Ю. Б. ВИППЕР



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

Ю. Б. ВИППЕР

ПОЭЗИЯ ПЛЕЯДЫ

Становление литературной школы

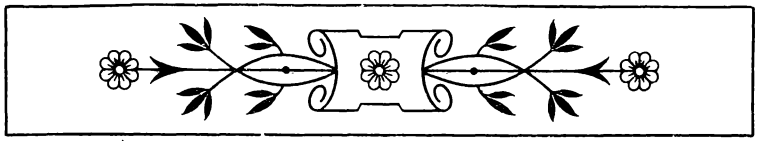
1150730

Научная ека
Удмур
госу ниверситета
Ижевск

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА·1976

В $\frac{70202—223}{042(02)—76}$ БЗ — 13—23—76

© Издательство «Наука», 1976 г.



ВВЕДЕНИЕ

Творчество поэтов Плеяды — одно из наиболее крупных явлений в истории французской литературы XVI в.— эпохи Ренессанса. Многое из того, что создано этими поэтами, завоевало себе бессмертие, вошло в золотой фонд классического литературного наследия. Огромна историко-литературная роль Плеяды. Ронсар, Дю Белле и их соратники осуществили в поэзии переворот, равный по историческому значению тому сдвигу, который затем, уже в XVII столетии, в области трагедии совершил Корнель, а позднее — в жанре комедии — Мольер. Чрезвычайно обогатив поэзию интеллектуально и эмоционально, существенно преобразив ее с точки зрения жанровой специфики, формы, представители Плеяды выдвинули ее в центр духовной жизни страны, сделали средством осмысления важнейших общественных проблем национального значения, превратили в орудие выражения самых глубоких и сокровенных человеческих чувств. Поэтов Плеяды в их творчестве вдохновляло стремление овладеть средствами художественного решения великих, «вечных» тем мировой поэзии и таким образом завоевать своей литературе общеевропейское признание.

Плеяда заложила основы французской поэзии нового времени и стала неиссякаемым кладезем живительных традиций, питавших ее последующее развитие. Теоретики классицизма Малерб и Буало несправедливо обошлись с Ронсаром. На самом же деле без литературной реформы Плеяды не был бы возможен расцвет классицизма во Франции XVII в. Но и романтики, вступая в 20-х годах XIX столетия в ожесточенную борьбу с эпигонами классицизма, имели основания искать в наследии Ронса-

ра и его сподвижников опору для собственных устремлений и поисков: столь многообразны были перспективы, открываемые этим наследием, столь богато было оно ростками нового.

Н. Я. Рыкова отметила: «Существует, по-видимому, некое прямое соотношение между так называемыми критическими моментами человеческой истории и расцветом лирики в литературе» [1]. Время деятельности Плеяды — одна из кульминаций в истории французской поэзии — падает на чрезвычайно важный по своему значению критический период в общественной и идеологической жизни страны. С одной стороны, многочисленные, исподволь накапливавшиеся сдвиги (консолидация единого, централизованного государства и укрепление национального самосознания; неуклонный рост буржуазных отношений; усиление абсолютизма; формирование гуманистической интеллигенции как особой самостоятельной социальной прослойки, живущей умственным трудом; все более расширяющийся общественный резонанс литературы и в первую очередь поэзии и т. д.) создают предпосылки для вызревания перелома в мировоззрении определенного круга передовых деятелей культуры, для возникновения ощущения, что настало время окончательного разрыва со старыми, якобы несущими на себе печать «невежества» и «темноты» идеологическими традициями, восходящими к Средневековью, для рождения принципиально иного восприятия поэзии. С другой стороны, новые общественные тенденции оказываются недостаточно зрелыми, чтобы решительно восторжествовать, и страна, раздираемая религиозными распрями, погружается в пучину длительных и опустошительных междоусобных войн. Храм поэзии, который Плеяда мечтала возвести на основе незыблемых, имманентных, «чистых» в своей гармоничности и благородной одухотворенности законов красоты, возвысился на самом деле на почве неровной и зыбкой, то и дело сотрясавшейся мощными подземными толчками, грозившими землетрясениями и обвалами.

В суровых испытаниях, отнюдь не пассивными очевидцами которых были поэты Плеяды, формировался и закалялся французский национальный характер. Творче-

---

[1] *Н. Я. Рыкова.* О лирике. Сб. «Западноевропейская лирика». Л., 1974, стр. 9.

ство вождей Плеяды, и прежде всего Ронсара и Дю Белле, само оказывалось действенным фактором этого процесса. Не случайно поэтому особенно настойчиво и ревностно будущие поколения искали вдохновения и отзвуков собственных настроений и запросов в этом творчестве в периоды серьезных общественных катаклизмов, в моменты обострения борьбы за сохранение и дальнейшие пути развития национальных духовных ценностей. В этой связи выделяются несколько этапов.

Первый восходит к 20-м годам XIX в. и связан с бунтом романтиков против тирании классицистических догм, бунтом, который назревал в атмосфере грозовых раскатов надвигающейся Июльской революции. Стремясь влить новую кровь в литературу, восставая против отвлеченной обезличенности классицистической теории, успевшей к этому времени утратить жизнеспособность, окостенеть, романтики, обращаясь к национальному прошлому, обнаружили черты родства, связывающие их с поэтами Плеяды. Многое должно было привлекать романтиков в произведениях и эстетических заветах литературной школы XVI столетия: и возвышенное представление о поэте как витии и провидце; и учение о божественном вдохновении и исступлении, т. е. эмоциональном подъеме, как движущей силе художественного созидания; и возрастающее с годами у Ронсара и Дю Белле тяготение к творческой свободе, лирической «исповедальности», к широкому раскрытию своей индивидуальности, своего внутреннего «я»; и неоднократно прорывающееся у вождей Плеяды ощущение острого разлада с окружающей действительностью и своего горестного одиночества; и желание насытить поэзию музыкальным началом; и различные их искания в области стиля и метрики.

Основная заслуга в «открытии» Плеяды принадлежит Сент-Бёву. Его книга «Историческое и критическое обозрение французской поэзии и французского театра в XVI веке», вышедшая в свет в 1828 г., и опубликованный им тогда же том «Избранных стихотворений» Ронсара, сопровожденный комментарием и биографическим очерком, послужили переломной вехой в посмертной судьбе Плеяды [2]. Сент-Бёв как бы вернул поэтические тради-

[2] *Sainte-Beuve.* Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI[e] siècle. P., 1828.

ции Плеяды к жизни. Виньи благодарил его за это. В письме к Сент-Бёву от 8 августа 1828 г. будущий создатель «Судеб» писал: «Какую услугу Вы оказываете словесности, поднимая и воссоединяя эти утраченные или покрывшиеся ржавчиной звенья поэтической цепи!» [3]

Примером того, как художественное наследие Плеяды начало вновь приобретать свою действенность в 20-х годах XIX столетия, могут служить «Оды и баллады» В. Гюго. В этом сборнике встречаются стихотворения, эпиграфами к которым поставлены стихи, почерпнутые у Ронсара, Дю Белле, Баифа и Белло. Богатство виртуозно применяемых здесь поэтом строфических структур, как показывает анализ творчества Ронсара, Дю Белле, а также Белло, зиждется на завоеваниях и открытиях, осуществленных некогда Плеядой. К исканиям Плеяды восходит и гибкий романтический «триметр», идущий на смену гораздо более однообразному и жесткому членению александрийского стиха, утверждавшемуся классицистической поэтикой.

Позднее о возродившейся жизненности художественных традиций Плеяды свидетельствовали и вступительная статья Жерара де Нерваля к сборнику избранных стихотворений XVI столетия (опубликована в 1830 г.), и восторженный очерк, посвященный Ронсару Теодором де Банвилем (поэта-парнасца привлекали прежде всего рельефность и формальное мастерство, с которыми вождь Плеяды воплощал свое восхищение чувственной красотой мира) [4], и глубокий, неостывающий интерес к тому же Ронсару Флобера. Замечательный романист XIX в. был склонен считать Ронсара крупнейшим поэтом Франции (письмо Луизе Коле от 17 декабря 1852 г.). Он был убежден, что «в полном собрании стихотворений Ронсара найдется сто, тысяча, сотня тысяч стихов, которые надо сделать общим достоянием» (письмо Л. Коле от 27 марта 1853 г.) [5]. Он собирался написать статью или речь, в которых характеристика Ронсара служила бы отправной точкой изложения истории поэтического чувства во Фран-

---

[3] Приведено А. Шамаром в кн.: *H. Chamard,* «Histoire de la Pléiade», t. I. P., 1961, p. 39.

[4] Очерк Банвиля первоначально появился в свет в антологии «Les Poètes Français», t. II (P., 1861), опубликованной Э. Крепе.

[5] *Г. Флобер.* Собр. соч., т. VII. М.– Л., 1933, стр. 299.

ции; а это чувство, в свою очередь, противопоставлялось бы царящим в окружающей действительности пошлости и «панхамству» (письма Л. Коле от 27 марта 1853 г. и принцессе Матильде от 5 июня 1872 г.).

Годы падения III Империи и в первую очередь период, следующий за франко-немецкой войной и жестоким поражением 1870 г., открывают второй этап повышенного интереса к поэзии Плеяды. Теперь этот интерес выходит за рамки литературных кругов и приобретает все более широкий размах. Примечательную роль в этом отношении сыграло официальное решение от 1874 г., вводившее изучение Плеяды в качестве обязательного предмета в учебные программы лицеев, коллежей и университетов. До этого момента поэзия XVI в. не фигурировала в планах средних и высших педагогических заведений Франции, где все внимание уделялось древним авторам и великим классицистам XVII в. Теперь оценка значения национального литературного наследия принципиально изменялась и популярность поэтов Плеяды резко возрастала. К тому же возникала потребность в издании текстов, в антологиях, пособиях и курсах (попыткой ответить на подобного рода учебные запросы и явился, кстати сказать, известный труд филологов Дармстетера и Ацфельда «XVI век во Франции. Обозрение литературы и языка», впервые опубликованный в 1878 г.). Важнейшим итогом был и тот стимул, который давался отныне всестороннему научному исследованию французской поэзии XVI в. в целом и творчества Плеяды в том числе. До 1870 г. этой блестящей эпохе в развитии французской поэзии было посвящено всего три докторских диссертации [6]. С этой же поры Плеяда привлекает самое пристальное внимание французской академической науки (а в качестве отзвука и университетской науки в других странах Западной Европы и в первую очередь в Германии). Это и приводит со временем, в конце XIX и в первых десятилетиях XX в., к появлению в свет капитальных трудов (некоторые из них несут на себе ощутимый отпечаток позитивистской методологии) Э. Бурсье, А. Шамара, П. Ломонье, Ж. Вианэ, М. Оже-Шике, А. Лоньона, П. де Нолака, А. Франше, Г. Коэна, П. Шампиона,

[6] См.: *H. Chamard.* Les Origines de la Poésie française de la Renaissance. P., 1920, p. 18.

М. Рэмона и др. Резкий скачок, количественный и качественный, происходит в это время и в издании поэтических текстов (начало ему было положено двадцатитомным изданием «Поэты Плеяды», осуществленным Марти-Лаво между 1866 и 1898 гг. Оно включало в себя полное собрание сочинений Ронсара, Дю Белле, Жоделя, Дора, Тиара, Белло и Баифа).

Третий существенный этап в посмертной судьбе Плеяды связан со второй мировой войной, движением Сопротивления и их отзвуками в интеллектуальной жизни страны. К числу таких отзвуков принадлежало и возрастающее влечение к поэзии Плеяды как к одному из крупнейших художественных воплощений национального гения, духовной энергии народа. Такого рода тенденция нашла свое выражение и в университетской среде. В этой связи следует упомянуть курс лекций, который профессор Сорбонны Р. Лебэг посвятил французской поэзии с 1560 по 1630 г. и который он с большим успехом, собирая широкую, патриотически настроенную аудиторию, читал в годы войны в оккупированном фашистами Париже [7].

Весьма важное идеологическое значение имело обращение в послевоенные годы к поэтическим традициям Плеяды писателей и ученых — коммунистов. Речь идет в первую очередь о кампании, развернутой в 1953 г. Луи Арагоном под лозунгом «За национальную поэзию» и направленной против декадентского восприятия искусства. Подтверждая историческими примерами правоту собственных эстетических устремлений, Арагон, наряду с некоторыми другими крупнейшими достижениями французской художественной культуры прошлого, систематически обращался к Плеяде и прежде всего к Ронсару (не ставя, естественно, перед собой задачу всесторонней характеристики творческого облика Плеяды, а заостряя внимание на том, что в первую очередь соответствовало его собственным полемическим целям). Наследие Плеяды в глазах поэта-коммуниста — это одна из вершин художественного достояния народа, некий идеальный образец правдивости чувств, патриотической страстности, глубочайшей связи с национальной почвой, высокого художественного совершенства (выражающегося, в частности, со-

[7] Этот курс (*R. Lebègue.* La Poésie française de 1560 à 1630. 2 v.) был опубликован автором в 1951 г.

гласно Арагону, в преобладающем у крупнейших представителей этой школы тяготении к общезначимости формы). Именно поэтому, скажем, свою статью «О сонете» Арагон сопроводил подборкой сонетов (она заняла целый газетный лист), принадлежащих перу поэтов второй половины XVI в., в том числе Ронсару, Дю Белле, Жоделю, Ла Боэси, д'Обинье.

Кампания «За национальную поэзию» оказала, бесспорно, ощутимое влияние на развитие французского марксистского литературоведения. Наиболее убедительным свидетельством значительных успехов, достигнутых им к этому времени, явился фундаментальный труд Анри Вебера «Поэтическое творчество во Франции в XVI в. От М. Сева до А. д'Обинье» [8]. В первых десятилетиях XX в. авторитетнейшие знатоки французской поэзии XVI в. Ломонье, Шамар, Вианэ, Вилле, Рэмон в своих исследованиях и особенно в текстологических работах нередко переоценивали весомость в творчестве Плеяды частных, механически суммируемых литературных влияний и книжных заимствований. А. Вебер в своей книге, подняв огромный материал, пересмотрел проблему «подражания» Плеяды и решил ее более органично.

Творчество Плеяды и прежде всего ее вождей Ронсара и Дю Белле, казалось бы, досконально изучено западноевропейской наукой. Однако в последнее десятилетие можно наблюдать новый заметный прилив исследовательского интереса к литературоведческой школе, обновившей французскую поэзию. В частности, в среде западноевропейских романистов, и во Франции в первую очередь, ощутимо возросло количество посвящаемых ей докторских диссертаций. Конечно, все это в порядке вещей и служит лишним свидетельством неисчерпаемости творчества Ронсара, Дю Белле и их соратников. Каждое новое поколение обнаруживает в этом творчестве новые грани, ищет к его истолкованию свой подход.

Для большинства наиболее примечательных работ о Плеяде, появившихся в свет на Западе за последнее время, характерно не столько стремление к синтезу, сколько распространение вширь, желание в творчестве Ронсара и его соратников обнаружить пусть и частные, но ранее не

---

[8] *H. Weber.* La Création poétique au XVI[e] siècle en France. De M. Scève à A. d'Aubigné. P., 1956.

исследовавшиеся пласты, новую, специально до этого не освещавшуюся проблематику. Из работ синтетического характера можно выделить, пожалуй, две — обе задуманы как многотомные исследования и обе посвящены Ронсару. Известный американский ученый И. Сильвер в труде «Идейная эволюция Ронсара», подводя итоги своим предшествующим изысканиям, одновременно сосредоточивает внимание на том аспекте творческого облика замечательного французского поэта, который в западноевропейской науке наименее глубоко и полно изучен (хотя еще менее основательно осмысленной — за исключением немногочисленных работ марксистской направленности — остается проблема общественных истоков мировоззренческой эволюции, пройденной поэтами Плеяды) [9]. М. Дассонвиль, ставя своей задачей охватить все творческое наследие Ронсара, стремится выявить в этом наследии прежде всего отражение личного жизненного опыта поэта. Однако подчеркнутый биографизм истолкования заметно суживает идейное значение литературной деятельности Ронсара (правда, пока речь шла лишь о ее самых ранних периодах) [10]. Недостаток научного синтеза не могут восполнить сборники отдельных весьма различных по темам, методологии и качеству статей, то менее («Lumières de la Pléiade») [11], то более («Ronsard the Poet») [12] цельно и систематично построенные. Однако некоторые из вошедших в эти коллективные труды статей представляют собой немалую научную ценность.

Что же касается поисков новых проблемных пластов и аспектов, то они развиваются в самых разных направлениях. Исследуется решение поэтами Плеяды определенных тем (например, темы «золотого века» или «славы») [13], конкретные аспекты их мировоззрения (например, их пс-

---

[9] *I. Silver.* The intellectual Evolution of Ronsard. T. I. The formative influences. T. II. Ronsard's general theory of poetry. Saint-Louis. 1969—1973 (еще должны последовать два тома, посвященные философским и общественным воззрениям поэта).

[10] *M. Dassonville.* Ronsard: étude historique et littéraire. T. I. Les enfances Ronsard. T. II. A la conquête de la Toison d'Or. Genève, 1968—1970 (еще намечено три тома).

[11] «Lumières de la Pléiade». P., 1966.

[12] «Ronsard the Poet». Ed. by T. Cave. London, 1973.

[13] *E. Armstrong.* Ronsard and the Age of Gold. Cambridge, 1960; *Fr. Joukovsky.* La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI[e] siècle. Genève, 1969.

торические взгляды) [14], связь поэзии с риторикой [15], работа писателя над текстом [16], восприятие его творчества потомками [17] и т. д. Особенно пристальный интерес вызывает отношение Плеяды к мифологии (причем, наряду с обобщающими трудами изобилуют исследования, посвященные разработке отдельных мифологических образов и мотивов). Подробно эта проблематика рассмотрена мною в первой главе. Выдвижение ее на ведущее место в современном французском научном литературоведении о Плеяде не случайно. Оно обусловлено самой природой поэзии Плеяды. Ведь в этой поэзии мифологизация является не условным художественным приемом, а остается еще в значительной мере органическим элементом мироощущения. Отсюда и настойчивое тяготение к поэзии Плеяды западноевропейских ученых, отдающих дань обострившемуся интересу к осмыслению роли мифотворческого начала в искусстве.

Совершенно очевидно, что фигура Ронсара занимает в изучении Плеяды доминирующее положение. Другим поэтам, включавшимся Ронсаром в Плеяду или по существу тесно связанным с этой литературной школой, уделяется в последнее время значительно меньше, а в какой-то мере и просто недостаточно внимания. Специальных исследований, посвященных их творчеству, мало. Исключение здесь составляют Дю Белле, отчасти Пелетье, а также чрезвычайно интересная и во многом плодотворная попытка итальянского ученого Э. Бальмаса «реабилитировать» Жоделя [18]. Бальмас радикально пересматривает установившуюся во французском литературоведении традиционно-пренебрежительную оценку Жоделя как писателя будто бы не оригинального и не талантливого (правда, временами Бальмас сам впадает в крайность: например, абсолютизируя творческую независимость создателя «Пленной Клеопатры» или переоценивая иногда художест-

---

[14] *A. Roubichou-Stretz.* La Vision de l'histoire dans l'oeuvre de la Pléiade. P., 1973.
[15] *A. L. Gordon.* Ronsard et la rhétorique. Genève, 1970.
[16] *L. Terreaux.* Ronsard correcteur de ses oeuvres. Genève, 1968.
[17] *R. A. Katz.* Ronsard's French critics, 1585—1828. Genève, 1966.
[18] *E. Balmas.* Un poeta del Rinascimento francese: E. Jodelle. La sua vita, il suo tempo. Firenze, 1962; *Id.* Le mystère Jodelle (in «Lumières de la Pléiade»); научное издание полного собрания сочинений Жоделя (P., 1965—1968) и др. работы.

венные достижения позднего маньеристически-барочного Жоделя).

В изучении Плеяды современной западноевропейской наукой видное место занимают проблемы, связанные с осмыслением специфики поэтического творчества, своеобразия творческого воображения Ронсара и Дю Белле, их художественного мастерства и т. д. Это и понятно. Ронсар и Дю Белле принадлежат к числу величайших французских поэтов, и их произведения, естественно, служат благодатным материалом для попыток проникновения в секреты поэтического творчества как такового. Вместе с тем этот интерес к литературной специфике художественного наследия Плеяды лишь спорадически (и по преимуществу в работах, относящихся к области литературной критики) приобретает подчеркнутое модернистски-антиисторическое воплощение (будь то влияние формализма структуралистского толка, увлечение психоанализом или гипертрофированный культ барокко). Преобладает же другого рода методологическая ориентация, заключающаяся в стремлении осмыслять литературную специфику в ее историческом своеобразии, пусть и понимаемом чаще всего в духе традиций культурно-исторической школы. Для антиисторической же модернизации творчества Плеяды наиболее показательны две тенденции. Представители первой, подчеркивая роль Ронсара и Дю Белле как смелых первооткрывателей и зачинателей во Франции поэзии Нового времени, насильственно превращают их одновременно в неких предтеч современного авангардизма [19]. Представители второй, сознательно игнорируя ярко выраженные (и с течением времени нарастающие) материалистические аспекты мировоззрения Ронсара, стремятся изобразить его творчество в виде некой эманации всепоглощающей религиозности [20].

---

[19] Примером могут служить работы А. Деги о Дю Белле, о которых речь пойдет в пятой главе, или вводная статья М.-Л. Спациани к опубликованной в 1972 г. антологии «Ronsard fra gli astri della Pléiade» (в глазах Спациани Жодель, скажем, оказывается не более не менее как прообразом драматурга-модерниста Жана Женэ).

[20] См., например: *A. Py.* Ronsard. P., 1972. А. Пи утверждает, что будто бы сам характер образного видения действительности, отличающий Ронсара, проникнут религиозным началом. В его интерпретации внутренний облик замечательного ренессансного поэта становится близок мировосприятию Фомы Аквинского.

В России интерес к Плеяде проявился поздно. Ее научное изучение развернулось лишь в послеоктябрьский период. Пушкин (во фрагменте статьи «О ничтожестве литературы русской») и Белинский (в статьях «Литературные мечтания», «О стихотворениях г. Баратынского», «Общее значение слова «литература» и в ряде рецензий) сурово судили о Ронсаре и его соратниках. Плеяда воспринималась Пушкиным и Белинским как явление архаическое, представляющее лишь сугубо исторический интерес. Пушкин рассматривал деятельность Плеяды прежде всего под углом зрения проблемы, которая глубоко интересовала его: каковы должны быть пути формирования литературной речи? В реформе Плеяды (отчасти под влиянием оценок, данных ей Лагарпом, автором «Лицея», и предшествующими теоретиками классицизма, во главе с Буало) он видел неудачную попытку искусственного пересоздания языка путем подражания чужеродным образцам и сопоставлял ее с усилиями славяно-руссов. Ронсара же он причислял к кругу писателей, пекущихся не о содержании, а лишь об отделке внешней формы слога и стиха [21].

Первым заметным проявлением живого интереса к поэзии Плеяды был выход в свет в 1914 г. книжки С. Пинуса «Французские поэты. Характеристики и переводы». Стихи Ронсара, Дю Белле, Белло, Баифа, Жоделя, Понтюса де Тиара, Маньи занимали в ней приметное место. Поэтам-переводчикам и в дальнейшем принадлежит основная заслуга в том, что творчество Плеяды завоевало постепенно признание и любовь широких кругов советских читателей. Здесь необходимо прежде всего выделить имена Ю. Н. Верховского, С. В. Шервинского и В. В. Левика. В последние годы В. В. Левик развернул особенно широкую и плодотворную деятельность по творческому воссозданию на русском языке поэтических шедевров Ронсара и Дю Белле. Расширил представление наших читателей о поэзии Плеяды и французский раздел недавно вышедшего в свет в «Библиотеке всемирной литературы» тома «Европейские поэты Возрождения» (М., 1974).

Существенным стимулом для обращения деятелей русской культуры к Плеяде послужило четырехсотлетие со

---

[21] *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч. в 10 томах, т. VII. М.— Л., 1949, стр. 309—310.

дня рождения Ронсара, отмечавшееся в 1924 г. Примечательным отзвуком этого юбилея явились: книга переводов из Ронсара, опубликованная в 1926 г. С. В. Шервинским (перу переводчика принадлежит и тонкое вступительное эссе), и два блестящих этюда глубокого знатока французской поэзии XVI в. В. Ф. Шишмарева — «Пьер Ронсар» и «Ронсар и музыка» [22]. Несколько позднее существенную роль в осмыслении и популяризации литературной деятельности Плеяды сыграла антология «Поэты французского Возрождения» (Л., 1938), составленная В. М. Блюменфельдом. Заметную пользу в этом отношении принесли и соответствующие разделы неоднократно переиздававшейся «Хрестоматии по западноевропейской литературе» Б. И. Пуришева (первое издание тома, содержавшего материал по истории литературы эпохи Возрождения, увидело свет в 1937 г.). Антологии В. М. Блюменфельда, и в том числе вступительной статье составителя, рецензию проблемного характера посвятила З. В. Гуковская («Литературный критик», М., 1938, № 12). З. В. Гуковская возражала против слишком отвлеченного, согласно ее убеждению, истолкования В. М. Блюменфельдом возрожденческого пафоса, вдохновлявшего поэтов Плеяды. Исследовательница подчеркивала значение тех общественных противоречий, в условиях которых творили поэты Плеяды, и того отражения, которое эти противоречия получили в художественном сознании Ронсара и его соратников. Свою концепцию З. В. Гуковская развернула затем в работе «Из истории лингвистических воззрений эпохи Возрождения» (Л., 1940) в основном посредством анализа теоретического манифеста Плеяды «Защита и прославление французского языка» Дю Белле. В 1945 г. была завершена работа Ф. М. Брескиной «Лирика Ронсара» [23]. Примечательным вкладом в

---

[22] Оба они представляли собой первоначально доклады, прочитанные на публичных заседаниях в 1924 и 1925 гг. и вошли затем в книгу: *В. Ф. Шишмарев.* Избранные статьи. Французская литература. М., 1965.

[23] Этот талантливый труд, защищенный в качестве кандидатской диссертации, остался в рукописи. В нем, по существу, речь идет не только о лирике, но и о поэзии Ронсара в целом (за исключением «Франсиады»). К сожалению, автор (построивший свое исследование по тематическому принципу) игнорирует проблему творческой эволюции Ронсара. Это во многом лишает его работу, при всем изобилии отдельных метких наблюдений, долж-

изучение Плеяды советским литературоведением стала глава «Плеяда и развитие драматургии Ренессанса», написанная В. А. Римским-Корсаковым для первого тома «Истории французской литературы» (М.— Л., 1946). В дальнейшем Плеяда не раз привлекала внимание советских литераторов и историков литературы. Рассмотрению различных аспектов ее деятельности или характеристике творческого облика отдельных ее представителей во главе с Ронсаром и Дю Белле посвящали работы А. А. Смирнов, Г. Н. Бояджиев, И. Г. Эренбург (не только нарисовавший прочувствованный литературный портрет Дю Белле, но и переводивший его стихи), В. В. Левик, А. Л. Штейн, А. Д. Михайлов, И. Ю. Подгаецкая, Л. Е. Маслобоева и др. (ссылки на их работы читатель найдет дальше в тексте исследования).

Советским литературоведением в этой области сделано немало ценного. Но все же Плеяда остается у нас еще недостаточно изученной. Велики существующие пока лакуны — даже применительно к крупнейшим фигурам, начиная с Ронсара. Естественно, что при таком положении вещей недостаточно проясненным остается ряд общих историко-литературных и теоретических проблем, связанных с осмыслением Плеяды, ее исторической роли, общественных корней, эволюции, художественного метода, влияния на последующее развитие французской литературы.

Для того чтобы продвинуться дальше в изучении Плеяды, необходимо прежде всего более детально исследовать ее творческую деятельность, взятую как определенное целое. Попыткой осуществить такого рода шаг, опираясь на достигнутое коллегами и подводя определенный итог своим собственным длительным занятиям поэзией XVI в., и является данная работа. Понятно, что начинать следовало с истоков. Поэтому мною взят в качестве объекта анализа отрезок времени, простирающийся с момента становления новой литературной школы (т. е. середины 40-х годов) и до взрыва религиозных войн во Франции (то есть до 1560 г.). Этот период представляет собой законченный, качественно своеобразный и чрезвы-

---

ной исторической конкретности, приводит к некоторым преувеличениям и упрощениям, делает нарисованный им облик Ронсара слишком однолинейным.

чайно важный этап в развитии Плеяды. Вместе с тем он поддается внутреннему членению, имеющему, в свою очередь, принципиальный смысл. В творческой позиции Плеяды за эти полтора десятилетия происходят многозначительные сдвиги. Закономерности и противоречия, определяющие это развитие, позволяют лучше понять творческую потенцию новой школы, сущность и границы ее эстетических устремлений (в своих основных чертах эта потенция раскрывается отчетливо и полно в рамках выбранного нами периода).

Термин «Плеяда» — изобретение Ронсара. В том смысле, какой в него вкладывал Ронсар (обозначение — по аналогии с группой александрийских поэтов III века н. э.— семи крупнейших поэтических светил, представителей новой литературной школы), он, конечно, условен и в значительной степени даже метафоричен. История его возникновения в общих чертах такова. В 1549 г. в стихотворении «Вакханалии или наивеселейшее путешествие в Аркейль» (оно было опубликовано лишь в 1552 г. в первом издании 5-й книги «Од») Ронсар, перечисляя своих соучеников по коллежу Кокре, занимавшихся изучением античной культуры под руководством Жана Дора, называет их Бригадой. Ведущая роль в этом кружке, составившем ядро будущей Плеяды, принадлежала — не говоря о его руководителе и вдохновителе, страстном пропагандисте античной литературы Дора — Ронсару, Дю Белле и Ж.-А. Баифу. Понятие Бригады меняет свое содержание в стихотворении «Дифирамбы в честь козла Этьена Жоделя, трагедийного поэта», вошедшем в «Книжку шалостей» (1553). Теперь оно включает в себя и старых товарищей Ронсара по коллежу Кокре — Баифа и Денизо, и новых соратников, слушателей коллежа Бонкур — самого создателя «Плененной Клеопатры» Жоделя, а также Белло и Лаперюза, и, наконец, союзников и почитателей из представителей побочных гуманистических дисциплин, вроде историографа Паскаля или филолога и неолатинского поэта Мюре. Термин «Бригада» обозначает теперь у Ронсара не группу соучастников, а более широкий и многообразный круг единомышленников. Подробнее он был затем очерчен в поэме «Блаженные острова» (1553). Следующий этап в эволюции термина «Бригада» — это «Элегия Ж. де Лаперюзу», появившаяся в том же 1553 г. (в новом издании 5-й книги «Од»). Здесь слово «Брига-

да» приобретает уже избирательный смысл. Оно обозначает семь светил на поэтическом небосклоне: тех, кого Ронсар, размышляя о своем вкладе в развитие отечественной поэзии, считал достойными в первую очередь быть названными наравне с собой (в данном случае это Дю Белле, Тиар, Баиф, Дезотель, Жодель и Лаперюз).

Таким образом, уже появилось сакраментальное число «семь». Отсюда один шаг до «Элегии Кретофлю Шуазелю», опубликованной впервые в 1556 г. в качестве вступления к томику «Од» Анакреонта в переводе Белло. В этой элегии впервые для обозначения семерых наиболее выдающихся поэтов-современников, поборников единой художественной программы, обновившей французскую литературу, Ронсар употребляет метафорический образ «Плеяда». Обращаясь к Белло, Ронсар заявляет, что тот «вошел в Бригаду добрых поэтов с тем, чтобы стать седьмой звездой Плеяды» [24]. Таким образом, Плеяда — это как бы элита Бригады, круга последователей новой поэтической школы, заслуживающих звания истинных поэтов. Бригада же в свою очередь в «Элегии Шуазелю» противопоставляется массе расплодившихся в последнее время бездарных рифмачей, эпигонов, наводняющих своей безликой продукцией королевство Франции. Состав Плеяды видоизменялся Ронсаром. Как только что было отмечено, в 1556 г. скончавшийся к тому времени Лаперюз был заменен Белло, а несколько раньше в другом тексте вместо Дезотеля фигурировал Пелетье. Наконец, по свидетельству биографа Ронсара Бине, к концу своей жизни великий поэт пришел к убеждению, что седьмое место в Плеяде должно быть предназначено не Пелетье, а Дора.

Условность того выборочно-оценочного значения, которое придал представлению о Плеяде Ронсар, некоторые литературоведы наших дней пытаются распространить и на понятие Плеяды как литературной школы. Так, например, Э. Бальмас, заостряя внимание на индивидуальном своеобразии и независимости отдельных поэтов, тра-

[24] *Ronsard.* Oeuvres complètes, t. VIII. Ed. critique par P. Laumonier, p. 364. В дальнейшем ссылки на произведения Ронсара (с указанием тома и страницы), кроме особо оговоренных случаев, даются по этому критическому изданию, осуществленному П. Ломонье (оно было начато им в 1914 г. и завершено после смерти издателя Р. Лебэгом и И. Сильвером в 1967 г.).

450430

диционно объединяемых понятием «Плеяда», на творческих расхождениях между ними, подверг сомнению реальное существование последней как некоей единой литературной школы [25]. Конечно, единство Плеяды, как будто бы неизменно тесно сплоченной и относительно узкой по составу группировки, преувеличивалось. Вместе с тем неправомерно и отрицать наличие Плеяды как литературной школы, объединяемой общей эстетической и идеологической платформой. Становиться на такую точку зрения — значило бы впадать в явный историко-литературный агностицизм. Нужно только исторически достаточно гибко оперировать применительно к Плеяде понятием литературной школы. В первую очередь следует учитывать, что степень близости отдельных ведущих представителей Плеяды между собой и прежде всего по отношению к Ронсару была подвержена изменениям. Во-вторых, возникнув как группировка (т. е. как литературное объединение, подразумевающее между его участниками, помимо общности творческих позиций, наличие также личной близости) и сохраняя в какой-то мере черты таковой и в дальнейшем, Плеяда в скором времени стала тяготеть к тому, что можно было бы назвать одновременно и термином «литературное течение», приобретя размах и авторитет первой в истории европейской литературы поэтической школы национального масштаба и значения. Самого Ронсара такое разрастание числа последователей могло шокировать и огорчать. Стремясь отмежеваться от слишком расплодившихся подражателей-эпигонов, он и вводил строгое иерархическое разграничение между ними и попутчиками-соратниками, достойными включения в Бригаду, а тех в свою очередь отделял от светил наивысшего разряда, составляющих Плеяду как таковую. Однако факты остаются фактами. Понятие Плеяды как литературной школы нельзя искусственно сужать [26]. Это явление широкое, пустившее разветвленные корни в духовной жизни Франции середины и второй половины XVI в., но вместе с тем обладающее и внутренним единством.

---

[25] Помимо указ. ранее трудов Э. Бальмаса см.: *E. Balmas.* Il mito della Pléiade (in «Saggi e Ricerche di litteratura francese». Pisa, 1965). Чисто условным термин «Плеяда» считает Рубишу-Стрец (см.: указ. соч., стр. 7).

[26] На это справедливо указал Р. Лебэг в своей статье: *R. Lebègue.* De la Brigade à la Pléiade (in «Lumières de la Pléiade»).

В своей работе (конечно, в меру тех возможностей, которыми располагал) я и ставил перед собой такого рода задачу: выявляя общие закономерности в становлении и развитии Плеяды как литературной школы нового типа, иметь постоянно в виду реальное многообразие художественной жизни того времени и прежде всего неповторимое, индивидуальное своеобразие творческих обликов Ронсара, Дю Белле, Жоделя и их соратников. Из постановки подобной задачи и вытекают в свою очередь четыре основных следствия.

Взаимоотношения вождей Плеяды — Ронсара и Дю Белле — были на самом деле сложнее, чем это принято думать. Они включали в себя наряду с совместной борьбой за общие идеалы и расхождения, и творческое соревнование, и подспудную полемику. Детально анализируя творческий путь обоих замечательных поэтов, я вместе с тем постоянно внутренне сопоставлял их эволюцию. Это сопоставление, как покажут, надеюсь, последующие главы, приводит к выводу, что как бы ни были различны художественные натуры обоих поэтов, как бы различно ни складывались их пути, основные, определяющие закономерности эволюции, проделанной ими в 40-х — 50-х годах, совпадают. А это обстоятельство в свою очередь позволяет глубже проникнуть в противоречия духовной атмосферы и общественной действительности, окружавших обоих поэтов.

Главные герои моего исследования, естественно, Ронсар и Дю Белле. Их литературная деятельность прослежена мною систематически (что касается Ронсара, то это, принимая во внимание хронологические рамки работы, лишь часть пройденного им пути). Мною же самим намеченный принцип побуждал меня не забывать и о других светилах созвездия Плеяды. Однако к характеристике их художественных исканий я прибегал спорадически: тогда, когда это казалось мне принципиально важным. Это объясняется отчасти необходимостью ограничивать себя в отборе материала, считаясь с объемом книги. С другой стороны, тут сказались и причины историко-литературного порядка. Наиболее значительные произведения Баифа и Белло созданы ими уже после 1560 г. Центр тяжести творческой деятельности Жоделя в 50-х годах (хотя он и создал в это время целый ряд замечательных стихотворений) лежит все же в сфере дра-

матургии, не являющейся непосредственно предметом моего исследования. Тиар и в особенности Дора как поэты заметно уступают ведущим деятелям Плеяды.

Как уже было отмечено, я убежден, что деятельность Плеяды как литературной школы — в том числе и в ее вершинных достижениях — нельзя изучить достаточно глубоко и всесторонне, не привлекая к анализу и примыкавших к ней поэтов так называемого второго ранга. Они не были включены Ронсаром в сакраментальную семерку, но среди них есть талантливые и показательные фигуры, способные обогатить наше представление о литературном процессе во Франции 40—50-х годов XVI столетия. И здесь я вынужден был поступать выборочно. Так, например, стремясь подчеркнуть, что духовный кризис Дю Белле в начале 50-х годов и пережитое им в эти годы временное разочарование в античности не были явлением случайным, что к Плеяде примыкала группа поэтов, убежденных сторонников «чудес христианской религии», я привлек в качестве примера Н. Денизо. Подробнее (хотя и менее детально, чем хотелось бы) я останавливаюсь на характеристике Ж. Таюро и Маньи. Стремительная эволюция, пройденная в течение нескольких лет Таюро, чрезвычайно знаменательна. Она многое объясняет в тех сдвигах, которые происходят в сознании Дю Белле и Ронсара в середине 50-х годов. «Диалоги» же Таюро — произведение, очень мало изученное, а у нас и совершенно неизвестное — один из любопытнейших памятников французской общественной мысли середины XVI столетия. «Вздохи» же Маньи, создававшиеся в тех же жизненных условиях, что и «Сожаления», и одновременно с ними — благодарнейший материал для сопоставления с поэтическим сборником Дю Белле.

Наконец, поскольку меня особенно интересовала проблема генезиса литературного движения, возглавленного Плеядой, я уделил немало места характеристике интеллектуального окружения, в контакте с которым складывалась и развивалась деятельность Ронсара, Дю Белле и их единомышленников. В этой связи мое внимание привлекали и наиболее примечательные представители тех придворных и политических кругов, на которые прежде всего опиралась новая литературная школа (Маргарита Французская, Лопиталь, просвещенный дворянин и меценат Жан Морель), и такой примечательный и близкий

Плеяде гуманист — юрист, историк и литератор, как Э. Пакье, а также взаимоотношения Плеяды с философом Рамусом и политическим мыслителем Ла Боэси.

В основе композиции, а тем самым и концептуального замысла данной книги лежит противопоставление двух глубоко различных этапов в рамках одного периода существования Плеяды. Первому этапу можно было бы дать название «Честолюбивые надежды», а второму «Разочарования и откровения». Хронологическая грань между ними падает в целом на 1552—1553 гг. Одна из основных задач, стоявших передо мною, заключалась в том, чтобы пересмотреть и уточнить широко распространенное у нас представление об аристократизме Плеяды. Элитарность общественных и эстетических убеждений ранней Плеяды, бывшей тогда, вернее, еще Бригадой,— несомненна. Однако это не столько аристократизм сословный, сколько «аристократизм духа».

Истоки духовного аристократизма ранней Плеяды надо искать не только и не столько во влиянии феодальной действительности и порождаемых ею представлений, сколько в воздействии и субъективном преломлении сдвигов, которые в области интеллектуальной жизни несло с собой властно заявлявшее о себе Новое время. Конечно, принадлежность Ронсара и Дю Белле к старым родовитым дворянским фамилиям усугубляет в их сознании чувство духовного превосходства над окружающим обществом. Ронсару, настойчиво стремившемуся завоевать положение официозного поэта монархической власти, в дальнейшем пришлось во имя осуществления своих целей нередко идти на уступки запросам и вкусам придворной среды. Дю Белле, больше дороживший внутренней независимостью, в меньшей степени отдал дань подобным честолюбивым замыслам и довольно скоро от них освободился (хотя и у него в «Лирических стихах» недвусмысленно звучат сходные мотивы). Однако это лишь одна сторона дела. А. Вебер имел основание отметить, что «в конце Средних веков плебейское происхождение делало риториков более зависимыми от иерархии и аристократических предрассудков, чем дворян — членов Плеяды» [27].

---

[27] *H. Weber.* Op. cit., p. 65.

Обращает на себя внимание другой аспект элитарных умонастроений, нашедших себе выражение в выступлениях Бригады и особенно отчетливо — в ее поэтическом манифесте, в «Защите и прославлении французского языка» Дю Белле. Здесь сказалась гордость поэтов, проникшихся ренессансным чувством личного и профессионального достоинства, убеждением в могущественном значении того рода творческой деятельности, которой они посвящали свою жизнь. А эта убежденность основывалась, в свою очередь, не только на стремлении к профессиональной независимости, но и на открытии художественной специфики поэзии как особого, самостоятельного по своей природе вида духовной активности; на осознании общенационального масштаба той роли, которую поэзия была призвана играть; наконец, на понимании новаторского характера своей творческой программы, опережавшей устоявшиеся представления и вкусы. Упоение этими открытиями, их абсолютизация в собственном восприятии и порождали ощущение избранности и принадлежности особой интеллектуальной элите.

У ранней Плеяды вызревает представление о поэте как глашатае патриотических чувств и интересов, как о совести нации. Вместе с тем стремление ограждать свою внутреннюю независимость очень скоро дополняется у Ронсара и Дю Белле пониманием того, что поэт не может, по существу, выполнять свою высокую миссию, не заручившись поддержкой и сочувствием тех, от чьей воли реально зависят судьбы нации, в чьих руках государственная власть. Так, в новую, значительно более сложную фазу (по сравнению со временем Маро) вступает история взаимоотношений поэта — представителя гуманистической интеллигенции — и абсолютистской власти, поэта и королевского двора: история, преисполненная драматизма, а зачастую и неподдельного трагизма. Одновременно это и история художественного осмысления и образного воплощения насыщенных глубокими внутренними противоречиями взаимоотношений между личностью, осознающей свою суверенность, и государственной властью (одной из вершин этой истории стало затем творчество великих французских классицистов).

На первом этапе (прежде всего в 1548—1550 гг.) вожди Бригады преисполнены радужных надежд на понимание, благосклонность, щедрую отзывчивость со сто-

роны монаршего престола. Поэтическое решение только что упомянутых проблем окрашено на этом этапе в восторженно-апофеозные одические тона. Однако достаточно недолгого срока и наступает пора обид и горьких разочарований (у Ронсара они связаны, в первую очередь, с реакцией придворных кругов на появление в свет в 1550 г. первого выпуска его «Од»). Утрата былых надежд, идеалов и иллюзий порождает сначала своеобразное ощущение потери почвы под ногами, а отсюда и определенное смятение, но одновременно и перехлесты и перегибы (циничесние ноты в «Книжке шалостей», которую Ронсар издает в 1553 г.; болезненная экзальтация и отречение от античности в пору религиозных исканий у Дю Белле в его «Произведениях творческого вымысла автора», 1552). Вместе с тем эти переходные годы играют, как я пытался показать в соответствующих главах, чрезвычайно важную роль в переоценке ценностей Ронсаром и Дю Белле, в подготовке их дальнейших замечательных достижений.

Постепенно осуществляется коренная перестройка мировоззренческой и художественной системы: гуманистических идеалов (они заметно демократизируются), отношения к литературным традициям (осуждение «итальянизации», насмешки над петраркизмом, призыв к национальной самобытности), поэтики (расставание с грезами, навеянными античностью, отход от идеализации как высшей эстетической цели и обращение к эмоциям, порожденным прозой жизни в сонетах «Сожалений»; разработка «низкого» стиля Ронсаром). В произведениях ранней Плеяды (особенно отчетливо это ощутимо в «Одах» Ронсара) преобладают светлые, жизнеутверждающие настроения, восхваление действительности, будь то прославление носителей государственной власти, упоение мощью поэтической славы или воспевание природы и земных наслаждений. Затем резко усиливаются обличительные, критические мотивы, осознание разлада с действительностью, глубины раздирающих ее противоречий, ее враждебности гуманистическим идеалам. В поэтических шедеврах, порожденных этими тягостными, мучительными откровениями, нередко звучат трагические ноты (упомяну в этой связи в качестве примера «Сожаления» Дю Белле; гимны «Справедливости» и «Смерти», «Жалобу на Фортуну» Ронсара; стихотворение «Своей музе» Жоделя).

Однако лишь у Жоделя, автора стихотворения «Своей музе» и трагедии «Дидона, приносящая себя в жертву», разлад с окружающей действительностью доходит в конце 50-х годов до грани открытого бунта и преисполненного отчаяния вызова жизненным устоям, сложно сочетающегося с уходом в себя, с попытками найти единственную возможную опору во внутреннем мире, с мрачным и безутешным пессимизмом. И у Дю Белле и тем более у Ронсара во второй половине 50-х годов ощущение противоречивости мира и нарастающего конфликта с ним, при всей своей остроте, не достигает такой степени ожесточения и экзальтированности, такого пароксизма. У обоих вождей Плеяды осмысление этого конфликта, его проникновенное поэтическое воплощение в какой-то мере смягчается незатихающими никогда полностью надеждами на спасительную помощь просвещенных представителей верхов, неиссякающей жаждой сохранения внутреннего равновесия и гармонии; причем трагические мотивы в них нередко приобретают оттенок элегической печали.

Существенная проблема, которая встает перед человеком, изучающим наследие Плеяды,— это проблема художественного метода и стиля. Творчество Плеяды (сохраняя живую связь — особенно в творчестве Ронсара — со стилем Высокого Ренессанса) открывает в целом во Франции период позднего Возрождения. Для этого периода характерно сложное переплетение разнородных художественных тенденций — ренессансных, маньеристических, барочных и предклассицистических. Сложность литературного процесса, свойственная этому времени, отражается и в творческой эволюции Плеяды. Первые же поэтические опыты Ронсара, его ранние горацианские оды, при всем своем ренессансном пафосе, несут на себе и отпечаток предклассицистических устремлений. Однако вскоре же, в конце 40-х и в начале 50-х годов (а у целого ряда соратников и последователей Ронсара и Дю Белле и позже), в произведениях Плеяды на первый план проступают предвестия барокко (в пиндарических одах Ронсара) и стилистические приметы маньеризма.

Проблема маньеризма как одного из ведущих художественных течений периода позднего Возрождения имеет немаловажное значение не только для истории изобразительных искусств, но и для истории поэзии во Франции середины и второй половины XVI в. Именно в таком

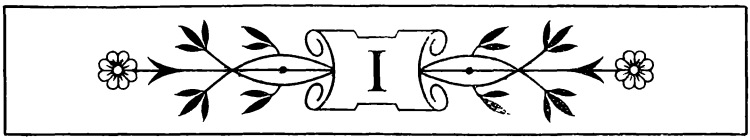
плане (подробнее об этом сказано в третьей главе), не как некий всеобъемлющий стиль самостоятельной эпохи, лежащей будто бы между Возрождением и «временем барокко», а как одно из ответвлений художественной жизни позднего Возрождения и рассматривается маньеризм в данной книге. Вместе с тем пример Плеяды показывает, что влияние маньеризма на развитие французской поэзии второй половины XVI столетия никак не следует преуменьшать. Это явление широкое и многообразное. Оно охватывает в качестве своих разновидностей и условности «манерной» петраркистской любовной поэзии, и абстрактно спиритуалистическую риторику стихов Понтюса де Тиара, питающуюся отголосками неоплатонических идей, и экзальтированный надрыв «Плача отчаявшегося» Дю Белле, и вырезанные отточенным резцом апокалиптические картины его же «Сновидения».

С другой стороны, мы наблюдаем как бы периоды прилива и отлива маньеристических тенденций в творческой эволюции Плеяды. Первый такой период прилива падает на конец 40-х и на начало 50-х годов XVI столетия. Второй охватывает 70-е годы и связан с резко усилившимся влиянием в литературной жизни придворно-аристократических кругов, с расцветом салона Катерины де Рец, с последним периодом жизни и деятельности Жоделя, с бурным успехом Филиппа Депорта. Тогда же Ронсар пытается противопоставить этим модным веяниям одухотворенную гармоническую классику своих «Сонетов к Елене». Наконец, среди поэтов Плеяды есть писатели, у которых ренессансная сущность их художественного мировосприятия на протяжении всего их творческого пути воплощается в формах, свидетельствующих об их маньеристических наклонностях. Таков, скажем, Белло.

Изменения, которые обозначаются в мировоззрении Ронсара и Дю Белле после 1553 г., находят свое отражение и в сфере художественного метода. Удельный вес маньеристически-барочных тенденций падает, а роль предклассицистических устремлений нарастает. Вместе с тем преисполненное трагических мотивов изображение разрыва, обозначающегося между гуманистическими идеалами и окружающей действительностью, способствует максимально полному выявлению той реалистической потенции, которая была заключена в художественном видении мира обоих замечательных ренессансных поэтов.

Еще одно замечание, которое хотелось бы предпослать непосредственному анализу историко-литературного материала, касается тематических рамок исследования. Оно посвящено поэзии Плеяды 40—50-х годов. Речь идет по преимуществу о лирике, а также о поэзии сатирической, лиро-эпической, эпической и эпико-дидактической. Анализируется и теоретическая полемика, сопутствующая вступлению новой поэтической школы на литературную арену. Обновление театра также входило в круг задач, которые Плеяда ставила перед собой. Однако характеристика драматургии, возникавшей во Франции в эти годы — тема особого исследования. Я касаюсь ее лишь в связи с Жоделем: в той степени, в какой это было необходимо для того, чтобы воспроизвести целостный облик творческих позиций, которые этот замечательный поэт занимал в 50-е годы. Да и по существу в этот период, помимо трех пьес Жоделя, лишь трагедия Теодора де Беза «Жертвоприношение Авраама» представляла собой примечательное оригинальное явление в истории драматургии на французском языке. Вся остальная продукция этих лет — либо переводы, либо драматургия на латинском языке (Бьюкенен, Мюре). Подлинный расцвет ренессансной драматургии во Франции относится к периоду религиозных войн. Однако усиление драматического начала в литературе, которое наблюдается во Франции после 1560 г., подготовлено в определенной мере поэзией Плеяды. Я пытался показать это, анализируя развитие элегии в творчестве Ронсара во второй половине 50-х годов.

Заключая введение к исследованию, мне хотелось бы выразить благодарность товарищам, читавшим мою работу в рукописи и поделившимся со мной замечаниями и советами. Я не мог бы осуществить свой научный замысел, если бы интересовавший меня историко-литературный материал не был достаточно широко представлен в богатых фондах Всесоюзной государственной библиотеки им. Ленина, Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы, Фундаментальной библиотеки общественных наук АН СССР, библиотеки ИМЛИ им. Горького, библиотек МГУ и ЛГУ, Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, библиотеки АН СССР в Ленинграде. Я глубоко признателен за заботливое отношение сотрудникам этих книгохранилищ, а также Книжного отдела АН СССР.



У ИСТОКОВ ПЕРЕЛОМА

Становление Плеяды как литературной школы, представляя собой новый этап в эволюции художественной культуры Ренессанса во Франции, одновременно открывало новую эру в истории французской поэзии. В чем же заключаются корни и истоки этого сдвига? Объяснение общественной природы выдающихся по своему значению литературных явлений прошлого следует искать в исторических категориях разного масштаба. Здесь уместно не только типологическое по своему характеру осмысление воздействия, оказываемого закономерностями, которые определяют своеобразие целых формаций или эпох. Пользу может принести и изучение особенностей значительно более ограниченных по своей длительности периодов, хронологические рамки которых в той или иной степени совпадают с развитием эстетических феноменов, непосредственно на их почве и произросших. Конечно, надо избегать опасности близорукого эмпиризма и, выясняя генезис крупных эстетических явлений, не подводить под них слишком узкий и тем самым мельчащий их общественный фундамент. Но односторонней представляется и другая крайность — рассмотрение этих явлений и процессов только в обобщающем плане, в сравнительном масштабе формаций и эпох, игнорируя конкретную историческую обстановку, в гуще которой они сформировались.

Отрезок творческой деятельности Плеяды, который в первую очередь привлекает наше внимание (от первых литературных опытов Ронсара и Дю Белле до начала религиозных войн), охватывает 40-е и 50-е годы XVI столе-

тия. Ронсар обращается к поэтическому творчеству в 1542 г. Некоторые теоретические идеи, предвосхищающие «Защиту и прославление французского языка», Жак Пелетье, старший соратник и вдохновитель Ронсара и Дю Белле, излагает в 1545 г. в предисловии к своему переводу «Науки поэзии» Горация. Непосредственно о возникновении Бригады (прообраза будущей Плеяды) можно говорить с 1547 г., когда происходит встреча Дю Белле и Ронсара и когда вскоре после этого они вместе с Баифом становятся соучениками в коллеже Кокре под руководством Жана Дора. Первые печатные произведения будущих вождей Плеяды (ода Ронсара и эпиграмма-дизен Дю Белле) появляются в свет в том же 1547 г. в сборнике стихотворений Пелетье. Первое же значительное их выступление — публикация литературного манифеста складывающейся поэтической школы «Защита и прославление французского языка» Дю Белле и сборника стихотворных произведений последнего во главе с «Оливой» — относится к весне 1549 г. Таким образом, мы имеем дело фактически с периодом с середины 40-х годов по 1560 г. (год смерти Дю Белле, так называемого Амбуазского заговора, служащего прелюдией к религиозным войнам, и обращения Ронсара к работе над жанром «Рассуждений», закладывающих основы гражданственной поэзии во Франции). Этот период почти полностью совпадает со временем правления Генриха II (1547—1559).

Конечно, определение исторических периодов в зависимости от сроков правления того или иного монарха весьма условно. Очевидна, в частности, глубокая внутренняя связь между годами, когда королем Франции был Генрих II, и временем, когда на престоле находился Франциск I, и особенно последним периодом его жизни, падающим на 40-е годы XVI столетия. И все же есть основания говорить (пусть и осознавая условность этого термина) о некоем «времени Генриха II». Годы правления этого монарха представляют собой самостоятельный и к тому же имеющий важное, в значительной степени переломное значение исторический этап. Именно в ходе тех общественных сдвигов и того обострения социальных противоречий, которые происходят в стране при Генрихе II, и вызревают непосредственные предпосылки глубочайшего кризиса, сотрясающего Францию в годы религиозных войн.

Вместе с тем период правления Генриха II продолжает по-прежнему быть наименее основательно изученным отрезком истории Франции XVI в. Внимание исследователей в первую очередь приковывают к себе два полярных этапа в развитии французского общества XVI столетия. Это или первая треть XVI в., преисполненная радужных надежд заря Ренессанса, время содружества монархии с гуманизмом, просвещенных попыток сближения королевской власти с движением Реформации, дерзновенных итальянских походов и консолидации национальных сил в ходе напряженной борьбы с империей Габсбургов, или же это последние четыре десятилетия, бурная и катастрофическая полоса гражданских междоусобиц, доводящая страну до полнейшей разрухи и угрозы распада. Время же Генриха II как-то остается в тени и возбуждает меньше интереса [1]. Однако, будучи связующим звеном между обоими основными этапами французской истории XVI в., именно оно в значительной степени и хранит в себе ключ к постижению ведущих закономерностей этой истории и прежде всего причин, обусловивших движение французского общества к кризису второй половины века, а тем самым и эволюцию Ренессанса во Франции.

С общественными сдвигами, которыми отмечены 40—50-е годы XVI в., были органически связаны и происходившие в этот период глубокие качественные изменения в сфере идеологии, в развитии ренессансной культуры, в судьбах гуманизма. Одно из наиболее примечательных явлений в этой области — становление поэтической

---

[1] Следует вместе с тем отметить, что в Советском Союзе хранится богатейшее собрание интереснейших исторических документов, относящихся к правлению Генриха II. Речь идет о значительной части архива коннетабля А. де Монморанси, ближайшего и могущественного сподвижника Генриха II. Этот фонд (он входил некогда в собрание президента Парижского парламента Ламуаньона, был приобретен в 1791 г. П. А. Строгановым и находится ныне в ЦГАДА) насчитывает около 8200 документов и представляет собой прежде всего важный источник для изучения политики, проводившейся Францией в Италии, на последнем этапе итальянских войн. Начало научному исследованию этого фонда было положено А. Д. Люблинской. Под ее редакцией были опубликованы 146 документов архива Монморанси, относящиеся к первым двум годам правления Генриха II («Документы по истории внешней политики Франции. 1547—1548». М.— Л., 1963). Ей же принадлежит и вступительная статья к данному изданию (стр. 3—17 указ. соч.).

школы Плеяды. Оно не может быть осмыслено без ознакомления с некоторыми из процессов, показательных для социально-политической и духовной жизни Франции в 40—50-х годах XVI столетия.

*

Начало правления Генриха II было ознаменовано целым рядом невиданных по помпезности и размаху торжественных церемоний (похороны Франциска I, коронация в Реймсе, въезды короля в Лион, Париж, а несколько позднее в Руан). Это было одно из первых проявлений той политики «величия» (magnificence), проводить которую вознамерился новый король. Поворот этот оказался чреватым весьма серьезными последствиями в области внешней политики. Вся история Франции XVI в. проходит под знаком непрерывной и ожесточенной борьбы с империей Габсбургов. Генрих II поставил перед собой задачу не только ликвидировать тягостные для страны последствия мира в Крепи, заключенного Франциском I с Карлом V в 1544 г., но и перехватить инициативу в борьбе с грозным противником, перейти в наступление на него. Эту цель Генрих II упорно преследовал на протяжении всего своего правления вплоть до заключения мирного договора в Като-Камбрези (1559). Итальянский исследователь Э. Бальмас в недавно опубликованном труде не случайно дал разделу, посвященному политической жизни Франции при Генрихе II, название «Бесконечные войны» [2]. Генриху казалось, что у страны, население которой проявило в ходе тяжелых военных испытаний первой половины века примечательную патриотическую стойкость, достаточно ресурсов для осуществления подобных далеко идущих планов. К тому же мерещилась надежда, что успех облегчит разрешение внутренних противоречий, становившихся все более сложными и острыми.

Генрих II унаследовал от своего отца Франциска I государство в тяжелом состоянии. Длительная и опустошительная война с империей Карла V требовала от страны огромного напряжения сил и постепенно истощала ее. Если во второй половине 20-х годов, после разгрома при

[2] *E. Balmas.* La Renaissance, t. II (1518—1570). P., 1974, p. 17—27.

Павии и во время пленения короля, когда тяжелая угроза расчленения и иноземного порабощения нависла над страной, население более или менее единодушно поддерживало регентшу Луизу Савойскую, мирясь с тяготами, которые возлагало на его плечи правительство, то в середине 40-х годов положение было уже иным. То и дело то в одной, то в другой провинции вспыхивали мятежи. Королевская власть, обеспокоенная ростом брожения, принимала срочные и жесткие административные меры.

Однако репрессии не помогали: очаги недовольства не затухали, а разрастались. Особенно сильное волнение охватило городские низы и крестьянство на юго-западе Франции. В 1542 г. там начались бунты, вызванные распространением на эту часть страны габели, налога на соль. В 1547 г. они вспыхнули с новой силой в Гиени, Сентонже, Пуату, Ангулеме и Лимузене, а к лету 1548 г. переросли в подлинное вооруженное восстание (число повстанцев доходило до 20 000), перекинувшееся и на Бордо. Там были убиты губернатор и двадцать сборщиков податей и провозглашена коммуна. К этому времени брожение распространилось на самые широкие круги населения: к бедноте присоединялись буржуа (вплоть до парламентских советников), священники, разоренные кризисом мелкопоместные дворяне, пытавшиеся возглавить стихийные действия бунтовщиков. Королевское правительство было крайне озадачено сложившимся положением. На подавление восстания король направил лучших полководцев — Франсуа де Гиза и Монморанси во главе с целой армией численностью в 10 000 человек. Расправа была безжалостной.

К социальным столкновениям добавлялись религиозные конфликты. Число сторонников движения Реформации неуклонно нарастало. Франциск I произвел свой выбор еще во второй половине 30-х годов, когда, отбросив политику религиозной терпимости, решительно стал на сторону католической ортодоксии. К концу его правления гонения на протестантов принимали все более массовый и жестокий характер. В 1545 г. с ведома и согласия короля был опустошен целый район на юге Франции, в Провансе, жители которого были заподозрены в причастности к ереси вальденцев: более 800 человек были уничтожены, целые селения сожжены. Не менее суровые преследования обрушивались на людей, подозреваемых в вольномыс-

лии. Другим зловещим событием этих лет стало сожжение на костре в 1544 г. знаменитого гуманиста Этьена Доле, обвиненного в безбожии.

В последние годы своей жизни Франциск I перестал принимать активное участие в работе высших органов управления; все более и более поддавался сторонним влияниям, передоверял решение важных государственных вопросов окружавшим его сановникам, в том числе такой реакционной личности, как кардинал де Турнон. Естественно, что люди, принимавшие близко к сердцу невзгоды, переживаемые страной, связывали свои надежды с молодым, полным сил и энергии наследником Франциска I, с энтузиазмом приветствовали его приход к власти, были склонны преувеличивать его возможности и идеализировать перспективы его правления. В этом смысле показательны настроения такого, как показало будущее, близкого по своему мировоззрению общественным убеждениям Плеяды человека, как Мишель Лопиталь. Судя по его «Посланию кардиналу Лотарингскому» Лопиталь в 1548 г. искренне верил в то, что Генрих II сумеет твердой рукой обуздать погоню за роскошью, восстановить порядок в финансах, вернуть достоинство правосудию, очистить придворные нравы [3].

Сам Генрих II после своего прихода к власти усиленно стремился размежеваться с предыдущим правлением. Прежние фавориты были изгнаны и подвержены опале, было возвращено доверие находившемуся в немилости и отстраненному Франциском от дел Монморанси, неограниченным стало влияние Дианы де Пуатье, все более возрастало могущество Гизов; радикально был обновлен состав королевских Советов; придворное окружение монарха видоизменило свой облик. Все это дало основание одному из историков Франции утверждать: «Пожалуй не было более решительного дворцового переворота, чем тот, который произошел при восхождении на престол Генриха II»[4].

На самом деле различия между годами правления Франциска I и его преемника были отнюдь не столь ра-

---

[3] *E. Dupré-Lasale.* Michel de l'Hospital avant son élévation au poste de Chancelier de France. P., 1875, p. 134.

[4] *Ch. Paillard.* La Mort de François I et les premiers temps du règne de Henri II (in «Revue historique», t. V, fasc. I, sept.— oct. 1877, p. 91).

дикальными, как это могло или хотелось казаться современникам. Между двумя этими этапами истории Франции существовала тесная взаимная связь. Второй по времени представлял собой как бы итог первого: это был период, когда ранее обозначившиеся общественные тенденции, накапливаясь и развиваясь, были готовы перерасти в новое качество. Сущность этих тенденций можно было бы вкратце обозначить следующим образом: заметное усиление черт абсолютизма как результат попыток преодолеть противоречия, порождаемые процессом неуклонного роста буржуазных отношений внутри феодального общества и многообразными последствиями этого процесса.

Франция в первой половине XVI столетия считалась самым сплоченным и централизованным из европейских государств. Но эта сплоченность была относительной. Она была достаточно прочной и устойчивой для того, чтобы сохранить целостность страны во время борьбы с империей Габсбургов при Франциске I и Генрихе II. Так, например, все попытки Карла V, опираясь на свои старинные наследственные права, отколоть от Франции герцогство Бургундское оказались тщетными. Эта сплоченность и централизованность не были, однако, достаточными для того, чтобы предотвратить внутренние междоусобицы и разруху религиозных войн, поставившие страну на грань распада. Однако этого распада так и не произошло. Центростремительные силы в конце концов в ходе острой борьбы вновь восторжествовали. Это свидетельствовало о том, сколь глубокие корни были у них во французской действительности. Знаменательны в этом отношении и те успехи, которые в своем развитии они сделали при Генрихе II, и те препятствия, которые встали на их пути и которые затем этот путь временно преградили.

Территориальное объединение страны было к середине XVI столетия почти завершено. Однако объединению территориальному, осуществленному твердой рукой централизованной власти, не соответствовало еще полностью единство административное, юридическое и финансовое. Такого рода различия сохраняются на протяжении всего XVI столетия. Попытки, направленные на их устранение, предпринимались уже при Франциске I. Особенно существенную роль сыграл в этом отношении известный ордонанс 1539 г., изданный в Виллер-Котре. Он узаконивал в качестве единственного государственного языка

французский и запрещал использовать в судопроизводстве и в административных актах латынь и местные диалекты. Этот эдикт отражал развитие национального самосознания и послужил мощным стимулом для наступления национального языка на латынь в самых различных областях жизни. Однако именно при Генрихе II была развернута целая серия особенно энергичных мер, ставивших своей целью всемерное расширение в управлении страной сферы воздействия центральной власти, унификацию юридических норм и финансовой системы, модернизацию армии путем придания ей постоянного и строго организованного характера, совершенствование городского хозяйства и т. д.

Во всех социально-политических сдвигах, знаменовавших собой в различных сферах жизни постоянную и вместе с тем последовательную ликвидацию средневековых форм общественного уклада, нас в связи с поставленной перед собой задачей интересуют лишь несколько основных, принципиально самых существенных моментов. Прежде всего это изменения, которые в связи с укреплением во Франции абсолютизма происходили в феодальном классе. XVI век — это время возникновения во Франции дворянства, а тем самым и высшего слоя последнего — придворной аристократии. Важнейшим политическим учреждением общества, складывающегося в XVI в., был королевский двор. «Монархией правил король и его двор... Здесь происходил постоянный контакт между господствующим классом и его главой — королем. Здесь, следовательно, определялись основные линии политики государства. «Общественное мнение», т. е. мнение дворянства, сгущалось в волю короля...» [5]. Воздействие этого «общественного мнения», воплощенного в придворных сферах, не ограничивалось политикой; оно очень отчетливо сказывалось и в области идеологии, и в том числе в литературе. Наглядный пример тому — творческая судьба поэтов Плеяды.

Королевский двор в том виде, какой он приобрел в эпоху господства абсолютизма как некое блестящее, ослепляющее роскошью и утонченностью средоточие светской цивилизации, начал складываться уже при Франциске I. Этот двор мало чем напоминает скромное, ограниченное

---

[5] «История Франции», т. I, стр. 169.

семейными узами, деловыми потребностями и соображениями бережливости окружение Людовика XI. Двор Франциска I поражал прежде всего своим размахом. По свидетельству Бенвенуто Челлини, при переездах двора «королевский поезд тащил всякий раз за собой двенадцать тысяч лошадей, и это самое меньшее, потому что, когда двор в мирное время бывает полностью, то их восемнадцать тысяч» [6]. Согласно донесениям венецианских послов, содержание двора с его огромным обслуживающим персоналом, массой царедворцев, пышными празднествами и неизменным великолепием стоило при Франциске I около полутора миллиона золотых экю в год [7]. Вместе с тем, несмотря на весь внешний блеск, репрезентативные функции королевского двора и его роль в формировании «сверху» общественного мнения при Франциске I еще не получили должного развития. Они приобретают отчетливые очертания лишь в годы правления Генриха II.

При Франциске I отчасти в силу отсутствия настоящей королевской резиденции, отчасти из-за прихоти монарха двор носил странствующий характер: он непрерывно передвигался из города в город, из замка в замок, следуя за перемещениями главы государства. При Генрихе II двор делается «оседлым»: его основным обиталищем становится Лувр, где на месте старой, мрачной и тесной крепости-башни архитектор Пьер Леско возводит просторный и изящный дворец в духе новых художественных представлений, питающихся эстетическими идеалами античности.

Меняется и образ жизни двора. В годы Франциска I он носил по преимуществу эпикурейски-гедонистический характер. Его доминирующими чертами были жажда развлечений и поиски наслаждений — любовных, «спортивных», эстетических, интеллектуальных (показательно, например, стремление Франциска I окружать себя гуманистами, учеными, художниками, проводя многие часы в беседах с ними, его увлечение собиранием рукописей, редких книг, произведений искусства). И при дворе Генриха II разного рода развлечения — празднества, балы, спектакли, охоты, турниры — не иссякают. Но их размах

---

[6] «Жизнь Бенвенуто Челлини». Пер. М. Лозинского. М., 1958, стр. 315.

[7] *E. Lavisse.* Histoire de France, t. V, partie I, p. 209.

сокращается, их спонтанность сменяется строго рассчитанным и предопределенным порядком. Они уже не заполняют собой существование двора. На первый план выступает теперь стремление к соблюдению парадной и торжественной официозности, подчинение жесткому этикету и размеренному церемониалу, призванному вызывать подобострастный восторг, подавлять своей импозантностью. Вместе с тем нравы становятся более строгими и чопорными, вольности и распущенность, царившие при Франциске, порицаются его сыном. Придворная жизнь приобретает те черты, которые А. Хаузер удачно определил как «ирреальность жизни, представляющей собой не что иное, как светскую игру, блестяще инсценированный театральный спектакль» [8], и которые свое наиболее полное выражение получили затем во второй половине XVII столетия.

Возрастают одновременно и претензии двора на роль верховного арбитра в вопросах художественного и, в частности, литературного вкуса и вообще на осуществление своего рода контроля над духовной жизнью страны. В первой половине XVI в. воздействие королевского двора на развитие литературы не было столь властным и настойчивым. Большей творческой свободе, большей независимости художественных исканий от запросов и вкусов придворной среды способствовало и наличие таких просвещенных и широкомыслящих государственных деятелей и покровителей литературы, как Маргарита Наваррская и кардинал Дю Белле. У писателей была в то время возможность найти житейский оплот и помимо королевского двора. Сам же Генрих II по сравнению с Франциском I, получившим прозвище «отца словесности», испытывал гораздо меньше влечения к литературе и другим видам искусства (за исключением музыки). Более расчетливо, чем его щедрый предшественник, позволял себе Генрих II и расходовать средства на меценатские заботы о литераторах и ученых. Если придворные нравы времени Франциска I напоминали атмосферу, царящую в окружении итальянских князей эпохи Ренессанса, то при дворе Генриха II все более ощутимым становилось влияние Испании и Эскуриала. В то же самое время жизненный уклад

---

[3] *A. Hauser.* Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. I. München, 1953, S. 473.

в Лувре Генриха II своей торжественной упорядоченностью уже во многом предвосхищает Версаль Людовика XIV, хотя, как отмечает А. Ноэл, еще не исчезла окончательно «известная сердечная простота в обращении и не образовалась пропасть, отделяющая короля от его окружения» [9].

Влияние королевского двора как рассадника светской цивилизации в литературе стало сказываться прежде всего в области поэзии; оно начало приносить ощутимые плоды уже в 20-х годах XVI столетия. Наглядный пример тому — творческий путь Клемана Маро, крупнейшего французского поэта I половины XVI столетия. Существенный перелом в его эволюции обозначается тогда, когда он поступает на службу к Маргарите Наваррской, а затем к Франциску I и окунается в атмосферу придворной жизни. Именно под влиянием придворной среды он и отходит от средневековых поэтических традиций «великих риторикова», с присущей последним тяжеловесной нравоучительностью, аллегорической отвлеченностью и одновременно внешними, ремесленными по своему характеру формальными ухищрениями, а его поэзия обретает такие показательные для нее черты, как изящество, легкость, искрящееся остроумие, умение увлекательно вести повествование, тонкую наблюдательность. Деятельность Маро как придворного поэта далеко не исчерпывает содержание его творчества, но все же и в дальнейшем составляет его немаловажный аспект.

Исполнение обязанностей придворного поэта играло немалую роль и в литературной деятельности Ронсара. Поучительно вместе с тем проследить, как изменяются взаимоотношения поэта и королевского двора к периоду дебюта Плеяды по сравнению с эпохой Маро и каковы художественные отголоски этих изменений. Основное предназначение Маро-царедворца заключалось в том, чтобы развлекать своими произведениями короля и его окружение и разнообразить их образ жизни. Среди произведений, которые Маро был призван сочинять в качестве придворного поэта, преобладают не парадные стихотворения, воспевающие приподнятым слогом важные события госу-

---

[9] *A. Noëll.* Henri II et la naissance de la société moderne. P., 1944, p. 79.

дарственного или династического характера, как в творчестве Плеяды, а мелкие лирические жанры: девизы, «подарки» («étrennes»), блазоны, эпиграммы и т. д. Эти стихотворные миниатюры изображают по преимуществу не официозную, а интимную, повседневную и галантную жизнь двора, составляя в своей совокупности любопытную, богатую бытовыми деталями светскую хронику своего времени. Таковы, например, стихотворные девизы, которые Маро сочинил для участников турнира, организованного Маргаритой Наваррской, или шутливые, преисполненные мягкого юмора «подарки», которые он преподносил придворным дамам. Откликаясь в этих стихотворениях на различные события светской жизни как очевидец и свидетель последних, поэт обращается к кругу тех же лиц, о которых говорит и которых изображает. Это придает его придворной лирике при всей ее галантно-комплиментарной окраске оттенок определенной хроникальной достоверности и одновременно камерной интимности. Черты эти усугубляются ее игриво-шутливым тоном. Атмосферой светского быта проникнута и любовная лирика Маро.

В сложных взаимоотношениях со своим светским окружением, требовавших самообладания, такта, Маро-поэт проявлял примечательное чувство меры. Развлекая своих высокопоставленных покровителей, порой льстя им, а в некоторых предназначавшихся им произведениях (например, в любовном цикле, посвященном Анне) и давая волю более сокровенным и глубоким эмоциям, Маро одновременно и обозначает дистанцию, отделяющую его от сильных мира сего, и проявляет при этом чувство личного достоинства. В этой связи очень показателен и тот оттенок патриархальности, интимности и простоты, который еще сохраняется в отношении Маро-поэта к властительным особам и в первую очередь к самому королю. Ярким свидетельством тому служит целый ряд посланий Маро, обращенных к Франциску I. В этих стихотворных челобитных своеобразно переплетаются верноподданнейшая почтительность и сдобренная шуткой фамильярность. Таково, например, «Послание королю от обворованного поэта» («Au Roy, pour avoir esté desrobé», 1531). Перед нами смиренная и вместе с тем облеченная в бурлескную форму просьба о помощи, адресованная монарху поэтом, перенесшим тяжелую болезнь, обкраден-

ным слугой и оказавшимся в результате этих злоключений в затруднительном положении.

В «Послании королю от обворованного поэта» любопытно следующее. Маро преподносит королю свою стихотворную повесть, будучи уверен, что тот окажется способным заинтересоваться столь прозаической для аристократических вкусов материей, как рассказ о бытовых невзгодах поэта-неудачника и, тем более,— окрашенным в совсем уж «низменные» тона образом человека из низов, слуги-плута и висельника. С Генрихом II нечто аналогичное было бы уже совершенно невозможно. Если бы ему преподнесли такого рода художественный дар, он, наверно, отверг бы его с презрением как нечто недостойное своего сана и оскорбительное для своего вкуса, подобно Людовику XIV, изрекшему знаменитое «Уберите от меня этих обезьян!» («ôtez — moi ces magots»), когда ему показали жанровую картину нидерландца Тенирса, изображавшую простолюдинов. Во времена Франциска I, при всей огромной иерархической дистанции, отделявшей главу государства от общественных низов, нити патриархальных по своей природе связей, существовавших некогда между ними, еще не были окончательно порваны. Поэт же служил как бы посредствующим звеном между обоими крайними общественными полюсами, между привилегированными высшими сферами и плебейским миром низов.

