. Петрарка выражает надежду, что его рассказ встретит сочувствие и понимание, надеется вызвать у читателя те самые чувства, которых он стыдится и которые вызывают у него боль раскаянья.

Налицо противоречие, которое формально реализуется в разделении лирического «я» книги на автора и героя. Чувство становится предметом рефлексии и созерцания. Поэт смотрит на себя как бы со стороны, делает себя объектом, анализирует и оценивает содержание своего внутреннего мира. Между автором и героем существует определенная дистанция.

В книге рассказывается об отвергнутой любви, но страсть никогда не вытаскивается на поверхность. Петрарка вспоминает о прошлом любви.

Зачем, зачем даешь себя увлечь

Тому, что миновало безвозвратно,

Скорбящая душа? Ужель приятно

Себя огнем воспоминаний жечь?

Пер. Е. Солоновича

Петрарка датирует свою великую любовь, впуская в сонеты реальное, историческое время.

Вот и шестнадцатый свершился год,

Как я вздыхаю. Жить осталось мало,

Но кажется – и дня не миновало

С тех пор, как сердце мне печаль гнетет.

Пер. Е. Солоновича

Петрарка придерживается хронологии жизненного романа, сравнивая себя с Гомером, Вергилием и называя себя историком Лауры.

Когда б Гомер великий и Вергилий

Узрели ту, что ярче всех светил,

Ее воспели б, не жалея сил,

В единый стиль, свои сливая стили.

Пер. А. Ревича

Время не побеждает любовь, а лишь подчеркивает ее реальность и необычность. Любовь в «Канцоньере» изображается не только как радость, но и как боль, потому что она реальна. Она печальна, потому что она – любовь отвергнутая. Петрарка преклоняется Лауре, что сразу же меняет форму его любви по сравнению с вассальным служением прекрасной даме, каким оно было у трубадуров. Возрастает недостижимость, мучительная для поэта, не владеющего теперь куртуазным искусством наслаждаться *любовью издалека.* Но в то же время он постоянно ощущает себя в присутствии божества, и это дарует ему неизъяснимое блаженство.

При этом ни Лаура, ни любовь не знают развития: время движется помимо них. Нет ни событий, ни фабулы. И через двадцать лет после знакомства Лаура так же прекрасна:

Меж стройных жен, сияющих красою,

Она царит – одна во всей вселенной,

И пред ее улыбкой несравненной

Бледнеют все, как звезды пред зарею.

Пер. Ю. Верховского

Даже умершая Лаура не менее прекрасна и любима не менее искренно.

Для поэта любовь – неизменная данность его существования, а то, что изменчиво, касается не любви, а собственной неустойчивой натуры, вечно колеблющейся между надеждой и отчаянием:

И мира нет – и нет нигде врагов;

Страшусь – надеюсь, стыну – и пылаю;

В пыли влачусь – и в небесах витаю;

Всем в мире чужд – и всех обнять готов.

Пер. Ю. Верховского

Не во власти поэта что-нибудь изменить. Изменение наступит со смертью Лауры. Смерть как бы смягчает образ Лауры, которая перестала быть недоступным живым существом и превратилась в небесную утешительницу.

Реальность образу Лауры придают не довольно традиционные детали ее образа («золотые кудри», «прекрасных глаз лучи», «цветущие ланиты»). Лаура получает жизнь как реальное человеческое воспоминание, вне которого она не существует и которое поэт не может не оплакивать Она не аллегория Истины или Веры, а реальная женщина, пусть и идеализированная. Петрарка делает красоту атрибутом человека, создавая образ Мадонны, словно сошедшей с полотен да Винчи, Боттичелли («литые нити пряжи золотой», «продолговато-нежные персты», «блаженство из очей лучистых», «невинностью и прелестью смиренной/ Пленителен красы унылой вид»). В образе Лауры для Петрарки сливаются вся красота, все совершенство мира, она становится символом женственности и символом славы, о которой поэт мечтает, и высочайшим выражением поэзии, которой он служит.

И вместе с тем это и образ реальной женщины – со своими привычками, характером, переменами настроений:

Здесь чуткою была, здесь ледяною,

Тут мягкой, тут надменною она;

То строгости, то благости полна,

То кроткая, то грозная со мною.

Здесь пела, здесь сидела, здесь прошла…

Пер. Е. Солоновича

А Красота Лауры – это красота естественного мира. Любовь к Лауре перерастает в радостное восприятие всего земного.

Благословен день, месяц, лето, час

И миг, когда мой взор те очи встретил!

Благословен тот край, и дол тот светел,

Где пленником я стал прекрасных глаз!

Пер. Вяч. Иванова

Лаура почти никогда не вспоминается поэтом в ее авиньонском окружении. Для Петрарки она скорее нимфа:

Она ступает мягко на траву –

И дружно лепестки цветов душистых,

Лиловых, желтых, алых, серебристых,

Спешат раскрыться, как по волшебству.

Пер. Е. Солоновича

Природа лирически противопоставлена городу – феодально-сословной действительности. Внутренний мир поэта становится частью природы.

Но гармония человека и природы у Петрарки скорее идеал, чем реальность. Герой «Канцоньере» помнит, что любовь почитается грехом. Безответность в любви мотивируется добродетельностью Лауры: «Взывая постоянно к вам, Донна, я охрип. А вам нет дела» (сонет ССХХШ, пер. 3. Морозкиной); «…та, что буйно вспыхнувшее пламя/ Терпеньем и стыдом унять страшиться…» (сонет CXL, пер. 3 Морозкиной); «В ней сочетал Господь любовь и честь…» (сонет CCXV, пер. Е. Солоновича). Чувственность подавляется, но реальные чувства выставляются напоказ как истинная человеческая ценность.

Всегда любил, теперь люблю душою

И с каждым днем готов сильней любить…

Пер. Ю. Верховского

Петрарка кается в греховности своей любви, но не отрекается от нее, не проповедует презрение к миру.

Покаяться бы вам в грехе злосчастном!

Вы первые виденья дорогого

Возжаждали в порыве самовластном.

Мы понимаем: ничего благого

Ждать не пристало на суде бесстрастном

Нам, осужденным за вину другого.

Пер. В. Микушевича

Поэт понимает, что Красоту нельзя удержать, она хрупка и преходяща; что за пределами смерти будто бы ничего не существует. Герой «Канцоньере» боится смерти и мучится мыслями о посмертной судьбе не только потому, что он верующий, но и потому, что он научился ценить природу, человека и земную любовь. Религиозное сознание получило в «Книге песен» новое направление – от Бога к человеку, стало шагом к утверждению ценностей реальной действительности.

Каждый сонет отражает какое-то реальное состояние жизни поэта, имеет свое собственное содержание, может восприниматься сам по себе. Но в то же время он включен в художественное целое книги, реализуется в единстве образной системы и поэтического языка.

Петрарка создает в «Канцоньере» особый художественный стиль – стиль ренессанс, приемы которого позволяют глубоко и многообразно выразить сложные душевные переживания, особенно в любви. Если на первых порах Петрарка стремился к формальной изощренности стиха, внешней элегантности, то впоследствии ему хотелось добиться возможно большей определенности, смысловой и образной точности, понятности и языковой гибкости. Единицей петрарковской поэзии является не слово, но ритмико-синтаксический отрезок, в котором отдельное слово растворяется, делается незаметным. Ритмико-синтаксическая единица заключает в себе какое-нибудь законченное суждение, целостный образ. Показательно, что отдельные стихи Петрарки стали пословицами.

Именно Петрарка произвел смену основной риторической фигуры мышления, перейдя от средневековой аллегории к метафоре. Сразу изменился механизм поэтического словообразования. Вещное, земное перестало служить знаком отвлеченного. Предметы, явления, события реального мира начинают стремиться друг к другу, требовать узнавания.

Имя Лауры становится для Петрарки средоточием метафорической переклички смыслов. Метафоры в данном случае подсказаны именем (звуковые метафоры): поэт обыгрывает имя своей возлюбленной. Лаура – возлюбленная Петрарки, реальная женщина и воплощение любви; одновременно это лавр – дерево славы; это Лaura – «ветерок» по-итальянски; в имени Лауры слышится и звук золота – aurum.

Любовь и славу, которая лишь «дуновение, ветерок», Петрарка соединяет в имени своей возлюбленной и делает поводом для поэтического вдохновения.

Метафора у Петрарки служит для создания новых смысловых связей. При этом метафора есть приглашение к взаимодействию. В имени Лауры земная любовь соседствует с земной славой (лавр), земным представлением о высшей ценности (золото) и природной прелестью (ветерок). Ветерок налетает воспоминанием о любви:

Я шаг шагну – и оглянусь назад.

И ветерок из милого предела

Напутственный ловлю…

Пер. Вяч. Иванова

Ветерок приносит напоминание о любимой, как самом ценном, что есть в мире:

В колечки золотые ветерок

Закручивал податливые пряди,

И несказанный свет сиял во взгляде

Прекрасных глаз…

Пер. Е. Солоновича

Образная система Петрарки живет узнаванием сходства, подобия. Метафорическое уподобление через сходство позволяет ощутить разницу: «податливые пряди» золотых волос – холод, твердость золота; прохладный ветерок – и женщина, от которой «исходят…солнце и огонь».

Петрарка определил внутреннюю форму сонета, в основу которой положил сравнение. Для каждой темы поэт находил свой образ или целую цепь их. Чем неожиданнее было уподобление, тем оно считалось лучше. Сравнение нередко доводилось до крайней степени гиперболизма.

Петрарка постоянно сравнивает. Для него гораздо важнее установить саму возможность нового поэтического мира, открыв состояние мира как великую аналогию, которая становится образом новой связи вещей. Поэтический слух обострен не только к звукам мира, но и звучанию слова, предполагающему в звуковом родстве смысловую близость понятий:

На что ропщу, коль сам вступил в сей круг?

Коль им пленен, напрасны стоны. То же,

Что в жизни смерть, – любовь. На боль похоже

Блаженство. «Страсть», «страданье» – тот же звук.

Пер. Вяч. Иванова

«Боль» по своему корневому звучанию рифмуется с «блаженством», «страсть» – *со* «страданием», а в их созвучии – определение любви, вырастающее из звуковой метафоры.

Мерой же зримой красоты мира признается взгляд, который одновременно и мера краткости человеческой жизни: «Промчались дни мои…поймав немного блага // На взмах ресницы» (сонет CCCXIX, пер. О. Мандельштама).

Так метафоризующее слово стало жаанрообразующей чертой сонета, и эту особенность уловили продолжатели и подражатели Петрарки во всех европейских странах.

**1.2 Переход к поэзии действительности в сонетах Пьера Ронсара**

Во Франции Ренессанс начался на полтора столетия позднее, чем в Италии, – в конце 15-го века. Поэты, мыслители, прозаики Ренессанса учились на новеллах Боккаччо, на стихах Данте и Петрарки. Но перед Францией стояли свои задачи, и деятели Ренессанса отвечали на вопросы, которые ставила перед ними их собственная национальная история. Французское Возрождение приобрело огромный размах и черты невиданной даже в Италии народности.

Расцвет культуры потребовал гибкой, богатой, яркой речи, особенно судьба родного языка заботила «Плеяду» – группу из семи французских поэтов (Плеяда – созвездие из семи звезд, ярко сияющих на ночном небосклоне), во главе которой стоял Пьер де Ронсар (1524–1585).

Ронсар принадлежал к старинному дворянскому роду, получил серьезное гуманитарное образование в одном из парижских коллежей, служил при дворе. Его называли «принцем поэтов», он жил то в своих имениях, то в Париже, всецело отдавая себя занятиям литературой. Полнее и рельефнее, чем кто-либо из его соратников, воспел он то, что составляет очарование и своеобразие его времени. В блестящих стихах он воплотил идею «Плеяды» о том, что французский язык ничем не хуже латинского и древнегреческого, что и на этом языке можно и должно создать великую поэзию. Ронсар – автор многих поэтических произведений, но прославился он не столько своими одами, сколько тремя сборниками сонетов, в которых прославлял любовь и радостях жизни и в которых чувствуется вся мощь поэтического темперамента, бьющий через край лиризм, напор переполняющих душу поэта эмоций.

В сонетах перед современниками Ронсара появился человек со своим характером, со своими переживаниями, порывами к счастью, со своим иногда грубоватым юмором, с удивительной, небывалой еще во французской поэзии музыкальностью.

«Первая книга любви» посвящена Кассандре Сальвиати и создана в 1551–1552 гг., через 5–6 лет после знакомства с девушкой, поэтому ее образ возникает как будто сквозь дымку воспоминаний, в ореоле эмоций, пробужденных мечтами. Образ возлюбленной – воплощение идеала поэта, его представлений о красоте и совершенстве. Любовь служит мощным толчком для полета фантазии, накапливающего вокруг себя и приводящего в движение влечения и вожделения, переживания, порожденные иными лицами. Реальные жизненные впечатления стилизуются и переводятся в сознательно приподнятый план. Этот сборник создается под влиянием Петрарки. Ронсар воспринимает по преимуществу литературную сторону петраркизма: повышенный интерес к утонченной художественной форме, призванной передать перипетии любовных переживаний. На первый план выдвигается чувственная сторона переживаний.

