

РОНСАРОВСКИЙ СОНЕТ: МЕТОДЫ РАБОТЫ П. ДЕ РОНСАРА С ПЕТРАРКИСТСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ В «ЛЮБОВНЫХ СТИХОТВОРЕНИЯХ» 1553 г.

А. В. Погодина

*студент (Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва, Россия)
pogodinaalena0609@gmail.com*

Статья посвящена рассмотрению избранных сонетов П. де Ронсара (сонеты 9, 17, 19, 123) в сборнике «Любовные стихотворения» 1553 г. с целью конкретизации методов работы французского поэта с петраркистской топикой в начале 1550-х гг. Осознание ограниченности сонетной формы сподвигает Ронсара на раскрытие ее потенциала на примере портрета дамы: создание аналогий уже существующим поэтическим приемам и образам; изменение фокализации; грамматические, синтаксические изменения и введение античных мотивов.

Ключевые слова: Кассандра; Любовные стихотворения; образ дамы; Петрарка; Ронсар; сонет; французский петраркизм.

RONSARD'S SONNET: METHODS OF P. DE RONSARD'S WORK WITH THE PETRARCHAN TRADITION IN «LES AMOURS» OF 1553

A. V. Pogodina

*student (National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia)
pogodinaalena0609@gmail.com*

The article is devoted to the examination of the selected sonnets of P. de Ronsard (sonnets 9, 17, 19, 123) in the collection «Les Amours» of 1553 in order to specify the methods of the French poet's work with the Petrarchan topics in the early 1550s. Awareness of the limitations of the sonnet form leads Ronsard to unlock its potential through the example of the portrait of a lady: creating analogies to already existing poetic techniques and images; changes in focalisation; grammatical, syntactic changes and the introduction of antique motifs.

Key words: Cassandra; Les Amours; the image of a dame; Petrarch; Ronsard; sonnet; French Petrarchism.

Пьер де Ронсар (*Pierre de Ronsard, 1524–1585*) известен как глава поэтического объединения во Франции XVI в. «Плеяда» и как придворный поэт короля Генриха II, был прозван «принцем поэтов и поэтом принцев» [1]. После выпуска первого сборника «Любовные стихотворения» (*«Les Amours»*) в 1552 г. он получает титул «французского Петрарки». Подобно петраркистской Лауре, Ронсар

создает образ собственной возлюбленной Кассандры. Недоступность женского образа и чувства к уже замужней Кассандре Сальвиати¹ становятся катализатором для написания сонетов в духе Ф. Петрарки (*Francesco Petrarca, 1304–1374*) и создания поэтического образа.

До выхода «Любвных стихотворений» уже были выпущены первые французские «канцоньере» – Мориса Сева (*Maurice Scève, 1501–1560*) «Делия, предмет высшей добродетели» («*Délie objet de plus haute vertu*», 1544), Жоашена Дю Белле (*Joachim Du Bellay, 1522–1560*) «Олива» («*L'Olive*» 1549) и первый сборник «Любвных заблуждений» («*Erreurs amoureuses*», 1549). Понтюса де Тиара (*Pontus de Tyard, 1521–1605*). К периоду выпуска же второго издания «Любвных стихотворениях» (май, 1553) у Ронсара был готов сборник «Книжка шалостей» (апрель, 1553). Следовательно, существование трех французских петраркистских сборников в конкурирующей литературной среде и поэтическая работа Ронсара в галльском духе не могли не отразиться на стиле «Любвных стихотворений» («*Livret de Follastries*»), написанных уже в 1552–1553-х гг.