В середине XVI столетия при Генрихе II изменяется общественное сознание поэтов. Маро состоял на личной службе у Маргариты Наваррской, а затем у Франциска I — к тому же в скромном звании королевского камердинера (valet de chambre) — и получал соответствующий оклад. Ронсар, Дю Белле, Баиф, основоположники Бригады — люди более высокого происхождения, представители старинных дворянских родов. Они также добиваются расположения и милостей короля, мечтают в той или иной степени об официальных почестях. Но они с самого же начала ощущают себя связанными не узами личной зависимости от сюзерена, а обязанностями и правами, вытекающими из их положения общественных деятелей. Взаимоотношения с монархом они горделиво представляют себе (уже в духе новых отношений, развивающихся в лоне феодальных) как обмен ценностями между равноправными и как бы одинаково суверенными сторонами: они, витии, дарующие поэтическими творениями королю

славу и бессмертие, а тот, в свою очередь, в знак благодарности одаривает их почетными должностями и прибыльными синекурами.

Маро с почтительной благодарностью отзывался о дворе как о «высочайшей наставнице» (maistresse école). В произведениях же Ронсара и Дю Белле, созданных в 50-е годы, мы найдем немало резких выпадов против королевского двора как среды, являющейся, по существу, преградой на пути расцвета истинной поэзии. Ронсар к тому же позволял себе поучать монарха и его окружение, требовать от правителей отзывчивости, открыто негодовать по поводу их неблагодарности и несправедливости. Ронсар и его соратники были убеждены, что правители обязаны щедро вознаграждать их за творческую деятельность. Ведь эта деятельность представляла собой самоотверженное служение государю и нации. Что же может принести больше славы родной Франции, чем их творчество? Королевский же двор, средоточие власти, господствующего общественного мнения и источник материальных благ, призван быть наивысшим воплощением национального и государственного начал. На деле же отношения Плеяды с двором Генриха II оказывались не столько радужными, сколько скорее мучительными и тягостными. Двор, с одной стороны, притягивал и манил. Это была сила, без которой невозможно было обойтись. Но, с другой стороны, он же раздражал непониманием, ставил в зависимое и унизительное положение, возмущал своими нравами и во многом разочаровывал вкусами. Представление о высоком личном достоинстве поэта, утверждавшееся Плеядой, не встречало достойного отклика при дворе. Королевский двор и аристократическая среда стремились подчинить его своим интересам, пристрастиям и идеалам. А эти пристрастия и идеалы отнюдь не совпадали с сокровенными эстетическими устремлениями Плеяды. С точки зрения качества придворные стихи Ронсара (не говоря уже о значительно более редких поэтических опытах подобного рода, принадлежащих перу Дю Белле) обладают в художественном наследии вождя Плеяды заметно меньшим удельным весом, чем у Маро.

В годы выхода на литературную арену Плеяды художественная природа придворной поэзии меняется. Она приобретает официозный характер, тяготеет к монументальности и торжественности; ее предназначением стано-

вится создание апофеоза господствующих верхов, их возвеличение, прославление, обожествление. Наиболее подходящим арсеналом средств, пригодных для решения этой задачи, оказывается античная мифология. Она особенно широким потоком вторгается во французскую поэзию, начиная с конца 40-х годов XVI столетия [10].

Вопрос о значении и месте мифологических мотивов в поэтическом творчестве Плеяды неразрывно связан с так называемой проблемой «чудесного» (le merveilleux), играющей важную роль в развитии французской эстетической мысли второй половины XVI—XVII вв. (т. е. времени становления и расцвета классицизма и барокко в литературе). Чаще всего в этом повороте поэзии к сокровищнице античной мифологии как к неисчерпаемому источнику художественных мотивов «чудесного» видят один (несомненно чрезвычайно существенный) аспект — отход от христианско-церковной идеологии, торжество языческого начала, а тем самым и новый шаг вперед в развитии светских тенденций в литературе. Однако в действительности этот поворот все же неоднозначен. Частично он знаменовал собой замену одних форм религиозного сознания, традиционных, связанных с христианскими догматами, освященных церковью, уходящих своими корнями в гущу средневековья и одновременно привычных и доступных широким народным массам, другими формами утверждения божественного принципа, более «учеными», утонченными, эзотеричными.

Мифологические мотивы проникают в поэзию Плеяды разными путями. С одной стороны, они связаны с попыт-

---

[10] О роли античной мифологии во французской литературе XVI в. см.: *Seznec J.* La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la mythologie dans l'humanisme et l'art de la Renaissance. London, 1940; *Hatzfeld H.* The Role of Mythology in Poetry during the French Renaissance (in «Modern Languages Quaterly», t. XII, 1952); *Lapp J.* Mithological Imagery in du Bellay (in «Studies in Philology», t. LIV, 1957); *Hallowell R.-E.* Hercule gallique; expression et image politique (in «Lumières de la Pléiade», 1966); *Hallmark R.-E.* Ronsard et la légende d'Hercule. Ibidem; *Jung M.-R.* Hercule dans la littérature française du XVI[e] siècle. Genève, 1966; *P. Albouy.* Mythes et mythologie dans la littérature française. P., 1969; *Demerson G.* La mythologie classique dans l'oeuvre lyrique de la Pléiade. Genève, 1972. Не потерявшие своего значения соображения по данному вопросу можно найти и в старой работе: *Bourciez E.* Les moeurs polies et la littérature de cour sous Henri II. P., 1888.

ками осмысления и отображения явлений природы, олицетворения и обожествления управляющих ею сил. Но и здесь мы имеем дело с разными по своей идейной и эстетической природе вещами. Когда Ронсар, описывая и воспевая близкие его сердцу родные места, населяет различными божествами ручьи, реки и рощи, он, отдавая дань анимистическим верованиям и следуя примеру античности, дает вместе с тем выход таким мировоззренческим тенденциям, которые содержат в себе задатки пантеистических умонастроений. В то же самое время в «Гимнах», приписывая черты таинственного и непонятного в окружающем человека мире воздействию всякого рода демонов, фей, оборотней и других сверхъестественных существ, Ронсар нередко выходит за рамки представлений, унаследованных от античности, и соприкасается с областью народных поверий и легенд.

Г. Демерсон подчеркивает, что увлечение Плеяды мифологическими тенденциями было не механическим следствием обращения к античным художественным традициям. Оно имело свои корни в мировосприятии поэтов, чья деятельность протекала в условиях исторического перелома, кризиса. В такие периоды обращение к мифологическим темам и образам может служить средством осмысления новых общественных связей, еще находящихся в состоянии брожения и становления, способом воплощения представлений и понятий, еще недостаточно выкристаллизовавшихся, чтобы принять более рационально четкий облик [11].

Одновременно изобилие мифологических мотивов у ранней Плеяды было связано и с ее тяготением к выявлению идеального начала в окружающей действительности, в человеке и природе. Поэты Плеяды использовали образы и сюжетные мотивы греческой и римской мифологии и для того, чтобы прославлять современных исторических деятелей, окружая их героическим ореолом, придавая им сверхъестественные черты всемогущих небожителей, своеобразно их обожествляя. Так, античный Олимп транспонируется во Францию середины XVI в., и около 1550 г. возникает новый олимпийский сонм, в котором Юпитер обретает черты Генриха II, Екатерина Медичи предстает в виде Юноны, Диана становится символом Диа-

[11] *G. Demerson.* Op. cit., p. 604.

ны де Пуатье, Марс олицетворением сначала Монморанси, а затем Франсуа де Гиза, Меркурий — Шарля де Гиза, кардинала Лотарингского, Афина-Минерва — Маргариты Французской. Такое мифологическое по своим средствам уподобление современной истории преданиям далекой старины само в себе несет тяготение к аллегорическому ви́дению и толкованию действительности, позволяя соединять идеализацию и апофеозность с дидактикой и нравоучительностью. Соединение это к тому же осуществлялось в «ученой» форме, благодаря которой «истина» оказывалась как бы зашифрованной, скрытой в оболочке иносказаний. Выявить ее могли лишь посвященные, умудренные знаниями люди.

Необходимо вместе с тем отметить, что рационалистические тенденции новой поэтики, пропитанной соками античной мифологии, со временем возрастают. Лучшие достижения поэзии XVI в. в сравнении с литературой XVII столетия, взятой в целом, поражают той органичностью, естественностью и спонтанностью, с которой в ней, в исторически новых жизненных условиях, находят нередко свое претворение и преломление образы античной мифологии. Восприятие французскими писателями эпохи Ренессанса этой мифологии неотделимо от их отношения к античному литературному наследию в целом. Обращение к античным литературным традициям, а тем самым и к заключенному в них мифологическому содержанию, представляет собой для создателей Плеяды своего рода чудодейственное средство, единственно возможный способ, позволяющий выработать новые формы поэтического освоения мира. Г. Гатцфельд справедливо заметил, что без этого обращения было бы немыслимо овладение «гомеровским воображением, платоновским символизмом, овидиевской фантастикой, вергилиевской пластичностью и горацианской объективностью» [12]. Поэтическая разработка античных мифологических мотивов позволяла Плеяде, согласно ее утверждению, приобщаясь к «вечным» темам мировой литературы, теснее связать родную словесность с великими культурными традициями прошлого.

В XVII в. происходят двоякого рода изменения. С одной стороны, развертывается острый спор относительно того, что, собственно, имеет право быть предметом худо-

---

[12] *H. Hatzfeld.* Op. cit., p. 393.

жественного изображения в литературе — «le merveilleux païen» (чудеса античной мифологии) или «le merveilleux chrétien» (чудеса христианской религии). Особенно примечательными вехами в этой полемике оказываются столкновения между Буало и Демаре де Сен-Сорленом в 70-х годах и между Буало и Ш. Перро в 90-х годах XVII в. Поборники второй точки зрения (к ней тяготеют первоначально сторонники эстетики барокко, а затем представители лагеря «современных») считают, что античная мифология окончательно обветшала и отжила свой век, что она уже неспособна служить источником поэтического творчества и должна уступить свое место мифологии христианской.

С другой стороны, сдвиги намечаются и в творчестве самих приверженцев античной мифологии. По мере развития во французской культуре рационалистических тенденций обращение к художественным ресурсам античной мифологии приобретает все более подчеркнутый книжный характер, все очевиднее проникается чертами условной риторической орнаментики. Правда, и здесь есть исключения. Это в первую очередь Расин и Лафонтен. В устах героев «Федры» в силу их монументальности и общечеловеческой глубины образы, навеянные древней Грецией, ее историей, географией и мифологией, теряют характер искусственных риторических фигур и обретают проникновенный поэтический смысл. Создателю же «Басен» удается удивительно органично слить воедино античные мифологические мотивы, фольклорную сказочность и поэзию, обнаруженную в недрах повседневной, обыденной действительности [13].

Наконец, своеобразную обработку античного мифологического сюжета (непосредственно почерпнутого у Плавта, у которого уже дана его пародийная трактовка) находим мы в «Амфитрионе» Мольера (1668). Поэтическая лесть властителям звучит здесь во многом уже двусмысленно и пронизана тонко завуалированной иронией. На первый план выступают черты демистификации и дегеро-

---

[13] О том, как активно обращался Лафонтен-баснописец к достоянию родного фольклора см., например, работу: *M. Soriano.* Histoire littéraire et folklore: la source oubliée de deux Fables de La Fontaine (in «Revue d'Histoire littéraire de la France». P., 1970, N 5—6).

изации, объективный показ того, что в основе торжества небожителей лежит, по существу, насилие, чинимое над простыми смертными. Мольер продолжает ту линию пародийного снижения «высокой» античной и в первую очередь мифологической традиции, которая обозначилась еще в бурлеске, но делает это одновременно и глубже и изящнее. Таким образом, в данном случае мы сталкиваемся с началом процесса, обратного тому, который развертывается с середины XVI столетия: мы имеем дело с предвосхищением нарастающего распада мифологической идеализации верхов абсолютистского общества.

Из отдельных мифологических божеств и героев особенную популярность во французской литературе XVI в. завоевывает образ Геркулеса Галльского, обретающий ярко выраженное патриотическое звучание. Этот образ восходит к двум различным источникам. С одной стороны, это произведение Лукиана, его краткая речь «Про Геракла». Лукиан описывает причудливое изображение Геракла, виденное им будто бы в Галлии. Кельтский художник воспроизвел эллинского героя-бога старцем, который тащит за собой толпу людей при помощи тонких золотых цепочек, прикрепленных к их языку и их ушам. Ученый кельт разъяснил Лукиану сокровенный смысл этого изображения. Галлы, именующие Геракла Огмием, почитают его как бога красноречия. Для них Геракл-Огмий — олицетворение Слова, его мудрости и всемогущества [14]. Образ Геракла-Огмия нередко использовался французскими гуманистами в XVI столетии как персонификация богатства и процветания родного языка. Так, например, Дю Белле в заключении «Защиты и прославления французского языка», взывая к патриотическим чувствам своих соотечественников, восклицает: «Вспомните о вашем древнем Марселе, вторых Афинах и о вашем Геркулесе Галльском, который за уши тащил народы за собой — цепью, привязанной к его языку» [15].

Другой вариант легенды о Геракле впервые в художественную литературу ввел Жан Лемер де Бельж в своем произведении «Прославление Галлии» (1509—1513), сыгравшем вообще важную роль в становлении ренессансной

---

[14] *Лукиан.* Собрание сочинений, т. II. М., 1935, стр. 290.

[15] *В. М. Блюменфельд.* Поэты французского Возрождения. М., 1938, стр. 290.

литературы во Франции. Лемер, в свою очередь, использовал сведения, почерпнутые им в так называемом «Псевдо-Беросе», подделке «Истории» вавилонского жреца III в. до н. э. Бероса. Подделка эта принадлежала перу Джованни да Витербо и вместе с некоторыми другими литературными фальсификациями и подробными авторскими комментариями вошла в книгу, изданную им в 1498 г. под названием «Древности».

Согласно второй версии, Геракл Ливийский, сын Озириса, стал родоначальником троянцев и галлов. В Галлию он прибыл через Испанию и здесь взял в жены прекрасную королеву Галатею. От нее у Геракла родился сын Галатей (Galateus), по имени которого страна и ее население получили свое название.

Постепенно обе эти легенды слились воедино, и Геракл Галльский стал у многих французских гуманистов и литераторов XVI в. излюбленным символом мощи и величия Франции. Особенно большую роль в кристаллизации этого образа сыграла поездка Карла V во Францию в конце 1539 — начале 1540 г. и потребность противопоставить имперской эмблематике репрезентативную фигуру собственного национального героя. Именно в эти годы фигура Геракла Галльского приобретает характер политического символа. Она служит прославлению древности, самобытности и созидательности галльской цивилизации. Геракл, пришедший в Галлию из Ливии и Египта, оказывается старше Геракла Греческого. К тому же он выступает как герой благородный и добродетельный, в то время как Геракл Греческий на самом деле будто бы не более чем воплощающий грубую силу разбойник и насильник (эта идеологическая тенденция восходит к Лемеру и Джованни да Витербо). С другой стороны, предание о Геракле Галльском как родоначальнике властителей Галлии позволяет создать генеалогическое древо, придающее ореол легендарности и божественного величия правящей династии.

Однако материалистически наиболее последовательно мыслящие писатели отвергали и высмеивали подобные генеалогические потуги. Так поступил, например, Рабле в своей пародийной родословной Пантагрюэля (хотя он же в предпосланном IV книге обращении к кардиналу де Шатийону без какого-либо иронического оттенка употребляет образ Геркулеса Галльского как олицетворение про-

свещенности, благородства и красноречия)[16]. Причудливой выдумкой объявляет рассказы Лемера о Геракле Галльском и Деперье в своих «Речах не столь меланхолических, сколь разнообразных». Весьма скептически теорию происхождения французов от Геракла и троянцев начали позднее, с 60-х годов XVI в., оценивать и такие рационалистически настроенные историки, как Э. Пакье, Боден, Отман. Целый ряд гуманистов, в свою очередь, следовал традиции, восходящей к Эразму. Не придавая образу Геракла Галльского политического звучания, они были склонны трактовать его как отвлеченный символ превосходства морального начала над физическим. Так, например, Рамус в своем трактате «De moribus veterum Gallorum» («О нравах древних галлов», 1559) толковал образ Геракла-Огмия в духе гуманистических идеалов, как обозначение слияния знаний и красноречия[17]. Что касается Плеяды, то она обращалась к образу Геракла Галльского в патриотических целях, но по преимуществу на рубеже 40—50-х годов. Позднее Ронсар, скажем, предпочитал искать вдохновение в более аутентичных античных версиях мифа о подвигах бога-героя. Приведенный пример показывает, сколь различную идеологическую трактовку мог получать один и тот же мифологический мотив во французской литературе эпохи Возрождения.

Скульптурное изображение Геракла Галльского (ему были приданы черты Франциска I), возвышавшееся у ворот Сен-Дени, играло заметную роль и во время торжественного въезда Генриха II в Париж в 1549 г. Въезд, организованный городским муниципалитетом в ответ на требование королем «триумфа» наподобие античного (ему предшествовал в 1548 г. аналогичный, но менее пышный въезд в Лион), оказался не только примечательным политическим событием, но и важной вехой в истории французской культуры. Он оказал заметное воздействие на развитие тех новых тенденций в духовной жизни страны, которые с особенной отчетливостью обозначаются на рубеже 40—50-х годов XVI столетия[18].

---

[16] *Ф. Рабле.* Гаргантюа и Пантагрюэль. Пер. Н. Любимова. М., 1966, стр. 173—175 и 436.

[17] *M.-R. Jung.* Op. cit., p. 101.

[18] Характеристику въезда Генриха II в Париж, его художественного оформления и сопутствовавших ему торжеств см. в следующих трудах: *Dom Felibien.* Histoire de la ville de Paris, t. V. P.,

Воля короля совпала с намерениями парижского патрициата, пожелавшего придать декоративному оформлению торжеств античный облик. Не случайно поэтому в качестве главного организатора художественного оформления въезда был приглашен великолепный знаток античной архитектуры и итальянской культуры эпохи Возрождения Жан Мартен (он уже успел к этому времени приобрести известность как переводчик трудов Витрувия и Серлио по архитектуре, романа Фр. Колонна «Сон Полифила» и трактата Бембо «Азоланские беседы»). В помощники ему был придан Т. Себиле, теоретик литературы и переводчик, предшественник основоположников Плеяды и одновременно в конце 40-х годов один из основных их литературных противников. Непосредственными же создателями архитектурного и скульптурного убранства въезда была группа художников и архитекторов во главе с такими крупными мастерами, как Ф. Делорм и Ж. Гужон. Одно из наиболее выдающихся художественных творений Гужона, рельефы «Фонтана нимф» (получившего затем наименование «Фонтана невинных»; его архитектурная композиция принадлежит П. Леско), было задумано скульптором как элемент декоративного оформления въезда.

Художественное оформление въезда короля в Париж носило новаторский характер и существенно отличалось от аналогичных торжественных церемоний конца XV и начала XVI в., подчиненных еще в значительной мере средневековым по своей природе эстетическим наклонностям (пристрастие к рассчитанной на простонародные вкусы экзотически окрашенной занимательности и одновременно преобладание отвлеченных нравственных олицетворений, напоминающих персонажей моралите). Декоративное же убранство 1549 г. было проникнуто духом подражания античности.

Аллегорику, питающуюся мотивами античной мифологии, стали широко применять еще с 30-х годов XVI сто-

1925; *E. Bourciez*. Op. cit.; *R. Schneider*. Le thème de triomphe dans les entrées solennelles en France à la Renaissance (in «Gazette des Beaux-Arts». P., janvier — juin 1913); *J. Chartrou*. Les Entrées solennelles et triomphales à la Renaissance. P., 1928; *M. Roy*. Artistes et monuments de la Renaissance en France, t. I. P., 1929; *P. Champion*. Paris au temps de la Renaissance. Paganisme et réforme. P., 1936; *V.-L. Saulnier*. Sebillet, Du Bellay, Ronsard. L'Entrée de Henri II à Paris et la Révolution poétique de 1550 (in «Les Fêtes de la Renaissance», t. I. P., 1956); *M.-R. Jung*. Op. cit.

летия в живописи и скульптурных украшениях дворца Фонтенбло итальянские маньеристы Россо и Приматиччо, приглашенные Франциском I. Однако это была, во-первых, маньеристически весьма субъективная интерпретация средствами изобразительных искусств литературных мотивов, почерпнутых в античности. Во-вторых, здесь речь шла о произведениях искусства, доступных лишь узкому кругу избранных. В оформлении же торжественного въезда в Париж мы сталкиваемся с попыткой всестороннего, систематического, основанного на тщательном научном изучении и рассчитанного на публичное воздействие использования античного культурного наследия.

Осуществляя свои замыслы, возводя триумфальные арки и обелиски со статуями, сооружая портики и фонтаны, лепя кариатиды, копируя античные ордеры, авторы декоративного убранства руководствовались идеями античных теоретиков искусства во главе с Витрувием и таких их ренессансных продолжателей, как Альберти и Серлио. Многочисленные статуи изображали древнегреческих и древнеримских богов, героев и античные мифологические существа: Юпитера, Минерву, Беллону, Геракла, Пандору, Сирен и т. д. Арки и обелиски были украшены девизами на греческом и латинском языках. Аллегорический смысл скульптурных изображений имел ярко выраженное политическое звучание. Статуи воплощали собой: мощь вооруженной Франции, плодородие Галлии, величие короля, судьбу трех сословий, преемственность между правлением покойного монарха и теперешнего главы государства (идея, которую организаторы въезда настойчиво выдвигали, но которая отнюдь не соответствовала настроениям самого Генриха II). Показательно, что старые, традиционные, привычные для широких народных кругов символические обозначения переиначивались и переосмыслялись. Так, издавна украшавшее герб Парижа судно с лодочниками было превращено в изображение корабля аргонавтов, отплывающих на поиски золотого руна. В центре возвышались фигуры кормчего Тифия, которому был придан облик Генриха II, а также Кастора и Поллукса, покровителей мореплавания. В двух же нишах были размещены изображения других аргонавтов во главе с Гераклом и Тесеем — по четыре с каждой стороны. Вся эта скульптурная группа должна была олицетворять готовность парижан следовать за своим королем по предна-

чертанному им пути. П. Шампион отмечает, что дух античности заполонил даже дворец архиепископа Парижского кардинала Дю Белле. Стены дворца, обиталища одного из высших церковных сановников Франции, были украшены фресками, которые воспроизводили нагих богов и богинь, собравшихся на свадьбу Пелея и Фетиды и коротавших досуг спортивными играми [19]. Знаменательно, что это происходило в тот исторический момент, когда движение контрреформации уже начало в международном масштабе грозно заявлять о себе.

Для нас в данной связи особенно важен следующий вывод. Художественное оформление торжественного въезда Генриха II в Париж было призвано воочию, всенародно и даже шире — в глазах всего цивилизованного мира (мы знаем об оценке, данной политическому значению этой манифестации послами Карла V в их реляциях императору) — свидетельствовать о могуществе короля и о преданности ему жителей столицы. Размах и великолепие убранства могли вызывать удивление у толпы простых людей, запрудивших в эти дни улицы Парижа, и поражать их. Однако внутренний идейный и эстетический смысл этого убранства оставался скрытым для народных масс. Они не могли прочесть надписи на латинском и греческом языках. Стихотворения на французском языке, сопутствовавшие этим надписям, были призваны обобщить смысл греко-латинских изречений и раскрыть предназначение того или иного сооружения или скульптурного изображения (возможно, что сама идея создания пояснительных текстов на родном языке принадлежала Т. Себиле, в той или иной степени еще опиравшегося на демократические традиции поэзии Маро). Однако и их содержание было не очень доступно для массы непосвященных, ибо сущность его заключалась в сжатом толковании все тех же малознакомых этой массе античных мифологических мотивов. Ей были чужды фигуры Юпитера, Геркулеса и других античных божеств и мифологических героев, ей было трудно расшифровать смысл изображения аргонавтов и разгадать содержание других аллегорических сцен и фигур, которые представали перед ней.

Организаторы въезда сознательно нарушали принцип, который почти в это же время был сформулирован итель-

---

[19] *P. Champion.* Op. cit., p. 118.

янским гуманистом, новеллистом и драматургом Граццини. В своем трактате «Tutti i Triomfi, Carri, Mascherate o Canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo Vecchio de Medici fino al 1559» Граццини утверждал, что основное достоинство любого праздничного кортежа, призванного воздействовать на толпу, заключается в том, чтобы его оформление было понятно всем [20]. В торжественном же въезде 1549 г. нашел свое воплощение противоположный принцип, созвучный соображениям, высказанным несколько позднее одним из итальянских специалистов XVI в. в области декоративного оформления парадных шествий Р. Гвалтеротти. Гвалтеротти писал: «Мне заявляют, что мои скульптуры и девизы не понравились своей недоступностью (per oscurità), но я их задумал для образованных людей: не имеет смысла тратить столько физических и духовных сил для того, чтобы иметь успех у одного простого народа. В подобных случаях часто бывает, что тот, кто ставит своей целью удовлетворить невежд, сам оказывается в положении невежды в глазах тех, чьего одобрения и следует в первую очередь добиваться» [21]. Совершенно очевидно, что убранство въезда 1549 г., отражавшее интеллектуальные запросы и эстетические пристрастия относительно узких по своему охвату просвещенных кругов, было рассчитано в первую очередь на восприятие духовной элиты, непосредственно обращено к ней. И в этом заключалось знамение времени.

Антикизирующий мифологический апофеоз приветствовался и поощрялся придворными кругами. Эти круги вместе с тем становились все более активными проводниками иноземных культурных влияний. Екатерина Медичи, окружавшие ее придворные — итальянцы, возглавляемая ею колония итальянских эмигрантов (fuorusciti) усиленно насаждали моду на все итальянское. При Генрихе II с воздействием на литературу «итальянизма» соперничают культурные традиции, проникающие в первую очередь из-за Пиренеев. Речь идет о попытках возрождения и насаждения рыцарских идеалов. Одной из форм подобной героизации, имевшей наибольший отзвук, были рыцарские романы. Показательно, что в Испании, напри-

---

[20] См.: *J. Seznec.* Op. cit., p. 249.
[21] Цит. по кн.: *J. Seznec.* Op. cit., p. 250.

мер, за менее чем столетний срок, с 1508 по 1602 г., было издано около 120 рыцарских романов [22]. Во Франции прозаические переложения произведений героического эпоса и куртуазных романов были широко распространены еще во второй половине XV и в первой половине XVI столетия. Авторы этих переложений черпали материал для повествования, где только могли: начиная от «жесты короля» и кончая «бретонскими повестями». Новый этап в развитии прозаического рыцарского романа во Франции наступает в 40—50-х годах XVI в. и связан с заметным усилением испанского культурного влияния (особенно в дворянской среде). Наиболее примечательным моментом в данной связи становится перевод испанского рыцарского романа «Амадис Галльский» и восторженный прием, который он встречает у читателей. Между 1540 и 1548 гг. Эрбере Дезэссар переводит восемь частей романа. Затем другие литераторы, подхватывая после смерти Дезэссара начатый им труд, переводят вплоть до 1555 г. следующие четыре части «Амадиса» (перевод же второй половины этого весьма громоздкого произведения, насчитывающего в целом 24 части, растягивается вплоть до 1615 г.). Очевидный успех «Амадиса Галльского» побуждает, в свою очередь, взяться за переложение на французский язык многочисленных порожденных им побочных романов (в них отдельные персонажи, возникающие на страницах «Амадиса», фигурируют уже в качестве главных героев). Так, между 1546 и 1555 гг. выходят в свет переводы «Пальмерина Английского», «Пальмерина Оливского», «Прималеона Греческого», «Истории Палладиона» и т. д.

Рыцарские романы идеализировали жизненные убеждения дворянства, его нравственные принципы, его представления о доблести и чести, его восприятие любви. Романы об Амадисе и его сподвижниках отличались к тому же аффектированностью языка и способствовали утверждению в литературе «высокого» слога. Стремление аристократической среды оживить тени рыцарского прошлого не ограничивалось, однако, сферой нравов. Оно имело и свой политический аспект. Идеализация рыцарского кодекса поведения приспосабливалась к насущным задачам современности. К. Н. Державин подчеркивает, что возникнове-

---

[22] *К. Н. Державин.* Сервантес. М., 1958, стр. 173.

ние «Амадиса Галльского» и вообще испанского рыцарского романа нового типа совпадает с периодом утверждения абсолютистской системы. Вместе с тем рыцарский роман XVI в. проходит определенную эволюцию. Если первоначально в нем можно обнаружить следы гуманистических идеалов, то позднее в нем, с одной стороны, возрастают черты дворянской обывательщины, литературы, «культивирующей... дешевую машинерию рыцарских авантюр, претенциозную куртуазность и слащавую «чувствительность» повествования», а, с другой стороны — «экзальтация авантюрно-захватнических инстинктов» [23]. В романах, которыми упивались французские читатели в середине XVI в., переплетаются обе тенденции. Но в них на первый план выдвигаются помыслы о величии и славе монарха, идея безропотного и самоотверженного служения ему и вере. Таким образом, окружение Генриха II оказывалось рассадником умонастроений, перекликавшихся с кругом идей, ревностным поборником и непоколебимым паладином которых выступал Карл V. Эта аналогия простиралась и дальше. И во Франции Генриха II начинали звучать голоса людей, в умах которых патриотические и монархические идеи принимали все более отчетливую агрессивную, захватническую окраску, все определеннее перерастали в воинственную мечту о завоевании королем Франции мирового господства, об установлении именно его рукой всемирной империи, в которой было бы осуществлено единство веры.

Подобные настроения находили себе и теоретическое обоснование. Известный знаток Востока, философ и лингвист Г. Постель, в своем труде «Принципы торжества монархии и какие средства необходимы для достижения этой цели...», опубликованном в 1551 г., выдвигал своеобразную окрашенную в империалистические тона утопию. Он развивал фантастический проект учреждения всеобщего мира и единообразного порядка на земле путем установления Францией всемирной монархии [24].

Не только великодержавные, но и империалистические ноты звучали уже в церемониях, сопровождавших въезд

[23] Указ. соч., стр. 178.

[24] Подробнее об этих идеях Постеля см. в кн.: *P. Mesnard.* L'Essor de la philosophie politique au XVI[e] siècle. P., 1969, а также в статье: *F. A. Yates.* Charles V et l'idée de L'Empire (in «Les Fêtes de la Renaissance», t. II. P., 1960).

короля в Париж в 1549 г., и в оформлении въезда. Прево Парижа, поднося во время торжественного приема Генриху II великолепное ювелирное изделие, подарок города, заявил, что оба предшествующих монарха дали своему преемнику пример, как следует поступать, «чтобы сделать короля Франции единственным властителем вселенной» [25]. Имперский агент Симон Ренар в своих донесениях Карлу V указывал на вызывающе воинственный характер отдельных скульптурных групп, возвышавшихся на улицах и площадях Парижа.

Мы знаем, к чему привели военные начинания Генриха II и какой печальный конец был уготован «политике величия». Наибольших внешнеполитических успехов Генрих II добился в 1551—1552 гг. В этот период он пытался продолжать стратегическую линию, которой в лучшие свои годы под влиянием таких советников, как Маргарита Наваррская и кардинал Дю Белле, придерживался Франциск I. Во время борьбы за Мец, Тул и Верден Генрих использовал в борьбе с Карлом V поддержку немецких лютеранских князей. Одновременно заявляя в 1551 г. о своих намерениях реформировать католическую церковь и противопоставить Тридентскому собору национальную церковную ассамблею, он пытался отмежеваться от клерикальной реакции и внутри страны, хотя бы ценой конфликта с папой. Однако Генрих II не был способен идти дальше по данному пути, который вел если не к прямой поддержке Реформации, то во всяком случае к провозглашению политики терпимости и свободы совести.

Очень скоро он вновь вернулся к ревностной защите католической ортодоксии.

Еще в 1556 г. перемирие, заключенное в Босселе (вскоре после него Карл V отрекся от власти и уединился в монастырь), казалось бы, закрепляло достигнутые тяжелой ценой успехи французов. Но король вновь соблазнился рискованной военной авантюрой. Однако поход Гиза в Италию оказался безрезультатным; на севере последовал разгром при Сен-Кентене; нависла смертельная опасность над Парижем. Лишь ценой предельного напряжения сил и счастливого стечения обстоятельств удалось отвести угрозу вторжения испано-немецких войск в

---

[25] *V.-L. Saulnier.* Op. cit., p. 53.

глубь страны. Вместе с тем дальше идти по этому пути уже не было возможности: все финансовые ресурсы были исчерпаны, государство находилось на грани банкротства. Пришлось срочно заключить мир в Като-Камбрези (1559), который подвел черту под целой исторической полосой. Франция сохраняла некоторые приобретения на северо-востоке страны, но отказывалась от территориальных притязаний в Италии. Бесчисленные человеческие жертвы, десятилетиями приносившиеся во имя того, чтобы именно на этом средиземноморском направлении прорвать блокаду Габсбургов, оказались бесцельными. Франция шла теперь на поводу у Испании Филиппа II. Генрих II заключал союз со своим противником, для того чтобы сосредоточить все силы на подавлении внутреннего сопротивления и прежде всего на искоренении неуклонно нараставшего движения Реформации. Начинался новый период в истории Франции — период религиозных войн.

Отзвуки агрессивных, воинственных настроений, раздувавшихся правящими кругами, заметны в раннем творчестве Плеяды (прежде всего в произведениях, созданных между 1548 и 1550 гг.), когда Ронсар и Дю Белле находились под определенным воздействием провозглашенной Генрихом II «политики величия». Призывы водрузить победный стяг в Индии и покорить вселенную, расширив государство до пределов, где «восходит и заходит солнце», не раз звучат, например, в одах Ронсара (скажем, в оде «Генриху II на мир, заключенный между ним и народом Англии в 1550 году»). Одновременно патриотический пафос у ранней Плеяды чаще всего воплощается в личности монарха и в монументальных, поднятых на пьедестал парадных образах других видных представителей монархического Олимпа.

Однако это отнюдь не означает, что решение патриотической темы ранней Плеядой ограничивается выражением верноподданнических чувств. Достаточно в этой связи вспомнить «Защиту и прославление французского языка» Дю Белле, вышедшую в свет в апреле 1549 г., и лишь немного позднее созданный Ронсаром «Гимн Франции» (опубликован в ноябре 1549 г.). Оба произведения проникнуты любовью к родной стране, верой в творческие возможности своей нации и преклонением перед ее достижениями. Отдавая в годы работы над «Оливой» и «Первой книгой любви» дань «итальянизму», вожди Плеяды вкла-

дывали в понятие «подражание» иной смысл, чем ревностные придворные поклонники копирования иноземных образцов. Вождей Плеяды вдохновляли патриотические соображения. Подражание мастерам итальянской поэзии, представителям самой передовой в области культуры европейской страны XVI в., означало для Ронсара и Дю Белле творческое соревнование с ними. Цель их заключалась в том, чтобы сравняться с этими мастерами и превзойти их, доказав всему миру красоту и выразительность родной речи, прославив Францию. Вместе с тем представления о социальных силах, выступающих носителями национального начала, национального самосознания, несут на себе у Ронсара и Дю Белле в этот период отчетливый отпечаток ограничивающей, суживающей эти представления общественной «элитарности» и одновременно идеализации правящих верхов.

Однако эволюция, которую переживают поэты Плеяды, отражается и на решении ими патриотической темы. После 1553 г. художественное воплощение патриотических чувств вождями Плеяды становится менее официозным и отвлеченным; оно как бы очеловечивается, приземляется, наполняется содержанием, почерпнутым из повседневной, окружающей рядовых людей действительности. Пересматривая свое отношение к отечественным духовным традициям, Ронсар («Своей книге») и Дю Белле («Элегия одной даме», «Придворный поэт») открыто ратуют теперь за национальную самобытность и решительно осуждают увлечение литературными модами, которые заносятся во Францию из-за Альп. Все чаще и чаще в лучших произведениях поэтов Плеяды выражение привязанности к родной стране, гордость ею и озабоченность ее будущим сочетаются с критической устремленностью, с попытками раскрытия общественных противоречий. Эта тенденция и оказывается художественно наиболее плодотворной. Сошлюсь в данной связи лишь на несколько примеров.

Развитие этой тенденции в драматической, все более обостряющейся социально-политической обстановке 50-х годов приводит к созданию таких литературных шедевров, как комедия Э. Жоделя «Евгений» (1552) и как появляющийся в свет позднее, уже в самом преддверии религиозных войн, поэтический сборник Дю Белле «Сожаления» (1558).

Содержание пьесы Жоделя остро злободневно. Ее действие развертывается в дни героической защиты Меца от стотысячной армии, двинутой на захват города-крепости Карлом V. И Жодель, автор «Евгения», не поскупился на панегирик Генриху II, отдал дань упоению «подвигами» королевской власти. Однако суть патриотического пафоса, пронизывающего его произведение, в ином. Симпатии автора принадлежат воину Флоримону, возвращающемуся домой из тяжелого ратного похода. Ему противопоставлены в пьесе фигуры церковников и буржуа, отсиживающихся в тылу и предающихся удовлетворению своих низменных страстишек, в то время как цвет французской молодежи жертвует жизнью во имя отчизны на полях сражений. Именно патриотическое по своим истокам чувство негодования, овладевшее Жоделем, и позволило ему создать чрезвычайно емкий и остро разоблачительный сатирический образ аббата Евгения. В лице Евгения, беззастенчиво использующего набожность людей и всемогущество денег для достижения своих гнусных целей, драматург высмеивал и бичевал лицемерие, развратность и цинизм церковников [26].

Тесно переплетены патриотическая тема и едкая, гневная ирония и в «Сожалениях» Дю Белле. В этом сборнике тончайшее поэтическое выражение любви к родине и тоски по ней неразрывно связано с сатирическим развенчанием тех мрачных антигуманных сил, которые торжествуют в Европе в годы становления контрреформации, в канун страшной полосы гражданской смуты, надвигавшейся на Францию. Обрушиваясь на папский Рим и на придворную среду, поэт не щадит, однако, и женевских кальвинистов.

Резко усиливаются критические тенденции во второй половине 50-х годов и в творчестве Ронсара. Именно в

[26] См. также анализ комедии «Евгений» в работах Г. Н. Бояджиева: «Первая французская ренессансная комедия» («Ученые записки Гос. научно-иссл. ин-та театра и музыки», 1958, т. 1); *Мольер*. Исторический путь формирования высокой комедии. М., 1967, стр. 31—40 (что касается общей характеристики Плеяды, данной Г. Н. Бояджиевым в этих работах, то автор, делая упор на «аристократизме» и «ограниченности» Дю Белле, Ронсара и их единомышленников, впадает в явную односторонность). Интересные соображения относительно связи «Евгения» с современной Жоделю исторической действительностью содержит также указ. ранее монография итальянского исследователя Бальмаса.

эти годы вождь Плеяды с особенной силой дает волю настроениям, враждебным королевскому двору («Элегия кардиналу де Шатийону», «Жалоба на Фортуну»). Глубокая озабоченность судьбами родины, раздирающими ее противоречиями придает стихам Ронсара и Дю Белле в канун религиозных войн политическую остроту, сближает их с публицистикой, приводя к становлению жанра гражданственной поэзии («Пространная речь, обращенная к королю», элегии «К Демазюру» и «К Дезотелю»).

Наконец, осмысляя взаимоотношения, складывавшиеся у Плеяды с королевским двором в 40—50-х годах XVI в., надо иметь в виду и следующее. В этих взаимоотношениях очень важную роль играло стремление Ронсара и Дю Белле найти опору у наиболее широкомыслящих в политическом отношении и терпимых в религиозных вопросах представителей придворных кругов. Так, за исключением Дора, все члены складывающейся Бригады начинали свою литературную деятельность, сочувствуя той политической линии, самыми яркими представителями которой в годы царствования Франциска I были Маргарита Наваррская и кардинал Дю Белле (попытки Ронсара в 1545—1547 гг. привлечь к себе внимание Маргариты Наваррской и кардинала Жана Дю Белле; решение Жоашена Дю Белле посвятить свой литературный манифест кардиналу Дю Белле, несмотря на то, что к этому времени политическая карьера последнего была уже подорвана; близость к тому же кардиналу Лазаря Баифа и влияние, оказанное этим обстоятельством на его сына, поэта Жана-Антуана). В 50-х же годах важнейшую роль в творческой истории Плеяды играет активная поддержка, которую вождям этой поэтической школы оказывали сестра короля Маргарита Французская и ее окружение во главе с Лопиталем (подробнее об этом речь пойдет дальше).

*

В XVI в. во Франции в период бурного и стремительного распада средневековых устоев серьезные изменения происходили не только в структуре феодального класса. Они в не меньшей степени затрагивали и другие социальные слои и в том числе буржуазию, оказывая вместе с тем сильнейшее воздействие и на духовную жизнь

страны. Именно в XVI столетии начинается ускоренный процесс превращения средневекового сословия горожан в буржуазный класс в современном значении этого термина. Следует отметить, что и тот экономический кризис, который разразился во Франции середины XVI в. и получил наименование «революции цен», в наименьшей степени нанес ущерб именно интересам буржуазии.

Процесс формирования буржуазии как класса находился, однако, в 40—50-х годах XVI столетия лишь на начальном этапе своего развития или, вернее, вступал в его своеобразную переходную стадию. «Переходность» ее заключалась в том, что французская буржуазия, складываясь как класс, а тем самым способствуя становлению условий, призванных расшатывать феодальные устои и рано или поздно привести к их крушению, вместе с тем в течение длительного времени продолжала нуждаться в опеке со стороны монархической власти, а в силу этого если и не в союзе, то в определенном сосуществовании с дворянским классом. Политическая линия ведущих кругов французской буржуазии, заключавшаяся в поддержке абсолютизма, подверглась затем серьезнейшим испытаниям в годы религиозных войн. Однако к концу XVI в. она все же вновь взяла верх, в значительной мере и обеспечив победу Генриха IV.

Такому ходу вещей способствовало и своеобразие процесса классового самоопределения буржуазии во Франции. Маркс отмечал: «Сразу же, по крайней мере с момента возвышения городов, французская буржуазия становится особенно влиятельной благодаря тому, что организуется в виде парламентов, бюрократии и т. д., а не так, как в Англии, благодаря торговле и промышленности» [27]. Первостепенная общественная значимость так называемой «чиновничьей буржуазии» (хотя уже в XVI в. верхушка французской судебной и административной бюрократии начинает врастать в дворянский класс, этот термин применительно к данной исторической эпохе, видимо, все же более точен и правомочен, чем обозначение «дворянство мантии» [28]) к середине XVI столетия уже успела вполне отчетливо определиться. Затем в ходе

---

[27] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 28, стр. 322.

[28] См. по этому поводу, например: «История Франции», т. 1. М., 1972, стр. 167.

социально-политических конфликтов ближайшего столетия, вплоть до событий Фронды, она неоднократно получала свое подтверждение.

В век, когда обладание гуманистическими знаниями, книжной культурой, профессиональной «ученостью» становилось немаловажным фактором жизненного успеха, нередко не уступавшим в действенности родовитости происхождения или воинским доблестям, «люди мантии» представляли собой наиболее просвещенную часть французского общества. Еще предшественники парламентской буржуазии, средневековые легисты, в античной культуре, в сводках римского права искали опору для своей законодательной деятельности. В XVI в. «люди мантии» были активнейшими поборниками изучения древних языков, освоения античной цивилизации. Все более весомым становилось и их воздействие на развитие отечественной культуры и в том числе литературы. Это воздействие принимает особенно заметный характер начиная именно с 50-х годов XVI столетия. В течение второй половины XVI в. «люди мантии» выдвигают из своей среды таких выдающихся литераторов, ученых и мыслителей, как, например, Ла Боэси, Э. Пакье, Ноэль дю Файль, Р. Гарнье, Монтень, Боден, Дю Вер или авторы «Менипповой сатиры». Можно говорить и о существовании во французской (а отчасти и неолатинской) литературе второй половины XVI столетия особого течения или школы поэтов — представителей магистратуры. Возникновение этого течения восходит также к середине столетия. В него входят уже упомянутый Э. Пакье, канцлер Лопиталь, Пибрак, Севоль де Сент-Март, Воклен де ла Френэ, один из авторов «Менипповой сатиры» Рапен и целый ряд других литераторов. В поэтических произведениях всех этих общественных деятелей нашел свое выражение целый ряд общих черт: восторженное преклонение перед античностью, патриотические устремления, склонность к философской рефлексии, нравоучительные тенденции. Стихотворное творчество поэтов — деятелей магистратуры сыграло довольно заметную роль в становлении классицизма во французской литературе.

Участие просвещенных кругов французской буржуазии (и «людей мантии» прежде всего) в литературной жизни страны развивалось именно в этом направлении. Участие же это, как уже отмечалось, с середины XVI в.

становилось все более многосторонним и интенсивным. Приумножались дружеские связи представителей гуманистически образованной буржуазной верхушки, ревнителей родной словесности, с писателями и поэтами (творческие биографии поэтов Плеяды богаты подобного рода примерами). Многие из крупных должностных лиц буржуазного происхождения с увлечением предавались гуманистическим штудиям, любили окружать себя учеными и поэтами, считали для себя лестным заниматься меценатством. В свою очередь гуманисты, литераторы, поэты охотно шли на это сближение с домами финансистов, королевских чиновников и «людей мантии», с которыми они легче находили общий язык и которые для них служили более надежным оплотом, чем надменные феодальные гранды или высокопоставленные церковные сановники. В своей меценатской деятельности «люди мантии», в свою очередь, искали поддержку и понимание у наиболее передовых представителей придворной среды, зачастую принадлежавших к тем же слоям «нового дворянства», в ряды которого вливались верхи чиновничьей буржуазии.

Знаменателен в этом отношении пример Жана де Мореля, дворецкого короля, гоффурьера Екатерины Медичи, гувернера Генриха Анжуйского (незаконнорожденный сын Генриха II). Морель, проведший молодость за границей и близкий Эразму в последние годы его жизни, любил собирать у себя просвещенных магистратов, общаться с учеными, поэтами, знаменитыми иностранцами. При этом Морель опекал не только поэтов, писавших по-французски (Дю Белле считал его своим ближайшим другом), но и видных представителей неолатинской поэзии: Макрена, Дора, Бьюкенена. Дом Мореля, в котором гостей вместе с хозяином принимали его жена и три блиставшие разносторонним гуманистическим образованием дочери (старшая из них уже в десятилетнем возрасте свободно говорила по-гречески, переписывала древнееврейские тексты, пела, играла на лютне и сама сочиняла стихи на трех языках), был первым литературным салоном в истории французской культуры [29]. Используя свои обширные связи, Морель оказывал покровительство близким ему

---

[29] Характеристику Ж. Мореля и его салона см.: *P. de Nolhac.* Ronsard et l'humanisme. P., 1966, p. 170 et sq.

литераторам, рекомендовал их вниманию влиятельных меценатов, старался расчистить им путь к успеху в придворных сферах.

Внедрение чиновничьей буржуазии в литературную жизнь влекло за собой немаловажные последствия. Оно позволяло просвещенным парламентским советникам и их собратьям по профессии весьма ощутимо воздействовать на литературный процесс, стремясь направить его в желательное для себя русло, принимая участие в личной судьбе писателей, настойчиво насаждая свой образ мыслей, свои вкусы: пристрастие к античности, рационалистический идеал ясности, четкости и соразмерности, нравственный ригоризм, трезвый смысл и антипатию ко всякого рода крайностям. Немаловажную роль сыграли «люди мантии» и в тех сдвигах, которые происходили во французской литературе в 40—50-х годах XVI столетия. Сошлюсь в этой связи на два примера.

Решительную черту в истории французского театра провел указ, принятый Парижским парламентом 17 ноября 1548 г. и запрещавший Братству страстей исполнение мистерий на религиозные темы. С другой стороны, дружеские советы таких представителей гуманистической интеллигенции, выдвинутой судейским сословием, как М. Лопиталь, Ж. Бринон и Э. Пакье, безусловно оказали существенное влияние на творческую эволюцию поэтов Плеяды. Эти советы помогли Ронсару и Дю Белле в начале 50-х годов освободить свою поэзию от отяжелевшего ее груза чрезмерной учености, сделать ее доступной более широким читательским кругам, углубить ее познавательные достоинства. Особенно показателен и весом тот след, который в развитии литературной жизни Франции 40—50-х годов XVI столетия оставил Мишель Лопиталь — как в силу значимости завоеванного им общественного положения, так и в силу того места, которое увлечение поэтическим творчеством занимало в его деятельности. На характеристике этого следа, хотя бы и в самой общей форме, следует остановиться.

Апогей жизненного пути Мишеля Лопиталя (ок. 1505—1573) — годы с 1560 по 1568-й, когда в сложной обстановке начавшихся религиозных войн он исполнял по воле Екатерины Медичи обязанности канцлера Франции. После многих лет судейской карьеры и административной службы Лопиталь сумел осуществить свою мечту и

выйти на простор государственной деятельности. Он выступил, с одной стороны, в условиях надвигавшейся смуты и анархии убежденным поборником укрепления авторитета королевской власти, а, с другой стороны, ревностным проводником политики религиозной терпимости, церковных реформ, примирения обоих враждующих сторон во имя общенациональных интересов. Намерения Лопиталя потерпели, однако, крушение. Слишком мало было в 60-х годах его единомышленников. Дело шло не к заключению мира; впереди предстояли кровавые сражения и резня Варфоломеевской ночи.

Тем не менее семена, посеянные Лопиталем, не пропали даром. Его государственная деятельность представляла собой существенное звено в развитии политической жизни Франции XVI столетия. С одной стороны, автор «эдикта терпимости» как бы перенимал эстафету у таких политических деятелей первой половины века, как кардинал Жан Дю Белле. Кардинал, образованнейший и широкомыслящий гуманист, сторонник сближения с немецкими протестантскими князьями и турецким султаном во имя ослабления империи Габсбургов, приверженец религиозной терпимости, убежденный в необходимости серьезных реформ католической церкви, хитроумный дипломат, талантливый публицист и просвещенный покровитель Рабле, был одним из самых блестящих умов своего времени. В начале своей деятельности, в 40-х годах, Лопиталь был многими нитями связан с кардиналом и многое от него воспринял. Чувство личной симпатии, связывавшее обоих государственных деятелей-гуманистов, вырастало на почве общности взглядов и духовных интересов. Именно стихотворные послания, адресованные магистратом-поэтом кардиналу-гуманисту, носили особенно доверительный и интимный характер.

Несколько позднее основной покровительницей Лопиталя стала Маргарита Французская, сестра Генриха II,— примечательная фигура в истории французского Ренессанса и одна из наиболее привлекательных личностей при королевском дворе в конце 40-х и в 50-х годах XVI столетия. Младшая дочь Франциска I была воспитана теткой — Маргаритой Наваррской. Она была не только высокообразованным человеком, свободно владела латынью, греческим и итальянским, — от своей наставницы она унаследовала и живой интерес к литературе (прав-

да, не выливавшийся в художественное творчество), и гуманное отношение к людям. Конечно, общественные убеждения племянницы не были столь смелыми и широкими, как воззрения ее выдающейся тетки. Маргарита Французская была человеком более робким, осторожным, умеренным; не имела она и такого влияния на брата, каким обладала сестра Франциска I. И все же и она совершила целый ряд благих дел, особенно оказывая поддержку литераторам и в первую очередь поэтам Плеяды. Ее правой рукой в этом отношении был Мишель Лопиталь, которого она как носительница титула герцогини Беррийской назначила в 1550 г. своим канцлером. К Лопиталю внимание Маргариты Французской привлекли не только его юридические познания и административные способности, но и его глубокая гуманистическая культура и литературные увлечения. Он стал при сестре Генриха II, по словам одного из историков, как бы «министром по делам французской литературы». Именно при помощи Маргариты Французской Лопиталю, как мы увидим дальше, удалось преодолеть сопротивление тех придворных кругов, которые враждебно встретили литературный дебют Плеяды и которые стремились дискредитировать творчество Ронсара в глазах Генриха II. Маргарита и в дальнейшем неоднократно хлопотала о Ронсаре перед королем. Ронсар, в свою очередь, неоднократно воспевал ее в своих стихах, уподобляя Минерве в новом, «королевском» Олимпе, прославлял как сокрушительницу «гидры невежества». Восторженные строфы адресовали ей Жодель и Пелетье. Но наиболее горячим почитателем Маргариты Французской был Жоашен Дю Белле. Об этом особенно красноречиво говорит цикл сонетов, которые поэт посвятил ей в заключительной части своих «Сожалений» (сонеты со 176-го по 190-й). Подлинным отчаяньем дышат и строки в письме Жоашена Дю Белле его другу Морелю, в котором поэт говорит о предстоящем отъезде Маргариты из Франции, вызванном ее браком с герцогом Савойским. Дю Белле называет Маргариту «своей единственной поддержкой и оплотом всех своих надежд». Он утверждает, что принцесса Маргарита «после смерти великого короля Франциска, отца и основателя истинной словесности, оставалась единственным прибежищем добродетели и опорой всех тех, кто стремился следовать таковой». Теперь, когда Дю Белле лишен этой опоры, он

уже не видит смысла в том, чтобы стремиться «создать нечто прекрасное и достойное потомства» [30].

Продолжая определенные, передовые для своего времени идейные тенденции прошлого, Лопиталь вместе с тем оказал заметное влияние на формирование французской общественной мысли будущего. Та линия, которую он пытался осуществлять в течение 60-х годов и которая нашла свое выражение в «эдикте терпимости», заключала в себе основные черты будущей программы «политиков», партии умеренных католиков и склонных к компромиссу протестантов, поборников установления гражданственного мира во имя обеспечения национальных интересов и государственного единства страны, из рядов которой вышли в 90-х годах авторы «Менипповой сатиры». Победа «политиков» (сама эта группировка как реальная политическая сила и понятие, обозначающее ее, возникли лишь после Варфоломеевской ночи, в 70-х годах) привела к прекращению религиозных войн и опубликованию Нантского эдикта. Одновременно нити преемственности тянутся от Лопиталя и к Бодену и к Дю Веру, писателям, сыгравшим незаурядную роль в выработке мировоззрения, которое способствовало на рубеже XVI и XVII столетий укреплению классицизма во французской литературе.

Участие Лопиталя в литературной жизни было весьма многогранным. Его идеи, нравственный авторитет и влиятельность привлекали к нему гуманистов и литераторов, искавших у него поддержку своим творческим замыслам. Характерным примером в этом отношении служит обращение Монтеня к Лопиталю от 30 апреля 1570 г. [31].

Лопиталь неоднократно использовал свои связи при дворе для поддержки близких ему гуманистов и литераторов. Так, например, именно он в 1555 г. выхлопотал у короля для Дора должность лектора в Коллеж де Франс. Однако особенно любопытны случаи его активного вмешательства в ход идейной борьбы своего времени. В 1551 г., после очередного выступления П. Рамуса, направленного против цитадели аристотелизма Сорбонны («Petri Rami

[30] Письмо от 5.X.1559 *(J. Du Bellay.* Oeuvres, éd. Chamard, t. VI, p. 96—101).

[31] *Монтень.* Письмо господину Лопиталю, канцлеру Франции.— В кн.: *Э. Де ла Боэси.* Рассуждение о добровольном рабстве. М., 1952, стр. 145—148.

pro philosophia Parisensis Academiae disciplina oratio ad Carolum Lotharingium»), с новой силой разгорелась полемика между ним и его противниками. Лопиталь вмешался в этот спор в качестве одного из наиболее энергичных защитников преследуемого профессорами Сорбонны философа. В латинском послании, адресованном Ж. Корбинелли, магистрат-гуманист подверг резкой критике схоластическое философствование и формалистические, оторванные от жизни, построенные на механическом зазубривании латинских и греческих формул методы обучения в коллежах, где он, по его словам, потерял лучшие годы жизни [32].

Однако наиболее крупным событием в жизни Лопиталя-литератора была история его взаимоотношений с Плеядой, борьба за ее признание и воздействие на ее эволюцию. В следующей главе, анализируя литературный дебют Плеяды и вызванную им оживленную дискуссию, я остановлюсь подробнее на роли, сыгранной в этом примечательном эпизоде литературной жизни Франции середины XVI в. просвещенным представителем «людей мантии». В этой же связи отмечу кратко лишь два момента. Во-первых, следует подчеркнуть то значение, которое Лопиталь придавал (как с точки зрения интересов самой Плеяды, так и исходя из соображений общественно-политического порядка) официальному признанию Плеяды, одобрению ее творчества королем и придворными кругами. Для достижения этой цели, которая казалась будущему канцлеру Франции существенной предпосылкой грядущих успехов Плеяды и одновременно обретения ее творчеством национального звучания, он и приложил все свои силы.

Во-вторых, знаменательны истоки того перелома, который привел Лопиталя к поэтическим взглядам, родственным в какой-то мере литературной программе молодой Плеяды. Причем этот перелом почти совпал по времени с выходом в свет «Защиты и прославления французского языка» Дю Белле. Лопиталь сам поведал об этом «обращении» в новую поэтическую веру в послании Сальмону Макрену, написанном в 1547-м или в начале 1548 г. из Болоньи. По словам Лопиталя, находясь в Италии, он понял, что не может больше писать так, как раньше.

---

[32] См.: *H. Busson.* Le Rationalisme dans la littérature française de la Renaissance. P., 1957, p. 272.

Ему стало ясно, что прошло время заниматься прежними «пустяками». Теперь долг муз трудиться над сочинением монументальной эпопеи, прославлять деяния великих людей, вдохновляться возвышенными замыслами. «С этого времени, — пишет Лопиталь, — я проникся новыми мыслями и решил пренебречь тем скромным инструментом, который мне служил до сих пор: свирели созданы для пастухов; я же возьму в руки лиру; я буду воспевать победы короля Генриха, я приумножу славу Франции» [33]. Пребывание за границей произвело, очевидно, на Лопиталя двоякое впечатление. С одной стороны, на него подействовало знакомство с итальянской литературой, сравнение ее достижений и устремлений, в ней преобладающих, с состоянием французской поэзии. С другой стороны, заграничное путешествие вызвало подъем патриотических чувств у парламентского советника, как бы раскрыв ему глаза на значимость международного престижа Франции, на ее могущество и на несоответствие этому престижу уровня ее поэзии. Лопиталь добавляет, правда, что сам он не считает себя способным исправить сложившееся положение. Однако очевидно, что именно новые поэтические идеалы, сложившиеся у него в Италии в 1547—1548 гг., и позволили ему затем понять и оценить творческие цели, выдвинутые в конце 40-х годов перед французской поэзией Дю Белле и Ронсаром. При этом в приведенных выше высказываниях Лопиталя показательна не только перекличка с идеями молодой Плеяды, но и совпадение с настроениями, выраженными несколько ранее, в 1544 г., Клеманом Маро в «Послании господину д'Ангиен», Все это лишний раз говорит о том, что мы имеем дело с некими общими тенденциями в развитии французской поэзии середины XVI в., уходившими своими корнями глубоко в гущу современной общественной действительности.

Сам Лопиталь писал стихи только по-латыни. Большинство из них циркулировало в рукописном виде и не было напечатано при жизни автора. Впервые они были собраны и опубликованы в 1585 г. при содействии Пибрака, Де Ту и Севоля де Сент-Март [34]. Многие из них

---

[33] Приведено в указ. соч. Дюпре, стр. 127.

[34] Стихотворные произведения Лопиталя составляют третий том полного собрания его сочинений: «Oeuvres complètes de M. L'Hos-

представляют собою «стихи на случай», попытки воспеть и осмыслить знаменательные события в жизни страны («На взятие Тионвиля», «На взятие и на освобождение от грозной осады врагами города Меца», «Торжественная песнь, посвященная бракосочетанию достославного Франциска, дофина Франции, с Марией, светлейшей королевой Шотландской» и т. д.). Наибольший интерес представляют послания, которые Лопиталь направлял различным выдающимся лицам, находившимся с ним в дружеских отношениях или покровительствовавших ему. Среди его адресатов мы находим Маргариту Французскую, кардинала Шарля Лотарингского, канцлера Оливье, епископа и поэта Лансло де Карля, поэта Макрена, гуманиста Адриана Турнеба и др. Примечательно, что среди них почти полностью отсутствуют собратья Лопиталя по профессии — юристы и парламентские чиновники. Лопиталь их не любил и сторонился их. Исключение здесь составляет лишь теплое послание Андре Тирако, магистрату-гуманисту, другу Рабле.

В посланиях Лопиталя поэтические комплименты адресату сочетаются с назиданиями и размышлениями на различные занимающие автора темы. Мы находим здесь не мало мотивов, широко распространенных в современной гуманистической поэзии: прославление прелестей природы, осуждение роскоши, предрассудков народа, падения нравственности, патриотические декларации, религиозно-дидактические ноты. Из идей, которые особенно характерны для Лопиталя-поэта и которые составляют как бы сердцевину его мироощущения, следует отметить следующее. С одной стороны, это ренессансное по своей природе представление о личных достоинствах как мериле человеческих ценностей. Эта мысль дорога Лопиталю. Поэт-магистрат не раз к ней возвращался.

Вместе с тем Лопиталю уже чужд ренессансный оптимизм, основанный на неограниченном доверии человеческой природе. С точки зрения Лопиталя человек — существо противоречивое: добрые, заслуживающие восхищения качества сочетаются в нем с животными инстинктами, требующими узды и подавления; благие устремления, переходя определенные рамки, вырождаются в раз-

pital», Ed. par J. J. S. Dufey. P., 1824—1825, 3 v. Мною использовано издание: «Michaelis Hospitalii Gallicum Concellarii Epistolarum seu Sermonum libri sex». Altera editio, Lugduni, 1592.

рушительные страсти. Лопиталь предупреждает против угрозы, которую таит в себе непомерная жажда славы и культ подвига. Если они служат чисто индивидуалистическим целям, они могут принимать уродливый характер, быть сопряжены с насилием, с бесчинствами, нести другим людям страдания, требовать чрезмерных жертв [35]. Эти наблюдения Лопиталя были объективно направлены против идеализации героя — сверхчеловека, которая распространялась аристократической средой. Они одновременно предвосхищают те попытки развенчания и демистификации ложного и антигуманного по своей сущности героизма, которые мы находим у Монтеня [36].

Выход для преодоления подобных противоречий Лопиталь видит, с одной стороны, в следовании учению христианского стоицизма. Религиозные мотивы играют вообще немаловажную роль в том этическом идеале смирения, обуздания гордыни, умеренности и твердости духа, который создает Лопиталь-поэт. С другой стороны, в его поэтических произведениях со всей отчетливостью звучат уже чисто рационалистические и классицистические по своему духу требования беспрекословного подчинения всего личного, частного общественному, государственному. Классицистические черты присущи и эстетическим воззрениям Лопиталя. Об этом свидетельствует блестящая «Элегия», с которой Лопиталь выступил вскоре после выхода в свет первого выпуска «Од» Ронсара (1550) в защиту новой поэтической школы и о которой нам еще придется упоминать дальше [37]. Об этом говорит и то значительное место, которое поэт-магистрат уделяет в своих рассуждениях на эстетические темы проблеме «приличий». Предвосхищая теоретиков классицизма, Лопиталь размышляет о нравственных, жизненных критериях, позволяющих определить, что допустимо воспроизводить в поэзии и что не имеет права быть в ней изображенным.

Следует отметить и еще одну грань поэтического дарования Лопиталя — сатирические наклонности. Они отчетливо дают о себе знать в уже упомянутой «Элегии», в язвительных нападках на придворных недоброжелателей

---

[35] См.: Op. cit., p. 202—203 («De Theavilla capta»). Эти же мотивы звучат в некоторых других посланиях.

[36] На эту параллель обратила внимание французская исследовательница Ф. Жуковски (*F. Joukovsky*. Op. cit., p. 280—281).

[37] «Elegia nomine P. Ronsardi adversus eius obtrectatores et invidos».

Ронсара во главе с Мелленом де Сен-Желе. С наибольшей же силой проявляются они, когда речь заходит о мире, особенно хорошо знакомом поэту-магистрату: о судейском сословии и о ненавистной ему мании сутяжничества. Лопиталь со всей откровенностью разоблачает беспринципность, корыстолюбие, жадность и невежество, царящие среди служителей юстиции, осуждает продажность должностей, издевается над пустотой и напыщенностью судебного красноречия. Тем самым он примыкает к сатирической традиции, которая в первой трети XVI столетия нашла свое яркое выражение в поэтическом творчестве Маро, а затем была развита Рабле.

В заключение следует отметить, что творчество Лопиталя оказало несомненное влияние на становление гражданственной поэзии во Франции. Известно, что у истоков этого жанра во французской литературе стоит Дю Белле. Однако первое из тех двух стихотворных «Рассуждений», обращенных к Франциску II, которые он написал в 1560 г. и которыми он прокладывал путь Ронсару, автору «Рассуждений о бедствиях нашего времени», представляет собой простое переложение на французский язык послания Лопиталя «De Sacra Francisci II initiatione» («О возведении Франциска II в королевский сан»). Лишь проделав этот труд, Дю Белле сумел создать такое уже глубоко личное по тону и выдающееся по своему историко-литературному значению произведение, как «Пространное рассуждение, обращенное к королю, о положении четырех сословий королевства Франции» («Ample Discours au Roy sur le faict des quatre Estats du Royaume de France»). В свою очередь, М. Ланж, а вслед за ним П. Шампион обратили внимание на поэму М. Лопиталя «О гражданской войне» («De bello civili») как на один из источников, следы воздействия которого заметны в «Рассуждениях» Ронсара [38]. Эти факты сами по себе достаточно убедительно говорят о том, сколь незаурядным явлением было поэтическое творчество М. Лопиталя.

Лопиталь, мыслитель и литератор, представлял лишь одну тенденцию в умонастроениях гуманистической интеллигенции, выдвинутой «людьми мантии» в середине XVI в. — тенденцию «умеренную» и монархическую по

[38] *M. Lange.* Quelques sources probables des Discours de Ronsard (in «Revue d'Histoire littéraire de la France», t. XX, P., 1913); *P. Champion.* Ronsard et son temps. P., 1967, p. 162.

своей политической окраске. Эта тенденция к концу столетия возобладала в политической жизни страны. Однако она не была единственной; в 40-х годах XVI в. возникали и другие, значительно более радикальные. Характеристика духовной атмосферы во Франции на рубеже 40—50-х годов, представление о степени кризисности состояния, в котором находилось общество в эти годы, было бы неполным, если не упомянуть о трактате Ла Боэси (1530—1563) «Рассуждение о добровольном рабстве» (тем более что он содержит любопытные высказывания, касающиеся Плеяды). Это замечательное публицистическое произведение, заключающее в себе отрицание самодержавия, овеянное тираноборческим пафосом, духом воспитанного античными традициями республиканизма и страстным свободолюбием, было проникнуто политическими идеями и настроениями для своего времени исключительно смелыми. Когда же именно и в каких исторических обстоятельствах оно было написано? Этот вопрос, до сих пор не решенный, слишком сложен для того, чтобы в данной связи на нем подробно останавливаться. С очень большой долей вероятности можно утверждать, что антимонархический памфлет Ла Боэси был создан в промежутке времени между 1548 и 1553 гг. В современной науке все настойчивее находит свое выражение точка зрения, согласно которой окончательная редакция «Рассуждения» относится к 1552—1553 гг., т. е. ко времени, когда Ла Боэси был студентом Орлеанского университета и испытывал сильное воздействие выдающегося педагога, юриста и государственного деятеля Анн Дю Бур. Однако весьма правдоподобно, что замысел «Рассуждения» возник у Ла Боэси раньше и что первоначальный вариант трактата, впоследствии существенно переработанный, относится к 1548-му или к 1549 г. Надо полагать также, что крупнейший французский историк XVI столетия Ж.-А. де Ту (1553—1617) имел все основания подчеркивать в своей фундаментальной «Истории своего времени» внутреннюю связь, существующую между возникновением идейной концепции «Рассуждения» и историческими уроками, преподнесенными современникам трагическими событиями восстания 1548 г. в Гиени [39].

[39] Наличие подобной взаимосвязи признается и передовой французской наукой наших дней. См., например, вводную статью Ф. Инкера к кн.: «La Boétie. Oeuvres politiques. Présentation et

Немаловажное значение для решения вопроса о времени написания «Рассуждения о добровольном рабстве» (но, как мы увидим дальше, и для уточнения содержания трактата) имеет то место (оно не привлекало к себе в достаточной степени внимания ни исследователей Ла Боэси, ни знатоков творчества Плеяды), где Ла Боэси неожиданно и, как он сам заявляет, «невольно прерывая нить своего изложения», начинает разговор о Плеяде. Это отступление (одна из более поздних вставок?) находится в самом конце того раздела «Рассуждения», который можно назвать его первой частью, т. е. той частью, где речь идет об «ослеплении» народа как источнике существования монархии. Сразу же после упоминания о Плеяде Ла Боэси переходит ко второй части своего «Рассуждения» (нередко с точки зрения своего содержания противопоставляемой идеям, изложенным в первой части трактата), где сосредоточивает свое внимание на материальных причинах господства тирании. Характеристика Плеяды (или, вернее, Бригады, ибо фигурируют только имена Ронсара, Баифа, Дю Белле) вводится автором следующим образом. Ла Боэси, перечисляя различные средства, к которым прибегают тираны, обманывая народ, доходит до религии. Он отмечает, что тираны стараются «прикрыться как щитом религией и приписать себе, если это... возможно, признаки божественности для поддержки своих злодеяний» [40]. Сначала приводятся примеры, почерпнутые из античности, затем из истории Франции («У нас во Франции в этих целях пользовались лягушками, орифламмой, цветами лилии, сосудами со священным елеем, служащим для помазания» [41]). Вслед за этим, однако, следует внезапная оговорка, вступающая в противоречие со всем ранее изложенным. В отношении фран-

---

notes par F. Hincker». P., 1963; а также: *H. Weber.* La Boétie et la tradition humaniste d'opposition au tyran (in «Atti del Convegno su: «Culture et politique en France à l'époque de l'humanisme et de la Renaissance». Torino. 1971, p. 362 et sq.). О взаимоотношениях Ла Боэси и Монтеня, стремившегося всячески ослабить политическую остроту трактата, написанного его другом, см. богатый материал, приведенный Ф. А. Коган-Бернштейн в осуществленном ею издании «Рассуждения о добровольном рабстве» (М., 1952). В этом же изд. (стр. 84) приведена и характеристика «Рассуждения», данная де Ту.

[40] Указ. соч., стр. 32.

[41] Там же.

цузских преданий и божественных атрибутов, освящающих власть монарха, Ла Боэси готов сделать исключение. Он склонен так поступить если и не из уважения к королям, которые производят впечатление, «будто они созданы природой не как другие, а избраны самим всемогущим богом еще до своего рождения для управления и сохранения французского государства», то уж во всяком случае для того, «чтобы не лишить прелести этот прекрасный источник, из которого может так усиленно черпать наша французская поэзия..., как бы совершенно обновленная нашим Ронсаром, нашим Баифом, нашим Дю Белле» [42].

Высказав еще ряд соображений относительно поэтической реформы, осуществленной Плеядой, и подчеркнув, что он не хотел бы нанести ущерб «Франсиаде», задуманной Ронсаром, ибо высоко ценит «величие», «острый ум и изящество поэта», Ла Боэси заключает: «Разумеется, было бы возмутительно с моей стороны желать разоблачать эти наши старинные книги и нападать на домен наших поэтов» [43]. Однако вслед за этим возгласом, внешне звучащим патетично, но не лишенным, как явствует из контекста, иронического привкуса, Ла Боэси как ни в чем не бывало возвращается к своему прежнему тезису и вновь повторяет, что «ради утверждения своей власти тираны всегда старались приучить народ не только к рабству и повиновению, но и к благоговению» [44].

Выше охарактеризованный отрывок представляет, как уже говорилось, незаурядный интерес прежде всего с точки зрения датировки окончательной редакции «Рассуждения». Ла Боэси говорит о перевороте, осуществленном Ронсаром, Баифом и Дю Белле во французской поэзии. Такое заявление применительно к Ронсару и Дю Белле не могло быть сделано раньше 1550 г., т. е. до того, как увидели свет первые крупные произведения этих поэтов: выпуск четырех книг «Од» Ронсара, «Защита и прославление французского языка», «Олива» и «Сборник стихотворений» Дю Белле. Что же касается Баифа, то его первое значительное печатное выступление относится лишь к 1552 г. (публикация двух первых книг «Любовных сти-

[42] Указ. соч., стр. 32—33.
[43] Там же, стр. 33.
[44] Там же.

хотворений», посвященных Мелине). Правда, Ла Боэси мог выдать свои похвалы Баифу как бы авансом, на основе знакомства с его произведениями до их появления в печати. Автор «Рассуждения» находился в дружеских отношениях с Баифом и не случайно поставил его в своем перечне на второе место — вслед за Ронсаром, признанным главой новой школы, но перед Дю Белле (Баиф, в свою очередь, посвятил Ла Боэси один из сонетов в сборнике «Любовь к Франсине», вышедшем в свет в 1555 г.). Однако до 1552 г. репутация основоположников Плеяды еще окончательно не утвердилась, вокруг их творчества кипели жаркие споры, их выступления многими воспринимались как своего рода вызов, дерзкий и рискованный эксперимент. Ла Боэси же говорит о заслугах и достижениях Ронсара и его соратников как о чем-то бесспорном и общепризнанном. Такой тон, каковы бы ни были личные пристрастия Ла Боэси-поэта к Плеяде (он ведь и сам занимался сочинением любовных сонетов), более соответствует литературной обстановке, сложившейся в 1552 г., чем предшествующим годам.

Другой важный момент для определения хронологических граней, раньше которых окончательная редакция «Рассуждения» не могла быть завершена, это упоминание о «Франсиаде». Впервые публично свой замысел «Франсиады» Ронсар в самых общих чертах изложил в 1550 г. в напечатанной отдельным выпуском «Оде королю о мире». Ла Боэси говорит о «Франсиаде» как о произведении, видимо, уже начатом и принявшим более или менее конкретные очертания. Это также скорее можно было сделать в 1552—1553 гг. К этому времени Ронсар уже успел в нескольких получивших широкую известность произведениях упомянуть о «Франсиаде» как о поэме, к работе над которой он приступил и план которой у него уже окончательно сложился [45].

Высказывания Ла Боэси о Плеяде позволяют сделать выводы и относительно возможного конечного срока работы над текстом «Рассуждения». В этой связи бросается в глаза уже упомянутое ранее обстоятельство. Восхваляя успехи, достигнутые реформаторами французской поэзии и французского языка, Ла Боэси называет только три име-

---

[45] По поводу творческой истории «Франсиады» см.: *H. Chamard*, Histoire de la Pléiade, t. III, p. 98—99.

ни: Ронсара, Баифа, Дю Белле, т. е. трех ведущих членов Бригады, поэтического кружка, сформировавшегося из молодых людей, занимавшихся в коллеже Кокре под руководством Дора. Однако так представлять новую поэтическую школу, получившую вскоре наименование Плеяды, можно было лишь до 1553 г. С этого времени, когда на широкую литературную арену выступают, пополняя ряды Бригады, воспитанники коллежа Бонкур во главе с реформатором французского театра Жоделем, подобный отбор имен становился слишком предвзятым, произвольным, неточным, нарушал бы подлинную перспективу. О том, что характеристика Плеяды, данная Ла Боэси, относится к началу 50-х годов, свидетельствует еще один штрих. Отмечая заслуги Ронсара, Баифа и Дю Белле, автор «Рассуждения» трактует их творчество все же в значительной степени лишь как залог будущего расцвета французской поэзии («греки и римляне скоро не будут иметь в этом отношении других преимуществ перед нами...; я вижу достаточно людей, способных ее облагородить и вернуть ей былой блеск»). Таким образом, страница, посвященная Ла Боэси Плеяде, служит лишним аргументом в пользу гипотезы, согласно которой окончательная редакция текста «Рассуждения» относится к 1552—1553 гг.