…Ты предо мной, любовь моя живая!

Меня уносит в небо твой полет…

Пер. В. Левика

Ронсар воспевает возвышенную и неразделенную любовь, бросая вызов благоразумию подражателей Петрарки:

В твоих объятьях даже смерть желанна!

Что честь и слава, что мне целый свет,

Когда моим томлениям в ответ

Твоя душа заговорит нежданно.

Пер.В. Левика

Ронсар обращается к античной мифологии, населяя сонеты мифологическими персонажами, что позволяет стилизовать и образы героя и его возлюбленной, и само любовное чувство («О если бы в томленье одиноком // Я стал Нарциссом, а она – потоком»; «Всю боль, что я терплю в недуге потаенном, // Стрелой любви пронзен, о Феб, изведал ты»).

Ронсар пока проявляет интерес к приемам петраркистов, в частности, к использованию параллелизмов, иногда несколько вычурных сравнений.

Во «Второй книге любви» меняется образ возлюбленной, а с ним – и стилистическая тональность цикла, в котором на первый план выступают естественность чувств, прозрачная ясность, грациозное художественное воплощение. Теперь перед читателем не аристократка Кассандра, а крестьянская девушка Мария Дюпон из Бургейля. Образ Марии теплее, доступнее, проще облика Кассандры.

Мария становится для поэта символом вечной женственности и красоты, воплощением идиллического канона.

Поэтому и образ девушки, складываясь из отдельных штрихов, ассоциируется с весной, утром, рассветом, с цветущей природой, вызывает ощущение весенней чистоты и свежести:

Как роза ранняя, цветок душистый мая,

В расцвете юности и нежной красоты…

Пер. В. Левика

Живей! Расцвел жасмин, и маки заблестели –

Не налюбуетесь душистой резедой…

Пер.В. Левика

Концепция любви как весны человеческих чувств органично входит в жизненную философию поэта.

Ронсар рисует образ девушки без приукрашиваний и ухищрений: теперь это не «богиня благосклонная», обитающая среди нимф в чудесном лесу, – Мария ходит среди огородных грядок, прядет, и оттого кажется искренним чувство поэта, восхищающегося естественностью и простотой девушки.

Углубляется понимание природы, теперь она не просто фон: поэт приближает ее к человеку. Внешний мир наполняет сонеты, и миру чувств и переживаний приходится потесниться. Преклонение перед природой сближает философию Ронсара с философией античного пантеизма. Природа становится источником наслаждения и в то же время дарит естественную мудрость, правила жизненного поведения:

Презренен этот век,

презренен тот мужчина,

Кто в плен идет к любви и мнит,

что честен мир.

Пер. А. Париной

Появляется тема грустно-умиротворенного приятия смертного удела и быстротечности жизни: Ронсар обращается к традициям античной любовной лирики Анакреонта, Катулла, Горация, призывая наслаждаться жизнью, ловить мимолетные радости:

Друзья, обманем смерть и выпьем за любовь.

Быть может, завтра нам уж не собраться вновь,

Сегодня мы живем…

Пер. В. Левика

В этом упоении радостями бытия – попытка преодолеть горечь и грусть, вызванные жизненными неудачами, стремление победить всесильное, неумолимое Время и Смерть забвением: чем меньше времени отведено человеку, тем решительнее надо пользоваться удовольствиями, ища забвение в вине и любви, наслаждаясь красотой природы.

Мужайся, песнь моя!

Достоинствам живого

Толпа бросает вслед язвительное слово,

Но богом, лишь умрет, становится певец.

Живых, нас топчет в грязь завистливая злоба…

Пер.В. Левика

Наслаждение земным бытием – непременный спутник поэзии Возрождения, но оно было не только «реабилитацией плоти» (Н.И. Конрад), но и «реабилитацией духа», а потому это упоение миром и человеком заключается в такие изящные и гармоничные формы, что даже «непристойность обретает вид эстетической игры».8

Сборник сонетов, обращенных к Марии, закрепил переход к поэзии действительности.

Третий сборник стихотворений обращен к Елене дю Сержер и создавался, когда в литературе получали все большее распространение маньеристские тенденции, проявлявшиеся в отобранности образов, рафинированности речи, в уходе от реального времени, предощущении трагического. В сонетах этого сборника переплетается возвышенная идеализация и психологическая достоверность.

В обращенных к Елене сонетах еще немало следов петраркизма, манерной изощренности, изысканности, но стремление к точности и лаконичности, чувство меры берут верх.

Свои искренние чувства поэт старается выразить в простой и классически ясной форме, и это – предпосылки классицизма, который начинает складываться как направление в искусстве.

В третьем сборнике Ронсар создает образ возлюбленной, которая одновременно и реальна, осязаема, и бесконечно далека. Мы можем судить не только о внешнем облике Елены («Затмить бы впору ей // Рожденную из пены» – пер. В. Потаповой), о ритме ее движений:…

А ты задумалась, мечтая о своем.

Ты безразличием мне душу истерзала,

Как ни молился я – ты глаз не подняла

И, полусонная, ни слова не сказала,

Все брови хмурила…

Пер. Р. Дубровкина

Мы получаем и представление о внутреннем мире Елены – той высокомерной светской дамы:

Бездушья своего ни взглядом, ни упреком

Вовек не выдашь ты, но, словно ненароком,

Искусной колкостью покой смущаешь мой.

Пер. Р. Дубровкина

то уставшей от светской жизни и лицемерия женщины:

Ты помнишь, милая, как ты в окно глядела

На гаснущий Монмартр,

на темный дол кругом

И молвила: «Поля, пустынный сельский дом, –

Для них покинуть двор нет сладостней удела!»

Пер. В. Левика

Образ возлюбленной вновь обретает аристократическую утонченность, но в основе его – внутренняя гармония, уверенность и достоинство, которые составляют важную черту идеала красоты Ренессанса:

Итак, храните все, все, что судьбой дано вам…

И вашу красоту, и нежность ваших глаз,

И ваш глубокий ум, и вашу власть над словом.

Пер. В. Левика

Все так же, как и в сборнике «К Марии», Ронсар воспевает радости бытия, но теперь его призыв наслаждаться жизнью звучит порой трагично:

Мгновеньем насладись –

ведь молодость не ждет!

За днем веселия печали день придет…

Пер. В. Левика

Может быть, эта трагичность связана с тем, что в сонетах, обращенных к Елене, все-таки ощутимее становится переход к реализму. Во времена Петрарки немыслимо было назвать в любовных стихах свою эпоху «безверья век», а страну сделать символом смерти.

В сонетах этого сборника еще много мифологических мотивов и образов: Амур, Венера, Прекрасная Елена, – но жизнь с ее реалиями вторгается в поэзию, заставляя Ронсара вводить в сонеты приметы своего времени («Увидев, что мой дом разграблен солдатней // И смерть сражает всех…» – пер. А. Ибрагимова; «…В те дни, когда Мятеж взвивал свои знаменаУ/И на француза шел с оружием француз…» – пер. Г. Кружкова). Здесь же возникает явственный образ самого стареющего поэта, по-прежнему упоенного чувственной красотой мира, склонного предаваться влечению страстей и жажде наслаждений, но одновременно сохраняющего мудрое самообладание и чувство меры.

Увы, я слишком стар для пылкого веселья,

Богатство, красота, а не волшебный стих,-

Вот подлинной любви магические зелья.

Пер. Р. Дубровкина

И, если проводить параллель между поэзией и живописью и сравнивать сонеты Петрарки с полотнами Рафаэля и Боттичелли, то сонеты Ронсара можно соотнести с картинами мастеров барбизонской школы (Руссо, Дюпре), обратившихся к миру природы, которая окружает человека в повседневной жизни, придавая ей глубинный смысл бытия: то же любование реальным миром и трезвость оценок, то же сочетание серьезности и изящества, тот же острый интерес к человеку.

Более разнообразными становятся художественные приемы. В сборнике сонетов, посвященных Кассандре, основным приемом создания образа является мифологизация. Поэт сравнивает себя с Фебом, или Аполлоном, в античной мифологии и считавшимся покровителем искусств (в том числе и поэзии), подчеркивая, что он, Ронсар, покровительствует французской поэзии, делает ее частью европейской культуры вообще.

Возлюбленная же сравнивается с Данаей, Европой, Афродитой, что позволяет Ронсару оживить параллелизмы – прием, заимствованный у Петрарки.

Вообще, влияние Петрарки и его последователей на этот сборник сонетов достаточно велико. Это и использование 10-сложного стиха, порывистого и стремительного, и пышные сравнения:

Как молодая лань, едва весна

Разбила льда гнетущие оковы,

Спешит травы попробовать медовой,

Покинет мать и мчится вдаль одна…

Так жил и я…

Пер. В. Левика

Привычные сравнительные обороты Ронсар часто заменяет творительным сравнения

«И станет море каменной пустыней» –

Пер. В. Левика;

«Когда ты, встав от сна богиней благосклонной» –

Пер. В. Левика,

придаточным сравнения:

Скорей падут громады снежных гор,

Мир обратится в хаос форм и линий,

Чем назову я рыжую богиней

Иль к синеокой преклоню мой взор.

Пер. В. Левика

Ронсар довольно широко использует метафорические эпитеты («горький путь», «душа безликая», «обманутая радость), которые позволяют дать характеристику психологического состояния героя.

Как и Петрарке, Ронсару нравятся метафоры в качестве средства украшения речи: «молнийные вспышки в твоих глазах» (пер. А. Ибрагимова); «Но вот любовь мне сердце охватила, // Его лучами глаз твоих зажгла» (пер. В. Левика).

Но еще, в отличие от Петрарки, Ронсар часто нагнетает анафоры и анафорические восклицания, что придает его сонетам большую эмоциональность:

Пока над ней последний час не грянет,

Пока стрела беспечную не ранит,

Свободной жизни положив предел…

Пер. В. Левика

Я карих глаз живым огнем пылаю,

Я серых глаз и видеть не желаю,

Я враг смертельный золотых кудрей…

Пер. В. Левика

Ронсар наполняет канон эмоционально, играя на контрастах между длинными синтаксическими периодами и краткими энергичными концовками (сонет «Нет, ни камея золотом одета…» (пер. В. Левика) представляет собой одно предложение, а заключительный терцет содержит короткий резкий вывод).

В сонетах второго сборника, обращенных к Марии, Ронсар разрабатывает низкий стиль, который назовет «доступным и приятным»:

Мари, перевернув рассудок бедный мой,

Меня, свободного, в раба вы превратил,

И отвернулся я от песен в важном стиле,

Который «низкое» обходит стороной.

Пер. В. Левика

В стихотворениях рядом с возвышенной традиционной поэтической лексикой появляются слова разговорные (так называемая сниженная лексика):

Анжуйской девушке служу я в прежнем чине,

Блаженствую в кольце ее прекрасных рук,

То нежно с ней бранюсь, то зацелую вдруг…

Пер. В. Левика

Бабенка вздорная, коварная и злая…

Пер. В. Левика

Ронсар сменил десятисложник на двенадцатисложный александрийский стих, сделав более спокойным тон сонетов. Этот размер, которым созданы сонеты, посвященные простолюдинке Марии, станет потом основным размером высокой поэзии и классицистической драмы во Франции.

В этом сборнике ослабевает влияние Петрарки на творчество Ронсара. Поэт избегает вычурных сравнений и эпитетов, закрепляя переход к поэзии действительности.

В третьем своем сборнике, «К Елене», Ронсар частично возвращается к петраркистской модели, используя развернутые замкнутые метафоры:

Она спасенье тех, чья жизнь обречена,

Земля – для моряка, снесенного волною,

Для узника – звезда над каменной стеною,

Как высший дар богов Надежда нам дана. Пер. Р. Дубровкина

сложные антитезы:

Как повторение затверженного круга,

Сближение – разрыв, согласие – отказ.*!*

Пер. А. Ибрагимова

нанизывание синонимов:

«Тепло, приветливо я встречен был кузиной» (пер. В. Левика); «Я пленник, я слуга, насмешливой судьбою/ Коварно пойманный в любовные силки» (пер. Р. Дубровкина); оксюморонные словосочетания: «стрелу для ласковой войны», «позор нарядный мой, блестящий плен».

Любовь поэт зачастую сравнивает с войной, так как ему любовь тоже приносит страдания и боль:

Проигран бой, разбит последний мой отряд,

Но ради глаз твоих и десять лет подряд

Готов я осаждать несломленную Трою.

Пер. А. Ибрагимова

Ронсар возвращается к мифологизации образов, обыгрывая на этот раз имя возлюбленной, сравнивая ее с Еленой Троянской и находя красоту любимой «божественной». Для него она прекраснее самой прекрасной из женщин, именно ее считает поэт наследницей Афродиты Киприды.