Постоянные подражания итальянскому образцу превратили его любовный дискурс в литературный код, что обусловило возникновение закономерной реакции на петраркизм как «анти-петраркизм»². Выражение назреваемого противопоставления поэтов-петраркистов итальянскому канону во Франции обычно связывают с появлением в 1553 г. оды «Одной даме» Ж. Дю Белле, которая позднее трансформируется в оду «Против петраркистов» («*J'ai oublié l'art de Pétrarquiser*», 1558). Обвинение поэтов-петраркистов заключалось в искусственности описываемого ими чувства в сонете и в обличении их риторики как софистики. Это, прежде всего, касается величественности стиля и излишнего усердия при описании мучений возлюбленного [2, р. 104–106]. Структура сонета предполагает систему порядка, в которой мысли строго выстроены, как в диалоге, что задавало ограничения для реализации поэтических возможностей [3, р. 233]. Несмотря на то что представители «Плеяды» старались расширять литературный канон, обращаясь к различным итальянским авторам, перенимая у них лучшие образы³, в сознании поэтов-гуманистов лицом итальянской поэзии и формы сонета оставался Ф. Петрарка, что во многом было заслугой К. Маро (*Clément Marot, 1496–1544*). По этой причине возникает петраркистская топика, которая влияет на тематический и стилистический аспекты сонета.

¹ В ноябре 1546 г. Кассандра выходит замуж за Жана Пейне, сеньора де Пре (*Jean III de Reigné*). Кассандра и ее муж жили недалеко от особняка семьи Ронсара в Ла-Поссоньере (*Le manoir de la Possonnière*).

² Под «анти-петраркизмом» мы будем подразумевать не исключительное и обособленное движение поэтов против петраркистской модели, но закономерное развитие движения петраркизма, характеризующееся стремлением к обновлению и расширению итальянского канона.

³ По этой причине Ронсар занимался аннотированием некоторых итальянских сонетов из первых двух томов венецианских антологий Габриэля Джолито де Феррари.

Петраркистская дама – это человеческая фигура, подразумевающая под собой смысл возвышенный и мир трансцендентный⁴. Ее красота оказывает физическое и психологическое влияния на влюбленного (вздохи, слезы, лихорадка). Петраркистская любовь фатальная и непредвиденная и, чаще всего, предопределенная звездами; она непреодолима, поэтому поэт обречен судьбою преданно служить даме. Прославляя нравственную ценность дамы, лирический герой прибегает к восхвалению красоты ее эфемерной оболочки. Мы попытаемся выделить основные части портрета дамы, на которых акцентировали внимание Петрарка и поэты-петраркисты, вместе с характерными образами, в синтаксических связях с которыми они обычно состоят⁵.

Так, возлюбленная синонимично именуется повелительницей или госпожой сердца влюбленного (*dame; madame; maîtresse*); у нее светлые (или золотистые) волосы; розовые губы (*lèvres de rose*); жемчужные зубы или пальцы (*dents ou doigts de perles*), лоб или рука цвета слоновой кости (*front ou main d'ivoire*), красивая и молодая грудь (*jeune poitrine*); ее глаза подобны звездам, что ведут корабль влюбленного среди рифов и штормов (*non yeux, mais étoiles célestes*). Ее красоты — это тюрьма (*la serre*) и сети (*des rets*), удерживающие возлюбленного. Глаза любящего – двери его сердца, ее глаза – стрелы, что отсылает к средневековому психофизиологическому представлению о любви, описанному гуманистом М. Фичино (*Marcilius Ficinus, 1433–1499*) в «Комментарии на “Пир” Платона»: предмет любви воздействует на глаза человека, после чего ядовитая стрела поражает сначала сами глаза, а затем сердце, заражая кровь всего тела любящего [5, с. 144–241]. Таким образом, Петрарка накладывает на образ красавицы достаточно размытую, но кодифицированную стилизацию ее внешнего образа.

Ронсар не столько противостоит образу итальянского поэта, сколько оспаривает исключительность его модели при написании любовных стихотворений и критикует слепых подражателей канону. Ронсар является поэтом, который прямо не нападает на петраркистскую моду, но отражает свои воззрения в стилистических изменениях. Предложенная идея подкрепляется текстом Ронсара 1554 г.: французский поэт дает определение «*bien Pétrarquiser*» в «Элегии к Кассандре» (*«Elégie à Cassandre»*). В стихах 39–43 Ронсар перечисляет ошибки тех, кто не смог научиться искусству правильно подражать Петрарке. Эти поэты больше заботятся о стихах (*aux vers*) [6, р. 21], чем о предложениях (*aux sentences*) [6, р. 21], что является чересчур напыщенным (*trop enflé*) [6, р. 21]. Другие же опускаются слишком низко, показывая развратную даму (*une dame paillardes*) [6, р. 21]. Таким образом, Ронсар в 1550-х гг. пытается найти наиболее удачный и удобный для себя стиль при работе с поэзией, что совпадало с назре-

⁴ Так, имя Делии (*Délie*) у Мориса Сева является анаграммой «идеи» (*Idée*), у Дю Белле – Олива, с вложенной в имени растительной метафорой.