Однако эта страница еще более интересна с идейной, концептуальной стороны. Ведь наряду с похвалами Плеяде, с высокой оценкой ее поэтических достижений, она содержит и косвенную внутреннюю полемику с ней и прежде всего с Ронсаром. Сам Ла Боэси совершенно недвусмысленно дает понять, что считает легенды, окружающие божественным ореолом монархов, обманом. Тем не менее он почему-то не отказывает Плеяде в праве обрабатывать такого рода сюжеты. В чем здесь дело? С одной стороны, думается, Ла Боэси имеет в виду специфику поэзии как особого рода интеллектуальной деятельности вообще и художественного творчества в частности (знаменательно, что автор «Рассуждения» заменяет слово «поэзия» термином «ритм» — «notre rythme»). Он подчеркивает, что у Ронсара во «Франсиаде» «свои цели» («ses besognes»), очевидно принципиально отличные от целей, стоящих перед ним, Ла Боэси, как политиком, историком, юристом, что у поэтов «свой домен» («ses terres»). В том прекрасном царстве («ce bel Etat», в русском переводе эта метафора и связанный с нею контекст изме-

нены), в котором он сам видит нагромождение вредных заблуждений и предрассудков, поэты подвизаются прежде всего ради совершенствования, прославления родного языка. Во-вторых, эти легендарные сюжеты, эти «прекрасные» сказки в поэзии служат поводом для игры воображения, для проявления остроты ума и изящества, для создания ласкающих слух ритмов и созвучий, одним словом, для реализации всех тех эстетических качеств, выявлением которых «весело и во-всю будет наслаждаться муза нашего Ронсара в его «Франсиаде» [46]. Все это так. И все же в этом отрывке, столь парадоксально введенном в ткань «Рассуждения», совершенно очевидно, хотя и с чрезвычайной деликатностью и в тонко завуалированной форме, выражены мировоззренческие расхождения между Ла Боэси и поэтами Плеяды (на раннем этапе их литературной деятельности). Тираноборческие устремления, республиканские идеалы Ла Боэси здесь объективно противопоставляются верноподданническим настроениям в творчестве молодого Ронсара и его соратников, восхвалениям, которые они расточают монарху.

Эти расхождения выявляются и в другом. Как бы ни решалась проблема, поставленная де Ту, — оказало ли восстание 1548 г. и его подавление то или иное воздействие на формирование идейного содержания трактата Ла Боэси — и сколь противоречивым ни было бы отношение Ла Боэси к народу, ясно одно: автор «Рассуждения» глубоко и искренне сочувствовал жертвам тирании. Он с горечью осуждал народы, безропотно позволяющие самодержавному властелину отнимать у себя «лучшую часть... плодов, разорять... поля, обкрадывать... дома, расхищать дедовское и отцовское богатство [47]. Он убежден, что крестьянин и ремесленник морально стоят выше тех приспешников тирании, которые этих простых людей «всячески попирают ногами», обращаясь с ними «хуже, чем с каторжниками и рабами» [48].

У Ронсара есть стихотворение, написанное приблизительно в то же время, что и «Рассуждение о добровольном рабстве» (в период особенно настойчивых попыток завоевать расположение королевской власти) и непосред-

---

[46] Указ. соч., стр. 33.
[47] Указ. соч., стр. 13.
[48] Там же, стр. 36.

ственно посвященное усмирению мятежа 1548 г. в Гиени. Это ода «Пророчество божества Шаранты» («Prophetie du Dieu de la Charante»). В этом стихотворении, насчитывающем 80 строк и опубликованном в 1550 г., нашли свое выражение совсем иного рода настроения. Симпатии Ронсара целиком на стороне усмирителей. Поэт называет мятеж народа «беззаконием», «мероприятием глупым» («sot appareil») и «наглым», заведомо обреченным на неудачу[49]. Не без жестокости изображает он, как кровь уничтоженных бунтовщиков окрашивает в алый цвет потоки Шаранты и зелень прибрежных лугов. С восхищением перечисляет и восхваляет он всех тех грозных военачальников, во главе с Франсуа Гизом и Монморанси, мощь которых обрушивается на толпы мятежников, осмелившихся проявить непокорность. Однако живописуя с упоением грандиозность сил, которые монархическая Франция должна была выставить на защиту существующего порядка, поэт объективно достигает итога, отличного от того, к которому стремится. Читатель невольно приходит к выводу: если для укрощения мятежа нужно было снаряжать такие полчища, если руководство боевыми операциями надо было поручать таким светилам военного искусства, то каковым же должен был быть размах самого восстания!?

В этой связи небезынтересно сопоставить взгляды, высказанные ранним Ронсаром, и позиции Рабле. В IV книге «Пантагрюэля» мы находим два кратких, но многозначительных упоминания о восстании в Гиени (примечательно, что оба они возникают в тех частях книги, которые в композиционном отношении играют весьма важную роль: в зачине, несущем у Рабле, как правило, особенно значительную идейную нагрузку, и в одной из заключительных глав, как бы подводящей итог всему предшествующему). Рабле перечисляет целый ряд политически сложных и ответственных дел, решением которых занят Юпитер, когда его слуха достигают вопли дровосека Шулятриса о потерянном топоре. Среди этих дел фигурирует и просьба «блудных сынов-гасконцев» возвратить им колокола (любопытно, что эта просьба соседствует с упоминанием о мольбе народов, населяющих Германию и угнетаемых маленьким, скрюченным человеком,

[49] *Ronsard.* Oeuvres complètes. Ed. Vaganay, t. III. P., 1924, p. 98.

т. е. императором Карлом V, «об отмщении, о помощи и восстановлении прежнего их благоденствия и старинных свобод»; знаменательный в идейном отношении контекст!) [50]. Сочувственный смысл этого упоминания о восставших не вызывает сомнения.

Второе упоминание о мятеже 1548 г. (в предпоследней, XVI, главе «О том, как Пантагрюэль в виду острова Ганабима приказал отсалютовать музам») носит более завуалированный характер и преподнесено в более сложном контексте. На первый взгляд оно может показаться недоброжелательным, враждебным. Но это лишь внешнее и обманчивое впечатление. Если принять то истолкование аллегорически зашифрованного идейного содержания главы, которое предложил и, как мне кажется, весьма убедительно аргументировал В.-Л. Сонье (остров Ганабим — оплот жестоких политических и религиозных репрессий; возвышающаяся на нем двухголмная гора — символическое обозначение основных центров расправы с населением в Париже — застенков Шатле и судебных лабиринтов Консьержери [51]), то и тут за хитроумной маскировкой обнажается внутренне глубоко сочувственное отношение к мятежным бордосцам. Панург, когда Пантагрюэлев корабль начал приближаться к острову Ганабиму, в ужасе говорит о звоне набата, который порождает дикий страх. Однако этот страх у Панурга вызывают на самом деле не восставшие жители Бордо, а те, вида которых достаточно для того, чтобы несчастные гасконцы начали отчаянно звонить в набат: т. е. сборщики податей и приставы. Все бранные эпитеты, извергаемые Панургом по адресу обитателей острова Ганабима (лиходеи, грабители, разбойники, убийцы, душегубы и т. д. [52]), и относятся, конечно, к последним.

Вернемся, однако, к «Рассуждению о добровольном рабстве». Принципиально очень важен вопрос о сущности противоречий, пронизывающих идейное содержание «Рассуждения». Как справедливо отметила А. Д. Люблинская, суть этих противоречий обусловлена тем, что: «Проделав

---

[50] *Ф. Рабле.* Гаргантюа и Пантагрюэль. Пер. Н. Любимова. М., 1966, стр. 440.

[51] Подробное изложение этого истолкования см. в статье: *V.-L. Saulnier.* Pantagruel, au large de Ganabin ou la peur de Panurge (in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», t. XVI, Genève, 1954).

[52] *Ф. Рабле.* Указ. соч., стр. 590.

блестящий для того времени анализ монархического строя, Ла Боэси не усмотрел никакого выхода из того царства насилия, торгашества и лжи, на которое он обрушил столько пламенного негодования»[53]. Именно поэтому он и зашел в трагический тупик. Противоречия, обнажившиеся в «Рассуждении о добровольном рабстве», позволяют понять дальнейшую мировоззренческую эволюцию Ла Боэси. К началу 60-х годов он оказался на позициях, родственных взглядам Лопиталя (с которым он сблизился лично) и «политиков». Он стал теперь ревностным поборником законности, порядка, укрепления государственного единства под эгидой монархической власти. Именно Ла Боэси начала 60-х годов и соответствует той характеристике, которую дал своему другу на страницах «Опытов» Монтень.

Однако не следует забывать, что изменялся не только сам Ла Боэси, изменялась и окружавшая его политическая действительность. Наводя порядок в Гиени в 1561 г., Ла Боэси, советник бордосского парламента, боролся не с народным восстанием, а с фанатизмом враждующих религиозных партий. Его убеждения, хотя и стали с годами значительно более умеренными и, если так можно сказать, заурядными, продолжали оставаться прогрессивными. Они были таковыми до «январского эдикта» 1562 г., когда Ла Боэси выступал активным проводником политики религиозной терпимости. Они остались таковыми и после опубликования эдикта, когда Ла Боэси писал свое последнее произведение «Мемуар о волнениях во Франции в связи с январским эдиктом 1562 года». В этом сочинении Ла Боэси отстаивал необходимость торжества единой религии во имя общенациональных интересов. Но религия, которую имел в виду автор «Мемуара», была очень далека от ортодоксальных католических догм и предполагала коренную реформу католической церкви[54].

Мировоззренческая эволюция, проделанная Ла Боэси, чрезвычайно показательна. Выступив на рубеже 1540—1550-х годов выразителем умонастроений, предвосхищавших в определенной мере грядущие идеи буржуазной

[53] «Вестник Ленингр. ун-та», 1953, № 12. Серия общественных наук, вып. 4, стр. 164 (рецензия на изд. трактата Ла Боэси, подготовленное Ф. А. Коган-Бернштейн).

[54] Более развернутую характеристику деятельности Ла Боэси в последние годы его жизни см. в ук. выше статье Ф. Инкера.

революционности, автор «Рассуждения о добровольном рабстве» далеко опережал свое время. Постепенно в убеждениях Ла Боэси возобладали тенденции, сближающие его с другими просвещенными магистратами его времени и одновременно отражающими всю глубину противоречий, которые были характерны для общественного сознания французской буржуазии в эпоху, когда она не могла обойтись без содействия абсолютизма.

Что касается «Рассуждения о добровольном рабстве», то оно стало жить самостоятельной жизнью, уже независимо от воли автора и его друзей. Трактат Ла Боэси не случайно был впервые обнародован и использован в качестве боевого оружия политической борьбы гугенотами-кальвинистами. Энгельс сказал по поводу догмы Кальвина, что она «отвечала требованиям самой смелой части тогдашней буржуазии» [55] (во Франции гугенотское движение было в социально-политическом отношении чрезвычайно сложным и противоречивым; здесь данное определение может быть применено, конечно, не к феодально-дворянской верхушке гугенотского лагеря, к так называемым «гугенотам политическим», а лишь к его рядовой массе — к «гугенотам религиозным»).

Учение Кальвина было еще одним примечательным выражением в области идеологии формирования буржуазии как класса нового общества, шедшего на смену средневековому строю. Во Франции кальвинизм начинает ускоренно распространяться в 40-х годах, после выхода в свет французского текста «Наставления в христианской вере» (1541, латинская редакция была издана в 1536 г.). С этого времени резко усиливается процесс проникновения Реформации в буржуазную среду. До этого основной социальной опорой реформационного движения, если не считать примыкавших к нему отдельных представителей гуманистической интеллигенции (ученых, литераторов, педагогов), были ремесленники и городские низы.

В 40-х же годах отчетливо определяется двойственный характер кальвинистской идеологии. Кальвин выступает с целым рядом трактатов и резких памфлетов, направленных не только против контрреформации и католической ортодоксии, но и против своих врагов «слева», насаждающих, по его убеждению, анархию и разврат,

---

[55] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 22, стр. 308.

угрожающих общественному порядку и священным основам собственности, против революционной плебейской ереси анабаптистов и против вольномыслия. Развитие кальвинизма во Франции ощутимо отзывается на судьбах гуманизма. До 40-х годов гуманизм и «евангелизм» часто соприкасались друг с другом (в этой связи в памяти возникают, скажем, имена Лефевра д'Этапль, Маргариты Наваррской, Маро; следы «евангелизма» можно обнаружить и в первых двух книгах романа Рабле). Однако появление в свет таких памфлетов Кальвина, как «De Scandalis» (1550, «О соблазнах»), и ряда других означает, что пути гуманизма и Реформации в целом расходятся. Конечно, мы встречаем мыслителей и литераторов (вроде, скажем, Рамуса), которые пытаются примирить в своей деятельности оба начала. Однако, таких — меньшинство. Отдельные наиболее смелые представители гуманистической мысли, вроде Рабле, продолжая критику католицизма и одновременно отвергая кальвинизм, углубляют вольнодумные тенденции своего мировоззрения. Большинство же гуманистов стремится сочетать светские по своей природе духовные устремления, эпикурейские, индивидуалистические и скептические тенденции, с подчинением католической церкви, пусть иногда и довольно внешним.

*

Конец 40-х и начало 50-х годов были, безусловно, нелегким периодом для передовых деятелей французской культуры. Развитие свободной мысли было осложнено неусыпным и тираническим контролем со стороны королевской власти и церкви и их приспешников, блюстителей ортодоксии. Обвинение в ереси или вольнодумстве становилось чреватым изгнанием, тюремным застенком, костром инквизиции. Приуменьшать роль охранительных тенденций в общественной и духовной жизни Франции этого времени ни в коем случае не следует. Однако ошибочна и другая крайность. Нельзя, характеризуя этот период, применять лишь темные краски, рассматривая его как время безраздельного засилия реакции, упадка и разгрома передовых гуманистических тенденций в литературе и философии, как некий закат Возрождения (противопоставляя этому мрачному, беспросветному фону одиноко возвышающуюся фигуру Рабле).

Такого рода истолкование судеб французской культуры в 40—50-х годах XVI в. получило довольно широкое распространение. Истолкование это сводится к следующим основным моментам. В 40-х годах во Франции происходит решительный разрыв между гуманизмом и королевской властью, отныне будто бы безраздельно примыкающей к международному лагерю феодально-католической реакции. Оборотной стороной «измены» королевской власти передовым идеалам и становления кальвинизма оказывается разгром гуманистического движения. Исключение составляет будто бы лишь один Рабле, остающийся в полном общественном и творческом одиночестве.

Такого рода «паническая» или «катастрофическая» концепция общественной ситуации, сложившейся во Франции в 40—50-х годах XVI в., представляется односторонней прежде всего потому, что игнорирует национальную специфику исторического процесса во Франции этих лет. Вряд ли есть основание говорить о полной капитуляции французской монархии перед международной феодально-католической реакцией в условиях, когда продолжалась ожесточенная борьба с империей Габсбургов. Неверно это и по отношению к обстановке, сложившейся позднее, в 60-х годах, на первом этапе религиозных войн во Франции, когда возглавляемое Екатериной Медичи правительство ставило перед собой задачи лавировать между лагерями католиков и протестантов и добивалось между ними соглашения. Уже приходилось упоминать и о том, что и с папским престолом у Генриха II (прежде всего в той мере, в какой он, вступая в столкновение с Карлом V, пытался использовать помощь немецких протестантских князей) возникали весьма серьезные конфликты. Так что и в этом отношении говорить о безропотном подчинении французского абсолютизма в 40—50-х годах международной католической реакции не приходится. Не преуменьшая характер и значение преследований, которые государственная власть во Франции в течение двух последних десятилетий, предшествовавших взрыву религиозных войн, обрушивала на приверженцев Реформации, не следует и в этой связи схематизировать истинное положение вещей. И тут были колебания, столкновения сторонников разных точек зрения, продолжающееся сопротивление поборников политики терпимости и убеждения, периоды ослабления репрессий, поисков «мирного» пути решения религиозных конфликтов.

Приход к власти Генриха II был ознаменован созданием при Парижском парламенте так называемой «Огненной палаты», которой было поручено преследование еретиков. Одно упоминание об этом страшном учреждении вызывало ужас. В результате прокатилась волна массовых смертных приговоров, то и дело вспыхивали костры, на которых сжигали осужденных, не прекращались дознания и пытки. Однако уже к концу 1549 г. правительство оказалось вынужденным пойти на попятную и, изъяв дела еретиков из компетенции светских властей, передать их в ведение епископальных судов, настроенных более терпимо. Окончательный перелом происходит лишь после 1557 г., в канун заключения мирного договора в Като-Камбрези и прекращения борьбы с империей Габсбургов. Лишь теперь французская монархия, отказываясь от каких-либо полумер, переходит к политике прямого и безжалостного истребления сторонников Реформации. В соответствии с Компьенским эдиктом 1557 г. любой человек, заподозренный в отклонении от догматов католицизма, осуждался на смертную казнь. Подобная политика, как известно, привела очень скоро к взрыву религиозных войн. Затем, в 60-х годах, вплоть до Варфоломеевской ночи, вспышки военных действий чередовались с попытками монархии обеспечить «сосуществование» обеих религий внутри одного государства.

Спорным представляется и нередко встречающееся утверждение относительно будто происходящего в 40—50-х годах решительного разрыва между гуманизмом и королевской властью. Конечно, жестокие меры, к которым власти прибегали, надеясь приостановить развитие Реформации и вольномыслия, оставляли заметный след в сознании гуманистов, вызывали у них разочарования и тревогу, побуждали к сугубой осторожности. Однако несмотря на эти трудности и осложнения, гуманисты и на данном этапе не отказывались от намерения искать у королевской власти понимания, опоры и защиты. В свою очередь, и королевская власть продолжала оказывать поддержку передовым мыслителям и литераторам в тех случаях, когда считала это целесообразным. Так было, например, с Рабле, в начале 50-х годов, в период обострения отношений между Генрихом II и папой и завершения работы над IV книгой «Гаргантюа и Пантагрюэля». Примером в данной связи служит и судьба П. Рамуса. Она благо-

приятнее всего складывалась именно при Генрихе II. Благодаря вмешательству последнего преследуемому руководством Парижского университета философу — ниспровергателю Аристотеля было возвращено право преподавания. Более того, Генрих II основал для Рамуса в Коллеж де Франс особую кафедру риторики и философии и присвоил ему звание королевского лектора. В 50-х годах Рамус получил к тому же возможность переиздать свои труды, подвергшиеся при Франциске I запрету, и опубликовать на французском языке свою «Диалектику» (1555), сделав ее тем самым доступной широким читательским кругам.

Основной же изъян односторонне пессимистического подхода к характеристике развития французской культуры 40—50-х годов XVI столетия заключается в недооценке той роли, которая в этом развитии сохраняется за передовыми тенденциями. Реакции не удается их заглушить, наоборот, они продолжают не только существовать, но и распространяться. Сама необходимость прибегать ко все новым запретам, преследованиям, карам свидетельствовала о живучести этих тенденций и о той неослабевающей опасности, которую они представляли собой в глазах блюстителей ортодоксии. Жестокие репрессивные меры, к которым правительство прибегало во второй половине 30-х годов, после известной «истории с плакатами», имели двоякие последствия. Они не только развязали руки консервативным охранительным силам, не только поколебали позиции некоторых менее устойчивых сторонников Реформации и породили целый поток апологетической литературы, но одновременно и послужили толчком для дальнейшей радикализации передовой философской и религиозной мысли, для перехода целого ряда представителей «евангелизма» на путь вольномыслия. Как весьма убедительно показал в своих исследованиях А. Бюссон, брожение умов приняло во Франции 40-х — начала 50-х годов характер подлинного кризиса религиозного сознания [56]. Поступательное движение Реформации было лишь одним из аспектов этого кризиса. 40-е годы были важнейшим этапом и в становлении различных, разнообразных по своему внутреннему содержанию форм француз-

---

[56] См. прежде всего фундаментальный труд: *H. Busson.* Le Rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533—1601). P., 1957.

ского вольномыслия. Процесс этот вызывал яростный отпор не только со стороны идеологов католицизма, но и со стороны Кальвина и его соратников.

В 40-е годы нарастает движение так называемых «духовных либертинов» (libertins spirituels), возникшее еще в 30-х годах и наибольшее количество приверженцев насчитывавшее на севере Франции. Окрашенное мистицизмом учение «духовных либертинов» заключало в себе отзвуки социального протеста обездоленных кругов общества и кое в чем перекликалось с ересью анабаптистов. Вожди «духовных вольнодумцев» Кентен и Пок нашли приют при дворе Маргариты Наваррской. Идеи, проповедуемые Кентеном и Поком, оказали определенное воздействие на мировоззрение сестры Франциска I. Следы этого воздействия можно обнаружить в стихотворных произведениях, созданных ею в последние годы жизни, и прежде всего в «Темницах» [57]. Мы привыкли односторонне истолковывать усиление религиозных настроений на последнем этапе творческой эволюции Маргариты Наваррской-поэта, как проявление спада в ее деятельности, как своего рода капитуляцию перед реакционными силами и отступление от прежних гуманистических устремлений. На самом деле и здесь сказывается инерция все той же исторической концепции, преувеличивающей всемогущество реакционного начала в жизни Франции 40-х годов. Мистицизм Маргариты Наваррской — явление сложное и противоречивое, но и в нем находило свое отражение характерная для этой выдающейся представительницы французского Ренессанса восприимчивость к передовым духовным исканиям своего времени.

В 40-е и в начале 50-х годов множилось число не только «духовных либертинов», но и так называемых «ахристов» (achristes), людей, отвергавших идею откровения и не признававших божественность Иисуса Христа. Знаменательно, далее, что именно в 40-е годы возникает и получает распространение (первоначально по-гречески, затем на латинском и, наконец, на французском языке) термин «атеист» [58]. Это, конечно, также обстоятельство не

---

[57] См. об этом: *H. Busson.* Op. cit., p. 301 et sq.

[58] См. об этом в статье: *H. Busson.* Les noms des incrédules au XVI^e siècle (in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», t. XVI. Genève. 1954).

случайное. Соответствующий термин возникает тогда, когда в этом ощущается необходимость, когда понятие, которое он обозначает, привлекает к себе внимание и обретает реальность. Воздействие вольнодумных настроений проникало и в сферы учебных заведений. Именно с начала 40-х годов XVI в. в Коллеж де Франс с чтением лекций выступил Викомеркато, последователь падуанской философской школы. В своем курсе Викомеркато во внешне традиционной форме ученых комментариев к Аристотелю развивал аверроистские по своей природе мысли о вечности мира, бессмертии души как форме существования безличного мирового разума, двойственности научной и религиозной истины.

Стремление обновить, реформировать религиозную мысль, вырвать ее из власти рутины и окостенелых догм, каким-то образом приспособить к новым духовным веяниям развивалось в эти годы в самых разнообразных направлениях. Если Викомеркато и его единомышленники ставили своей задачей разграничить разум и веру, то, скажем, такой своеобразный мыслитель, как Г. Постель, ратовал за то, чтобы перестроить религию на рационалистических началах.

40 и 50-е годы XVI столетия были периодом заметного подъема рационалистических тенденций в философской мысли Франции. В этой связи привлекает к себе внимание и фигура Рамуса. Спор Рамуса с университетскими перипатетиками, и в том числе с Викомеркато, относящийся к последним годам жизни Франциска и к началу правления Генриха II, часто истолковывается упрощенно и односторонне: первый изображается чуть ли не последовательным вольнодумцем, а вторые — отъявленными носителями отсталости и мракобесия. Истинное положение вещей было, видимо, несколько сложнее. Столкновение Рамуса и его противников, разыгравшееся в 40-х и в начале 50-х годов XVI столетия, было не только свидетельством насилия, чинимого философской партией, пользовавшейся официальной поддержкой, над предоставленным самому себе философом-новатором. Оно одновременно свидетельствовало и о многоплановости духовной жизни Франции в этот исторический период. Лагерь перипатетиков был неоднороден. Как уже отмечалось, Викомеркато был фигурой примечательной и незаурядной. Приверженность методам схоластической логики и апел-

ляция к непререкаемому авторитету Аристотеля сочетались у него с заключенными в традиционную оболочку и искусно завуалированными, но смелыми по своей сущности идейными устремлениями. Рамус был не только мыслителем, ломавшим закостенелые каноны, выступавшим ниспровергателем схоластики, проводником рационалистических тенденций в философии. Его выступлениям были присущи и черты, сближавшие его в какой-то мере с Постелем. Субъективно он стремился доказать единство веры и разума. Опору для своих убеждений Рамус искал в идеалах, восходящих к Платону. Перед последним он преклонялся, решительно противопоставляя его Аристотелю. В деятельности университетских комментаторов Аристотеля Рамуса возмущала не только архаическая формалистичность аргументации, но и затаенные вольнодумные мотивы, пронизывавшие их учение. Характерно, что обе стороны (и не только из чисто казуистических соображений) обвиняли друг друга в безбожии. Очень показательна в этом отношении, например, следующая диатриба Рамуса, направленная против «Этики» Аристотеля и вреда, наносимого преподаванием ее в учебных заведениях. «Там,— заявляет Рамус,— ребенок впитывает множество нечестивых мыслей: например, что основы и идеал человеческого счастья заключены в нем самом, что все добродетели ему подвластны, что он приобретает их посредством природных данных, искусства и труда и что достигнуть этой цели, как бы величественна и возвышенна она ни была, он способен, обходясь без помощи и соучастия Бога! Провидения не существует, ни слова о божественной справедливости; наконец, считая души смертными, Аристотель ограничивает человеческое счастье посюсторонним бренным существованием. Вот философия, из которой мы, так сказать, строим фундамент наших религиозных убеждений» [59].

Противоречия, которые определяли истинное соотношение между убеждениями Рамуса и взглядами его противников, были великолепно почувствованы и четко сформулированы Герценом. К сожалению, отрывок из «Писем об изучении природы», посвященных характеристике Рамуса, приводится, как правило, в сокращенном и тем

[59] «Petri Rami et Andomori Talaei collectaneae praefationes, epistolae, orationes». P., 1577, p. 337—338. Цит. по кн.: *L. Zanta.* La Renaissance du stoïcisme au XVI[e] siècle. P., 1914, p. 23.

самым упрощенном виде: из него опускают принципиально весьма важное указание на слабые стороны мировоззрения Рамуса, а также не менее существенное сопоставление его позиций с убеждениями протестантов (о своем переходе в протестантское вероисповедание Рамус публично заявил в 1561 г.) и тем самым искажают его подлинный смысл. Этот отрывок заслуживает того, чтобы привести его полностью. Говоря о возникающем в эпоху Возрождения стремлении освободиться от сковывающих человеческую мысль пут схоластики, Герцен пишет: «Наконец, в одном из древних средоточий схоластики и чуть ли не в самом главном, в Париже, явился Гус перипатетизма — Пьер la Ramée и объявил, что он против всех готов защищать тезис: «Все учение Аристотеля ложно». Крик негодования раздался между учеными, он дошел до дворца Франциска I; король назначил над ним суд для того, чтобы *осудить* его. Рамус защищался, как лев, но пощады не было; его прогнали, обвинили, и он после этого пошел скитаться по всей Европе, изгоняемый и преследуемый, бранясь, переезжая с места на место. Пятьдесят лет боролся этот человек с Аристотелем и, наконец, погиб в борьбе. Он проповедовал против Стагирита, точно так же, как гугеноты проповедовали против папы. Сходство его с протестантами очень велико; он был прозаичнее, может быть пошлее, площе своих врагов, площе многих комментаторов Аристотеля (Помпонация, например), но у него были практические и своевременные требования; он гнушался формализмом и словопрением; ему хотелось приложения пользы, он был ниже Аристотеля, так, как многие протестанты ниже католического воззрения; но он боролся с Аристотелем схоластики так, как протестанты с католицизмом XVI века» [60].

Говоря о Рамусе, нельзя пройти мимо французского издания его «Диалектики» (1555), ибо появление в свет этого издания — знаменательный факт не только истории философии, но и истории литературы. В «Диалектике» (первое латинское издание было опубликовано автором в 1543 г.) ярко воплотились многие характерные черты философского метода Рамуса. И в этом произведении Рамус восставал прежде всего против слепого следования

---

[60] *А. И. Герцен.* Соч., т. II («Письма об изучении природы», письмо 5). М., 1955.

авторитетам. Основной порок разоблачаемых и презираемых им перипатетиков-схоластов Рамус видел в том, что они «отступили от приверженности к истинному знанию и рабски предались поклонению Аристотелю, не осмысляя, не проверяя его наставлений, подобно тому как он сам осмыслял и проверял наставления древних философов, но идолопоклоннически отстаивая их и толкуя их так, как мог бы толковать чужие мнения некто, кто никогда не пытался подвергнуть проверке истинность и полезность этих мнений» [61]. Сам же Рамус ставил своей задачей построить систему логики на основе наблюдений над закономерностями, воплощающимися в живой практике человеческого мышления, руководствуясь данными опыта, критериями здравого смысла и пользы. В методе Рамуса, автора «Диалектики», наряду с воздействием математических наук большую роль играет индукция. Примеры естественного, спонтанного течения человеческой мысли, чуждой искусственным формалистическим ухищрениям, и различных порождаемых этим течением логических сочетаний и построений Рамус стремился черпать в творчестве великих писателей прошлого. Именно поэтому его «Диалектика» и изобилует цитатами из произведений античных поэтов. Вместе с тем Рамус был убежден, что философские знания должны быть достоянием широких общественных кругов, а не узкой, немногочисленной группы избранных лиц. Он придавал популяризации философских знаний принципиальное значение, ибо видел в этом одно из важных условий развития свободы мысли.

Движимый этими соображениями, Рамус и решился на такой новаторский шаг, как публикация своего философского сочинения на французском языке. Стремясь последовательно к тому, чтобы весь текст книги был понятен рядовому читателю, Рамус захотел привести на французском языке и цитаты из античных поэтов. С этой целью он использовал небольшое количество уже опубликованных переводов (например, отрывки из «Эпиграмм» Марциала и «Метаморфоз» Овидия в переложении Маро, переводы Пелетье из первой книги «Георгик» Вергилия и из «Науки поэзии» Горация, напечатанные соответст-

[61] *Pierre de la Ramée.* Dialectique (1555). Ed. critique par M. Dassonville. Genève, 1964, p. 52.

венно в 1547 и в 1545 гг., а также стихи из IV песни «Энеиды» в переводе Дю Белле, увидевшем свет в 1552 г.[62] Однако подавляющее большинство переводов было, по-видимому, осуществлено специально для данного издания «Диалектики» по просьбе Рамуса Ронсаром, Белло и некоторыми другими поэтами, близкими Плеяде (например, Э. Пакье, Денизо, Демазюром и др.) [63]. Рамус обратился к Ронсару и поэтам его круга, потому что философ в годы подготовки французского издания «Диалектики» находился с большинством из них в дружественных отношениях. Однако эта личная близость объяснялась более глубокими причинами. Так, например, Рамус, борясь с комментаторами Аристотеля, и ранняя Плеяда, разрабатывая свои эстетические воззрения, испытывали сильное влияние философских идей Платона. Между устремлениями Рамуса и поэтов Плеяды, как это прекрасно показал П. Дассонвиль в ниже цитируемой статье, существовали в этот период и другие принципиально весьма важные точки соприкосновения. «Если Ронсар и его друзья,— отмечает Дассонвиль,— трудились над тем, чтобы обновить французскую поэзию, то Ла Рамэ ставил своей задачей обновить преподавание и в особенности преподавание логики. И одна и другая стороны гордились тем, что прокладывают новые пути, вступая в соперничество с древними и порывая с упадочными традициями прошлого... Даже путь для достижения намеченных целей, который они избрали, сближает их: подобно членам Бригады и в то же самое время Ла Рамэ решил перейти к применению родного языка, способствуя его защите и прославлению преподаванием и трудами своими» [64].

---

[62] Обращаясь к творчеству Дю Белле, Рамус проявил несомненную широту взглядов. В свое время во введении к IV книге «Пантагрюэля», Рабле зло высмеял спор Рамуса с гуманистом Пьером Галланом. В 1552 г. в стихотворении «Петромахия» Дю Белле, следуя по стопам Рабле и подражая ему, в свою очередь обрушился с сатирическими выпадами на непримиримого противника университетских перипатетиков.

[63] Предположение о том, что речь здесь идет о переводах, выполненных по заказу и в соответствии с пожеланиями Рамуса (максимальная близость к оригиналу), было убедительно обосновано П. Дассонвилем в его интересной статье: *P. Dassonville.* La Collaboration de la Pléiade à la «Dialectique de P. de la Ramée (in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance». Genève. 1963, t. XXV, fasc. 2).

[64] *P. Dassonville.* Op. cit., p. 337.

Существует определенная аналогия и между противоречиями, которые обнажались в реформаторской деятельности Рамуса, с одной стороны, и Бригады, с другой. И Рамус, борясь с аристотелизмом, и Бригада во главе с Ронсаром и Дю Белле, начисто отвергая литературные традиции, восходящие так или иначе к средневековью, впадали в односторонность. Рамус, как уже говорилось, вместе со схоластической шелухой отметал у противников-аверроистов и скрытое вольнодумное ядро их учения. Бригада же, охваченная пафосом подражания античности, пренебрежительно отвергала не только архаически-ремесленные, но и народные аспекты творчества своих предшественников. Весьма вероятно, что манифест Бригады (и в первую очередь призыв Дю Белле, обращенный к ученым и философам, содействовать торжеству французского языка во всех областях человеческих знаний) оказали прямое влияние на Рамуса, послужив непосредственным толчком для начала работы над подготовкой к печати французского варианта «Диалектики». Как бы то ни было, замысел этого издания возник у Рамуса лишь после выхода в свет «Защиты и прославления французского языка» Дю Белле [65].

Вместе с тем Рамус понимал принцип «прославления родной речи» шире и демократичнее, чем это было свойственно Бригаде в годы выхода в свет ее манифеста. Рамус связывал представление о развитии и расцвете французского языка с задачей популяризации знаний, их максимального распространения. Бригада же в конце 40-х и в начале 50-х годов имела в виду интеллектуальную элиту и к ней обращалась. То обстоятельство, что Ронсар и его сподвижники охотно приняли предложение Рамуса о сотрудничестве и деятельно включились в осуществление поставленных им перед собой просветительских целей, служит лишним свидетельством того, что их взгляды на проблему общественного предназначения литературы в середине 50-х годов успели существенно измениться.

Однако это относится отнюдь не ко всем членам Бригады, успевшей к этому времени превратиться в Плеяду. Старший из них, бывший учитель и вдохновитель Ронса-

---

[65] Ibid., p. 338.

ра и Дю Белле по коллежу Кокре Жан Дора, весьма отрицательно отнесся к начинанию Рамуса и к участию в нем его бывших учеников. Дора, как и многие другие представители университетских кругов, воспринял склонность Рамуса к популяризации философских знаний как профанацию науки, как своего рода святотатство. Негодование по этому поводу он выразил и в своих стихах. Дора вообще крайне неприязненно относился к Рамусу. Эта враждебность особенно обострилась после начала религиозных войн, когда известный знаток древних языков и античной литературы выступил в качестве фанатического сторонника лагеря воинствующего католицизма. К тому же он был близок П. Галлану и Шарпантье и активно помогал этим ретроградным столпам университетской науки преследовать Рамуса. Расхождение между Дора и другими членами Плеяды в отношении к автору «Диалектики» — факт показательный. Он говорит о том, что влияние руководителя коллежа Кокре на своих учеников, очень заметное в конце 40-х годов, было явлением, во-первых, не лишенным серьезных противоречий и теневых сторон и, во-вторых, преходящим. Вступая около 1552—1553 гг. в новый этап своей творческой эволюции, Ронсар и его соратники освобождались и от ряда предрассудков, воспринятых ими от своего бывшего наставника.

Существует точка зрения, согласно которой все наиболее существенные передовые идейные тенденции, ренессансные по своему духу, направленные на утверждение внесословной ценности человека, поэты Плеяды восприняли будто бы от своих университетских преподавателей, друзей и соратников — гуманистов. Эта точка зрения нуждается в серьезном пересмотре и уточнении. Не следует забывать, что гуманизм, особенно университетский, во Франции середины XVI в. пережил заметную эволюцию, стал профессионально более ограниченным, более узко «кабинетным», лишился прежнего мировоззренческого размаха. Дора, Ламбен или Турнеб были великолепными знатоками античности, но как мыслители и общественные фигуры они не могут идти в сравнение с Лефевром, Бюде и тем более Доле. Передовые идейные устремления Плеяды во многом развивались независимо, а то и вопреки общественным убеждениям тех гуманистов-филологов, с которыми они были в близких отношениях и с которыми разделяли увлечение античной культурой.

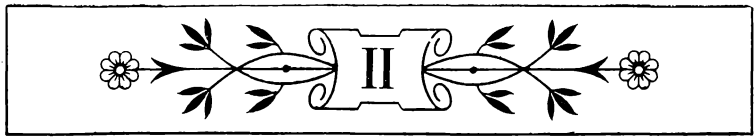
Передовой характер этих устремлений нередко недооценивается в нашей литературоведческой науке. Это также одно из пагубных последствий концепции, абсолютизирующей роль реакционного начала в общественной и духовной жизни Франции 40—50-х годов XVI столетия. В свете этой концепции и становление Плеяды нередко односторонне и упрощенно превращается в последствие аристократической реакции на овеянное духом народности творчество крупнейших представителей предшествующего этапа в развитии Ренессанса во главе с Рабле.

Думается, что подобная оценка общественного содержания и исторической значимости художественного переворота, осуществленного создателями «Защиты и прославления французского языка», «Придворного поэта» и «Сожалений», «Гимна золоту», «Рассуждений о бедствиях нашего времени» и элегии «Против дровосеков Гастинского леса», неточна и несправедлива. Точка зрения, сводящая мироощущение поэтов Плеяды к аристократизму, подчинению придворным вкусам, уходу от социальной проблематики, пренебрежительному отношению к простым людям и их духовным запросам, основана прежде всего на недостаточном внимании к творческой эволюции Ронсара и Дю Белле и тем принципиальным сдвигам, которые эта эволюция с собой несла. Но эта точка зрения неточна и в отношении творческого облика Плеяды, взятого в целом, включая сюда и наиболее ранний период ее литературной деятельности. Нам уже приходилось неоднократно и придется еще говорить о противоречиях, которыми отмечено выступление Плеяды на литературном поприще, и об их общественных корнях. Да, конечно, укрепление абсолютизма, обострение общественных конфликтов в 40—50-х годах и изменения, происшедшие в сознании гуманистической интеллигенции в результате этого обострения, нарастающее стремление придворной среды поставить под свой контроль духовную жизнь страны и другие аналогичные явления наложили свой заметный отпечаток на сознание поэтов Плеяды, обусловив некоторую ограниченность их мировоззрения, а в их творчестве определенные утраты по сравнению с художественными достижениями предшествующего этапа в развитии французского Ренессанса. Но эти утраты не отделимы от замечательных творческих завоеваний, осуществленных Плеядой. В этих завоеваниях находили свое яркое

и проникновенное художественное преломление те глубокие и прогрессивные общественные сдвиги, которые продолжали видоизменять французское общество и определять его поступательное движение к новым, качественно отличным от средневекового уклада формам социального и государственного существования. Отсюда и патриотический пафос поэзии Плеяды, свидетельство высокой степени кристаллизации национального самосознания, жизнеутверждающие светские тенденции ее мировосприятия, противостоявшие нажиму реакционных клерикальных кругов; невиданные ранее тонкость и мастерство в воспроизведении внутреннего и эмоционального мира человека. Все эти новаторские черты, эти творческие достижения Плеяды были устремлены в будущее, открывая новую эпоху в развитии литературы, многое предвосхищая в дальнейших художественных открытиях последней.

40-е и 50-е годы вообще отнюдь не бесплодные и не безрадостные годы в истории французской литературы. Наоборот, этот сложный и переломный период в развитии французского общества богат новаторскими явлениями, причем не только в поэзии и драматургии, где доминирует Плеяда, но и в области прозы. И здесь создается целый ряд произведений, свидетельствующих о качественных изменениях, которые происходят в жизненном укладе и общественном сознании, бросающих свет в будущее, закладывающих основу новых литературных жанров, новых художественных тенденций.

В этот период в духовной жизни Франции происходят знаменательные изменения. Однако эти изменения неправомерно интерпретировать в виде своего рода упадка Возрождения. Речь здесь должна идти не столько об упадке ренессансной культуры, сколько о ее переходе в новое качество, отнюдь не представляющее собой ее распад или закат, хотя и заключающее в себе зародыши тенденций, которым было суждено получить дальнейшее развитие в следующую эпоху, в XVII столетии. Кризисные же явления во французской литературе эпохи Возрождения со всей очевидностью и силой обозначаются уже после Варфоломеевской ночи, в 70—80-х годах XVI в.



ЛИТЕРАТУРНЫЙ МАНИФЕСТ БРИГАДЫ

Первым значительным произведением, опубликованным создателями будущей Плеяды, был манифест, теоретическое изложение их творческой программы — «Защита и прославление французского языка». Автором этого манифеста являлся Жоашен Дю Белле [1]. Правда, на титульном листе первого издания «Защиты и прославления» (как и в сборнике стихотворений «Олива и некоторые другие поэтические произведения», одновременно увидевшем свет) имя автора было помечено инициалами (I. Д. В. А.). Однако читателю было не так уж сложно разгадать смысл этого обозначения (Ioachim Du Bellay Angevin): чуть дальше, в восьмистишии, сочиненном Жаном Дора по-гречески и посвященном Дю Белле, раскрывалась личность автора. Казалось бы, что «Защита и прославление» — это неотъемлемое творческое достояние создателя «Римских древностей» и «Сожалений». Так рассматривали трактат Дю Белле современники поэта и в том числе его противники и критики. Такая точка зрения закрепилась и в широком культурном обиходе последующего времени.

Вместе с тем среди специалистов вплоть до наших дней продолжают существовать весьма различные мнения относительно характера и степени участия Дю Белле в создании «Защиты и прославления французского языка». Первая проблема, возникающая при изучении этого про-

[1] О том, что имя поэта следует произносить именно так, а не Жоакен или еще как-нибудь иначе, см.: *Ph. Martinon.* Comment on prononce le Français. P., 1913, p. 225.

изведения,— вопрос о его авторстве. Некоторые историки литературы (например, М. Рэмон и М. Дассонвиль [2]) убеждены, что «Защита и прославление» представляет собой коллективный труд, созданный совместно членами Бригады. Еще дальше пошел в свое время Э. Фаге, выдвинувший предположение, что в «Защите и прославлении» вообще не следует искать выражения подлинных убеждений самого Дю Белле. Перед нами, по мнению критика, как бы школьное сочинение, написанное восторженным адептом, находившимся целиком под влиянием Ронсара и Дора и выражавшим не свои, а чужие воззрения. Руководствуясь подобными соображениями, Фаге и поместил развернутый анализ «Защиты и прославления французского языка» не в главу, посвященную Дю Белле, а в главу о Ронсаре [3].

Противоположную позицию занимает В.-Л. Сонье. Дю Белле, как он убежден, «никто не поручал редактировать текст программного выступления литературной группы». Конечно, брошюру перечитывали Ронсар и другие члены его кружка. «Но, если внешне и складывается впечатление..., что речь идет о коллективном манифесте, на самом деле произведение носит сугубо личный характер... «Защита и прославление» не представляет собой коллективный труд. Это своеобразное предисловие к сборнику, написанное вместе с тем, когда последний уже был завершен». Сонье настаивает на подобном генезисе «Защиты и прославления». Манифест вырос из предуведомления к сборнику, включавшему в себя «Оливу» и «Лирические стихи», в силу возникшей потребности развернуть полемику с Т. Себиле. Не будь Дю Белле, Ронсар и его соратники никогда бы не пустились в теоретические споры с Себиле [4].

Своего рода промежуточную точку зрения по отношению к обеим полярным концепциям (хотя и более близкую все же первой, чем второй) высказал в свою очередь А. Шамар. Для него «Защита и прославление» — это «изложение коллективного кредо, обобщающее теории, которые сложились в ходе совместных занятий и совме-

---

[2] См.: *M. Raymond.* L'Influence de Ronsard sur la poésie française. Nouv. éd. Genève. 1965, p. 10—11; *M. Dassonville.* Ronsard, v. II. A la Conquête de la Toison d'Or. Genève, 1970, p. 85.

[3] *E. Faguet.* Seizième siècle. P., s. d., p. 215—216, 295—296.

[4] *V.-L. Saulnier.* Du Bellay. P., 1968, p. 35—36.

стных дискуссий, но написанное рукой одного от имени всех» [5].

Разберем более подробно аргументацию, развиваемую исследователями, которые склонны считать «Защиту и прославление» коллективным трудом. М. Рэмон, например, подчеркивает, что анализируя «Защиту и прославление», нельзя будто бы установить, что именно в содержании манифеста обусловлено влиянием Дора, что восходит к идеям Ронсара и что принадлежит непосредственно самому Дю Белле. Исходя из этих предпосылок, Рэмон делает вывод: «Возможно, что следует рассматривать «Защиту и прославление» в качестве некоей отправной точки, в качестве своего рода общего достояния, которое принадлежит всем ученикам Жана Дора и которое затем каждый из них применял в деле в зависимости от своих возможностей» [6].

Этот вывод вызывает возражения двоякого рода. Прежде всего уточнить воздействие, оказанное на Дю Белле, автора «Защиты и прославления», другими членами Бригады, в известной мере все же возможно. Так, скажем, мы способны теперь довольно отчетливо обрисовать тот круг идей, которые молодой Дю Белле, как и его соученики по коллежу Кокре, воспринял от своего руководителя Дора (подробнее об этом будет сказано дальше). Во-вторых, думается, что сам фактор влияния здесь несколько преувеличен. Кому бы из своих товарищей и учителей и ни был обязан Дю Белле возникновением той или иной идеи, важно в первую очередь то, что он включал ее в систему своих убеждений и делал составной частью того целого, которое представляет собой содержание «Защиты и прославления».

Один из новейших исследователей творчества Ронсара М. Дассонвиль заявляет: «Немало страниц «Защиты и прославления» безусловно обязаны своим происхождением в большей степени Ронсару, чем Дю Белле, и я не был бы удивлен, что брошюра была результатом коллективного труда» [7]. Свое утверждение Дассонвиль непосредственно обосновывает следующим образом: «Я уже в течение длительного времени полагаю, что не все главы «За-

---

[5] *H. Chamard.* Histoire de la Pléiade, t. I. P., 1961, p. 163—164.
[6] *M. Raymond.* Op. cit., p. 10—11.
[7] *M. Dassonville.* Op. cit., p. 83.

щиты» принадлежат одной и той же руке, причем не столько из-за капризов орфографии..., сколько на основании стиля, манеры речи и различий тона. Было бы поучительно прибегнуть к помощи электронно-счетной машины, для того чтобы изучить стилистические созвучия между текстом «Защиты» и прозой Дю Белле и его друзей (в первую очередь Ронсара) на данном конкретном отрезке времени» [8].

Мы видим, что ответственное заявление М. Дассонвиля не подкреплено никакими конкретными примерами и основывается на чисто субъективном восприятии. Восприятие же это представляется весьма спорным. «Защита и прославление», при наличии внутренних противоречий и при всей многоликости использованных источников, оставляет впечатление произведения, написанного как бы единым порывом и тем самым одним, а не несколькими авторами.

Однако, если вчитаться глубже в раздел, посвященный М. Дассонвилем «Защите и прославлению», то выясняется, что истоки его концепции заключаются не в соображениях стилистического порядка, а в чем-то совсем ином. Дассонвиль стремится обнаружить в содержании «Защиты и прославления» черты, характерные для индивидуальности Дю Белле на протяжении всей его литературной деятельности и отличающие его воззрения от эстетических взглядов других членов Бригады («модернизм» и скептическое отношение к культу античности, прагматизм, недвусмысленная антипатия к Дора и т. д.). При этом, выявляя эти «константы» творческого облика Дю Белле, Дассонвиль нередко нарушает принцип историзма. Он произвольно приписывает автору «Защиты и прославления» то, к чему тот пришел лишь позднее, после перелома, происшедшего в его мироощущении в начале 50-х годов. При таком подходе «Защита» оказывается, естественно, пронизанной столь резкими и кричащими противоречиями, что исследователю не остается другого выхода, как искать объяснение этой разноголосице в наличии у произведения нескольких авторов. Таким обра-

[8] *M. Dassonville.* Op. cit., p. 97. Текст «Защиты» уже стал предметом исследования посредством электронно-счетной машины, правда, пока в сугубо лингвистических целях. См.: *J. Du Bellay.* La Deffence... Concordance établie par S. Hanon. Odense University Press. 1974.

зом, по существу, камнем преткновения для Дассонвиля оказывается проблема творческой эволюции Дю Белле.

Это же препятствие оказалось непреодолимым и для Фаге. Будучи неспособным объяснить то разительное расхождение, которое существует между эстетической концепцией, изложенной в «Защите и прославлении», и художественными убеждениями зрелого Дю Белле, Фаге предпочел разрубить гордиев узел, приписав создание поэтического манифеста Бригады Ронсару. Думается, однако, что истинное положение вещей было иным. Конечно, Дю Белле за те несколько лет, которые отделяют «Защиту и прославление» от начала работы над «Сожалениями», стремительно вырос как поэт и мыслитель. Однако это не значит, что в годы написания «Защиты и прославления» и создания «Оливы» он был безликим школяром, не имевшим собственного мнения, и что самостоятельное мироощущение у него начинает формироваться лишь со времени разлуки с родиной, т. е. с 1553 г.

Ошибаются также и те историки литературы, которые пытаются сводить расхождение между идеями, высказанными в «Защите и прославлении», и содержанием поэтических произведений, созданных Дю Белле после 1553 г., к контрасту между теоретическими взглядами поэта и его художественной практикой, или же объяснять это расхождение неким «духом противоречия», якобы изначально присущим натуре Дю Белле [9]. Творчество Дю Белле, автора таких сборников, как «Древности Рима» и «Сожаления», таких сатирических и программных произведений, как «Одной даме» и «Придворный поэт», носит глубоко осознанный характер; изменения, происходящие в облике Дю Белле-художника, обусловлены серьезными сдвигами мировоззренческого порядка. Ключ к истолкованию расхождения, не дающего покоя воображению историков литературы, надо искать прежде всего в закономерностях эволюции, пройденной Дю Белле, в различии между двумя ее основными этапами.

Конечно, нельзя игнорировать роль, которую в возникновении «Защиты и прославления» сыграли соратники Дю Белле и прежде всего Ронсар, горячо поддерживавший творческие замыслы друга. Об этом вспоминает Рон-

---

[9] Последняя точка зрения была выдвинута А. Шамаром в его монографии: *H. Chamard.* J. Du Bellay. Lille, 1900.

сар в своей «Элегии Луи Демазюру» (написанной, правда, через несколько месяцев после кончины автора «Защиты и прославления»). Это признает, однако, и сам Дю Белле в предисловии ко второму изданию «Оливы» [10]. В товарищеских беседах, в ходе оживленного обмена мнениями уточнялись и обогащались отдельные положения манифеста. Целый ряд ведущих идей «Защиты и прославления» возник у Дю Белле, безусловно, под воздействием его окружения. Причем в данной связи речь должна в первую очередь идти не о Ронсаре, а о Дора.

Ронсар в эти годы сам находился под сильнейшим влиянием Дора, да и не занимался тогда разработкой и приведением в систему теоретических воззрений. Другое дело Дора. Все члены Бригады были в той или иной мере увлечены идеями и настроениями, которые насаждал этот характерный представитель гуманистической интеллигенции середины XVI в. (восторженное преклонение перед античностью сочеталось у Дора с пренебрежением к национальным французским литературным традициям, с высокомерием эрудита, уверовавшего в свою избранность и непогрешимость, упоенного принадлежностью к духовной элите и с презрением взирающего на толпу «невежественных» читателей). Знакомство с Дора в середине 40-х годов произвело переворот в сознании Ронсара. Именно следуя урокам Дора, он отошел временно от горацианского идеала умеренности, предавшись погоне за осуществлением тех горделивых замыслов, которые нашли свое воплощение в сборнике од, опубликованном в 1550 г., и в цикле подражаний Пиндару, в частности.

Дю Белле и в годы занятий под руководством Дора сохранял больше независимости по отношению к учителю, чем Ронсар и Баиф. Так, например, он остался чужд тому вкусу к эстетически редкостному и тому пристрастию к «темному» и недоступному для непосвященных стилю, который Дора стремился привить своим слушателям. Однако, как уже говорилось, было бы ошибочно, подобно М. Дассонвилю, изображать автора «Защиты и прославления» неким законченным единомышленником «современных», враждебным в душе культу античности и

[10] *J. Du Bellay.* Oeuvres poétiques, t. I. Ed. critique par H. Chamard (P., 1908—1931), p. 13. В дальнейшем ссылки на поэтические произведения Дю Белле (за исключением специально оговоренных случаев) даются по этому изданию с указанием тома и страницы.

будто бы уже в стенах Кокре находившимся в своеобразной оппозиции к Дора [11].

Вместе с тем, впитав многое от своего окружения, Дю Белле эти воздействия ассимилировал и переплавил, сделав их личным достоянием и подчинив ведущему идейному стержню своего манифеста — патриотическому началу. Это начало и составляет сердцевину его литературной деятельности на протяжении всех последующих лет. К тому же автор «Защиты и прославления» сумел придать изложению своих идей даже в тех случаях, когда они и не представляли собой ничего особенно оригинального, неповторимый отпечаток своей творческой индивидуальности. А. Шамар в капитальном труде о Плеяде посвятил целую страницу перечислению качеств, присущих Дю Белле и объясняющих, почему именно он, а не Ронсар, стал создателем манифеста Бригады [12]. Среди этих качеств на первом месте следует упомянуть полемический задор и публицистический дар. Аналогичные мысли развивает и Ж. Вианэ. В «Защите», согласно его наблюдениям, воплотилось то же мастерство владения иронией, что и в «Сожалениях», то же умение сочетать сильный эмоциональный порыв со сжатостью, что и в его поздних лирических шедеврах [13].

*

Литературный манифест Бригады основательно и серьезно изучен не только в западной, но и в нашей науке [14]. Последнее обстоятельство позволяет мне не заниматься его всесторонней, детальной характеристикой, а остано-

[11] См.: *M. Dassonville.* Op. cit., p. 68—72.

[12] *H. Chamard.* Histoire de la Pléiade, t. I. P., 1961, p. 164.

[13] *J. Vianey.* Les Regrets de J. Du Bellay. P., 1930, p. 29.

[14] В этой связи необходимо прежде всего упомянуть работы, специально посвященные теоретическим воззрениям Плеяды. Это уже указ. раньше исследование З. В. Гуковской и статья И. Ю. Подгаецкой «Поэтика Плеяды» (в сб. «Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы». М., 1967); см. также: *Л. А. Маслобоева.* Античные традиции в манифесте Дю Белле «Защита и прославление французского языка».— «Вестник ЛГУ», 1971, № 20, вып. 4. Немало места уделено манифесту Бригады и в работах общего характера, посвященных Дю Белле и Ронсару: например, в кандидатских диссертациях Ф. М. Брескиной и А. Д. Михайлова (*А. Д. Михайлов,* Ж. Дю Белле. Этапы творческого пути. М., 1965).

виться лишь на некоторых аспектах содержания «Защиты и прославления», требующих, как мне кажется, дополнительного освещения. Так, например, говоря о «Защите и прославлении», я совершенно не касаюсь лингвистических воззрений ранней Плеяды, в свое время полно и тонко проанализированных З. В. Гуковской[15]. Предшествующие работы дают мне возможность также не останавливаться, например, на выяснении степени оригинальности и самостоятельности «Защиты» по сравнению с отечественными и зарубежными источниками (в первую очередь итальянскими поэтиками Вида, Бембо, Сперони), использованными Дю Белле, или не вдаваться подробно в рассмотрение теории «подражания» в том виде, в каком она изложена в манифесте Бригады.

То, что Плеяда дебютировала теоретическим сочинением, появление которого повлекло за собой к тому же бурную литературную полемику (это первая по времени крупная литературная дискуссия в истории французской литературы), не должно удивлять. Годы, когда Ронсар, Дю Белле и их соратники начинали свою литературную деятельность, были переломным периодом в развитии французской литературы. Как и всякий переломный историко-литературный этап, это было время, когда ощущалась насущная потребность в переосмыслении основных принципов поэтического творчества. Не случайно за десятилетие, охватывающее вторую половину 40-х и первую половину 50-х годов XVI в., выходит такое большое количество посвященных литературе трактатов, поэтик, программных по своему содержанию предисловий и стихотворных произведений, литературно-критических комментариев. Среди всех этих многообразных по своей эстетической направленности, жанровым особенностям и исторической значимости сочинений «Защита и прославление французского языка» занимает ведущее место как с точки зрения известности, так и по силе воздействия, оказанного на литературный процесс.

Многое из того, что Дю Белле громогласно декларировал, витало в воздухе, обозначалось в качестве тенден-

[15] Ценные соображения по данному вопросу содержит книга Р. А. Будагова «Литературный язык и языковые стили» (М., 1967). См. в этой связи также статью Ф. А. Коган-Бернштейн. «Борьба за национальный язык во французском гуманизме» (сб. «Из истории социально-политических идей». М., 1955).

ции. В первую очередь это относится к защите родного языка, к отстаиванию его равенства с итальянским и к борьбе с засилием латыни. Такого рода патриотические мотивы возникают во французской литературе задолго до Дю Белле. Они наличествуют уже у Жана Лемера де Бельж в его «Согласии двух языков» (1512); их развивают Жофруа Тори в сочинении «Цветущий сад» (1529), Этьен Доле в трактате «О способе правильно переводить с одного языка на другой» (1540) и целый ряд других филологов и поэтов. Особенно же показательно в этом отношении посвящение, которым Жак Пелетье из Мана сопроводил свой перевод «Науки поэзии» Горация (первое издание перевода вышло в свет в 1541 г., второе в 1545-м) — пламенная апология родного языка.

В какой-то мере аналогично обстоит дело и с теми разделами «Защиты и прославления», которые посвящены поэтике. В этой связи особенно поучительно сопоставление манифеста ранней Плеяды с «Поэтическим искусством» Себиле, увидевшим свет в июне 1548 г., т. е. почти за год до «Защиты и прославления». Труд Себиле, будучи теоретическим обобщением творческого опыта Маро и Меллена де Сен-Желе, т. е. той поэтической традиции, которая молодой Плеядой категорически отвергалась, в то же самое время в некоторых существенных моментах предвосхищает «Защиту и прославление» Дю Белле.

Вместе с тем между «Поэтическим искусством» Себиле и «Защитой и прославлением французского языка» Дю Белле существует и принципиальное различие. Оно выявляется прежде всего в жанровых особенностях обоих произведений. Трактат Себиле был первым в истории французской литературы «поэтическим искусством». Такое заглавие он носил не случайно. До этого поэтика была не более как подчиненной частью риторики (образуя так называемую «вторую риторику»; так, например, вышедшая в свет в 1521 г. поэтика П. Фабри была озаглавлена «Великое и подлинное искусство всех видов риторики»). В этом отразилось восприятие поэзии, характерное для позднего средневековья и, в частности, для господствовавшей в XV — начале XVI в. школы «великих риторикова». В глазах последних художественная литература неотделима от ораторского искусства (их цель — одинакова: она заключается в умело преподнесенном назидании); поэзия же, в свою очередь, ничем принципиально не отли-

чается от прозы за исключением своей стихотворной оболочки. Такой подход к поэзии, отделяя содержание от формы, выдвигал в ней на первый план черты версификаторства и ремесленничества. Спецификой и самоцелью поэтического творчества становилась кропотливая и изощренная отделка формальных деталей слога и стиха.

В труде Себиле со всей очевидностью проступали черты иного понимания поэзии. Свою основную задачу Себиле видел в том, чтобы развенчать тех литераторов, по отношению к которым он употреблял термин традиционный, но приобретавший уничижительный смысл — «escrivains en rume» (т. е. «рифмачи»), и возвеличить тех, кого, в свою очередь, он именовал «французскими поэтами». Себиле подчеркивал возвышенный характер общественной миссии, выпадающей на долю поэта. Предвосхищая Дю Белле, он выдвигал в этой связи идеи призвания и вдохновения. Мы находим у Себиле и призыв овладевать богатствами античной культуры и стремление, размышляя о путях развития литературы, выдвинуть принцип подражания древним.

Однако эти и некоторые другие подобные им новаторские тенденции проявляются у Себиле по преимуществу в общей форме: чаще всего в виде теоретических постулатов, преобладающих к тому же во вводных разделах. Основная же часть его трактата носит значительно более традиционный характер. В ней, как и у авторов более ранних поэтик, доминирует систематическое и преподнесенное в дидактической манере учебного пособия рассмотрение вопросов языка (в том числе и относящихся к грамматике и орфографии) и отдельных элементов версификации, стихотворной техники.

«Защита и прославление» Дю Белле уже лишена практической тяжеловесности и формалистической скрупулезности, отличавших предшествующие трактаты по поэтике. Своеобразие труда Дю Белле заключается в том, что перед нами по существу не трактат, а первый в истории французской культуры литературный манифест. В этой связи следует отметить два основных момента.

Не вдаваясь в детали и мелочную регламентацию, Дю Белле сосредоточивается на характеристике существа своих творческих позиций. При этом показательно, что характеристику изложения лингвистических и эстетических воззрений автор «Защиты и прославления» связы-

вает с постановкой значительно более широкого круга вопросов: они включают в себя и выявление гражданских чувств Дю Белле, и элементы философии истории, и общие соображения о путях развития культуры, и размышления об этическом облике писателя.

«Защита и прославление французского языка» пронизана, в частности, мыслью об общественной обусловленности состояния культуры на том или ином этапе жизни народа. Расцвет культуры, и в том числе языка и литературы, согласно Дю Белле, неразрывно связан с переживаемым страною экономическим, политическим и нравственным подъемом. С особенной очевидностью и силой это представление находит свое выражение в известном гимне Франции, достоинствам ее климата, ее географическим богатствам и плодородию земли, достижениям отечественных ремесел, наук и искусств, воинской мощи родины — гимне, который звучит в последней главе манифеста — «Поощрение французов писать на своем языке, с восхвалением Франции». С горечью и негодованием спрашивает себя автор, как французы могли запустить свой язык, а тем самым и свою литературу, если они так преуспевают во всех остальных областях человеческой деятельности.

Знаменательно, что эта, если так можно выразиться, «культурно-историческая» аргументация Дю Белле показалась чуждой и неприемлемой одному из основных его противников — Бартелеми Ано. Последний в своем «Горациевом Квинтилии» (1550) заявил, что не понимает, как можно вывести заключение о путях развития и судьбах языка из характеристики состояния общества. С его точки зрения — это два несовместимых ряда и соединять их — значит нарушать законы логики.

Дю Белле, однако, шел еще дальше. Любопытно его намерение в другом месте доказать читателю, что французский язык способен сравняться с древними языками с точки зрения богатства и изящества средств выразительности, ссылаясь на успехи, достигнутые цивилизацией и, в частности, на изобретение книгопечатания и артиллерийского огня. Этот ход мысли содержит в себе очевидные задатки той теории прогресса и тех соображений относительно взаимосвязи между культурными ценностями и завоеваниями технической цивилизации, которые затем, на рубеже XVII и XVIII вв., были развиты «совре-

менными» в их споре с «древними» с целью доказать превосходство «века Людовика XIV» над античным миром. Правда, у Дю Белле речь еще не идет о преобладании «современных» над «древними», а лишь о законе неисчерпаемости внутренних ресурсов природы и о возможности соревноваться с античными образцами и достичь их уровня. (Следует подчеркнуть, что глубоко ренессансная по своей сущности мысль о природе как первооснове и великой движущей силе общественной жизни, как о неистощимом источнике всех достижений человеческого гения красной нитью проходит через весь текст «Защиты и прославления»; она определяет характерный для этого произведения детерминизм и присущее Дю Белле представление о равенстве потенциальных возможностей человечества независимо от этнических или исторических различий [16]).

А. Шамар в своем критическом издании «Защиты и прославления французского языка» указывает, что, аргументируя таким образом тезис о насущности и закономерности возрождения литературы и искусств во Франции, Дю Белле не был оригинален, что до него с аналогичной будто бы целью те же примеры выдигали Рабле (в письме Гаргантюа Пантагрюэлю; II книга, 8-я глава) и Бюде в своей работе «О философии» [17].

Однако параллель, намеченная Шамаром, требует существенных уточнений. Для Рабле факт изобретения книгопечатания и пушек не посылка, позволяющая сделать вывод относительно возможности и необходимости грядущего расцвета языка и литературы, а явления, одновременные с распространением гуманистических знаний, разные аспекты материального и духовного развития общества. Во-вторых, и это особенно важно, Рабле совершенно по-разному и даже прямо противоположно оценивает эти два изобретения. Если книгопечатание, согласно его

---

[16] Этот аспект содержания «Защиты и прославления» рассмотрен в указ. соч. М. Дассонвиля (стр. 80—90 и 98). Однако Дассонвиль неправомерно, как мне кажется, придает идее природы у Дю Белле, автора «Защиты и прославления», религиозную окраску.

[17] *J. Du Bellay.* La Deffence et Illustration de la langue françoyse. Ed. critique par H. Chamard. P. 1946, p. 54 (в дальнейшем ссылки на оригинальный текст «Защиты и прославления» даются по этому изданию).

убеждению — дар божий, то артиллерия возникла, наоборот, «по наущению дьявола» [18]. Дю Белле же оба изобретения в равной мере считает свидетельством мощи человеческого разума (хотя в отношении артиллерии и делает оговорку, называя ее «не менее достойной восхищения, чем опасной») [19].

Позиции Дю Белле присущи противоречия. Стремление Дю Белле связывать развитие духовной культуры с закономерностями, определяющими жизнь страны, свидетельствует о наличии во взглядах ренессансного поэта, очевидца гигантского перелома, происходившего в окружающей его действительности, черт историзма и материалистических тенденций. Однако его попытка несколько прямолинейно и механистично сблизить процесс развития языка и литературы, с одной стороны, и поступательное движение материальной культуры, с другой, говорит о наличии в его взглядах и доли иллюзий, родственных тем, которые со всей очевидностью выявились позднее, в конце XVII столетия, в выступлениях «современных».

Вторая существенная жанровая примета «Защиты и прославления» как поэтики — манифеста нового типа заключается в ярко выраженных в ней элементах художественности. Перед нами не сухая и бесстрастная систематизация фактов и правил, а горячая, страстная речь. Возбужденность тона влечет за собой поспешность изложения, недостаточную стройность композиции, не позволяет с должной глубиной и полнотой обосновать отдельные тезисы; но она же обусловливает заразительную действенность речи, яркость и пышную образность языка (вызывавшую, кстати сказать, негодование критиков типа Б. Ано, превыше всего ценивших логическую выверенность и точность), многоплановость и насыщенность эмоционального подтекста. Здесь переплетаются разные мотивы: патриотическая гордость достижениями своей страны; любовь к родному языку и литературе и пылкое стремление всемерно способствовать их процветанию; жар и нетерпение молодого поколения, убежденность в своей правоте и признании, раздражение и сарказм, направленные против всех, кто встает на пути и препятствует достижению намеченных целей,— чувства, превращающие

[18] *Fr. Rabelais.* Oeuvres. Ed. L. Moland. P., 1861, p. 132.
[19] *J. Du Bellay.* Deffence, p. 53—54.

манифест Дю Белле не только в пламенную апологию и «защиту», но и в запальчивый, язвительный памфлет.

Давая простор художественным устремлениям и вводя поэтику в широкий круг культурно-исторической и философской проблематики, Дю Белле выступал зачинателем тенденций, которые получили свое дальнейшее развитие в классицистической теории XVII в. и в первую очередь у Буало. Вместе с тем при сопоставлении этих двух имен бросается в глаза и существенное различие между созданными ими поэтиками. Конечно, по теоретической оснащенности в области поэтики «Защита и прославление французского языка» уступает «Поэтическому искусству» Буало. Целый ряд существенных теоретических проблем, вроде принципа подражания природе, различия между правдой и правдоподобием, критериев истинного, прекрасного и полезного в искусстве, задач, встающих при изображении характера и т. д., которые затем были основательно разработаны теоретиками классицизма в XVII в., у Дю Белле или вообще отсутствуют или оказываются лишь обозначенными. К тому же в содержании «Защиты и прославления», в соответствии с запросами эпохи, еще очень большую роль играют вопросы лингвистические. Что касается поэтики как таковой, то здесь внимание автора сосредоточено на лирике, в то время как другие литературные роды отодвинуты в тень.

Вместе с тем у этих недостатков есть и свои положительные стороны. «Защита и прославление», детище эпохи Ренессанса — произведение, стоящее у истоков литературной традиции, которой было суждено большое будущее, овеянное, как уже говорилось, духом полемического задора, гуманистическим пафосом открытия новых, неведомых перспектив, чуждое стремлению устанавливать твердые каноны и незыблемые правила. В нем многое хаотично, потому что все кругом полно брожения или находится в становлении. А «Поэтическое искусство» Буало — это обобщение значительного, богатого опытом пройденного пути. Безупречная чеканность формы, строгость плана, отточенность формулировок сочетаются в нем с холодком менторски-снисходительной нравоучительности и не лишенным определенного догматизма чувством собственной непогрешимости.

*

Центральное место в содержании «Защиты и прославления французского языка» занимает призыв подражания (imitation) древним. Для Дю Белле этот призыв имеет всеобъемлющий и абсолютный смысл. Подражание древним, согласно его убеждению, должно находить свое воплощение во всех сторонах творческого процесса и охватывать все аспекты создаваемых художественных произведений: их идейный замысел, жанровые особенности, образную систему и стиль. Дю Белле и его единомышленники верили в то, что обращение к античности, «подражание древним» позволит им, поднявшись над «посредственностью» и «обыденностью» их предшественников, создать поэзию, способную весомо и действенно ставить большие общественные, философские и этические проблемы национальной и общечеловеческой значимости.

Три основных цели сознательно или бессознательно преследуют создатели Плеяды, провозглашая принцип «подражания древним». Прежде всего осуществление этого принципа должно возвысить литературу, многократно усилив в ней значение идеального начала. Это стремление чрезвычайно характерно для эстетической мысли Плеяды. Задача поэзии — воспевать то прекрасное и благородное, что заложено в человеческой натуре, в человеческой индивидуальности, освобождающейся от средневековой ограниченности и осознающей свои возможности и права. Она призвана укреплять и развивать эти задатки, способствуя их торжеству над той низменностью себялюбия и своекорыстия, которая все настойчивее дает о себе знать в окружающей действительности. С другой стороны, поэзия должна стремиться к величию и монументальности, чтобы быть на высоте тех огромных задач, которые стоят перед французами как нацией и перед Францией как государством.

Далее, принцип «подражания древним» у Дю Белле и его соратников связан с желанием всемерно интеллектуализировать литературу в целом и поэзию в частности [20]. Подъем французского языка и литературы не может быть реализован, согласно Дю Белле, если писатели не овладе-

[20] Черта, справедливо подчеркнутая И. Ю. Подгаецкой в ее указ. выше работе (стр. 329—330).

ют «доктриной и ученостью (sans doctrine et sans érudition). Понятие доктрины, выдвигаемое Дю Белле, включает в себя при этом отнюдь не одни профессиональные познания и не ограничивается сферой литературного мастерства. Оно предполагает чрезвычайно широкий круг умственных интересов поэта, охватывающих все основные области современной культуры.

Наконец, подражание античным образцам должно служить источником, позволяющим удовлетворить те высокие эстетические требования, которые предъявляют к поэзии основоположники Плеяды, обуреваемые мечтой о создании произведений одухотворенных, гармоничных, отличающихся формальным совершенством и насыщенных пластичными в своей выразительности образами.

Важен вопрос о том, в каком соотношении находятся у Дю Белле принцип подражания древним и одновременно утверждаемая им идея индивидуальной свободы творчества (она находит свое выражение прежде всего в представлении о «божественном вдохновении», «священном исступлении», эмоциональном подъеме как движущем начале творческого акта). Думается, что если оставаться в пределах «Защиты и прославления», то придется констатировать, что у Дю Белле между обоими принципами нет достаточной согласованности. Конкретизируя идею подражания, Дю Белле в «Защите» ограничивается советом не приноравливаться «только к первому впечатлению», ибо тогда, «забавляясь красотой слов», можно утратить «силу вещей», а «проникать в самые скрытые и внутренние стороны автора» [21], а также указанием на необходимость предварительного продуманного отбора образцов для подражания, исходя из собственных возможностей и влечений. Этих соображений, пожалуй, все же не хватает для того, чтобы могло сложиться достаточно отчетливое представление о том, как же именно, согласно Дю Белле, автору «Защиты и прославления», в содержании понятия «подражания» сочетаются зависимость подражающего от имитируемого образца и его творческая самостоятельность.

Этот пробел в аргументации Дю Белле был сразу же замечен и действенно использован его противниками (в первую очередь Дезотелем), обвинившими автора «За-

[21] Кн. I, гл. VIII.— «Поэты французского Возрождения», стр. 258.

щиты и прославления» в том, что он недооценивает значение оригинального начала в творчестве и тем самым толкает современников на путь пассивного копирования античных моделей. Подобные упреки задели за живое Дю Белле и как поэта, и как теоретика. В предисловии ко второму изданию «Оливы» (1550) он попытался не только должным образом ответить на обвинения в плагиате и ученическом копировании античных и итальянских писателей, но и уточнить свое понимание «подражания древним» как творческого процесса. В этой связи особенный интерес представляет следующее его высказывание: «Если посредством чтения хороших авторов я запечатлел в своем воображении некоторые черты, которые затем, когда я приступаю в зависимости от представившегося мне случая к изложению моих собственных небольших замыслов, скорее с легкостью текут из-под моего пера, чем возникают у меня в памяти, разве на этом основании такие стихи надо объявлять копией?» [22]

Здесь необходимо прежде всего отметить несколько моментов. Мысли, образы, поэтические формулы, привлекшие внимание при чтении иноземных источников, запечатлеваются, как указывает Дю Белле, не в памяти, а в воображении. Они не механически фиксируются и как бы инвентаризируются памятью, а становятся органическим достоянием внутреннего мира поэта, сливаясь с его собственными мыслями и настроениями, ассимилируясь его сознанием и перерабатываясь им. Не случайно поэтому в ходе творческого процесса эти литературные впечатления и реминисценции всплывают бессознательно, невольно, без всякого предварительного расчета. Таким образом, между оригинальным творческим началом и «подражанием» устанавливается естественная связь, в основе которой лежит внутреннее родство, преемственность между литературным наследием прошлого и художественными устремлениями современности. Античность оказывается той традицией, на которую, «впитав» ее в себя, опирается в своих исканиях поэт XVI в. Это — своеобразный катализатор, позволяющий эмоциям и мыслям, которые переполняют и волнуют поэта, обрести художественную плоть. Подражание древним для Плеяды, согласно удачной формулировке И. Ю. Подгаецкой, «это...

[22] *J. Du Bellay.* Oeuvres poétiques, t. I, P., 1908, p. 19.

формообразующий принцип, способ организации материала, а не только его выбор» [23].

То истолкование, которое Дю Белле дал принципу «подражания древним» во введении ко второму изданию «Оливы», очень удачно было названо Э. Фаге «теорией впитывания» (innutrition) [24]. Именно эта концепция и лежит у истоков того отношения к наследию древних, которое получает затем свое развитие в литературной теории и практике французского классицизма XVII столетия. Оно предвосхищает, в частности, взгляды, которые с пылкой убедительностью и присущим ему изяществом изложил в ходе полемики с «современными» Жан Лафонтен, когда в своем «Послании епископу Суассонскому» (1687) объяснял, чем именно как поэт обязан замечательным античным писателям.

Чем более детализировал Дю Белле свою теорию «впитывания», тем очевиднее проступали ее рационалистические основы. Особенно показателен в этом отношении следующий аргумент, который Дю Белле приводит, стремясь отвести от себя упрек в чрезмерной зависимости от посторонних образцов. «Если два художника,— пишет он,— стараются как можно естественнее воссоздать чье-то живое описание, то у них неизбежно должны будут обнаружиться одинаковые черты и штрихи, поскольку оба они имеют перед собой один и тот же образец».

Это высказывание показывает, что для Дю Белле-теоретика на рубеже 40-х и 50-х годов основной объект художественного воспроизведения — это некие раз и навсегда данные, не подверженные изменению сущности явлений. Сосредоточив на этом моменте свое внимание и придавая ему решающее значение, Дю Белле подчиняет ему вопрос об индивидуальном своеобразии художественного видения действительности поэтом и тем более проблему исторической изменчивости этого видения.