Часто Ронсар использует сложные предложения, части которого описывают состояние поэта и его возлюбленной, как бы подчеркивая противостояние героев сонетов, безнадежность любви Ронсара:

И если невзначай коснусь я вас рукой,

Не надо гневаться и так сверкать очами…

Пер. В. Левика

Таким образом, художественные приемы, используемые Ронсаром, помогают гармонично уравновесить непосредственность чувств и склонность к рефлексии, меланхолическую грусть и упоение радостью бытия. И это еще один отблеск идеалов Возрождения.

**1.3 «В любви и в слове «правда – мой закон» – эстетическое кредо сонетов Уильяма Шекспира**

В английскую поэзию сонет был введен Уайтом, который видоизменил классическую форму итальянского сонета. Но ту форму сонета, так полюбившуюся Шекспиру (в силу чего она и стала называться «шекспировской»), создал Генри Говард Серрей (1516–1547). Такой сонет состоит из трех катренов и заключительного двустишия с системой рифмовки abab – cdcd – efef – gg.

Сонетная поэзия в Англии получила большое распространение в начале 1590-х годов. Толчок этому дало опубликование цикла сонетов Филиппа Сидни «Астрофил и Стелла» (написаны около 1580 года, напечатаны в 1591 году). Обычно сонеты складывались каждым автором в определенный цикл, посвященный реальной или вымышленной даме сердца («Делия» С. Дэньела (1592), «Филлида» Т. Лоджа (1593), «Аморетта» Э. Спенсера (1595)).

Уильям Шекспир (1564–1616) пробует свои силы в жанре сонета уже в начале 1590-х годов, но вопрос о датировке сонетов до сих пор не решен окончательно. Всего Шекспир написал 154 сонета. Они не представляют единого цикла, как сонеты других авторов. В буквальном смысле понимать не следует ни один из сонетов, лишенных повествовательных мотивов. Содержание их не столько описание чувств, а бесконечная череда ассоциаций. Современники посвящали сонеты возлюбленным, у Шекспира лишь 25 сонетов посвящено женщине, а остальные – их свыше ста – в подавляющем большинстве посвящены другу поэта. Первая часть сонетов (1 – 126) прославляет дружбу, в борьбу с которой вступает любовь, но дружба побеждает. Вторая часть – сонеты 127 – 152 – возвращают поэта к мыслям и возлюбленной. Третья (сонеты 153, 154) – краткий эпилог с восхвалением любви. Дружбу поэт тоже называет любовью и трактует в самых возвышенных тонах. Именно дружбе в своих сонетах Шекспир отводит первое место. Уже это отличает его сонеты от всех других сонетных циклов во всей европейской поэзии эпохи Возрождения. В шекспировских сонетах перед нами разворачивается драма, участниками которой являются друг, смуглая дама и сам поэт. Сравнивая отношения поэта к другу и возлюбленной, можно убедиться, что друга автор ставит выше, ценит больше, любит сильнее и чище. Это объясняется некоторыми особенностями гуманистической морали эпохи Ренессанса.

Итальянские гуманисты разрабатывали новую философию, взяв себе в учителя Платона. Из его учения они извлекли понятие о любви как высшем чувстве доступном человеку. Человек был провозглашен прекраснейшим существом вселенной. Именно красота и совершенство человека побудили гуманистов выдвинуть идею, что человек достоин самой большой любви, которую раньше считали возможной только по отношению к Богy. В любви виделась истинно человеческая форма отношений людей друг к другу вообще. Дружбу между мужчинами гуманисты считали более высоким проявлением человечности, чем любовь к женщине, ведь в дружбе проявляется чистота чувств, не замутненных физическим влечением. Сонеты Шекспира – вдохновенный гимн дружбе, где внешнее и телесное служит отблеском того духовного, что есть в человеке.

Язычником меня ты не зови,

Не называй кумиром божество.

Пою я гимны, полные любви,

Ему, о нем и только для него. (9)

Шекспир не одинок: он переносит в поэзию мотивы, которые уже встречались в гуманистической литературе (у Эразма Роттердамского, у Мишеля Монтеня). Об этом писал А.А. Аникст (Аникст: 1963).

Преклонение перед красотой и величием человека составляет важнейшую черту гуманистического мировоззрения эпохи Возрождения. Гуманисты искали и находили живое, конкретное воплощение идеала в людях. Юный друг и был для Шекспира идеалом прекрасного человека. Культ дружбы получил отражение и в драмах Шекспира: в «Бесплодных усилиях любви», «Ромео и Джульетте», в «Двух веронцах», в «Гамлете» и «Юлии Цезаре».

Стихи, посвященные другу, имеют несколько тем. Первые 19 сонетов толкуют о том, что друг должен жениться, чтобы *его* красота ожила в потомках. Простейший бытовой факт поднимается Шекспиром на философскую высоту: поэт противопоставляет бренность Красоты и неумолимость Времени. Все рождающееся расцветает, а затем обречено на увядание и смерть. Поэт взывает к другу выполнить закон жизни, победить Время, оставив после себя сына, который унаследует его красоту.

Я думаю о красоте твоей,

О том, что ей придется отцвести,

Как всем цветам лесов, лугов, полей,

Где новое готовится расти.

Но если смерти серп неумолим,

Оставь потомков, чтобы спорить с ним!

Время выступает как живое существо, как могущественная разрушительная и созидательная сила. Время разрушает не только замки и памятники, но и духовные ценности. Творцами нового, творцами изменений становятся только сильные духом и умом.

Под солнцем пышно листья распростер

Наперсник принца, ставленник вельможи,

Но гаснет солнца благосклонный взор,

И золотой подсолнух гаснет тоже.

Военачальник, баловень побед,

В бою последнем терпит пораженье,

И всех его заслуг потерян след.

Его удел – опала и забвенье.

Только любовь дает прочное счастье в изменчивом мире, только она противостоит невзгодам.

Друг изображается как существо идеальное, становится подобием прекрасной и величавой статуи, а возлюбленная предстает вполне земной женщиной, похожей на запечатленный на холсте облик, ибо без красок образ ее не живет. Ей посвящена группа сонетов с 127 по 152. В 130:м сонете идеализированным признакам красоты эпохи Возрождения Шекспир противопоставляет черты обычной женщины, далеко не красавицы:

Ее глаза на звезды не похожи,

Нельзя уста кораллами назвать,

Не белоснежна плеч открытых кожа,

И черной проволокой вьется прядь.

Ты не найдешь в ней совершенных линий,

Особенного света на челе.

Мы узнаем, что возлюбленная «прихоти полна» (131), что она терзает поэта и его друга «прихотью измен» (133). Поэт не понимает. «как сердцу моему проезжий двор // Казаться мог усадьбою счастливой?» (137), но продолжает любить:

Мои глаза в тебя не влюблены, –

Они твои пороки видят ясно.

А сердце ни одной твоей вины

Не видит и с глазами не согласно. (141)

Обиды становятся непереносимыми, любовь превращается в муку, в отношениях воцаряется ложь:

Я лгу тебе, ты лжешь невольно мне,

И, кажется, довольны мы вполне!

Смуглая дама перевернула душу поэта, ранила сердце друга. Чувственность отуманила разум, лишив способности видеть людей и мир в их истинном свете.

Любовь слепа и нас лишает глаз.

Не вижу я того, что вижу ясно.

Я видел красоту, но каждый раз

Понять не мог – что дурно, что прекрасно. (137)

Хотя два заключительных сонета и написаны в традиционной манере обыгрывания мифологического образа бога любви Купидона, цикл завершается проклятьями той любви, которая принижает человека, заставляет мириться с ложью и самому быть лживым. Но если расположение сонетов не отвечает хронологии событий, и можно предположить, что история со Смуглой дамой вторглась где-то в середине истории дружбы, то финал представится другим: чувственная любовь принесла поэту и его другу обиды, боль и разочарования. Возобновленная дружба стала прибежищем после перенесенных страданий, испытания сделали дружбу еще прочнее, а душу поэта еще восприимчивей к переживаниям других: То, что мой друг бывал жесток со мною. Полезно мне…

…Пускай та ночь печали и томленья

Напомнит мне, что чувствовал я сам,

Чтоб другу я принес для исцеленья,

Как он тогда, раскаянья бальзам. (120)

Спор между любовью чувственной и духовной разрешается в «Сонетах» Шекспира полной победой платонической любви как чувства духовного. Но до сих пор нет уверенности, что сонеты напечатаны в правильном порядке. Так называемые «датирующие» сонеты, изобилующие намеками, поддерживают датировку «Сонетов» 1592–1595 гг. Другие же сонеты, внушенные страстью позднее, обнаруживают психологическую и метафорическую сложность, не имеющую параллели в творчестве Шекспира начала 90-х годов. Некоторые из сонетов по стилю и образам близки к поэмам Шекспира «Венере и Адонису» и «Обесчещенной Лукреции», часть – созвучна мотивам, встречающимся в «Бесплодных усилиях любви» и «Двух веронцах». Два сонета (138 и 144) были опубликованы в сборнике «Страстный пилигрим» в 1599 г. А сам сборник из 154 сонетов был издан впервые в 1609 г. под названием: «Сонеты Шекспира, никогда ранее не печатавшиеся».

Неясно, в какой мере персонажи стихов – «мужчина светлокудрый, светлоокий // И, женщина, в чьих взорах мрак ночной» – представляют собой подлинные личности.

Некоторые исследователи творчества Шекспира считают, что Смуглая дама – Эмилия Бассано, дочь Баптисты Бассано, придворного музыканта, и в подтверждение приводят цитаты из рукописи одного дневника, где об Эмилии говорится, что она была «весьма смуглой в юности».

Другие предполагают, что Смуглой дамой сонетов могла быть жена книгоиздателя, земляка Шекспира, Ричарда Филда – Жаклин Филд: «…она была француженкой, и, следовательно, у нее, скорей всего, были темные глаза, желтовато-бледный цвет лица и то необъяснимое очарование, о котором столько раз упоминает Шекспир»10. В качестве «черноволосой красавицы» упоминают и фрейлину Елизаветы, весьма небезупречную в моральном отношении Мери Фиттон.

Множество гипотез существует и по поводу того, кто же был тем «царем и царицей сердца» Шекспира. Если отбросить ряд совсем уж фантастических предположений, то сколько-нибудь правдоподобными кандидатами остаются лишь два лица: Генри Ризли, граф Саутгемптон, и Вильям Герберт, граф Пемброк. Саутгемптоновская теория допускает более правдоподобную датировку сонетов, но тоже не является безупречной11.

В цикле «Сонетов» имеется одно любовное стихотворение, мало согласующееся с содержанием остальных и довольно неумелое (сонет 145). В заключительном двустишии: «Я ненавижу,» – но тотчас // Она добавила: «Не вас» – сочетание слов hate away, возможно, является каламбуром, где обыгрывается фамилия жены Шекспира Hathaway. Словосочетание не совсем точно соответствует фамилии, но тогдашнее произношение делает игру слов более удачной, чем это может показаться на современный слух. Стихотворение действительно могло быть написано как признание в любви жене Шекспира Энн Хетеуей.

И Смуглую даму, и друга мы видим глазами поэта, его отношение к ним претерпевает изменения, и из описаний чувств поэта возникает большой и сложный образ главного лирического героя «Сонетов». В образ лирического героя вошло немало личного, обнаженное «я» предстает перед читателем в первый и единственный раз во всем собрании сочинений Шекспира. «Этим ключом, – говорит Водсворт о «Сонетах», – Шекспир отомкнул свое сердце»12.

В какой-то мере в «Сонетах» отражаются личные переживания поэта. Так, сблизившись с кружком Саутгемптона, Шекспир не мог не почувствовать «низменности» своего положения актера площадного театра (сонеты 110 и 111). Но оказалось, что находиться среди интеллигентной челяди не менее трудно. Целая группа сонетов посвящена теме соперничества Шекспира с другими поэтами, воспевающими одного мецената (сонеты 80 и 85). В качестве наиболее вероятного соперника Шекспира называют чаще всего Дж. Чапмена.

Драматический герой «Сонетов» воспринимается нами как живое лицо, но разве Шейлок и Гамлет являются менее живыми? Все-таки в «Сонетах» перед нами не автопортрет, а жизненно правдивый художественный образ человека.

Лирический герой возникает перед нами сначала еще не очень искушенным в жизни, полным благородных идеалов и иллюзий. Он проходит через большие душевные испытания, страдает, и дух его закаляется, обретает понимание действительности во всей ее сложности и противоречиях. Ему случается совершать ошибки и переживать падения, но он честно сознается в своих слабостях.

Страдая, он не замыкается в мире личных переживаний. Своя боль учит его чувствовать боль других людей, и тогда перед ним открывается зрелище бедствий, оскверняющих жизнь. Сознание героя становится трагическим:

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж

Достоинство, что просит подаянья,

Над простотой глумящуюся ложь,

Ничтожество в роскошном одеянье.