⁵ При выделении петраркистской топики в описании красот образа дамы мы во многом опирались на работу П. Ломонье [4, р. 479–481].

вающей реакцией анти-петраркизма в начале 1550-х гг. во французском литературном поле.

Обращаясь уже к самому поэтическому сборнику «Любовные стихотворения» 1553 г., мы представим некоторые методы работы Ронсара с каноном и рамками сонета на примере избранных стихотворений. Рассмотрим сонет 9, который примечателен для нас по двум причинам. Благодаря «Книге песен» Петрарки сонетная форма обычно фокусируется на статичном образе – на красоте портрета возлюбленной или на описании чувств лирического героя. Сонет 9 же открывается описанием пейзажа с характерным тройным использованием превосходной степени:

Le plus toffu d'un solitaire bois, Le plus aigu d'une roche sauvage, Le plus desert d'un séparé rivage, Et la fraieur des antres les plus cois [7, p. 9].	Самая гуща одинокого леса, Самая острая дикая скала, Самый пустынный отдаленный берег, И свежесть самых тихих пещер ⁶
---	---

В этом сонете для лирического героя возлюбленная не предстает лишь единственным средством к спасению. Он способен найти утешение наедине с природой:

Je sens garir une amoureuse rage, Qui me rafole au plus verd de mes mois. [7, p. 9].	Я чувствую, как исчезает любовный гнев, Который сводит меня с ума в мой самый зеленый месяц.
--	---

Подобное описание отдаленных и спокойных пейзажей вступает в оппозицию с внутренним беспокойством лирического героя. Он не называет причины собственных бед, однако, исходя из петраркистской традиции, становится понятно, что источником спасения и страдания является сама Кассандра. По этой причине Ронсар использует глагол «*rafoler*» для сопоставления состояния влюбленного с болезнью и безумием. Так Ронсар совмещает природную тематику с любовной. Это позволяет поэту не только ввести в сонет географические пространства, но и противопоставить мир внешний внутреннему. В этом отношении характерно ронсаровское уподобление молодости зелени, которое прослеживалось в знаменитой оде Ронсара 1553 г. «*Mignonne, allons voir si la rose*» («Пойдем, возлюбленная, взглянем на эту розу»): если в оде возраст Кассандры подобен «зеленой новизне» (*verte nouveauté*) [7, p. 266], то в сонете любовное безумие лирического героя наступает в его «самый зеленый месяц» (*plus verd de mes mois*) [7, p. 9]. Сонет примечателен также тем, что образ Кассандры появляется в

⁶ Здесь и далее будет дан наш подстрочный перевод французских текстов – А. В.

нем не напрямую и не через воспоминания героя о ней. Ронсар вводит в поэзию живописное искусство. Так, лирический герой обладает картиной (*une peinture*) [7, р. 10], на которой изображены красоты Кассандры рукой Денизо: *les beautés par Denisot encloses* [7, р. 10]. Николя Денизо (Nicolas Denisot) – художник-портретист XVI в., работающий по заказу своих друзей-поэтов⁷. Ему приписываются гравированные портреты Ронсара и Кассандры, которые автор помещает в начале сборника. Таким образом, не только природа, но и портрет становятся точкой отсчета для создания лирическим героем вымышленного пространства с целью облегчения собственных мук. Ронсар соединяет в одном сборнике несколько видов искусств (поэзию и живопись). Как мы выяснили, одним из примеров нападок в сторону поэтов-петраркистов была условность описываемых чувств и самого женского образа. Подобное введение реального портрета в художественное пространство выстраивает взаимосвязь миров поэтического (Кассандра как мифологическая героиня и идеальная возлюбленная для петраркистского сборника) и действительного (Кассандра как настоящая возлюбленная Ронсара, что может быть запечатлена на одной с ним гравюре).