Вместе с тем для теоретических исканий Дю Белле на рубеже 40—50-х годов, так же как и для Ж. Пелетье, автора «Поэтического искусства» (1555), характерна мысль о том, что подражание древним должно перерастать в своеобразное соревнование с ними и быть пронизано стремлением превзойти античные образцы. Рацио-

---

[23] *И. Ю. Подгаецкая.* Указ. соч., стр. 322.
[24] *E. Faguet.* Seizième siècle. P., s. d., p. 214.

налистическая сущность этой концепции в свое время была глубоко (на материале русской литературы XVIII столетия) раскрыта Г. А. Гуковским [25]. Советский исследователь убедительно показал, как органично наклонность к художественному подражанию и тесно с ней связанному принципу поэтического состязания, т. е. параллельной обработки разными литераторами одного и того же сюжета, мотива, иноземного первоисточника и т. д., произрастала из рационалистических основ классицистической эстетики с ее представлением об общеобязательном, безличном идеале прекрасного, о существовании произведения независимо от автора и его внутренних побуждений, о иерархической градации эстетических ценностей и о возможности посредством подражания и состязания достигать все большего совершенства и как бы все ближе подходить к желанному абсолюту.

Необходимо, однако, подчеркнуть, что позднее, в 50-х годах, ведущие представители Плеяды в своих теоретических высказываниях все настойчивее стали подчеркивать значение индивидуального начала в поэтическом творчестве.

В своем замечательном прологе к комедии «Евгений» (1552) Жодель утверждает право драматурга на творческую независимость, связывая эту мысль с реалистическим по своей природе призывом следовать правде действительности. («L'invention n'est point d'un vieil Menandre. // Rien d'estranger on ne vous fait entendre, // Le style est nostre, et chacun personnage. // Se dit aussi estre de ce langage...») [26]. Жодель не отрицает античную традицию, но он против покорного следования выдвинутым ею нормам. Используя пример и опыт древних (без этого не осуществить задач, стоящих перед французской литературой), следует дерзать, идти дальше, ставя перед собой самостоятельные цели.

Дю Белле уже в 1552 г. в «Речи к Макрену», в период охватившего его душевного и мировоззренческого

---

[25] *Гр. Гуковский.* К вопросу о русском классицизме. Состязания и переводы.— Сб. «Поэтика», вып. IV. Л., 1928; *он же.* О русском классицизме.— Сб. «Поэтика», вып. V. Л., 1929.

[26] *E. Jodelle.* Oeuvres complètes, t. II. Ed. E. Balmas. P., 1968, p. 12. (Здесь отнюдь не подражание древнему Менандру. Вас не заставляют слушать ничто чужеземное. Стиль — наш, и каждый персонаж выражает себя также нашей речью).

кризиса скептически отзывается о целесообразности тратить силы и время на настойчивое изучение древних. В стихотворении «Одной даме», опубликованном в 1553 г., он подвергает насмешкам петраркистскую традицию и выдвигает в противовес ее канону в качестве эстетического критерия правду, искренность эмоций, воплощаемых поэтом. Наконец, в «Сожалениях» (см., например, сонет IV) поэт подчеркивает, что основным господствующим источником вдохновения отныне стали для него его собственные чувства, переживаемая им духовная драма.

Ронсар также во второй половине 50-х годов, продолжая следовать принципу подражания, все настойчивее обращался к волновавшей его мысли о неотделимости поэтического произведения от личности его творца, о кровных узах родства, навсегда связывающих их воедино («Своей книге»).

Если утверждение принципа «подражания древним» играет очень важную роль в содержании «Защиты и прославления», то принцип «подражания природе», которому было суждено затем занять такое видное место в теории классицизма, Дю Белле не разрабатывает. Это не значит, что он совсем не касается вопроса об отражении в литературе правды действительности. Он это делает. Но он ставит эту проблему, во-первых, ограничиваясь рамками лирической поэзии, которая находится в центре его внимания, и поэтому под специфически психологическим углом зрения. Я имею в виду то место в XI главе, где Дю Белле, уточняя требования, предъявляемые им современным поэтам, утверждает: «...лишь тот будет действительно поэтом, какого я разыскиваю в нашем языке, кто заставит меня негодовать, успокаиваться, радоваться, огорчаться, любить, ненавидеть, любоваться, удивляться — словом, кто будет держать узду моих чувств, поворачивая меня по своему желанию туда и сюда» [27]. Понятно, что вызвать в душе читателя всю эту многообразнейшую гамму чувств может только тот поэт, который сам их испытал и отразил в своих произведениях глубину и богатство внутреннего мира человека. Во-вторых, проблема взаимоотношения поэзии и действительности иногда возникает на страницах «Защиты и прославления» косвенно,

[27] «Поэты французского Возрождения», стр. 282—283.

например, при характеристике тематики, являющейся уделом того или иного лирического жанра.

Первую попытку непосредственно применить принцип подражания природе в качестве важного эстетического критерия мы встречаем во французской литературе несколько позднее, а именно в 1550 г., в предисловии Ронсара к изданию его «Од». Ронсар прибегает здесь к этому понятию, для того чтобы противопоставить свои эстетические устремления и прежде всего тематическое и эмоциональное многообразие своих стихов банальным и ограниченным вкусам придворной среды. «Я придерживаюсь того мнения,— пишет он,— что никакая поэзия не может считаться совершенной, если она не обладает сходством с природой, которую древние считали прекрасной лишь за то, что ее достоинства непостоянны и изменчивы» [28].

У Ж. Пелетье мы также находим призыв изучать природу и подражать ей. Так, в заключении к своему «Поэтическому искусству» он советует поэту, после того как тот освоил книжную премудрость, «направляться созерцать живые образы явлений природы. В противном случае он никогда не сможет обрести творческую смелость и будет воспроизводить чужие слова, твердить заученное и воспринятое на веру» [29]. Таким образом, только общение с реальной действительностью, согласно Пелетье, позволяет поэту обрести свой голос, выработать свое оригинальное мироощущение.

Однако все это пока лишь довольно беглые и общие замечания. Более пристальное внимание проблема подражания природе начинает привлекать к себе лишь после 1561 г., когда выходит в свет «Поэтика» Скалигера и при его посредстве распространяются взгляды Аристотеля на подражание природе как основу всех видов искусства [30]. Отзвуки этого мы находим у Ронсара, в его «Кратком изложении поэтического искусства» (особенно в варианте 1567 г.), а отчасти и в первом предисловии к «Франсиаде» (издание 1572 г.). Здесь Ронсар, следуя за Аристотелем, пытается разграничить понятия «правды» и «правдоподобия». Тем не менее подлинный расцвет тео-

---

[28] *Ronsard.* t. I, p. 46.

[29] L'Art poétique de J. Peletier du Mans. Ed. A. Boulanger. P., 1930, p. 221.

[30] О роли поэтики Скалигера в распространении во Франции идей Аристотеля см.: *H. Weber.* Op. cit., t. I, p. 124.

рия подражания переживает во Франции в XVII в., в годы подъема драматургии классицизма, когда глубокое осмысление объективных закономерностей и противоречий окружающей действительности становится ведущей художественной задачей.

*

Настойчиво призывая подражать античным и итальянским образцам, Дю Белле в «Защите и прославлении» отмежевывается от литературной национальной традиции. Особенно часто на страницах «Защиты и прославления» в критическом контексте фигурируют имена Маро и Эроэ — очевидно, в силу своей репрезентативности: первый как наиболее известный и влиятельный поэт своего времени, второй как характерный деятель лионской поэтической школы. Что же касается последователей Маро, представителей «промежуточного» поколения (вроде Т. Себиле, Ш. Фонтена, Ф. Абера, Г. Салеля и др.), то о них Дю Белле говорит с полнейшим презрением. Применительно к литературе XVI столетия он делает лишь три исключения. На фоне общего мрака он выделяет Жана Лемера де Бельж, о котором отзывается с почтением как об одном из зачинателей ренессансных тенденций. Кроме того, в это время, согласно его убеждению, родной язык прославили, во-первых, гуманисты Г. Бюде и Лазарь де Баиф и, во вторых, Франсуа Рабле (хотя имя последнего и не названо, но аллюзия в данном случае совершенно очевидна).

Характерно, однако, что и в Рабле теоретик Плеяды ценит прежде всего писателя-гуманиста, который, осваивая богатства античного наследия, «возрождает в наше время Аристофана и подражает так хорошо насмешливости Лукиана» [31].

Отрицанию творческих личностей соответствует отрицание существующей системы поэтических жанров. Дю Белле прежде всего отвергает старые, восходящие к средневековью лирические жанры с так называемой фиксированной формой. Баллады, королевские песни, лэ и вирелэ, дизены и песни, которые занимают еще такое видное место в наследии Маро и которые Себиле тщательно рас-

[31] «Поэты французского Возрождения», стр. 288—289.

сматривал в своем «Поэтическом искусстве», Дю Белле пренебрежительно называет «пряностями, портящими стиль нашего языка».

Всем этим, согласно его убеждениям, плодящим «посредственность» и мельчащим поэзию формам Дю Белле противопоставляет жанры, унаследованные от античной литературы,— оду, элегию, эпиграмму, послание, сатиру, эклогу. К ним он добавляет сонет — это «столь же ученое, сколь и приятное итальянское изобретение». Конечно, пропагандируя эти лирические жанры, Дю Белле не открывал их заново для французской литературы. Они в большинстве своем были хорошо известны и ранее. Всем им, осмысляя в теоретическом плане творчество Маро и Меллена де Сен-Желе, уделял внимание в своем труде и Себиле. Дело, однако, в том, что Дю Белле трактовал эти лирические жанры принципиально по-иному, чем его предшественники. Он решительно восставал против попыток контаминировать жанры, воспринятые от античности, с традиционными, унаследованными от средневековья лирическими формами. Поэтому почти каждая характеристика, которую Дю Белле дает тому или иному лирическому жанру, содержит в себе скрытую полемику с соответствующим определением у Себиле. Так, например, Дю Белле иронизирует по поводу стремления Себиле сблизить оду с песней или эпиграмму с дизеном.

Во всех этих случаях у Дю Белле доминирует один мотив. Ему кажется, что такого рода сближение лишит поэзию желанной «учености» и возвышенности, слишком приземлит ее, сделает чересчур обыденной, «вульгарной». Именно поэтому Дю Белле не хочет, чтобы авторы посланий, следуя за Маро и внося в этот жанр разговорные ноты, интонации непринужденной беседы, элементы бытового реализма и новеллистической повествовательности, обращались «к вещам знакомым и домашним». Он требует, чтобы послание было «поучительным и важным», как у Горация. Говоря о сатире, Дю Белле, с одной стороны, возражает против того, чтобы она носила личный характер, перерастала в пасквиль, в средство сведения счетов с противниками (эта тенденция, характерная для средневековой литературы, еще очень отчетливо проявлялась в известной полемике, развернувшейся в 30-е годы XVI в. между Маро и Сагоном и вовлекшей в свою орбиту широкие литературные круги). Ратуя за типизирую-

щий и обобщающий характер сатиры, Дю Белле прокладывал путь ее будущим классицистическим и реалистическим достижениям. Одновременно, однако (как и при разборе других жанров), он высмеивал и порицал те ее разновидности (и в первую очередь так называемый coq-à l'âne, привлекавший Маро), которые уходили своими корнями в гущу народных поэтических традиций средневековья.

Знаменательны и соображения, высказанные Дю Белле по поводу театра. Об унаследованных от средних веков драматургических жанрах, фарсах и моралите, он отзывается пренебрежительно и враждебно, видя в них плод культурного упадка. Восстановление былого достоинства театра Дю Белле связывает с возрождением жанров трагедии и комедии, культивировавшихся античностью, и успех этого начинания ставит в зависимость от государственной власти и доброй воли королей.

Более широко проблему театра ставит в своем трактате Себиле. Он благосклонно оценивает средневековую драматургию и выступает, по существу, против механического перенесения на французскую почву структуры античной трагедии и комедии. В разделе, озаглавленном «О французском естестве», Себиле отстаивает право родной литературы на национальную самобытность. Он одобряет тот путь, по которому французская литература развивалась до сих пор. Своеобразие этого пути он видит в том, что «мы во всем следовали нашему естеству, то есть брали из иноземных произведений не все, что нам заблагорассудится, а лишь то, что согласно нашему убеждению предназначено нам и идет нам на пользу» [32]. Себиле также говорит об упадке, переживаемом современным французским театром. Однако причины этого упадка раскрыты им острее и глубже, связаны с явлениями общественной жизни. Размах античного театра, как убежден Себиле, был обусловлен той важнейшей ролью, которую в жизненном укладе древних играло стремление заручиться расположением народа. Теперь же, у современных французов, роль «народного расположения (faveur populaire) угасла, ибо мы имеем наследственных монархов и принцев» [33].

---

[32] *Sébillet.* Art Poétique françoys. Ed. F. Gaiffe. P., 1932, p. 162.
[33] Ibid.

С реформой поэтических жанров было связано и становление теории трех стилей. З. В. Гуковская справедливо отмечает, что, хотя «теория стилей, выработанная античной риторикой, была известна французским теоретикам и до Плеяды», только поэтика Дю Белле, Ронсара и их единомышленников «ввела во французскую поэзию понятие стиля и дифференцированных стилей» [34]. В частности, характеристика отдельных поэтических жанров в «Защите и прославлении», как правило, сочетается с указанием на характерную для них стилистическую окраску.

С полным основанием говорит З. В. Гуковская вместе с тем и о том, что эта теория занимает в эстетических взглядах Плеяды побочное место, что ведущая роль принадлежит здесь скорее принципу индивидуальной выразительности поэтического слога [35]. Бесспорно и то, что в поэтической практике Дю Белле и Ронсара после опубликования манифеста Плеяды на первое место нередко выдвигался не высокий, возвышенный, а более низкий и простой стиль (уже в начале 50-х годов в поэме «Муравей» Ронсар заявляет, ссылаясь на авторитет Вергилия, что «не следует... неизменно настраивать песню на одну струну..., немалую славу можно завоевать, хорошо выполнив произведение низкого рода» [36]). Известно, что затем Ронсар не раз указывал, что лучшим слогом в его глазах является некий «средний» стиль, не слишком «высокий» и не слишком «низкий».

Все это так. Однако вряд ли подлежит сомнению, что в конце 40-х годов именно разработка высокого, возвышенного стиля была для Дю Белле основной, наиболее актуальной и почетной поэтической задачей, а сам этот стиль представлял в его глазах высшую с точки зрения эстетической ценности категорию. Об этом свидетельствуют обвинения в недостаточной возвышенности, адресуемые поэтам — современникам и предшественникам, и постоянные, изобилующие на страницах «Защиты и прославления» призывы писать сочинения стилем высоким и изысканным, стилем окрыленным, величественным, удаленным от повседневности (eloigné de vulgaire).

---

[34] *З. В. Гуковская.* Указ. соч., стр. 119.
[35] Там же, стр. 126.
[36] *P. Ronsard*, t. VI, p. 93.

Эстетическая программа, изложенная в «Защите и прославлении», пусть и в потенции, в задатках, заключала в себе элементы того иерархического построения системы жанров (к тому же и гораздо более жесткого в смысле внутреннего разграничения последних как по идейно-тематическим, так и формально-стилистическим признакам по сравнению со значительно более свободной, широкой и расплывчатой трактовкой понятия поэтического жанра у Маро), которое станет затем одной из показательных особенностей литературной теории классицизма.

Вместе с тем реформа поэтических жанров, предложенная Дю Белле в «Защите и прославлении», связана и с другого рода сдвигами в эстетическом мировосприятии. В средневековых лирических жанрах с фиксированной формой (вроде баллады, рондо, вирелэ и др.) важнейшую роль играет рифма, вернее, ее строго предопределенное, распространяющееся на все стихотворение расположение. Лирические жанры, пропагандировавшиеся Дю Белле (за исключением сонета), были основаны на свободном движении строф. Их основной композиционной единицей была строфа, представляющая собой некое ритмическое целое, основанное и на известной системе чередования рифм и на смене стихов определенного, зачастую различного размера.

В результате торжества строфического принципа в лирической поэзии прежде всего возрастало богатство ритмических структур. Многообразие ритмических форм, в свою очередь, увеличивало выразительные возможности поэзии, насыщая ее более сложными с точки зрения внутренних оттенков, более гибкими средствами художественного воплощения мыслей и чувств. Все это закрепляло те видоизменения в соотношении, существующем между содержанием и формой, которые начали обозначаться во французской поэзии после периода господства «великих риториков». В творчестве Плеяды окончательную победу одерживает принцип единства содержания и формы, неразрывной, органической слитности в поэтическом произведении темы, идейных мотивов, образов, композиции, языка и размера. Наконец, разработка строфического принципа Плеядой была тесно связана с тем принципиально большим значением, которое в ее творчестве приобрело внедрение в саму поэзию музыкального начала:

внимание к звуковой оркестровке стиха как к действенному аспекту воплощения эмоционального содержания, поиски благозвучия и гармонии.

Отрицательная оценка, которую Дю Белле дал в «Защите и прославлении» национальной поэтической традиции, выработанным ею жанрам, выдвинутым ею именам во главе с Маро, не могла не встретить столь же активного неодобрения и отпора, как и теория подражания. При этом, если Бартелеми Ано, лионский педагог, преподаватель риторики и регент коллежа, скрывшийся под псевдонимом Горациев Квинтилий, выявлял себя фанатическим поклонником старинных поэтических традиций, не желавшим и слышать о насаждении незнакомых этим традициям и почерпнутых из античности поэтических жанров, то Себиле и Дезотель отнюдь не выступали в качестве упорных и закостенелых консерваторов. О попытках Себиле сблизить, как бы «сродднть» национальную и античную поэтическую традицию уже говорилось. Несправедливыми считал насмешки Дю Белле над поэтическими кумирами прошлого и Дезотель, автор «Ответа на бешеные запреты А. Мегре».

Дезотель восстает против того, чтобы старинные жанры французской лирики пренебрежительно назывались «пряностями» и служили предметом насмешки. Он за то, чтобы ода соседствовала с балладой или лэ. Применение рефрена не кажется Дезотелю чем-то непристойным и жалким, и он с одобрением отзывается о стихах Меллена, написанных в подражание народным песням. Как и Себиле, он с симпатией относится к средневековым драматургическим жанрам, отстаивая от нападок «ученых» кругов прежде всего моралите. Дезотель отдает должное поэтическим завоеваниям Ронсара, автора «Од», но одновременно продолжает высоко чтить Маро. Одно, как он убежден, не должно обязательно исключать другое.

Сравнивая взгляды, изложенные в манифесте Бригады, с одной стороны, и позиции Себиле и Дезотеля, с другой, мы видим, что речь идет о двух принципиально различных концепциях развития литературного процесса. Первая утверждает необходимость решительного обновления литературы путем возрождения античных традиций и безоговорочного отказа от всего, что связано со средневековым культурным наследием. Вторая предполагает не ломку настоящего, а постепенную эволюцию,

в ходе которой обе тенденции — и антикизирующая и, если так можно сказать, народно-средневековая по своим историческим корням сосуществуют, взаимодействуя и друг друга оплодотворяя.

Первая концепция усилиями Ронсара, Дю Белле и их соратников взяла верх во французской литературе середины XVI в. Это не было, конечно, результатом какого-то более или менее случайного стечения обстоятельств, а проявлением определенной исторически обусловленной закономерности. Правда, уже очень скоро, в 50-х годах, сама эта концепция и отношение вождей Плеяды к национальному поэтическому наследию (в том числе и к творчеству своего крупнейшего предшественника Маро) существенно видоизменяются, и нарушенная органическая преемственность в значительной мере восстанавливается.

*

Много места уделено в «Защите и прославлении» размышлениям о творческом и жизненном облике поэта. Настоящего поэта, каким он рисуется Дю Белле, отличают, с одной стороны, «ученость», богатство накопленных гуманистических познаний (doctrine, érudition), а, с другой стороны, способность испытывать божественный дар вдохновения, приливы «священного исступления» (divine fureur).

Учение о вдохновении как о неотъемлемой предпосылке творческого акта играет важную роль в эстетических воззрениях Плеяды. В этом учении (платоническом по своим истокам) с особенной очевидностью проявляются возрожденческие корни мировосприятия Дю Белле, Ронсара и их единомышленников. Для Плеяды мысль о вдохновении связана с представлением о поэтическом творчестве как о порыве, горении, своего рода подвиге, позволяющем личности реализовать свои внутренние возможности и данные, но и требующем от нее максимального напряжения душевных ресурсов и сил. Вместе с тем именно вдохновение позволяет поэту проникнуть своим взором в недоступную обыденному восприятию суть вещей и явлений — делает его провидцем, вещателем и хранителем истины.

Вдохновение — одно из проявлений избранности поэта, его отличия от остальных смертных. Для Плеяды поэ-

тическое творчество — это не развлечение и не ремесло, а своего рода таинство, священнослужение. Оно является таковым, ибо поэт, отдаваясь своему призванию, стремится преследовать лишь возвышенные, идеальные цели, отрешаясь от всякого рода житейских расчетов и низменных материальных побуждений. Одним из идейных лейтмотивов «Защиты и прославления» является утверждение духовной независимости поэта и его высокого профессионального достоинства. Деятельность поэта по своей природе благородна и бескорыстна. Ее цель — создание нетленных духовных ценностей, самоотверженные поиски истины и красоты, жажда внутреннего удовлетворения, источник которой в самом же незаинтересованном творческом процессе как таковом, а не погоня за житейскими выгодами, не заискивание перед сильными мира сего, не помыслы о личном благополучии и преуспевании («Моя маленькая муза, какой бы она ни была, во всяком случае не рабыня и не наемница, как у всех этих рифмачей, находящихся на жаловании: она повинуется только моему удовольствию»,— восклицает Дю Белле во введении ко второму изданию «Оливы» [37]). В «Защите и прославлении» обозначается тема, которая затем станет одной из ведущих в творчестве зрелого Дю Белле,— упоение могуществом человеческого духа, преклонение перед создаваемыми им ценностями, восхищение миссией, выпадающей на долю представителей умственного труда.

Достигается желанная духовная независимость нелегко. Это путь тернистый, полный лишений и страданий, требующий самоотречения. Он проходит вдали от роскошных дворцов вельмож и пышных дворов государей, где окруженные восторгом и поклонением дамского общества подвизаются придворные поэты, плодя свои изящные и жеманные, но эфемерные творения (кн. II, гл. XI).

Истинного поэта призвано вдохновлять только одно стремление — мечта о бессмертии, о «славе — единственной лестнице, по ступеням которой смертные легкими стопами поднимаются на небо и становятся сотрапезниками богов» [38].

Таким образом, V глава II книги «Защиты и прославления» («О длинной поэме французской») представ-

---

[37] *J. Du Bellay.* Oeuvres poétiques, t. I, p. 23.
[38] «Поэты французского Возрождения», стр. 273.

ляет собой в идейном отношении очень важный текст. По сути дела, мы находим здесь, пусть в неразвернутом виде, зародыши мыслей и умонастроений, которые превратятся затем в идейный стержень таких крупнейших поэтических сборников Дю Белле, как «Древности Рима» и «Сожаления»: ощущение разлада между гуманистическими идеалами поэта и окружающей действительностью («Сожаления»), разительный контраст между скоротечностью человеческих начинаний и нетленностью творений поэтического слова («Древности Рима»), ренессансное представление о славе как единственной жизненной ценности, способной достойно увенчать личные заслуги человека (ведущая тема лирики Ронсара и Дю Белле).

Пятая же глава II книги «Защиты и прославления» содержит еще один любопытный в мировоззренческом отношении отрывок. Дю Белле стремится очертить ту общественную среду, которая в наибольшей мере благоприятствовала бы формированию поэта, отвечающего требованиям, выдвигаемым создателем «Защиты и прославления». Этот человек должен быть «знаком с достижениями и обязанностями человеческой жизни,.. не слишком высок по положению и не призван к ведению общественных дел, к тому же не низок и не беден, не смущаем домашними делами». Наоборот, это тот, «кто приобрел мирное спокойствие духа сначала благодаря великодушию сердца, а затем при помощи благоразумия и мудрого поведения...» [39]. Здесь следует отметить прежде всего два момента. Знаменательна та большая роль, которую в духовном идеале Дю Белле играют восходящие к горацианскому жизненному идеалу черты внутреннего равновесия, гармонии, способность к светлому, незамутненному страстями взгляду на жизнь, к беспристрастному, незаинтересованному созерцанию мира.

Характерно вместе с тем, что общественную почву, на которой произрастает предрасположение к мудрому складу мысли и к разумному образу существования, Дю Белле, следуя и в этом отношении горацианскому идеалу «aurea mediocritas», видит в «среднем», умеренном состоянии, одинаково далеком от крайностей богатства и бедности. Как я пытался показать, склонность к идеализации «среднего», умеренного общественного состояния начина-

[39] «Поэты французского Возрождения», стр. 269.

ет проявляться еще в 20-х годах XVI столетия у Маро [40]. Она получит затем свое дальнейшее развитие в последующей деятельности Плеяды и будет играть немаловажную роль в мироощущении и творчестве многих писателей-классицистов XVII в., начиная с Ренье и кончая Лафонтеном.

Идеалу, обрисованному Дю Белле во II книге «Защиты и прославления», могут соответствовать лишь немногие, избранные натуры. Для Плеяды, в принципе, поэзия — это удел духовной элиты, это чудесный дар, ниспосланный небесами единицам. Поэт, обладатель бесценных сокровищ гуманистической учености и мудрости, парит в представлении молодого Дю Белле и Ронсара над остальными смертными. Будучи сам натурой избранной, он и понимание, душевный отклик, справедливую оценку может найти только у себе же подобных.

Элитарные идеи и воспевание духовного аристократизма, нашедшие себе выражение в «Защите и прославлении», стали одним из основных объектов критики со стороны противников Дю Белле. Себиле в «Послании читателям», которым он сопроводил свой перевод «Ифигении» Еврипида и которое он использовал для полемики с автором «Защиты и прославления», постарался прежде всего подчеркнуть и выставить в комическом свете нескромность, претенциозность позиции, занятой Дю Белле. В критике, которую обрушивал на автора «Защиты и прославления» Бартелеми Ано, было много педантизма, схоластических придирок, элементарной грубости; она дышала фанатизмом упрямого поклонения старине и самобытности, не желавшего и слышать о каких-либо новшествах или иноземных влияниях. Однако в упреках Ано, при всей отличающей их в целом мелочности и ретроградности, встречаются и здравые суждения. К числу самых любопытных и поучительных мест в комментарии, которым Б. Ано сопроводил текст «Защиты и прославления», следует, безусловно, отнести те замечания, которые у него вызвали рассуждения Дю Белле об оде. Негодуя по поводу требований, которые Дю Белле предъявлял к оде,

---

[40] См. в этой связи мою статью «Об одной традиционной поэтической параллели (к вопросу о своеобразии художественного мироощущения Клемана Маро)» («Филологические науки», 1969, № 3).

настаивая на максимальной удаленности этого жанра от повседневной действительности, Б. Ано развивал мысли о необходимости существования прочных связей между поэзией и той общественной почвой, на которой она вырастает. Именно связь поэзии Маро с жизнью большинства, ее понятность и доступность и составляют, согласно убеждению Ано, ее притягательную силу. Ано возражает автору «Защиты и прославления», заявляя, что взгляды последнего противоречат «указанию Горация, который хочет, чтобы красота поэмы возникала на основе вещей и слов, почерпнутых из недр человеческого общежития (de la communauté des hommes), таким образом, чтобы каждый читатель и слушатель полагал, что он может сотворить то же самое и тем не менее не был бы способен осуществить это. Так, по правде сказать, писал Маро. А ты же, наоборот, требуешь отчуждения поэзии (commandes d'estranger la poësie), указывая, что пишешь только для ученых мужей; они же знают греческую литературу и добродетели, присущие ей, и без твоих обезьяньих подражаний и мудрствующей поэзии» [41]. Как видно, в этом высказывании Ано характерная для него «средневековость» оборачивается не своей архаичностью и догматизмом, а присущими ей чертами народности, противостоящими индивидуализму, который проявляется во взглядах Плеяды.

В чем же заключаются общественные истоки характерного для Плеяды восприятия поэзии как удела избранной элиты? Как уже отмечалось во введении, корни «элитаризма» ранней Плеяды следует искать не в сословно-аристократических предрассудках, а прежде всего в противоречиях, показательных для процесса формирования интеллигенции, выдвигаемой новым обществом, шедшим на смену средневековому в результате неуклонного роста буржуазных отношений и развития абсолютизма. К тому же на элитарные идеи молодых — Ронсара, Дю Белле и их соратников — как уже отмечалось, определенное влияние оказали воззрения Дора, филолога, литератора, педагога, воплотившего в себе показательные черты гуманистической интеллигенции новой формации — и более «современной» и более «кастово» ограниченной с точки

---

[41] «Deffence», p. 114.

зрения социального кругозора по сравнению с предшествующими поколениями.

Ощущение избранности имеет вместе с тем своей предпосылкой в «Защите и прославлении» выделение, обособление поэта из общества (в частности, в связи с развитием художественной литературы, и поэзии в первую очередь, в самостоятельную, независимую отрасль словесности), но не изоляцию его от последнего. Последующее развитие Плеяды показало, что далеко не всегда ее члены могли сохранить верность столь патетически провозглашенному в «Защите и прославлении» горделивому идеалу. Нередко им приходилось поступаться своей независимостью, подчиняясь запросам королевского двора и господствующей среды, воспевая и развлекая тех, кого они сами же внутренне порицали. Вместе с тем осознание своей интеллектуальной независимости и избранности таило в себе и задатки возможного конфликта между поэтом и окружающей его действительностью — в той мере, в какой последняя слишком уже нестерпимо обнажала свое несоответствие его возвышенным убеждениям. Такой конфликт и обострился, скажем, в душе Дю Белле, создателя «Сожалений», во время его пребывания в Италии (этот аспект мироощущения Плеяды привлек к ней позднее особое сочувствие романтиков).

Манифест Бригады, при всей элитарности представления о поэзии, воплощенного в нем, дышит пафосом общественных интересов и страстей. Излишне подчеркивать ту огромную роль, которую патриотические чувства и мотивы играют в содержании «Защиты и прославления». Произведение Дю Белле пронизано любовью к родной стране, гордостью достигнутыми ею успехами, завоеванной ею мощью, ее неисчерпаемыми внутренними возможностями. Дю Белле страстно мечтает о том, чтобы французский язык и литература достигли такого уровня развития, который соответствовал бы общественному, хозяйственному, духовному расцвету страны.

Наряду с патриотическими мотивами в «Защите и прославлении» привлекают внимание черты, которые можно назвать социально-критическими. Уже не раз приходилось отмечать враждебность Дю Белле придворной среде, ее развращающему и опошляющему воздействию на нравы, взгляды и вкусы (с большой художественной силой эта тенденция проявит себя позднее в замечатель-

ном произведении Дю Белле-сатирика «Придворный поэт»). Еще большей смелостью отмечены нападки автора «Защиты и прославления» на теологические круги и их главную цитадель — Сорбонну. Развивая эти нападки (прежде всего в X главе I книги), Дю Белле объективно подхватывал идейные традиции, носителем которых в свое время выступал Маро. Вместе с тем он совершенно освобождал эти критические традиции от какой-либо связи с идеологией Реформации [42] и придал им более целеустремленную «просветительскую» направленность.

Дю Белле обрушивается на Сорбонну и теологов за то, что они, претендуя на гегемонию в области культуры, всячески препятствуют распространению знаний и вообще развитию наук и искусств. Именно поэтому эти «почтенные друиды», как иронически называет Дю Белле представителей касты теологов и руководителей Сорбонны [43] (несколько дальше он прямо обращается к ним как к «столпам христианской республики» [44]), и борются столь ожесточенно против признания за французским языком прав литературной речи: настаивая на том, чтобы языком научных сочинений оставались по-прежнему исключительно латынь и греческий, они пытаются сохранить за собой свои привилегии. Более того, они не хотят делиться с другими и знанием латинского и греческого языков. Дю Белле идет дальше и вторгается непосредственно в область теологии. Он недвусмысленно дает понять, что, согласно его убеждению, и священные книги не должны храниться за семью печатями, оставаясь доступными лишь узкому кругу посвященных лиц; они призваны стать всеобщим достоянием.

В этом же контексте необходимо отметить то незаурядное гражданское мужество, которое Дю Белле в условиях ожесточенного натиска католической ортодоксии и развертывающегося движения контрреформации проявил, воздав должное деятельности Этьена Доле [45]. Доле,

---

[42] Этот момент был справедливо подчеркнут А. Д. Михайловым (см. *А. Д. Михайлов.* Ж. Дю Белле. Этапы творческого пути. Автореферат канд. диссертации. М., 1965, стр. 5).

[43] *J. Du Bellay.* Deffence, p. 67.

[44] Ibid., p. 69.

[45] Из последних работ о Доле выделяется статья: *H. Weber.* La pensée d'Etienne Dolet et le combat humaniste (in «L'humanisme lyonnais au XVI[e] siècle». Grenoble, 1974).

выдающийся гуманист и издатель, за несколько лет до выхода в свет «Защиты и прославления», в августе 1546 г., будучи обвинен в безбожии, был сожжен на костре на площади Мобер, в Париже. Дю Белле же (выбрав для этой цели композиционно особо приметное и значительное место) в заключении к первой части «Защиты и прославления» произносит хвалебное слово казненному инквизицией гуманисту. Объясняя, почему в своем трактате, говоря о поэзии, он оставил в стороне риторику, Дю Белле ссылается на посвященный ораторскому искусству, но оставшийся неопубликованным капитальный труд Доле. «Я знаю,— пишет он,— что Этьен Доле, прекрасный знаток родной речи, создал «Французского оратора», труд, который, возможно, кто-нибудь из тех, кто питает дружеские чувства к памяти автора и к Франции, выпустит в ближайшее время в свет, бережно воспроизведя его» [46]. В этом высказывании, несмотря на его краткость, привлекают внимание несколько моментов. Знаменательно, что Дю Белле отдает дань уважения Э. Доле не только как филологу-эрудиту, не только как своему единомышленнику-писателю, который, будучи великолепным латинистом, перешел к пропаганде и деятельной разработке французского языка, но и как личности. Показательно и то, что Дю Белле сближает имя Доле с именем Франции, подчеркивая тем самым огромные заслуги погубленного властями гуманиста перед родиной.

Наконец, элитарные представления Плеяды о поэзии отнюдь не ведут к искусственному ограничению и сужению того жизненного опыта, который, согласно представлению ее теоретиков, должен питать и оплодотворять творческий процесс. Наоборот, Дю Белле ратует в «Защите и прославлении» за его расширение. Поэт должен не ограничиваться своим кабинетом и вести келейный образ жизни, а обогащать и разнообразить свои впечатления и наблюдения. Дю Белле советует ему, чтобы он «навещал иногда не только ученых, но и всякого рода рабочих и ремесленников — моряков, литейщиков, живописцев, граверов и других — и знал бы их изобретения, наименования материала, орудия и речения, употребляемые в их искусствах и ремеслах, дабы извлечь отсюда прекрасные сравнения и живые описания великих

[46] «Deffence», p. 85—86.

вещей»[47]. Характерно, что Дю Белле видит в общении поэта с рабочими и ремесленниками не только средство, позволяющее насытить словарный запас языка многообразными специальными, техническими терминами. Для него это и источник, дающий возможность обогатить содержание и образную ткань поэтических произведений.

А. Озе и А. Реноде в своем капитальном труде «Начало нового времени» отмечают, что во Франции XVI в. «возрождение античной культуры создает предубеждение в отношении ручного труда. Вся литература этого времени пронизана презрением к «механическим» профессиям, которые рассматриваются как рабские, и эта идея встречается у юристов» [48].

Некоторые места «Защиты и прославления» содержат высказывания в адрес простого народа, звучащие пренебрежительно. Однако в этих высказываниях речь идет лишь о народе как о создателе и потребителе эстетических и прежде всего поэтических ценностей. Вместе с тем, как это видно из только что приведенной цитаты, Дю Белле в «Защите и прославлении» отнюдь не склонен высокомерно третировать труд простых людей, представителей «механических профессий», как таковой. Наоборот, весь контекст «Защиты и прославления» говорит о том, что автор манифеста Плеяды видит в нем один из факторов, способствующих преуспеванию страны, с одной стороны, и один из тех аспектов действительности, который обогащает художественное видение и арсенал выразительных средств поэта, с другой. Наличие подобных мыслей на страницах «Защиты и прославления» позволяет лучше понять происхождение тех мотивов сочувствия простым людям, которые зазвучат позднее, в сборнике «Сожаления».

*

Сопротивление эстетической программе, выдвинутой в «Защите и прославлении французского языка», носило в основном двоякий характер. Оно исходило, во-первых, из придворных, светских кругов, увлекавшихся поэтами

---

[47] «Поэты французского Возрождения», стр. 280.

[48] *H. Hauser* et *A. Renaudet.* Les débuts de l'Age moderne. La Renaissance et la Réforme. P., 1929, p. 350.

школы Маро, во главе с Мелленом де Сен-Желе, мастером изящной, легкой, овеянной эпикурейскими мотивами лирики. Меллен де Сен-Желе не мог подвергнуть манифест Бригады сколько-нибудь серьезной критике, ибо ему, как и другим придворным поэтам, вроде Лансло де Карля, нечего было противопоставить трактату Дю Белле: у него отсутствовали собственные более или менее продуманные и разработанные теоретические убеждения.

Недоброжелательная, враждебная реакция придворной среды обозначилась сразу же, как только новоявленная поэтическая школа стала подавать первые признаки жизни. Об этом наглядно свидетельствуют ранние опыты Дю Белле и Ронсара, дышащие обидой, изобилующие намеками на коварные происки «ревнивых невежд». Сам Меллен первоначально вел себя сдержанно. Свое отрицательное отношение к деятельности Бригады, произведения которой должны были ему казаться слишком претенциозными, сложными, перегруженными «учеными» мифологическими образами, Меллен счел необходимым выразить несколько позднее, в 1550 г., после выхода в свет первых четырех книг «Од» Ронсара.

Однако у Ронсара и его соратников нашлись могущественные сторонники и покровители и среди них прежде всего сестра короля принцесса Маргарита и ее приближенный и главный политический советник Мишель Лопиталь, будущий канцлер Франции и одновременно гуманист и литератор. Проникшись симпатией к Ронсару и его единомышленникам, он не только убедил принцессу Маргариту в значительности и высоких поэтических достоинствах произведений, выходивших из-под пера членов Бригады, но и поставил своей целью помочь им завоевать благосклонность королевского двора. Важную роль в этом отношении сыграл и Жан Морель, также уже упоминавшийся нами в предшествующей главе.

Лопиталь решительно выступил в защиту новаторских исканий Бригады. Он это сделал прежде всего устно во время известной сцены «клеветы», разыгравшейся в первых числах июня 1550 г., когда Меллен в присутствии короля и его приближенных в очередной раз занялся пародийно-шаржированным чтением стихов Ронсара. Принцесса Маргарита горячо поддержала своего канцлера, и на короля произвело впечатление их вмешательство. Лопиталь не ограничился этим. Он написал на латинском

языке элегию («Elegia nomine P. Ronsardi adversus eius obtrectatores et invidos»), в которой вложил в уста Ронсара негодующий рассказ об интригах Меллена и апологию творческих устремлений Бригады, ее патриотических убеждений, ее намерений обогатить французский язык и прославить родную литературу путем подражания древним. Лопиталь и в дальнейшем продолжал ревностно пропагандировать творчество Ронсара.

Постепенно обстоятельства начали изменяться. Слава Ронсара и Дю Белле росла, число их приверженцев увеличивалось, и придворным поэтам приходилось с этим считаться. Уловив сдвиги в настроениях сановных служителей муз, Лопиталь решил наладить отношения между ними и Ронсаром, а заодно и отговорить последнего от крайностей поэтического экспериментаторства. Сохранился любопытнейший документ — наглядное свидетельство психологического такта и дипломатического мастерства, с которым магистрат-гуманист умел воздействовать на близких ему писателей и направлять течение литературной жизни. Речь идет о конфиденциальном письме на латинском языке, направленном Лопиталем Жану Морелю из Фонтенбло, где, очевидно, находился в это время королевский двор, в Париж 1 декабря 1552 г.[49]

Канцлер Маргариты Французской сообщал своему другу и единомышленнику, что всемогущие придворные светила начинают побаиваться стихов Ронсара и желали бы прекратить распрю с ним. Поэтому Лопиталь просит Мореля позаботиться о том, чтобы Ронсар устранил из своих произведений задевающие их достоинство выпады. Лопиталь считал также целесообразным, чтобы Ронсар среди стихотворных «Etrennes» (жанр коротких стихотворений, представляющих собой новогодние преподношения в форме пожеланий), которые он собирался сочинять, поместил в качестве знака доброй воли и несколько стихотворений, посвященных Лансло де Карлю, носившему сан епископа, и Меллену де Сен-Желе. «Если бы все это не могло пойти на пользу Ронсару, достоинства которого мне чрезвычайно дороги, я никогда бы не писал тебе о подобных вещах»,— добавляет Лопиталь и вслед

---

[49] Оригинал этого письма приведен П. де Нолаком в указ. выше соч. на стр. 184—185.

за этим дает следующий знаменательный совет: «Я чуть не забыл, а это весьма важно, рекомендовать Ронсару воздержаться в них (т. е. в произведениях типа «Etrennes» — *Ю. В.*), если он хочет понравиться, от новых и непривычных форм и тем самым доказать, что он может без них обходиться, когда сочтет это нужным». Далее Лопиталь просит Мореля прислать ему письмо, из которого, якобы на основе заверений, сделанных самим Ронсаром, можно будет заключить, что последний не питает дурных чувств в отношении де Карля и Сен-Желе и, наоборот, будто бы желает иметь при королевском дворе «в качестве покровителей и защитников только их двоих: его связывают с ними не столько узы повседневного общения, сколько родственность устремлений». Лопиталь намерен показать это письмо де Карлю, так как тот, по словам канцлера, как и Сен-Желе, не зловреден, а лишь честолюбив и тщеславен. «А что же может быть более почетным, чем быть прославленным стихами благородного поэта»! В заключение Лопиталь, помня о чувствительности Ронсара, подчеркивает, что не хотел бы, чтобы его послание Морелю было показано поэту.

Морель последовал указаниям своего друга. Ронсар выполнил почти все, что ему подсказал Лопиталь. Между ним, Сен-Желе и де Карлем состоялось примирение. Однако, раздражение, вызванное тем, как близкие к придворным кругам литераторы восприняли его творчество, длилось у Ронсара долго. Что же касается Дю Белле, то свое отношение к подобного рода литераторам он с особенной откровенностью и резкостью выразил позднее в «Придворном поэте».

Подробно процитированное письмо Лопиталя Морелю, как мне представляется, весьма показательно. Оно убедительно свидетельствует о том, что воздействие друзей и покровителей из среды просвещенных магистратов, среды, сыгравшей важную роль в кристаллизации, а позднее, в XVII в., и в торжестве классицистических тенденций во французской литературе, было одним из существенных факторов, обусловивших заметный сдвиг, обозначившийся в творческой эволюции вождей Бригады к 1553 г. Одновременно Лопиталь руководствовался и интересами королевского двора. Он считал, что последний немало выгадает, приблизив к себе и использовав сотрудничество ведущих поэтов Франции.

В теоретическом плане более принципиальный характер носила полемика, которую с вождями Бригады вели буржуазные литераторы, энергично возражавшие против провозглашенного в «Защите и прославлении» разрыва с национальной поэтической традицией. Речь идет о критических выступлениях Себиле, Г. Дезотеля и Б. Ано, не раз упоминавшихся в ходе предшествующего анализа. Дю Белле, со своей стороны, отвечал на эти нападки, затрагивавшие не только его трактат, но и его поэтические опыты, в предисловии ко второму изданию «Оливы», увидевшему свет в 1550 г., а также в более отвлеченной, иносказательно-аллегорической форме в двух сопровождавших это издание стихотворных произведениях — в оде «Музогнеомахия» (т. е. «Борьба Муз и невежества») и в посвященной Ронсару оде «Против завистливых поэтов». Знаменательно, что двое из этих противников поэтической реформы, осуществлявшейся Дю Белле и Ронсаром, а именно Дезотель и Б. Ано, принадлежали к кругу лионской буржуазной интеллигенции. Эти круги были настроены патриотически (они, например, очень неприязненно реагировали в конце 30-х годов на попытку Франциска I заключить дружественный союз с империей Габсбургов, а Б. Ано, в частности, как и М. Сев, открыто выражал свое враждебное отношение к Карлу V во время поездки последнего в 1540 г. во Францию). Вместе с тем они решительно восставали против любого посягательства государственной власти на городские свободы и враждебно относились ко всяким проявлениям политики централизации[50]. Своеобразное преломление этих общественных тенденций в литературной полемике, развернувшейся вокруг существенных вопросов развития отечественной поэзии, мы и наблюдаем (пусть и с различной, как уже указывалось ранее, расстановкой акцентов) в критических замечаниях, которые манифест Бригады вызвал у Г. Дезотеля и Б. Ано.

Однако этот источник сопротивления творческим начинаниям Дю Белле вскоре иссяк. Дезотель сам поведал,

---

[50] Об общественных настроениях лионских поэтов, представителей местной буржуазной интеллигенции, в годы, непосредственно предшествующие созданию «Защиты и прославления», см. в статье: *V.-L. Saulnier*. Charles V traversant la France (in «Les Fêtes de la Renaissance», t. II, p. 219).

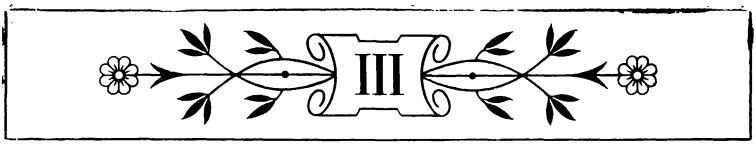
как постепенно ему со все большей очевидностью стали открываться грандиозность и красота художественных замыслов Ронсара, как он «во многом против собственной воли» пришел к пониманию того, что стиль последнего «не столько темен, сколько мастерски отделан и возвышен», что в данном случае речь идет о крупнейшем французском поэте современности. Из критика Дезотель вскоре стал адептом новой поэтической школы. Он начал следовать выдвинутым ею принципам, подражать характерной для нее художественной манере [51]. Уже в 1553 г. Ронсар счел возможным (в «Элегии Жану де Лаперюзу») включить Дезотеля в состав избранных семи поэтов, образующих Плеяду. Недолго длилась и рознь между Дю Белле и Себиле [52].

Совершенно очевидно, что импульсы к сближению между Себиле и Дезотелем, с одной стороны, и Дю Белле и Ронсаром, с другой, шли в двух противоположных направлениях. Изменялось не только отношение критиков «Защиты и прославления» к вождям Плеяды; последние также двигались навстречу своим критикам. Полемические замечания, вызванные манифестом Бригады и первыми поэтическими опытами Дю Белле и Ронсара, были ими восприняты очень остро. Однако они не только отстаивали и уточняли свои позиции, но и, несомненно, многое учли и восприняли из замечаний своих оппонентов. Это относится в первую очередь к проблеме национальной литературной традиции. Стремление прислушаться к доводам, выдвинутым в этой связи Дезотелем и Себиле, доводам, основанным на принципе разумного и органического сочетания традиции и новаторства, было еще одним немаловажным фактором, побудившим Дю Белле и Ронсара в начале 1550-х годов подвергнуть существенному пересмотру свои творческие убеждения.

---

[51] Об «обращении» Дезотеля в новую поэтическую веру см.: *M. Raymond.* L'Influence de Ronsard sur la poésie française, p. 18—19.

[52] Факты, характеризующие отношения, которые сложились после окончания полемики вокруг «Защиты и прославления» между Себиле и Ано, с одной стороны, и Дю Белле, с другой, приводит А. Шамар. См.: *H. Chamard.* Histoire de la Plćiade, t. I, p. 218.



В ОРБИТЕ МАНЬЕРИЗМА

Любовная поэзия занимает важное место в творчестве формирующейся Плеяды. Это соответствовало программе, выдвинутой в «Защите и прославлении французского языка». «Юношеская забота — любовь» наряду с «восхвалением богов и доблестных людей» и «скоротечностью мирских вещей» фигурировала в качестве одной из основных тем, разработке которых дю Белле призывал посвятить свои силы французских поэтов. Вместе с тем желание прославить родной язык, овладев вершинами поэтического мастерства и соревнуясь с Италией в создании «высокой» поэзии, требовало освоения достижений петраркистской лирики и ведущего ее стихотворного жанра — сонета. Имея в виду эту цель, Дю Белле и объявил в «Защите и прославлении»: «Пой прекрасные сонеты — это столь же ученое, как и любезное итальянское изобретение... для сонета у тебя есть Петрарка и несколько современных итальянцев» [1].

Открывалась блестящая эра расцвета французского сонета (после первых опытов Маро, еще разрозненных и немногочисленных, хотя и заложивших основы той системы рифм в сонете, которая закрепилась затем во французской поэзии, а также некоторых проб пера Мелленом де Сен-Желе). Сонет прежде всего проявил себя — подтверждение этому мы не раз находим в истории литературы — незаменимым в смысле действенности катализа-

[1] «Поэты французского Возрождения». Л., 1938, стр. 268.

тором высокой поэтической техники[2]. Более того, его поэтическая структура, заложенные в нем возможности художественной выразительности оказались глубоко созвучными каким-то коренным чертам эстетических пристрастий и влечений, свойственных творцам французской литературы. Именно это побудило Арагона назвать сонет «национальной формой речи» французов («un parler national») [3].

Сторонники обновления французской поэзии, провозглашенного вождями Бригады, не замедлили откликнуться на это требование времени. Петраркистские по духу лирические сборники стали появляться один за другим. Раньше всех выступил сам Дю Белле («Олива», 1549). Правда, приоритет создателя «Оливы» в разработке любовной поэзии нового типа пытался оспаривать Понтюс де Тиар (в 40-х годах он был близок М. Севу и еще не примыкал к поэтической школе, возглавляемой Ронсаром и Дю Белле). В посвящении к изданию своих стихов, опубликованных в 1573 г., он утверждал, что еще 30 лет тому назад, раньше, чем кто-либо другой из французов, начал создавать «произведения, отвечающие возвышенному характеру его вдохновенных замыслов» [4]. Ронсар усложнил решение этой контроверзы. В 1553 г. в «Элегии Жану де Лаперюзу», намечая основные этапы развития любовной поэзии Плеяды, он отдавал пальму первенства Дю Белле. Однако в 1578 г., когда создателя «Оливы» уже давно не было в живых, Ронсар изменил свою прежнюю формулировку. Теперь он заявлял, что Понтюс де Тиар задолго до Дю Белле и более высоким слогом воспел свои любовные страдания (V, 261). Это утверждение было опровергнуто, однако, первым историком Плеяды, ее единомышленником и попутчиком, юристом, ученым и литератором Э. Пакье в его замечательном труде «Recherches de la France» (правда, настаивая на приоритете Дю Белле, Пакье, писавший главы своего исследования, посвященные Плеяде, в глубокой старости, сам допускает известное

---

[2] См.: *W. Mönch.* Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg, 1955, S. 67.

[3] См. обоснование этого тезиса в статье «О сонете» («Lettres françaises», март 1954 г.), которую Арагон опубликовал в ходе кампании, развернутой им под лозунгом «За национальную поэзию».

[4] *Pontus de Tyard.* Les Erreurs amoureuses. Ed. J. McCleland. Genève, 1967, p. 90.

смещение хронологической перспективы: ему кажется, что публикация «Оливы» на два или на три года опередила дебют Тиара, автора любовных стихотворений [5]. На самом деле первая книга «Любовных заблуждений» вышла в свет лишь на несколько месяцев позднее «Оливы», но в том же 1549 г. Затем последовали: в 1551 г.— вторая, а в 1555-м — третья книга «Любовных заблуждений». 1552 год — весьма важная веха в истории любовной поэзии ранней Плеяды. В этом году Ронсар издает «Любовные стихотворения» («Amours»), крупнейшее художественное достижение среди рассматриваемого нами круга поэтических произведений, Дю Белле — «XIII сонетов добродетельной любви», написанные под влиянием Понтюса де Тиара, а Баиф — две книги «Любви к Мелине».

Стремление подражать петраркистским увлечениям вождей Плеяды распространялось все шире в литературной среде. Ему отдал дань целый ряд поэтов, включавшихся в сферу влияния молодой Плеяды, например: Ж. Таюро («Sonnets, odes et mignardises amoureuses de l'Admirée, 1554), Оливье де Маньи («Les Amours», 1553), Г. Дезотель, переходивший от критического восприятия реформаторских намерений Бригады к восторженному преклонению перед Ронсаром (любовные сонеты из сборника «Отдохновение от более значительного труда» — «Repos du plus grand travail», опубликованные в 1550 г. и вошедшие затем со значительными дополнениями в сборник «Любовное отдохновение» — «L'Amoureux repos», 1553). Как свидетельствует пример Понтюса де Тиара и Таюро, тяга к петраркизации не остывала у французских мастеров любовной лирики и после того, как сами вожди Плеяды в этом своем увлечении разочаровались и начали от него отходить (у Ронсара этот отход был отчетливо засвидетельствован выходом в свет в 1553 г. «Книжки шалостей», а Дю Белле в том же году нанес сокрушительный удар условностям петраркистской манеры, жестоко высмеяв их в стихотворении «Одной даме»). О стойкости петраркистских привязанностей во французской литературе 50-х годов XVI столетия говорит и творчество Баифа. В 1555 г. он выпустил четыре книги сборника «Любовь к Франсине». В этом произ-

[5] *E. Pasquier.* Les Recherches de la France. P., 1643, Livre VII, Ch. VII, p. 617.

ведении звучат новые мотивы по сравнению с «Любовью к Мелине» (на этих отличиях я остановлюсь подробно дальше). Однако его стилистическая основа остается прежней.

В любовной лирике ранней Плеяды своеобразно преломлялись некоторые примечательные аспекты художественной программы, сформулированные в «Защите и прославлении французского языка»: стремление к художественному воплощению возвышенного, идеального начала, далекого и чуждого повседневной обыденности, желание насытить поэзию «ученостью», сделать ее плодом изощренной, виртуозной профессиональной техники, упоение формальным совершенством и чувственной красотой мира, его эстетизацией, тяготение к почерпнутым из античной и итальянской литературы «благородным» стихотворным жанрам, в данном случае в первую очередь к сонету.

Основным средством, способным привести к достижению намеченных целей, манифестом Плеяды объявлялось «подражание» или (согласно уточнению, внесенному в предисловие ко второму изданию «Оливы») «впитывание» («innutrition»). И этот принцип также в значительной степени определял характер любовной лирики Плеяды конца 40-х и начала 50-х годов. Она во многом вырастает на почве ассимиляции иноземных образцов. Речь идет в первую очередь, в соответствии с указанием, сделанным в «Защите и прославлении», об освоении художественных достижений итальянской лирики (Петрарка, страмботтисты конца XV в., Ариосто, Бембо и его последователи). Однако существенное место занимает и обращение к античной поэзии (анакреонтика и греческая антология эпиграмм, римские элегики, Гораций и Овидий), а также поиски вдохновения у представителей неолатинской поэзии (Поптано, Саннадзаро, Марулл, Секунд).

Конечно, выбор объектов для подражания и «впитывания» у отдельных поэтов Плеяды не совпадал, а зависел от их эстетических наклонностей и творческих интересов. Так, например, Ронсар меньше других своих соратников обращался к современным петраркистам и к вычурным страмботтистам XV в., предпочитая искать опору в классических традициях Бембо и Ариосто, а превыше всех ценя самого Петрарку. Дю Белле также многим обязан

Петрарке, Ариосто и Бембо, но в «Оливе» он не в меньшей степени использовал и творчество современных ему итальянских поэтов-маньеристов (Сансовино, Гвидиччони, Томеи, Тансилло, Даниелло и др.). Их произведения были собраны венецианским издателем Джолито в антологии, опубликованной двумя выпусками в 1546 и 1548 гг.[6] Баиф же, автор «Любви к Мелине», в гораздо большей степени ориентировался на позднегреческую анакреонтику и эпиграмматику; его привлекало творчество неолатинских поэтов XVI в., а также наследие Катулла, Проперция, Тибулла, Овидия. Объяснение этому следует искать в мотивах, преисполненных чувственности и игривой эротики, которая характерна для первого поэтического сборника Баифа. В более поздней же «Любви к Франсине» картина меняется. Иные стилистические устремления обусловили и обращение к иным источникам: теперь в качестве таковых и у Баифа доминируют стихотворения Петрарки и его позднейших последователей. Наконец поэты, примыкавшие к Плеяде, вроде, скажем, О. де Маньи, брали на вооружение не только достижения итальянской и античной любовной лирики, но творили и с оглядкой на своих выдающихся соотечественников, парафразируя в отдельных случаях те или иные стихотворения Ронсара или Дю Белле[7]. Такого рода примеры мы найдем и в любовной лирике Баифа.

Сам принцип «подражания» реализовывался также весьма неоднородно. Мы встречаем и вольные переводы, и различные формы поэтического подражания в узком и конкретном смысле этого слова: вариации, навеянные тем или иным стихотворным произведением или отрывком из него; контаминирование мотивов, заимствованных из разных источников; наконец, использование отдельных тем, образов и стилистических приемов, вплетаемых и вкрапливаемых в ткань нового оригинального текста или служащих толчком для дальнейшей самостоятельной поэтической разработки.

[6] Роль этой антологии как существенного первоисточника, широко использованного в любовной лирике ранней Плеяды, впервые была обнаружена и детально изучена Ж. Вианэ в его исследовании: *J. Vianey.* Le pétrarquisme en France au XVI^e siècle. Montpellier. 1909.

[7] См. многочисленные примеры, приводимые в этой связи М. Уитней в осуществленном им критическом издании: *O. de Magny.* Les cent deux sonnets des Amours de 1553. Genève, 1970.

Все эти многообразные пути и способы подражания не в одинаковой степени характерны для отдельных поэтов Плеяды. Ронсар, автор «Любовных стихотворений», выделяется, например, наибольшей независимостью по отношению к иноземным источникам. Он лишь в редких случаях близко придерживается какой-то одной определенной модели. Соприкосновение с итальянским образцом для него чаще всего лишь искра, воспламеняющая его собственную фантазию, трамплин для самостоятельного ее полета. Дю Белле же в «Оливе» гораздо менее свободно обращается с итальянскими первоисточниками. К тому же, если на основании анализа и подсчетов, сделанных специалистами, лишь одна четверть сонетов «Любовных стихотворений» так или иначе восходит к итальянским образцам, то в «Оливе» соотношение иное: здесь половина сборника — плод тех или иных форм подражания итальянским петраркистам. В «Оливе» мы встречаем целый ряд стихотворений, оказавшихся после пристального сопоставления с антологией Джолито подлинными переводами или, во всяком случае, очень близкими оригиналу переложениями произведений итальянских поэтов. На первый взгляд, это может показаться странным, если вспомнить отрицательные суждения об искусстве перевода, которые содержит «Защита и прославление». Обращение к помощи перевода в «Оливе» становится, однако, более понятным, если учесть общую художественную направленность сборника. Связь с конкретными жизненными обстоятельствами, отзвуки реально пережитых любовных эмоций нашли здесь более приглушенное выражение, чем в стихах, посвященных Ронсаром Кассандре. Работа над «Оливой» имела для Дю Белле более умозрительное и вместе с тем специфически профессиональное значение. Это был прежде всего опыт выработки стиля, средство шлифовки стихотворной техники, овладения секретами построения сонета, одним словом, необходимый этап самоусовершенствования, накопления сил для будущих смелых исканий [8]. Баиф также любил иметь дело с одним определенным источником — образцом (причем чаще всего останавливал свой выбор и сосредоточивал

[8] О том, что в переложениях итальянских источников Дю Белле, автор «Оливы», достигал иногда значительной самостоятельности, см. в статье А. Д. Михайлова «Ж. Дю Белле и К. Маро (о двух переводах из Петрарки)» («Филологические науки», 1963, № 2).

свое внимание на какой-нибудь одной его части). Но цель, которую ставил перед собой поэт,— это не столько попытка адекватной передачи на французском языке образной системы и музыкального рисунка оригинала, сколько нагнетение почерпнутых в оригинале стилистических и ритмических эффектов, их дальнейшее усложнение, придача им еще более изощренной причудливой и броской формы.

Зависимость многих любовных стихотворений ранней Плеяды от итальянских или античных первоисточников отнюдь не лишала творчество французских поэтов индивидуального своеобразия. В этой связи можно привести обратный пример. Жозеф Вианэ, глубже всех исследовавший влияние итальянских петраркистов на французскую поэзию, пришел к выводу, что для стихотворений Понтюса де Тиара трудно или, вернее, почти невозможно подыскать соответствующие конкретные итальянские прототипы (этот вывод в целом подтверждается и новейшими издателями Понтюса де Тиара Лаппом и Мак-Клелландом) [9]. И тем не менее в «Любовных заблуждениях», перенасыщенных петраркистскими штампами и общими местами платонической теории любви, творческая индивидуальность поэта отразилась менее отчетливо и своеобразно, чем в лирических сборниках, выпущенных в свет в те же годы Ронсаром, Дю Белле и Баифом.

*

Для ранней любовной лирики Плеяды характерна подчеркнутая идеализация женщины, ее обожествление, изысканно-галантная форма выражения чувств. Восприятие любви, воплощенное поэтами Плеяды в конце 40-х — начале 50-х годов и отмеченное печатью платонизма и петраркизма, складывалось под воздействием нескольких факторов.

Стремление к обожествлению женщины, ее возвышенному и одухотворенному платоническими идеями апофеозу и одновременно к углублению самоанализа, проникновения во внутренний мир лирического героя определя-

[9] См. вводные статьи к изданиям: *Pontus de Tyard.* Oeuvres poétiques complètes. Ed. critique par J. C. Lapp. Paris, 1966, p. XXX; Pontus de Tyard. Les Erreurs amoureuses. Ed. critique par J. A. McClelland. Genève, 1967, p. 58.

лось и питалось у поэтов Плеяды прежде всего закономерностями развития гуманистического сознания и теми перспективами, которые его завоевания раскрывали перед литературой. В данном случае речь шла в первую очередь о насыщавшихся новым содержанием представлениях о достоинствах человеческой личности, ее душевном богатстве, о месте и значении женщины в обществе, о ее роли как созидательницы духовных ценностей и вдохновительнице культурного прогресса.

Одними из непосредственных предшественников Плеяды в области любовной лирики были поэты лионской школы во главе с М. Севом. Лионская школа была основным очагом разработки и распространения платонической философии любви во французской поэзии 40-х годов. Вместе с тем поэты, группировавшиеся вокруг Сева и Эроэ, подчеркивая свою погруженность в мир личных чувств и философских медитаций, настаивали на своем нежелании соприкасаться с суетой придворной жизни и окунаться в нее, свою отрешенность от общественных треволнений вообще.

Любовная лирика ранней Плеяды несла на себе, однако, и отпечаток другого рода веяний. Культ галантности и платонического обожествления женщины, который распространялся во Франции середины XVI столетия, на свой лад, более поверхностный и светско-условный, воспринимался и поощрялся придворной средой. Придворные формы этого культа встречали в свою очередь, как мы увидим дальше, и ожесточенное сопротивление и резкую критику со стороны поборников реалистически более трезвого, более приземленного, а иногда и более циничного и натуралистичного взгляда на вещи. Гуманистические мотивы в первых лирических сборниках Плеяды нередко получают своеобразное преломление, продиктованное, в свою очередь, зависимостью от вкусов и наклонностей аристократической среды.

Интеллектуальная атмосфера, господствовавшая во французской придворной среде в середине XVI столетия, определялась в значительной степени духовными запросами женской половины аристократического общества. Начало этой тенденции было положено еще Анной Бретонской и ее придворным окружением. Она постепенно принимала все более отчетливые очертания при дворе Франциска I и Генриха II, в годы гегемонии госпожей

де Шатобриан и д'Этамп, Дианы де Пуатье и Екатерины Медичи, с одной стороны, и под воздействием таких просвещенных личностей, как Маргарита Наваррская и Маргарита Французская, с другой. Именно женская часть двора и была основным рассадником того пристального интереса к вопросам любовной психологии, той тяги к возрождению идеалов рыцарственности, к утонченной спиритуализации любовных чувств и их подчинения изощренным и строгим нормам светского поведения, которые становятся показательными для аристократической культуры во Франции начиная с 40-х годов XVI столетия. Существенна также и роль, которую Екатерина Медичи после своего прибытия во Францию и Диана де Пуатье в годы своего всемогущества сыграли в поощрении иноземных культурных влияний (первая — итальянских, вторая — испанских).

Петраркистский и платонический культ дамы, который расцветает во французской поэзии 40-х и начала 50-х годов, питался вместе с тем отнюдь не одними иноземными воздействиями, у него были свои прочные и богатые национальные традиции и истоки. Речь идет о средневековой концепции куртуазной любви, оплодотворившей творчество трубадуров и труверов, воплотившейся в «Романе о Розе» и в рыцарском романе. Два основных аспекта этой концепции непосредственно или опосредованно оказали особенно заметное влияние на содержание ранней любовной лирики Плеяды. Это, во-первых, убежденность в исконном и безусловном внутреннем и внешнем превосходстве женщины над мужчиной, обрекающем влюбленного на беспрекословное подчинение даме сердца, порождающем у него чувства робости и зависимости, подобострастия и восторженного преклонения перед своим кумиром. Это, во-вторых, восприятие любви как своего рода сложного и изощренного искусства или науки, требующих соблюдения во всех деталях заранее разработанных и тщательно регламентированных правил поведения — наподобие рыцарского кодекса или светски-придворного этикета.

Унаследованная от средних веков куртуазная концепция любви органично дополнялась и углублялась во Франции XVI столетия кругом идей, или непосредственно восходивших к учению Платона, или же почерпнутых у флорентийских неоплатоников конца XV в. и их последо-

вателей. Идеалистическая диалектика Платона вообще оказала заметное влияние на мироощущение и эстетические убеждения ранней Плеяды. К тому же, как заметил А. Лефран, переворот, осуществленный участниками Бригады в области поэзии, вообще был бы невозможным, если бы он не был подготовлен тем возрастающим интересом к платонической философии, который обозначается в просвещенных кругах французского общества начиная с 1540 г.[10]

Правда, еще в «Оде» Дени Ламбену (опубл. в 1550 г.) Ронсар выражает несогласие с теорией Платона, согласно которой источником знаний являются воспоминания, хранимые душой, о ее нечувственном бытии в потустороннем мире, и выдвигает против этой теории доводы сенсуалистского порядка (II, 15—16). В дальнейшем материалистические тенденции в мировоззрении Ронсара усиливаются. Так, например, в программном стихотворении «Своей книге» (1555) поэт не без язвительности отзывается о платоническом культе дамы. Позднее же, в «Сонетах к Елене», он уже прямо называет учение Платона ложным, а следование его идеалу данью моде; он решительно выступает теперь за приоритет материи над духом и за чувственное восприятие как источник познания истины[11]. Иронические насмешки над платонической философией любви и собственным увлечением ею находим мы и в знаменитой «Элегии одной даме» Дю Белле. Теперь, в 1553 г., поэту кажется нелепым и стремление «извлекать из любви философскую квинтэссенцию», и почерпнутый из «Пира» миф об андрогинах, и намерение искать в красоте отражение божественного сияния.

Однако в молодости дело обстояло иначе, и создатели Плеяды были тогда многим обязаны платонизму. Это касается и учения о вдохновении и об исступлении как основе творческого акта, и мысли Платона о созидании прекрасного как предназначении поэтического творчества, и его соображений о том, что сферой поэзии, окрыленной энтузиазмом и восторгом, является область иррационального (идеи, отразившиеся, как мы увидим дальше,

---

[10] См. об этом: *A. Lefranc.* Le Platonisme et la littérature en France (in: *A. Lefranc.* Grands écrivains français de la Renaissance. P., 1914, p. 64).

[11] «Sonets pour Helene». Livre I, LXII et LXIII.

и в художественном методе создателей «Оливы» и «Любовных стихотворений»). На почве платонических идей развивались и представления об Эросе как силе всеобъемлющей, одухотворяющей космос и движущей им, и склонность к символической интерпретации действительности (столь ярко выраженная у лионских поэтов и унаследованная от них некоторыми из представителей Плеяды).

Однако наиболее сильное влияние на французскую поэзию середины XVI столетия оказала неоплатоническая философия любви в интерпретации, данной ей Марсилио Фичино (1433—1499), его единомышленниками и последователями (в том числе и теми, которые для установления и внедрения платонических идеалов стремились использовать нормы благородного и безупречного светского поведения) [12]. Произведения, в которых они излагали эту теорию любви, вызывали живой интерес во Франции. Комментарий Фичино к «Пиру» Платона был издан во французском переводе придворного Маргариты Наваррской Симона Сильвия в 1545 г., одновременно с появлением в свет итальянского текста. «Азоланские беседы» Бембо (1505) вышли по-французски в 1545 г., «Придворный» Кастильоне (1528) — в 1537 г., а перевод «Диалогов о любви» Леона Еврея, опубликованных на итальянском языке в 1535 г., был осуществлен Понтюсом де Тиаром в 1552 г. Не замедлили во Франции появиться и собственные толкователи и популяризаторы воззрений Фичино (Шампье, Коррозе и др.).

Французские поэты XVI в., черпая вдохновение во взглядах Фичино, воспринимали их далеко не полностью и по-разному. Религиозно-мистические тенденции учения Фичино глубже и последовательнее всего были воплощены и развиты Маргаритой Наваррской [13]. Им отдали заметную дань также Понтюс де Тиар и Дю Белле. Языческую же музу Ронсара они затронули в значительно меньшей степени.

---

[12] См. в этой связи: *J. Festugière.* La philosophie de l'amour de M. Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle. Paris, 1941.

[13] О роли, которую Маргарита Наваррская и круг гуманистов и литераторов, окружавших ее, сыграли в распространении во Франции платонизма, см. в указ. выше работе А. Лефрана.

Идеал целомудренно чистой, возвышенной любви, основанной на преклонении перед добродетелью (пространно и красноречиво обоснованный еще епископом Антуаном Эроэ, писателем и мыслителем, духовно близким Маргарите Наваррской, в его поэме «Совершенная подруга», 1542), нашел своего наиболее убежденного и верного поборника из поэтов Плеяды в лице Понтюса де Тиара. Другие представители Плеяды также уделяли внимание этой теории. Это обстоятельство, как справедливо указал А. Вебер, объяснялось не только идеологическими побуждениями общего порядка; оно имело и конкретную социальную причину. Положение лиц, вступивших в духовное звание и тем самым принявших обет безбрачия, невольно направляло взаимоотношения Ронсара, Дю Белле и Баифа с избранницами их сердец, девушками из аристократического общества, в русло платонических чувств и умонастроений [14]. Вместе с тем мотивы возвышенной и целомудренной любви звучат в стихотворениях Ронсара и Баифа даже на первом этапе их творческого пути более приглушенно, чем у Понтюса де Тиара (ближе к последнему Дю Белле, автор «Оливы»), и, главное, то и дело вступают в противоречие с бурными всплесками чувственных вожделений.

В первую же очередь платоническая концепция любви привлекала к себе поэтов Плеяды своим общегуманистическим пафосом. Она давала возможность интеллектуально обогатить и «возвысить» изображение любовных чувств, прославить великую облагораживающую, преобразующую и цивилизующую силу любви, воспеть «божественные» задатки человеческой личности, красоту нравственных устремлений человека.

Философия Фичино с ее ярко выраженным художественно-образным началом служила также богатым источником отдельных поэтических тем и мотивов. Таково, например, аллегорическое толкование любви, развиваемое Фичино: «я» влюбленного умирает, чтобы, растворившись в сознании любимой, быть возрожденным силой ответного чувства. Этот мотив, широко распространенный в петраркистской поэзии, нередко пленял и воображение Дю Белле, Ронсара и их соратников.

---

[14] *A. Weber.* Op. cit., p. 91—92.

Петраркизм был тем направлением в поэзии, которое художественно наиболее полно претворило неоплатоническую теорию любви и вместе с тем давало возможность облечь стремление к «возвышенности» чувств в формы, близкие вкусам аристократической среды. Петраркизм был явлением сложным и неоднородным: в нем сочетались различные тенденции, он прошел несколько этапов развития и приобретал в отдельных национальных литературах Запада специфическую окраску. Объявляя творчество Петрарки своим образцом, подражая ему, итальянские петраркисты XV—XVI вв. вместе с тем во многом односторонне развивали художественные заветы своего великого предшественника. В любовной лирике Петрарки захватывающее своей искренностью и непосредственностью поэтическое чувство и интеллектуальное начало, выражающееся не только в проницательности самоанализа, но и в глубоко осознанном, виртуозном и целенаправленном применении самых разнообразных ресурсов поэтической техники, находились в гармоническом равновесии. У петраркистов конца XV и XVI вв. это равновесие нарушается. Аристократизируясь, петраркистская лирика под воздействием светской среды придает любви оттенок психологически и интеллектуально утонченной, но условной и рассудочной игры. Искренность чувства ослабевает, а временами и иссякает. Возрастающее стремление к идеализации действительности побуждало все шире прибегать к мотивам, почерпнутым из античной мифологии, а тем самым усугублять удельный вес «ученого» начала, доступного лишь узкому кругу обладающих необходимой эрудицией, посвященных лиц. Возникают определенные стереотипы, штампы в изображении чувств, в характеристике любовной ситуации — взаимоотношений поэта и его возлюбленной, в воспроизведении ее внешнего облика. Одновременно формальное совершенство становится самоцелью. У Петрарки броские антитетические формулы служили раскрытию реальных, мучительных противоречий душевного мира поэта, мастерское употребление параллелизмов, повторов, приемов звукописи музыкально выделяло благородную, певучую гармонию чувств. Теперь же формальные ухищрения все чаще превращаются в поиски эффекта ради эффекта.

Односторонность петраркизма проявлялась и в другом. Одухотворенное и чувственное начала любви не выступа-

ли у петраркистов в органическом единстве, а поочередно, на том или ином этапе, вытесняли друг друга. У так называемых «страмботтистов» конца XV и начала XVI в. (Серафино делл'Аквила, Тебалдео, Каритео, Сасси) превалировала игривая и пряная чувственность (пусть иногда и тонко завуалированная). Бембо и как теоретик, и как поэт стремился вернуть утраченную подражателями Петрарки одухотворенность. Именно с этой целью он и выступал ревностным популяризатором неоплатонического учения. Однако у него стремление к возвышенности чувств нередко принимало характер надуманного и отвлеченного спиритуализма. Весьма заметно подобная односторонность проявилась и во французской поэзии 40—50-х годов. Из поэтов лионской школы, в целом тяготеющих к спиритуалистической разреженности и абстрактности, ее сумели избежать лишь М. Сев (изображая преисполненное драматизма столкновение плоти и духа) и Л. Лабе, у которой чувственная страсть и духовное влечение не противостоят друг другу, а гармонично слиты. В ранней же любовной лирике Плеяды это противоречие очень отчетливо выражено (часто в виде смены противоположных умонастроений, а, возможно, и различных объектов любви в рамках одного и того же сборника, как, например, в посвященных Кассандре «Любовных стихотворениях» Ронсара). Большее равновесие и единство обоих начал было достигнуто Ронсаром в «Продолжении любовных стихотворений» и в «Новом продолжении», а затем на иной лад и в ином соотношении подобный синтез был осуществлен в поздних «Сонетах к Елене».

*

Как уже отмечалось, идеализация женщины и возвышенная платонически-петраркистская трактовка любви встречали отпор со стороны приверженцев «галльских» традиций, сторонников более скептического, гедонистического и реалистического взгляда на жизнь. Споры об отношении к женщине, любви и браку велись во французской литературе с давних пор, со времен «Романа о Розе» (в ходе разработки которого вступили в противоречие концепции Гийома де Лорис и Жана де Мен) и фаблио. Однако в XVI в., в эпоху Возрождения, эти споры при-

обретают особенно широкий и принципиальный характер. Наибольшей же остроты и интенсивности они достигают между 1537 и 1555 гг.[15]. В этот период дискуссия об отношении к женщине выходит за рамки своей непосредственной проблематики. Из средневекового по своим идеологическим истокам столкновения «феминистов» (изображавших женщину средоточием всех добродетелей, квинтэссенцией красоты, венцом мироздания) и «антифеминистов» (видевших в женщине существо порочное, чувственное и коварное, исчадие ада, источник зла и житейских бед) она перерастает в обсуждение центральных проблем гуманистической этики и в конфронтацию различных философских и эстетических точек зрения, различных общественных позиций.