И вдохновения зажатый рот,

И праведность на службе у порока. (66)

Это перекликается с монологом Гамлета «Быть или не быть?» Но, в отличие от героя трагедии, лирический герой «Сонетов» не ищет для себя выхода в смерти (Гамлет помышляет о самоубийстве). Герой находит нечто примиряющее его с жизнью: это дружба, сильная, как любовь, и дающая радость. Он не хочет покинуть своего друга в суровом мире:

Все мерзостно, что вижу я вокруг,

Но как тебя покинуть, милый друг! (66)

Личность лирического героя определяет единство цикла, которое не столько сюжетное, сколько идейно-эмоциональное.

Говоря о каком-то чисто личном, мимолетном настроении, Шекспир непременно связывает его с чем-то большим, находящимся вне его. Происходящее в душе одного человека связывается со всем состоянием мира. Шекспир начинает отходить от романтической идеальной традиции Ренессанса, но борьба реального с идеальным не увенчалась в сонетах полной победой реального.

Сложность поэтической образности сонетов отражает стремление выразить всю сложность самой жизни и, в первую очередь, душевного мира человека. Шекспир постепенно достигает той свободы владения формой, когда уже не ощущается стеснительность рамок. Сонет Шекспира – чудо строгой и четкой архитектоники.

Создавая сонеты, Шекспир придерживается определенных принципов композиции, когда заключение является противопоставлением тому, о чем говорилось ранее; иногда, уступая по выразительности предшествующим катренам, заключение содержит мысль, которая как бы затихает, успокаивается. В ряде случаев поэт нарушает этот принцип, последовательно от начала до конца развивая тему с множеством образов и сравнений, иллюстрирующих главную мысль.

«Материал» для этих сравнений дает поэту любовь к другу и возлюбленной, которая впитывает весь мир, все отношения в природе и обществе.

Частыми в поэзии того времени были уподобления человеческой жизни различным явлениям природы, использование привычных поэтических ассоциаций: молодость – весна, рассвет, красота – прелесть цветов, увядание человека – осень. Шекспир придерживается этого художественного приема, сравнивая цветущую молодость своего друга с летней природой:

Сравню ли с летним днем твои черты?

Но ты милей, умеренней и краше. (18)

Временам года уподобляются неумолимый ход времени и неизбежность старости:

Я думаю о красоте твоей,

О том, что ей придется отцвести,

Как всем цветам лесов, лугов, полей,

Где новое готовится расти. (12)

К миру природы Шекспир обращается и для того, чтобы воплотить мысль о соотношении чувственного и нравственного начала в любви:

Толкует о душе твоей молва.

А зеркало души – ее деянья.

И заглушает сорная трава

Твоих сладчайших роз благоуханье. (69)

Сорняки, заглушающие благородные розы, – это чувственность, подавляющая все благородные порывы души. Именно она разъедает душу, заставляя человека опуститься до предательства, измены: «находит червь нежнейшие цветы» (сонет 70).

Шекспир уплатил дань традиции, но не ограничился ею. Рядом с привычными поэтическими ассоциациями у него возникают сравнения и образы неожиданные, взятые из повседневной жизни, сами по себе ничуть не поэтичные. Так, поэт уподобляет себя актеру, забывшему слова роли, потому что не находит слов для выражения чувств (сонет 23). Основу образа может составлять и судебная процедура (сонет 30), когда память предстает как сессия суда, а свидетели – воспоминания воссоздают образ друга. Поэтсравнивает любовь с сокровищем, которое вор похитил из незапертой шкатулки (сонет 48), или с сокровищем, которое поэт, как богач, хранит в шкатулке, открывая ее, чтобы насладиться зрелищем драгоценностей (сонет 52). В сонете 74 смерть уподобляется аресту, от которого нельзя освободиться ни выкупом, ни залогом, ни отсрочкой. Самый неожиданный по прозаичности образ возникает в сонете 143:

Нередко для того, чтобы поймать

Шальную курицу иль петуха,

Ребенка наземь опускает мать,

К его мольбам и жалобам глуха…

Себя поэт сравнивает с покинутым и плачущим ребенком, а возлюбленную, которая гонится за убегающей от нее надеждой на большее счастье, – с крестьянкой, ловящей птицу. Метафорические уподобления у Шекспира часто опираются на литературно-мифологический контекст: Амур и Психея (153, 154), Геро и Леандр (56), Филомела – соловей (102), Сирены(119), символика из восточной лирики (74).

Вводя разнообразные явления жизни в сонеты, Шекспир реалистически обогащает традиционную форму стиха. Сонет Шекспира все больше утрачивает условность и надуманность, что сказывается и на метафорах. Многие из сонетов представляют собой цепь метафор (сонет 73, в котором поэт уподобил себя сначала осеннему лесу, потом сумеркам и догорающему огню), другие сонеты состоят из одной развернутой метафоры (сонет 24, где основу сравнений всего стихотворения составляет сравнение образа друга с портретом, сделанным гравером).

В других сонетах неожиданные метафоры складываются в кончетти.

О, будь моя любовь – дитя удачи,

Дочь времени, рожденная без прав, –

Судьба могла бы место ей назначить

Среди цветов иль в куче сорных трав.

Но нет, мою любовь не создал случай.

Ей не сулит судьбы слепая власть

Быть жалкою рабой благополучья

И жалкой жертвой возмущенья пасть. (124)

Любовь, когда она случайная прихоть, похожа на незаконное дитя, зависящее от превратностей судьбы; любовь истинная – дитя законное, которому уготована определенная судьба и чье право никем не будет оспариваться. Так в сонете отразились социальные условия эпохи Шекспира.

В сонете 134 кончетти строится на имущественно-правовых отношениях того времени: владелец имущества мог заложить его и получить под него деньги. Вернув залог, он получал назад свое имущество. Чтобы совершить сделку, нужны были поручительства лиц, дававших гарантию сделке:

Он поручитель мой и твой должник.

Ты властью красоты своей жестокой

Преследуешь его, как ростовщик,

И мне грозишь судьбою одинокой.

Поэт не отделяет себя от повседневной жизни, от окружающего мира, поэтому в образной системе любовной лирики встречаются метафоры и сравнения, взятые из общественной жизни и даже из экономики («голос судей неподкупных», «мне не по средствам то, чем я владею, // И я залог покорно отдаю», «…Я стать другим готов, // Чтоб дать тебе права на отчужденье», «красильщик скрыть не может ремесло. // Так на меня проклятое занятье // Печатью несмываемой легло»). Иногда эффектные метафоры получаются путем соединения двух фразеологических сочетаний: «торгует чувством тот, кто перед светом Всю душу выставляет напоказ». В одном из своих сонетов Шекспир отвергает приемы петраркистов, основанные на излишнем украшательстве стихов («В любви и в слове – правда мой закон» – сонет 21), но в первых сонетах часто использует пышные перифразы: «отраженье давно промчавшихся апрельских дней» – сын для матери, аромат роз – «летучий пленник, запертый в стекле», мороз – «жестокая рука седой зимы». В последующих сонетах на смену таким перифразам приходят более простые сравнения, и это делает чувство героя сонетов понятней, человечней.

Поэты Возрождения, и Шекспир в том числе, остро ощущали противоречия жизни. В нерасторжимое единство сливаются сочетания контрастов и противоречий, и эта игра антитез отражает реальную противоречивость человеческих чувств.

Это может быть противопоставление, парадоксальное по сути:

Смежая веки, вижу я острей,

Открыв глаза, гляжу, не замечая. (43)

Шекспир использует и антитезу, построенную на скрытых сравнениях: друг одновременно и «растратчик милый», и «прелестный скряга». На антитезе строятся целые фразы: «Зимою, летом, осенью, весной // Сменяй улыбкой слезы, плачем – смех»; «уж лучше грешным быть, // Чем грешным слыть». Противопоставление помогает лучше понять переживания лирического героя. Любовь в ряде сонетов ассоциируется с болью, отравой, ядом, бедой, недугом (например, сонеты 118,119,147); в других – с «источником счастья» (25), подарком (87), сокровищем (91), «живой водой», «приютом, дарованным судьбой» (109). Метафора «любовь – болезнь» не содержит этического осуждения. «Болезнь» воспринимается скорее как слабость плоти; в столкновении с любовью разум оказывается бессилен.

Более того, противопоставляя друга и возлюбленную, Шекспир создает два цветовых образа: светлое ассоциируется у поэта с другом, темное – с возлюбленной. Если мы выберем цветовые характеристики друга и возлюбленной, получим яркий контраст.

Друг Возлюбленная

В сонете 7 – сравнение с солнцем; «Смуглой ночи посылал привет»;

«свет небесный» (16); «И волосы, и взор // Возлюбленной

«Твой ясный взор лишен игры лукавой, моей чернее ночи» (127);

Но золотит сияньем все вокруг» (20); «Не белоснежна плеч открыта

«…твой свет в лучистый день» (43); кожа» (130);

«Я сравнивал с тобою день погожий» (28); «Смуглый облик твой» (131); «В чертах прекрасных твоего лица «…твои глаза… как траур,

Есть отблеск лиц…» (30). Носят цвет свой черный» (132).

Это противопоставление усиливает мысль Шекспира о том, что дружба – более возвышенное и благородное чувство, чем любовь к женщине.

Мы уже упоминали о таком излюбленном приеме поэтов елизаветинской эпохи, как игра слов. Встречается этот прием часто и у Шекспира. Примером может служить много раз повторяющаяся игра двойными значениями слов fair – «благородный» и «белокурый», black – «мрачный» и «черноволосый»; отсюда противопоставление: «белокурый друг – добрый гений» и «черноволосая соблазнительница – злой демон». В сонетах 135 и 136 тоже есть непереводимая игра слов: Will – уменьшительное от имени самого поэта William и will – «желание», «воля».

Но, кроме игры словами, Шекспир начинает довольно активно использовать и такой прием, как звукопись.

Моя немая муза так скромна.

Меж тем поэты лучшие кругом

Тебе во славу чертят письмена

Красноречивым золотым пером. (85)

Нас разлучил апрель цветущий, бурный.

Все оживил он веяньем своим.

В ночи звезда тяжелая Сатурна

Смеялась и плясала вместе с ним. (98)

Это придает стиху Шекспира особую мелодичность, певучесть (неслучайно некоторые из его сонетов положены Микаэлом Таривердиевым на музыку, например сонеты 90, 102).

В сонетах Шекспира появляются и различного рода повторы: «за внешний облик – внешний и почет», «давно рожденное рождая снова»; «Светел темный взгляд…твой свет…светлее сновиденья» (43). Частыми становятся и анафоры:

В тот черный день (пусть он минует нас!),

Когда увидишь все мои пороки,

Когда терпенья истощишь запас

И мне объявишь приговор жестокий… (49)

Спроси, зачем в пороках он живет?

Чтобы служить бесчестью оправданьем?

Чтобы грехам приобрести почет

И ложь прикрыть своим очарованьем?

Зачем искусства мертвые цвета

Крадут его лица огонь весенний?

Зачем лукаво ищет красота

Поддельных роз, фальшивых украшений? (67)

Все эти приемы позволяют сделать более эмоциональными сонеты, наполнить их искренностью и неподдельностью чувств.

В сонетах Шекспира появляется и много просторечной лексики. В своих комментариях к переводам сонетов С.Я. Маршак писал, что иногда переводить Шекспира было весьма затруднительно: приходилось долго подыскивать замену английским словам, чтобы избежать грубостей, и даже непристойностей13, ведь Шекспир был откровенен с читателем, рассказывая ему буквально обо всем (так, в сонете 89 поэт упоминает о своей хромоте; в сонете 137 – не боится признаться во лжи). И эта откровенность подкупает читателя, заставляет сочувствовать и сопереживать.

Вот эта теплота чувств, острота мысли и живость переживаний, драматизм отличают сонетный цикл Шекспира от господствовавшего типа английских сонетов эпохи. Начинаясь гимном жизни и завершаясь настроениями, близкими к трагизму, маленький цикл сонетов Шекспира отражает всю духовную, да и реальную историю эпохи Ренессанса.

Сонеты Шекспира – поэтический синтез эпохи, исповедь гения Возрождения – времени, главным принципом которого был гуманизм во всех сферах жизни.

Жанр сонета будет держаться в английской литературе на рубеже XVI–XVII веков, в творчестве Джона Донна, создавшего лирический цикл «Песни и сюжеты». Его любовная лирика с ее всепобеждающей чувственной страстью, с ее языческим преклонением перед возлюбленным еще полностью в традиции Ренессанса. Но наступит время английской буржуазной революции, и придут совсем иные литературные жанры.

**2. Становление жанра сонета в русской поэзии. Сонет как жанр Серебряного века**

Русскими поэтами сонет начинает осваиваться в восемнадцатом веке. Вообще, в эпоху классицизма сонет не пользовался особой популярностью, ведь он был призван прежде всего рассказывать о любовных чувствах, а классицисты главенствующую роль отводили разуму:

Любовь обычно Разум побеждала,

Но требовало мужество иного.

И мир не видел подвига такого:

Любовь главенство Разума признала.

(Луис де Камоэнс, пер. В. Левика)

Классицизм допускал использование формы сонета в качестве поэтической мелочи, безделки. Первый русский сонет (перевод из Дебарро) появился еще на исходе силлабической эпохи, в 1732 г. Русские поэты часто использовали итальянскую форму сонета. Но к концу 18-го века сонет превращается в четырнадцатистишие со следами деления на 4 -4 – 6 с почти произвольной рифмовкой.