В сонете 17, отражающем работу Ронсара с заданной жанровой рамкой и включенными в нее петраркистскими топосами, упоминаются характерные петраркистские красоты (глаза, рука и волосы) и сравнения их с огнем, тюрьмой и сетями. Ронсар задает в этом стихотворении два прочтения, вертикальное и горизонтальное, а также нарушает привычный порядок слов для создания симметричных и грамматических пересечений. Для каждой из трех заданных атрибутов женского тела (*l'œil, et la main, et le crin délié*) [7, р. 19] французский поэт добавляет по три характеристики, что создает связь между элементами в предыдущей или последующей строфах. Подобное построение стихотворения называется «des vers rapportés», и использовалось в латинской поэзии во Франции с начала XIII в., в Италии же – в XV в. [8, р. 25–43]. Так глаз, рука и волосы возлюбленной способны «сжигать, сжимать, связывать» [7, р. 19] лирического героя, поэтому он чувствует себя «сожженным, взятым, связанным» [7, р. 19]. При вертикальном прочтении становится ясно, что именно глаз может сжигать лирического героя, рука – сжимать, а волосы – связать. Ронсар также включает разнообразную лексику для описания одних и тех же явлений или состояний: «brûlé, serré, lié» [7, р. 19] и «ars, pris, lacé» [7, р. 19]. Так поэт изображает, с одной стороны, типичную петраркистскую ситуацию: лирический герой по воле судьбы⁸ пленен красотами дамы и готов ради них умереть. Он отказывается именовать ее дамой и повелительницей, как в одах, но называет своей «гордой половиной» [7, р. 19]. Вопреки внутреннему заложенному желанию соединиться с возлюбленной, лирический герой желает ей смерти, так как «жизнь станет

⁷ Н. Денизо также приписывают изображение Маргариты Наваррской, помещенное на титульном листе «Le Tombeau de Marguerite de Valois, royne de Navarre» (1551).

⁸ В петраркистской лирике часто появляется мотив предопределенности любви небесами или звездами, поэтому от этого рока человеку нельзя избавиться.

лучше» [7, p. 19] без любовных мучений. Таким образом, возникает заложенное Ронсаром упоминание о разделении тела и духа, что восходит к платонической и неоплатонической традициям⁹. Сонет Ронсара наполнен характерными деталями петраркистского женского портрета (глаза, рука и волосы) и их лирики (огонь, тюрьма, сети). Однако поэт проводит сложные структурные деформации, что не столько усложняет текст на уровне лексическом, сколько на синтаксическом. Повторение образов с подбором синонимичных к ним слов создает детальный портрет Кассандры, подобно живописному искусству. Сонет 17 изначально восходит к сонету 9 Л. Ариосто (*Ludovico Ariosto, 1474–1533*) [10, p. 251]. Упоминание Овидия в итальянском тексте отсутствует, поэтому у Ронсара мы видим следующий терцет:

Hé que ne suis je Ovide bien disant! Ceil tu serois un bel Astre luisant, Main un beau lis, crin un beau ret de soie. [7, p. 20].	Эй, почему мне не следовать хорошо говорящему Овидию! Глазом ты будешь прекрасной сияющей звездой, Рукой – прекрасной лилией, волосами – прекрасной сетью из шелка.
---	---

Примечательно, что Ронсар вводит имя античного поэта, который становится «хорошо говорящим» [7, p. 20] автором в сонетной форме, приуроченной к итальянскому лирику. Упоминание Овидия в терцете влияет и на синтаксический уровень построения: первая строка заканчивается риторическим восклицанием, которое поэт избегает использовать при описании исключительно петраркистских топосов. Ронсар употребляет междометие «hé» [7, p. 20] для привлечения внимания к открывающейся речи лирического героя уже не о собственных страданиях, а приемнительно к стилю собственного изложения. В сонете Ронсар реконструирует сложность построения петраркистского сонета с помощью разнообразия образов и грамматически закрепленной организации текста. Упоминание же античного автора позволяет Ронсару не демонстрировать излишнюю «научность» в создании новых образов, поэтому французский поэт использует тройное повторение одного и того же прилагательного «beau»: «un bel Astre» [7, p. 20]; «un beau lis» [7, p. 20]; «un beau ret de soie» [7, p. 20].