Непосредственным толчком для развертывания этой дискуссии послужил, как показали новейшие исследования, выход в свет в 1537 г., французского перевода «Придворного» Б. Кастильоне. Трактат Кастильоне, содержавший восторженное изложение платонической теории любви, незамедлительно вызвал во Франции полемические реплики. Эти критические выпады исходили из поэтических кругов, близких Клеману Маро. В том же 1537 г., когда «Придворный» появился на французском языке, друг Маро Алманк Папийон опубликовал небольшую поэму под названием «Победа и триумф денег над Купидоном, богом любви». В ней, подтрунивая над возвышенными представлениями Кастильоне, он изображал любовь продажную, утверждая, что ни одна женщина не способ-

---

[15] Впервые вопрос о существовании такого рода полемики и о ее историко-литературном значении поставил А. Лефран в своей работе: «Le Tiers livre de «Pantagruel» et la querelle des femmes» (она была опубликована в 1904 г., а затем вошла в состав книги: *A. Lefranc.* Grands écrivains français de la Renaissance. P., 1914). Лефран датировал начало этой дискуссии 1542 г. и связывал ее с появлением в свет поэмы Эроэ «Совершенная подруга». Позднее, отчасти из-за пересмотра некоторых датировок, эта точка зрения была уточнена и генезис дискуссии получил иное истолкование. См. в этой связи, например: *M. A. Screech.* An Interpretation of the «Querelle des amies» (in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», t. XXI, 1959, fasc. 2). Свод новейших научных данных о дискуссии, носившей первоначально именование «спора о подругах» и переросшей затем в «спор о женщинах», см. также в след. работах: *E. Balmas, D. Valeri.* L'Età del Rinascimento in Francia. Milano, 1968 (p. 263 et sq.); *Y. Giraud, M.-R. Jung.* La Renaissance, t. I. P., 1972 (p. 144 et sq.).

на устоять перед властью золота. Почин Папийона (впоследствии переменившего убеждения и обратившегося в платоническую веру) был подхвачен одним из наиболее талантливых учеников и последователей Маро Бертраном де Лабордери. В 1541 г. Лабордери сочинил сатирическую поэму «Придворная подруга» («L'Amye de Court»). Стремясь осмеять идеалистические построения Кастильоне, он рисовал в своем произведении образ светской женщины, такой, какой она ему представлялась в действительности: бездушной и расчетливой светской кокеткой, подавляющей в своем сознании малейшие ростки подлинной незаинтересованной страсти во имя соображений, диктуемых честолюбием, тщеславием или материальной выгодой. Поэма Лабордери поразила современников язвительностью пронизывающей ее иронии, меткостью реалистических наблюдений, откровенностью тона. Вместе с тем она привела в негодование поборников платонических концепций, увидевших в поэме Лабордери поклеп на человеческую природу, стремление ее принизить и втоптать в грязь.

Первым поднял свой голос в защиту идеальных чувств и женской чести Шарль Фонтен. В своей поэме «La Contr'Amye de Court» (1542) он воспел добродетельную девицу, дочь просвещенного буржуа, которая прибегает к идеям, заимствованным у Фичино, для прославления святости брака. Затем последовала целая вереница самых различных выступлений со стороны поклонников и пропагандистов неоплатонического учения, приобретавшего в эти годы во Франции все больший резонанс. В качестве наиболее примечательных явлений в этой связи нужно отметить: издание в 40-х и начале 50-х годов XVI столетия целого ряда диалогов Платона на французском языке (в переводах Доле, Деперье, Постеля, Леблана, Дю Валя и др.); многочисленные публикации в эти же годы в переводе с итальянского на французский язык произведений, развивавших в той или иной форме неоплатонические идеи[16]; уже не раз упоминавшуюся поэму А. Эроэ «Современная подруга» (1542) и вообще литературную деятельность поэтов лионской школы, переживавшей в этот период особый расцвет. Важное место в развернувшейся дискуссии занимает и «Гептамерон»

[16] См. их перечень в указ. выше работе А. Лефрана, стр. 286—287.

Маргариты Наваррской. Замысел этого сборника новелл, посвященного выяснению и осмыслению сущности любви, возник у сестры Франциска I, видимо, в начале 40-х годов, и работу над ним она продолжала вплоть до своей кончины в 1549 г. «Гептамерон» — произведение сложное и, подобно «Делии» М. Сева (аналогия, предполагающая, конечно, учет всех тех различий, которые существуют между обоими произведениями хотя бы в силу их принадлежности разным литературным родам), по своим эстетическим качествам возвышающееся над основной массой произведений, выходивших в эти годы во Франции из-под пера сторонников платонического лагеря. Горячее субъективное сочувствие окрашенному мистическим началом идеалу возвышенной и одухотворенной любви сочетается в сборнике Маргариты Наваррской со стремлением достоверно запечатлеть те конкретные, нередко жестокие, а иногда и низменные формы, которые любовные отношения принимают в реальной действительности.

Наконец, в контексте литературной полемики, развязанной «спором о подругах», следует рассматривать и раннюю любовную лирику Плеяды. С идейной и эстетической точек зрения она была внутренне неоднородной (на этом вопросе нам еще придется остановиться подробней). Однако взятая в целом, она представляла собой, безусловно, в конце 40-х и начале 50-х годов еще одно и очень весомое выступление в защиту куртуазно-галантного, петраркистски и платонически идеализированного восприятия любви и отношения к женщине. Решительную попытку противопоставить себя этому восприятию мы находим в эти годы лишь у Э. Жоделя. В своей оде, посвященной художнику и поэту Денизо «Au Comte d'Alcinois sur ses Cantiques du premier Advenement de Jesus Christ» и написанной, по-видимому, в 1552 г., Жодель резко осуждал увлечение современных поэтов платоническими идеями и языческой мифологией [17]. (Сам он петраркистски-платонической концепции начал отдавать дань, художественно весьма своеобразно ее претворяя, лишь в конце 60-х годов). Правда, необ-

---

[17] О датировке этого произведения Жоделя см.: *E. Jodelle.* Oeuvres complètes, t. I. Ed. Balmas. P., 1965, p. 439, 511—512. Текст оды см. на стр. 78—83.

ходимо учесть, что платонизм вождей Плеяды длился недолго. Уже в 1553 г., как отмечалось, Дю Белле и Ронсар резко изменили свое отношение к платонической концепции любви.

Активность проявляли, однако, не только одни сторонники этой последней точки зрения. Свои единомышленники, и к тому же очень незаурядные, были и у Лабордери.

Линия, наметившаяся в полемических выступлениях поэтов круга Маро, нашла несколько позднее очень яркое продолжение в «Диалогах» Жака Таюро (1527—1555) [18]. Произведение Таюро, написанное, по-видимому, в 1554 г., а впервые опубликованное посмертно в 1565 г., заслуживает того, чтобы остановиться на нем подробнее и охарактеризовать его в целом.

«Диалоги» — важное звено как в становлении французского вольномыслия, так и в развитии сатирических тенденций во французской литературе XVI—XVIII вв. Первый путь ведет от Рабле через Таюро к Монтеню и далее к вольнодумцам XVII столетия; с другой стороны, творчество Таюро, автора «Диалогов», перекидывает мост от того же Рабле к Агриппе д'Обинье, создателю «Приключений барона Фенеста», к Матюрену Ренье, Шарлю Сорелю и писателям, продолжавшим их дело во второй половине XVII столетия. Существенна и роль, которую Таюро сыграл как один из зачинателей рационалистического направления во французской философской и общественной мысли второй половины XVI и XVII вв. В XVI столетии «Диалоги» пользовались немалым успехом и с 1565 г., когда они впервые были опубликованы, вплоть до 1602 г. переиздавались еще 14 раз [19]. Однако затем, и совершенно незаслуженно, они были преданы забвению (в XVII столетии, вероятно, именно из-за смелости религиозных и социальных идей Таюро). «Диалоги» мало изучены во Франции, не говоря уже о литературоведении

---

[18] В данной работе использовано издание: «Les Dialogues de Jacques Tahureau Gentil-homme du Mans. Non moins profitables que facetieux, où les vices d'un chacun sont repris fort aspremant, pour nous animer d'avantage à les fuyr et suyvre la vertu». A Rouen, 1583.

[19] *E. Besch.* Un moraliste satirique et rationaliste au XVI-e siècle. J. Tahureau («Revue du Seizième siècle», t. VI. P., 1919, p. 1).

других стран [20]. После 1602 г. их текст воспроизводился лишь один раз — в 1870 г. (изд. Э. Курбе).

«Диалоги» Таюро привлекают наше внимание и еще по одной причине: их автор на протяжении своего недолгого творческого пути соприкасался с литературной деятельностью складывающейся Плеяды, испытал ее влияние как лирик, общался с Ронсаром и дружил с Баифом, входил в кружок последователей новой поэтической школы в Пуату. Однако и в своих лирических сборниках, предшествовавших работе над «Диалогами» (оба эти сборника — «Les premieres poësies» и «Sonnets, odes et mignardises amoureuses de l'Admirée» — вышли в свет в 1554 г.), Таюро проявлял независимость, желание не пассивно подражать «Одам» Ронсара и петраркистской моде, а говорить своим голосом, сохранять право идти своим путем. Отдавая дань уважения Ронсару, Таюро вместе с тем недвусмысленно проявлял нелюбовь к пафосу, к злоупотреблению античными реминисценциями, тягу к безыскусственной простоте стиля, склонность к элегическим по своей тональности настроениям [21]. Написание «Диалогов» совпало с определенным поворотным этапом в эволюции Плеяды. К этому времени уже обозначилось разочарование Ронсара и Дю Белле в платонически-петраркистских мечтаниях и миражах, в идеале недостижимой для простых смертных «учености», с одной стороны, стремление к большей доступности, к преодолению прежней недооценки национальных культурных традиций, усиление критических тенденций, с другой. Все это мы найдем и у Таюро, но выраженное по-своему, с особенной, иногда парадоксальной резкостью, дополненное целым рядом других смелых, далеко идущих идей. В «Диалогах» речь идет уже не о сдвигах или повороте, а о настоящем переломе. Истоки этого перелома следует, как мне кажется, искать в кратковременном пребывании Таюро зимой 1553—1554 гг. при королевском дворе, куда он стал вхож благодаря покровительству престарелого Меллена де Сен-Желе. Пребывание при дворе оказало, видимо, на Таюро

[20] Когда работа над рукописью книги была завершена, я смог ознакомиться с содержательной статьей А. Вебера: *H. Weber.* Les Dialogues de Jacques Tahureau («Actes du Colloque Renaissance — Classicisme du Maine». P., 1975).

[21] Об отношении Таюро-лирика к Ронсару см. специальную главу «Таюро и Ронсар» в указ. соч. М. Рэмона (стр. 196—216).

очень сильное впечатление, но отнюдь не в положительном, а, наоборот, в отрицательном смысле: именно оно и развеяло иллюзии, перевернуло точки зрения, открыло глаза на многое, что раньше представало в ином свете, побудило поднять руку на прежних кумиров, перейти от лирических восторгов к язвительному смеху. Именно так и возник, как мне думается, замысел «Диалогов».

В «Диалогах» (в них два собеседника: Демокритик, убежденный последователь древнегреческого философа-материалиста, выразитель взглядов автора, и Космофил, выполняющий роль подголоска) причудливо переплетаются черты философского трактата и сатирического очерка. И в этом произведении очень ярко проявляется художественный талант Таюро: отвлеченные рассуждения перемежаются с меткими, карикатурно заостренными зарисовками социальных и бытовых типов (фигуры хвастливого воина, придворных, судейских, врачей, влюбленных школяров и т. д.), забавными и колоритными сценками (поведение Матамора в харчевне, уловки судьи, не желающего принимать истца, и т. д.[22]). Привлекает своей образностью, а местами поражает близостью к разговорной речи наших дней язык, которым написано произведение Таюро: чрезвычайно любопытны, например, те фразеологические перечни, которые приводит Таюро, сопоставляя ответы мещанок на приставания кавалеров и салонный жаргон придворных дам.

Один из ведущих мотивов в содержании «Диалогов» — протест против господства условностей в современных нравах. Главный источник этих условностей в глазах Таюро — безудержное подражание иноземным образцам и в первую очередь раболепное копирование всего итальянского.

Таюро не ратует за национальную изоляцию, но он выступает в защиту самостоятельности, самобытности, призывает опираться прежде всего на отечественные, «галльские» традиции. В «Диалогах» слышны отголоски патриотического пафоса «Защиты и прославления французского языка» Дю Белле (кстати говоря, Таюро не раз с благоговением называет имена Ронсара, Дю Белле, Баифа, превознося их за то, что они приумножили вели-

---

[22] *Tahureau.* Op. cit., p. 32 et 80.

чие и славу родного языка) [23]. Однако проблема подражания иноземным образцам ставится в произведении Таюро уже иначе. Собственно, речь идет уже и не о подражании, а о расширении круга познаний, об осваивании вещей, которые на иностранных языках осмыслены полнее, чем на французском [24].

Нападая на условности, на слепое следование модам, идущим из-за рубежа, Таюро имеет в виду в первую очередь куртуазную культуру. Она автору «Диалогов» глубоко антипатична. В этой связи и возникает вопрос о предназначении женщины, о смысле любви — вопрос, который, как мы видели, приобрел особую актуальность в 40-е и в начале 50-х годов XVI в., в период обострившегося и усложнившегося взаимодействия придворной цивилизации и гуманистической мысли.

Основная задача Таюро — поставить, если так можно сказать, любовные чувства на место, доказать, что бессмысленно и нелепо раздувать их значение, уделяя им слишком много внимания, ибо это ненужная трата времени и душевной энергии, погоня за призраками. Любовная страсть делает человека безумным, толкает его на пагубные поступки, вплоть до преступления или самоубийства, вызывает катастрофы государственного масштаба. Не следует поэтам тратить попусту время и марать бумагу ради этого наваждения.

Развенчивая любовную страсть, Таюро развенчивает и женщину, восставая против ее идеализации и тем более обожествления. Такие настроения кажутся ему манией, насаждаемой в первую очередь придворной средой и обусловленной опять-таки подражанием иноземным модам. Таюро издевается над склонностью «испытывать страсть на итальянский лад, вздыхать по-испански, бить себя в грудь по-неаполитански и умолять на придворный манер» [25].

Истинная суть вещей гораздо прозаичнее и проще. Любовь для Таюро есть не что иное, как выражение естественного для человечества стремления к продолжению рода, освящаемого браком. Но в таком случае, задается он вопросом, «какую пользу деторождению могут

---

[23] См., например, указ. соч., стр. 167.
[24] Там же.
[25] *Tahureau.* Op. cit., p. 13.

принести бесконечные вымыслы, глупые речи, безмерные страсти, душераздирающие приступы ревности, безумно-дерзкие предприятия...»[26] Женщина отнюдь не является воплощением совершенства, а, скорее, наоборот. Именно потому, что женщина создана природой для сохранения человеческого рода, она и является существом, крайне несовершенным[27].

Бросается в глаза сходство между ходом мыслей Таюро и соображениями, которые развивает в III книге «Пантагрюэля» Рабле врач Рондибилис, когда к нему за консультацией по поводу целесообразности брака обращаются Панург и его товарищи. Показательно и противоречие, обнажающееся у Таюро. Восставая против условностей придворной культуры, против идеалистически «высоких» концепций любви, он сам вынужден впадать в натуралистичность и отдавать дань однобокому, а временами и просто плоскому утилитаризму. Здесь сказывается антиномия, которая возникла еще в средние века и которая затем весьма отчетливо давала о себе знать на протяжении XVII столетия, в период расцвета абсолютизма, в годы деятельности вольнодумцев, бурлескных писателей и авторов реально-бытовых романов типа Сореля, Скаррона или Фюретьера. Это была антиномия между идеалистическими и аристократическими формами, в которые облекался в литературе одухотворенный психологизм, с одной стороны, и натуралистической ограниченностью на данном этапе материалистических и реалистических устремлений, с другой.

Таюро не ограничивается нападками на придворную цивилизацию, претящую ему показным блеском, фальшью, надуманностью, и противопоставлением ей здоровой простоты существования в тиши скромного, но близкого сердцу родного поместья (в этом отношении автор «Диалогов» непосредственно предвосхищает «Приключения барона Фенеста» д'Обинье). Он идет дальше в своей социальной критике. Все люди сотворены из одного теста[28]. Каждый должен получать вознаграждение в соответствии со своим трудом и усилиями[29]. Таюро про-

---

[26] *Tahureau.* Op. cit., p. 42.
[27] Ibid., p. 7.
[28] Ibid., p. 63.
[29] Ibid., p. 76.

славляет деятелей культуры, вышедших из низших, неимущих слоев общества и достигших славы силой своего духа. В качестве примера он приводит имена Демосфена и Эврипида, которого называет «сыном простого ножовщика» [30].

Основной объект критики Таюро — сословная спесь, несправедливость, порождаемая привилегиями рождения. Автор «Диалогов», правда, добавляет, что, будучи дворянином, он будто бы не собирается выступать против дворянства и знати как таковых, а разоблачает «носителей порока и глупцов», к какому бы сословию они ни принадлежали [31]. Весь контекст произведения, однако, свидетельствует о том, что это не дань морализаторским тенденциям, а простая оговорка, продиктованная соображениями осторожности. Особенно ненавистны Таюро знать, гранды, их высокомерие, наглость, привычка ни с чем не считаться, терпя вокруг лишь заискивание, лесть, пресмыкание.

В неменьшей степени, чем сословная спесь, отталкивает Таюро и жажда обогащения. Для автора «Диалогов» при этом — и это характерно — оба начала неразрывно слиты. Высокое общественное положение всегда связано с богатством. Богатство всемогуще [32]. Знаменательно, что и стимул, побуждающий стремиться к придворной карьере, Таюро видит в «скупости», в жажде накопления [33]. Богатеи уже начинают вытеснять родивитое дворянство. Каждый выскочка, за которым следует толпа лакеев, требует, чтобы его почтительно именовали «Grand'seigneur et Gentil-homme» (когда сталкиваешься с подобного рода наблюдениями Таюро, кажется, что наступили уже времена Мольера или Лесажа) [34].

Любопытны в этой связи и замечания Таюро о Венеции. С одной стороны, здесь довольно недвусмысленно дает о себе знать сочувствие автора «Диалогов» республиканскому режиму как таковому (перекликающееся с аналогичными оценками у Ла Боэси). По мнению Космофила, венецианцы «из современных людей в наибольшей мере идут по стопам достопочтенной древности, досто-

[30] *Tahureau.* Op. cit., p. 134.
[31] Ibid., p. 67.
[32] Ibid., p. 73.
[33] Ibid., p. 71.
[34] Ibid., p. 67.

верно воспроизводя образец столь знаменитого и овеянного славой Римского Сената»[35]. Вместе с тем обоих собеседников в «Диалогах» отталкивают буржуазные нравы венецианских республиканцев. И для Космофила, и для Демокритика они прежде всего хищники, главная мудрость которых заключается в умении наживаться[36].

Одновременно на страницах «Диалогов» мы не раз встречаем выражение сочувствия тяжелой судьбе бедняков — существ, которые «могут считать себя мертвыми, едва лишь они появились на свет божий»[37]. Для Франции XVI столетия общественные взгляды Таюро были весьма смелыми и радикальными. Своей критической резкостью они в известной мере напоминают идейные мотивы, звучащие в «Истории Франсиона» Шарля Сореля. Но Таюро чужд оттенок анархического индивидуализма, присущий бунтарству Сореля в начале 20-х годов XVII в. Социальная критика в «Диалогах» Таюро последовательнее и глубже.

Не менее интересен и философский аспект «Диалогов». И здесь также преобладают черты острой неудовлетворенности и критицизма. Таюро развертывает перед читателем целый обзор различных философских систем, начиная от античности и кончая современностью. Мы видим, как много он передумал и как основательно подготовился, приступая к работе над «Диалогами». С особенной язвительностью и неприязнью Таюро относится к учению Платона. Не случайно одним из двух безумцев, беседу с которыми Демокритик подробно излагает Космофилу, оказывается (наряду с хвастливым воякой) философ-неоплатоник. Таюро осыпает насмешками «прекрасные, но вымышленные идеи Платона»[38] и претензии на «божественность» его последователей. Достается и Аристотелю, но прежде всего его современным адептам и толкователям-схоластам (Таюро называет их «les logiciens). Культ Аристотеля в глазах Таюро — ярчайший образец ненавистного для него слепого преклонения перед авторитетами прошлого[39]. Автор «Диалогов» издевается над нелепым упрямством, с которым последователи Ари-

[35] *Tahureau.* Op. cit., p. 106.
[36] Ibid., p. 107.
[37] Ibid., p. 92.
[38] См., например, указ. соч., стр. 160.
[39] *E. Besch.* Op. cit., p. 31.

стотеля настаивают на правоте учителя даже тогда, когда он заведомо объявляет белое черным. Сам же Таюро не хочет принимать на веру суждения античных авторов, если они не прошли проверку разумом и опытом. Киники, вроде Диогена, не приемлемы для него из-за своего низменного образа жизни. Стоики, по его мнению, требуют от человека невозможного. Его возмущают философы, которые отвращают человека от радостей жизни и, разыгрывая из себя мудрецов, напуская на себя глубокомысленный вид, призывают пренебрегать земными делами. Смысл человеческого существования — в подчиненном контролю разума наслаждении, предназначение философии — приносить практическую пользу людям. Любимые философы Таюро — Демокрит (великий насмешник и одновременно великий мыслитель[40]) и Эпикур.

Что касается современных философов, то несомненный интерес представляют еще суждения Таюро о Кардано и Эразме. Кардано порицается за свою приверженность суевериям. Разоблачение веры в сверхъестественные силы, которая пронизывает современную философию (нападки на демонологию, астрологию и вообще на увлечение предзнаменованиями и предсказываниями, осуждение алхимии и т. д.), занимает видное место в «Диалогах». Много внимания уделяет Таюро характеристике Эразма. Это обстоятельство уже само по себе свидетельствует о значении, которое автор «Диалогов» придает фигуре Эразма. Но он упрекает создателя «Похвального слова глупости» в непостоянстве и непоследовательности. При этом в упреках Таюро проявляются временами и противоречия, присущие его собственному мироощущению. Таюро кажется, например, что Эразм заблуждается, приписывая иногда в «Похвальном слове глупости» глупцу те черты, которые на самом деле являются достоянием мудрости, и наоборот[41]. В действительности же здесь находит себе выражение диалектическое ви́дение мира, отличающее Эразма, в то время как Таюро, руководствуясь критериями житейского здравого смысла, впадает в излишнюю прямолинейность[42]. В целом же «Диалоги» с характер-

[40] *Tahureau.* Op. cit., p. 152.

[41] Ibid., p. 165.

[42] О стихийной диалектике, пронизывающей философию Эразма, см. главу, посвященную автору «Похвального слова глупости», в кн.: *Л. Пинский.* Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.

ной для их скептически и материалистически настроенного автора нелюбовью к метафизическим построениям, ко всякого рода отвлеченным и туманным спекуляциям и одновременно тягой к рационалистической ясности и практической пользе, представляют собой знаменательный этап в становлении национальных традиций философской мысли во Франции.

Это относится и ко взглядам Таюро на религию. И здесь он выступает как противник мистификаций, призванных вводить человека в обман, хотя бы и утешительный, и возвышающий. Религия в глазах этого вольнодумца есть не что иное, как средство держать общество в узде. Именно ради этой цели религиозные верования и обряды, а тем самым связанные с ними суеверия и ложные представления и были изобретены, внушены людям и введены в обиход древними законодателями, вроде Нумы Помпилия, Солона или Ликурга. Правда, Таюро делает вид, что его соображения относятся лишь к языческим верованиям и не затрагивают христианства. Однако и тут мы имеем дело с очевидной оговоркой. У читателя возникает очень серьезное сомнение относительно того, существуют ли на самом деле, с точки зрения Таюро, какие-либо принципиальные различия между Моисеем и Христом, с одной стороны, и Нумой Помпилием, с другой.

Здесь же в размышлениях о социальной природе религии, о религии как единственном средстве гарантировать общественный порядок и покой коренится и источник противоречий Таюро. В отрывке, очень важном для понимания взглядов писателя, Таюро отчетливо заявляет, что свобода от религиозных предрассудков доступна лишь просвещенным умам, способным руководствоваться требованиями добродетели [43]. Для массы же «глупых и изменчивых обывателей» (ce sot et inconstant vulgaire) страх, внушаемый религией, совершенно необходим. Не будь этого страха, государственное устройство было бы немедленно уничтожено и наступил бы полнейший общественный хаос. Такого рода опасения побуждают Таюро, обратившись к современности, с ужасом вспомнить о страшных потрясениях, вызванных действием пагубных в своем безбожии, как он подчеркивает, вольнодумных сект. Есть все основания полагать, что Таюро имел здесь в

[43] См. в этой связи: Указ. соч., стр. 180—181.

виду движение анабаптистов и установление ими Мюнстерской коммуны (1535—1536). Аналогичными соображениями продиктованы и резкие высказывания, метящие, в свою очередь, как мне кажется, в протестантов. Новшества, за которые они ратуют, во имя которых они готовы перевернуть весь свет, в глазах Таюро лишь «ряд незначительных частностей..., клубы дыма, которые не преминут развеяться». Именно поэтому он и пришел к выводу, что «следует удовлетвориться верой наших отцов, не упорствуя и не присоединяясь к убеждениям, которые лишают людей покоя и уверенности» [44]. Ход мысли Таюро в определенной степени предвосхищает Монтеня. Аргументация, которую Таюро развертывает в конце «Диалогов» в пользу католицизма, уже не является ни отговоркой, ни уловкой, а естественно вытекает из социальных убеждений писателя. Она прежде всего — плод тех мрачных предчувствий, того смятения, которые вызывали в сознании автора «Диалогов» зловещие симптомы нависшей над страной катастрофы, приближающейся кровавой распри.

Вообще за эпикурейскими декларациями и язвительной насмешливостью у Таюро скрывается немалая доза горечи и скептицизма, порожденных пережитыми разочарованиями. Уже в «Диалогах» местами звучит мысль, «что все деяния людей не что иное, как фантастическое и смешное сновидение» [45]. Сходные умозаключения и побуждают Демокритика — Таюро отбросить прежние, далеко идущие планы и искать утешения в сельском уединении. Подобные настроения усиливаются у Таюро к концу его жизни. Особенно отчетливо они выражены в стихах, опубликованных в 1555 г., перед самой кончиной писателя[46]. Показательны уже сами заглавия этих стихотворений: «О суетности людей», «О твердости духа», «О пользе быть малословным», «Таюро — брату: о непостоянстве вещей», «Против любви». Перед нами художе-

---

[44] *Tahureau.* Op. cit., p. 181.

[45] Ibid., p. 109.

[46] Стихи эти были посвящены сестре короля Маргарите Французской и опубликованы в виде приложения к написанной прозой «Речи королю о величии его правления и превосходстве французского языка». Позднее их стали присоединять к изданию текста «Диалогов», несмотря на искусственность такого сочетания весьма различных по идейной направленности произведений.

ственные произведения, тематику которых затем, через 40 лет, стали разрабатывать в своей лирике барочные поэты Спонд и Шассинье, но произведения, написанные при этом прозрачно ясным слогом и четким чеканным ритмом, напоминающим оды Малерба. В предсмертных стихах Таюро человек сравнивается с «призрачной тенью», с «дымом», с «пылью, которую разгоняет во все стороны ветер». Все в жизни непостоянно и скоротечно, суетно и бренно, знание тщетно, всемогуща смерть.

Tout ce que l'homme fait, tout ce que l'homme pense
En ce bas monde icy,
N'est rien qu'un vent leger, qu'une vaine esperance
Pleine d'un vain soucy [47].

(Все, что человек совершает, все, о чем человек размышляет в посюстороннем мире, не что иное, как дуновение ветра, как тщетные надежды, преисполненные тщетных забот.)

Мудрецы, внутреннему миру которых открыта истина, одиноки. Им противостоит толпа невежд, находящихся во власти примитивных инстинктов. Единственный проблеск надежды теперь оказывается связанным с верой в благость провидения.

Заключительный этап литературной деятельности Таюро в какой-то мере напоминает духовный кризис, пережитый Дю Белле в 1551—1552 гг. Однако аналогия эта относительна. Настроения Таюро в последний год его жизни более беспросветно пессимистичны, более глубоко проникнуты религиозным началом. Произведения, созданные Дю Белле в период охватившего его смятения, таят в себе одновременно и задатки тех тенденций, которые, окрепнув, позволили затем поэту этот мировоззренческий кризис преодолеть. О том, как развивалась бы дальше творческая деятельность Таюро, оборванная смертью, нет смысла гадать. Различия между предсмертными стихами Таюро и стихотворениями, вошедшими в сборник Дю Белле «Произведения творческого вымысла автора», нашли выражение и в сфере стиля. Мировоззренческий кризис Дю Белле воплотился по преимуществу в художественных формах, характерных для маньеризма. Как уже говорилось, упомянутые только что стихи Таюро скорее всего

[47] *Tahureau.* Op. cit., p. 189.

напоминают религиозную поэзию барокко 90-х годов XVI столетия.

Бурная эволюция, пройденная Таюро — мыслителем и писателем — за какие-нибудь два-три года, показательна и в другом отношении. Она свидетельствует о том, как резко и быстро могли изменяться без какого-либо прямого давления извне мировоззренческие и творческие позиции французских писателей в эти чрезвычайно напряженные, критические годы.

Для того чтобы завершить характеристику «спора о женщинах», необходимо остановиться на еще одном весьма интересном и также совершенно незнакомом и неизученном у нас литературном памятнике — «Монофиле» Этьена Пакье [48]. Произведение это, написанное в широко распространенной в XVI в. форме диалогов, любопытно прежде всего как попытка сопоставить различные точки зрения, обнаружившиеся в ходе спора, и тем самым дать его некий синтез, осмыслить его итоги. «Монофил» вышел в свет в начале того же 1554 г., когда, повидимому, Таюро работал над своими «Диалогами». Как и Таюро, Э. Пакье (1529—1615) был близок Плеяде и стал впоследствии ее историографом. Подобно автору «Диалогов», он отразил в «Монофиле» по-своему те сдвиги, ту переоценку ценностей, выдвинутых волной неоплатонизма и петраркизма, которые обозначились в передовой французской литературе середины 50-х годов XVI в. Однако просвещенный представитель «людей мантии» делал это значительно более умеренно и осторожно, чем пылкий и склонный к крайностям создатель «Диалогов».

Время действия «Монофила» (если можно говорить о действии применительно к произведению, содержащему изложение пространных бесед) точно датировано. Оно приурочено к дням, последовавшим за снятием осады Меца императорскими войсками, т. е. очевидно, к самому началу 1553 г. Трое молодых людей — Монофил, Глафир

---

[48] «Монофил» даже не упомянут среди произведений Пакье в краткой характеристике, посвященной выдающемуся французскому гуманисту в I томе «Истории французской литературы» (М., 1946, стр. 315), и в заметке о нем в «Краткой литературной энциклопедии» (т. 5. М., 1968). Сам же Пакье считал это произведение своим любимым детищем. В данной работе использован текст «Монофила», помещенный в изд.: *Pasquier E.* Les Oeuvres. T. 1—2. Amsterdam. 1723.

и Филопол, участвовавшие в героической защите Меца, коротают досуг во время короткого привала на обратном пути домой. С ними беседует также некая обаятельная и высокообразованная дама Хариклея. Позднее в ученый спор вмешивается и сам Этьен Пакье, незаметно присутствующий при начале дискуссии. В центре ее основные проблемы, составляющие сущность «спора о женщинах»,— природа любви, брака, отношение к женщине. Однако попутно в произведении такого ученейшего и обладавшего исключительно широким кругом интересов писателя, каким был Пакье, поднимается множество самых разнообразных вопросов: и философских, и общественных, и эстетических (например, об объективном или субъективном характере прекрасного), и историко-литературных (например, были ли реальные прототипы у дам, воспетых поэтами Плеяды в их любовных стихотворениях), и психологических.

Протагонист диалога Пакье — Монофил. Он глашатай одной из двух крайних точек зрения, нам уже хорошо знакомой. Монофил — идеалист до мозга костей, убежденный платоник, нередко прибегающий к аргументации, напоминающей Фичино, человек религиозный, максималист по своему внутреннему настрою. Он поет гимн любовному чувству — непостижимой разумом тайне, божественному чуду. Любовная страсть для него выше всяких общественных законов, ибо находит свое обоснование и оправдание только сама в себе. Для Монофила неоспоримо превосходство женщины над мужчиной. Женщина воплощает идеальное начало, она средоточие всех добродетелей, символ совершенства, в то время как мужчина преисполнен противоречий, обречен на борьбу с темными инстинктами. Монофил допускает только любовь к одной женщине. Любовь и верность раз и навсегда избранной даме сердца для него синонимы. Вместе с тем, говоря о любви, Монофил подразумевает любовь к замужней женщине. Здесь, как и в целом ряде аспектов, проявляется глубокая связь, существующая между воззрениями, которые отстаивает герой диалога Пакье, и средневековой куртуазной концепцией любви. Эту связь Монофил пытается обосновать доводами общественного порядка. Все его миропонимание — это протест против воцарившейся в окружающей действительности вульгарной власти денег. Некогда, в незабвенную пору золотого века, брак был основан на любов-

ном влечении. Однако деньги, богатство, корыстолюбие исказили основанные на законах природы взаимоотношения, они превратили брак в сделку, подчинили его расчету. «О, время! О, нравы! — восклицает в негодовании Монофил,— вы стали столь порочными, что деньги превратились в символ брака, а пожизненный союз людей оказался рабством!» [49] Идеальная возвышенная любовь и призвана стать как бы возмещением за низменность и убожество реального положения вещей.

Хариклея на стороне платонических идей, проповедуемых Монофилом, в той мере, в какой они возвеличивают женщину. Однако ей кажется, что они наносят ущерб прочности брака, способны разрушить его.

Глафир — человек практичного и оппортунистического склада ума. Как и Хариклея, он считает целесообразным не осуждать господствующие общественные порядки, а, наоборот, приспосабливаться к ним. Глафир не признает любовной страсти. Любовь, по Глафиру, должна быть чем-то гораздо менее обременительным, доставлять наслаждение, напоминать светское развлечение, игру. Устами Глафира (отчасти и Хариклеи) говорит, как правило, обыденный, житейский трезвый смысл, отчасти в том преломлении, которое он приобретал в светских кругах.

Подлинный же антагонист Монофила — это Филопол. Для этого заядлого эпикурейца и либертена любовь не что иное, как стремление к удовлетворению чувственного желания. Поскольку предназначение любви в наслаждении, рассуждения о верности беспочвенны и лицемерны. Жажду наслаждений не следует подавлять, а она, в свою очередь, неутолима. Пресыщение наслаждениями и означает конец одного любовного увлечения и начало другого. Свои представления о любви Филопол обосновывает философскими доводами: в жизни нет ничего постоянного, вечного, все подвержено изменениям, призвано сменять друг друга [50]. Не удивительно, что Филопол в противоположность Монофилу уверен в полном превосходстве мужчины над женщиной и склонен относиться к последней свысока. Зависимость от стародавних «галльских» традиций сочетается у Филопола с далеко идущими, вольнодумными и радикальными настроениями. Апеллируя,

---

[49] *Pasquier.* Op. cit., p. 711.
[50] Ibid., p. 708.

как и Монофил, к законам природы, Филопол также нападает на существующие общественные установления и порядки (так, например, и он разражается диатрибой против денег, которые, по его словам, «стали всесильным монархом и единственным властелином над людьми» [51]. В этом отношении крайности сходятся. Однако критическое отношение к современности выражается у обоих персонажей диалога совершенно по-разному. У Монофила оно ведет к поискам убежища в возвышенном идеальном мире личных чувств. У Филопола же оно выражается в намерениях решительного переустройства общества на естественных, соответствующих велениям природы началах. Так, скажем, апология свободной любви наталкивает Филопола на идею общности жен, а дальше — и общности имуществ. Пакье, однако, сознательно снижает размах вольнодумных высказываний Филопола, придавая им циническую окраску или же характер нарочитых парадоксов, вызывающих у окружения улыбку и смех.

Наконец, на сцену выходит и сам Пакье. Ему и принадлежит последнее заключительное слово в споре. Взгляды, развиваемые Пакье, как бы синтезируют точки зрения, высказанные другими участниками диалога, но преодолевая житейскую заурядность и поверхностность представлений, показательных для светской среды, снимая крайности как вольнодумного гедонизма, так и платонического идеализма. Пакье сближает с Монофилом возвышенное восприятие любви. Ученый юрист — соратник Плеяды ратует за уважительное отношение к женщине, основанное на признании духовного и гражданского равенства обоих полов. Одновременно, однако, Пакье «снижает» неоплатоническую концепцию любви, переосмысливая ее на материалистический лад. У него не вызывает сомнений чувственная первооснова любви. Он дает ей следующее определение: «Любовь — это страсть, обусловленная представлениями, которые, в свою очередь, порождаются инстинктом, движущим нами и устремленным на взаимное телесное совокупление» [52]. Цель, преследуемая любовью, — наслаждение; ее смысл — в стремлении к продолжению рода.

---

[51] *Pasquier.* Op. cit., p. 768.
[52] Ibid., p. 735.

Этическая проблематика неотделима для Пакье от общественной. Автор диалога осуждает аристократическую среду за склонность превращать любовь в светскую игру, флирт, борьбу самолюбий, тщеславное кокетство и т. д. Для него самого, мыслителя, связанного с буржуазными кругами, высшее освящение любовь находит в браке.

«Монофил» Пакье по-своему резюмировал многолетний «спор о подругах», или «о женщинах», и подводил под ним черту. Некоторые идейные тенденции, пронизывающие диалог Пакье, перекликаются с настроениями, возобладавшими у вождей Плеяды после поворота, который обозначился в их творчестве около 1552—1553 гг. Вместе с тем произведение Пакье, с характерным для него сплавом гуманистических устремлений и реалистических наклонностей, частично предвосхищает подход Монтеня к решению того круга проблем, которые составляют сердцевину содержания «Монофила».

*

На фоне литературно-исторических споров о женщине и природе любви, развертывающихся во Франции в 40-х и начале 50-х годов XVI в., отчетливее проступают своеобразные черты ранней любовной лирики Плеяды. В этой связи возникает вопрос о воздействии на эту лирику маньеризма как художественного стиля. Ренессансное в своей основе упоение чувственной прелестью мира или увлеченность возвышенностью духовных устремлений человека перерастает у авторов «Оливы», «Любовных заблуждений» или «Любви к Франсине» в подчеркнутую идеализацию действительности, подчиненную к тому же определенной, заранее заданной художественной «манере», определенному жизненному и эстетическому стереотипу. Подобные стилистические тенденции показательны именно для маньеризма и, в частности, французского.

Проблема маньеризма в западноевропейских литературах XVI в. очень сложна, и, конечно, не может быть сколько-нибудь полно поставлена в данном контексте даже применительно к французской литературе XVI в. Эта задача тем более невыполнима, что проблема маньеризма как литературного стиля или художественного метода, привлекая в последнее время к себе все большее вни-

мание, продолжает оставаться остродискуссионной. В решении ее сталкиваются несколько совершенно различных взаимоисключающих точек зрения. Многие ученые продолжают считать, что маньеризм — категория специфически искусствоведческая и к истории литературы вообще не применима. Другие исследователи, наоборот, склонны видеть в маньеризме некоего извечного спутника истории литературы, типологическую противоположность другого, столь же «извечного» начала — классики [53]. Третьи рассматривают маньеризм как всеобъемлющий стиль одной, но самостоятельной эпохи в развитии литератур Запада, отделяющей друг от друга Возрождение и «время барокко». Эта концепция, пожалуй, наиболее распространена в западноевропейской и американской науке наших дней [54]. Четвертая группа литературоведов не склонна отрывать маньеризм от культуры Возрождения. Однако эти литературоведы также вкладывают в понятие стиля маньеризма весьма широкое содержание, отождествляя его с художественным мироощущением всего того периода в истории ренессансного искусства и литературы, который чаще именуется «поздним Возрождением» [55].

Наконец, для целого ряда зарубежных ученых понятие маньеризма имеет более узкое и ограниченное значение. Так, скажем, такой известный специалист, как Г. Вейзе, отказывается видеть в маньеризме всеобъемлющий стиль, считая его лишь определенным стилистическим ответвлением, т. е. частным художественным течением, в рамках той эпохи в истории духовной жизни Европы, которую он, взятую в целом, предпочитает называть термином «tardo Rinascimento» [56]. Польский исто-

---

[53] Наиболее значительным представителем этой точки зрения является Э. Р. Курциус (см.: *E. R. Curtius.* La Littérature européenne et le Moyen Age latin. P., 1956; 1-е издание этого труда на немецком языке вышло в свет в 1947 г.).

[54] Одним из исследователей, оказавших наибольшее влияние на становление этой концепции, является А. Хаузер (*A. Hauser.* The social history of Art. 2 v. London, 1951; *idem.* Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Welt. München, 1964).

[55] Эта концепция получила, например, развернутое обоснование в интересной статье венгерского ученого Т. Клаництаи: *T. Klaniczay.* La crise de la Renaissance et le maniérisme.— «Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae», t. 13. Budapest. 1971.

[56] «Storia del termine «Manierismo» (in «Manierismo, Barocco, Rococo: Concetti e termini», Roma, 1962, p. 37—38).

рик литературы М. Брамер приходит к выводу, что «маньеристические изобретения соответствуют вкусу изощренной элиты с аристократическими замашками», и в этом плане противопоставляет маньеризм литературе и искусству барокко, называя последнее «течением более широкого размаха, поглощающим в каждой стране также региональные элементы, зачастую имеющие отчетливо выраженный народный характер»[57]. Видный знаток французской литературы М. Рэмон, перекидывая мост от изобразительных искусств к литературе, отмечает, что маньеризм «с социологической точки зрения носит аристократический и придворный характер» [58].

В советском литературоведении проблемой маньеризма одними из первых всерьез занялись А. А. Аникст и А. А. Морозов [59]. Оба исследователя подчеркивают наличие связей между маньеризмом и духовными традициями Ренессанса. Оба они справедливо возражают против намерения видеть в маньеризме одни негативные стороны, не признавая за ним какие-либо художественные достижения. И А. А. Аникст и А. А. Морозов, отмечая сложность историко-литературного процесса, склонны вместе с тем относить маньеризм в целом к постренессансной стадии развития европейской культуры. Правда, здесь между ними обнаруживается определенное расхождение. А. А. Аникст рассматривает маньеризм как самостоятельный стиль, достигающий своего расцвета в период между поздним Возрождением и эрой барокко. А. А. Морозов же определяет маньеризм «как раннюю фазу барокко, хотя и резко отличную по своим доминантам от его более поздней стадии» [60].

---

[57] *M. Brahmer.* Le maniérisme — terme d'histoire littéraire (in «La littérature comparée en Europe orientale». Budapest, 1963, p. 256).

[58] *M. Raymond.* La Pléiade et le maniérisme (in «Lumières de la Pléiade». P., 1966, p. 394). Эту же мысль ученый повторяет, подвергая детальному анализу художественную специфику маньеризма в одной из своих последних работ, во вступительной статье к антологии: «La Poésie française et le Maniérisme. Textes choisis et présentés par M. Raymond». Genève, 1971, p. 6.

[59] *А. А. Аникст.* Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы (сб. «Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII вв. М., 1966); *А. А. Морозов.* Маньеризм и барокко как термины литературоведения («Русская литература». Л., 1966, № 3).

[60] *А. А. Морозов.* Указ. соч., стр. 40.

Мне лично также попытки заменить категорией маньеризма понятие «позднего Возрождения» (не говоря о еще более широком использовании этой категории) не кажутся оправданными. Я вижу в маньеризме один из аспектов литературного процесса середины и конца XVI столетия, особенное развитие получающий на последнем этапе в истории художественной культуры Возрождения. При этом в отдельных западноевропейских странах судьба маньеризма складывается отнюдь не единообразно.

Во французской литературе первые проявления маньеризма возникают относительно рано. Наглядный пример тому — история Плеяды. В ней, как уже отмечалось, периоды усиления маньеристических тенденций с самого же начала становления этой литературной школы перемежаются с периодами подъема художественных устремлений, уходящих своими корнями глубоко в почву ренессансного гуманизма (в том числе и гуманизма «трагического»). К тому же у писателей, склоняющихся к маньеризму, ощущение утраты жизненной полнокровности и внутренней гармонии, уравновешенности, отличающих ренессансное мировосприятие, получает различное воплощение [61]. Эти писатели остаются связанными с ренессансными эстетическими традициями. Но в их творчестве, в котором ослабевают реалистические качества, материалистические задатки, с одной стороны, возрастают иррационалистические умонастроения, признаки эмоционального перенапряжения, экзальтации, надрыва, а, с другой, усиливается склонность к идеализации действительности, выступают на первый план черты условности, поиски усложненной и изощренной художественной формы как некоей самоцели, упоение профессиональной виртуозностью как таковой. Для убедительного истолкования соотношения, существующего между стилем ренессанса и стилем маньеризма, мне представляется чрезвычайно важной мысль, высказанная Д. С. Лихачевым, относительно постепенного усложнения и формализации стиля, который определяется ученым как «первичный», и его конечной сменой стилем «вторичным» (этим сдвигам сопутствует, в частности, как отметил исследователь, рост во второй фазе «декоративности», появление разновидностей стиля, рассчитанных на узкий круг, на «немногих», на «знато-

[61] См. введение к данной работе, стр. 25.

ков», рост «самостоятельности» стиля, при которой один и тот же стиль может выражать различное содержание» [62].

Однако этот процесс формализации стиля, отражение которого мы наблюдаем в ранней любовной лирике Плеяды, происходил отнюдь не автоматически. У него были свои внешние, общественного порядка причины. Стремление к стилизации действительности и ее преображению, подчинению ее воспроизведения определенным, заранее заданным, «модным» стереотипам, само имело корни в социальной действительности. Оно было обусловлено прежде всего воздействием нравов и вкусов аристократической, придворной среды, существование которой, подчиненное четким нормам и канонам этикета, было пронизано духом стилизации. Здесь же находило поддержку и дополнительные стимулы тяготение поэтов к созданию в своих лирических произведениях мира эффектного, блистательного, но эфемерного и иллюзорного, подобного манящим, но зыбким миражам или ослепительным, рассыпающимся тысячами огней, но тут же гаснущим фейерверкам. Отсюда же та значительная роль, которую в этой любовной лирике играет декоративное начало — в воспроизведении облика возлюбленной, ее окружения, природы, в трактовке соотношения между человеческой личностью и фоном, на котором она выступает. И в этом плане воображение поэта питала та атмосфера феерической, приподнятой над современной действительностью праздничности, которая создавалась при дворе непрерывно сменявшими друг друга торжественными церемониями, театрализованными представлениями, драматическими спектаклями, балами, маскарадами и турнирами. Эта атмосфера порождала у тех, кто был ею окружен, ею дышал, ощущение как бы непрестанного присутствия на сцене, выступления перед лицом зрителей, игры, обязывающей к особой парадности, самоконтролю, к постоянному перевоплощению и смене внешнего облика.

Поэзия маньеризма, как справедливо отметил М. Рэмон, была во многом поэзией восхваления и прославления [63]. Это относится и к любовной лирике Плеяды кон-

[62] *Д. С. Лихачев.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973, стр. 176.

[63] См. указанное выше предисловие М. Рэмона к составленной им антологии, стр. 40.

ца 40-х — начала 50-х годов. Обильные ресурсы для осуществления этой задачи поставляла мифология, облегчавшая и окрылявшая поэтическую лесть, позволявшая облекать в плоть мечту, придавать монументальность и фантастические очертания обыденным явлениям. Этой же цели служили риторические изыски. Их предназначение заключалось также в первую очередь в преувеличении, в нагнетании красок, в приукрашении посредством изобретательно варьируемых и преподносимых во все новых и новых сочетаниях традиционных антитез, гипербол, развернутых метафор. Склонность к развернутым метафорам позволяла не только демонстрировать находчивость, остроту ума, гибкость и изящество слога. Она придавала таинственность аллегорической зашифрованности изображаемым явлениям. Эта зашифрованность не отпугивала, а наоборот, привлекала к себе читательские круги, к которым обращались поэты-маньеристы, ибо эти круги представляли собой умственную элиту, людей, испытывавших удовлетворение от соприкосновения с интеллектуальной сложностью.

В поэзии маньеризма очень сильно развито описательное начало. Предрасположение к описательности сближает эту поэзию с изобразительным искусством. По словам М. Рэмона, «всякое художественное творчество, принадлежащее сфере маньеризма или сфере барокко, подчиняется формуле Горация...: «ut pictura poesis» [64]. С этой тенденцией значительно позднее, уже в период распространения рококо и эпигонского классицизма, и счел необходимым вступить в борьбу Лессинг. Во имя ее искоренения он предпринял попытку решительного разграничения поэзии и живописи в своем «Лаокооне». В ранней же любовной лирике Плеяды мы наблюдаем обратное. На поэтическое восприятие действительности здесь очевидное влияние оказывали эстетические принципы, характерные для изобразительных искусств и утверждавшиеся прежде всего живописцами и скульпторами школы Фонтенбло.

Основоположниками этой школы были итальянские мастера, приглашенные для перестройки и оформления королевского дворца в Фонтенбло. Во главе их первоначально (в 30-х годах) стоял Россо, а затем ведущее место заняли Приматиччо, а также Николо делл'Аббате, Бенве-

[64] *M. Raymond.* Op. cit., p. 18.

нуто Челлини и архитектор Серлио. К этой же школе примыкали и выдающиеся французские художники: скульпторы Жан Гужон и Жермен Пилон, живописцы Жан Кузен и Антуан Карон. Именно школа Фонтенбло и стала основным рассадником стиля маньеризма во Франции 40—50-х годов. Под ее обаянием в эти годы находились многие поэты, так или иначе соприкасавшиеся с придворной культурой. В интересной работе Ж. Адемар убедительно показал, сколь многим поэтическое воображение Ронсара было обязано импульсам, исходившим от творчества художников школы Фонтенбло [65]. Согласно меткому наблюдению французского ученого, в любовных стихотворениях Ронсара (это же определение можно было бы отнести не только к Кассандре, но и к Мелине и Франсине Баифа или к другим героиням ранней любовной лирики Плеяды) женские образы зачастую «представляют собою не живые существа, существа, облеченные в плоть и кровь, а воспроизводят статуи или картины, какие поэт мог наблюдать вокруг себя» [66].

При всем том общем, что сближает между собой ранние сборники любовных стихотворений Ронсара, Дю Белле, Баифа, Понтюса де Тиара и их последователей, маньеристические тенденции проявляются в их лирике неоднородно. В этом отношении обозначаются три основные разновидности. Первый вариант можно определить, используя удачный термин, примененный М. Рэмоном, как «маньеризм метафизический» [67]. К нему принадлежат прежде всего «Олива» и «Тринадцать сонетов добродетельной любви» (1552) Дю Белле и «Любовные заблуждения» Понтюса де Тиара. У истоков этого варианта маньеризма, овеянного духом неоплатонизма [68], находится творчество М. Сева. «Делия, предмет высшей добродетели» (1544) М. Сева — первый во французской литературе сборник стихов, посвященный одной женщине (составленный, правда, не из сонетов, а из стихотворений,

---

[65] *J. Adhémar.* Ronsard et l'école de Fontainebleau (in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», t. XX, fasc. 2, Genève, 1958).

[66] Ibid., p. 344.

[67] См. указ. выше статью М. Рэмона из сборника «Lumières de la Pléiade» (p. 403).

[68] О значении неоплатонической философии для становления западноевропейского маньеризма см. в указ. выше статье Т. Кланицаи.

написанных в более архаической форме десятистиший). Специфика любовной поэзии Сева — в ее внутреннем драматизме. Традиционные антитезы и другие атрибуты петраркистской риторики приобретают в его стихах психологическую мотивированность, становятся символом душевных противоречий, терзающих сознание поэта. Суть этих противоречий заключается в столкновении чувственных влечений и противостоящего им порыва к возвышенному идеалу, одухотворенному и чистому. Суровый и аскетический лаконизм поэзии Сева усугубляет впечатление трагической непримиримости и мучительности этого конфликта. В этой же герметической форме одновременно находит свое живое воплощение сила интеллекта, способного проникнуть в глубины человеческих страстей и подчинить их себе, своему организующему, дисциплинирующему началу.

Любовная лирика Дю Белле и Понтюса де Тиара в значительной мере лишена этого драматического нерва. Платонические идеи в ней воплощаются более умозрительно. Все же в «Оливе» Дю Белле временами удается придать поэтической интерпретации избранной им философской концепции личное, индивидуальное звучание, предопределенное, как мы увидим дальше, какими-то (предклассицистическими по своей природе) чертами, характерными для его собственного душевного настроя, но существенно отличающимися от поэзии Сева. Ближе всего к вождю лионской школы подошел не Понтюс де Тиар или Дю Белле, а Жодель в своей поздней любовной лирике, насыщенной символикой, сочетающей строгую рационалистичность, чеканность и лаконизм формы с затаенным глубоким эмоциональным подтекстом, преисполненным трагизма, отзвуков страданий, которые несут с собой любовная страсть и рок, тяготеющий над человеком. Для того чтобы подтвердить обоснованность подобной аналогии, достаточно привести в качестве примера такие замечательные любовные сонеты Жоделя, как, скажем: «Des astres, des forests, et d'Acheron l'honneur...», «J'aime le verd laurier dont l'hyver ny la glace...», «Je me trouve et me pers, je m'asseure et m'effroye...», «Comme un qui s'est perdu dans la forêt profonde...» [69]

---

[69] *E. Jodelle.* Oeuvres complètes, t. I. Ed. Balmas. P., 1965, p. 393, 397, 400, 392.

Вторую разновидность представляет маньеризм, который можно было бы назвать «светски-риторическим». Наиболее типичные его образцы мы найдем в упоминавшихся ранее сборниках Баифа или Маньи. Этот вид маньеризма в наибольшей степени предвосхищает и напоминает будущую прециозность. От последней его отличают проблески по-ренессансному неподдельной увлеченности чувственной красотой мира, бесконечным многообразием его форм и способов художественно воссоздавать это многообразие. Большей частью, однако, у обоих поэтов чувственность сочетается с определенными следами рассудочности.

Особняком стоит Ронсар, автор «Любовных стихотворений». У него мы найдем в изобилии следы и первой и второй разновидности маньеризма. Однако силой своего темперамента и воображения Ронсар преодолевает и разбивает каноны петраркизма. Он то и дело создает лирические произведения или фрагменты произведений, которые несут на себе прежде всего отпечаток индивидуальной неповторимости его поэтического дара, его художественной натуры и которые одновременно проникнуты отзвуками художественного мировосприятия, характерного для Высокого Возрождения.

*

Из петраркистских сборников, созданных поэтами Плеяды, наиболее примечательны как целое «Олива» Дю Белле (напомним, что первое издание, включавшее 50 сонетов, вышло в свет в 1549 г., а второе, пополненное 65 новыми сонетами,— в 1550-м) и «Любовные стихотворения» Ронсара (первое издание «Amours» было опубликовано в 1552 г., второе, расширенное и снабженное комментариями гуманиста Мюре,— в 1553-м). В этих сборниках не только ярче всего выявилось индивидуальное творческое начало, они одновременно и примечательные вехи с точки зрения формальной структуры. «Олива» — это первый сборник любовных стихотворений во Франции, составленный только из сонетов. В сборнике Ронсара окончательно закрепляется ставшее затем традиционным во французском стихосложении построение терцетов на основе трех рифм, а также очень важный прин-

цип регулярного чередования мужских и женских рифм, приобретший со временем обязательный характер.

Уточняя индивидуальные очертания обоих сборников, сосредоточим свое внимание на трех аспектах: образе возлюбленной, образе лирического героя и теме природы. Образ возлюбленной и в «Оливе» и в «Любовных стихотворениях» — это прежде всего воплощение поэтической мечты Дю Белле и Ронсара. В какой мере создание его было вдохновлено реальным чувством, реальными жизненными обстоятельствами, как в этих образах отразились конкретные черты внешнего и внутреннего облика определенных жизненных прототипов и существовали ли вообще таковые? Все эти вопросы издавна волнуют историков литературы, занимающихся творчеством Плеяды. Совершенно очевидно, что в ранней любовной лирике Плеяды, находящейся в орбите маньеризма, эта проблема решается своеобразно, иначе чем, скажем, 20 лет спустя. Уже в «Сонетах к Елене» при всей их просветленной классицистичности образ возлюбленной отчетливее индивидуализирован и конкретизирован, чем в более ранних сборниках Ронсара, посвященных не только Кассандре, но и Марии. Тем более это относится к созданным в те же 70-е годы стансам и одам д'Обинье, автора «Весны». Вихрь необузданных, бешеных страстей, который пронизывает стихи д'Обинье, надрыв, который в них слышится, не могли быть плодом литературного вымысла. Это был крик души, переживавшей острую жизненную драму,— разрыв помолвки с любимой женщиной Дианой де Тальси (кстати сказать, племянницей Кассандры).

С ранней любовной лирикой Плеяды дело обстояло иначе. Этьен Пакье устами героя своего одноименного диалога Монофила выразил сомнение, испытывали ли вообще Ронсар, Дю Белле, Поптюс де Тиар и их соратники чувство влюбленности, когда писали свои петраркистские стихи. По словам Монофила, эти поэты проявляли слишком много изобретательности и «живости», для того чтобы быть по-настоящему влюбленными. Каждый из них будто бы просто выбирал себе в соответствии со своими наклонностями даму сердца, «восхвалению которой и ухаживаниям за которой он и посвящал лучшую и наиболее здравую часть своих творений» [70]. Мы знаем, например,

[70] *E. Pasquier.* Op. cit., p. 771—772.

что именно так обстояло дело с Мелиной Баифа, персонажем, существовавшим лишь в воображении молодого поэта. Казалось бы, что сборник «Любовь к Франсине» должен иметь иной характер. Толчком для его возникновения послужила поездка двадцатидвухлетнего Баифа и его друга Таюро в Пуатье, где они познакомились с сестрами Франсуазой и Марией де Женп и влюбились в них. Баиф воспел Франсуазу под именем Франсины, а Таюро посвятил Марии сборник стихов, назвав ее «обожаемой» (L' Admirée). В «Любви к Франсине» Баиф проявил себя значительно более зрелым поэтом, чем в предшествующем сборнике: возросла его профессиональная виртуозность, более изощренным и утонченным стало воображение. Однако существо вещей мало изменилось. Образ Франсины почти столь же литературен и, если так можно сказать, феерически декоративен, что и образ Мелины. Роль конкретных реальных деталей сводится, как это показал еще Оже-Шике в своей монографии, к очень немногому [71]. Внешний облик Франсины условен и неопределенен. Перипетии любовных взаимоотношений, отголоски которых слышны в стихах Баифа, довольно банальны и сводятся к эпизодам, обычно расцвечивающим историю светских ухаживаний. Основная доминанта в содержании сборника — жалобы влюбленного на непреклонность дамы сердца, на отсутствие взаимности. К тому же трудно различить, что в бытовых ситуациях у Баифа навеяно реальными впечатлениями, а что является просто воспроизведением традиционных мотивов петраркистской лирики. Условность поэтического тона, отсутствие непосредственности в передаче эмоций еще более усложняют решение этой задачи, и это в данной связи основное.

Нечто аналогичное относится и к «Оливе». Попытки французских исследователей (Шамара, Сеше, Вианэ и др.) установить, кто именно был героиней любовного романа, вдохновившего Дю Белле на создание его сборника, оказались бесплодными. Это и неудивительно. В содержании самого сборника мы не находим почти никаких реальных примет этого романа и его героини. Как это привычно в поэтической традиции, восходящей к Петрарке, относительно конкретнее обозначены обстоятельства рокового

---

[71] *M. Augé-Chiquet.* J.-A. de Baïf. La vie, les idées et l'oeuvre. P., 1909, p. 80.

начала романа, момент первой встречи, когда любовь с первого взгляда поражает сердце поэта (из перифраз, которыми изобилует пятый сонет сборника, можно заключить, что Дю Белле впервые увидел Оливу в ночь на рождество во время церковного богослужения.— I, 30—31). Однако думается, что в «Оливе» не следует искать того, что отнюдь не соответствовало эстетическим побуждениям автора. Любовь в «Оливе» изображается как чувство, которое в силу недоступности героини не дает влюбленному права претендовать ни на что большее, нежели восторженное преклонение перед ней — живым воплощением мечты, идеала. Возлюбленная в глазах поэта — это неземное существо, которое он боготворит, которое приводит его в состояние высшего подъема душевных сил, экстаза. Понятно, что и к воспроизведению подобных чувств и существа, порождающего их, нельзя подходить с меркой повседневного правдоподобия и требовать от него особенного богатства жизненных реалий. Другое дело, что сам воспеваемый поэтом идеал несет на себе печать книжной надуманности и светской условности.

У Ронсара в «Любовных стихотворениях» соотношение идеального и реального начал сложнее. Для истолкования этого соотношения очень важен вопрос датировки цикла стихотворений, посвященных Кассандре. И Ронсар также стремится точно указать, когда именно и при каких обстоятельствах его сердце поразила роковая страсть. Мы узнаем, что это произошло 21 апреля 1546 г. во время бала в королевской резиденции в Блуа [72]. Ему исполнился тогда 21 год, а Кассандре Сальвиати, дочке выходца из Флоренции, богатейшего банкира и землевладельца, было 15. Кассандра произвела на поэта неотразимое впечатление, пленив его изяществом своего облика, тонким мастерством, с которым она пела и играла на лютне. Не

[72] Эти данные упоминаются в сонетах XIV и CXXIV сборника «Amours» (в дальнейшем все ссылки на текст стихотворений этого сборника и их нумерация приводятся по изданию: *Ronsard.* Les Amours. Ed. H. et C. Weber. P., 1963) и в «Элегии Пьеру де Паскалю» (из сборника «Роща», 1554). П. Ломонье, основываясь на определенных хронологических неточностях, допущенных Ронсаром, утверждал, что встреча в Блуа состоялась не в 1546, а в 1545 г. (*P. Laumonier.* Ronsard poète lyrique, p. 42). Этой же точки зрения придерживались А. Лоньон (*H. Longnon.* P. de Ronsard... P., 1912, p. 320) и А. Шамар («Histoire de la Pléiade», t. I, p. 254).

прошло, однако, и года, а может быть, и всего несколько месяцев, как Кассандра Сальвиати вышла замуж за Жака де Пенье, сеньора де Прэ, которому принадлежали земельные угодья неподалеку от поместья Ронсаров. Это обстоятельство позволяло поэту, время от времени посещавшему родные места, изредка встречаться с Кассандрой.

Целый ряд историков литературы (например, Лоньон и Ломонье) склонны рассматривать «Любовные стихотворения» как своего рода поэтический дневник, на основе которого могут будто бы с большой долей вероятности быть восстановлены основные перипетии любовного романа, пережитого Ронсаром. Эти ученые считают, что большинство стихотворений, составивших текст сборника, опубликованного в 1552 г., было написано в 1546—1547 гг., т. е. сразу же после знакомства Ронсара с Кассандрой, в разгар увлечения, охватившего поэта, как непосредственный отклик на пережитый им шок. Однако в последнее время преобладает иное мнение. Согласно ему, «Любовные стихотворения» были созданы по преимуществу в 1551—1552 гг.[73]

Такое положение вещей существенно меняет и сам угол зрения, под которым следует рассматривать творческое своеобразие сборника. Образ Кассандры возникает в таком случае на страницах «Любовных стихотворений» прежде всего сквозь дымку воспоминания, в ореоле эмоций, ослабленных дистанцией времени, и как бы восстанавливаемых ретроспективно или пробуждаемых мечтами. Это относится, например, к эротическим мотивам, временами бурно прорывающимся на поверхность в содержании сборника. Чувственные наслаждения, изображаемые Ронсаром, не могли быть подарены ему Кассандрой. Это исключалось характером их взаимоотношений. Они могли быть плодом воображения, ассоциировавшего их с Кассандрой (не случайно в «Любовных стихотворениях» эти мотивы нередко всплывают как обманчивые видения, навеянные сном и рассеивающиеся при пробуждении), или же это были переживания, связанные с другими женщинами.

---

[73] См., например: *R. Lebègue.* Ronsard, 1966, p. 30 (Лебэг исходит прежде всего из особенностей версификационной техники, применяемой Ронсаром в «Любовных стихотворениях») или указ. выше введение А. Вебера к осуществленному им и К. Вебер изданию «Amours» (p. X).

Наконец, поэт связывал с образом Кассандры и разработку тем, по своему происхождению литературных, книжных, воплощение представлений условных, стереотипных, диктуемых эстетической модой или давлением поэтических традиций. Ронсар сам об этом недвусмысленно заявил в «Элегии Кассандре», опубликованной в сборнике «Роща» (1554, VI, 58).

Таким образом, в «Любовных стихотворениях» далеко не все, что обозначено именем Кассандры, на самом деле вызвано к жизни непосредственно ее личностью. В этом отношении «Любовные стихотворения» — произведение значительно менее цельное, чем, скажем, «Сонеты к Елене». То, что Ронсар не вынес в первом своем сборнике любовных стихотворений имя героини в заглавие, а назвал его безлично «Amours», представляется в данной связи неслучайным (установившаяся у нас привычка называть этот сборник «Любовь к Кассандре» произвольна и ведет к неточности). Вместе с тем в течение длительного периода все, что для Ронсара было связано с миром любовных эмоций, так или иначе кристаллизовалось вокруг образа Кассандры, ассоциировалось с ней. Согласно меткому выражению А. Вебера, на протяжении девяти лет, с 1546 по 1555 г., «Ронсар хранил по отношению к Кассандре во всяком случае литературную верность, и это обстоятельство по-своему свидетельствовало о силе произведенного на него впечатления» [74].

Недооценивать интенсивность и вдохновляющее воздействие чувства, вызванного в душе Ронсара Кассандрой, также не следует. Это чувство с необыкновенной силой прорывалось у Ронсара-поэта, когда, казалось бы, образ Кассандры уже давно должен был быть вытеснен из его сознания другими любовными увлечениями. Такова, например, «Элегия», которая пополнила текст «Любовных стихотворений» в 1560 г., т. е. через 15 лет после встречи с Кассандрой («Cherche Cassandre, un poëte nouveau// Qui apres moy se rompe le cerveau // A te chanter...»). Горечь, обида, отголоски оскорбленного самолюбия перерастают здесь к концу стихотворения в глубокое и всеобъемлющее разочарование жизнью. Охватывая стареющего поэта, оно вносит в его творчество мотивы уже барочные по своей тональности.

---

[74] *Ronsard.* Les Amours. Ed. H. et C. Weber, p. XI.

Ещё более патетичным примером служит один из шедевров любовной лирики Ронсара, поэма «Кассандре», написанная в 1569 г., когда поэт вновь после многих лет разлуки встретился с женщиной, озарившей его молодость.

L'absence, ny l'obly, ny la course du jour,
N'ont effacé le nom, les graces, ny l'amour,
Qu'au coeur je m'imprimé des ma jeunesse tendre,
Fait nouveau serviteur des beautez de Cassandre:
Cassandre qui me fut plus chere que mes yeux,
Que mon sang, que ma vie, et que seule en tous lieux
Pour sujet eternel ma Muse avoit choisi,
Afin de te chanter par longue Poësie...[75]

(Ни разлука, ни забвение, ни бег времени не смогли изгладить из памяти имя, прелести и любовь, которые запечатлелись в моем сердце с юных лет, когда меня покорила красота Кассандры,— Кассандры, которая была мне дороже моих очей, моей крови, моей жизни и которая одна во всем мире навечно стала избранницей моей музы с тем, чтобы я воспевал ее пространными стихами.)

Искренность этих заверений не вызывает сомнений. Восторженное преклонение перед любимой женщиной пронизано отзвуком страданий, которые доставляло поэту чувство к Кассандре. Мы верим Ронсару, когда он убеждает Кассандру, что никогда не переставал ее любить. Глубину стихотворению придает и философски окрашенная тема времени, решаемая Ронсаром, несмотря на оттенок элегической грусти, присущей поэме, на этот раз по-ренессансному оптимистично. Годы заметно сказались на Ронсаре и Кассандре («... время, которое рушит и стены, и крепости, утекая, нанесло урон и нашей молодости...»). Но они оказались бессильны перед любовью. Сознание Ронсара сохранило нетронутым облик юной, преисполненной «детского обаяния» Кассандры, такой, какой она навсегда пленила поэта в весеннюю пору его жизни. Так человеческая память и верность идеалу торжествуют над разрушительным действием времени.

Реальность, искренность чувства позволяют Ронсару общие места петраркистской лирики насыщать личным началом. Так, традиционная ситуация — столкновение с

[75] *Ronsard.* Les Amours, p. 313.

недоступностью дамы сердца, неразделенность любви, которая, как правило, порождает у петраркистов нескончаемые вереницы красноречивых, но именно в силу своей красноречивости надуманных и искусственных жалоб, у Ронсара служит источником бьющего через край лиризма. Погоня за неуловимым счастьем, стремление к недостижимому идеалу перерастают у Ронсара в любовную одержимость, в некое наваждение, придают его чувствам стремительность, накал и кипение неподдельной страсти. В качестве наугад взятого примера может служить сонет CLXXIII. Традиционные антитезы и мифологические образы, вовлеченные в бурный поток чувства, обуреваемого поэтом, оживают, придавая вместе с тем выражению эмоций значительность, рельефность:

O traits fichez jusqu'au fond de mon ame,
O folle emprise, ô pensers repensez,
O vainement mes jeunes ans passez,
O miel, ô fiel, dont me repaist Madame.

O chault, ô froyd, qui m'englace et m'enflamme,
O promptz desirs d'esperance cassez,
O doulce erreur, ô paz en vain trassez,
O montz, ô rocz, que ma douleur entame,

O terre, ô mer, chäos, destins et cieulx,
O nuit, ô jour, ô Manes stygieux,
O fiere ardeur, ô passion trop forte:

O vous Démons et vous divins Espritz,
Si quelque amour quelques foys vous a pris,
Voyez pour dieu quelle peine je porte[76].

(О стрелы, вонзившиеся до самых глубин моей души! О безумное наваждение! О думы передуманные! О годы моей юности, бесполезно прожитые! О мед, о желчь, которыми меня питает моя дама! О тепло, о холод, который меня леденит и воспламеняет! О вспышки безнадежных желаний! О сладостные заблуждения! О шаги, впустую отмерянные! О горы, о скалы, которые мое страданье способно тронуть! О земля, о море, хаос, судьбы и небеса! О ночь, о день, о тени предков в преисподней! О преисполненный гордости пыл! О слишком бурная страсть! О вы, демоны, о вы, божественные духи: если любовь когда-нибудь вас охватывала, взгляните, ради бога, какие страдания и терплю!)

[76] *Ronsard.* Op. cit., p. 110. Вплоть до издания 1560 г. первая строка сонета звучала так: «O traits fichez dans le but de mon ame»,

Отсюда же и большее разнообразие психологических ситуаций, настроений и реальных жизненных деталей в «Любовных стихотворениях» Ронсара по сравнению со стихами его французских современников (в этом отношении уже в «Любовных стихотворениях» Ронсар бессознательно и во многом вразрез с петраркистской модой не раз вступал на путь, проложенный ранее Клеманом Маро в его эпиграммах, песнях и рондо, посвященных любовной тематике). Подобных деталей и штрихов рассыпано в «Любовных стихотворениях» Ронсара немало (правда, зачастую трудно определить, что здесь действительно носит автобиографический характер и что воспроизводит ситуации, распространенные в петраркистской лирике; как бы то ни было, Ронсару удается придать чаще всего изображению этих «реалий» обаяние и свежесть непосредственных жизненных впечатлений).

Живые, конкретные черты можно обнаружить даже в портрете возлюбленной, как правило, в петраркистской лирике подчиненном раз и навсегда установленному канону. Так, например, не боясь нарушить сложившуюся традицию, Ронсар говорит о темноватом цвете кожи Кассандры (сонеты XLVII, LXVI), о ее склонности к полноте (XLIX). У нее карие глаза (XXV). Описывая волосы возлюбленной, поэт то называет ее шатенкой (какой она и была на самом деле), то, следуя предписаниям канона, превращает ее в белокурую красавицу. Мы слышим звонкий смех девушки, которым она отвечает на высокопарные комплименты своего поклонника (XL). Во время прогулки, собирая букет цветов, она едва не наступает на змею. Гуляя же, молодые люди резвятся, бегая взапуски, но поэт даже не смеет подумать о том, чтобы обнять девушку, настигнув ее (C).

Целый ряд жизненных деталей относится, по-видимому, к более позднему времени, к кратковременным встречам, происходившим после замужества Кассандры. Упоминания о посещении Кассандрой дома поэта — обмен визитами между четой де Прэ и соседями — мы находим в сонетах CLXXII («Dedans le lit où mal sain je repose, // Presque en langueur Madame trespassa...»),

---

Мы имеем здесь дело с одним из тех случаев, когда правка, вносившаяся Ронсаром в первоначальный текст, его не «сушила», как это нередко утверждают, а, наоборот, усовершенствовала.

CLXXVIII («Veufve maison des beaux yeux de Madame, qui pres et loin me paissent de douleur...». В этом сонете дважды обыгрываются омонимы, связанные с фамилией, принятой Кассандрой после замужества, и это служит своеобразным, зашифрованным девизом). Однажды перед поэтом вдали, на опушке леса, мелькнула фигура любимой им женщины. Но не успел он начать подбирать слова галантного обращения, как всадник, у которого она сидела на коленях, ее умчал (CLXXVII; характерно, что всадник воображением поэта превращается в кентавра, и бытовая сценка перерастает в мифологическую картину). Болезнь любимой приводит поэта в отчаяние (CLXXXVIII). В другой раз дама сердца накладывает повязку на рану, которую он получил во время занятий фехтованием (CLXV). Утешением в горестях любви поэту служит то, что Кассандра читает стихи, которые он посвящает ей, и одобряет их (CCXX).

Вместе с тем, говоря о «Любовных стихотворениях» 1552 и 1553 гг., не надо преувеличивать значение этих «реалий». Они даны, как правило, намеком, в виде легких, мимолетных штрихов, на фоне разработки традиционных петраркистских мотивов, составляющей основную ткань сонета. Роль реальной действительности как источника поэтических эмоций возрастает у Ронсара позднее, в первую очередь начиная с «Продолжения любовных стихотворений» (1555). В произведениях, посвященных более земной фигуре Марии, эта действительность возникает уже не урывками, не в стилизованном и сознательно приподнятом и мифологизированном облике (зачастую с исключительной художественной изысканностью, как, например, в знаменитом XX сонете («Je vouldray bien richement jaunissant // En pluye d'or goute à goute descendre // Dans le beau sein de ma Cassandre...»), а во всей своей непритязательной естественности, нередко определяя собой целиком поэтическую атмосферу того или иного стихотворения.

Различие творческих обликов Ронсара, автора «Любовных стихотворений», и Дю Белле, создателя «Оливы», обуславливает и заметное расхождение между образами лирического героя в обоих сборниках (при всей их зависимости и у Ронсара и у Дю Белле от единого петраркистского канона). Лирического героя «Оливы» выделяют одухотворенность и тонкий интеллектуализм, предраспо-

ложение к созерцательности и философским медитациям. У него нет бурного темперамента, присущего поклоннику Кассандры, его эмоции не отличаются такой неудержимой силой и напором. Ритмический рисунок сонетов Дю Белле изящен, нередко прозрачен и четок, но скорее линеарен, а не полифоничен, как в «Любовных стихотворениях». Иногда склонность к ясности, простоте, симметричности композиционного построения [77] даже переходит в «Оливе» в некоторую суховатость, привносит с собой оттенок известной холодноватости.