Сонет с его итальянским происхождением из салонной игрушки становится носителем истинной поэзии в результате интереса романтиков к итальянскому Возрождению. Сонет в моде у немецких и английских романтиков. В Москве в 1826 г. выходят сонеты А. Мицкевича, и в те же 1820-е гг. романтические сонеты начинают появляться и у русских поэтов. Но крупнейшие поэты оставались к сонету холодны: твердая форма представлялась им излишне сковывающей. Три пушкинских сонета (1830): «Суровый Дант…», «Поэту», «Мадонна» – имеют неканоническую рифмовку. «Подражание итальянскому» (из Джанни), сонет Пушкин переводит александрийским стихом (12-сложник 6+6); Лермонтов в «Виде гор из степей Козлова» (1838, из Мицкевича) – 4-стопным ямбом с вольной рифмовкой; Козлов легко сохраняет форму подлинника в переводах из Петрарки, но легко разрушает ее в переводах из Мицкевича. Поэты младшего поколения пишут сонетами больше, но образцов, которые могли бы лечь в основу непрерывной традиции, эпоха 20-х – 30-х годов XIX века так и не создала.

В 1840-х – 50-х гг. новая волна романтических исканий привела к всплеску интереса к самой характерной форме европейской романтической лирики – сонету. В 1857 г. появляется цикл «Титании» (7 сонетов. Все, кроме первого, по разным схемам рифмовки) и поэма «Venezia La Bella» (48 строф в форме сонетов ababababcdcdee) An. Григорьева. Но уже Майков и В. Соловьев, обращаясь к сонету, деформировали его облик, называя сонетом даже простое четырнадцатистишие со сквозной рифмовкой авав… (К. Фофанов «Лучезарные грезы»). Но популярным жанром в 19-ом веке сонет так и не стал.

Интерес к сонету возобновляется в Серебряном веке, увлечение этой формой становится ни с чем не сравнимым.

Что же вызвало такой интерес к сонету в эту эпоху? На поэзию Серебряного века сильное влияние оказал французский символизм и, в частности, творчество Шарля Бодлера. Будучи приверженцем методики «логического анализа», Бодлер постоянно стремился к соразмерности формы и содержания своих сочинений. Отсюда, очевидно, тяготение автора к одной из самых сложных форм в мировой поэзии – сонету, жанру, который не терпит лексических повторов, имеет строго очерченную композиционную рамку. Вместе со многими эстетическими установками западного символизма поэты Серебряного века восприняли и предпочтение жанру сонета.

Серебряный век был одним из тех периодов, когда происходили коренные изменения всей поэтической системы. Но в эту эпоху произошло и изменение соотношения двух основных художественных систем – поэзии и прозы. Если во второй половине XIX века поэзия ориентировалась на прозу, то теперь поэзия отчетливее противопоставляет себя прозе и сосредоточивается на тех художественных зданиях, которые прозе недоступны.

В научных трудах за начало Серебряного века обычно принимается середина 1890-х годов – Мережковский и ранний Брюсов; антологии обычно начинаются с Владимира Соловьева, поэтика которого сформировалась в 1870-е годы. Конец Серебряного века в последнее время относят к концу 1920-х годов14.

Серебряный век русской поэзии связан со сложнейшими духовными исканиями человечества на рубеже 19 и 20 веков, с расцветом национальной культуры, и вместе с тем – с предчувствием грядущей катастрофы. Этот период назвали русским Ренессансом: подобно позднему европейскому Возрождению, культура этого времени содержала элементы надлома, кризиса. Так же, как искусство Ренессанса, искусство Серебряного века – это философия, универсальный взгляд на мир.

Так же, как в эпоху европейского Ренессанса, слово становится тесно связанным с музыкой и живописью. Музыку, в которой происходит объективизация «мировой души», высшим видом искусства считали символисты. Они же особенно часто обращались к жанру сонета.

**2.1 Символизм как миропонимание**

Именно символисты стремились продолжить традиции гуманистов предшествующих эпох, защищая идею нового гуманизма, способствующую прорыву творческих сил человека, обосновывая единство человека и человечества как проявление цельного космоса, рассказывая «правду человеческой скорби о красоте, неразлучной с божеством»15.

Символизм – (от греч. Symbolon – знак, символ) культурно-философское течение конца 19 – нач. 20-го века, прежде всего – «веяние умов», а потом уже литературное направление.

При своем зарождении символизм являл собой несколько разрозненных групп. Наиболее многочисленной была группа, обосновавшаяся в журнале «Северный вестник»: 3. Гиппиус, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, Д. Мережковский. Лекция Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» (1892) и три сборника стихотворений «Русские символисты» (1895) послужили началом самоопределения символистов.

В другую группу входили В. Гиппиус, А. Добролюбов и В. Степанов. Программных литературно-эстетических выступлений у этой группы не было. Третья группа, выступившая с серией поэтических сборников «Русские символисты», может быть обозначена одним именем: В. Брюсов.

По некоторым тематическим, философским, лексикологическим признакам в русском символизме принято выделять два этапа: старших символистов 1890-х годов (Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Брюсов, К. Бальмонт) и «младосимволистов» 1900-х годов (А. Блок, Вяч. Иванов, И. Анненский).

Так, старшие символисты не принимали действительность и обращались к запредельному миру в мистических переживаниях, а «младосимволисты» принимали реальность через преодоление разрыва между ней и запредельным. Но и те, и другие выступали с критикой существующих форм знания и творчества, противопоставляя пессимизму и созерцательности активное, творческое отношение к жизни. Д.С. Мережковский усматривает задачи новой поэзии в выражении «нового религиозного сознания», а высшее предназначение человека, по мнению другого теоретика символизма, В. Соловьева, – это творчество, которое становится сотворчеством человека с Богом16.

Переоценка ценностей религии, науки, философии, искусства привела к обновлению мироощущения, которое потребовало от поэтов нового языка. Почти сходят на нет эпические жанры, в которых доминирует слово повествовательное. Главный интерес вызывают собственно-поэтические возможности слова, тонкие колебания словесного смысла в стихе, когда ничто не разумеется само собой: простота и сложность, напевность и разговорность, утонченность и вульгарность.

От французского символизма русский символизм унаследовал взгляд на творчество как на культово-обрядовый акт, а искусство – как интуитивное постижение мира, внимание к аналогиям и соответствиям в поисках мирового единства, обращение к произведениям античности и средневековья в установлении генетического родства, интерес к экзотическому в мифологии неевропейских народов.

Если европейское Возрождение ознаменовалось переходом от средневековой аллегории к метафоре, осуществленным Петраркой, то Серебряный век – переходом от метафоры к символу. Для символистов символ – это не общепринятый знак: он передает не объективную суть явления, а собственное, индивидуальное представление поэта о мире, чаще всего смутное и неопределенное. Слово только определяет, ограничивает мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли.

Один из видов символизации – аллегория. Но, как считал Мережковский, искусственно придуманные символы – это мертвые аллегории, вызывающие отвращение. Символы должны естественно выливаться из действительности17.

Символисты были убеждены, что весь мир пронизывает система «соответствий». И поэтому любой предмет, имеющий свое знаковое выражение, может быть выведен за собственные пределы. Можно обнаружить некий скрытый смысл, слитый с образом этого предмета, но ему не тождественный. Основа символизации – в этой многоплановости восприятия предмета.

Несмотря на то, что конец 19 – начало 20-го века – это время непрерывного поиска русскими поэтами художественных форм, тесно связанных и с новыми общественными течениями, и с поисками в области религии и этики, символисты не отрывают себя от старой литературы. Поэты-символисты начинают возрождать классические жанры, ранее ощущавшиеся как живые, привычные или отмершие, неестественные, а теперь осознаваемые как знаки каких-либо эпох, допускающие сознательное использование. Происходит обращение и к традиционным классическим видам строфы, в т.ч. – и к форме сонета: тропы Шекспира, Ронсара, Петрарки «есть выражение истинных, а не вымышленных отношений духа человеческого к видимой природе и наоборот»18

В Серебряном веке сонеты писались во множестве отдельными стихами, циклами, книгами (в сб. К. Бальмонта «Сонеты солнца, меда и луны», 1917 – 255 сонетов). Лучшие русские сонеты (Бунина, Брюсова и др.) были созданы в это время; являлись сонеты-акростихи, сонеты-буриме (у Вяч. Иванова, М. Кузьмина). Небольшие по объему, сонеты тяготеют к циклизации, а циклы-к срастанию в большую форму.

Классическим образцом «твердой сверхформы» считался венок сонетов, возникший в Италии и окончательно оформившийся на рубеже XVII–XVIII веков. В России первый венок сонетов появился в 1884 г. Это был перевод Ф.Е. Коршем «Сонетного венка» словенского поэта Франса Премерна. Венок: 14 сонетов, в которых первый стих каждого повторяет последний стих предыдущего, и из этих повторяющихся стихов складывается пятнадцатый сонет-магистрал, из пяти рифм магистрала две повторяются в венке по 20 раз и три – по 10 раз. Известны венки Вяч. Иванова («Любовь», 1909), М. Волошина («Corona astralis», 1910), В. Брюсова («Роковой ряд», 1917; «Светоч мысли», 1918).

Чаще всего используется форма итальянского сонета, может быть, потому, что Италия в XX веке представляется русским людям не просто счастливой, а обетованной землей: «Италия – вечный элемент духа, вечное царство человеческого творчества, родина человеческого творчества Европы»19 Италия становится для символистов тем же, чем были Древний Рим и Древняя Греция для поэтов и писателей европейского Возрождения.

В сонете символистов привлекает возможность использования сложных метафор, игры слов, олицетворений, представляющих отвлеченные понятия в виде живых людей, ведь, по словам Мережковского, «символами могут быть и характеры. Санчо-Панса и Фауст, Дон-Кихот и Гамлет, Дон-Жуан и Фальстаф…»20

Если в эпоху западноевропейского Ренессанса преобладали любовные сонеты, то в Серебряном веке популярность приобретают сонеты-послания, сонеты-портреты, сонеты – размышления.

Кроме того, традиции сонета, сложившиеся в эпоху Возрождения, позволяют раскрыть человеческий образ во всем богатстве и многогранности, возвысить мир над обыденностью, возведя обыкновенного человека в «высшие степени», дают поэту возможность исповедаться, рассказать о «сокровенных связях сущего».

Неслучайно, наверное, наиболее яркие сонеты оставлены Брюсовым, Анненским, Бальмонтом, Буниным, много переводившими и потому знакомыми с классическим сонетным творчеством напрямую.

**2.2 Жизнь – смерть, космос – хаос в сонетах Серебряного века**

Мы уже упоминали в первой части нашей работы, что сонет эпохи Возрождения – прежде всего жанр любовной лирики, иногда осложнявшийся философскими размышлениями. Сонет Серебряного века – это большей частью раздумья на «вечные темы»: о красоте, о природе, о смерти, о вечных загадках человеческого существования. Поэты в четырнадцати строках сонета пытаются разрешить вопросы о человеческой жизни, об отношении личности к смерти, о месте природы в системе жизненных и эстетических ценностей.

Символизм высветил болевую точку современной культуры – парализованное сознание человека. «Мертвая», застывшая жизнь проецирует и мертвую цивилизацию, превращая жизнь в призрачное существование. Здесь нет творчества, истины, все погрузилось в «непроницаемый мрак». Современная эпоха, породившая хаос, поставила человека перед трагическим выбором: жизнь – смерть.

Символом несчастного человеческого существования в бездушном мире становится природа в сонетах И. Анненского. Поэт обращается к форме сонета с его четким построением, но при всей своей любви к циклизации не стремится объединить сонеты в циклы: ему нужно воссоздать мир чувств, переживаний, мыслей в момент смысловой вспышки, кризисности за счет отбора деталей, вещей, жестов примет, зеркально обступающих личность. Анненский, как и Петрарка, – прекрасный знаток античного искусства, создатель богатого, эмоционально многосоставного мира; сама форма его стихотворений как бы отгораживала поэта от мира и в то же время создавала ощущение, о котором писал еще Ф.И. Тютчев: «Все во мне, и я во всем». Поэзия Анненского (в том числе и сонеты) вся сквозит внутренним видением и ведением. Тоскуя, тешась игрой ума, томится он в здешнем мире, оплакивая слепоту сердца. Непредвиденными, загадочными сочетаниями образов любит он поражать читателя, стремясь заставить читателя осмыслить их отношения и соответствия. Поэтому сонеты Анненского – всегда иносказательная исповедь, покоряющая пронзительно-терпкой непосредственностью отчаявшегося духа и иронии об ощущении двух миров человека.