Итак, на основе проанализированных стихотворений можно сделать вывод о том, что Ронсар не отходит полностью от петраркистского сонетного канона, но стремится его трансформировать. Эту же тенденцию можно заметить и на

⁹ Цитаты, подтверждающие нашу позицию: «древняя наша природа была такою, что мы составляли одно целое. Имя же этому стремлению к целому, к достижению его – любовь» [9, с. 37]; «Если я, потеряв себя, с твоей помощью себя обретаю вновь, то я посредством тебя обладаю собой; если посредством тебя я обладаю собой, то прежде и больше обладаю тобой, чем собой самим, я оказываюсь более близким тебе, чем себе, так как я достигаю себя не иначе, как посредством тебя» [5, с. 159].

примере сонета 19. Стихотворение обращает на себя внимание тем фактом, что оно написано не от лица лирического героя, но – от самой Кассандры. Использование подобной фокализации позволяет ввести поэтическую самокритику и тему пророчества, что неотделимо соединено с образом мифологической Кассандры. В уста Кассандры вкладывается критика «поэтов одной песни», а именно слепых подражателей Петрарки, которые способны работать лишь в стилистических и тематических рамках одного жанра, воспевая возлюбленную. Для Ронсара подобный поэтический путь может привести только к созданию в памяти поколений образа поэта, сделанного из насмешек племянников и «народного вымысла» (*vulgaire la fable*) [7, p. 22]. Теперь не Кассандра обращает собственный смех на влюбленного, но – все будущие поколения. Создание подобной ситуации становится лишь предзнаменованием Кассандры в виде молнии, обращенной к глазам влюбленного (*éclair fut presage à mes yeux*) [7, p. 22]. Именно по этой причине французский поэт деформирует заданный набор литературных ситуаций и тем петраркистской традиции, меняя даже адресанта сонета.

Чтобы подтвердить нашу идею о противостоянии Ронсара эпигонскому петраркизму, рассмотрим сонет 123. В нем лирический герой напрямую обвиняет возлюбленную в ее притворстве и в желании спрятать (*deguiser*) [7, p. 145] от него любовь. При этом Ронсар фиксирует важную мысль: работа в рамках любовной поэзии, в частности в форме сонета, влечет за собой мотивы из петраркистского дискурса с неизбежным описанием страданий и одновременной радости любви:

Je ne sauroi, veu ma peine si forte, Tant lamenter ne tant Petrarquiser. [7, p. 145].	Я не смог бы, видя свою боль настолько сильной, Так плакать и не так сильно подражать Петрарке.
---	--

В этом сонете появляется глагол «petrarquiser», который уже встречался в предисловии «К читателю» в сборниках од 1550 г., но в форме прошедшего времени. Именно его использует и Дю Белле в «Одной даме» (март, 1553) и знаменитой оде «Против петраркистов» [10, p. 69–77]. Таким образом, заданные жанровые рамки регулируют тематическое разнообразие жанра и методы, при помощи которых описывается образ дамы. Однако Ронсар пытается «bien Pétrarquiser»¹⁰: он хочет заменить болезненного, страдающего влюбленного и идеалистический образ возлюбленной, что было выявлено на примере разобранных нами сонетов. В сонете 123 можно заметить, как у Ронсара снова преломляются античные сюжеты в сонетной форме. В последнем терцете французский поэт вводит миф о Поллуксе и Касторе: после смерти Кастора бессмертный

¹⁰ Французский поэт дает определение «bien Pétrarquiser» в «Элегии к Кассандре» 1554 года.