Это не означает, что автор «Оливы» вообще лишен внутренней силы, но это энергия другого порядка, не столько эмоциональная, сколько интеллектуальная. Она проявляется, как уже было сказано, в тяге к философским обобщениям, в умении придать изложению мыслей максимально сжатую и экономную форму, сохраняя при этом ясность и легкость, в чеканности заключительных афористических строк сонета. Все это достоинства, которые потом полнее раскроются в «Римских древностях» и в «Сожалениях», в годы, когда мировоззрение поэта достигнет окончательной зрелости. В «Оливе» эти качества лишь намечаются, ибо в этом сборнике содержание в какой-то мере еще отстает от формальных завоеваний. Однако и здесь встречаются сонеты, от которых тянутся прямые нити к последующим шедеврам. Таков, например, сонет XXXIV. В нем отчетливо слышны интонации, предвосхищающие мотивы будущих «Римских древностей», но они растворяются в традиционной галантной концовке.

Другая характерная черта лирического героя Дю Белле — его склонность к элегическим настроениям, вызванным одиночеством и разочарованиями, к раздумьям, овеянным дымкой грусти и сожалений. Дю Белле очень тонко воспроизводит различные оттенки этой элегической тональности. Подхватывая темы, характерные для петраркистской поэзии, в том числе и такие, которые до него привлекали внимание Сева и Маро, Дю Белле придает их разработке особенно отточенную классическую форму или же своеобразное эмоциональное звучание.

Разочарования, охватывающие поэта, в первоначаль-

---

[77] О том, что склонность Дю Белле к симметричным ритмическим комбинациям проявляется уже в «Оливе», говорит Ж. Вианэ (*J. Vianey.* Le Petrarquisme en France au XVI[e] siècle, p. 110).

ном цикле, насчитывающем 50 сонетов и опубликованном в 1549 г., не выходили за рамки обычных для петраркистской лирики жалоб на любовные муки. Они разрастаются и наполняются более реальным жизненным содержанием в сонетах, написанных несколько позднее для издания «Оливы» в 1550 г. Особенно отчетливо это усиление горечи, негодования и сетований на удары судьбы становится к концу сборника. Близко друг от друга расположены сонеты, в которых поэт проклинает страдания, причиняемые ревностью (XCIX, C), разражается гневной филиппикой против развращающей власти золота (CI, CII), говорит о болезни возлюбленной (CIII), намекает на то, что она для него навсегда потеряна (LXXXIV).

Я не думаю, что содержание сонетов «Оливы» следует романизировать, видя в них своего рода эпизоды повествования о последовательно развивавшейся любовной драме, как это делает В.-Л. Сонье[78]. Важнее и очевиднее здесь другой, субъективный аспект. Перед нами симптомы обостряющегося разлада между поэтом и окружающей действительностью, разлада, который вылился затем, в 1551—1552 гг., в глубокий душевный кризис, охвативший поэта и послуживший существенным рубежом в его творческой эволюции. В «Оливе» выход из этого разлада поэт ищет в религиозно-платонической резиньяции, в сочетании христианских идей смирения и греховности человеческой натуры с платоническим учением о божественных, неземных истоках красоты. В заключительных сонетах сборника воспевается вера в искупительную силу мученической смерти Иисуса Христа. Религиозные настроения, которыми отмечена последняя часть «Оливы», получают свое дальнейшее развитие в серии лирических стихотворений, которыми Дю Белле сопроводил в 1552 г. перевод IV книги «Энеиды».

Одним из стихотворений, в которых нашли наиболее совершенное художественное воплощение настроения, вдохновлявшие Дю Белле, когда он работал над вторым изданием «Оливы», является знаменитый CXIII сонет:

Si nostre vie est moins qu'une journée
En l'éternel, si l'an qui faict le tour
Chasse noz jours sans espoir de retour,
Si perissable est toute chose née,

[78] *V.-L. Saulnier.* Du Bellay. P., 1968, p. 62.

Que songes-tu mon ame emprisonée?
Pourquoy te plaist l'obscur de notre jour,
Si pour voler en un plus cler sejour,
Tu as au dos l'aele bien empanée?

La, est le bien que tout esprit desire,
La, le repos ou tout le monde aspire,
La, est l'amour, la, le plaisir encore.

La, ô mon ame au plus haut ciel guidée!
Tu y pouras recongnoistre l'Idée
De la beauté, qu'en ce monde j'adore. [79]

Содержание этого сонета, как и любого поэтического шедевра, многогранно и дает повод для различных истолкований. Как известно, у стихотворения Дю Белле есть итальянский образец: сонет Бернардино Даниелло ««Se'l viver nostro è breve oscuro giorno // Press'a l'eterno e pien d'affanni e mali...»

И. Ю. Подгаецкая совершенно права, когда в своем талантливом исследовании «Поэтика Плеяды», полемизируя с французскими историками литературы, недооценивающими художественную оригинальность этого произведения, подчеркивает: «Сонет Даниелло совершенно видоизменяется под пером Дю Белле» [80]. Это касается, безусловно, не только формы (с каким ритмическим мастерством выделяет, например, Дю Белле стихи, несущие особенно существенную идейную нагрузку; таковы, скажем, повторы, подготавливающие вопрос, заключенный в концовке фразы, перенесенной в первый стих II катрена

---

[79] Перевод Ю. Н. Верховского: Короче дня вся наша жизнь земная // Пред вечностью. Круг совершая, год // Дни наши прочь без жалости метет; // Живущее — лишь гость земного края. // Что ж медлишь ты, душа, в плену страдая? // Что любишь ты юдольной жизни ход? // Ведь ты сильна, на радостный полет // В иной предел крыло распростирая. // Ко благу там увенчано стремленье; // За труд земной там ждет отдохновенье; // Там ждет любовь, усладу нам даруя; // Там, о душа, под высшим небом рея, // Познаешь ты: вот какова идея // Той красоты, что здесь боготворю я. («Поэты Возрождения в переводах Ю. Верховского». М., 1948, стр. 237).

[80] *И. Ю. Подгаецкая.* Поэтика Плеяды (в кн.: «Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы». М., 1967, стр. 323).

«Que songes-tu, mon ame emprisonée?», или анафоры, подводящие к двум заключительным строкам), но и идейных акцентов. Однако мне кажется, что не следует противопоставлять мироощущение, воплощенное в сонете Дю Белле как мироощущение светское, религиозным настроениям Даниелло. Конечно, у итальянского поэта религиозные мотивы проявляются более прямолинейно, чем у Дю Белле, у которого они облекаются в форму идей, почерпнутых в платоническом учении. К тому же содержание сонета Дю Белле выходит за рамки и этих идей. В нем привлекает прежде всего лирическое выражение охватывающего поэта чувства тоски, неудовлетворенности, грусти, и деликатность, мягкая сдержанность, с которой это чувство (в форме своеобразного диалога между поэтом и его душой) выражено. Однако все это не меняет идейной сущности дела. И у Дю Белле потустороннее бытие противопоставляется как высший, идеальный вид существования бытию земному, являющемуся лишь несовершенным отблеском первого. И сонет Дю Белле проникнут ощущением бренности жизни. Созерцание идеи красоты, уготованное душе на небесах, выше земного обожания. Душе же, чтобы удостоиться блаженства этого созерцания, необходимо расстаться со своей телесной оболочкой. Однако, как показал Р. Якобсон, CXIII сонету «Оливы» присуща внутренняя антитетичность, уходящая своими корнями в содержание стихотворения. Суть этой антитетичности в противопоставлении тяготения плоти к земному, устремленности духа к небесному. Наличие этой антитезы вносит в эмоциональную атмосферу сонета оттенок драматизма [81].

Знаменательно, что несколько лет спустя в «Элегии одной даме» (1553), высмеивая свои былые петраркистские увлечения, Дю Белле почти дословно повторяет некоторые из поэтических формул, встречающихся в сонете CXIV, но на этом раз с пародийным оттенком:

Si toutefois Petrarque vous plaist mieux,
Je reprendray mon chant melodieux,
Et voleray jusqu'au sejour des Dieux
D'une aele mieux guidée:

[81] *R. Jacobson.* Si nostre vie: observations sur la composition et structure de motz dans un sonnet de J. du Bellay. Rome, 1973, p. 167.

Là dans le sein de leurs divinitez
Je choisiray cent mille nouveautez,
Dont je peindray vos plus grandes beautez
Sur la plus belle Idée.

(Если тем не менее, Петрарка нас привлекает больше, то я возобновлю свое мелодичное пение и, лучше расправив крылья, воспарю к обиталищу богов. Там, окруженный божествами, я выберу сотню тысяч новшеств, чтобы воспроизвести вашу изумительную красоту по образцу прекрасной Идеи.)

То, что в 1550 г. было искренним выражением глубоких разочарований и тяжелого приступа тоски, представляется теперь поэту надуманной и претенциозной фантазией.

Внутреннему миру лирического героя «Любовных стихотворений» Ронсара чужд надрыв. Его отличает бурный темперамент, полнота чувств. Именно в этом направлении, в плане эмоциональной насыщенности и выразительности, Ронсар, автор «Любовных стихотворений», и обогащает прежде всего французскую любовную поэзию. Это различие очень заметно, например, в сравнении с любовными стихами Маро. Обычно, говоря об этих стихах, отмечают их светские качества: галантность, игривость, присущее им изящество и остроумие. На самом деле их эстетические достоинства глубже. Об этом особенно наглядно свидетельствует цикл стихов, посвященных Анне (эпиграммы, рондо, песни). Роман, пережитый Маро, отнюдь не был лишен душевной сложности и внутреннего драматизма. Некоторые из стихотворений, обращенных к Анне, близкие по своей фактуре народным песням, пленяют простотой и непосредственностью выраженных в них чувств. Вместе с тем поэт был очень сдержан, собран, тактичен, а зачастую и робок в раскрытии своих эмоций, боялся потерять внутреннее равновесие, избегал крайностей [82]. Во многом поэтому его любовная лирика в

[82] А. Лефран объяснял это причинами биографического порядка. Он отождествил вдохновительницу Маро с Анной Алансонской, родственницей и придворной дамой Маргариты Наваррской. Именно высокое общественное положение женщины, обожаемой Маро, и обуславливало, по мнению Лефрана, сложность психологической ситуации, в которой находился поэт (см. главу «Le roman d'amour de Clément Marot» в кн.: *A. Lefranc.* Grands écrivains français de la Renaissance. P., 1914). За последнее время

сравнении с «Любовными стихотворениями» Ронсара производит впечатление определенной рассудочности; она эмоционально более скудна, более наивна, ей незнакомы экстатические порывы страсти, неожиданные и смелые озарения, взлеты воображения, окрыленного чувством.

Ронсар внес в любовную поэзию эмоциональную мощь. Три основных момента служат эстетическому воплощению этой мощи. Во-первых, это развернутость и вместе с тем органичность членения поэтической фразы, придающая движению мысли размах, наполняющая стих глубоким дыханием. См., например, сонет LXXI, построенный на контрасте между тремя первыми строфами, составляющими один сложный синтаксический период, произносимый единым дыханием, и последним терцетом, своим лаконизмом и обрывистостью подчеркивающий категоричность заключенных в нем сентенций. Это, во-вторых, виртуозное владение стремительным ритмом, окрыляющим стих, создающим невиданный ранее во французской поэзии динамизм в воспроизведении чувства, и вместе с тем чуждым хаотичности, подчиняющимся законам благородной и соразмерной гармонии (приведу в качестве примера замечательный сонет LXVII: «Ciel, air et vents, plains et montz descouvers, // Tertres fourchuz et forestz verdoyantes...»). Это, наконец, способность превращать музыкальность, благозвучие стиха в прямое выражение его эмоционального содержания. Примечательная черта

предпринимались разные по своим методологическим предпосылкам попытки пересмотреть гипотезу А. Лефрана. Так, скажем, К. Мейера недоверие к излишнему биографизму в истолковании художественного творчества привело к выводу о чисто литературном, вымышленном характере образа Анны (см. вводную статью к изд.: *Cl. Marot.* Les Epigrammes. Ed. crit. par C. A. Mayer. London, 1970). Однако авторитетные специалисты по истории французской поэзии XVI в. продолжают считать гипотезу А. Лефрана непоколебленной, а доводы К. Мейера неубедительными (см. рецензию И. Жиро на вышеуказ. работу К. Мейера в период. издании: «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», t. 34. Genève, 1972, № 3). Совершенно надуманно, конечно, предположение бельгийского критика Л. ван Брабанта, будто бы Анна — это юная, не достигшая совершеннолетия Л. Лабе. Эти домыслы выросли целиком на почве модной на Западе эротомании и фрейдистских увлечений (см.: *Luc van Brabant.* Louïse Labé et ses aventures amoureuses avec Cl. Marot et le Dauphin Henri. Coxyde, 1966).

новаторства Ронсара, автора «Любовных стихотворений», заключается и в смелом введении в любовную поэзию эротических мотивов, изображения жажды чувственных наслаждений.

Одну из наиболее непосредственных нот в содержание «Оливы» и «Любовных стихотворений» вносит тема природы. Конечно, и в этом отношении, в стремлении сочетать любовные эмоции с изображением природы, Петрарка служил примером. Однако во французской поэзии XVI в. именно поэты Плеяды, поэты — выходцы из дворянской среды, знатоки и любители сельской жизни, открывали в природе неисчерпаемый источник поэтических эмоций. Воспевая близкие сердцу пейзажи, реки и рощи, связывая с ними свои любовные переживания, они хотели вместе со своими возлюбленными прославить и увековечить родные места. Правда, в ранней любовной лирике Плеяды пейзажные зарисовки носят еще во многом условный характер. Однако, как справедливо заметил А. Вебер, в сонетах Ронсара «часто впечатление достоверности возникает уже в силу одного перечисления географических названий: Луар, Брэ, Нёффон, холмы Сабюта, знаменитые своими виноградниками» [83]. Это же относится и к всплывающим у Дю Белле названиям: Луара, земля Анжу, Сена, Сона и Тувр и т. д.

В то же самое время решается тема природы у обоих поэтов не совсем однозначно. У Ронсара преобладает родственный фольклору параллелизм. Явления природы у него чаще всего созвучны закономерностям человеческого существования, помогают осмыслить или проиллюстрировать последние. Характерным примером может, скажем, служить сонет CXXIX. Он целиком построен на подобном параллелизме. Юная красота возлюбленной сравнивается с апрелем. Перед апрелем и возлюбленной расступается все мрачное и суровое. Именно из этого параллелизма вырастает и поэтическое решение одной из ведущих философских тем, пронизывающих творчество Ронсара. Именно природа порождает мысль о том, что все живое и прекрасное преходяще, и учит ловить мгновение, пользоваться счастьем, пока оно дано. На этой почве и вырастает один из шедевров любовной лирики Ронсара «Ода Кас-

---

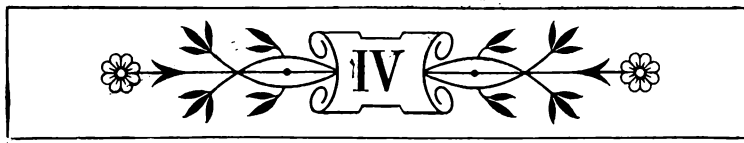
[83] *А. Вебер.* Введение к изд. «Любовных стихотворений» (*Ronsard.* Les Amours, p. XIV).

сандре» («Mignonne, allons voir si la rose // Qui ce matin avoit desclose // Sa robe de pourpre au Soleil...»).

Соотношение природы и человека в «Оливе» Дю Белле трактуется по-иному. Конечно, и у Дю Белле мы встречаем мотивы параллелизма, созвучия обоих начал. Однако для него характерно скорее контрастное решение этой темы, противопоставление печали и страданий лирического героя ликующему, праздничному виду природы, ее безмятежному покою, тем «естественным» законам, которые определяют ее бытие и которым подчинено все живое, кроме человека. Подобный контраст положен, например, в основу LXXVII сонета («O fleuve heureux, qui as sur ton rivage // De mon amer la tant doulce racine...» — I, 92). Особенно же выразителен в этом отношении замечательный, преисполненный истинно романтического очарования LXXXIV сонет («Seul et pensif par la deserte plaine // Resvant au bien qui me faict doloreux, // Les longs baisers des colombs amoureux // Par leur plaisir firent croitre ma peine...» — I, 98—99).

В этом сонете очень наглядно проявляется одно из важнейших завоеваний Плеяды по сравнению с более рассудочной любовной лирикой не только Маро, но и Сева — ее музыкальность. Удивительно просто, естественно и гармонично передает Дю Белле звучание эмоций и воссоздает, тем самым, порождаемую ими душевную атмосферу. Достичь этой цели во многом помогает в данном случае ритмически тонко проведенное нагнетание возгласов — вздохов: «...O baisers savoureux! O moy deux fois et trois fois malheureux...». Своей кульминации эти возгласы-вздохи достигают в последних двух строках, заключительном аккорде сонета. Он построен на параллельном чередовании четырех тактов, двух первых четырехсложных и двух последующих шестисложных, в которых к тому же четырежды повторяется и тем самым подчеркивается слово «heureux».

O vigne heureuse! heureux enlacements!
O bord heureux! ô bien heureux ormeaux!



ПОКОРЕНИЕ ОДЫ

Второе важнейшее достижение ранней Плеяды наряду с внедрением во французскую поэзию любовного сонета — разработка жанра оды. Ведущая роль здесь, безусловно, принадлежит Ронсару. Правда, и тут Дю Белле опередил своего соратника. Сборник «Лирические стихи» («Vers lyriques») Дю Белле, включавший в себя 13 од, был выпущен в свет одновременно с «Оливой» в апреле 1549 г. В ноябре того же года Дю Белле издал «Поэтический сборник» («Recueil de Poësie»), в котором наряду с некоторыми другими стихотворными произведениями фигурировало 16 новых од. Ронсар же первые четыре книги своих «Од» опубликовал лишь в начале 1550 г. (V книга од была издана Ронсаром в виде дополнения к сборнику «Любовные стихотворения» в 1552 г.). Вместе с тем совершенно очевидно, что приоритет и пальма первенства здесь, по существу, принадлежат Ронсару. Поэт и сам об этом неоднократно с гордостью заявлял (начиная с предисловия к выпуску 1550 г., где он утверждает: «Называя меня первым творцом лирических произведений во Франции и видя во мне того, кто направил других на стезю этой почетной деятельности, ты отдашь мне должное...»[1] — I, 43). Это признавал и Дю Белле — причем еще до того, как «Оды» Ронсара были сданы в печать (III, 83)[2]. Ронсар раньше других (еще в 1542 г.) обратил-

[1] Понятия «ода» и «лирическая поэзия» употребляются, как мы увидим дальше, основателем Плеяды в качестве синонимов.

[2] Стихотворение «Триумфальная песнь о походе на Булонь» из «Поэтического сборника».

ся к сочинению од, вдохновленных античными образцами. К тому же одическое творчество Ронсара подавляло аналогичные литературные опыты его соратников и количественно (с 1550 по 1553 г. поэт опубликовал около 130 од и в их числе столь внушительные по размеру произведения, как, скажем, «Ода Мишелю Лопиталю»), и своим художественным многообразием, и внутренней мощью. Дю Белле не мог этого не осознавать. Жанр оды не соответствовал наиболее оригинальным сторонам его художественного таланта.

Не случайно именно поэтому появление в свет в 1550 г. «Од» Ронсара и стало примечательной, по-своему переломной вехой в истории французской поэзии, в значительной степени предвосхитившей и предопределившей дальнейшие, более поздние, барочно-классицистические пути ее развития. Конечно, «Оды» Ронсара возникли не на пустом месте. Так, например, их создание было бы невозможно без тех завоеваний в области метрики и стиля, которые были осуществлены Маро в переводах псалмов. Все это не преуменьшает, однако, новаторский характер творческих исканий Ронсара, создателя «Од». В этих исканиях, пожалуй, с наибольшей полнотой и рельефностью воплотились теоретические постулаты, провозглашенные в «Защите и прославлении французского языка».

Именно в работе над одами принцип подражания античности, столь существенный для создателей Плеяды, должен был, согласно их убеждению, получить особенно отчетливое и последовательное выражение. «Пой оды, еще не известные французской Музе: под лютню, настроенную созвучно с греческой и римской лирой; и пусть в них не будет ни одного стиха, где не виднелся бы след редкостной античной эрудиции» [3], — требовал Дю Белле в манифесте Бригады. Творчество Ронсара и представляет собой прежде всего попытку пересадить на французскую почву жанр античной оды, идет ли речь о ее возвышенной, пиндарической разновидности или о морально-дидактических, любовных и вакхических мотивах, навеянных прежде всего Горацием.

Ориентацией на античную традицию объясняется и тенденция поэтов Плеяды, уже упомянутая ранее, отождествлять понятие «Оды» с понятием «лирической поэ-

---

[3] «Поэты французского Возрождения», стр. 267.

зии» вообще (тематические рамки жанра оды в восприятии Плеяды значительно шире и неопределеннее, чем позднее у классицистов XVII столетия). Не случайно поэтому в ранних поэтических сборниках Дю Белле, например, разделы, озаглавленные «Лирические стихотворения», включают в себя, как правило, только стихотворения, названные одами. Остальные же произведения, отнесенные к другим поэтическим жанрам, выносятся за пределы этих разделов (см., например, в этой связи построение сборника «Recueil de Poësie»). Только что процитированный отрывок из манифеста Бригады объясняет причину этого отождествления: оды в древности пелись в сопровождении лиры. При этом речь в данном случае шла не только о влиянии чисто терминологическом. Ронсар довольно скоро (хотя и не навсегда) пришел к убеждению, что структура оды неотделима от предназначения последней для музыкального исполнения (на роли музыкального начала в построении ронсаровской оды я остановлюсь затем подробнее). На самом раннем этапе своей работы над одами Ронсар не соблюдал предпосылок, необходимых, согласно его убеждению, для того, чтобы его стихотворения могли быть переложены на музыку. На этом основании он и не обозначил их в издании 1550 г. в качестве од, а поместил в разделе, озаглавленном «Роща» («Bocage»), что, в соответствии с античной традицией («Silvae») означало «поэтическая смесь».

В одах Ронсара очень отчетливо воплотилась и еще одна тенденция, показательная для эстетических убеждений формирующейся Плеяды,— стремление к художественному воплощению возвышенного, идеального начала. Конечно, в «Одах» слышны и критические ноты, в них встречаются сатирические выпады. Однако в целом они, как и любовная поэзия Плеяды, носят хвалебный характер. Как подчеркнул сам Ронсар, определяя замысел своего произведения: «Помимо того, что в моем хозяйстве нет другого добра, кроме похвал и почестей, истинная цель лирического поэта заключается в том, чтобы воспевать как можно громогласнее того, кого он взялся прославлять» (I, 48, «Au Lecteur»).

Основное предназначение оды для Ронсара и его соратников — прославлять и тем самым увековечивать силой поэтического слова жизненные ценности, будь то подвиги исторических деятелей, творения мыслителей и по-

этов, прелести родной природы или добродетели близких людей.

Определяя цель поэзии, Ронсар в «Одах» чаще всего прибегает к следующим терминам и выражениям: verser la rosée (источать благодать), abreuver de son dous Nectar (питать своим сладостным нектаром), bruire, sonner, crier, peindre, engraver la gloire (провозглашать, возвещать, живописать, гравировать славу), dégager, darder la lumière (излучать свет), élever aux cieux (возносить до небес), bâtir les colonnes d' une mémoire (возводить памятные колонны), darder l'honneur (окружать лучами почестей), éternizer, faire un autel (сооружать алтарь), flatter l'oreille (ласкать слух), chasser les soucis (рассеивать заботы) и т. д. Слова «Муза», «поэзия» чаще всего сопровождаются эпитетами: douce, emmiellée (подслащенная медом), louarde, mignarde, heureuse, aimable. Поэт выступает как harpeur de la gloire, он держит в своих руках «золотое перо», поэзия метафорически сопоставляется с trompète de la gloire (трубным гласом славы).

Хвалебные функции оды, в свою очередь, предопределяли ее тяготение к приподнятым интонациям, к торжественной тональности; во всяком случае тогда, когда речь шла о проблематике общественного звучания. Хвалебность ронсаровой оды имеет, однако, несколько аспектов. С одной стороны, в этом качестве (особенно в пиндарических одах) проявляется стремление к идеализации действительности, ее приукрашиванию, возвышению и монументализации. Здесь мы соприкасаемся с идейными и стилистическими чертами, которые содержат в себе задатки классицистических и барочных тенденций. Но у этой хвалебности есть и другая, специфически ренессансная сторона. В пафосе восхваления, которым проникнуты «Оды», отражается и присущее мироощущению поэта радостное жизнелюбие, восхищение, вызываемое открытием бесконечного многообразия и притягательности окружающего мира, упоение собственными творческими силами и способностью эстетически воссоздать в прекрасных нетленных формах все это волнующее и пьянящее многообразие.

В «Одах» Ронсара вместе с тем превалирует не субъективное самовыражение лирического «я» (этот субъективно-исповедальный аспект усилился у него в стихах 50-х годов), а пластическое воспроизведение внешнего

мира и риторический пафос убеждения. Ронсар, автор «Од», тематически и эмоционально заметно обогатил французскую поэзию XVI в. В нее широким потоком влились философские раздумья, переживания, порожденные любовью к природе, дружескими привязанностями, стремлением осмыслить предназначение поэтического творчества. Ей стали доступны более разнообразные регистры чувств, начиная от торжественно-возвышенного и кончая интимно-шутливым. В то же самое время эмоции, воплощенные в «Одах», обладая интенсивностью, а зачастую и мощью, не отличаются еще разнообразием внутренних оттенков, особенной сокровенностью и индивидуальной неповторимостью. Речь пока идет прежде всего о вариациях в рамках определенных, повторяющихся и как бы заранее заданных типов и моделей чувств, их разновидностей, освященных античной традицией, но находящих созвучие в настроениях самого поэта.

В «Одах» Ронсара к тому же внимание поэта сосредоточено прежде всего на том лице или на том явлении внешнего мира, к которым обращено его стихотворение. Отсюда вытекает характерное для ранней поэзии Ронсара тяготение к описательности (хвала требует характеристики того, кого или что превозносишь, говорит ли поэт о родной природе или о том или ином историческом лице). Обращение к мифологии обусловливает, в свою очередь, немалый удельный вес эпически-повествовательного элемента в «Одах». Некоторые оды, в которых особенно развернуто излагаются мифы, перерастают в подлинные эпические поэмы. Такова, например, ода: «La defloration de Lede. A Cassandre». Контуры монументального эпического произведения проступают и в знаменитой «Оде Мишелю Лопиталю». Достаточно вспомнить в этой связи рассказ о рождении муз и их паломничестве на Олимп, о борьбе титанов с олимпийскими богами, о метаморфозах, произошедших с поэзией в ходе ее развития. Здесь сказывались и некоторые имманентные качества оды как жанра, подразумевающего сочетание лирического и эпического начал, и своеобразие художественных наклонностей Ронсара, обусловливавших настойчивое тяготение поэта к подобному синтезу (доказательство этому— и более поздние «Гимны», и многочисленные произведения, отнесенные Ронсаром к жанру поэмы или включенные им как, скажем, «Речь о справедливости у древних галлов» или

«Диалог между изгнанными Музами и Ронсаром», на склоне лет в сборник «Королевская роща»).

С другой стороны, как уже упоминалось, показательно влияние, оказанное на «Оды» ораторским искусством и его теорией— риторикой [4]. В «Одах» Ронсара, независимо от того, имеем ли мы дело с одами-панегириками или с одами, родственными по типу посланиям, много черт, сближающих их с речами. Они также призваны посредством развернутой аргументации утвердить и внушить истинность того или иного положения, завоевав одобрение аудитории, к которой они обращены, или выразив общее настроение того круга людей, от лица которых они произнесены. При этом цель поэтических речей, сочинявшихся Ронсаром, — воздействовать не только и даже не столько на рассудок слушателей и читателей, сколько на их эмоции. Эта тенденция не противоречит законам риторики, ибо красноречие должно оперировать не только логическими доводами, но и затрагивать чувства.

Правда, соотношение этих двух начал в «Одах» Ронсара далеко неравномерно. Логически-рассудочная суховатость преобладает в наименее удачных произведениях. Сковывало Ронсара, автора пиндарических од, и стремление внешне копировать художественную манеру древнегреческого лирика. Особенный размах и эмоциональный накал лирическое красноречие Ронсара-поэта обрело, как справедливо отметил П. Ломонье, позднее, в период создания «Гимнов», «Поэм» и «Речей», когда поэт отказался от попыток прямого подражания Пиндару [5].

Вместе с тем эмоциональная стихия наличествует и в пиндарических одах. Здесь она выражается в нарочитой беспорядочности композиции, изобилующей отступлениями и внезапными переходами, в патетичности стиля, тяготеющего к символической многозначности, отличающегося гиперболизированной образностью, перенасыщенного фигурами и тропами, сознательно усложненного, утяжеленного и затемненного синтаксическими инверсиями.

---

[4] Этот вопрос подробно и даже несколько односторонне (автор склонен переоценивать зависимость Ронсара от законов риторики и тем самым преуменьшать поэтическую оргинальность его творчества) исследован в кн.: *A. L. Gordon.* Ronsard et la rhétorique. Genève, 1970.

[5] *P. Laumonier.* Ronsard poète lyrique. P., 1923, p. 337.

Такая концепция оды восходит, в конечном итоге, к представлению о витийственно-жреческой природе поэтического творчества и к платонической теории вдохновения. Именно здесь и обозначается одна из существенных граней, отделяющих «Оды» Ронсара от одического творчества Малерба — зачинателя нового этапа в развитии французской поэзии. Если в одах Малерба доминирует принцип логической ясности, четкости, неумолимой последовательности и стройности в развертывании основной мысли и сопутствующих ей, подкрепляющих ее рассуждений, то оды Ронсара черпают свою силу в большей степени в сфере эмоций и порождаемых ими богатствах образности [6].

Вместе с тем риторическая направленность од Ронсара заключает в себе предпосылки определенных противоречий. С одной стороны, их ораторская окраска подразумевает обращенность к широкой аудитории, претензии на общезначимость содержания. С другой же стороны, очевидно намерение автора непосредственно адресовать свои произведения избранным, просвещенным читательским кругам, сосредоточить свои помыслы на общении с духовной элитой. Это намерение особенно отчетливо выступает в пиндарических одах, с их перегруженностью «ученым» мифологическим материалом, символической зашифрованностью и нарочито «затрудненным» витийственным слогом. В горацианских одах дело обстоит несколько иначе. Заключенная в них жизненная философия проще и общедоступнее. Торжественность ораторских интонаций в них часто смягчается нотами задушевной беседы или непритязательностью и изяществом мелодического рисунка.

Чрезвычайно существенный след в истории французской лирики Ронсар, автор «Од», оставил своими метрическими нововведениями. Именно публикация «Од» в 1550 г. знаменовала собой решительную победу строфической системы над господствовавшими ранее лириче-

---

[6] Различия, выявляющиеся при сопоставлении од Ронсара и Малерба, в какой-то мере аналогичны тем, которые, как показали в свое время Г. Гуковский и Ю. Тынянов, существуют между поэтической концепцией жанра оды у Ломоносова и Сумарокова. См.: *Гр. Гуковский.* Из истории русской оды XVIII в. (сб. «Поэтика». Л., 1927); *Ю. Тынянов.* Ода как ораторский жанр (в кн.: «Архаисты и новаторы». М., 1929).

скими жанрами с фиксированной формой (poèmes à forme fixe). Оды Ронсара с их почти бесконечным разнообразием типов строфической структуры убедительно свидетельствуют, насколько популярные ранее фиксированные поэтические формы были более однообразными и как тем самым они постепенно стали сковывать развитие поэтической мысли.

В метрической реформе, осуществленной Ронсаром в «Одах» (реформе, подготовленной, как уже отмечалось, достижениями Маро — переводчика псалмов,— обстоятельство, которое сам создатель «Од» предпочитал не подчеркивать), необходимо отметить несколько принципиально наиболее важных моментов. Прежде всего эта реформа была призвана способствовать сближению поэзии с музыкой. Для того чтобы оды можно было петь на определенный мотив, они, как правило (за исключением нескольких ранних, перенесенных в раздел «Роща»), состояли из идентичных по своему построению (с точки зрения размера, расположения стихов и системы рифм) строф т. е. были «mesurées a la lyre», по определению самого поэта). И действительно, оды Ронсара имели большой успех у музыкантов. Их охотно перелагали на музыку крупнейшие французские композиторы своего времени. Однако важнее этого укрепления содружества поэзии и музыки другое: внедрение строфического построения Ронсаром способствовало все более глубокому проникновению музыкального начала в саму поэзию [7]. Строфическое построение усиливало мелодическую организованность стихотворения, придавая ей большую напевность и вместе с тем позволяя шире варьировать мелодический рисунок, определяющий тональность произведения, его музыкальное и эмоциональное звучание.

Ронсар проявил поразительную изобретательность, тончайшее музыкальное чутье в создании строфической структуры од. Мы найдем здесь строфы самой разной длины: от 4 до 20 стихов. В этих строфах — то изомет-

---

[7] Философски-теоретическое обоснование этой тенденции было дано Понтюсом де Тиаром в диалогах «Одинокий» (см., напр., мысль о связи музыкального начала в стихах с облагораживающим воздействием «божественного энтузиазма» в первом диалоге «Одинокий» (1552): *P. de Tyard.* Solitaire premier. Ed. Baridon. Genève, 1950, p. 19.

рических, то гетерометрических — в самых разнообразных сочетаниях, с использованием всех возможных комбинаций рифм применялись различные размеры от величественного 12-тисложного и кончая легкокрылым трехсложным, создававшим эффект своеобразного музыкального эхо (например, в оде «Des roses plantées dans un blé» вторая строфа: «D'assés loin tu vois redoublé // Dans le blé // Ta joue de cinabre teinte, // Dans le blé qu'on voit rejouir // De jouir // De ton image en son ver peinte» — II, 125). В результате мы имеем поистине необозримое количество вариантов. Некоторые из этих разновидностей строф носили безусловно характер метрических экспериментов и не закрепились в поэтической практике. Однако целый ряд из них стали затем классическими и вошли в золотой фонд французской поэзии. Так, например, именно Ронсар разработал структуру строфы-дизена, которая затем была доведена до совершенства Малербом.

Поэтическое оружие, которым пользовался Малерб, было выковано уже Ронсаром. Создателю «Оды Марии Медичи» нужно было его только приладить и отточить.

С другой стороны, в одах, написанных между 1554 и 1556 гг., Ронсар разрабатывал некоторые типы строф, которые затем особенно широкое применение нашли в творчестве поэтов-романтиков и прежде всего в романтической элегии. Такова, например, строфа, состоящая из четырех 12-тисложных стихов, объединенных перекрестной рифмой.

Само разнообразие созданных Ронсаром строфических структур и было основным проявлением нового поэтического качества по сравнению с предшествующей художественной традицией. Строфическое построение придавало развертыванию поэтической мысли прежде всего больший динамизм. Не связанный заранее определенными рамками стихотворений с фиксированной формой, поэт мог варьировать количество строф в лирическом произведении в зависимости от своего замысла, располагая в этом отношении полной композиционной свободой. Так, скажем, среди пиндарических од мы найдем стихотворения, состоящие всего из одной строфической триады и насчитывающие не более 50 стихов, и такие грандиозные лиро-эпические произведения, как «Ода Мишелю Лопиталю», в которой 24 триады и 816 стихов.

Строфический принцип к тому же заметно расширял изобразительные возможности стиха. Ритмический рисунок стиха становился значительно более разнообразным и гибким средством раскрытия поэтического содержания, а тем самым заметно обогащал и само это содержание. Достаточно в этой связи привести один пример. В знаменитой оде «На выбор своей гробницы» строфа, состоящая, как правило, из одного как бы единым дыханием произносимого синтаксического периода, но расчлененного тремя шестисложными стихами и завершающегося своеобразной клаузулой в виде еще более краткого четырехсложного стиха, отличается особенной легкостью, устремленностью вперед и вместе с тем своеобразной прерывистостью. Как выразительно передает это построение строфы бурное и вместе с тем капризное течение воспеваемых поэтом водных потоков:

Antres, et vous fontaines
De ces roches hautaines
Devallans contre bas
D'un glissant pas:
. . . . . .
Mais en cette isle verte,
Où la course entrouverte
Du Loir, autour coulant,
Est accolant.

Là où Braie s'amie
D'une eau non endormie,
Murmure à l'environ
De son giron.

II, 97—98

(Пещеры, и вы ключи, низвергающиеся и скользящие с высот этих скал... Этот зеленый остров обнимают открывающиеся взору воды Луара, который течет вокруг. Там его подруга Брэ недалеко от его лона непрерывно журчит.)

Следует подчеркнуть еще один момент. Увлечение строфическим построением характерно именно для первого периода творчества Ронсара, для времени его усиленной работы над освоением оды, когда в художественном методе поэта особенно значительную роль играло пластически-изобразительное начало, с одной стороны, и тяготение к сближению поэзии с музыкой, с другой.

В 50-х годах намечаются определенные сдвиги. Внимание Ронсара все больше привлекают произведения типа поэмы, элегии, гимна, дающие широкий простор свободному, не связанному строгими формальными ограничениями развертыванию философских медитаций, лирических исповедей и построенные уже не на основе строфического принципа.

*

Главные герои «Од» Ронсара — это поэт и ниспосланный ему волшебный дар — поэзия. Хвала им проходит через все 5 книг «Од», придавая их многообразной тематике определенное единство. Образ поэта, возникающий со страниц «Од», отличает прежде всего высоко развитое чувство собственного достоинства, как личного, так и профессионального, упоение своим призванием, гордость выпавшей на его долю миссией. Ронсар, автор «Од», склонен общаться с власть имущими как равный с равными.

Представления Ронсара о месте поэта в обществе, о значении собственного «я» существенно изменились по сравнению с самосознанием более робкого и осторожного во взаимоотношениях с придворным миром и более умеренного и скромного в оценке личных заслуг Клемана Маро. Основные идейные предпосылки, на почве которых вырастает горделивый индивидуализм Ронсара и одновременно его новый взгляд на общественную роль поэта, заключаются в следующем.

Это прежде всего упоение своей мощью, которое испытывает поэт, осознающий, что он совершает переворот, открывает новую эру в истории отечественной культуры, развеивая мрак царившего ранее «невежества» (больше всего таких «историко-литературного» порядка соображений и признаний мы находим в оде «Своей лире» и, конечно, в оде «Мишелю Лопиталю»).

Это, далее, глубокая убежденность в особенности и избранности поэта как личности, делающих его непохожим на остальных смертных и возвышающих его над ними. Подобные мысли Ронсара неразрывно связаны с системой воззрений на природу поэтического творчества, изложению которых так много внимания уделено в «Одах». Первое издание «Од» изобилует произведениями програм-

много характера — такими, как «Своей музе» («A sa lire»), «Каллиопе» («A Caliope»), «Своей музе» («A sa Muse»), «Достопочтеннейшему кардиналу Дю Белле» («Au reverendissime Cardinal du Bellai»), «Рене д'Юрвуа» («A René d'Urvoi»).

Опираясь на Платона и Фичино, Ронсар своеобразно преломлял почерпнутые у этих мыслителей идеи. Настойчиво повторяемые им возгласы о божественных истоках поэзии, уподобление последней таинству, священнодействию носят в основе своей метафорический характер. Божественная природа поэта проявляется прежде всего в том, что и он демиург, способный силой своего воображения творить и созидать. К тому же он и провидец, постигающий истины, скрытые от взора остальных людей. Это дает ему право выступать в качестве наставника общества, олицетворения его совести. Вспомним о просьбах, с которыми Каллиопа в «Оде Мишелю Лопиталю» от имени других Муз обращается к Юпитеру. Музы надеются, что Юпитер сделает их всемогущими: им будут подвластны все сферы жизни. Они будут ублажать своими песнями богов, перед ними откроются сокровенные тайны природы и завеса, скрывающая будущее; от их воли будет зависеть прочность власти монархов и других правителей. Именно Музам будет дано право судить о справедливости порядков и законов, устанавливаемых земными владыками (III, 138—140).

Столь же всеобъемлющей будет и власть поэтов как художников. Ничто не может быть им чуждо. Все постигая в природе и обществе, они во все смогут вживаться и все воспроизводить, используя свой магический дар. Для понимания эстетических убеждений раннего Ронсара чрезвычайно важна 16-я ода I книги, обращенная к Жоашену Дю Белле («A Joachim du Bellai Angevin»). Ронсар здесь выступает с весьма существенным заявлением. Мы видим, как художественные побуждения поэта спонтанно вступают в противоречие с элитарными чертами выработанной им теоретической доктрины. Как бы предвосхищая свои дальнейшие художественные завоевания, их общечеловеческий гуманистический пафос, Ронсар заявляет о поэтах и их отношении к «матери-природе»: «Им ведомо искусство нашей матери-природы и то, что оно в каждой живой твари видоизменяется. Они, будучи истинными живописцами природы, в своих писаниях яв-

ляют себя рыбаками, пахарями, каменщиками, солдатами, императорами» (1, 146).

В одах мы находим любопытные наблюдения, касающиеся психологического своеобразия натуры поэта. Они вырастают из только что упомянутых идейных предпосылок, но несут на себе печать оригинальности и предвосхищают те автобиографического характера признания, которыми изобилуют произведения, созданные Ронсаром в 50-х годах. Поэтическое творчество— это бурный подъем, кипение человеческого духа, выход за рамки привычного равновесия.

Эта безумная одержимость — блаженство для поэта. «Heureux celui que ta folie amuse», заверяет с благодарностью Ронсар Каллиопу (I, 175). Однако она отчуждает его от массы рядовых людей. Поэт ищет одиночества и только на лоне природы, наедине с самим собой обретает просветленность духа, способность творить. Этот мотив одиночества поэта, предначертанного роком (он предвосхищает определенные аспекты будущей романтической концепции поэзии), не раз возникает в творчестве Ронсара 50-х годов. Однако он звучит уже и в первом выпуске «Од».

То, что на самом деле говорит о высоком призвании поэта, кажется толпе обывателей проявлением придурковатости, житейской неприспособленности, взбалмошности характера. Наставляя Музы, Юпитер предрекает:

Ceulx la que je feindrais Poëtes
Par la grace de ma bonté,
Seront nommez les Interpretes,
Des Dieux, et de leur volunté:
Mais ilz seront tout au contraire
Appelez sotz, et furieux,
Par le caquet du populaire
Mechantement injurieux.

III, 145, «A Michel de l'Hospital»

(Те, кого своей милостью я нареку поэтами, будут носить имя истолкователей воли богов. Но чернь, предаваясь злобной и оскорбительной болтовне, будет обзывать их глупцами и бешеными.)

Эти жизненные противоречия в «Оде Мишелю Лопиталю» лишь обозначены и к тому же обрисованы как бы извне. В некоторых более поздних произведениях Ронса-

ра, как, скажем, в «Речи П. Леско», они с большой художественной силой и подлинным драматизмом будут раскрыты Ронсаром изнутри в форме лирической исповеди, поэтического самоанализа. В «Одах» мы встречаем только беглые намеки на ту душевную боль и страдания, которые причиняют поэту люди. Таково, например, трогательное и краткое признание в зачине оды «Своей лире»:

Lire dorée, où Phebus seulement
Et les neuf seurs ont part egalement,
Le seul confort qui mes Tristesses tue...

I, 162

(Золоченая лира, к которой причастны только Феб и девять сестер, единственное утешение, способное разогнать мою печаль.)

Однако и тут перед нами лишь мимолетное упоминание о горестях, которые приходится испытывать поэту. Само же изображение этих горестей остается за пределами «Од». Поэзия выступает в роли целительницы страданий. Ведь ее задача прежде всего — «рассеивать заботы».

Другое важнейшее качество поэзии, согласно Ронсару, это присущая ей способность увековечивать. Одна из ведущих тем «Од» — победа поэзии над временем и увяданием, гибелью, смертью, забвением, которое оно неумолимо с собой несет. Ронсар противопоставляет бренности и скоротечности материальных ценностей нетленность поэтических произведений, творений человеческого духа, отмеченных печатью высокого искусства. Эта тема, истинно ренессансная по своей природе, показательна для творчества Плеяды. Сходные идейные мотивы определяют, например, содержание «Древностей Рима» Дю Белле.

Конечно, в подобных настроениях находили свое выражение уже не раз отмечавшиеся идеологические мотивы: типичное для Возрождения осознание художником индивидуальной неповторимости и глубины своего «я», мечты о славе как характерное отражение этого осознания и мощный жизненный стимул; понимание того, как в современных условиях неимоверно возросла и продолжает возрастать общественная значимость поэтического творчества. Но в постоянной обращенности к будущему, в настойчивых помыслах о посмертной судьбе, о суждении

грядущих поколений сказывается и нечто иное. Здесь, с одной стороны, проявляется столь характерное для Ронсара обостренное ощущение скоротечности времени и всего живого [8], а, с другой стороны, внушенная, видимо, в первую очередь античной культурой мысль о существовании незыблемых, «вечных» художественных ценностей, не поддающихся разрушительному воздействию веков. Эта мысль стала затем основополагающей для эстетики классицизма.

В «Одах» господствует радужное представление о поэзии как источнике паслаждения. Она призвана осчастливить того, кого, прославляя, «насыщает сладостью своих звуков» (I, 165, «A sa Lire»). Одновременно она доставляет огромную радость, подлинное упоение самому поэту. «Heureuse lire, honneur de mon enfance» — так определяет Ронсар свое юношеское творчество. Его движущей силой является вдохновение и «исступление», раскрепощающие внутренний мир поэта, вызывающие у него небывалый душевный подъем. Но и понятие «fureur» сопровождается, как правило, эпитетами «douce» или «aimable».

Однако при всей своей относительной цельности в поэтике Ронсара, автора «Од», все же обозначаются отдельные противоречия. Они касаются и социального предназначения поэзии, и ее эмоциональной окраски, и истолкования соотношения между врожденным даром и трудом. Эти противоречия развиваются еще в нескольких направлениях. Они связаны прежде всего со взаимоотношениями между поэтом и правителями и тем самым с проблемой внутренней независимости писателя. С одной стороны, Ронсара обуревало желание завоевать положение официального, увенчанного самим королем певца монархической Франции. Такого рода честолюбивые мечты нашли свое воплощение в первую очередь в пиндарических одах первого выпуска (над этим стихотворным циклом Ронсар работал между 1546 и 1550 гг. [9]). Поэт не раз называл себя «продавцом благосклонности Муз» («trafiqueur de Muses»). Этой благосклонностью он пытался одарить но-

[8] В сборнике «Оды» подобные умонастроения особенно патетично выражены в двух стихотворениях, обращенных к друзьям поэта, просвещенным церковникам: «A Antoine Chasteigner Abbé de Nanteuil», «A Gui Peccate Prieur de Sougé».

[9] О датировке пиндарических од см.: *H. Chamard.* Histoire de la Pléiade, t. I, p. 340—341.

сителей государственной власти и их приближенных. В конце 40-х годов Ронсар настойчиво предлагал Генриху II увековечить его свершения в обмен на материальные благодеяния, почести и синекуры.

Однако в «Одах» мы сталкиваемся и с проявлением совсем иного рода умонастроений. Они дают о себе знать по преимуществу в наиболее ранних стихотворениях, написанных в первой половине 40-х годов и включенных в сопутствующий сборнику «Од» раздел «Роща». Первым стихотворным опытом Ронсара на французском языке была ода «Своей лютне» («A son luc»; до этого он пробовал свои силы, сочиняя стихи на латыни) [10]. Стихотворение «Своей лютне» принадлежит к числу программных произведений поэта. Вступая на литературное поприще, Ронсар провозглашал свое художественное кредо. Эти убеждения окрашены в идеалистические тона и направлены против утилитарного подхода к поэзии. Поэт утверждает здесь незаинтересованность художественного творчества. Внутреннее обоснование творческого акта в нем самом, в радости и душевном удовлетворении, которые он доставляет поэту.

Цель поэзии — в созидании красоты. Поэт живет, погруженный в мир своих идеалов и духовных ценностей, пренебрегая накоплением земных благ, не нуждаясь в богатстве (II, 158). Не нужны ему и могущественные покровители, он не собирается им льстить и домогаться их благосклонности.

В некоторых других стихотворениях, вошедших в «Рощу», Ронсар призывает поэтов дорожить превыше всего внутренней свободой, сохраняя стоическую невозмутимость духа и одновременно наслаждаясь счастьем, пусть скромным и мимолетным, которое предоставляет судьба. Вместе с тем основным рассадником тщеславия, помыслов о почестях и карьере, жажды накопления молодой Ронсар считает королевский двор. В оде «Гаспару д'Овернь» он советует другу-литератору остерегаться благосклонности монарха и его окружения, ибо оно не сулит ничего, кроме опасностей и треволнений (II, 173).

В «Одах» обозначаются очертания двух различных поэтических концепций действительности. Одна из них наи-

---

[10] О датировке этого произведения см. комментарий П. Ломонье: *Ronsard.* Op. cit., t. II, p. 156.

более отчетливо воплощена в так называемых «пиндарических» одах Ронсара, другая же выявляется в стихотворных произведениях, возникших на почве подражания одам Горация. При всех принципиальных расхождениях между этими двумя концепциями, они в «Одах» не вступают в прямое столкновение, а пока как бы сосуществуют, находя свое обоснование в общем стремлении поэта к широкому охвату действительности, к воспроизведению мира («природы») во всем его многообразии.

*

Всего Ронсаром опубликовано 15 пиндарических од: 13— в выпуске 1550 г. и 2 («Ода королю» и «Ода Мишелю Лопиталю») — в более поздней V книге [11] (1552). В хоровой лирике Пиндара, в его эпиникиях Ронсар искал опору для создания современной торжественной, монументальной хвалебной оды. Подражая Пиндару, идейной направленности его произведений, их композиционной структуре, образности и метрическому построению, Ронсар проявлял гораздо больше зависимости от античных образцов, чем в своих горацианских одах. Правда, это подражание во многом оказывалось внешним. Художественный пафос поэзии Пиндара в имитациях Ронсара существенно видоизменялся. Это вынуждены признать и те (относительно немногочисленные) критики и историки литературы, которые, подобно Э. Гандару, причисляют пиндарические оды к числу самых замечательных взлетов поэтического гения Ронсара [12].

В то же самое время в художественном мировосприятии Ронсара, автора «Од», безусловно наличествуют и черты, внутренне созвучные поэтическому видению мира Пиндара. М. Л. Гаспаров, характеризуя поэзию Пиндара, отметил: «...речь здесь идет именно об утверждении и ни-

---

[11] «Ода королю» впервые под названием «Ода миру» была опубликована отдельным выпуском в 1550 г.

[12] *E. Gandar.* Ronsard considéré comme imitateur d'Homère et de Pindare. Metz., 1854. Во французской литературоведческой науке широко представлена точка зрения на пиндарические оды Ронсара как на некую «ошибку» Ронсара, его «заблуждение», творческую неудачу. Это обстоятельство справедливо отмечено Л. Е. Маслобоевой в ее статье: «О пиндарических одах Ронсара («Вопросы филологии», вып. III, Изд-во ЛГУ, 1973).

когда — о протесте. Для Пиндара все, что есть,— право уже потому, что оно есть. «Неприятие мира», столь обычное в новоевропейской поэзии со времен средневекового христианства и до наших дней, у Пиндара немыслимо. Все, что есть, то заслуженно и истинно. Мерило всякого достоинства — успех» [13]. Пиндарические оды Ронсара также проникнуты хвалебным началом. Принцип утверждения в них господствует. Если в них и возникают мотивы отрицания, осуждения, то они связаны с литературной проблематикой, с нападками на поборников старых поэтических традиций, на носителей «невежества». Но и у Пиндара мы также встречаем саркастические выпады против поэтов-соперников.

Герои Ронсара — это также победители, достойные бессмертной славы, которую предназначила им судьба, представители торжествующей и превозносимой поэтом общественной элиты. Правда, это не атлеты, как у Пиндара. Как заметил Гандар, лишь двое из героев од Ронсара характером своих деяний более или менее напоминают участников конских ристалищ и других спортивных соревнований, воспеваемых Пиндаром в его эпиникиях [14]. Это, во-первых, обершталмейстер Карнавале, блестящий наездник, обучавший в королевских конюшнях Ронсара вместе с другими пажами верховой езде (ода VI, «Сеньеру де Карнавале»). И, во-вторых, это Жарнак, знатный дворянин, одержавший верх над своим противником, нанесшим ему смертельную обиду, в знаменитой дуэли, в своего рода «божьем суде», который происходил в 1547 г. в присутствии королевского двора (ода VIII — «Победа Ги де Шабо, сеньора де Жарнак»). В остальном же Ронсар в пиндарических одах воспевает двоякого рода лица. Это или всемогущественные носители государственной власти: король, королева, сестра Генриха II принцесса Маргарита, кардинал де Гиз, Франсуа де Бурбон, военачальник, разгромивший имперскую армию в сражении при Черизоли. Или же это единомышленники и соратники Ронсара, поэты и гуманисты: Дю Белле, Бужю, Дора, Баиф, Ж. Мартен. Они также носители и созидатели величия Франции, но подвизающиеся в сфере духа. Это

[13] *М. Л. Гаспаров.* Поэзия Пиндара.— «Вестник Древней Истории». М., 1973, № 2, стр. 213 (вступ. статья к публикации самим же исследователем осуществленного перевода «Од» Пиндара).

[14] *E. Gandar.* Op. cit., p. 90.

борцы, отважно вступившие в столкновение с унаследованным от средневековья «невежеством» во имя новых прекрасных идеалов, и им уготован заслуженный триумф. Это, наконец, Мишель Лопиталь, которому посвящена самая величественная и монументальная ода: личность, соединившая в себе оба начала. Мудрый, влиятельный и просвещенный государственный деятель, он взял под свою опеку музы, защитил их от происков коварных врагов и обеспечил тем самым их процветание.

Ронсара роднит с Пиндаром и чувство гордости, которым преисполнены его оды. Это прежде всего гордость мощью собственного творческого духа. Это, далее, национальное чувство гордости. Но это и упоение своей принадлежностью к сонму избранных, тех, на ком лежит печать благоволения небес. Причем речь здесь идет не только о духовном превосходстве, но и о родовитости, знатности. Ронсар охотно использует мотив, широко распространенный у Пиндара. Воспевая в своих одах героев — представителей дворянского сословия, вождь Плеяды, как правило, прославляет и заслуги их предков, древность и достоинства их рода, владения, где они родились. Характерным примером в этом отношении могут служить не только оды, посвященные королеве, Франсуа де Бурбону или Карнавале, но и «Ода Жоашену Дю Белле, анжуйцу». Большое значение придает Ронсар и своему происхождению. В той же оде, обращенной к Дю Белле, Ронсар не без надменности заявляет:

Par une cheute subite
Encor je n'ai fait nommer
Du nom de Ronsard la mer
Bien que Pindare j'imite:
Horace harpeur latin
Etant fils d'un libertin
Basse et lente avoit l'audace,
Non pas moi de franche race,
Dont la Grace enfle les sons...

I, 118, ода IX

(Я еще не низвергся стремительно в море, чтобы оно было названо именем Ронсара, хотя я и подражаю Пиндару. Гораций же, латинский арфист, будучи сыном вольноотпущенного, был низок и медлителен в своих замыслах. Не таков я, потомок свободного рода, вдохновляемый греческой музой.)

Полет пиндарической музы оказывается следствием социальной природы поэта. Гораций, будучи человеком низкого звания, сыном вольноотпущенного, не был способен на воплощение столь возвышенных замыслов, как те, которые вдохновляли древнегреческого лирика и которые в настоящее время по плечу ему — Ронсару. Таким образом, Ронсар сам косвенно признает, что переход от подражания Горацию к «пиндаризации» был связан с усилением аристократических тенденций в его мироощущении.

Вместе с тем, конечно, в руках Ронсара традиции пиндарической лирики серьезнейшим образом видоизменяются. Отличительная черта поэзии Пиндара — экстатичность — перерождается нередко у поэта XVI в. в эмфазу, в более или менее искусственную приподнятость, выспренность, в не лишенный нарочитости «лирический беспорядок», в «темноту» поэтической речи, сознательно порождаемую нагнетением ученых перифраз (типа «крылатый сын Медузы» вместо «Пегас» или «дочь племянника Атланта» вместо «слава, дочь Меркурия» и т. д.) и усложненностью синтаксиса, нередко оборачивающуюся неуклюжестью слога. Впечатление искусственности усугубляет и настойчивое употребление образов, навеянных Пиндаром, но звучащих причудливо для французских читателей и к тому же превращающихся в условные штампы-клише: вроде, скажем, таких оборотов, как: «мой язык изливает росу на род Валуа», «мед моего творения умащает ухо моего короля», «посылать звучные стрелы своего фиванского лука за положенные пределы» и т. д.

Наибольшей естественности выражения лирического восторга, энтузиазма и взволнованности Ронсар достигает в одах, обращенных к людям, лично ему близким, вроде Карнавале, к поэтам и соратникам, как Дю Белле, и вообще в произведениях, где возникает тема поэзии, раздумья о ее предназначении и сути, о судьбах и правах поэта. Незаурядной поэтической энергией отличаются лирические зачины в пиндарических одах Ронсара. В них вождь Плеяды чаще всего говорит о себе, об обуревающих его душу чувствах, о всемогуществе призвания художника. При всем стремлении Ронсара к эмоциональной насыщенности, в его одах, безусловно, больше рассудочности, чем в произведениях Пиндара. Экстатическая вос-

торженность последнего органически произрастает на почве религиозного мироощущения их создателя. Присущие им и уподобляющие их гимнам величавость и торжественный размах были неразрывно связаны с атмосферой публичных празднеств и культовых обрядов, для которых они предназначались и от которых они были неотделимы. То, что стихотворения Пиндара сочинялись для исполнения хором (пение сопровождалось игрой на музыкальных инструментах и танцевальными движениями исполнителей), не было, конечно, внешним обстоятельством, а фактором, многое предопределявшим в самом содержании и в художественной структуре од. Ронсар ставил своей задачей придать пиндарическим одам некую публичную монументальность, громогласность и общезначимость. Однако на самом деле здесь был элемент переоценки реальных возможностей, определенная натяжка и отсюда перенапряжение, искусственное форсирование голоса.

В пиндарических одах отношение Ронсара-лирика к наследию античной мифологии менее органично, чем это свойственно вождю Плеяды в целом (исключение составляет «Ода Лопиталю», но здесь мотивы античной мифологии служат прежде всего осуществлению эпического замысла; к тому же все это произведение — защита и апофеоз поэзии: тема, больше всего волнующая Ронсара, автора «Од»).

Поэтическая обработка мифов — сердцевина од Пиндара. Смысл этой обработки — прославление покровительства, оказываемого богами городу или аристократическому роду, к которому принадлежит победитель, воспеваемый поэтом, или мольба о подобном покровительстве [15]. Обращаясь к сказаниям о подвигах героев, об их происхождении, об их связях с миром богов, Пиндар черпал материал в круге преданий и верований, составлявших исконное и неотъемлемое духовное состояние той обширной аудитории, которой он предназначал свои сочинения. Функции мифа в пиндарических одах Ронсара не могли не быть иными. Использование античных мифологических мотивов часто оборачивалось бравированием ученой эрудицией, доступной лишь сонму «посвященных». Отры-

---

[15] О мифологизированном изображении мира героев у Пиндара как «промежуточного звена между миром людей и миром богов» см. в указ. выше работе М. Л. Гаспарова, стр. 213—215.

ваясь от почвы народных верований и представлений, миф перерастал в декоративную и нравоучительную аллегорию, в иносказательный пример. К тому же, подражая Пиндару, Ронсар одновременно в сравнении со своим древнегреческим образцом заметно сокращал место, выделяемое мифам в оде.

Примечательно и другое. У Пиндара господствует чисто лирическая трактовка мифа. По меткому выражению М. Л. Гаспарова, греческий лирик «показывает мифы как бы мгновенными вспышками» [16]. Ронсар же усиливает эпические (повествовательные и описательные) элементы в поэтическом использовании мифа. С этой целью он нередко прибегает к дополнительным заимствованиям у Гомера и других эпических поэтов древности. Развивая эпическую потенцию этого жанра, Ронсар нащупывал пути, способные привести его к созданию монументальной стихотворной эпопеи. От пиндарических од французского поэта тянутся прямые линии преемственности к «Франсиаде».

Одновременно в одах Ронсара возрастает и удельный вес дидактических тенденций. Сам Пиндар был выдающимся мастером лапидарной и весомой стихотворной сентенции. Афористически сжатые и отточенные изречения вкрапливает в свои оды и Ронсар, но дополняя их и развертывая в пространные моралистические рассуждения. В оде «Победа Ги Шабо», состоящей из четырех триад, такие рассуждения — о доблести, пренебрегающей опасностью смерти, о необходимости прозревать будущее, об изменчивости судьбы, о распространенности зависти и т. д.— заполняют целиком четыре строфы, т. е. треть всего произведения.

Перед нами еще одно свидетельство того, как по сравнению с Пиндаром ода рационализируется у Ронсара (хотя последний еще и далеко отстоит в этом отношении от Малерба).

Ронсар усердно воспроизводит внешнюю схему ритмической структуры од Пиндара. Однако, по существу, ритмический рисунок его собственных пандарических од более монотонен. Отдельная строфа (будь это строфа в подлинном, «пиндарическом» смысле этого слова, или антистрофа, или эпод) у Ронсара строится, как правило, едино-

[16] Указ. соч., стр. 215.

образно, из стихов одного размера, одного количества слогов. Между строфой и антистрофой у французского поэта существует полное тождество, и последняя воспринимается на слух как в ритмическом отношении простое повторение первой. Подражая Пиндару, Ронсар избирает для эпода несколько более короткий стих, чем для строфы и антистрофы. Но и тут контраст оказывается значительно менее ярко выраженным. Все эти изменения не удивительны. Бóльшая гибкость и бóльшее внутреннее многообразие ритмического движения у Пиндара были обусловлены не только глубиной и размахом его лирического дара. Они в значительной мере были предопределены и органической связью творчества античного поэта с музыкальной (отчасти и танцевальной) стихией. Ронсар также рассчитывал на музыкальное исполнение своих од (хотя уже и не на хоровое). Но, в отличие от Пиндара, он не объединял неразрывно в одном лице поэтическое и музыкальное творчество. Оды Ронсара уже a posteriori, после того как они были опубликованы, перелагались на музыку.

Все это отнюдь не означает, что ритмика пиндарических од Ронсара лишена существенных достоинств. Скорее наоборот. Именно в этой формальной сфере вождь Плеяды и продвинулся дальше всего по пути создания основ классицистической оды. Лучшие пиндарические стихи Ронсара отличаются ритмической четкостью и мощью. В этом отношении они предвосхищают внутренний пафос, которым дышат классицистические стихи Малерба или Корнеля. Но это пока прежде всего именно музыкальный прообраз будущих литературных творений французского классицизма XVII в.

Для того чтобы отчетливее представить себе то новое, что пиндарические оды Ронсара вносили в развитие французской поэзии, а одновременно в какой-то мере и границы и пределы этого нового, небезынтересно сопоставить уже не раз упомипавшееся стихотворение «Победа Франсуа де Бурбона, графа Ангиенского, при Серизоль» с посвященным тому же событию произведением Маро «Послание господину д'Ангиен, наместнику короля по ту сторону гор» (1544). Правда, ода Ронсара, видимо, первый и в силу этого еще недостаточно зрелый опыт пиндаризации. Она была написана в 1545-м или, самое позднее, в 1546 г. Однако Ронсар сам подчеркнул, что, сочиняя

ее, он вступал в прямое и преднамеренное соревнование со своим знаменитым предшественником. Новаторский и этапный характер его собственного творения тем самым осознавался им совершенно отчетливо. Гимн, принадлежащий Маро, согласно Ронсару, не может увековечить победу французского полководца. Хотя Маро и владел пером более умело, чем остальные его современники, муза его была слишком «простоватой», его поэтический замысел слишком мелким и способным удовлетворить только вкусы обывателей (du vulgaire — I, 83—85). Сам Ронсар объяснял свое превосходство тем, что он представитель новых, лучших времен, что он более учен и владеет более изощренным мастерством (определения, появляющиеся в тексте оды начиная с переиздания 1555 г., но уточняющие мысль, высказанную уже в первичном варианте). Именно поэтому ему и суждено довести до совершенства то, что было лишь приблизительным, сырым наброском.

Как же соотносятся произведения Маро и Ронсара в действительности? Совершенно очевидно, что в каком-то отношении послание Маро превосходит оду Ронсара. Патриотическая тема, неотделимая от хвалы победителю в сражении при Черизоли, решается у Маро и лирически теплее, непосредственнее, и шире, и полнее, чем у Ронсара. Победа над имперскими войсками, одержанная в критический для Франции час ассоциируется у Маро не только с триумфом графа Ангиенского и торжеством монарха, но и с поворотом в судьбах страны, с благополучием и ликованием населяющих ее людей. Какой напоминающей Беранже задушевностью веет, например, от возгласа, вырывающегося из уст Маро и обращенного к французам:

C'est luy, c'est luy, n'en soyez mal contens,
Vieulx conducteurs, qui seul depuis le temps,
Nous a gaigné et bataille et journée.
Courage, enfants, car la chance est tournée! [17]

(Это он, это он! Не обессудьте, убеленные сединами военачальники: он единственный за многие годы выиграл бой и сражение. Смелее, дети: удача повернулась к нам лицом!)

---

[17] *C. Marot.* Oeuvres complètes, t. I. Ed. Grenier. P., 1931, p. 274.

Франция для Маро — это родной дом, французы — его собратья, больше того, дорогие его сердцу «дети». Если ода Ронсара переполнена до краев гордыней, то основное чувство, которое одержанная победа вызвает у Маро,— это радость, ощущение огромного счастья. Это ощущение углубляется раздумьями над исторической судьбой родины, сопоставлением сегодняшнего торжества с трагическими днями Павии и последовавшими неудачами, с попытками заглянуть в будущее.

Субъективным восприятием, личностным отношением поэта окрашен и портрет победителя. Это не условный и парадный апофеоз. Маро стремится выделить в образе героя живые, индивидуальные человеческие черты. В другом месте, внося опять-таки интимные, теплые, своего рода «отеческие» интонации, он сравнивает молодого военачальника с «вольнорастущим деревцом, которое дает почки и покрывается цветами». Наряду с лирической непосредственностью в послании Маро привлекает внимание и жизненная достоверность отдельных штрихов. Маро ставит, например, в заслугу графу Ангиенскому, что тот после ожесточенного сражения «возвратил, не понеся больших потерь, свою армию, свои воинственные отряды, которые состояли из дисциплинированных солдат, а не из бунтовщиков, и были покрыты кровью и обогащены добычей». Это описание и прямо и косвенно бросает свет на то, что в действительности представляли собой воинские полчища в XVI столетии. Описание воинской победы у Маро столь образно и метко, что Ронсар, сжав его и сократив живописные детали, счел необходимым использовать его во второй строфе, которая служит преамбулой к последующей картине самого боя.

Лирические признания и размышления над собственной поэтической судьбой тесно переплетаются с патриотическими помыслами и в концовке послания Маро. Поэт обещает впредь совершенно отбросить интимные темы и посвятить свои силы созданию монументальных эпических творений. Отныне граф Ангиенский станет французским Ахиллом, а Маро — его Гомером. Одновременно переворот произойдет и в настроениях поэта. Тягостные мысли покинут его, ему не придется больше сочинять горестных стихотворений: общественный подъем, который ожидает Францию, преобразит и внутренний мир поэта. Скромность и здесь не покидает Маро: поэт осо-

знает свою зависимость от окружающей действительности, не возвышая себя над ней и не отрывая себя от нее.

Пафос оды Ронсара иной. Его суть в горделивом индивидуализме, в прославлении величия отдельной человеческой личности и немеркнущих подвигов, на которые она способна. В оде Ронсара лишь два героя, и все внимание сосредоточено на них. Это сам сочинитель оды, всемогущий распределитель бессмертия и блестящий отпрыск знаменитого феодального рода, венчаемый лавром победы Франсуа де Бурбон. Построение стихотворения подчеркивает внутреннее и историческое равенство между поэтом и военачальником. Прославлению каждого из них уделено по 4 строфы. Последний же эпод заключительной третьей триады служит общефилософским итогом всего произведения в целом.

Тон оды Ронсара возвышен от начала до конца. Поэт не допускает другого чувства по отношению к своим героям, кроме преклонения. В созданном им образе Франсуа де Бурбона отсутствуют какие-либо индивидуальные черты, за исключением метафорически зашифрованного и витиеватого упоминания о молодости полководца. И о себе и о Франсуа де Бурбоне Ронсар говорит как о неких идеальных воплощениях представления о поэте и полководце вообще, о поэте и военачальнике как таковых. Ронсар стремится возвысить эти образы путем обобщения и иносказания. Апогей в характеристике доблестного полководца — это аллегорическое олицетворение его в виде льва. Важную роль в этой характеристике играет и тема аристократического происхождения героя, восхваление заслуг его высокопоставленных предков. Сильно развитое чувство индивидуального достоинства человеческой личности сочетается у Ронсара, автора пиндарических од, с данью сословному культу родовитости.

Заключительный эпод оды Ронсара по своему идейному содержанию занимает особое место и одновременно представляет собой как бы кульминацию в тяготении художественной мысли поэта к обобщению. Вместо апофеоза героической личности Ронсар переходит здесь к философски-моралистическим размышлениям об изменчивости фортуны, о скоротечности человеческой жизни, о том, что только удел богов безмятежное, безоблачное существование. Поражает отточенность и внутренняя сила, которую Ронсар придает веренице изрекаемых им стихотворных

сентенций. Эти качества отличают поэтическую фактуру и всей оды в целом. Четкость композиционного плана, законченность его внутреннего членения, торжественность тона, чеканность ритмической поступи — все это создает общее впечатление монументальности и мощи. В этом отношении послание Маро, безусловно, уступает оде Ронсара. Ему не хватает художественной цельности, достигнутой учеником Дора (хотя и за счет одностороннего сужения содержания). Написанное десятисложным стихом с парной рифмой оно одновременно и богаче идейными и эмоциональными оттенками, и более пестро, аморфно и рыхло в формальном отношении.

В произведении Ронсара уже отчетливо обозначаются контуры классицистической оды. Малербу, мастеру политической и философской лирики классицизма, оставалось лишь отшлифовать художественную структуру, разработанную вождем Бригады. Одновременно он приглушал индивидуалистический пафос своего ренессансного предшественника, а взамен последовательно развертывал историческую и политическую концепцию, связанную с апологией абсолютизма.

*

Горацианские оды Ронсар начал сочинять раньше пиндарических. Затем следование Пиндару в какой-то степени (точное хронологическое разграничение здесь произвести невозможно) стало оттеснять в сознании поэта увлечение Горацием. Я рассматриваю, однако, горацианские оды после пиндарических: художественное мировосприятие, выраженное в первых, ближе тенденциям, которые стали преобладать в творчестве Ронсара с 1553 г., в период обращения к стилю, названному им самим «низким».

В горацианских одах Ронсара воплотилось мироощущение более вольнолюбивое и менее аристократически исключительное, чем в пиндарических. Подражая Горацию, Ронсар проявлял больше независимости, чем в отношении Пиндара. Гораций, который был внутренне ближе духовному складу французского поэта, в большей мере позволял ему осознавать самого себя, раскрывать свои собственные возможности.

Два аспекта философии жизни, развиваемые Ронсаром в горацианских одах. заслуживают дополнительной харак-

теристики. Эпикурейские призывы наслаждаться радостями бытия, горацианское «carpe diem», мотивы, столь отчетливо звучащие в лирике Ронсара начиная с горацианских од, с первых же лет дополняются горестными мыслями о невзгодах и страданиях, которые несет с собой жизнь (см., например, два ранних стихотворения, посвященных Гаспару д'Овернь и вошедших в раздел «Роща»). С годами эти контрастные темы все теснее переплетаются одна с другой. Особенно многозначительно размышления о смерти, о мимолетности счастья, о бренности существующего всплывают в третьей и четвертой книгах «Од» (например, в оде «Ги Пеккату», навеянной настроениями, которые породило у поэта тяжелое заболевание, или в оде «Антуану Шатенье»). Показательно, однако, что в конечном итоге в этих медитациях о непрочности и призрачности блаженства верх у Ронсара берет ренессансный оптимизм, упоение радостями сегодняшнего дня, как бы они ни были скоротечны, убежденность в необходимости сохранять невозмутимость духа, внутреннее равновесие. Эпикурейские умонастроения дополняются в одах воздействием идей неостоицизма (иногда окрашенного в религиозные тона: например, в первой из двух од, обращенных к Гаспару д'Овернь — II, 170—172).

И тогда, когда поэт предается под впечатлением гнетущего недуга мрачным размышлениям о тягостности человеческой судьбы, жизнь («ce jour tant beau») продолжает казаться ему прекрасной (II, 110). Чем меньше времени уделено человеку для удовольствий, тем интенсивнее надо пользоваться этой возможностью (II, 171). Даже в самом неумолимом законе подвластности существующего разрушительному воздействию времени поэт находит источник для оптимизма. Если все обречено на исчезновение и смену, значит и беды и зло не вечны: надо только проявлять выдержку и стойкость (II, 62—64).

В горацианских одах Ронсара звучит, таким образом, та тема, которая доминирует и в содержании его пиндарических од: прославление победы человеческого духа над сокрушающей силой времени, смерти, тления. В пиндарических одах эта тема решалась в героическом плане: как торжественное воспевание подвигов и бессмертия, даруемого поэзией. В горацианских же одах она предстает в более интимном, личном, и психологически и этически углубленном виде: как победа, которую человек в результа-

те внутренней борьбы одерживает над самим собой, а тем самым и над властью обстоятельств, грозящих сломить его волю.

С этическим идеалом, выдвинутым поэтом в горацианских одах, перекликаются и общественные устремления, вырисовывающиеся в этом лирическом цикле. Господствующий мотив здесь: чувство меры, скромность желаний, довольство тем малым, что даровано судьбой. Конечная цель человека — это душевное спокойствие, удовлетворенность собой. Чтобы достичь этой цели, необходимо следовать принципу:

Tu ne seras convoiteus d'amasser
Cela de quoi tu te peus bien passer,
Comme tresors, honneurs et avarices,
Ecolles de tous vices.

II, 172, «A Gaspar d'Auvergne»

Ты не будешь стремиться накоплять то, без чего прекрасно можешь обойтись: сокровища, почести, деньги. Все это источник пороков).

И мечты о богатстве, и погоня за почестями, и благосклонность правителей одинаково пагубны для человека. Горацианские оды изобилуют выпадами против стяжательства, жажды накопления. Одна из од так и называется «Против скупцов» («Contre les avaricieus et ceus qui prochains de la mort batissent» — I, 188). «De peu de bien on vit honnestement», утверждает поэт. Жадность же гонит человека по всему свету, толкая его на безумные авантюры, но доставляя ему одни терзания и заботы. К тому же, превращая человека в неприкаянного странника, алчность отрывает его от самого дорогого на свете, от родной почвы. К соображениям гуманистического толка здесь присоединяются и патриотические чувства, и настроения, характерные для дворянина, привязанного к краю, к куску земли, в который он глубоко врос, от которого неотделима и его личная судьба и судьба его рода. Всеми этими идейными мотивами насыщено одно из лучших поэтических достижений Ронсара, автора первого выпуска «Од»,— стихотворение «Хвала Вандомскому краю» («Les Louanges de Vandomois»).

Это произведение подводит нас к одному из основны аспектов содержания горацианских од, к теме природы. Конечно, эта тема возникала во французской поэзии

XVI в. и до Плеяды. Например, в эклогах Лемера де Бельж и Маро. Незадолго до выхода в свет первого поэтического сборника Ронсара она прозвучала и в произведении Сева «Saulsaye, eglogue de la vie solitaire» («Ивняк, эклога об уединенной жизни», 1547) и в четырех одах Пелетье, написанных в подражание Вергилию и изображающих времена года.