В его сонетах, вошедших в первую книгу «Тихие песни» (1904), прекрасно запечатлены мгновения из жизни природы, трагичной и самой своей красотой, одухотворенностью и неповторимостью мгновения. Образы как будто овеяны тоской по безвозвратно уходящему времени. Вот жаркое лето,

Когда весь день свои костры

Июль палит над рощей спелой,

Не свежий лес с своей капеллой,

Нас тешат…

а то, что

Для ожившего дыханья

Возможность пить благоуханья

Из чаши ливней золотых.

(«Июль»)

Осень, когда жизнь замедляет свой ход и природа замирает после своего пиршества. В сонете «Ноябрь» – и восхищение природой, и сострадание ко всему живому, обреченному на старение, смерть, ведь расцвет, макушка лета, и осеннее умирание природы – это время человеческой жизни с ее ожиданием чуда, надеждой на обновление, умением радоваться малому:

Одна утеха, что местами

Налет белил и серебра

Мягчит пушистыми чертами

Работу легкую пера…

Скорей бы сани, сумрак, поле…

Выше мы упоминали о системе «соответствий» символистов. У Анненского, исходя из этой системы, осень года – это и осень человеческой жизни, когда на смену мечтам и иллюзиям молодости приходит трезвый взгляд на жизнь, когда наступает время осмыслить для чего жил, и держать ответ перед Богом, как жил.

Видит: радуг паутина

Почернела, порвалась,

В малахиты только тина

Пышно так разубралась…

Там и сям сочатся грозди

И краснеют, точно гвозди

После снятого Христа.

(«Конец осенней сказки»)

Потом Анненский напишет, что «поэзия эта – только непередаваемый золотой сон нашей души, которая вошла в сочетание с красотой и природой…» (из письма И. Анненского к А.В. Бородиной»)22.

Такой подход к природе резко отличается от пейзажей в сонетах поэтов Возрождения: для Петрарки природа – это чаще всего фон для происходящего, Ронсар с помощью пейзажа воссоздает определенное настроение; пожалуй, только Шекспир пробует уподобить природу человеку («Сравню ли с летним днем твои черты…»). У Анненского на первый план выдвигается психологическая резкость, рождающаяся из каких-то пустяковых сцеплений, вновь и вновь создающаяся опытом воспринимающего сознания, совсем как на полотнах импрессионистов, где резкость красок, сочетание несочетаемого передают изменяющиеся очертания мира человеческих отношений. Окружающий мир при этом многокрасочен, многозвучен, полон движения.

Сонет Анненского – это зарисовка настроения или игры воображения, где действительность предстает двойственной: в ее обыденности, бездуховности, враждебности – и в ее сокрытой, но несомненной красоте:

Есть книга чудная, где с каждою страницей

Галлюцинации таинственно слиты:

Там полон старый сад луной и небылицей,

Там клен бумажные заворожил листы,

И я порвать хочу серебряные звенья…

Но нет разлуки нам, ни мира, ни забвенья,

И режут сердце мне их узкие следы…

(«Первый фортепьянный сонет»)

Человеческое существование поэт уподобляет вещам и предметам. Это и куст, отделившийся от чащи («Желанье жить»), и лилии, дышащие ладаном разлуки («Второй мучительный сонет»), и вянущие «космы хризантем» («Перед панихидой»). Образы цветов возникают в сонетах тогда, когда в них появляется тема смерти. Пронзительная жалость, направленная на природу и мир вещей, маскирует боль и муку поэта.

В центре пейзажных зарисовок оказывается внутренняя жизнь человека и в сонетах И.А. Бунина. Он не считал себя символистом, напротив, всегда с неудовольствием отзывался о модернистских опытах; но нельзя отрицать того, что во многих лучших своих вещах, при всем своем эстетическом здоровье, приверженности реалистическим традициям, он не свободен от несколько эстетизированной философичности, которая сближает его с ненавистным ему «модным» искусством, ведь даже «поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения»23. В своих сонетах Бунин воскрешает, говоря словами Пушкина, «прелесть нагой простоты». В них мы видим лаконичные эскизы в пределах великолепно разработанной системы стиха. «Gefuhl ist alles – чувство – все…Действительность – что такое действительность? Только то, что я чувствую…»24 Героя сонетов Бунина влечет чувственная прелесть окружающего его мира; отстраненность поэта, созерцательность в сонетах преображаются в страстную эмоциональность. Богатство личности раскрывается в многообразии воспринимаемых ею в момент созерцания деталей и признаков. Бунин идет к человеческой душе, наблюдая за внешним, реальным, природным миром как неким целым. Герой его сонетов одинок, но ему дорого земное, мгновенное, телесное, потому что «бесконечное», бессмертное, вечное приходится искать на земле, по эту сторону Добра и Зла, жизни и смерти:

Кровоточит зияющая рана

В боку Христа. – Ей, Господи, внемли!

Я плакал в злобе; плакал от позора,

От скорби – и надежды: я года

Молчал в тоске бессилья и стыда.

Но я так жадно верил: скоро, скоро! («Отчаяние»)

Герой сонетов Бунина – мечтатель, созерцатель, художник, одаренный чувством «трепетного и радостного причастия вечному и временному, близкому и далекому»25, предельно сильно ощущающий красоту и трагизм земного бытия. Человеческое «я» уже не космос в миниатюре, подобный «микромиру» символистов, в котором, по их утверждению, заложен «весь состав» вселенной (Н. Бердяев). Личность у Бунина лишена и «высокомерия сознания», способности мысленно вознести себя над громадой целого. Преодоление возникшего хаоса существования поэт видит в возврате человека к природной жизни. В этом – необходимое условие гармонии личности:

Вечерний час. В долину тень сползла.

Сосною пахнет. Чисто и глубоко

Над лесом небо. Млечный змей потока

Шуршит слышней вдоль белого русла.

Я тихо поднял древнюю завесу.

Я в храм отцов забытый путь искал.

(«Горный лес»)

Чувства и действия героя часто проявляются на фоне вечных закономерностей, напряженной борьбы добра и зла, гармонии и хаоса. Сквозными в сонетах являются образы ветра, моря, гор, которые подчиняются «неведомым, но величавым законам» и определяют «картину мира» лирического героя:

А бог был ясен, радостен и прост:

Он в ветре был, в моей душе бездомной –

И содрогался синим блеском звезд

В лазури неба, чистой и огромной.

(«Бог»)

Бог и природа отождествляются поэтом, и этот своеобразный пантеизм роднит философию бунинских сонетов с философскими взглядами эпохи Возрождения. Но бунинский пантеизм, при всей его кажущейся широте, ограничен личностными рамками. И не случайно, наверное, в сонетах поэт воплощает еще один принцип Ренессанса: «Человек есть второй бог» (Николай Кузанский). Богоподобие человека состоит в присущей человеку божественной способности к творчеству. Человек призван к соучастию в Божественном творчестве, и история есть продолжение миротворения. Так в сонетах возникает еще одна высшая формация – память. Бунин обращается в сонетах к тем образам, которые вызывают историко-культурные ассоциации, рождают «ощущенье связи с былым, далеким, общим, всегда расширяющим нашу душу» («Жизнь Арсеньева»): Нубия, Иерихон, Помпея, Иордан. «Я стремился «обозреть лицо мира и оставить в нем чекан души своей», как сказал Саади», «найти вечное в человеке и вечности, человеческое в вечности».

Герой сонетов может с уверенностью сказать: «И древний человек во мне тоскует». Отсюда – использование образов разных мифологий религий: Агни, Саваоф, Истара, Люцифер, Пан.

В эпоху Возрожденя художники кисти и слова находили свои идеалы в античной культуре. Сонеты Бунина охватывают и образы античности, и Востока – начинает звучать мотив древней «прародины». Лирический герой сонетов стремится проникнуть в самую сердцевину другой культуры, вечное и современное нерасторжимы для него; он видит «настоящее в прошлом», и потому ощущает свою принадлежность к человечеству и миру вне времени и пространства:

Я говорю себе, почуяв темный след

Того, что пращур мой воспринял в раннем детстве:

– Нет в мире разных душ и времени в нем нет!

(«В горах»)

Мотив человеческой памяти звучит и в сонетах поэта – символиста В. Брюсова, но приобретает несколько иное звучание. Первые сонеты Брюсова появляются в сборнике «Juvenilia», где, по словам самого поэта, много подражаний, так как поэт должен постичь своих предшественников, чтобы идти дальше. Уже в сборнике «Chefs d Oeuvre» появляются сонеты, в которых Брюсов как будто путешествует по векам, по странам: например, из Вавилона («Львица среди развалин») – в Венецию 18-го века («Анатолий»).

Характерной особенностью поэзии Брюсова становится обилие персонажей, заимствованных из истории и мифологии. Брюсов поэтизирует героев гордых и холодных, неистовых, равнодушных к человечеству или презирающих его («Ассаргадон», «Клеопатра», «Дон Жуан»). Эти образы подымались над современной буржуазной цивилизацией своей яркостью и силой:

Мне снилось прошлое. В виденьях полусонных

Встает забытый мир и дней, и слов, и лиц.

Есть много светлых дум, погибших, погребенных…

О тени прошлого, как властны вы над нами!

(«Тени прошлого»)

Поэт пытается найти аналогии с судьбой современного человека и современного мира. Образы других эпох как бы оживляется сознанием 20-го века. Оказывается, что современник поэта страдает от усталости, отвращения к жизни:

Мне чужды с ранних дней – блистающие весны

И речи о «любви», заветный хлам витий…

Вот почему мне так мучительно знакома

С мишурной кисеей продажная кровать.

Я в зале меж блудниц, с ватагой пьяниц дома.

(«Отвержение»)

Ужас порождается не только существованием угрозы, но и отсутствием ее, где пустота страшнее присутствия врагов. Смерть представляется как освобождение от кошмаров обыденного существования (сонет «Втируша» – перевод заглавия драмы Метерлинка «L Intruse», в которой так названа смерть). «Сонет» («О ловкий драматург, судьба, кричу я «браво»…) перекликается с шекспировским «Гамлетом»: принять смерть, чтобы узнать, «какие сны в том смертном сне приснятся, // Когда покров земного чувства снят?»28, славить «красоту нежданных поражений», чтобы «узнать, как пятый акт развяжется в четвертом». Запах тления окружает буржуазную цивилизацию, и освобождение от нее видится Брюсову в торжестве дикой, вечно обновляющейся природы:

Свободы! Тишины! Путем знакомым

Сойти в пещеру к празднующим гномам,

Иль с дочерьми Царя Лесного петь,

Иль мирно спать со мхом, с землей, с гранитом…

(«Ликорн»)

С другой стороны, конфликт с буржуазной действительностью порождает порыв к мечте, к поэтической иллюзии. «Магическая», преобразующая контекст функция у Брюсова часто принадлежит этнографической экзотике или исторической стилизации («Моя любовь – палящий полдень Явы…», «Раб»).

Этим приемом пользуется и К. Бальмонт. В основе его художественных образов – не столько переживание реальности, сколько отражение отражений. Бальмонт хочет коснуться всего, не погружаясь ни во что глубоко. Поэт испытывает неприязнь ко всему обыкновенному, прозаическому. Первые сонеты Бальмонта полны желанием отрешиться от невзгод и горестей. Его лирический герой отчужден от привычной человеку жизни, подчеркнуто безразличен к условностям морали и быта. Девиз лирического героя Бальмонта – «живите скорей» – это предвестие «шока от столкновения с будущим». Небывалая множественность впечатлений, быстрота их смены ведет к укороченности переживаний:

Где б ни был я, – я всем чужой всегда.

Я предан переменчивым мечтаньям,

Подвижным, как текучая вода.

Но никогда, о сердце, никогда

С своим я не встречался ожиданьем. («Разлука»)

Лирический герой сонетов Бальмонта – блуждающий дух, вечный путник, скиталец, осваивающий пространство («Сила Бретани», «Сибирь», «Только») и время («На отмели времен», «Микель Анджело», «Леонардо да Винчи», «Map л о», «Кальдерон»).

Человеческое «Я» превращается у Бальмонта в некий абсолют, в котором уравнивается все: добро и зло, правда и ложь. Поэт утверждает всеядность, безучастность, равнодушие к людям. Главные и излюбленные его символы в сонетах – из экзотически – «звериного» ряда: скорпион, кабарга, пантера. В них происходит самоотражение лирического героя, соединяющего чуткость и бездушие, добрую и злую волю. Это определяется пантеистическим пафосом всеоправдания мира, многообразие которого пытается постичь поэт, сочетая и высокое, и низкое (сонет «Скорпион», в котором звучит гордость и желание свободы).

Но есть у Бальмонта сонеты, в которых он, так же как и Брюсов, обнажает буржуазную действительность; его сонет «мстит своим напевом» «жрецам элементарных теорем» (сонет «Проповедникам»), «убогим рабам, не знавшим свободы» (сонет «Уроды»). Трагизм бытия, страх перед жизнью, хаос чувств, впечатлений, существования, в который ввергает человекаокружающая действительность, остро ощущаются поэтом, но возникает и ожидание неизбежных в жизни русского общества изменений:

Чума, проказа, тьма, убийство и беда,

Гоморра и Содом, слепые города,

Надежды хищные с раскрытыми губами,-

О есть же и для вас в молитве череда!