Поллукс выбирает пребывание одного дня вместе с братом на Олимпе, а другой – в преисподне. Это объясняет упомянутую Ронсаром идею о поочередной смене смертно-бессмертной жизни влюбленного из-за взгляда Кассандры:

Ainsi tes yeus pour causer mon renaitre, Et puis ma mort, sans cesse me font estre, Ore un Pollux, & ores un Castor. [7, p. 146].	Так твои глаза вызывают мое перерождение, И затем мою смерть, беспрестанно заставляя меня быть То Поллуксом, то Кастором.
--	--

В сонете 123 появление мифологических героев проясняет стихи выше, но раскрытие самого мифологического сюжета совершается только самим читателем из-за ограничений формы.

Итак, сборник «Любовные стихотворения» – попытка Ронсара не навлечь пророчество Кассандры и не стать поэтом исключительно любовных стихотворений в духе Петрарки. Безусловно, сонетная форма, приуроченная итальянскому поэту, определяет массив использованных тем и мотивов, о чем пишет сам Ронсар в сонете 123. Однако в сонетах он демонстрирует методы, как можно работать с установленными жанровыми рамками, не оставаясь поэтом «одной песни» и проявляя большую простоту и откровенность в любовном стиле: деформация и/или расширение петраркистской топики, проведение синтаксических и грамматических изменений; введение природной и поэтической тематик. Образ Кассандры же становится проводником стилистических и тематических изменений. Она – предмет работы поэта, объединяющий чувственную и платоническую любовь, мифологическую и художественную действительности. Смешение мотивов прослеживается в сборнике «Любовные стихотворения» и в пересечении видов искусств: в поэтический памятник Ронсар помещает действительный портрет Кассандры, проводя взаимосвязь реального и художественного миров. Сборник «Любовные стихотворения» становится не исключительной исповедью лирического героя и интимной историей любви, но превращается в поэтическое поле для репрезентации собственного представления о любовном чувстве и местом демонстрации стилистических воззрений Ронсара начала 1550-х гг. в рамках устоявшейся традиции.

Библиографический список

1. Dassonville, M. Ronsard: Étude historique et littéraire. III: Prince des poètes ou poète des princes (1550-1556) / M. Dassonville. – Genève: Droz, 1976. – 239 p.
2. Vialleton, J. Le Pétrarque des antipétrarquistes français des années 1550: l'amour pris au tragique / J. Vialleton // Cahiers d'études italiennes. – 2005. – №4. – P. 104–106.

3. Weber, H. La création poétique au XVI-e siècle en France. De Maurice Scève a Agrippa d'Aubigné. Vol. 1. / H. Weber. – Paris: Nizet, 1956. – P. 233.
4. Laumonier, P. Ronsard, poète lyrique: étude historique et littéraire / P. Laumonier. – Paris: Hachette, 1909. – P. 479–481.
5. Фичино, М. Комментарий на «Пир» Платона / Пер. с итал. А. Горфункеля, В. Мажуги, И. Черняка // Эстетика Ренессанса: В 2 т. Т. 1 / Под ред. В. П. Шестакова / М. Фичино. – М.: Искусство, 1981. – С. 144–241.
6. Ronsard, P. de. Le Bocage / Ronsard P. de. – Paris: La veuve Maurice de la Porte, 1554. – 56 p.
7. Ronsard, P. de. Les Amours / P. de Ronsard. – Paris: La veuve Maurice de la Porte, 1553. – 284 p.
8. Mathieu-Castellani, G. Sponde: Poétique du sonnet rapporté / G. Mathieu-Castellani // Littératures. – 1986. – № 15. – P. 25–43.
9. Платон. Пир / Пер. С. А. Жебелева / Платон. – Л.: Наука, 2000. – С. 37.
10. Du Bellay, J. La Deffence et illustration de la langue françoise & L'Olive / J. Du Bellay –. Genève: Droz, 2007. – P. 251.
11. Du Bellay, J. Oeuvres poétiques. V: Recueils lyriques / Édition critique, publ. par H. Chamard / J. Du Bellay. – Paris: Cornély, 1923. – P. 69–77.