Особенно значительна эклога Сева. В отличие от дизенов «Делии», она написана прозрачным, певучим, как бы струящимся слогом. Своей идейной направленностью она перекликается с некоторыми произведениями, созданными Ронсаром и Дю Белле в 50-х годах, а в какой-то мере идет и дальше. В эклоге Сева пробиваются настроения, которые позднее у Ронсара вылились в мечту о чуждом порокам современности «золотом веке». В своей эклоге (написанной под несомненным влиянием Саннадзаро) Сев резко противопоставляет городской цивилизации с ее неутолимой и призрачной жаждой наслаждений, с ее суетной погоней за мнимыми ценностями преисполненное созерцательности, овеянное меланхолией, скудное, но одновременно и обеспечивающее внутреннюю независимость существование на лоне природы. У Саннадзаро заимствован рассказ о том, как целомудренные нимфы, спасающиеся от распалившихся сатиров, были превращены в ивовую рощу. Внешне он несколько механически вставлен в диалог двух ведущих между собой принципиальный спор пастухов Антира и Филерма. Смысл его, однако, в том, чтобы в символической форме лишний раз подчеркнуть духовный союз природы и человека. Но в эклоге Сева мысль об этом союзе приобретает трагическую окраску: природа оказывается последним и единственным оплотом человека, обороняющего свое душевное достоинство. Многозначительно звучит и упоминание о «вражде к достоянию королей, богатству, вне всякого сомнения тщетному» [18].

Поэтическая непосредственность отличает восприятие Севом природы (эклога завершается восторженным патетическим гимном ей). Освобождаясь от власти канонов, восходящих к античности, Сев, изображая природу, прибегает к звукописи, к ассоциациям музыкального порядка, к средствам почти «импрессионистическим» по своему

[18] *M. Scève.* Oeuvres poétiques complètes. Genève, 1967, p. 186.

эстетическому качеству. С каким мастерством использует он, например, вереницу назальных звуков в сочетании с рифмами, заканчивающимися закрытой гласной i или дифтонгом ui (convie, pluye, bruir), и нагнетание свистящих звуков в последних строках цитируемого отрывка, чтобы воспроизвести монотонное, но успокаивающее, убаюкивающее журчание воды и шелест ветра:

En attendant qu'à dormir me convie
Le son de l'eau murmurant, comme pluye,
Qui lentement sur les arbres descend:
Ou comme autour de ces estangz on sent
Le vent souef parmy les cannes bruire [19].

(В ожидании, что меня повлечет ко сну звук воды, журчащей, как дождь, который медленно опускается на деревья, или как нежное дуновение ветра, которое струится от прудов, где шелестит тростник.)

Исследователи французской литературы XVI в. Жиро и Юнг имели основание отметить, что чувству природы у Сева, автора «Ивняка», присуще нечто «верленовское» [20].

И все же, сколь значительны ни были предшествующие достижения, как уже отмечалось при анализе ранней любовной лирики Дю Белле и Ронсара, лишь с деятельности Плеяды изображение и осмысление природы и порождаемых ею эмоций превращается в одну из центральных, ведущих поэтических тем. (Правда, это относится не ко всем членам Плеяды в равной степени. Так, например, такой своеобразный и глубокий поэт, как Жодель, кстати сказать, выходец не из дворянской, а из парижской буржуазной среды, не испытывал к природе к объекту художественного творчества сколько-нибудь рьезного влечения).

Один из новаторских аспектов «Од» Ронсара — с жение природы и человека как двух родственных, в дящихся в нерасторжимом единстве начал. Важным ментом в этой связи были те попытки конкретиза индивидуализации пейзажа, которые привлекают в ние в «Одах». Конечно, и в таких стихотворениях , скажем, «Роднику Беллери», «Хвала Вандомскому ,

[19] *M. Scève.* Op. cit., p. 171.
[20] *Y. Giraud, M.-R. Jung.* La Renaissance, t. I. P., 1972, p. –

«Гастинскому лесу», «Реке Луару» и т. д. Ронсар следовал определенным античным образцам: Горацию в первую очередь, а затем Вергилию. Поэтому у воспеваемых французским лириком мест, как правило, существуют античные параллели (роднику Беллери у Горация соответствует источник Бандузия, Луару — Лирис, речке Брэ — «быстрый» Анио). Это не значит, однако, что описания у Ронсара условны и что он офранцузивал лишь одни географические названия. Мы обнаруживаем у вождя Бригады немало достоверных штрихов. Они воспроизводят неповторимые приметы столь хорошо ему знакомых и близких его сердцу мест. Таковы, например, окаймляющие родник Беллери зеленые ивы, расположившись в тени которых поэт сочиняет стихи:

В тебя глядеть могу часами,—
Стихи теснятся в душу сами,
И шепчет в них твоя струя,
В них шелест ив твоих зеленых [21].

Пер. В. Левика

Особенно много таких штрихов в оде «Хвала Вандомскому краю». Это, например, описание берегов реки Луара. На них друг против друга (недалеко от местечка Кутюр) простираются холмы, которые как бы оберегают ее своими мощными склонами от напора ветров. На одном возвышается Гастинский лес, на другом — растут обильные виноградники. Это также изумительное по пластичности описание медленного, но прихотливого течения Луара. Эта деталь повторяется и в стихотворении «Вандомскому краю», где Ронсар сравнивает размеренное течение Луара со стремительностью впадающей в него речки Брэ (I. 92). Здесь же поэт, прощаясь с родным краем, говорит о пещерах, которыми изборождены крутые берега Луара. Эти пещеры были вырыты еще во времена древних галлов. Ронсар любил искать в них уединение, и упоминание о них не раз всплывает в его стихах.

Природа выступает в одах Ронсара прежде всего как неотъемлемая часть пройденного поэтом жизненного пути. Образы Луара и Брэ, источника Беллери и Гастинского леса овеяны воспоминаниями о детских и юношеских годах. Именно эти родные места и пробуждали в мо-

[21] *Ронсар.* Лирика. Пер. с франц. В. Левика. М., 1963, стр. 47.

лодом человеке чувство прекрасного. Они вдохновляли его и одновременно дарили покой и возможность творческой сосредоточенности. Им он доверял свои сокровенные мысли. Обращаясь к Гастинскому лесу, поэт восклицает:

И, благодарный, не таю
Пред новым поколеньем,
Что юность гордую мою
Поил ты вдохновеньем,
. . . . . .
Что, углубясь в живую сень,
Твоим овеян шумом,
Над книгой забывал я день,
Отдавшись тайным думам [22].

Пер. В. Левика

Другой существенный фактор, делающий природу достоянием внутреннего мира человека, это патриотические чувства. Представления о Франции зримо воплощаются в поэзии Ронсара прежде всего в образе родного Вандомуа. Прославить своим творчеством Францию означало запечатлеть на века в памяти потомства имена и облик унаследованного от предков замка Пуассоньер, Зеленого острова на стыке рек Луар и Брэ, Гастинского леса, ключа Беллери.

Но тема природы приобретает у Ронсара и более широкое — философское звучание. Конечно, в «Одах» он еще далек от той идейной глубины и того философского размаха, с которым он будет трактовать эту тему позднее, например, в «Гимнах» и некоторых поэмах. Тогда человек предстанет как частица природы, а та, в свою очередь, как неисчерпаемый и божественный источник энергии и стимулов поведения всего живого, как хранительница закономерностей и тайн, разгадать которые стремится человек, пытаясь познать самого себя.

В первом выпуске «Од» подготавливается почва для такого мировосприятия, созревают его предпосылки. Здесь не столько человек погружается в природу и растворяется в ней, сколько, как уже отмечалось, природа приближается к человеку. И одним из основных поэтических

---

[22] *Ронсар.* Указ. соч., стр. 50.

средств в осуществлении этой цели становится мифологизация явлений природы. Как очень хорошо сказал В. А. Римский-Корсаков, «Природа одухотворяется и между нею и человеком выстраивается в стихах Ронсара целая цепь посредствующих мифологических существ, придающих природе красоту человечности» [23]. Принципы мифологизации в горацианских одах отличаются значительно большей художественной органичностью, чем в одах пиндарических. В то же самое время и они несут на себе ярко выраженный в творчестве Ронсара этих лет отпечаток зависимости от античных образцов.

Важно, однако, что уже в первых четырех книгах «Од» все принадлежащее миру природы, будь то ручьи и реки, растения, птицы, животные, выступает у Ронсара, согретое теплом симпатии и чувством внутренней близости, родства. Стремление вдохнуть жизнь в явления природы, одухотворить их и становится одним из основных воплощений этой симпатии. Она выражается и в глубокой привязанности к сельской жизни, к самым различным ее проявлениям (вплоть до интереса к суевериям), о чем свидетельствуют оды, обращенные к колдунье Денизе, и вообще поэтическая дань народным верованиям: «Гимн святым Гервасию и Протасию», покровителям церкви в родном местечке Кутюр.

Привязанность эта распространяется и на простых людей — тружеников. Примером тому может служить ода «О приходе лета» «(De la venue de l'esté», Livre III, ode X). Эта ода показательна для художественного восприятия природы Ронсаром в 40-е годы. Картина жаркого изнуряющего летнего дня привлекает своим размахом и вместе с тем уравновешенностью композиционного членения и размеренностью повествовательного ритма. Поэт изображает и палящее солнце, изнывающую от зноя природу, и мерные движения жнецов, убирающих жатву и косящих траву, и шествие женщин, водрузивших на головы подносы и бочонки с завтраком для мужей, и пастуха, звуком рога созывающего стадо, а затем играющего на свирели, резвящихся козлят, и изнуренных от жажды коров и быков на водопое. Отдельные детали (вроде, например, упомянутого шествия крестьян или стихов, где го-

---

[23] «История французской литературы», т. I. М., 1946, стр. 282.

ворится «о стадах, которые толпятся, склонив из-за невыносимой жары носы к земле») выделяются своей меткостью. Однако про всю картину в целом не скажешь, что она писана «непосредственно с натуры». Она преисполнена внутренней гармонии и благородного покоя, но одновременно производит впечатление некой идеализированной и во многом условной статичности. Она изобилует реминисценциями из Горация и Вергилия, в ней немало традиционных, перекочевавших из античной буколики персонажей и ситуаций, она насыщена мифологическими образами. Бросается в глаза и избыточная метафористичность в описании самых обыденных вещей (вместо «колоса» — «желтеющий волос Цереры», вместо «косить» — «сражать гордость лугов, зеленеющую гордость прекрасных полей» и т. д.— II, 24). С годами стиль изображения сельской жизни у Плеяды заметно эволюционировал в сторону большей простоты, достоверности, непосредственности впечатлений. Яркий пример в этом отношении — изображение сбора винограда в стихотворении Ронсара «Послание Амбруазу де Лапорт» (сб. «Смесь», 1555). Этот отрывок, в свою очередь, оказал заметное влияние на известное стихотворение Р. Белло «Лето» (в том его варианте, в каком оно было опубликовано в издании первой части «Пастушеской поэмы», увидевшей свет в 1565 г.).

Немало места в цикле горацианских од занимают и любовные стихотворения. Хотя большинство из них украшено именем Кассандры, они по эмоциональному звучанию и художественной направленности не только заметно отличаются от сонетов, составивших «Любовные стихотворения», но и с точки зрения поэтического качества явно уступают последним. Любовная тема решается в первом выпуске «Од» и поверхностнее и однообразнее, по преимуществу в игриво-чувственных тонах, заимствованных у анакреонтики и воспринятых у современных неолатинских поэтов во главе с Секундом. Больший интерес представляет, пожалуй, другая группа любовных од. Они принадлежат, как правило, к числу наиболее ранних произведений поэтов. Это оды («A Macée», «A Marguerite», «A Madeleine aiant mari Vieillard»), в которых наряду с античными мотивами возникают темы и образы (например,«дамы, не знающей пощады», или «женщины, неудачно вышедшей замуж»), восходящие к средневековью,

к творчеству труверов и трубадуров. В них слышны отголоски незамысловатых напевов народной песни, отзвуки поэтических традиций, характерных для школы Маро.

*

В оде Ронсар царил над своими современниками. Это относится прежде всего к кругу примыкавших к Плеяде поэтов, которые стремились непосредственно подражать ее вождю. Характерным примером в этом отношении служит Оливье де Маньи. Маньи открыто заявлял о своем преклонении перед Ронсаром и совершенно очевидно шел по его стопам. Это относится и к циклу од, пополнивших томик «Любовных стихотворений» (1553), и к сборнику «Gaytez» (1554), который, вопреки широко распространенному мнению, отнюдь не сводится к имитации «Шалостей» Ронсара, а заключает в себе и ряд стихотворений одического характера, более «возвышенных» и разнообразных по своей тематике; и наконец, к произведению, носящему, собственно, название «Оды» (1559). При этом Маньи вслед за Ронсаром пытался разрабатывать самые различные разновидности од, начиная от высоких, «пиндарических» и кончая оделеттами анакреонтического и вакхического толка. Маньи был поэтом одаренным, но лишенным ярко выраженной оригинальности. Ему нехватало самостоятельности и глубины творческих замыслов. В своих одах он иногда заимствует у Ронсара и тему, и отдельные образы, и принципы композиции, и ритмическую структуру. Но все, за что брался Маньи, приобретало у него оттенок подкупающей легкости, ясности, простоты. Здесь сказывается и особенность его природного дара, и присущая ему незаурядная стихотворная техника. Правда, нередко эта легкость переходила в одах Маньи в поверхностность и несколько однообразное многословие: отталкиваясь от своего образца, Маньи как бы «разбавлял», а тем самым и ослаблял его.

Не было соперников в жанре оды у Ронсара и среди его наиболее выдающихся соратников. Белло и Жодель уделяли сравнительно мало внимания этому жанру. Правда, Белло в 1556 г. выступил с переводом анакреонтических од. Однако, как показали Ломонье, Экхардт и Шамар, даже перелагая греческих поэтов, Белло проявлял сильнейшую зависимость от стилистической манеры Рон-

сара [24]. К тому же первый печатный опус Белло относится к более позднему периоду в истории Плеяды. Его необходимо сопоставлять прежде всего с художественными исканиями Ронсара, создателя «Шалостей», цикла любовных стихотворений, посвященных Марии, од, вошедших в сборник «Смесь», опубликованный в 1555 г.

У Жоделя есть несколько очень интересных од, сочиненных в начале литературной деятельности поэта, т. е. первой половине 50-х годов XVI в. Это прежде всего «Ода графу д'Альсинуа на его духовные песни, посвященные пришествию Иисуса Христа» (граф д'Альсинуа — возникшее на основе анаграммы прозвище поэта-живописца Никола Денизо). Это стихотворение было создано, по-видимому, в 1552 г., незадолго до постановки «Плененной Клеопатры» [25]. Оно любопытно изложением поэтических воззрений раннего Жоделя, противопоставляющего на данном этапе свои суровые этические идеалы языческому мифологизму Ронсара и его единомышленников. Это, далее, ода «О «Монофиле» Этьена Пакье» (1553), примечательная критической резкостью общественных суждений. Это, наконец, ода «Праху Клода Коле» (1555) — проникновенный и торжественный реквием по усопшему другу. Однако это все явления единичные. Большинство же од Жоделя — это проходные стихи «на случай»: приветствия по поводу рождения особ королевского рода, похвалы, предпосланные поэтическим сборникам и ученым трудам друзей, и т. д. «Ода охоте», посвященная Карлу IX, одно из немногих значительных произведений Жоделя из числа отнесенных поэтом к этому жанру (хотя в данном случае во многом условно), написана позднее (очевидно, в середине 60-х годов) и принадлежит наряду с «Пространной речью» Дю Белле, «Рассуждениями о бедствиях нашего времени» Ронсара и «Речами Юлия Цезаря перед переходом через Рубикон» самого же Жоделя к политической и религиозной публицистике времен гражданских войн.

С Ронсаром, автором «Од», пытался первоначально соревноваться Дю Белле, но и он скоро признал тщетность

---

[24] См., например: *H. Chamard.* Histoire de la Pléiade, t. II, p. 89 et sq.

[25] О датировке этой оды см. комментарий Э. Бальмаса в кн.: *E. Jodelle.* Oeuvres complètes, t. I. P., 1965, p. 439—440.

подобных попыток. Уже в оде «Сеньору Пьеру де Ронсар» (из сборника «Лирические стихи», 1549) Дю Белле подчеркивает ограниченность своего поэтического диапазона по сравнению с возможностями вождя Бригады. Если последнему одинаково доступны любая тематика и любые жанры, в свое время прославленные Гомером и Вергилием, Пиндаром и Горацием, то сам Дю Белле вынужден ограничиться более скромными замыслами, уподобленными игре на свирели (III, 41—42). О том, что ему не подвластны эпический размах, героические мотивы, воспевание военных деяний, Дю Белле говорит и в оде «Меллену де Сен-Желе», как бы солидаризируясь в этом отношении с последним.

Высказывая подобные мысли, Дю Белле проявлял свойственную ему откровенность и проницательность. Автор «Защиты и прославления» пробовал свои силы в сочинении торжественных панегириков носителям государственной власти. Такого рода панегирики составляют основное содержание «Поэтического сборника», увидевшего свет осенью 1549 г. Мы находим здесь и «Приветствие христианнейшему королю Генриху II» (по поводу его въезда в Париж), и «Триумфальную песнь о походе на Булонь» (прославление попытки Генриха II отвоевать этот город у англичан — тема, к которой Дю Белле не раз возвращается в 1549—1550 гг.), и целый ряд од, посвященных великим мира сего (королеве, принцессе Маргарите, кардиналам де Гизу, де Шатийону, Дю Белле и т. д.) и самым влиятельным из поэтов предшествующего поколения — Сен-Желе, Лансло де Карлю, Эроэ (кстати сказать, жестоко раскритикованным самим же Дю Белле незадолго до этого в манифесте Бригады). Однако, подвизаясь в области велеречивой апофеозной оды, Дю Белле явно совершал насилие над самим собой. Произведения этого жанра ему не удавались. Они получались прозаичными, суховатыми, однообразными. По сравнению с Ронсаром, авторов пиндарических од, Дю Белле не хватало размаха фантазии и эмоциональной мощи. Ему было трудно писать о том, что по существу глубоко не затрагивало его, не воспламеняло его воображение, не пробуждало его сокровенных мыслей, не соответствовало его тяготению к простоте и непосредственности.

Дю Белле в своих ранних лирических сборниках обращался и к темам, которые характерны для горацианских

од Ронсара. И он, например, стремился воспеть природу родного края («Реке Луаре», «Хвала Анжу»). Найдем мы в его одах и вакхические и любовные мотивы. Однако во всех этих разновидностях од у Дю Белле очень сильно дает себя знать начало подражательное, стилизаторское. Следование античным образцам, демонстрация книжной учености сводят в них почти полностью на нет наблюдения и эмоции, навеянные реальной действительностью. Стихи, судя по названию, обращенные к Луаре или Анжу, на самом деле не заключают в себе никаких конкретных, специфически национальных примет, а представляют собой восторженные гимны древнегреческим божествам.

Голос Дю Белле обретает звучность, внутреннюю убежденность, эмоциональный накал, когда в одах речь заходит о поэзии, о ее величии, об общественной миссии поэта и его жизненном уделе (ода «К Бужю. Образ жизни истинного поэта»). Мысли о поэзии задевают еще одну заветную струну в душе Дю Белле. Они пробуждают в нем талант и пыл сатирика. Посвященная Ронсару ода «Против поэтов-завистников» («Contre les envieux poètes») была опубликована вместе с поэмой «Война муз и невежества» («La Musagnoeomachie») в 1550 г. Она была написана в самый разгар той ожесточенной полемики, которая разгорелась вокруг деятельности новой поэтической школы после выхода в свет ее манифеста. Ода эта одновременно и яркое поэтическое произведение, и любопытный памятник историко-литературной борьбы.

Однако наиболее характерная тема в одах раннего Дю Белле — это элегические, нередко приобретающие трагический оттенок жалобы на бесконечные страдания, жизненные невзгоды, на тягостность человеческой судьбы; это преследующая поэта мысль о неизбежной гибели всего существующего, о смерти. Эти мотивы то и дело всплывают в одах Дю Белле. Даже картина возвращения весны служит поводом не для ликующего жизнелюбия, а наоборот, напоминает поэту, что все преходяще, что жизнь кратковременна, что «люди, спускаясь в обиталище предков, становятся тенями, прахом (III, 35—36, «Du Retour du Printens»).

Особенно показательны в этом отношении четыре стихотворения. Это прежде всего ода «О непостоянстве вещей» («De l'inconstance des choses»). Ода эта посвящена Ронсару. Однако в отличие от своего друга, Дю

Белле из закона круговорота, господствующего в природе и жизни человека, делает пессимистический вывод: «Nul, tant qu'il ne meure // Heureux ne demeure...» (III, 15). То, что относится к бытию отдельного индивидуума, распространяется и на историю. Будущий создатель «Древностей Рима» рисует падение колоссов, исчезновение с лица земли цветущих городов, распад могущественных империй. Уже здесь, как и в дальнейших шедеврах, насыщенные трагизмом философские медитации оборачиваются социальным критицизмом. Нравственный урок, извлекаемый из печального жизненного опыта, заключается в следующем: не стоит тратить силы на честолюбивые планы и домогаться успехов при дворе. Пусть придворные предаются своим тщеславным мелочным заботам. Надо быть самим собой. Вечные ценности — это ценности духовные.

Стихотворение «Песня отчаявшегося» («Chant du Desespéré») пронизано тем же лейтмотивом: «О, как все изменчиво в этой земной юдоли!» («O que tout est muable // // En ce val terrien!» — III, 38). Ода Дю Белле не лишена определенной доли книжной условности: слишком она зависима от опубликованного в 1547 г. под аналогичным названием произведения Ж. Пелетье. Позднее Дю Белле, переработав и углубив свою оду, насытив ее неподдельным отчаянием, отголосками страданий, вызванных болезнью, разочарованиями, душевными муками, создал одно из своих эмоционально наиболее сильных и волнующих лирических произведений — «Плач отчаявшегося» («La Complainte du Desespéré», 1552). Однако и первый вариант этого стихотворения неотделим от личного опыта поэта. Уже он заставляет поверить, что жизнь складывалась для Дю Белле нелегко и что описание недуга, терзающего героя, не являлось простым литературным вымыслом, вариацией на заимствованную тему.

Трагизмом веет и от оды «Сносить невзгоды и клевету» («De porter les misères et la columnie»). Поэт вновь начинает стихотворение, утверждая: «Нет счастья нигде на этом свете». Поэтому счастлив тот, кто скончался в утробе матери, не успев появиться на свет божий (III, 46—47). Однако в этом стихотворении безрадостным размышлениям о жизни противостоит преисполненный гуманистической гордости стоический призыв к выдержке и невозмутимости. В этой невозмутимости залог человече-

ского достоинства. Она может питаться надеждами на божественное возмездие и на справедливость небес. Но она вполне может обойтись без этих утешительных надежд. Даже если небесам нет никакого дела до человеческих судеб и всем заправляет всесильный случай, необходимо сохранять непреложную твердость духа.

Одно из лучших произведений раннего Дю Белле — ода «Сальмону Макрену. На смерть его Гелониды» («A Salmon Macrin. Sur la mort de sa Gelonis»). Это как бы отдаленный и специфический прообраз знаменитых стихов Малерба «Утешение господину Дю Перье». Как и создание поэта-классициста, стихотворение Дю Белле проникнуто рационалистическим началом. И здесь перед нами речь, обращенная к другу. Основная ее цель — воздействовать на его сознание логическими доводами. Человек должен подавлять в себе печаль, потому что горевать бесконечно неразумно. Макрену следует подчиниться неумолимым закономерностям, управляющим человеческой судьбой. Суть этих закономерностей в том, что все преходяще. Логические доводы приобретают характер общеобязательных аксиом, непреложных максим. Четкие мысли Дю Белле облекает в отточенную форму. Правда, фактура стихотворения Дю Белле проще, однолинейней и непритязательней, чем у Малерба. Предвосхищая Малерба, Дю Белле в своем утешении использует строфу из четырех стихов с перекрестной рифмой. Но он применяет краткий шестисложный стих, и это придает его произведению легкость и воздушность. Стих Малерба в «Утешении господину Дю Перье» более мощен и полифоничен. У Дю Белле мы не найдем таких шедевров звуковой гармонии, как бессмертное:

Aime une ombre comme ombre, et des cendres éteintes
Eteins le souvenir.

Не найдем мы и таких хрестоматийных образцов классической сжатости в эллиптическом по своей природе развертывании образа, как не менее известное:

Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin [26]

---

[26] *Malherbe.* Oeuvres complètes, t. I. P., 1862, p. 40—41.

Но бросается в глаза и другое. Элементы риторичности и обобщающей безличности или, вернее, «сверхличности» присущи стихотворению Дю Белле. Но они не доведены до своего предела, как у Малерба. Поэтому стихотворение Дю Белле еще излучает аромат эмоциональной непосредственности, оно еще несет на себе неповторимый отпечаток индивидуальных отношений, связывавших поэта с лицом, которому адресуется ода. Показательна и меланхолическая, очень искренняя по тону концовка произведения. Она как бы ставит под сомнение цепь предшествующих доводов. Истинное утешение для Макрена в мысли о том, что неумолимый рок рано или поздно соединит его с усопшей спутницей жизни. И только тогда:

...Sur le sainct ombrage
De myrtes verdoyans
S'appaisera l'orage
De tes yeux larmoyans

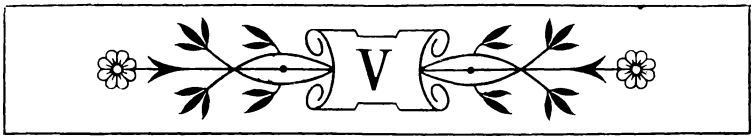
IV, 34

(Буря, исторгаемая твоими плачущими очами, утихнет над священной тенистой листвой зеленеющих миртов.)

Предклассицистические тенденции в целом доминируют все же в оде Дю Белле над отзвуками чисто ренессансных представлений. В этом лишний раз убеждает еще одно сопоставление — с другим выдающимся стихотворным реквиемом, созданным поэтом Плеяды, с одой Жоделя — «Праху Клода Коле» (1555). Ода Жоделя написана в совершенно иной художественной манере. Ход мыслей поэта извилист и сложен. Мысли не выливаются у него в чеканные формулы, а причудливо извиваются, переходя из строфы в строфу. Жодель не добивается отточенных максим, а стремится выразить себя, прибегая к красочным, самобытным, пусть и лишенным прозрачной отчетливости образам. Основной лейтмотив его стихотворения — это верность. Верность памяти друга — это верность себе. Стихотворение Жоделя трогательно и вместе с тем торжественно отдает дань ушедшему из жизни соратнику и одновременно переполнено им самим, кипящими в его сознании страстями, горделивой верой в свое призвание, в собственное поэтическое бессмертие, презрением к малодушным попутчикам и завистливым недоброжелателям. Произведение Жоделя отнюдь не эгоцентрично.

Реквием, оставаясь таковым, становится и средством утверждения собственного «я». Думая и скорбя об утраченном единомышленнике, Жодель вместе с тем пребывает весь во власти неустанного драматизма земной борьбы. И в этом ренессансная сущность его произведения.

Что же касается Дю Белле, то целый ряд произведений, отнесенных им к разделу од, по сути дела, из-за своей обостренной лирической субъективности и ярко выраженной элегической направленности не укладывается в рамки этого жанра, каким тот конституировался во французской поэзии, в творчестве Ронсара прежде всего, а затем в поэзии классицизма. Трагические и элегические мотивы, которые привлекают к себе внимание в этих произведениях, получили продолжение в сборнике «Произведения творческого вымысла автора» («Oeuvres de l'invention de l'autheur», 1552). Однако этот сборник, в котором резко и наглядно отразился глубокий душевный кризис, охвативший поэта в начале 50-х годов, служит вступлением к новому периоду в его творческой эволюции.



РАЗОЧАРОВАНИЯ И ОТКРОВЕНИЯ

(Творчество Дю Белле после 1550 года)

1551—1553 гг. были сложной, трудной, но важной вехой в творческой эволюции Дю Белле. Это время глубокого разочарования в недавних мечтаниях, в самонадеянных и радужных надеждах и идеалах. Иногда эти настроения доходили до подлинного смятения и отчаяния; иногда они толкали поэта на путь духовных исканий, который вскоре же оказывался ему чуждым. Чаще же всего в немногочисленных произведениях этих лет привлекают внимание предвестия тенденций, которым в ближайшем будущем было суждено стать определяющими для внутреннего облика Дю Белле.

Наиболее очевидны личные причины душевного кризиса, охватившего Дю Белле в начале 50-х годов. Это прежде всего тяжелое заболевание (видимо, вспышка туберкулеза легких), которое обрушилось на поэта в результате длительного и сильнейшего перенапряжения. По словам самого Дю Белле (обращенным к Жану Морелю в посвященной ему элегии на латинском языке), он провел в постели около двух лет. Недуг осложнился все более прогрессировавшей и отравлявшей жизнь поэта глухотой. Болезнь и связанные с ней страдания отразились на состоянии духа и мировосприятии поэта. В эти годы в его стихах еще резче выступили на первый план жалобы на судьбу, на терзающие его муки, мысли о смерти. Прежние увлечения и идеалы теряют для него смысл. О том, как происходили эти сдвиги, это обострение внутренних противоречий, Дю Белле сам с захватывающей силой поведал в своем стихотворении «Плач отчаявшегося». Глухота лишила его самого дорогого на свете — наслаждения приро-

дой. Для него замолкло журчание воды, не существует более щебетания птиц. Музы стали чуждаться поэта и в испуге пускаться в бегство при виде его. Даже эхо и то уже не отзывается на звуки его песен. Вокруг него воцарилась мрачная и мертвая тишина. Он перестал получать удовольствие от всего того, что ранее манило его, возбуждало творческое воображение. Никакие волшебства, питавшие поэтические мечты Дю Белле, не способны более его прельстить. Даже если бы ему дали возможность наблюдать за тем, как Венера со своими спутницами ведет хоровод на озаренной лунным светом лужайке, или если бы его привели в сады Алкиноя, утопающие в осеннем изобилии плодов, он остался бы равнодушным. Он стал иным, изменились его интересы, чувства, мысли (IV, 101—104).

Личное вместе с тем приобретало обобщающий смысл. Поэт признавался в том, что утрачивает просветленное ощущение гармонии мира, его насыщенности возвышающей душу музыкальностью.

К болезни добавились житейские заботы и огорчения, заставившие ближе столкнуться с неприглядностью реальной действительности. В 1551 г. скончался старший брат поэта Рене. Он оставил после себя несовершеннолетнего сына и большое количество долгов. Жоашен был назначен опекуном мальчика. Судебная волокита и семейные дрязги, связанные с наследством брата, изводили его, доставляя массу хлопот, волнений, обид.

Рухнули надежды на придворную карьеру, на синекуры и обеспеченное существование. Все те усилия, которые Дю Белле прилагал, сочиняя в 1549 г. хвалебные стихи королю, воспевая его окружение и составляя свой «Поэтический сборник», оказались напрасными. Покровительства Маргариты Французской было недостаточно для того, чтобы преодолеть безразличие короля. Такого рода разочарования (отголоски их, как мы увидим, отчетливо звучат в стихотворениях Дю Белле 1550—1552 гг.) развеивали прежние иллюзии, многое побуждали увидеть и оценить более трезво. Как бы то ни было, каковы бы ни были истоки этих тенденций, очевидно одно: в сборнике «Произведения творческого вымысла автора» (1552) общественно-критические мотивы, черты социальной сатиры, направленной прежде всего против придворной среды, заметно возрастают.

Наибольший интерес для нас и представляют те изменения, которые происходили в мироощущении поэта. В этом отношении только что упомянутый сборник — произведение весьма знаменательное. Отмечая новаторские черты, которыми он изобилует, необходимо в первую очередь остановиться на «Плаче отчаявшегося». Это весьма объемистое стихотворение (в нем 510 стихов, составляющих 65 сизенов) еще очень неровно с точки зрения своей художественной фактуры. В нем немало длиннот и дани прежним риторическим навыкам и увлечениям. Мы встретим тут, в частности, восходящие еще к «великим риторикам» приемы игры слов, традиционные поэтические штампы, тяготение к безудержной гиперболизации. Дю Белле и здесь продолжает охотно использовать поэтические мотивы, заимствованные из греческой и римской литератур, неоднократно прибегает к сравнениям и примерам, почерпнутым из античной мифологии. И одновременно в «Плаче отчаявшегося» очень отчетливо проявляются приметы нового поэтического качества.

Это новое заключено прежде всего в силе, не виданной ранее в творчестве Плеяды, с которой временами прорывается наружу личностное начало, стремление придать поэзии характер «крика души», выразить в ней эмоции, порожденные индивидуальным, непосредственным и неповторимым жизненным опытом писателя. Дю Белле и сам подчеркивает новизну своих творческих побуждений. Он говорит о том, что «его стихи текут отныне в ином направлении, покинув прежнее русло», «их потоки, ранее прозрачные и размеренные, пусть будут теперь мутными и бурными, подобно моей скорби» (IV, 88). Временами Дю Белле, подавленному невзгодами, кажется, что его творческие силы оскудевают. На самом же деле речь идет о глубокой внутренней перестройке, происходящей в мироощущении и художественных идеалах поэта. Затухают, глохнут одни импульсы, но возникают и крепнут другие, еще более плодотворные и мощные. В движение приходит все: и тематика, и взгляды на предназначение поэзии, и этические убеждения, и эмоциональный настрой стихов.

Поэт, лишившийся из-за недуга способности воспринимать с прежней интенсивностью чувственную красоту мира, отходит от восхваления радости бытия. Любовная тема перестает интересовать поэта, еще недавно увлекавшегося созданием «Оливы». В «Плаче отчаявшегося» Дю

Белле отзывается о любовных чувствах пренебрежительно, называя их «бессмысленным неистовством; занятием праздных умов; легковесным флиртом; пустяшными жалобами предающейся безумству молодежи» (IV, 90—91). Отныне его помыслы посвящены гораздо более серьезным вещам.

Лейтмотивом его поэзии становятся страдания человека. В «Плаче отчаявшегося» Дю Белле изображает физические и моральные муки, которые доставляет болезнь. Она преждевременно состарила поэта. Его цвет лица неузнаваемо изменился, он облысел и оглох, у него ослабло зрение, нестерпимая боль жжет и колет, подобно острым булавкам, его внутренности. Ночью, когда все живое предается покою, он не способен сомкнуть глаз (описание ночи, навеянное реминисценциями из Вергилия, представляет собой самостоятельный и преисполненный незаурядной поэтической силы отрывок из четырех строф — IV, 100—101). Но не в болезни только дело. Судьба безжалостно преследует героя стихотворения Дю Белле. Несчастья обрушиваются на него со всех сторон. Примечательно, что в перечне этих бед много достоверных автобиографических деталей. Это прежде всего упоминания о неудачах, относящихся непосредственно ко времени написания «Плача»: провал честолюбивых замыслов, огорчения, доставляемые происками «друзей», вращающихся в придворной среде, домашние неурядицы (IV, 91—92). Но и когда поэт окидывает взором прошлое, обращаясь к воспоминаниям о юношеских и детских годах, его не покидает грусть. И действительно, детство будущего создателя «Сожалений» было безрадостным. Он рано потерял родителей. Старший брат, ставший опекуном Жоашена, не проявлял о нем заботы, пренебрегал его образованием. Мальчик рос, не зная ласки, был обречен на одиночество.

Так, традиционная и во многом книжно-условная элегическая «жалоба отчаявшегося», преследуемого судьбой неудачника перерастает в насыщенную конкретными, индивидуально-неповторимыми жизненными чертами лирическую исповедь поэта. Исповедь эта преисполнена тоски и отчаяния. Она изобилует вздохами, стонами, проклятиями. Иногда само человеческое существование предстает как невыносимая пытка (мотив, возникавший, как мы видели, уже раньше в «Лирических стихотворениях»). Счастлив тот, для кого могилой стала утроба матери, или кто

скончался, едва увидев свет (IV, 109). Однако эмоциональная окраска «Плача» не однолинейна. Показательно, что проникнутая пессимизмом печаль то и дело оборачивается преисполненным возмущения бешенством. В этом проявляется яростное сопротивление личности напору враждебных ей обстоятельств, непокидающая ее неистовая внутренняя энергия. А это означает, что она в конечном итоге сумеет выстоять, не даст себя сломить. Важно и то, что даже сильнейшие душевные потрясения и предельное эмоциональное возбуждение не лишают поэта способности к трезвому самоанализу. Наоборот, страдания углубляют эту способность, обостряют потребность разобраться в самом себе. Поэту кажется, что, погружаясь в размышления о своей судьбе, «копаясь» в своем «я», он лишь усугубляет испытываемую им душевную боль (IV, 104). На самом деле это не так. Нежелание безропотно склонить голову перед судьбой и одновременно стремление не дать себя захлестнуть слепому потоку эмоций, попытаться осмыслить в меру возможного суть жестокого столкновения между личностью и действительностью и заключают в себе предпосылки дальнейшего творческого пути поэта.

Логика этого развития приведет Дю Белле к созданию «Сожалений». Но «Плач отчаявшегося» и «Сожаления» разграничены весьма существенными отличиями. Способность к зоркому и объективному самоанализу значительно возрастает у Дю Белле в годы работы над «Сожалениями». В «Плаче» же преобладает несколько хаотичная стихия бурно и необузданно изливающихся эмоций. (Эмоциональная взвинченность и перевозбужденность характерны для определенных разновидностей стиля маньеризма. Проявление такого рода маньеристических тенденций отчетливо сказывается в творчестве Дю Белле в годы переживаемого им мировоззренческого кризиса). С этим связано и другое. Внимание Дю Белле, автора «Плача», ограничено по преимуществу кругом личных переживаний. В «Сожалениях» же отражена неизмеримо более высокая степень интереса к окружающей общественной действительности и, самое главное, понимания закономерностей, управляющих последнею. Трагическая судьба лирического героя «Сожалений» обладает исторической значимостью и типичностью. Про «Плач» этого не скажешь. Угол зрения, воплощенный здесь, значительно уже,

Однако и в этом произведении намечаются попытки, пусть еще и робкие, непоследовательные, осмыслить участь героя, его невзгоды в более широком общечеловеческом плане.

Лирический герой «Плача» — поэт. В качестве такового он уже заранее обречен на муки (IV, 105). Чем же это обусловлено? В чем его вина? Ведь он не совершал никаких аморальных поступков, не прибегал к доносам, клевете, насилию, ему незнакомы такие пагубные страсти, как жажда накопления или властолюбие. Почему же над поэтами тяготеет злой рок? Вся суть в чистоте и возвышенности их душевных устремлений. Невинности суждено быть несчастной (IV, 109). Поэты — жертвы не рока, а царящей в мире несправедливости. При всей моралистической отвлеченности идейных обобщений, заключенных в «Плаче отчаявшегося», последние не лишены и определенного, хотя и приглушенного, но недвусмысленного социального подтекста.

Отношение к своему призванию у Дю Белле, автора «Плача отчаявшегося», уже не то, что во время сочинения «Защиты и прославления». Оно принципиально отличается и от восприятия поэзии, утверждаемого Ронсаром в «Одах». Занятия поэзией для Дю Белле теперь уже не благословенный дар небес, не священнодействие и не источник неисчерпаемых наслаждений. Их предназначение — давать разрядку чувствам, клокочущим в изболевшейся душе поэта и тем самым облегчать его страдания. Таков объективный вывод, вытекающий из содержания «Плача».

Что поэтическое творчество стало для него в годы бедствий единственным утешением, что оно служит ему «спасительным снадобьем», Дю Белле и сам подчеркивает в письме Жану Морелю, своеобразном предисловии к сборнику «Произведения творческого вымысла автора». В тексте же сборника непосредственно звучат более резкие и горькие ноты. Правда, и в письме Морелю отразились разочарование и усталость, охватившие Дю Белле. И там всплывают намеки на намерение автора отойти от поэзии или во всяком случае отдавать ей впредь гораздо меньше сил. Что же касается героя «Плача отчаявшегося», то он бросает проклятие судьбе, за то что та сделала его поэтом: столь сильно подавлен он невзгодами. Этот пессимистический мотив развит в другом стихотворении, «Проща-

ние с музами» (вольная обработка латинской элегии Бьюкенена), не случайно помещенном в виде заключения сборника. Дю Белле здесь называет свои произведения бесполезными. Он сожалеет по поводу того, что потратил юность на занятия литературой. Автор «Прощания с музами» дает зарок отречься от этого пагубного увлечения, пока еще не поздно, пока не нагрянула старость с нищетой и безысходностью. Он называет несчастным того, кто первым изобрел искусство сочинения стихов. Несчастен и тот, кому при рождении подарила свою благосклонность Мельпомена (IV, 197). Так в стихотворном сборнике 1552 г. возникает тема, которая затем станет одним из ведущих идейных мотивов «Сожалений» — осознание преисполненного трагизма разлада между духовными устремлениями поэта-гуманиста и окружающей действительностью. Правда, в «Произведениях творческого вымысла автора» эта тема лишь намечается и решается прямолинейно, в духе тех мизантропических настроений, которым Дю Белле отдавал дань в начале 50-х годов.

Изменения, которые происходили в сознании Дю Белле в начале 50-х годов, охватывают самые различные аспекты его мировоззрения. Один из примечательных моментов в содержании «Произведений творческого вымысла автора» — это отказ от того горделивого индивидуализма, от той веры в исключительность своего «я», во всемогущество и величие поэта, которые нашли свое отражение в первых литературных опытах Дю Белле и которыми были проникнуты «Оды» Ронсара. Теперь звучит призыв к скромности и смирению, к пониманию ограниченности человеческих возможностей, осуждение чрезмерной самонадеянности. В стихотворении «Христианская лира» Дю Белле негодует по поводу того, что некоторые поэты решаются именовать себя «благозвучными лебедями», объявлять себя «бессмертными и божественными, как будто они являются спутниками богов» (IV, 142 — обороты, как бы непосредственно направленные против Ронсара, автора «Од»). Подобные заверения кажутся теперь Дю Белле проявлением напыщенного и суетного тщеславия, внушенного музами-обольстительницами.

Поэт отрекается от прежних честолюбивых замыслов. Он не хочет использовать свой талант для того, чтобы домогаться благосклонности грандов. Он отказывается настраивать свою лютню на хвалебный лад (заявление, также

решительно противостоящее концепции оды, утверждавшейся в эти годы Ронсаром) [1]. Ведь надежды, возлагаемые на правителей, призрачны (IV, 140). Этический идеал, который вырисовывается в сборнике 1552 г., более суров и аскетичен, чем прежде. Единственная достойная человека цель — это не быстротечные наслаждения, не преходящие земные блага, а стремление к моральной удовлетворенности самим собой. Высшая ценность заключена не в преуспевании, не в обладании тем, что находится вне человеческой личности, а в человеке самом, в добродетели как таковой.

Подобные умонастроения наглядно отразились в цикле «Тринадцать сонетов добродетельной любви» («XIII Sonnetz de l'honneste Amour»), включенном в сборник «Произведения творческого вымысла автора». В какой-то мере этот цикл примыкает к последним «неоплатоническим» сонетам «Оливы». Однако, в отличие от «Оливы», новый сонетный цикл — это поэтические размышления о любви вообще, о чувстве, объект которого не может быть отождествлен с каким-то определенным лицом. В «XIII сонетах добродетельной любви», вдохновленных философским учением неоплатонизма, безусловно ощущается возросшее влияние художественных традиций лионской школы и в первую очередь Понтюса де Тиара и Мориса Сева. Однако этот цикл нельзя определять как прямое подражание «Любовным заблуждениям» Тиара, как это делает, скажем, А. Шамар [2]. Ближе к истине Ф. Буайе, который считает, что любовной поэзии Понтюса де Тиара присущ более «доктринерский» и тем самым безличный характер. Цикл же Дю Белле при всей его философской насыщенности и кажущейся отвлеченности несет на себе очевидный отпечаток индивидуального душевного опыта поэта, пережитой им психологической драмы [3]. Отсюда эмоциональная заряженность «Тринадцати сонетов», хотя личный опыт, в них отраженный, и является (что показательно для Дю Белле) сугубо интеллектуальным. Все это сближает цикл Дю Белле скорее с Севом, чем с Тиаром (хотя в сонетах Дю Белле и меньше, чем в дизенах

---

[1] См., например, стр. 197 данной работы.

[2] См.: *H. Chamard.* Histoire de la Pléiade, t. 1, p. 249.

[3] *F. Boyer.* Du Bellay et son oeuvre (вступ. статья к кн.: «J. Du Bellay». P., 1958, p. 77).

вождя лионской школы, внутреннего драматизма). К Севу же восходит и отличающая «Тринадцать сонетов о любви» сжатость, конденсированность поэтического языка.

В этих стихах Дю Белле любовь предстает лишенной какой-либо примеси чувственного начала. Не безупречность телесной красоты, а только «дух, редчайший дар небес», влечет теперь к себе поэта. Творческая, гипнотическая сила его воображения такова, что он не способен полюбить то, что реально предстает его взору («Car j'aime tant cela que j'imagine, // Que je ne puis aimer ce que je vois» — I, 142). Любовь для поэта прежде всего стимул, побуждающий к познанию себя и божественного идеала, путь слияния индивидуального сознания со вселенной, средство, позволяющее подняться над убожеством действительности в возвышенные сферы, где царит одухотворенное и незаинтересованное созерцание.

Самое же существенное заключается в том, что Дю Белле временно, но на данном этапе решительно и резко в таких стихотворениях, как «Христианский гимн» («Hymne chrestien»), «Единоборство Давида и Голиафа» («La Monomachie de David et de Goliath») и «Христианская лира» («La lyre chrestienne») отрекается от всего того, что до этого было для него самым священным. Это — преклонение перед античным миром, подражание нетленным образцам его культуры, развитие унаследованных от древности языческих традиций и эстетических норм, широчайшее использование мотивов греческой и римской мифологии для воплощения собственного художественного ви́дения мира. Сейчас все эти устремления объявляются заблуждением, иллюзиями, погоней за ложными ценностями, идолопоклонством. В «Христианском гимне» поэт, окидывая взором содеянное, сокрушенно восклицает:

... arriere les vains sons,
Les vains soupirs et les vaines chansons,
Arriere amour et les songes antiques
Elabourez par les mains poëtiques.
Ce n'est plus moi, qui vous doy' fredonner ...

IV, 116

(...прочь, пустые звуки, пустые вздохи и пустые песни! Прочь, любовь и фантазии, навеянные древностью и разработанные рукой поэта! Мне более не подобает вас напевать...)

Античные божества, которые ранее восхищали Дю Белле, отныне в его глазах не более чем ничтожные кумиры, порождение вредных суеверий («Христианская лира» — IV, 138). Вдохновляться ими — это не предаваться божественному энтузиазму, «исступлению», а впадать в безумие (IV, 137).

Вообще упоение красотой, увлечение чисто литературными, эстетическими задачами вызывают у автора «Христианской лиры» неодобрение и осуждение. Цель поэзии — не доставлять наслаждение, а приносить пользу поучать:

> La plaine heureusement fertile,
> Bien qu'elle soit veufve de fleurs,
> Vault mieux que le champ inutile
> Emaillé de mille couleurs.
>
> *IV, 139*

(Благодатна плодородная долина, пусть на ней и нет цветов, она более ценна, чем поле, которое не приносит пользы, но испещрено тысячами красок.)

Достичь же этой цели и одновременно поэтической правды, искренности и возвышенной одухотворенности можно, лишь обратившись к религиозной тематике. Что же касается эпических сюжетов, то их единственный возможный источник — библейская история. Надо не вступать в соревнование с создателем «Илиады» и «Одиссеи», а трудиться над сочинением «Израилиады». В «Христианском гимне» Дю Белле выделяет узловые эпизоды библейских преданий, те, в которых особенно ярко сказалась, согласно его убеждению, чудотворная мощь божественного провидения и которая поэтому в первую очередь заслуживает внимания французских поэтов. Сам он показывает пример в этом отношении, посвящая поэму изображению единоборства Давида с Голиафом.

Разочарование в жизненной и духовной ценности античного культурного наследия, охватившее Дю Белле в начале 50-х годов, не было явлением единичным. Призыв подражать античности и внедрять в поэзию античную мифологию отнюдь не встречал единодушного одобрения. Наоборот, целый ряд литераторов относился к такого рода художественной программе критически. Эти критические

настроения особенно обострились в первой половине 50-х годов XVI в.[4].

Истоки их восходят еще к Маро. Маро дважды излагал идейно-художественную концепцию, которой он руководствовался, создавая свои переводы псалмов («Клеман Маро всехристианнейшему королю Франциску I по поводу перевода «Псалмов» Давида», 1539; «Дамам Франции относительно вышеупомянутых псалмов», 1543). В этих посланиях-манифестах Маро отвергал античные литературные традиции. О сюжетах великих античных эпопей он пренебрежительно отзывался как о «забавных, но лживых небылицах». С точки зрения поэтической мощи и художественного совершенства псалмы Давида ни в чем не уступают творениям Гомера и далеко превосходят все, что выходило из-под пера Горация [5]. Единственная достойная поэта миссия — это хвала всевышнему и воспевание религиозных чувств. Поклонение Амуру как божку, воплощающему светскую, чувственную любовь, как и почитание других подобных кумиров, должно исчезнуть из обихода человечества. Маро, автор псалмов, мечтает о «золотом веке», когда культ Амура будет полностью вытеснен любовью идеальной, возвышенной в ее христианско-мистическом понимании [6].

Нападки позднего Маро на античность как на рассадник враждебных религии, развращающих нравы языческих умонастроений был подхвачен писателями-протестантами. Такого рода обвинения содержит в себе эпилог к трагедии одного из вождей кальвинистского лагеря де Беза «Жертвоприношение Авраама». В особенно же резкой форме они высказаны в предисловии к первому изданию трагедий (1550). Здесь Без, имея в виду прежде всего литературные выступления возглавляемой Ронсаром и Дю Белле Бригады, резко обрушился на поэтов, которые, согласно его убеждению, прибегают к вымыслам, заимствованным у античности, в первую очередь для того, чтобы расточать лесть власть имущим и раболепно обоже-

---

[4] Подробнее об этом кризисе в оценке античной мифологии см. в фундаментальном труде: *G. Demerson.* La mythologie classique dans l'oeuvre lyrique de la Pléiade. Genève, 1972 (ch. IV).

[5] *Cl. Marot.* Oeuvres complètes, t. II. Ed. A. Grenier. P., s. d., p. 304, 306.

[6] Ibid., p. 306—309.

ствлять их[7]. Вместе с тем у де Беза вырисовываются контуры концепции, к которой склонялись многие поборники «христианизации» французской поэзии в первой половине 50-х годов XVI в. (в том числе и Дю Белле). Мимо античного художественного опыта не следует проходить, но его надо поставить на службу принципиально иным идеологическим целям, диктуемым религиозными соображениями, благочестием (у де Беза это прежде всего восхваление безграничной власти всевышнего и покорности воле божьей). В «Христианской лире» Дю Белле следующим образом сформулировал эту задачу. Он предлагал «использовать в своих интересах блага, которыми так долго и незаконно владели древние узурпаторы», и заявлял, что, таким образом, «враг предоставит оружие, которым сам же будет побежден» (IV, 139—140). Знаменательно, что известный протестантский поэт Гийом Геру восторженно приветствовал это программное произведение Дю Белле, посвятив «Христианской лире» специальное хвалебное стихотворение[8].

Однако увлечение античной мифологией вызывало в начале 50-х годов неодобрение не только у воинствующих представителей протестантского лагеря, но и у целого ряда поэтов, в той или иной степени близких Плеяде или даже входивших в ее состав, но к протестантизму непосредственно непричастных. При этом в равной мере критиковалось злоупотребление мифологической тематикой и образностью как в эпической, так и в лирической поэзии (в последнем случае к порицанию античных образцов добавлялись антипетраркистские выпады). Иногда такого рода критика не была обусловлена соображениями религиозно-моралистическими. Так, например, Жак Таюро, утверждая в 1554 г. в сборнике «Первые стихотворения», что намерен обходиться без прикрас мифологической фантастики, которую он насмешливо называл «надувательскими чудесами», руководствовался характерными для него рационалистическими побуждениями, стремлением быть

---

[7] См. в этой связи: *G. Demerson.* Op. cit., p. 234 et passim. На русском языке о предисловии де Беза и его трагедии см.: *А. Д. Михайлов.* Теодор де Без и кальвинистская драма (в сб.: «Литература Швейцарии». М., 1969, стр. 51—52).

[8] См. комментарий А. Шамара к тексту «Христианской лиры» (*Du Bellay.* Op. cit., p. 137).

созвучным современности, соблюдать правдоподобие, быть как можно более непосредственным в выражении чувств [9].

Иначе обстояло дело с Н. Денизо (Ронсар и Дю Белле дружески именовали его в своих стихотворениях графом д'Альсинуа). Он настойчивее и последовательнее чем кто-либо другой из попутчиков Бригады проводил мысль о христиански-проповедническом предназначении поэзии. Античная культура была для него воплощением языческих устремлений, которые он категорически отрицал. Если Ронсар видел в античной мифологии символическое обобщение извечных общечеловеческих истин, то для Денизо она, наоборот, была нагромождением лживых и пагубных измышлений. И в глазах католика Денизо (как и в глазах кальвиниста де Беза) понятие «божественного исступления», столь важное для теоретических воззрений ранней Плеяды, заключало в себе нечто безнравственное и бесовское. Особенно предосудительным считал он воспевание экстазов вакхического толка. Вместе с тем и Денизо признавал возможность своеобразной контаминации в поэтическом творчестве христианской тематики, религиозного пафоса и отдельных поэтических мотивов, а также формальных элементов, заимствованных из античности (одной из наиболее примечательных попыток осуществить эту задачу, хотя в отношении художественных результатов и весьма спорной, стал несколько позднее маньеристический по своей художественной природе гимн Ронсара «Геркулес христианский», 1555).

Денизо в начале 50-х годов поддерживали Жодель и Белло, дебютировавшие тогда на литературном поприще. Обоим им было суждено в скором времени занять видное место в созвездии Плеяды. Основным, наиболее значительным произведением Денизо были «Гимны в честь первого пришествия Иисуса Христа» («Cantiques du premier advenement de Jésuchrist», 1552). Жодель и Белло сопроводили это издание похвальными стихотворениями, в которых заявили о своей солидарности со взглядами Денизо. Жодель в уже упоминавшейся ранее «Оде графу д'Альсинуа по поводу его «Гимнов в честь первого пришествия Иисуса Христа» (она была написана, по-видимому, почти одновременно с комедией «Евгений») предъяв-

---

[9] *G. Demerson.* Op. cit., p. 232—233.

лял поэзии высокие и суровые нравственные требования. Великие основоположники древнегреческой поэзии, такие, как Орфей или Пиндар, не воспевали пагубные и суетные человеческие страсти. Своим возвышенным искусством они помогали человеку преобразовать самого себя и окружающий мир [10]. Однако цивилизация, основоположниками которой они были, давно уже не существует. Парнас и Геликон навсегда потеряли свой священный смысл. Живительный источник, питающий духовные нужды современности, заключен совсем в ином: он в ценностях, создаваемых христианской верой. Денизо мудро поступил, воспевая в своих стихах рождество Христово. Посвящая свои творческие силы решению такой значительной и преисполненной глубокого внутреннего смысла темы, он выступил, согласно Жоделю, истинным преемником Орфея. Те же, кто в своих стихах в который раз пересказывает вздорные античные предания о рождении Афины из головы Зевса или о появлении Афродиты из пены морской, занимаются никому ненужным делом. Их Жодель прямо называет «лжецами» [11].

Белло (он, кстати сказать, несколько позднее, в начале 60-х годов, на известный период времени склонялся к Реформации) в «Оде Николаю Денизо из Манса» аргументировал свою точку зрения более лапидарно. Суть ее, однако, заключалась в том же. И Белло горячо одобрял Денизо за то, что его друг предпочел «незыблемое», «вечное» суете преходящего, что он пренебрег полными вымысла и обмана сказками, распространяемыми питомцами Парнаса [12].

Таким образом, отречение Дю Белле от культа античности и его переход в начале 50-х годов на позиции религиозной апологетики было одним из характерных, но частных проявлений той сложной, а временами острой идейной борьбы, которая происходила в эти годы во французской поэзии. Ожесточенный спор о том, что должно служить источником поэтического воображения — «чудеса христианской религии» или «чудеса античной мифологии» — еще не раз вспыхивал во французской литературе

---

[10] *E. Jodelle.* Oeuvres complètes, t. I. Ed. Balmas, p. 78—79.
[11] *Jodelle.* Op. cit., t. 1, p. 81.
[12] *R. Belleau.* Oeuvres poétiques, t. II. Ed. Ch. Marty-Laveau. Genève, 1966, p. 454.

XVII — начала XIX в. вплоть до знаменитого «Гения христианства» Шатобриана. Полемика, развернувшаяся вокруг этой проблемы в 50-х годах XVI столетия, в годы начала литературной деятельности Плеяды и незадолго до взрыва религиозных войн, кладет начало этому спору, открывая в его длительной истории первую главу.

Вместе с тем, что касается Дю Белле, то степень глубины пережитого им «обращения» не следует преувеличивать, как это зачастую склонны делать западноевропейские исследователи. Так, например, Б.-Л. Сонье считает, что только случайность, поездка в Рим и связанные с ней испытания, помешала Дю Белле вырасти в крупнейшего религиозного поэта Франции[13]. Думается, что это не так. Конечно, как мы увидим дальше, творческие опыты Дю Белле в сфере религиозной поэзии не прошли для него бесследно. Они содержат некоторые художественные искания (как в области тематики, так и стиля), которые дальнейшее и окончательное воплощение получают на следующем, качественно новом этапе эволюции поэта. Тем не менее в том, что увлечение идеей создания религиозной поэзии стало кратковременным этапом в творческой эволюции Дю Белле, была своя внутренняя закономерность (оно было к тому же лишь одним и отнюдь не самым важным аспектом кризиса, пережитого поэтом в начале 50-х годов). Дю Белле изжил бы это увлечение и без вмешательства внешних обстоятельств.

Такое предположение подтверждается прежде всего анализом самих религиозных стихотворений, вошедших в сборник «Произведения творческого вымысла автора». Их, в первую очередь, мало — всего три, и они, несмотря на свой большой объем, обусловленный эпичностью и программным характером, занимают в первом издании сборника (1552) 22 страницы из 95 (всего в сборнике, если считать «Тринадцать сонетов добродетельной любви» единым целым, 14 произведений).

Напомним еще раз их названия: «Христианский гимн», «Единоборство Давида и Голиафа», «Христианская лира».

Но и в этих трех произведениях, занимающих специфическое место в сборнике, религиозное начало скорее постулировано, выражено декларативно, чем воплощено в

---

[13] *V.-L. Saulnier.* Du Bellay. P., 1968, p. 75.

виде непосредственного эмоционального переживания. Наибольшим лиризмом отличается, пожалуй, зачин «Христианского гимна» — его первые четыре строфы. Да и то Дю Белле не сразу достигает трогательной простоты и задушевности, обращаясь с мольбой к всевышнему. Он пробивается к этой лирической простоте, отдавая в первой строфе дань довольно замысловатым и внешним художественным приемам (обыгрывание созвучий путем нагнетения лексически родственных слов: rampart—rampare; fort—effort — forcer; антитетически заостренная «pointe» в двух последних стихах строфы). По преимуществу же в этих стихотворениях мы имеем дело не с попытками прямого поэтического воссоздания религиозных чувств, а с размышлениями о значении духовной поэзии, о путях и средствах ее развития; о ее возможной тематике и т. п. В «Христианском гимне» очень скоро лирическое обращение к богу сменяется обзором выдающихся событий библейской истории, которые следует воспеть в поэтических творениях, прославляющих всемогущество провидения. Недостаточная развернутость лирического начала в «Христианском гимне» не дает основания видеть в нем произведение, поэтически равнозначное «Плачу отчаявшегося», как это делает А. Шамар [14]. «Христианская лира» же — это подлинный эстетический и философский манифест в стихах.

Дю Белле, автор религиозных стихов и теоретик религиозной поэзии, выдвигает на первый план эпико-повествовательные и нравоучительные задачи. Основная цель, к которой устремлены в данном случае его помыслы — это эпопея, или, как предварительный этап, поэма, написанная на сюжет, почерпнутый не в античной мифологии, а в Библии. Попыткой самостоятельно продвинуться по намеченному пути стала поэма «Единоборство Давида и Голиафа». Показательна ее вступительная строфа:

Celuy en vain se vante d'estre fort,
Qui aveuglé d'une ire outrecuydée
Ne voit combien peu sert ung grand effort,
Quand de raison la force n'est guidée.
L'humble foiblesse est voluntiers aydée

---

[14] *H. Chamard*, Histoire de la Pléiade, t. I, p. 301.

De cetuy la qui donne la victoire:
Mais du haultain la fureur debridée
Pert en ung coup et la force et la gloire.

IV, 119—120

(Тот напрасно похваляется силой, кто, ослепленный заносчивым гневом, не видит, сколь ничтожны большие усилия, когда мощью не управляет разум. Скромной слабости охотно оказывает помощь тот, кто дарует победу. А надменный гордец, предающийся разнузданной ярости, в одно мгновение теряет и мощь и славу.)

В этой строфе, предпосланной произведению, сформулирован заключенный в нем идейный урок. Знаменательно, что благочестивые соображения (бог, чья воля решает, на стороне тех, кто смирен и слаб) тесно переплетены с нравоучительными доводами сугубо светского и рационалистического характера (никогда не следует слепо полагаться на силу; разум должен освещать путь человека; безрассудная самонадеянность неизбежно окажется наказанной). Причем, последние развиты шире и выдвинуты как бы на первый план. Здесь возникает идейный мотив, который позднее, уже свободный от какой-либо примеси религиозного иррационализма, станет одним из ведущих в мироощущении Дю Белле. Это осуждение гордыни и ограниченности тех, кто хочет властвовать, уповая только на силу; сочувствие простым людям, носителям справедливого и здравого взгляда на вещи.

То же можно сказать и о содержании религиозных стихов Дю Белле в целом. Новые идейные тенденции, которые пробиваются наружу в «Христианском гимне» и в «Христианской лире», окутаны оболочкой религиозных настроений. Через несколько лет, окрепнув и окончательно оформившись, эти тенденции — переоценка восприятия античности, снижение индивидуалистического пафоса, выработка более суровой и скромной жизненной философии — приобретут отчетливо выраженный светский характер. Утверждая их, поэт уже не пытается больше искать опору и утешение в вере.

В художественной структуре «Единоборства» преобладают средства, заимствованные из поэтического арсенала античной эпопеи. Воздействие ее традиций ощущается и во вступительном призыве к небесам с просьбой ниспослать вдохновение, и в изображении внешнего обли-

ка бойцов, и в воинственных речах (многословных у заносчивого гиганта Голиафа и краткой у щуплого, но сильного духом Давида), которые они произносят перед поединком, и в подробном описании перипетий последнего, и в небольших лирических отступлениях, прерывающих ход повествования. Истоки поэтического своеобразия поэмы и излучаемого ею обаяния заключаются прежде всего в подкупающей простоте ее слога, в прозрачности, естественности его ритмического членения. Это впечатление усугубляется легкостью, с которой Дю Белле реализует музыкальные возможности, заключенные в избранном им незаурядном типе строфического построения (одна рифма четырежды повторяется в строфе из восьми стихов; смежная рифма, возникающая в середине строфы, придает ритмическому движению последней как бы «второе» дыхание). Художественная фактура поэмы Дю Белле оказывается нерасторжимо слитой с ее содержанием. Перед нами бесхитростный, простодушный, но преисполненный внутреннего ликования рассказ о подвиге. Этот подвиг не позволяет восторжествовать грубой силе, а приводит к чудесной и одновременно внутренне закономерной победе смиренной, но одухотворенной «слабости».

Следует отметить вообще, что в религиозных стихах Дю Белле не происходит радикальной перестройки образной системы. Ее художественная природа сохраняет свои прежние черты, в том числе и те, которые проникнуты рационалистическим началом. Лишь изредка возникают отдельные образы, привносящие принципиально новые стилистические акценты и заключающие в себе предвестие барокко. Это образы, почерпнутые в Библии: уподобление себя «презренной гнили», сравнение человечества с «безбрежными песками на равнинах, окаймляющих колышущиеся воды», зов к богу как к «броне моей несокрушимой надежды».

О противоречиях, которыми было отмечено художественное восприятие Дю Белле в начале 50-х годов, говорит еще одно обстоятельство: наличие наряду со стихами, дышащими благочестием, и произведений совершенно иного, резко отличного склада. Такова, например, озорная, непочтительная к церковным авторитетам пародийная поэма «Сатира Мэтра Пьера де Кюинье на петромахию (т. е. борьбу Петров.— *Ю. В.*) в парижском университете». Осмеивая в этом шутливом произведении ожесточенный

спор, разгоревшийся в 1551 г. между философом Пьером Рамусом и латинистом Пьером Галланом, Дю Белле шел по стопам высокочтимого им Рабле [15]. Дю Белле не только вдохновлялся замыслом Рабле и развивал его. В своей юмористической поэме он непосредственно выступает с защитой создателя «доброго» Пантагрюэля от нападок Галлана и его ретроградных единомышленников (V, 241). Галлан с его сухой, формалистичной, отдающей схоластикой ученостью был основным объектом насмешек Дю Белле. Однако попутно достается от него и «новоявленному Платону, который источил свои мозги, изгрызая бедного Аристотеля» (V, 239—240).

Примечательна как образец виртуозного решения нелегкой задачи технического порядка ода «Жаку Гоори, парижанину, на продолжение Амадиса», сочиненная, по-видимому, в том же 1552 г. Эта ода, написанная трехсложным стихом («Amadis // Que jadis // On vit estre // Tant adextre // par les ars // Des Essars // Que j'honore...»), своим стремительным как бы скачущим ритмом напоминает будущую знаменитую балладу В. Гюго «Турнир короля Жана» («Cà, qu'on selle // // Ecuyer, // Mon fidèle // Destrier...»). Правда, Гюго достигает более сложных и многообразных эффектов выразительности благодаря строфическому построению стихотворения со сложной системой рифмовки (ababcccb). Дю Белле же прибегает к более простой смежной рифме.

Наличие подобных, весьма бодрых по тону произведений, а также ряда других стихотворений «на случай», написанных около 1552 г. красноречиво свидетельствует о том, что Дю Белле в этот период отнюдь не беспросветно предавался унынию и покаянным настроениям, а, наоборот, временами с головой уходил в гущу земных и в том числе сугубо профессиональных интересов. Об этом же говорят и ярко выраженные в это время в творчестве Дю Белле сатирические тенденции.

Свое самое рельефное воплощение они получили в знаменитом стихотворении «Одной даме» («A une Dame»), одном из этапных произведений Дю Белле. В своем первоначальном виде эта литературная сатира была опубли-

[15] См. предисловие к IV книге «Пантагрюэля» (изданной в 1552 г.), где Рабле, обыгрывая значение имени Пьер (pierre — по-французски — камень) устами Приапа предлагает Юпитеру обратить обоих ярых спорщиков в камень.

кована во втором издании «Поэтического сборника» в марте 1553 г., незадолго до поездки в Рим. Через пять лет, доработав и отшлифовав свое стихотворение, Дю Белле вновь опубликовал его, на этот раз назвав «Против петраркистов» и поместив в сборник «Сельские забавы» (1558). Поправки, сделанные поэтом, касались по преимуществу композиционной структуры произведения и не вносили сколько-нибудь радикальных изменений в его идейную направленность. Вместе с тем по ним можно судить, как углубилось мастерство поэта за тот относительно небольшой срок, который отделяет оба варианта стихотворения. Второй вариант более сжат, он построен экономнее и целеустремленнее. Дю Белле стремился достичь в нем большей последовательности в развитии идейного замысла. Поэтому во втором варианте он предпочел, например, после иронических насмешек над платонической концепцией любви и призыва вернуться к здравомыслию предков сразу же без каких-либо отступлений перейти к изложению своей новой, материалистической и эпикурейской, философии жизни. Характерен также дополнительный акцент, внесенный поэтом в финал произведения. В 1553 г. предпоследняя строфа заключала в себе еще один пародийный выпад против петраркистских условностей. В 1558 г. Дю Белле заменил ее строфой, в которой дал очаровательный по простоте и естественности образец того, что он считал искренним и лишенным какого-либо оттенка жеманности выражением любовного чувства. Наконец, поэт еще отчетливее подчеркнул, что его литературная сатира направлена именно против петраркистов (изменение заглавия; упоминание о Петрарке в итоговой заключительной строфе).

Стихотворение «Одной даме» еще один и сокрушительный удар по идеалам, которыми в начале своего творческого пути вдохновлялся Дю Белле. На этот раз объектом язвительного развенчания стала петраркистская трактовка любви. То, что в годы создания «Оливы» казалось воплощением утонченной красоты и поэтической одухотворенности, предстало теперь в виде беспочвенных иллюзий, лишенных сколько-нибудь глубокого смысла словесных побрякушек, надуманного вымысла. Но литературная сатира Дю Белле одновременно свидетельствовала и о том, что религиозные увлечения поэта остыли еще до его поездки в Италию.

Теперь для Дю Белле художественная манера петраркистов — это синоним фальши и паигрыша в выражении любовных чувств («J'ay oublié L'art de petrarquizer // Je veulx d'amour franchement deviser // Sans vous flater, et sans me deguiser».— IV, 205). Поэт перечисляет различные поэтические штампы, которые кочуют из одного петраркистского сборника в другой: избитые антитезы, искусственные метафоры, взвинченные гиперболы. Насмехается он и над тяготением петраркистов к безудержному приукрашиванию действительности. Они привыкли расточать лесть возлюбленной, сравнивая ее красоту с различными драгоценностями и редкостями. Красота в их понимании равнозначна роскоши, но эта щедрость на словах сомнительна с точки зрения вкуса, да и немногого стоит.

Дю Белле идет дальше. Выходя за пределы любовной лирики, он ставит под сомнение целесообразность идеализации, основанной на обращении к мифологическим образам и мотивам (тема, которая, как мы видели, возникает у Дю Белле и в других произведениях начала 50-х годов).

Форма в глазах Дю Белле, автора стихотворения «Одной даме», неразрывно связана с содержанием. От разоблачения стилистических ухищрений он все глубже движется к критике идейных тенденций, связанных с этими ухищрениями. В этой связи он обрушивается и на неоплатонические теории. Автор «Оливы» и «Тринадцати сонетов добродетельной любви», человек, способный на крутые повороты, подтрунивает над любовной философией петраркистов, склонных видеть в любви путь к постижению божественной идеи, средство приведения души в соответствие с гармоническим строением космоса, иронизирует по поводу платонического мифа об Андрогине. При этом Дю Белле не щадит и самого себя. Как уже отмечалось, заключительная строфа стихотворения «Одной даме» содержит преподнесенную на пародийный лад цитату из знаменитого CXIII сонета «Оливы» («Si nostre vie est moins qu'une journée...»).

В стихотворении «Одной даме» Дю Белле, полемизируя с петраркистами, открыто заявляет, что предпочитает человеческое совершенство божественному (IV, 213). Он вновь открывает для себя неотразимую привлекательность телесной красоты. Эта красота и есть, по словам

поэта, основной объект его вожделений и источник обуревающих его переживаний (IV, 213).

Но годы страданий и душевного кризиса не прошли даром. Дю Белле вводит в свое стихотворение три строфы, замечательные по силе поэтического чувства и по отточенности его воплощения. В них он говорит о безжалостном, уничтожающем и опустошающем воздействии времени. Человеческая красота так же бренна, как и все живое.

Но теперь, в отличие от «Плача отчаявшегося», Дю Белле делает из размышлений о всесилии времени не пессимистический, а жизнеутверждающий вывод. Мысли о неизбежности увядания и смерти должны не порождать отчаяние и отвращать человека от земных наслаждений, а, наоборот, побуждать его как можно интенсивнее стремиться к счастью.

Вразрез с одной из ведущих идей «Защиты и прославления», идеей, вдохновлявшей все раннее творчество Плеяды, Дю Белле осуждает и проявление «учености» в любовной поэзии. Это для автора послания «Одной даме» еще один источник фальши: искренность не отделима от непосредственности и простоты. Подобному завету следовали «наши славные предки». «Чтобы вести беседу о любви, они не изучали Петрарку, откровенно объяснялись со своей дамой, не прибегая к прикрасам и притворству» (IV, 211). Пагубное пристрастие к «ученым» сложностям было занесено из-за рубежа, из Италии.

В программном стихотворении Дю Белле протест против чрезмерной зависимости от иноземных образцов, прежде всего против безудержного подражания всему итальянскому сочетается с переоценкой национального поэтического наследия. Прежнее скептически-ироническое отношение к своим прямым предшественникам во главе с Маро сменяется осознанием глубокого внутреннего родства с ними, призывом укреплять и развивать эту преемственность.

Как мы знаем, Дю Белле не был одинок, испытывая в 1553 г. подобные настроения. Он лишь определеннее и четче, чем кто-либо другой из его соратников, сформулировал их. Весной того же 1553 г. (через месяц после выхода в свет литературной сатиры Дю Белле) Ронсар опубликовал свою «Книжку шалостей»; создавая этот сборник, поэт отходил от нарочитой «ученой» затемнен-

ности своих «Од» и «Любовных стихотворений». Источником вдохновения ему теперь в значительной степени служили национально-галльские литературные традиции.

Убежденным противником разрыва с отечественными литературными традициями, даже если они и обнажали со всей очевидностью свои средневековые корни, являлся Жодель. Это сказалось не только в комедии «Евгений» с ее ярко выраженной фарсовой закваской. Творчество Жоделя-поэта в 50-х годах было многими нитями связано с творческими принципами школы Маро. У Жоделя есть пространное стихотворение, песня «Ma passion, qui a peur // Qu'on la juge feinte...» («Моя страсть, которая опасается, как бы ее не сочли притворной»). Точно датировать это стихотворение не представляется возможным, но, исходя из развиваемых в нем идей и его стилистических особенностей, можно с уверенностью сказать, что оно принадлежит к числу наиболее ранних произведений поэта и было создано в начале 50-х годов. По своему содержанию оно в целом ряде моментов где-то перекликается, а местами и просто совпадает с литературной сатирой Дю Белле «Одной даме». Как и Дю Белле, Жодель нападает на неискренность и выспренность любовной лирики петраркистов. Их постоянные жалобы на невыносимые страдания насквозь лживы:

Tous les chants des amans sont,
Pleins d'un mal que point ils n'ont,
Pleins de tourmens et de pleurs,
De glaces et flames:
Mais feintes sont leurs douleurs,
Ainsi que leurs ames [16].

(Все их любовные излияния полны боли, которую они не ощущают, полны мук и стенаний, льда и пламени. Но их страдания притворны и души их лживы.)

Этих светских лицемеров, по мнению Жоделя, разоблачает их же собственная изощренная красноречивость. Истинное чувство не нуждается в таком многословии. Не менее антипатичны Жоделю и претензии критикуемых им поэтов на «возвышенность». В его глазах это еще одна форма фальши, причем ее основной источник — злоупот-

[16] *E. Jodelle.* Oeuvres complètes, t. I. Ed. Balmas, p. 324.

ребление сюжетами и образами античной мифологии. Наконец, Жодель подчеркивает однообразие, отличающее поэтов, против которых он ополчается. Все они на одно лицо: непрерывно извергают потоки слез, взор возлюбленной то и дело превращает их в ледяную глыбу, и одновременно они сгорают, пожираемые пламенем страсти.

И песня Жоделя, и в еще большей мере, конечно, стихотворение Дю Белле «Одной даме» — любопытный и знаменательный этап в развитии литературной сатиры во Франции. Показательно в этом отношении сопоставление с Маро. У Маро также были стихотворные произведения, посвященные целиком литературной полемике (например, некоторые послания «du coq à l'âne», вроде, скажем, остроумного и язвительного послания «Fripelippes valet de Marot à Sagon»). По сравнению с Маро Дю Белле более целеустремленно, последовательно и глубоко характеризует и опровергает литературные взгляды своих противников, систему их убеждений. В его сатире отсутствуют личные выпады, мотивы личной вражды. Она носит более обобщенный характер и, в отличие от аналогичных стихотворений Маро, не столько приближается к типу литературного памфлета, сколько представляет собой произведение литературной критики. Основная художественная цель, которую преследует Дю Белле, высмеивая литературных противников, заключается в создании всесторонне обрисованного и запоминающегося сатирического обобщения, сатирического типа.

Жодель в своей песне — литературной сатире также избегает личных выпадов и стремится к обобщающим наблюдениям. Однако форма, в которой он воплощает свой идейный замысел, отличается заметной архаичностью. Прежде всего, как уже отмечалось, песня «Ma passion qui a peur» непомерно растянута. К тому же она дошла до нас, очевидно, не полностью (слишком уж несоразмерны ее отдельные части). И сейчас литературная сатира Жоделя насчитывает 60 строф, а первоначально в ней было и того больше. Архаичны далее и ее жанровая структура, и композиционное членение (деление на три хороводных песни — branles), и строфическая схема (шесть семисложных стихов с повторяющимся в каждой строфе тем же рефреном). Эта замысловатая и тяжеловесная форма, как отметил в своих комментариях Э. Бальмас, восходит скорее всего к традициям «великих ритори-

ков»[17]. Тяжеловесно в песне Жоделя и синтактико-интонационное построение фразы, простирающейся, как правило, на целую строфу.