Во имя господа, блаженного всегда,

Благословляю вас, да будет счастье с вами!

(«Уроды»)

Эти изменения непременно должны принести «бесконечную свободу души», а вместе с ней – попытку ощутить родство с глубинными, корневыми основами мира, что равноценно постижению собственной сути, поиску самого себя. Душа желает «воли и простора», и это желание находит свое выражение в устремленности в «бесконечность», «безбрежность», в соотнесенности мира земного и небесного в едином бытии.

Немая синь озер, их вод густых,

Проворный свист и взлет синиц в дубравах.

Верблюжьи груды облак величавых,

Увядшая лазурь небес литых…

В потоке Млечном тихий бьет прибой.

(«В синем храме»)

В книге «Сонеты Солнца, Меда и Луны» Бальмонт отражает органичную связь человека с земным и небесным миром как предопределенную, глобально существующую и потому не ощущаемую людьми:

Мы каждый час не на земле земной,

А каждый миг мы на Земле небесной.

Мы цельности не чувствуем чудесной,

Не видим Моря, будучи волной.

(«Вселенский стих»)

Эта цельность отражается как последовательное и гармоничное движение к высшему космическому идеалу, а человек предстает титаном:

Задачи нет, которую бы он

Не разрешил повторностью усилья.

Он захотел – и он имеет крылья.

До Марса досягнуть – надменный сон.

И сбудется…

(«Он»)

Это представление о человеке, так же как у Бунина, родственно представлениям эпохи Возрождения, когда в центре мира встал Человек – «свободный и славный мастер» (Пика делла Мирандола).

Так поэты Серебряного века в своих сонетах стремились постичь мир и уловить потребность человека представить, осознать себя в целом преодолеть хаос существования и найти выход из пессимизма в возвращении к природе, в обновлении жизни. Жажда жизни, перемен, умение принять жизнь как драгоценный дар – вот что поможет подавить злое начало и установить гармонию существования. Земная жизнь воспринимается поэтами как часть великой мистерии, грандиозного действа, развертывающегося на просторах вселенной. Человек должен ощутить ход вечности и раствориться в нем:

О счастье мы всегда лишь вспоминаем,

А счастье всюду. Может быть, оно

Вот этот сад осенний за сараем

И чистый воздух, льющийся в окно.

В бездонном небе легким белым краем

Встает, сияет облако. Давно

Слежу за ним…Мы мало видим, знаем,

А счастье только знающим дано.

Я вижу, слышу, счастлив. Все во мне

(Бунин И. «Вечер»)

**2.3 Лики любви в сонетах Серебряного века**

Тема любви была одной из главных тем сонетов Эпохи Возрождения, традиционной она остается и в сонетах Серебряного века, рождаясь из непосредственно пережитого чувства.

Ни один из поэтов не говорит больше того, что пережил. Но сколь различна любовь в их восприятии!

У В. Брюсова есть замечательный венок сонетов «Роковой ряд», каждый из стихов которого имеет реального адресата – женщину, когда-то любимую поэтом. Для него священны запечатленные в сонетах образы, «томившие сердце мукой и отрадой»29.

Уже в этом определении заключается противоречивость чувств лирического героя. Не случайно эпиграфом к одному из своих любовных стихотворений Брюсов взял слова древнеримского поэта Катулла: «Odi et amo» («ненавижу и люблю»). В образе любимой поэт видит соединение Добра и Зла:

Ты – ангел или дьяволица, Дина?

Сквозь пытки все ты провела меня,

Стыдом, блаженством, ревностью казня.

(«Дина»)

сонет ренессанс серебряный ронсар

Любовь и смерть соседствуют в стихах поэта, как будто подтверждая французскую поговорку: любовь – это маленькая смерть. Любовь в сонетах Брюсова – это любовь – страсть, темная, тяжелая, лишающая воли и доставляющая муки. Такая любовь сжигает душу, оставляя лишь бренную оболочку:

Ты слаще смерти, ты – желанней яда,

Околдовала мой свободный дух!

И взор померк, и воли огнь потух

Под чарой сатанинского обряда.

(«Дина»)

Возлюбленная у Брюсова – палач, поэт – узник, осужденный на пытку и казнь. Страсть становится вершиной жизни и выражает безусловную напряженность чувств, соединяя в одном переживании крайности восторгов и страданий.

В сонетах о любви появляется образ змеи – намек на искушение и опасность, которую приносит безрассудная страсть. Любовь становится на грани риска. Любимая «…мила, как маленькая змейка, // И может быть опасна, как и та» («В альбом Н.»).

И все-таки только любовь помогает вырваться из круга обыденности, пусть потом за наслаждением и следует смерть – опустошение. Но любовь становится тем чувством, в котором

…душа вскрывается до дна.

Яснеет в ней святая глубина,

Где все естественно и неслучайно.

(«Дон-Жуан»)

О том, что слова «страсть» и «страдание» близки этимологически, помнит и И. Анненский, но страсть у него – это взрыв, буря, восторг:

Ужас краденого счастья –

Губ холодных мед и яд

Жадно пью я, весь объят

Лихорадкой сладострастья.

(«Второй мучительный сонет»)

Любовь приравнивается к страсти, но появляется в сонетах Анненского редко: она не самоценна для поэта, а всего лишь является частью его мироощущения. Любовь у Анненского выступает как еще одна ипостась Красоты, недолговечной, преходящей. Но рожденная страстью, Красота становится неподвластной времени. Тема искания Красоты у Анненского поэтому и связывается с темой страсти и муки:

В луче прощальном, запыленном

Своим грехом неотмоленным

Томится День пережитой.

Как серафим у Боттичелли,

Рассыпав локон золотой…

(«Тоска возврата»).

Или:

С тех пор в отраве аромата

Живут, таинственно слиты,

Обетованье и утрата

Неразделенной красоты…

(» Второй мучительный сонет»)

Лирического героя сонетов Бальмонта отличает жажда интенсивности мироощущений; ему чужда рыцарская преданность единственной любви к одному идеалу: «ради того, чтобы взглянуть на звезду, стоит упасть в пропасть. Чтобы однажды поцеловать глаза той, которая понравилась среди прохожих, можно пожертвовать любовью всей жизни»30. Желанно все, лишь бы оно наполняло душу дрожью. Вот почему Бальмонт обращается к кругу тех чувств и переживаний, которые дает нам любовь. Любовь, в понимании Бальмонта, – это когда одна душа смотрит прямо в другую душу, вдыхая воздух иной, более стремительной жизни: Кто не любил, не выполнил закон, Которым в мире движутся созвездья, Которым так прекрасен небосклон.

Кто любит, счастлив.

Пусть хоть распят он.

(«Люби»)

Определение любви как «закона, которым в мире движутся созвездья» перекликается с заключительной строкой «Божественной комедии» Данте: «Любовь, что движет Солнце и светила».

Поэзия Бальмонта славит все обряды, все образы любви («Блеск боли», «Неразделенное»). Но любит герой Бальмонта именно Любовь, а не женщину. Он не знает мук ревности и чужд исключительности:

Ни ревности, ни скуке, ни злословью

Моей души живой я не предам.

Блуждая по несчетным городам,

Одним я услажден всегда – любовью.

(«Крестоносец»)

Он – вечный любовник, обрекающий и обреченный на измену, Дон-Жуан, развенчавший все свои святыни и *желающий* лишь одну любовь – к женщине с такой же, как у него, неверной душой. Женщина эта становится символом зыбкой жизни, ускользающего мгновения, которое «Меняет ясность чувств. Внушает мысль объятья» («Столепестковая»).

Желаниеприводит к тому, что чувства лирического героя Бальмонта зачастую кажутся неискренними и поверхностными. Он как бы любуется собой со стороны, эгоистично утверждая лишь собственное право на любовь:

И думала крылатая малютка:

«О чем они? О чем и я пою?

Любить не нужно все.

А лишь мою».

(«Красногрудка»)

К. Бальмонт мог сказать любимой: «Я люблю тебя в себе!» Всплеск страсти, преклонения вновь возвратится к поэту. Любовь – в нем, поэтому внешнее над ней не властно.

Но в сонетах Серебряного века начинает звучать еще одна тема, в свое время отразившаяся в сонетах Шекспира, посвященных не только и не столько возлюбленной, сколько другу. Поэты Серебряного века подхватывают эту традицию: сонет становится дружеским посланием, обращением к коллегам по поэтическому цеху.

В. Брюсов в цикле «Близким» обращается «К портрету К.Д. Бальмонта». «Дружба-вражда», о которой пишет Брюсов, и которая связывала двухпоэтов, как будто возвращает читателей к сонетам Шекспира: именно дружба вызывает такое разнообразие чувств и переживаний, что поэт старается «год за годом // Все разгадать, найти рубцы от свежих ран» («К.Д. Бальмонту»).

Иногда в сонете звучит не только признание заслуг, но и поддержка. Когда буржуазные газеты организовали травлю Горького за его антишовинистическую позицию, В. Брюсов откликнулся сонетом «М. Горькому в июле 1917 г.», в котором отдает дань признания писателю, чьи произведения

… Бессмертные, величественно-прямы

Стоят над нами в ясной тишине.

Сонет-послание может принимать и форму акростиха, где по начальным буквам каждой строк можно узнать имя адресата («Путь к высотам» – поэту Лунину).

Довольно часто поэты Серебряного века обращаются к имени Лермонтова, видя в нем своего предшественника, друга. Их привлекает «его мятежная поэзия» (В. Брюсов). Целый цикл из четырех сонетов посвящен Лермонтову Бальмонтом. Поэт не только размышляет об особом даре Лермонтова, но и о том, что остается в памяти людей после смерти поэта, и об отношении обычного человека к наделенному даром творить, и о том, что значит смерть поэта:

Мы убиваем гения стократно,

Когда, рукой его убивши раз,

Вновь затеваем скучный наш рассказ,

Что нам мечта чужда и непонятна.

(«Лермонтов», 4)

Оказывается, что поэт живет, пока есть тот, кому близко и понятно его творчество.

Так тема дружбы постепенно связывается с темой поэта и поэзии.

**2.4 Поэт – творец, поэт – человек как средоточие трагизма и единства мира**

Тема поэта и поэзии – одна из главных тем в творчестве любого поэта. Петрарка видел в поэзии средство достижения Славы. Шекспир считал, что поэзия – это способ сохранить память о себе, своих любимых и друзьях:

Замшелый мрамор царственных могил

Исчезнет раньше этих веских слов,

В которых я твой образ сохранил.

(Сонет 55)

Свое предназначение как поэта Шекспир видит в сочинении завораживающих ум и сердце человека произведений. Он с удовлетворением отмечает, что достиг таких высот в своем мастерстве, когда его «по имени назвать… в стихах любое может слово». Поэт Возрождения – уже не «делатель» стихотворений, но творец. Он – подвижник искусства слова, воздвигающий «нерукотворный памятник» себе, своей возлюбленной, друзьям, поэтам прошлого и современникам. По мнению поэтов Серебряного века, поэзия позволяет постичь интимнейший мир человека. И. Анненский в своей статье «Что есть поэзия?» скажет, что сонет «есть отзвук души поэта на ту печаль бытия, которая открывает в капели другую, созвучную себе мистическую печаль». Четырнадцать строк сонета – это «как бы маски или наскоро наброшенные одежды, под которыми мелькает тоскующая душа поэта, и желая, и боясь быть разгаданной, ища единения со всем миром и вместе с тем невольно тоскуя о своем потревоженном одиночестве».

Суть собственной поэзии Анненский выразил в сонете «Поэзия». «Творящий дух и жизни случай» в их мучительной слиянности – вот смысловые полюсы, предельное напряжение лирической интонации. Смысл жизни поэта – в творчестве, в поэзии, которая дает возможностьсоединить бытие и мечту. Поэт выступает связующим звеном между обыденностью и воображаемым миром, где мечта – это прорыв к идеалу, освобождение от «докучных» «уз бытия». Победа мечты – в преображении мира («Солнечный сонет»). Поэзия составляет суть жизни с ее противоречивостью и двойственностью, неразрывностью Красоты и муки. Этот союз заключает в себе истину и добро, дает надежду, являясь, по Анненскому, условием подлинного искусства и самой жизни. Стихи для поэта

…минуты праздного томленья,

Перегоревшие на медленном огне…

Без плана вспышками идущее сцепленье:

Мое мучение и мой восторг оне.

(«Третий мучительный сонет»)

Творчество поэта – это «труд кошмарный над грудою листов», но именно этот труд ведет сквозь муку к идеалу.

Попытку найти сочетанье прекрасного и вечного, укрепиться в чувстве всевременного единства жизни видит в поэзии И.А. Бунин.

Поэзия не в том, совсем не в том, что свет

Поэзией зовет. Она в моем наследстве.

Чем я богаче им, тем больше я поэт.

Я говорю себе, почуяв темный след

Того, что пращур мой воспринял в раннем детстве:

– Нет в мире разных душ и времени в нем нет!

(«В горах»)

Настоящая поэзия, по мнению Бунина, «в словах невыразима»: все «внешние» чувства служат лишь способом постичь внутренний мир человека. Дар художника, поэта – восхищаться малым, замечать прекрасное в обычном и дарить его людям:

…Поэт, разбойник, гике.

Вон закурил – и рад, что с тонким дымом

Сравнит в стихах вершины за Сидимом.

(«Бедуин»)

Делая это, поэт не должен «на все накладывать…исключительно черные краски». Поэт должен уметь открывать «живые элементы», рисовать идеалы, но при этом не отрываться от реальной жизни. Другими словами, как и Анненский, Бунин считает поэта тем, кто связует мир реальный и идеальный.

Традиционная тема поэта и поэзии поднимается Валерием Брюсовым в «Сонете о поэте». Брюсовский поэт одинок, старается постигнуть истину, его ждет особая судьба. Дух поэта сравнивается с силой огня, с пламенем, который бьет в «холодный небосвод». Утверждая: «Хотя б никто не знал, не слышал про меня,/ Я знаю, я поэт!», – Брюсов продолжает мысль А.С. Пушкина, что поэт «сам свой высший суд». Размышляя о назначении поэта, Брюсов с нескрываемой грустью говорит о его одиночестве:

Живу среди людей, но непонятно им,

Как мало я делю их горести и смех,

Как горько чувствую себя средь них чужим…

(«Сонет о поэте»)

Образ бездны, который появляется в этом сонете, символичен: бездна – это пропасть, пучина, поиск истины, труд творца. Но бездна, зовущая поэта «голосом мечты», отгораживает его от остальных людей.

В своем раннем сонете, открывавшим Пролог к сборнику «Juvenilia» и написанным под влиянием одного из основоположников символизма Стефана Малларме (1842–1898), Брюсов подхватывает мысль Малларме о литературном языке, не называющем вещи, а дающем лишь намек на них, и считает, что поэзия должна воплощать лишь «образы изменчивых фантазий».

Единственная реальность, достойная внимания искусства, – личность и переживания художника. Отсюда – стремление наполнить свои стихи зрительными, осязательными намеками, разреживающими земную ткань и утверждающими произвол фантазии поэта.

Но постепенно в поэзии Брюсова появляется второй стиль – «эмпирический», связанный с тем, что поэт постепенно приходит к пониманию того, что «поэт всегда, как Антей, получает силы лишь касаясь земли»*.* Искусство (в т. ч. и поэзия) воспринимается теперь Брюсовым как познание непознанного, а поэт выступает первооткрывателем Знания. В сонете-акростихе «Путь к высотам» поэт напишет:

Умей искать; умей упорным взором

Глядеть во тьму; расслышь чуть слышный зов!

Это понимание искусства подкреплялось у Брюсова воззрениями А.А. Потебни – одного из создателей лингвистического учения о сущности поэтического творчества. Брюсов соглашался с Потебней в том, что поэзия и язык являются средством познания. Поэзия, как и язык, называет по именам еще не освоенные сознанием вещи и тем самым расширяет сферу познания. Но образы вещей – лишь знаки, обозначающие субъективно воспринятое содержание вещей. Поэтому, создавая сонеты из цикла «Любимцы веков», Брюсов скажет, что, изображая кого-то, пересказывает свое настроение. Другой критерий оценки поэта у Брюсова – новизна его поэзии. Поэт должен отвоевать у мира хотя бы один не тронутый сознанием угол, «желать, искать, стремиться в высоту!» (сонет «Смерть»).

Совсем по-иному воспринимает поэзию К. Бальмонт: «символ пробуждает душу…музыкальное звучание души – вот магия»33. А поэт (продолжая эту мысль) – маг, волшебник, умеющий создавать стихи

Из пламеней и лепестков червонных,

И быстрых искр от скока конских ног,

Из тех боев, где бьется рог о рог,

Из рева бурь и гласов гудов звонких…

(«Чертог»)

Поэт должен жить кратким мгновеньем и заставлять читателя переживать всю полноту мига. Каждое мгновение может стать темой стихотворения, ведь во власти поэта**:**

Творить из мглы, рассветов и лучей,

Включить в оправу тонкую сонета

Две капельки росы, три брызга света

И помысел, что вот еще ничей.

(«Звездные знаки»)

Чуткая и нежная, отражается душа поэта в этих «кусках жизни». Творчество сулит одновременно и боль, и радость: боль – потому, что поэт ощущает все страдания мира как свои; радость потому, что «среди людей ты божества наместник», «в словах твоих был бог». Дар поэта, в представлении Бальмонта, – Божий дар, он «древней людей». Божья искра, «Духа переходы» заставили сделать первый рисунок («Пещерник»), извлечь из обглоданной кости «журчащий свист» – первую мелодию, испытать полноту мгновения и в состоянии экстаза почувствовать свое единение с природой («Художник»).

Поэт только тогда поэт, когда его «стих неотделим от лирического Я, это…его место в природе»34. По словам самого Бальмонта, «поэт – стихия…все входит в его душу». Как для природы, для матери-земли живительны солнечные лучи, так и поэт не может жить без Солнца, которое помогает ему бороться с Тьмой. Тьма, тень – вот символы человеческого бытия в понимании Бальмонта. Сила поэзии должна вырвать человечество из мрака, а поэт – тот, кому дарована эта сила, ведь «…солнце ароматно // Во мне поет. Я весь в его красе» («Что со мной»).

Таким образом, поэт, в представлении поэтов Серебряного века, предстает как человек, способный постичь Истину и мировую гармонию, преобразовать мир и открыть человечеству «двери из его «голубой тюрьмы» к вечной свободе».

**Заключение**

Возникнув в провансальской рыцарской лирике, сонет становится самой характерной формой романтической поэзии. Канон сонета складывается в эпоху Возрождения в творчестве Петрарки, Ронсара, Шекспира.

Именно в их сонетных циклах первоначальное любовное содержание сонета начинает осложняться философскими мотивами, а рассказ об интимных переживаниях постепенно превращается в диалог с миром.

Ронсар и Шекспир разработают в сонетах низкий стиль, что сделает поэтический язык более доступным и экспрессивным.

Усложняются художественные приемы: наряду со сравнениями (они становятся более разнообразными) используются перифразы, звукопись. Но самое главное то, что в сонетах происходит смена основной риторической фигуры мышления: на смену средневековой аллегории приходит метафора. Вещное перестает служить знаком отвлеченного, а образы возлюбленных становятся средоточием метафорической переклички смыслов. Именно метафора позволит поэтам «впустить» в сонеты целый мир «желаний, счастий (Вселенная солнц, звезд, земель их)» (В.Я. Брюсов).

Сонет Возрождения в конечном итоге отразит всю духовную и реальную историю Ренессанса.

Русскими поэтами сонет будет осваиваться с восемнадцатого века, но по-настоящему популярным станет в эпоху Серебряного века, которую назовут русским Ренессансом.

На первый план выдвигается уже не любовное, а философское содержание: поэты задумываются над местом человека в мире, над путями достижения мировой гармонии, над проблемами творчества. Поэту теперь мало достичь личной славы или остаться в памяти потомков. Поэт предстает неким демиургом, провозвестником будущего, выступает как звено, связующее обыденный мир с миром воображаемым.

Именно поэт должен открыть путь человечеству к духовной свободе.

В сонетах И. Анненского – ощущение двух миров, когда действительность предстает в своей обыденности, заурядности и одновременно – в скрытой от глаз красоте. Порыв к мечте порождается конфликтом с буржуазной действительностью.

В. Брюсов в своих сонетах «оживляет» сознанием XX века образы прежних эпох, пытаясь найти аналогии с судьбами современного человека и современного мира. К. Бальмонт пытается постичь многообразие мира, сочетая высокое и низкое, соотнося мир земной и мир небесный как проявление единой сути бытия.

Чувственная красота мира привлекает лирического героя сонетов И. Бунина – мечтателя, художника, созерцателя. Он предельно остро ощущает красоту и трагизм всего земного.

В сонетах Серебряного века совершается переход к символу, который открывает перед поэтом, по словам Ф. Сологуба, «окно в бесконечность». Метафора, конечно, осталась, но на первый план выдвигается, безусловно, символ как знак, передающий субъективное представление поэта о мире.

Символом становится и возлюбленная: символом страдания, красоты, ускользающего мгновения.

Так четырнадцать поэтических строк превратились в раздумье на вечные темы, стали исповедью души поэта.

Данное исследование, проведенное на поэтическом материале разных авторов разных эпох, поможет учителю литературы провести уроки в XI классе при изучении творчества русских поэтов начала XX века (К. Бальмонта, В. Брюсова, И. Бунина), а также самые разные виды внеклассных мероприятий: вечера («Исповедь сердца» Ф. Петрарки, «Смуглая леди сонетов» В. Шекспира), литературные монтажи, газеты.

**Библиография**

1. Беренштейн Е. Просветленная страданьем красота. Поэтический мир И. Анненского/ Литература в школе, 3–4, 1992.
2. Брюсов В.Я. К.Д. Бальмонт. Собрание сочинений в 2 т.: Т. 2. Статьи. Рецензии. – М.: Художественная литература, 1987.
3. Брюсов В.Я. Русские символисты. Собрание сочинений в 2 т.: Т. 2. Статьи. Рецензии. – М.: Художественная литература, 1987.
4. Брюсов В.Я. Ключи тайн. Собрание сочинений в 2 т.: Т. 2. Статьи. Рецензии. – М.: Художественная литература, 1987.
5. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М: Высшая школа, 1987.
6. Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. – М.: Художественная литература, 1990.
7. Гаричева Е. Обзорный урок по поэзии Серебряного века/ Литература в школе, №3, 2002.
8. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, строфика. – М: Наука, 1984.
9. Гинзбург Л.А. О лирике. – Л.: Советский писатель, 1974.
10. Де Санктис История итальянской литературы. Т. 2. Под ред. Д.И. Михальчи. – М.: Иностранная литература, 1963.
11. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма./АН СССР Ин-т мир. лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1989.
12. Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Избранные труды. – М.: Наука, 1981.
13. Ильин И.А. Эссе о русской культуре / Символизм в русской литературе. – М: Экзамен, 2005.
14. Колобаева Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков. – М.: МГУ, 1990.
15. Комарова В.П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. – Л.: ЛГУ, 1989. – 199 с. 31. Конрад Н.И. Запад и Восток. – М.: Наука, 1966.
16. Левин И.Д. Шекспир и русская литература 19-го века. – Л.: Наука, Лен. отд., 1988.
17. Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века/ Бялик Б.А., Келдыш В.А. и др. – М: Наука, 1975.
18. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1982.
19. Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция. – Л.: Советский писатель, 1969.
20. Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. – Л.: Советский писатель, 1986.
21. Маранцман В.Г. Изучение литературы в IX классе. – М.: «Просвещение», 1992
22. Мелик-Пашаев А.А. Гуманизация образования: проблемы и возможности // Вопросы психологии, 1989, №5.
23. Мережковский Д.С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы/ Символизм в русской литературе. – М.: Экзамен, 2005.
24. Морозов М.М. Статьи о Шекспире. – М.: Художественная литература, 1964.
25. Нартов К.М., Лекомцева Н.В. Взаимосвязи отечественной и зарубежной литератур в школьном курсе. – М.: Флинта, Наука, 2004. 39. Николаенко В. Когда закончился Серебряный век?/ Литература – Первое сентября, 26, 1996.
26. Николина Н.А. Образное слово И.А. Бунина/ Русский язык в школе, 4, 1990.
27. Новикова А.А. Точность, красота и сила таланта/ Литература в школе, 11, 2006.
28. Поляков С. О поэте Бальмонте/ Русская литература, 3, 2004.
29. Поэты Возрождения / Сост. и примеч. А. Парина; Вступ. ст. И. Подгаецкой. – М.: Правда, 1989.
30. Пронин В.А. Теория литературных жанров. – М.: Центр Дистанционного образования МГУП, 2001.
31. Программа по литературе для 5–11 классов (базовый уровень): В.Я Коровина, В.П. Журавлев, В.И. Коровин, И.С. Збарский, В.П. Полухина. – М.: Просвещение, 2005.
32. Программа по литературе для 10–11 классов (профильный уровень): В.Я. Коровина, В.П. Журавлев, В.И. Коровин. – М.: Просвещение, 2007.
33. Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха. – Л.: изд. ЛГУ, 1982.
34. Сонет Серебряного века: Русский сонет конца XIX – начала XX века/ Сост., вступит. Статья и комментарии О.И. Федотова. – М.: Правда, 1990.
35. Твардовский А.Т. Иван Бунин/ Бунин И.А. Собрание сочинений в 9 т. – М.: Художественная литература, 1965.
36. Урнов М.В.и Урнов Д.М. Шекспир. Его герой и время. – М.: Художественная литература, 1964.
37. Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка: Поэзия гуманизма. – М.: Наука, 1974.
38. Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография. – М.: Прогресс, 1985. Пер. Аникста А.А. и Величанского А.Л.
39. Шайтанов И. «На всем вокруг лежит ее печать»/ Литература – Первое сентября, 23, 1996.