Литературная сатира Дю Белле значительно классицистичнее по своему стилю. Ее форма отточена, ее язык сочетает образность с прозрачностью, изяществом и афористичностью. В стихотворении «Одной даме» Дю Белле еще прибегает к строфической структуре и десятисложному стиху. В «Придворном поэте» он переходит к излюбленной классицистами последующих веков форме дискурсивной поэзии, к александрийскому стиху с парной рифмой. Дю Белле-сатирик пишет в эти годы еще одно примечательное произведение — «Речь в похвалу добродетели и о различных заблуждениях людей. Сальмону Макрену» («Discours sur la louange de la vertu et sur les divers erreurs des hommes. A Salmon Macrin»). Произведение это было включено поэтом в сборник «Произведения творческого вымысла автора» и увидело свет в 1552 г. В литературе о Дю Белле оно еще не получило должной оценки. Так, например, А. Шамар явно заблуждается, причисляя его к произведениям, в которых поэту будто бы «не удалось преодолеть границы банальности»[18].

Конечно, «Речь в похвалу добродетели» — стихотворение неровное. В нем есть длинноты; оно не лишено противоречий. Начато оно в очень серьезном тоне, как изложение сокровенных мыслей поэта по поводу волнующих его общественных, философских и художественных проблем. Затем оно сбивается на более шутливый лад, превращается в некое местами довольно поверхностное повторение уже не раз встречавшегося сатирического обозрения человеческой «глупости». В этой части, когда перед читателем мелькают традиционные фигуры сутяги, скупца, незадачливого медика или рогоносца, поэт иногда действительно «впадает в банальность». Однако и в подобных бытовых зарисовках ему временами удается проявить тонкую наблюдательность и меткость штриха. Таков, скажем, портрет «героического» вояки:

Ce sont beaux motz, que *bravade*,
Soldat, *cargue*, *camyzade*,
Avec'ung brave brave *san-dieu*:

[17] *Jodelle.* Op. cit., t. I, p. 514.
[18] *H. Chamard.* Histoire de la Pléiade, t. I, p. 298.

Trois beaux detz, une querelle
Et puis une maquerelle,
C'est pour faire ung Demy-dieu [19].

IV, 152—154

(Такие слова, как *бравада*, *солдат*, *атака*, *ночной штурм*, сопровождаемые доблестным *ей-богу*, звучат лихо. Три прекрасные игральные кости, потасовка и сводница: этого достаточно, чтобы предстать полубогом.)

Лапидарности, жизненной достоверности и язвительности этой эпиграммы мог бы позавидовать замечательный мастер сатиры Матюрен Ренье.

Во вступительной же части «Речи в похвалу добродетели» развиты чрезвычайно существенные идейные соображения. Вновь, как и в ряде других произведений этих лет, тщете книжной премудрости противопоставляются скромные радости, даруемые жизнью как таковой, здоровьем, пока оно не растрачено, молодостью, пока она не ушла безвозвратно. Здесь же Дю Белле отрекается от взгляда на духовные ценности как на удел немногочисленных избранных, особой интеллектуальной элиты, взгляда, который сам же недавно исповедовал. Если строгие нравы простого, пусть и невежественного человека, могут служить укором ученому, но лицемерному болтуну, которому добродетель служит лишь поводом для разглагольствования, то стоит ли забивать голову изречениями Платона или Аристотеля? (IV, 147). В другом месте поэт подсмеивается над теми, кто, кичась званием «мэтра», стремится отдалиться от рядовых людей (du vulgaire) и, напустив на себя важный вид, пугать чудесами и вещать подобно оракулу (IV, 150). Все эти мысли принципиально отличны от убеждений, которые поэт провозглашал в конце 40-х годов. Они предвосхищают вместе с тем поэтическую и философскую программу, очерченную во вводных сонетах «Сожалений». Знаменательно также, что произведение открывается преисполненной почтения ссылкой на Рабле и заявлением о намерении ему подражать. Отзвуки Рабле и его смеха, действительно, слышатся временами в стихотворении.

---

[19] Слова «bravade», «soldat», «cargue», «camyzade» воспринимались в середине XVI в. как итальянизмы.

Один из рассадников морального уродства, как утверждает поэт,— двор. В 1552 г. Дю Белле, давая волю все более крепнущей антипатии, впервые употребил сравнение придворных с обезьянами (la myne d'ung vieil singe courtizan) —образ, который затем будет развит в «Сожалениях», а позднее подхвачен Лафонтеном.

Как мы имели возможность убедиться, период 1551—1553 гг. был для Дю Белле временем мучительных, но одновременно плодотворных исканий. Именно в эти годы во Франции, еще до отъезда за границу (это принципиально весьма существенное обстоятельство, как правило, недооценивается в трудах, посвященных творчеству Дю Белле) обозначаются признаки перелома в мироощущении и творческом облике поэта. Во время пребывания в Италии тенденции, отчетливо обозначившиеся в 1551—1553 гг., окончательно созревают и приносят замечательные художественные плоды.

*

Весной 1553 г. мечты, которые поэт лелеял с давних пор, казалось бы, начали сбываться. Кардиналу Жану Дю Белле предстояло вновь отправиться в Рим для выполнения ответственного дипломатического поручения короля. Поэт с юных лет надеялся обрести могущественного и просвещенного покровителя в лице своего влиятельного кузена. Наконец кардинал прислушался к просьбам родственника и в качестве своего приближенного решил взять с собой в обетованную землю гуманизма —Италию. Поэт должен был выполнять обязанности интенданта при кардинале (т. е., по существу, заниматься ведением его финансовых дел) [20]. Автор «Оливы» занял, таким образом, первое место в непосредственном окружении кардинала, но на положении подчиненного, обремененного немалой ответственностью и обреченного на нескончаемые чиновничьи хлопоты. Кардинал с многочисленной свитой (кортеж был внушительным: он насчитывал 200 коней) отправился в путь из Парижа 13 апреля и прибыл на место назначения

[20] О жизненном укладе и персонале кардинала во время его пребывания в Риме и о месте в этом укладе Жоашена Дю Белле см.: *G. Dickinson.* Du Bellay in Rome. Leiden, 1960.

21 июня 1553 г. Маршрут путешествия вел через Лион. Здесь поэт имел возможность встретиться со своими собратьями по перу, крупнейшими местными литераторами-гуманистами М. Севом, Понтюсом де Тиаром, Г. Дезотелем. Всем им Дю Белле посвятил по этому поводу стихи, и в том числе знаменитый сонет, прославляющий Сева («Gentil esprit, ornement de la France...»). При перевале через Альпы поэту пришлось перенести новый тяжелый приступ болезни. Однако все кончилось благополучно, и «вечный город» предстал перед глазами Дю Белле.

Поэт прожил в Риме более четырех лет, вплоть до августа 1557 г. Обратный путь оказался еще более длительным, и поэт вернулся в Париж к концу 1557 г. Находясь в Италии, Дю Белле подготовил четыре поэтических сборника. Окончательно их укомплектовав и скомпоновав, он издал их почти одновременно в 1558 году. Это были: «Сожаления» («Les Regrets») и «Различные сельские забавы» («Divers Jeux rustiques»), вышедшие в свет в январе 1558 г., а также «Древности Рима» («Antiquités de Rome») и четыре книги сборника стихов на латинском языке «Poemata», опубликованные в марте того же года. (В сборник «Poemata», наряду с элегиями, эпиграммами и эпитафиями вошли стихи, вдохновленные страстью к некой замужней красавице Фаустине, которой Дю Белле увлекся в последний год его пребывания в Риме). Пребывание на чужбине, в Италии, составляет весьма значительный этап в творческой жизни Дю Белле. Создание «Древностей Рима», «Сожалений» и «Сельских забав» выдвигает его в число величайших поэтов Франции.

Сложным и спорным является вопрос о хронологической последовательности, в которой создавались только что названные сборники. Вопрос этот принципиален, так как связан с истолкованием творческой эволюции поэта. В решении его наметились две основные точки зрения. Первая из них наиболее последовательно и полно обоснована А. Шамаром [21]. Шамар убежден, что «Древности Рима» были написаны раньше других трех сборников, вскоре после появления Дю Белле в Риме (ибо в нем «слышен прямой отклик его первых переживаний») и что это произведение представляет особый этап в развитии

[21] *H. Chamard.* Histoire de la Pléiade, t. II, p. 40—47.

поэта. В глазах Шамара это некий «промежуточный» этап, который перекидывает мост от художественной манеры раннего Дю Белле, во многом еще подражательной, книжной, проникнутой идеалистическими настроениями, и творчеством Дю Белле — автора «Сожалений», мастера, достигшего полной творческой самостоятельности и внутренней раскрепощенности. Исходя из этих соображений, Шамар и ставит в подзаголовок очерка, посвященного «Древностям Рима», со всей определенностью дату «1553». К мнению Шамара близок и Дикинсон, датирующий «Древности Рима» и поэтический цикл из 15 сонетов, озаглавленных «Сон, или Видение на ту же тему» («Un songe ou Vision sur le mesme subiect»), 1554 г.[22] Совершенно иных взглядов придерживается В.-Л. Сонье[23]. Он не оспаривает, что замысел «Древностей Рима» мог возникнуть раньше замысла «Сожалений» или «Сельских забав». Однако он не видит, если так можно сказать, «стадиального» различия между четырьмя сборниками. В целом они, как считает французский ученый, создавались параллельно. Различия между их идейным пафосом и художественной фактурой определяются не закономерностями эволюции Дю Белле — мыслителя и поэта, а прежде всего своеобразием их жанровой природы и вытекающими отсюда последствиями («возвышенно-ученый» тон в «Древностях Рима», «окрашенная в серьезные тона непринужденность» в «Сожалениях» и «проникнутая шутливостью простота» в «Сельских забавах»). Дополняя друг друга, они представляют разные аспекты мироощущения и многообразной творческой палитры Дю Белле. С В.-Л. Сонье солидаризируется М. Скрич[24]. Неслучайно поэтому вразрез с установившейся традицией в критическом издании, осуществленном совместно с Дж. Джолиффом, он поместил «Древности Рима» после «Сожалений», в соответствии с порядком выхода в свет первых изданий этих сборников.

Каковы же основные аргументы, возникающие в ходе выяснения данного спорного вопроса? Шамару «Древности Рима» представляются произведением более «архаи-

[22] *G. Dickinson.* Op. cit., p. 2.
[23] *V.-L. Saulnier.* Op. cit., p. 79—80.
[24] *J. Du Bellay.* Les Regrets et autres oeuvres poétiques suivis des Antiquitéz de Rome etc. Genève, 1966. Introd. par M. A. Screech, p. 30.

ичным» потому, что личное начало в нем выражено менее отчетливо, чем в «Сожалениях». В первом сборнике он видит больше зависимости от книжных источников, больше следов подражания античным авторам (прежде всего Лукану, автору «Фарсалии», и Вергилию, а также Овидию, Горацию, Лукрецию), итальянским писателям (Кастильоне, Ариосто) и Эразму. Довод этот вызывает возражения. И в поэтическом подтексте «Сожалений», сколь бы велика ни была в этом захватывающем своей искренностью лирическом дневнике роль неповторимо индивидуального опыта, можно обнаружить не мало творчески переосмысленных влияний, восходящих и к античности («Tristia» Овидия и тема изгнания; образ Одиссея — Улисса; роль «Науки поэзии» и сатир Горация в снижении поэтического стиля и поисках поэзии, извлекаемой из недр обыденной житейской повседневности; отдельные мотивы, навеянные Ювеналом, Персием, Теренцием и т. д.), и к итальянской литературе (пример Александра Пикколомини, автора созданного в 1549 г. сборника «Сто сонетов» — лирического дневника, пронизанного тоской по покинутой поэтом родной Сьене и острыми нападками на папский Рим; использование некоторых сатирических приемов, характерных для Буркьелло и Берни; отзвуки разящего смеха насыщенных политической злобой дня, плебейских по духу паскинад [25]), и к «Адагиям» того же Эразма. В большинстве своем это были элементы той классической или современной итальянской культуры, которые составляли обязательное духовное достояние французского поэта эпохи Ренессанса, естественно питавшее его художественную мысль даже тогда, когда он создавал такое глубоко личное по своему духу произведение, как «Сожаления». К тому же это личное начало, как мы увидим, играет немаловажную роль и в «Древностях Рима». Если оно там выражено менее заметно, то это объясняется жанровым своеобразием сборника, посвященного прежде всего философским раздумьям над объективными закономерностями исторического бытия.

Наиболее вескими представляются соображения Шамара, основанные на наблюдениях над метрической струк-

---

[25] Детальный анализ влияния, оказанного паскинадами на антипапскую сатиру в «Сожалениях» Дю Белле, см. в указанной ранее книге Дикинсона (гл. VIII).

турой «Древностей Рима». И «Олива», и «Древности Рима», и «Сожаления» — сборники сонетов. Но в «Оливе» применен десятисложный стих, в «Сожалениях» — двенадцатисложный, в «Древностях Рима» же допущено смешение обоих размеров: все нечетные сонеты написаны десятисложным стихом, все четные — александрийским (за исключением двух завершающих, XXI и XXII, где произведена перестановка). В этом факте Шамар видит лишний довод в пользу своего тезиса о переходности, «промежуточности» «Древностей Рима». Однако при ближайшем рассмотрении и этот аргумент не представляется бесспорным. Двенадцатисложный стих находился во Франции в течение длительного времени в загоне и был оттеснен в области «высокой» поэзии десятисложным. Ронсар начинает усиленно реабилитировать александрийский размер и внедрять его в сонет в середине 50-х годов, точнее между 1554 и 1556 гг. Однако и он не сразу отдает свои симпатии будущему излюбленному размеру классицистов. Так, например, в сборнике «Продолжение любовных стихотворений», опубликованном в 1555 г., наряду с многочисленными сонетами, написанными александрийским стихом, мы находим и двенадцать сонетов, в которых употреблен десятисложник. Противоречивым на протяжении всей литературной деятельности Ронсара остается и теоретическое восприятие им поэтических возможностей, заложенных в александрийском размере. В «Продолжении любовных стихотворений» этот размер назван, в противоположность десятисложному, «героическим стихом». Эта же мысль проведена и в «Кратком изложении поэтического искусства». Однако здесь же Ронсар вводит существенные оговорки. Героическое звучание александрийский стих получает при наличии величественного, приподнятого, звучного слога и богатых рифм. В противном же случае из-за своей длины он неизбежно будет отдавать прозой [26]. То же замечание относительно потенциальной прозаичности александрийского стиха мы встречаем и в предисловии к «Франсиаде» от 1572 г. [27] В последнем же варианте этого предисловия, опубликованном посмертно, в 1587 г., Ронсар отзывается о двенадцатисложном стихе еще резче. Свое представле-

[26] *Ronsard.* Oeuvres complètes, t. IV. Ed. Vaganay, p. 483—484.
[27] *Ronsard.* Op. cit., t. VI, p. 528.

ние о нем как о «героическом размере» он объявляет юношеским заблуждением. Этот стих слишком напоминает «легковесную прозу», он чересчур «дрябл и вял» и вынуждает впадать в «болтливость». Единственный способ поднять стихи, написанные александрийским размером, над уровнем повседневной речи Ронсар видит по-прежнему в максимальном их насыщении возвышенной и пышной образностью [28]. Таким образом, Дю Белле, колеблясь в выборе размера для «Древностей Рима», произведения, задуманного в «высоком» стиле, отнюдь не обязательно должен был отдавать дань архаичности. И здесь он мог в первую очередь руководствоваться мотивами, которые диктовались законами жанровой специфики.

В памяти потомства за выдающимися произведениями литературы нередко закрепляется название сокращенное а иногда и видоизмененное по сравнению с тем, которое ему первично было дано автором. Иногда бывает небесполезно обратить внимание на то, как такое заглавие было сформулировано самим автором. Это может пролить дополнительный свет на идейно-художественный замысел писателя. «Древности Рима» впервые вышли в свет под заглавием «Le premier livre des Antiquitez de Rome, contenant une generale description de sa grandeur et comme une deploration de sa ruine. Par I. Du Bellay. Plus un Songe ou Vision sur le mesme subiect du mesme autheur» («Первая книга «Древностей Рима», содержащая общее описание его величия и как бы оплакивание его падения. Сочинение Ж. Дю Белле. С добавлением Сна, или Видения на ту же тему, сочиненного тем же автором»). Возникает вопрос, почему же здесь речь идет о первой книге «Древностей Рима»? Входило ли в план Дю Белле создание второй книги сборника? И каков в таком случае должен был быть ее замысел? А. Шамар и в данном обстоятельстве видит подтверждение своей гипотезы относительно раннего возникновения«Древностей Рима». «Первая книга предполагает появление второй, которую автор не написал, парализованный вскоре охватившим его отвращением» [29]. Прямым же результатом этого «отвращения» и был, по мнению Шамара, переход к работе над «Сожалениями». Однако на поверку и этот аргумент Шамара

---

[28] *Ronsard.* Op. cit., t. VI, p. 532.
[29] *H. Chamard.* Op. cit., t. II, p. 40.

оборачивается против него самого. Ведь сборники Дю Белле, опубликованные в 1558 г., свой окончательный вид приобрели непосредственно перед сдачей в печать. Так, скажем, в «Сожаления» вошли сонеты, написанные Дю Белле уже во время обратного пути на родину и после возвращения в Париж. В сборник «Сельские забавы» поэт счел возможным, наоборот, включить стихи, относящиеся еще к периоду, предшествующему поездке в Италию. Если Дю Белле, потеряв интерес к «Древностям Рима», уже давно отказался от намерения продолжать работу над сборником, то зачем же ему надо было в 1558 г., подводя творческие итоги содеянному, указывать, что в данном случае читатель имеет дело с произведением незаконченным, с его первой частью?

Новейшие исследователи творчества Дю Белле пытаются ответить на этот вопрос, выбирая иные пути. Так, В.-Л. Сонье ключ к разгадке данной проблемы ищет в вводном сонете к сборнику, посвященном Генриху II. Из комплиментов, обещаний и намеков, адресованных поэтом королю, В.-Л. Сонье заключает: предполагаемая вторая книга сборника была задумана Дю Белле как прославление монархической Франции, величие которой противопоставлялось бы падению Рима [30]. О патриотических намерениях поэта упоминается в заключительных строках сонета Дю Белле. Однако ничто не дает оснований предполагать, что желание воспеть Францию Генриха II мыслилось поэтом в виде продолжения «Древностей» Рима» и создания второй книги сборника. М. А. Скрич считает, что «выражение *Первая книга* не сулит никаких обещаний на будущее, а скорее подчеркивает приоритет Дю Белле. Ведь поэт так гордился тем, что «первым из французов воспел гибель Рима» [31]. Эта гипотеза и представляется мне наиболее правдоподобной.

Наконец, определяя место «Древностей Рима» в творческой эволюции Дю Белле, следует иметь в виду, что

---

[30] Эта концепция развита В.-Л. Сонье в статье: *V.-L. Saulnier.* Commentaires sur les Antiquitéz de Rome (in «Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance», t. XII. Genève, 1950).

[31] *M. A. Screech.* Op. cit., p. 31—32. Говоря об осознании автором «Древностей Рима» своей роли первооткрывателя, Скрич имеет в виду последний сонет сборника и прежде всего его заключительные стихи: «Vanter te peuls, quelque bas que tu sois, // D'avoir chantè le premier des François, // L'antique honneur du peuple a longue robbe...»

общий идейный пафос этого сборника (отличающегося особенным единством) не вступает в противоречие с содержанием «Сожалений»; некоторые же поэтические мотивы в обоих произведениях перекликаются между собой. Правда, расстановка основных тематических акцентов в этих произведениях противоположна; в «Древностях Рима» воспевается прежде всего величие прошлого, в «Сожалениях» же вскрываются язвы современности. Поэтому в логически-композиционном плане «Древности Рима» выступают как некий торжественный и патетический пролог к лирической исповеди и сатирической панораме, которые развернуты в «Сожалениях». Тем не менее изолировать «Древности Рима» от остальных «итальянских» сборников Дю Белле и выделять работу над ними в особый, будто бы менее «зрелый» по сравнению с «Сожалениями» этап творческой деятельности поэта нет оснований. Попытки хронологически расчленить итальянский период Дю Белле вряд ли могут быть признаны плодотворными. Этот период представляет собой единое, хотя и весьма многогранное, целое.

Немало разноречий вызывает и решение другой, более общей проблемы, вопроса об историческом значении «Древностей Рима», о роли, сыгранной этим сборником в развитии французской литературы. Проблема эта не отделима от истолкования идейного звучания сборника, от определения эмоциональной тональности, господствующей в нем. В этой связи высказывались два весьма различных, даже взаимоисключающих взгляда. Один из них наиболее отчетливо был сформулирован А. Шамаром. Согласно убеждению Шамара и его единомышленников, Дю Белле, автор «Древностей Рима», является одним из отдаленных предшественников романтического видения мира. Шамар убежден вместе с тем, что в исторической концепции Дю Белле преобладают мотивы меланхолии, грусти, тоски, вызываемые лицезрением гибели прошлого, бренности человеческих начинаний. На этом основании он сближает «Древности Рима» непосредственно с той «поэзией руин», которая расцветает в западноевропейской литературе на рубеже XVIII—XIX вв., с произведениями Вольнея, Шатобриана, де Сталь, Ламартина [32].

---

[32] *H. Chamard.* Histoire de la Pléiade, t. II, p. 47. Не проводя параллелей с романтизмом, об откровенно пессимистическом характе-

Совершенно по-иному оценивает идейное содержание «Древностей Рима» В. М. Блюменфельд в своей антологии французской поэзии XVI в.[33] В трактовке В. М. Блюменфельда историческая концепция Дю Белле приобретает подчеркнуто рационалистический и утопически-умиротворенный характер. «История для Дю Белле,— пишет исследователь,— как и для всей Плеяды, равносильна доброй природе, меняющей свои эпохи, сезоны... Поэтому ясная, неразрушенная гармония, в существе своем глубоко оптимистичная, освещает римские сонеты Дю Белле».

Мне кажется, что обе эти точки зрения по-своему односторонни (хотя в каждой из них и заключено определенное рациональное зерно). Первая сужает новаторское значение «Древностей Рима» и к тому же неправомерно придает этому новаторству ущербный характер. Вторая же, преувеличивая безмятежную оптимистичность мироощущения Дю Белле, делает его слишком идиллическим.

Размышления об истории древнего Рима носят в произведении Дю Белле широкий, подчеркнуто обобщенный, философский характер, перерастают в раздумья поэта над некими общими закономерностями человеческой судьбы, человеческой истории. Характерно, что Дю Белле совершенно не ищет живописных ракурсов и деталей, не стремится запечатлеть внешний облик архитектурных памятников, не рисует исторических «портретов», не интересуется тем, что позднее, в XIX в., получило наименование «местного колорита». Все это в избытке можно найти у поэта-парнасца Эредиа, но не у представителя Плеяды. Нередко говорят о влиянии, оказанном «Древностями Рима» на «Трофеи» Эредиа (подразумевая прежде всего некоторые сонеты из цикла «Рим и варвары»). Если тут и есть какое-то сходство, то оно носит самый общий характер (увлечение драматизмом и мощью, примером которых служит история Рима; поэтические эффекты, обусловленные лаконизмом и вообще чертами, органически присущими художественной структуре сонетов). По

ре исторической концепции, заключенной в «Древностях Рима», говорит также и В. А. Римский-Корсаков, автор яркой и содержательной главы о Плеяде в «Истории французской литературы», т. I (М.— Л., 1946, стр. 204).

[33] «Поэты французского Возрождения». Л., 1938, стр. 130.

существу же, принципы эстетического отображения исторического прошлого у обоих поэтов совершенно различны.

«Древности Рима» — это произведение, относящееся к жанру философской лирики, закладывающее основы этого жанра во французской поэзии. 50-е годы XVI столетия — важный период в становлении философской поэзии во Франции. Достаточно упомянуть в этой связи два примера. В 1555—1556 гг., т. е. тогда же, когда Дю Белле работал над «Древностями Рима», Ронсар публикует две книги «Гимнов». В 1559 г. Сев завершает сочинение монументальной поэмы «Микрокосм». Она представляет собой некий свод научных и философских познаний о человеке и космосе. Теологические идеи сочетаются в ней с утверждением безграничности завоеваний, осуществляемых человеческим разумом. Однако не только «Микрокосм» Сева, но и «Гимны» Ронсара (сколь бы ярко в них временами ни проступало лирическое начало) — это произведения, в первую очередь, эпико-дидактического плана. «Древности Рима» Дю Белле, напротив, принадлежат целиком к сфере лирики. К тому же для осуществления своего философского замысла поэт избрал форму сонета, жанра, ограниченного до этого любовной тематикой. Создавая «Древности Рима», Дю Белле заметно расширял тематические горизонты сонета как жанра. До конца эту тенденцию он довел в «Сожалениях». В этом сборнике сонет предстал как универсальный поэтический жанр, способный служить художественному воплощению любой тематики.

Новаторство Дю Белле, огромное литературное значение его сборника заключалось в стремлении поэта слить философскую проблематику с исторической темой, а вместе с тем придать ее решению характер личного переживания, связав ее с собственным личным опытом. «Древности Рима» — это как бы дневник философских раздумий автора, навеянных вместе с тем совершенно конкретным жизненным поводом, поездкой в Рим, посещением величественных развалин древнего города. Такой подход к решению философской темы отличает Дю Белле от поэтов лионской школы, неоплатоников, с их пристрастием к любовной проблематике, туманной символике и отвлеченным идеалистическим построениям. Вместе с тем по сравнению с поэзией классицистов XVII—XVIII вв. в «Древностях Рима» Дю Белле более существенную роль играет

образ лирического героя, начало личное, эмоциональное. Оно согревает философские раздумья поэта, делая его, а тем самым и читателя, как бы непосредственными взволнованными свидетелями и соучастниками могущественного хода истории. Мысль о том, что все преходяще в подлунном мире, соотносится поэтом с его собственной судьбой и окрашивается в тона элегической грусти (правда, в одном случае, в VII сонете «Sacrez costaux et vous sainctes ruines...», навеянном итальянским источником, стихотворением Кастильоне или Гвидиччони, этот перевод историко-философских медитаций в план личных чувств осуществляется посредством несколько условной и напоминающей петраркистские штампы концовки: если ничто не может устоять перед натиском времени, то оно положит конец и страданиям, которые терзают поэта — II, 10). С другой стороны, возникает характерная для Плеяды тема всесилия поэзии. Печальные размышления об участи «Древнего Рима» и о бренности всего земного переплетаются с гордостью поэта-первооткрывателя, с надеждами на то, что его слава, переживя сооружения из мрамора и порфира, сохранится в памяти потомства (сонет XXXII).

Если от монументальных зданий древней столицы мира остались лишь жалкие развалины, если необъятная римская держава давно распалась, то дух античного Рима еще не угас; он продолжает жить среди руин и пепелищ, с ним могут вступать в общение те, кому это дано. Убежденность поэта-гуманиста, своеобразно преломляясь в его сонетах, усиливает их лирический подтекст. В вводном сонете Дю Белле взывает о вдохновении, обращаясь не к Музам, а к величественным теням тех, чьи деяния навсегда будут служить назиданием человечеству:

Божественные духи, чей под пыльной
Плитою истлевает только прах,
Вы, чей удел — в прекрасных жить стихах,
Не поглощаемых землей могильной,
. . . . . .
Вас трижды окликаю громогласно:
Я призываю ваш старинный гнев
И в ужасе священном свой напев
Слагаю вашей славе, столь прекрасной [34].

[34] «Поэты французского Возрождения», стр. 132.

Столь же показателен и замечательный XV сонет «Palles Esprits et vous Umbres pouldreuses». Воды Стикса, девятикратно опоясывающего царство мертвых, неспособны поглотить память о выдающихся людях, населявших Рим. Их «покрытые тенью образы» («images umbreuses») еще витают в родном городе. Поэт обращается к ним с горестным вопросом: не усугубляются ли их муки, когда они с вершин римских холмов наблюдают за тем, как творения их рук превращаются в пыль. В XVII сонете, думая о бессмертии «Древнего Рима», Дю Белле употребляет выражение «римский демон»:

Знай — римский демон, некогда живой,
Еще силен десницей роковой
Вновь к жизни вызвать прах своих развалин [35].

Все эти обращения к «божественным духам» и «бледным теням» героического прошлого интерпретируются В.-Л. Сонье и следующими за ним учеными как попытки создать иррациональную, магическую атмосферу, как дань вере в волшебство, в существование сверхъестественных сил, в секреты колдовства, ритуала, чудодейственную символику цифр [36]. Думается, что это заблуждение. Магические формулы и заклинания в «Древностях Рима» — художественные образы, поэтическая форма выражения не мистических суеверий, а гуманистических эмоций, горячего преклонения перед величием античности, убежденности в жизненности созданных ею ценностей, ощущения внутреннего родства с ней.

Вместе с тем в философской лирике Дю Белле при всей ее эмоциональной насыщенности, в отличие от поэтики будущих романтиков, элементы субъективные подчинены началу объективному. В идейном содержании «Древностей Рима» очень важное значение имеет неоднократно возникающее в стихах Дю Белле понятие «времени» как некоего неумолимого закона, подчиняющего себе существование не только отдельной личности, но и человеческого общества в целом, его движение и развитие, неизбежную

---

[35] Поэты Возрождения в переводах Ю. Верховского. М., 1948, стр. 238.

[36] См.: *V.-L. Saulnier.* Commentaires sur les Antiquités de Rome, p. 115. *Idem.* Du Bellay, p. 84—85. См. также: Комментарий М. А. Скрича к указ. выше изданию «Древностей Рима», стр. 273.

смену цивилизаций, их расцвет и гибель. Это понятие времени вносит в философскую концепцию Дю Белле и черты стихийного историзма и элементы трагизма. История крушения древнего Рима предстает перед нами не только как результат конкретных общественных причин, но и как выражение каких-то общих, неотвратимых и во многом трагических условий человеческого бытия.

Суть этих условий в том, что «все становится жертвой времени, которое всему кладет конец» (сонет III); «все однажды должно стать ничем» (XX). Это относится и ко Вселенной. Естественная гармония первоэлементов, которые ее составляют, рано или поздно окажется нарушенной. Они вступят вновь в столкновение и тогда навеки возродится первозданный Хаос (XXII). Мысли о конечном характере Вселенной особенно выразительно развиты в IX сонете:

Astres cruelz, et vous Dieux inhumains,
Ciel envieux, et marastre Nature,
Soit que par ordre, ou soit qu'á l'aventure
Voyse le cours des affaires humains,

Pourquoy jadis ont travaillè voz mains
A façonner ce monde qui tant dure?
Ou que ne fut de matiere aussi dure
Le brave front de ces palais Romains?

Je ne dy plus la sentence commune,
Que toute chose au dessous de la Lune
Est corrompable, et sugette á mourir:

Mais bien je dy (et n'en veuille desplaire,
A qui s'efforce enseigner le contraire)
Que ce grand Tout doit quelquefois perir.

Жестокие светила и вы, безжалостные боги, завистливое небо и природа-мачеха, независимо от того, течет ли человеческое существование, следуя предустановленному порядку или движимое случаем, зачем некогда вы трудились, чтобы создать этот мир, который существует так долго? И почему великолепные фасады римских дворцов не были изготовлены из столь же прочного вещества? Я не повторяю избитую мысль, что все в подлунном мире подвержено разложению и смерти. Но я утверждаю (пусть это и не нравится тем, кто стремится убедить в противоположном), что великая Вселенная должна рано или поздно погибнуть).

Этот сонет чрезвычайно важен для понимания философских основ мироощущения Дю Белле. Скрич в своем комментарии отмечает, что поэт «возражает тем, кто, подобно Аристотелю, считает Вселенную вечной» [37]. А. Вебер, в свою очередь, указывает: «Мысль о том, что Вселенная целиком, включая и небесные светила, должна погибнуть, соответствует одновременно и эпикурейской философии (см. Лукреций. О природе вещей, V, 238—239) и христианскому учению» [38]. Думается, что в данном случае речь идет о влиянии Лукреция. Такой вывод напрашивается, если сентенцию, заключенную в последнем стихе, рассматривать в контексте всего сонета. С христианским идеалом как-то не вяжется ни вызов, бросаемый «бесчеловечным богам» и «завистливым небесам», ни предположение, что слепая случайность определяет положение вещей на земле.

Но у гибели Рима есть истоки более конкретные, исторические. В «Древностях Рима» наличествует не только категория «космического», но и «исторического» времени. Выявляя общественные корни развала Римской империи, извлекая из этих раздумий уроки философского и исторического порядка, Дю Белле-мыслитель продвигается далеко вперед, предвосхищая Монтескье, автора «Размышлений о причинах величия и падения римлян».

Один из мифологических лейтмотивов в «Древностях Рима» — образы титанов, дерзновенно штурмующих небеса и угрожающих олимпийцам. Дважды эти образы (в IV и XII сонетах) олицетворяют властителей римской державы, мечтающих о мировом господстве. Некоторые французские ученые считают, что Дю Белле вкладывает в миф о титанах моралистический смысл: любое проявление гордыни и непомерное благополучие должны навлечь на себя кару провидения [39]. Принципиально по-иному истолковывает замысел Дю Белле советский ученый В. А. Римский-Корсаков. Согласно его убеждению, образы могучих титанов сливаются в воображении поэта с представлением о древнем Риме как таковом. А «торжествующее небо», по-

---

[37] *Du Bellay.* Op. cit., p. 282.

[38] *J. Du Bellay.* Oeuvres poétiques, t. II. Ed. H. Chamard... avec un cahier additionnel remis à point en 1969 par H. Weber. P., 1970, p. 302; Религиозный смысл приписывает этому сонету и Рубишу-Стрец (см. указ. соч., стр. 216).

[39] См., напр.: *H. Chamard.* Histoire de la Pléiade, t. II, p. 41.

бедившее титанов, воплощает у Дю Белле «всю бездну человеческого унижения в новом Риме»[40]. Дю Белле действительно с оттенком восхищения говорит о безумной отваге титанов и о грандиозности исторических деяний Рима. Однако можно ли утверждать, что он отстаивает богоборческие идеи? И уж во всяком случае несомненно, что он не проводит параллели между неумолимой волей небес, сокрушающих титанов, и убожеством современного папского Рима. Думается, что в данном случае В. А. Римский-Корсаков, в свою очередь, допустил преувеличение. В подтверждение своего тезиса он цитирует перевод трех последних стихов II сонета:

> И свой позор холмы оплакивают ныне,
> А боги в небесах, безумной их гордыни
> Уж боле не страшась, спокойно могут спать[41].

Но в оригинале характеристика богов лишена саркастического оттенка («спокойно могут спать»). Дю Белле говорит о том, что «боги, обретшие уверенность, не опасаются более там, наверху, столь ужасающей дерзновенности» («Et telz ores on void... les Dieux asseurez // Ne craindre plus là hault si effroyable audace»). Во-вторых, выражение «champs deshonnorez» скорее всего обозначает не «обесчещенные», а «обезображенные» поля. Такое значение слова «déshonoré» было широко распространено в XVI—XVIII вв. Оно естественно вписывается в контекст сонета. Дальше речь идет о развалинах, которые и обезобразили некогда величественный облик города. Мне представляется, что поэтическое истолкование мифа о титанах в IV и XII сонетах отличает характерная для Дю Белле, автора «Древностей Рима», преисполненная осознания трагических противоречий бытия объективность.

К тому же Дю Белле видоизменяет интерпретацию и оценку этого мифа. Так, в XVII сонете («Tant que l'oyseau de Juppiter vola...») бунт титанов осуждается. Он был чем-то ужасным и вел к насилию над правом (II, 17—18). Титаны на этот раз противопоставляются древним римлянам. Их потомки — это вожди Священной Римской империи (т. е. Габсбурги), вызывающие отвращение и негодование. Эмблемой же этих узурпаторов становится гер-

---

[40] «История французской литературы», т. I. М., 1946, стр. 294.
[41] Там же.

манский ворон, тщетно пытающийся подражать античному орлу.

Органическая связь содержания сборника с современной Дю Белле действительностью еще более усиливает его трагическое звучание. «Древности Рима» неслучайно воспринимаются как своего рода историческая прелюдия к «Сожалениям», полному драматизма рассказу о жестоких противоречиях, лишениях, нищете и муках настоящего.

К лучшим сонетам сборника принадлежат стихотворения, в которых Дю Белле поет восторженный гимн античному Риму (VI, «Telle que dans son char la Berecynthienne»); XXVII, «Toy qui de Rome emerveillé contemples»). «Древности Рима» вместе с тем построены на резком контрасте. Это прежде всего контраст, выступающий в явлениях материальных. От блеска и могущества прошлого остались лишь развалины, груды обломков и прах. Но это и деградация духовная. Правда, подобная аналогия в «Древностях Рима» лишь обозначена и зашифрована, как правило, посредством аллегорий. Уже приходилось упоминать саркастическое сравнение германского ворона с римским орлом. В этой же связи привлекает внимание удивительный по своему лаконизму XVIII сонет («Ces grands monceaux pierreux, ces vieux murs que tu vois»). Этот сонет, в котором Дю Белле сумел очертить основные этапы римской истории, подробно и убедительно проанализирован В. А. Римским-Корсаковым. Автор «Древностей Рима» здесь с горькой иронией обыгрывает двоякое значение слова «pasteur» (пастух, духовный пастырь). Господство в Риме наместника святого Петра истолковывается поэтом как пример неумолимого закона круговорота истории и приравнивается к возврату «первобытного ничтожества пастушеских селений, из которых возник древний Рим» [42].

Однако наиболее непосредственно перекличка с современностью выражается в ином. В «Древностях Рима» широко развернута тема гражданских междоусобиц (сонеты X, XXI, XXII, XXIV, XXXI). Именно в них поэт видит основную причину гибели великой державы. «Только Рим мог заставить содрогнуться Рим» («Rome seule pouvoit Rome faire trembler» — II, 9) — такова одна из ключевых

---

[42] «История французской литературы», т. I, стр. 294.

поэтических формул сборника. Рим сокрушили не внешние враги, а братоубийственные распри. Рим был непобедим, пока он был целостен, пока в нем царили старинные, суровые добродетели. Падение и размягчение нравов восстановили одних против других, вызвали смертоносный хаос. Жгучая актуальность этих мыслей, когда Дю Белле писал сонеты, вошедшие в «Древности Рима», заключалась в их соотнесенности не столько с итальянской, сколько с родной французской действительностью. Упорное, настойчивое обращение поэта к раздумьям о смуте, о роковой общественной угрозе, которую она в себе таит, приобретало особый смысл в тех сложных, зловещих исторических условиях, когда создавался сборник. Ведь он вышел в свет за четыре года до начала религиозных войн во Франции. Таким образом, в «Древностях Рима» Дю Белле приступает к осуществлению одного из основных поэтических завоеваний итальянского периода: внутренний мир лирического героя, до этого ограниченный по преимуществу рамками личных переживаний, постепенно вбирает в себя исторический опыт. Личность и история выступают отныне в творчестве поэта в нерасторжимом взаимодействии.

Размышлениям о трагическом характере человеческого существования в «Древностях Рима» неизменно сопутствует мысль о природе. Природа возникает в произведении Дю Белле, замечательного мастера пейзажной лирики, как неистощимый кладезь сравнений, параллелей, образов, метафор, позволяющих лучше постичь, нагляднее воспроизвести течение человеческой истории. Образы, почерпнутые из мира природы, придают философской лирике «Древностей Рима» особенную полнокровность, зримость, конкретность. Они выполняют двоякую роль в идейной концепции сборника. Временами явления природы как бы подтверждают законы человеческого бытия, свидетельствуя о родстве человека и природы, об их внутреннем единстве (XVI, XX). Временами же наоборот: вечность и невозмутимость природы противостоят изменчивости и скоротечности человеческого существования. Таково заключающее в себе трагический парадокс сопоставление Тибра и Рима (III). Только Тибр, который устремлен к морю, сохранился от прежнего Рима. «О, земное непостоянство!» — восклицает поэт. «То, что прочно, временем разрушено; то, что текуче, сопротивляется времени» (II, 6).

При этом картины природы в «Древностях Рима» перерастают рамки поэтических аналогий, приобретают законченный, самостоятельный характер, превращаются в написанные рукой знатока и любителя сельской жизни выразительные пейзажи. Примечателен в этом отношении XXX сонет. В нем проводится параллель между судьбой Рима и образами созревающей нивы. Поражает сочетание сжатости, точности и выразительности определений, «зримости» образов (стебель, который «щетинится», превращаясь в цветущий колос; колос, желтея, наливается зерном, которое сдабривается теплом и т. п.) [43].

Трагические ноты, которые звучат в «Древностях Рима», не позволяют, однако, говорить о пессимистическом характере мироощущения, воплощенного в этом произведении. Судьбы Рима, при всем своем трагизме, являются для Дю Белле, в конечном итоге, свидетельством мощи и величия человеческого духа. С одной стороны, пример Рима — это пример всесилия времени и непрочности человеческих начинаний. Однако на гибель оказываются обреченными прежде всего те начинания людей, которые порождены тщеславием, алчностью, жаждой власти, завоевательными планами, безмерным себялюбием. Духовные же ценности, созданные Римом, нетленны. Они сохраняют навеки свою жизненность. Вера поэта в несокрушимую ценность человеческой культуры остается незыблемой.

Именно поэтому гимном литературе как одной из высших форм выражения творческих сил человеческого гения, а вместе с тем и горделивым признанием собственных заслуг, заслуг поэта-гуманиста и пролагателя новых путей, и заканчивается сборник Дю Белле (сонет XXII «Esperez vous que la postérité»).

---

[43] Этот сонет довольно удачно был переведен в свое время С. Пинусом: «Как в поле, где зерно из полной семенницы // Посеет селянин, вспахав и взбороня, // Сперва произрастут густые зеленя, // Из зелени — стеблей высоких вереницы, // И ощетинятся из них потом пшеницы // Колосья желтые, взгляд золотом маня, // Потом заблещет серп, и, наконец, клоня // Свой стан, начнут вязать снопы жнецы и жницы. // Так римское в веках могущество росло, // Покуда, всколосясь, оно не полегло // Под варварским серпом, оставив лишь руины; // И мы на них теперь свершаем свой набег, // Подобно беднякам, что средь густой долины // Колосья подберут, упавшие с телег» (*С. Пинус.* Французские поэты. СПб., 1914, стр. 230).

В стилистическом плане «Древности Рима» дают основание говорить об обогащении классицистических тенденций в художественном методе Дю Белле. В голосе поэта, тяготевшего ранее к элегическим жалобам и к одухотворенной, но несколько хрупкой прозрачности интонаций, начинают отчетливо звучать металлические поты. Художественное мышление поэта — в им же самим предписанных строго ограниченных и выверенных рамках сонета — обретает эпический размах, философскую насыщенность, общечеловеческую значимость. Возрастающий интерес Дю Белле к окружающей действительности отражается и на его поэтической манере. Его стих становится более мужественным, мощным, смелым, красочным. Дю Белле не боится иллюстрировать свои возвышенные философские соображения, прибегая к примерам, взятым из обыденной действительности, «высокий» слог оттенять оборотами, почерпнутыми из разговорной речи. Вместе с тем нарастает мастерство выразительной лапидарности, умение обобщать, передавая живую суть вещей. Примером могут служить уже упоминавшиеся XVIII и XXX сонеты. В небольшом количестве строк здесь сосредоточены в одном случае вся история Рима — от истоков до установления папского престола, а в другом — рассказ о превращениях, происходящих с засеянным злаками полем. С этим связан и возрастающий удельный вес эллиптических оборотов, основанных на сжатом сопоставлении более широкого и более узкого, прямого и переносного смысла слова (типа «qui cherches Rome en Rome»), сжатых изречений афористического толка и отточенных максим («Rome de Rome est le seul monument»; «Rome fut tout le monde et tout le monde est Rome»; «Tout retourne à son commencement»; «Tout en rien doit un jour devenir»). Не случайно в стилистической фактуре «Древностей Рима» исследователи улавливают нечто «корнелевское».

Однако «Древности Рима» имеют более широкое культурно-историческое значение. Этот сборник оказал существенное влияние на формирование того увлечения «римским» образом мыслей, и в первую очередь древнеримскими идеалами государственности и гражданственности, которое в разных конкретных воплощениях проходит через всю литературу французского классицизма XVII—XVIII вв., начиная от трактатов и писем Геза де Бальзака и кончая трагедиями М.-Ж. Шенье.

«Древностям Рима» сопутствовал стихотворный цикл из пятнадцати сонетов под названием «Сон». Тематически (падение древнего Рима) и метрически (чередование сонетов, написанных десятисложным и двенадцатисложным стихом) этот цикл перекликается с «Древностями Рима». Однако с точки зрения идейного и стилистического решения сходной темы эти произведения неоднородны.

Толчком для создания «Сна» послужила, как известно, XXIV канцона из «Книги песен» Петрарки («Standomi un giorno solo a la finestra»). Эта канцона в свое время привлекла внимание Кл. Маро. Он добросовестно и довольно точно ее перевел, назвав «Видения Петрарки» («Les Visions de Pétrarque») [44]. Дю Белле же, использовав некоторые из фантастических мотивов, возникающих у Петрарки (образы нагруженного богатствами корабля, гибнущего в бурю, и прекрасного источника, обреченного на исчезновение), создал совершенно самостоятельное произведение. У Петрарки все ночные видения символизируют утрату возлюбленной. Стихотворение его овеяно дымкой элегической печали (поэта охватывает «сладостное желание умереть») и проникнуто ярко выраженным лирическим началом. В последних строках каждой из шести строф говорится о меланхолическом настроении и горестных мыслях, которые у поэта рождают страшные и причудливые видения. Лирический оттенок отличает и заключительное тристишие: вывод из фантасмагорического сна освещает личную судьбу поэта:

Canzon, tu poi ben dire:
Queste sei visioni al signor mio
Han fatto un dolce di morir desio [45]

(Песня, ты можешь сказать: эти шесть видений породили в моем господине сладостное желание умереть.)

У Дю Белле пятнадцать видений; все они окутаны тяжелой, беспросветно мрачной апокалиптической атмосферой грандиозной по своему значению общественной катастрофы и в аллегорической форме подразумевают уничтожение древнего мира, его гибель — не только ма-

[44] *Cl. Marot.* Oeuvres complètes, t. II. Ed. A. Grenier. P., s. d., p. 144—146.

[45] *Fr. Petrarca.* Il Canzoniere. Ed. di A. Moschetto. Milano, 1908, p. 357.

териальную и политическую, но и духовную (сонет IX). Внутренний смысл аллегорических картин, графически четко и остро нарисованных Дю Белле, далеко не всегда поддается полной расшифровке. Однако несомненно, что многие детали (не говоря уже о символах расцвета древнего Рима — волчице, дубе, зеленеющем лавре и т. д.) выполняют функции политических аллюзий. Так, в сонетах V и VIII толпа крестьян, ломающих ветви величественного дуба, посвященного Юпитеру, и «скифская пещера», откуда вырывается вихрь, развеивающий фантастическое облако с семью вершинами, обозначают варваров, опустошающих римскую державу. В X сонете звучат горькие жалобы прекрасной нимфы, символизирующей Рим, на то, что распри и бунты сделали ее всеобщей добычей. X сонет содержит недвусмысленный намек на продажность, воцарившуюся в Риме и приведшую к вырождению папства.

Хотя Дю Белле и оплакивает во «Сне» крушение древнего Рима, в этом произведении, как справедливо подчеркнул В.-Л. Сонье, заметно сказывается воздействие духовных традиций, восходящих к Библии, и в первую очередь к книге Экклезиаста [46]. Поэт пессимистически утверждает непрочность бытия («Voy comme tout n'est que vanité»). Человеческим начинаниям, как бы величественны они ни были, грозит крушение, и причины этого крушения таинственны, иррациональны. Единственная надежда человека, охваченного ужасом и страхом перед будущим, в уповании на провидение. Как заявляет поэт в программном вводном сонете:

> Puis que Dieu seul au temps fait resistance,
> N'espere rien qu'en la divinitè.
>
> *II, 30*

(Поскольку один бог не подвластен времени, возлагай надежды только на божество.)

Все это вместе взятое — увлечение эмблематикой, сочетание рассудочной четкости и детализированности в воспроизведении аллегорических сцен с нарастанием подспудных религиозно-мистических настроений, общая пессимистичность жизненной концепции — позволяет говорить о том, что в цикле «Сон» отразились черты, харак-

[46] *V.-L. Saulnier.* Du Bellay, p. 87.

терные для одной из ведущих разновидностей стиля маньеризма. Весьма вероятно, что, создавая это произведение, Дю Белле, как предполагает К. Рейхенберг, испытал сильное влияние тенденций, широко распространенных в итальянской художественной культуре того времени [47].

*

Наиболее значительное место из всего созданного Дю Белле принадлежит, бесспорно, «Сожалениям». Этот сборник — одна из вершин мировой поэзии. О нем одном можно было бы написать целое исследование [48]. Его всестороннее и детальное изучение выходит, однако, за рамки задач, поставленных мною в данной книге. Мне важно выделить лишь принципиально самые существенные и новаторские черты «Сожалений». Это те черты, в которых с наибольшей силой и очевидностью воплотились тенденции, обозначившиеся в творчестве Дю Белле еще в период кризиса 1551—1553 гг. и своего наивысшего развития достигшие в годы пребывания в Италии. Такое сужение и такая концентрация исследовательского угла зрения возможны еще и потому, что «Сожаления» Дю Белле уже не раз привлекали к себе внимание советских ученых, критиков и писателей [49].

---

[47] *K. Reichenberg.* Das Italienerlebnis Du Bellay's. Die Thematik des «Songe» und seine Beziehung zur manieristischen Ideenwelt (in «Zeitschrift für Romanische Philologie». Tübingen, 1966).

[48] Примером специальной монографии, посвященной «Сожалениям», хотя по замыслу своему и не лишенной популяризаторского оттенка, может служить работа: *J. Vianey.* Les Regrets de J. Du Bellay. P., 1930.

[49] Впервые развернутая марксистская концепция эстетических взглядов и художественного творчества Дю Белле была изложена З. В. Гуковской (в ее исследовании «Из истории лингвистических воззрений эпохи Возрождения». Л., 1940), а затем В. А. Римским-Корсаковым (см. принадлежащую ему главу «Плеяда и развитие драматургии Ренессанса» в кн.: «История французской литературы». М.— Л., 1946). Интересные мысли и наблюдения мы найдем и в более кратких очерках, посвященных Дю Белле В. М. Блюменфельдом (см. составленную им антологию «Поэты французского Возрождения». Л., 1938), А. А. Смирновым (в кн.: *М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский* и *А. А. Смирнов.* История западноевропейской литературы. Раннее средневековье и Возрождение. М., 1947), И. Г. Эренбургом (очерк «Поэзия И. Дю Белле» в кн.: *И. Эренбург.* Французские тетради. М., 1958), В. В. Левиком (Иностран-

Западноевропейские исследователи, характеризуя новаторство Дю Белле, видят его прежде всего в предвосхищении завоеваний романтической литературы, в стремлении превратить поэзию в дневник души, в интимную личную исповедь поэта. Конечно, все эти моменты субъективного порядка, необычные, весьма смелые для времени Дю Белле, наличествуют в его «Сожалениях». Однако историческое значение этого шедевра мировой поэзии ими далеко не ограничивается. Сквозь оболочку предклассицистических тенденций, особенно рельефно выраженных в заключительных тридцати «хвалебных» сонетах, в этом сборнике сильнее и отчетливее, чем в каком-либо другом произведении поэта, проступает реалистическая потенция его художественного мироощущения.

Подтверждение этому мы находим уже на первых страницах «Сожалений». Речь идет прежде всего о посвящении «Господину Д'Авансону», о стихотворении «Своей книге» и о вступительных восьми сонетах. Эти произведения заключают в себе поэтическое кредо Дю Белле в годы работы над сборником. Перед нами, по существу, тщательно продуманная, цельная, глубоко оригинальная поэтика. Эта поэтика свидетельствует о том, какие разительные изменения произошли в мироощущении поэта по сравнению с годами, когда он сочинял «Защиту и прославление французского языка» и выходили в свет его ранние художественные опыты. Она наглядно показывает, как заблуждаются те, кто строит свое представление об эстетической программе Дю Белле и Плеяды в целом в первую очередь на основании юношеской «Защиты». Игнорируя эволюцию Дю Белле, они тем самым приходят к однобоким, односторонним суждениям о его эстетических взглядах, к ложному преувеличению их аристократичности и идеалистичности.

Вводные стихотворения «Сожалений» — интереснейший документ теоретической мысли эпохи. Его следует

ная литература», 1960, № 1; и вступ. статья к кн.: *«Дю Белле и Ронсар.* Стихи. М., 1969). Много писал о «Сожалениях» А. Д. Михайлов («Сожаления» Дю Белле» — «Вестник МГУ», 1960, № 1; «Поэзия Дю Белле».— «Вопросы литературы», М., 1961, № 2; «Ж. Дю Белле. Этапы творческого пути». Канд. диссертация. М., 1965). Первоначально целый ряд положений, развитых в данном разделе, был мною сформулирован в статье «Дю Белле и пути развития французской поэзии».— «Филологические науки». М., 1960, № 3.

очень серьезно принимать во внимание, говоря о художественных убеждениях Дю Белле, ибо это не истоки, а итоги пройденного им творческого пути. Дю Белле сам окидывает взором этот путь. Искания молодости кажутся ему теперь красивыми мечтами, восторженными, но во многом призрачными иллюзиями:

Увы! Где прежняя насмешка над фортуной,
Где сердце, смелое в любые времена,
И жажда гордая бессмертья, где она?
Неведомый толпе — где этот пламень юный?

Где песни у реки в прохладе ночи лунной,
Когда была душа беспечна и вольна,
И хороводу муз внимала тишина
Под легкий звон моей кифары тихострунной? [50]

Пер. В. В. Левика

восклицает он, с волнением оглядываясь в прошлое (сонет VI).

Обращаясь к замыслу «Сожалений», он настаивает на его своеобразном новаторском характере и временами непосредственно полемизирует с отдельными положениями, выдвинутыми некогда в «Защите». Одновременно он противопоставляет свои художественные устремления тенденциям, господствующим в современной поэзии, имея, совершенно очевидно, в виду, с одной стороны, складывающееся направление придворной поэзии, а с другой — «высокий» полет поэтической музы Ронсара, с которым отныне тягаться он не считает ни возможным, ни необходимым.

Дю Белле переосмысляет теперь тот принцип подражания древним и Петрарке, который некогда лежал в основе всей его художественной программы. Главная цель теперь — быть самостоятельным, верным себе. Основной источник поэзии не в книжных образцах, а в неповторимом жизненном опыте и переживаниях самого поэта.

Конечно, воспоминания о «Tristia» Овидия и образ несчастного изгнанника, обреченного жить на чужбине, который был создан римским поэтом, сыграли, безусловно, заметную роль в становлении художественного замысла «Сожалений». Найдем мы в тексте сборника и ре-

[50] *Дю Белле* и *Ронсар*. Стихи. Перевод В. Левика. М., 1969, стр. 39.

миписценции более частного характера, навеянные, как уже отмечалось, сатирами Горация, Персия и Ювенала. Однако роль античных образцов играет теперь более подспудную роль. Поэт чувствует себя по отношению к ним более свободно и независимо. Привлекает внимание и другое: сам подбор образцов, отвергаемых Дю Белле в IV сонете в качестве объекта имитации. Утверждая свою оригинальность, автор «Сожалений» считает первоочередной задачей отграничить себя от Ронсара. Упоминание о его художественной манере всплывает непосредственно в противопоставлении поэтической теме, избранной для своего сборника Дю Белле. Но ведь и все примеры, приводимые Дю Белле, подразумевают, по существу, основные источники, вдохновлявшие музу Ронсара на первом этапе творческой деятельности. Выражение «греческие тексты», которые отныне Дю Белле не хочет и «перелистывать», может заключать в себе намек на Пиндара; Гораций был главным вдохновителем другого типа ронсаровских од; по стопам Петрарки вождь Бригады следовал в «Любовных стихотворениях».

Дю Белле изменяет свое отношение и к другой существенной эстетической категории, составлявшей, наряду с принципом «подражания», один из краеугольных камней программы, сформулированной в «Защите и прославлении». Он отрекается от требования «учености». Важнейшей составной частью этой «учености» было доскональное знание античной мифологии — неисчерпаемого кладезя поэтических иносказаний и «прикрас». Теперь любые «прикрасы», как бы они ни приподнимали и ни расцвечивали стихи, кажутся Дю Белле-поэту излишними. Его вкус стал аскетически строже. Его прельщает не блеск выдумки, а жизненная правда, как бы она ни была скромна в своей естественности: «Je me plains à mes vers... je leur dy mon secret, // Comme estans de mon coeur les plus seurs secretaires, // Aussi ne veulx je tant les pigner et friser, // Et de plus braves noms ne les veulx deguiser // Que de papiers journaux...» (II, 5, сонет I) [51].

[51] (Я жалуюсь в стихах... Я доверяю им свои тайны, ибо они самые надежные поверенные моего сердца. Поэтому я не хочу их украшать и причесывать и придавать им ложный блеск более пышными словами, чем те, которые подобают обыкновенному дневнику.)

Через все вводные сонеты «Сожалений» проходит сопоставление поэтом своих творческих устремлений с художественной позицией и достижениями Ронсара. Некоторые из этих сонетов (VIII и X) к тому же прямо обращены к прославленному соратнику. В других же своеобразное «отталкивание» от него и размежевание с ним носит завуалированный характер. Так, например, в I сонете, перечисляя возвышенные философские темы, которые подобают «высокой поэзии» и которых он не рискует и не хочет касаться («Je ne veulx fouiller au seing de la nature, // Je ne veulx point chercher l'esprit de l'univers, // Je ne veulx point sonder les abysmes couvers, // Ny desseigner du ciel la belle architecture»), Дю Белле, вне всяких сомнений, имеет в виду содержание «Гимнов», опубликованных Ронсаром в 1555 г. (среди них фигурировали гимны философии, небесам, небесным светилам). Совершенно очевидно, что Дю Белле, определяя своеобразие избранного им пути, отчетливо осознавал, что отдаляется от Плеяды вообще и от Ронсара в частности.

Он сам же объяснил причины этого обособления (сонеты III, IV, V, VII, VIII). Весьма примечательно, что корень этих причин он видит в явлениях общественного порядка, в жизненных условиях, в которых приходится творить поэту. Ронсар может осуществлять программу, намеченную в свое время в манифесте Бригады. Он способен находиться во власти «божественного исступления», ниспосылаемого Аполлоном. Поэтому ему доступны эпический размах и грандиозность творческих замыслов, и возвышенный полет фантазии, и сочинение торжественных, апофеозных песнопений. Все это происходит потому, что он счастлив. Он не оторван от родной почвы. Его вдохновляют взоры любимой женщины, он пользуется благосклонностью двора и покровительством монарха, он окружен всеобщим вниманием. Всего этого у Дю Белле нет. Он вынужден влачить существование на чужбине, он лишен помощи своего доброго гения Маргариты Французской, он одинок и несчастен.

В этих горестных размышлениях (см., например, сонет VII), с одной стороны, обнажаются идейные противоречия, которые сопутствуют Дю Белле на протяжении его творческого пути. Поэт нуждается в общественной опоре. А эта общественная поддержка воплощается не только в

«рукоплескании народа» («Le theâtre du Peuple»), но и в «расположении короля» («la faveur des Roys») и в мнении двора. Возникает перспектива неразрешимой антиномии. Поэт одновременно и осуждает придворную среду, испытывает к ней и ее нравам непреодолимое отвращение (свидетельство этому мы находим в «Защите и прославлении», не говоря о более поздних сатирических сонетах «Сожалений» и о бичующем смехе стихотворения «Придворный поэт»), и кровно заинтересован в ее поддержке. Выдвигаются идейные мотивы, которые предвосхищают проблематику, волновавшую умы некоторых крупнейших французских классицистов XVII столетия, и в первую очередь Расина.

С другой стороны, в этих вводных раздумьях о произведенном творческом выборе, о сути задуманного раскрывается также идейная и эмоциональная доминанта сборника, то, что составляет первооснову его содержания, его пафос. Эта доминанта, этот пафос в патриотическом чувстве. «Сожаления» Дю Белле — это прежде всего сожаления о покинутой отчизне. Это тоска по родному краю, это помыслы, обращенные к нему, это настроения человека, считающего себя изгнанником.

Уточняя далее свой художественный замысел, Дю Белле подчеркивает два его основных аспекта: он настаивает, если так можно сказать, на субъективной и объективной правдивости своей поэзии.

Она для него отныне интимный дневник души. Ей он доверяет самые сокровенные эмоции, свои печали и мечты. В этом дневнике свет и тени, жалобы и смех должны распределяться в зависимости от обстоятельств (I). Однако объективно преобладают изображение зла и тема страданий. Поэт это отчетливо сознает и сам. Выделяя себя из круга своих собратьев по перу, он подчеркивает: «Moy, qui suis malheureux, je plaindray mon malheur» (V).

Источником поэзии у Дю Белле, в отличие от Ронсара, автора «Од», становится не преисполненное неистощимого жизнелюбия прославление существующего, а душевная боль, вызываемая жизненными невзгодами и трагическими противоречиями действительности, и разоблачение этих противоречий [52].

---

[52] Одна из новейших критических работ, посвященных Дю Белле, принадлежит перу известного французского литератора-модер-

Превращаясь в исповедь, поэтическое творчество становится вместе с тем и утешением художника, приносит ему душевное облегчение. В «Сожалениях» эта мысль, возникшая еще в период работы над «Произведениями творческого вымысла автора» и впервые сформулированная в предисловии-послании Жану Морелю, получает свое окончательное развитие. С осознанием своего одиночества, с ощущением глубокой неудовлетворенности жизнью рождается восприятие поэтического не как средства на пути достижения признания, славы («Et ne veulx pour cela le laurier meriter» — II, 43), а как самоцель. Высший смысл поэтического созидания не вне него, а в нем самом.

Одновременно, однако, Дю Белле обращает внимание и на другую, объективную, сторону своих творческих устремлений. Этот аспект уже приходилось отмечать, говоря о стихах, обращенных к Ронсару, о попытке обосновать свои расхождения с вождем Плеяды. Сходные же мотивы всплывают в предваряющем «Сожаления» посвящении «Господину Д'Авансону». Дю Белле подчеркивает здесь, что ключ к содержанию его стихов надо искать не только в его личных страданиях, но и в той обстановке, в тех общественных условиях, в которых они создавались («Si je n'ay plus la faveur de la Muse, // Et si mes vers se trouvent imparfaits, // Le lieu, le temps, l'aage ou je les ay faits, // Et mes ennuis leur serviront

---

ниста М. Деги (*M. Deguy.* Tombeau de Du Bellay. P., 1973). Деги видит в авторе «Сожалений» «первооткрывателя отчаявшейся музы наших дней» (стр. 41), предтечу таких певцов непреодолимого трагического разлада с действительностью, как Нерваль, Бодлер и другие «проклятые поэты» середины и второй половины XIX в. В наблюдениях Деги есть рациональное зерно. Новаторское значение и воздействие поэзии Дю Белле простирается далеко в глубь будущего, включая и литературу XIX в. (это более объективно и исторично, чем Деги, показал Ф. Буайе в талантливой вступительной статье к книге: «J. Du Bellay, par F. Boyer. P., 1958). «Современность» Дю Белле, его близость художественному сознанию нового времени — проблема, заслуживающая самого пристального внимания. Однако Деги, осмысляя истоки этого новаторства, искусственно «подтягивает» Дю Белле к Нервалю, Бодлеру, Малларме, а через них и к самому себе, к своим собственным эстетическим пристрастиям. Неправомерно абсолютизирует Деги и роль мотивов отчаяния и пессимизма в общем идейном контексте «Сожалений».

d'excuse. // J'estois à Rome au milieu de la guerre...» — II, 45—46) [53].

Действительно, эти два момента, субъективный и объективный, неразрывно связаны в «Сожалениях». Дю Белле с одинаковым мастерством и проницательностью раскрывает и свой внутренний мир и ту обстановку, в которой протекает его существование в Риме и развертывается его душевная драма. Будучи интимным дневником Дю Белле и отличаясь невиданной для XVI в. простотой и задушевностью, «Сожаления» вместе с тем представляют собой удивительно смелые по своей реалистичности, глубокие по заключенным в них обобщениям и поражающие своей широтой и многообразием картины общественных нравов. В «Сожалениях» меткие, выразительные бытовые зарисовки и черты злободневнейшей политической [illegible]ники сочетаются с образным раскрытием и осмыслением внутренних закономерностей, определяющих современную писателю действительность.

Дю Белле не раз указывает далее на житейскую правдивость, бытовую скромность, повседневность тех впечатлений и эмоций, которые он собирается описывать в своем поэтическом дневнике. Причем новаторство Дю Белле заключается в том, что эта скромная проза повседневного существования выступает у него не как низменная сфера действительности, не как заслуживающая осмеяния изнанка некоего истинного в своей возвышенности бытия, а именно как непреложная правда жизни, способная служить источником поэтических впечатлений и переживаний. Своеобразие Дю Белле, автора «Сожалений», заключается в том, что он меньше, чем кто-либо из французских поэтов, его современников, боялся вторжения в сферу поэзии реальных примет обыденной жизни. Наоборот, именно из соприкосновения с этой пестрой, зачастую грубой, жестокой действительностью и рождаются теперь наиболее яркие искры его художественных озарений. Но тем самым он разрушает обозначившуюся иерархию поэтических жанров, разделение которых на высокие и низкие определяется в зависимости от их «при-

[53] (Если я потерял расположение Музы и мои стихи оказываются несовершенными, оправданием мне служат место, время, возраст, в котором я их писал, и мои злоключения. Я находился в Риме, а вокруг бушевала война.)

крепленности» к той или иной сфере жизни. Рамки поэтического расширяются. Дю Белле утверждает новый принцип художественного видения мира. Этот принцип, как мне кажется, удачно сформулировал М. Деги: «Творить поэзию из всего, ибо поэтическое заключено во всем» [54].

Одновременно видоизменяется и восприятие художественной формы и прежде всего поэтический язык. Последний также упрощается, прозаизируется, освобождается от специфических канонов условности, сближается с повседневной разговорной речью («Aussi veulx-je (Paschal) — que ce que je compose // Soit une prose en ryme ou une ryme en prose...» — II, 54). Вместе с тем, заблуждается тот, кто считает, что подобная художественная простота требует меньше мастерства, чем изысканная сложность или «ученая темнота» стиля. Следуя по стопам Горация, поэт с иронией заявляет:

Et peult estre que tel se pense bien habile,
Qui trouvant de mes vers la ryme si facile,
En vain travaillera, me voulant imiter [55].

В «Сожалениях» доводится до логического конца и еще одна тенденция, наметившаяся в «Произведениях творческого вымысла автора» и прежде всего в «Речи в похвалу добродетели». Дю Белле не видит теперь ничего исключительного ни в своем призвании поэта, ни в тех переживаниях, которые побуждают его браться за перо. В этом отношении особенно примечательны III и IV строфы вводного послания «Господину Д'Авансону» и XII сонет «Сожалений»:

Ты, видя, что один, скорбей моих в тени,
Я плачу, что в глазах лишь горе отражаю,
Дивишься ты порой, как петь я продолжаю,
Как песни в скорби я слагать могу свои.

Скорей я не пою, а плачу, друг Маньи;
Иль лучше — вздох и плач я в песнях выражаю,

---

[54] *M. Deguy.* Op. cit., p. 86.

[55] «Но кто лишь слабость рифм нашел в строфах моих, // Быть может, похвалой почтит мой скромный стих, // Когда потрудится, мне тщетно подражая». (*Дю Белле* и *Ронсар.* Стихи. Перевод В. Левика. М,. 1959, стр. 70).

И в отзвуках своих я их заворожаю,—
Вот почему пою и ночи я и дни.

Так труженик поет, чтоб легче шла работа.
Так пахарь на полях, на зное, в каплях пота,
Так странник, далеко от родины, во тьме.

Невольник так в морях, веслом своим махая,
Любовник песнь поет в разлуке так, вздыхая,
И узник в кандалах, с проклятьями в тюрьме [56].

Пер. С. Пинуса

Этот пример (пусть отдельные образы процитированного стихотворения и навеяны Овидием и его «Tristia») еще раз говорит о знаменательных сдвигах, произошедших с годами в мироощущении поэта. В «Защите и прославлении» и в ранних своих одах Дю Белле противопоставлял поэта толпе, возвышая его над рядовыми людьми, представляя его в виде преисполненного мудрой учености избранного, одинокого вещателя. Теперь же, наоборот, он все резче чувствует общность своей судьбы, судьбы поэта, с невзгодами, думами и переживаниями простых людей: ремесленника, пахаря, солдата, одинокого пилигрима, несчастного узника (таков перечень лиц, упоминаемых в тексте подлинника). Художественным взглядам молодого Дю Белле была присуща значительная доля элитарности. Однако жизненный опыт, который несли с собой время, горе и страдания, выпавшие на его долю, демократизировали его облик, сблизили, сроднили его с миром обездоленных. Все эти предпосылки и позволили Дю Белле придать переживаниям своего лирического героя так часто недооцениваемый в его произведениях глубоко типический смысл, характер очень значительного и широкого обобщения. Трагедия этого героя выступает в «Сожалениях» как трагедия многих, как трагедия времени.

Личная драма поэта оказалась прежде всего теснейшим образом связанной с важнейшими политическими событиями, общественными переменами и сотрясениями. В «Сожалениях» достигает своей вершины тот процесс сближения личности с историей, который составляет существенную черту итальянского периода творческой деятельности Дю Белле. В «Древностях Рима» внутренний

[56] «Поэты французского Возрождения», стр. 144.

мир личности обогащался познанием закономерностей исторического прошлого. В «Сожалениях» судьба личности и ее сознание оказываются неотделимыми от современной истории, от истории, которая созидается и рождается на глазах поэта в ходе ожесточенной и суровой борьбы.

Провал жизненных планов Дю Белле и крушение его надежд, о которых он с такой силой повествует в своем сборнике, был вызван в конечном счете, как он сам показывает, причинами, далеко выходившими за рамки его личной жизни: восшествием на папский престол фанатического Павла IV и связанным с этим поворотом во внешней политике Франции, торжеством возглавляемой Гизами реакционной партии при дворе французского короля и окончательной потерей влияния покровителем поэта кардиналом Дю Белле, началом опустошительных и чреватых грозными последствиями военных действий. Это были годы, когда решались судьбы и самой Франции. Как отметил Жозеф Вианэ, «Дю Белле находился в Риме в один из наиболее трагических моментов французской истории, в месяцы, которые предшествовали сражению при Сент-Кентене, когда Франция вступала в решающую схватку с Испанией, с тем чтобы завоевать или потерять гегемонию в Европе и господство в Италии» [57]. Добавим от себя, что решение нарушить перемирие в Воссель, вторгнуться в Италию и начать вновь военное столкновение с Испанией Габсбургов было реакционной авантюрой. Ее цель заключалась в том, чтобы попытаться разрешить внутренние противоречия при помощи военных успехов и территориальных захватов. Эта попытка оказалась обреченной на неудачу и, как известно, кончилась поражением Франции. Внешнеполитическая катастрофа повлекла за собой дальнейшее обострение общественной борьбы внутри страны, которое, в свою очередь, в самом скором времени привело к началу религиозных войн.

Из «Сожалений» явствует: оказались напрасными, бесцельными все те усилия и унижения, на которые поэт сознательно обрекал себя в течение нескольких лет, выполняя тяготившие его обязанности интенданта и секретаря кардинала, тратя попусту время на участие в пышных, но ничего не дававших уму и сердцу торжественных

---

[57] *J. Vianey.* Op. cit., p. 101—102.

приемах и церемониях. Но рушились не только житейские планы Дю Белле. Реальная действительность вступала в жестокое противоречие с его идеалами.

Он мечтал о мире, расцвете спокойной созидательной деятельности. Наступала пора разрушительных военных столкновений. Дю Белле не только очень ясно отдавал себе отчет в том, сколь пагубны будут для Франции непосредственные политические последствия этих столкновений, развязанных Генрихом II под влиянием Гизов (CXXIII). Он с огромной силой (в скупых рамках одного сонета!) показал войну как общенародное бедствие и как социальное преступление, совершаемое ослепленными в своем эгоизме правителями:

O trois et quatre fois malheureuse la terre,
Dont le prince ne voit que par les yeux d'autruy,
N'entend que par ceulx-là, qui respondent pour luy,
Aveugle, sourd, et muet, plus que n'est une pierre!

Telz sont ceulx-la (Seigneur) qu'aujourd'huy lon reserre
Oisifz dedans leur chambre, ainsi qu'en un estuy,
Pour durer plus long temps, et ne sentir l'ennuy,
Que sent leur pauvre peuple accablé de la guerre.

Ilz se paissent enfans de trompes et canons,
De fifres, de tambours, d'enseignes, gomphanons,
Et de voir leur province aux ennemis en proye.

Tel estoit cestui-là, qui du hault d'une tour,
Regardant ondoyer la flamme tout autour,
Pour se donner plaisir chantoit le feu de Troye.

II, 144, сонет CXIV

О трижды и четырежды несчастна земля, государь которой видит только чужими глазами и слышит только то, что ему передают те, кто отвечает от его имени. Он более слеп, глух и нем, чем камень! Таковы те, господи, кого в наши дни запирают для безделия в их комнате, как в футляре, чтобы они дольше существовали и ничего не знали о горестях народа, подавленного тяготами войны. Они, как дети, забавляются трубами, ружейными стволами, дудками, барабанами, флагами, знаменами и тем, что их земля становится добычей врагов. Таков был тот, кто, наблюдая с верхушки башни за тем, как вокруг него полыхает пламя, удовольствия ради воспевал пожар Трои.)

Для того чтобы сравнить слепоту, глухоту и немоту современных поэту правителей с бесчувственностью камня, для того чтобы уподобить этих владык Нерону, распевающему гимны при виде пожара, поглощающего его родной город, надо было обладать незаурядной гражданской смелостью.

Дю Белле отправлялся в Рим как в обетованную страну гуманизма, надеясь заняться там духовным самоусовершенствованием, предвкушая бесконечные умственные и эстетические наслаждения:

Прилежно изучу я всякое призванье,—
В законах и правах я буду знатоком,
Теологов прочту я всех, за томом том,
Постигну тайны чисел и даже врачеванье;

Искусство кисти, струн усвою, фехтованье,
И буду с мудрыми системами знаком...
Так думал я, мечтой из Франции влеком,
В Италии свое рисуя пребыванье...[58]

Пер. С. Пинуса, сонет XXXII

На самом же деле Дю Белле столкнулся в Риме с житейской суетой и грязью, с развратом и продажностью, с необходимостью насиловать свою натуру, лицемеря и приспосабливаясь к царящей вокруг аморальности; очутился в паутине низких и мелких деловых комбинаций, темных политических интриг.

Весь сборник Дю Белле пронизан страстным преклонением перед независимостью и свободой как основными предпосылками счастья и расцвета человеческой личности и вместе с тем трагическим ощущением безвозвратной утраты этой независимости, торжества страшных сил, порабощающих и калечащих человека. Эти силы несут с собой корыстолюбие и жажду стяжательства, стремление к захватам и смертоносным войнам. Они грозят погубить и растоптать тот общественный и этический идеал, который Дю Белле с особенной проникновенностью воспел в своем XXXVIII сонете («O qu'heureux est celuy qui peult passer son aage // Entre pareils á soy! et qui sans fiction, // Sans crainte, sans envie, et sans ambition // Regne paisiblement en son pauvre mesnage!...» [59]).

---

[58] «Поэты французского Возрождения», стр. 137.

[59] (Как счастлив тот, кто может прожить свой век среди равных

Сходные представления о человеческом достоинстве как о достоинстве, основанном на духовной независимости и личных заслугах, «на соответствии самому себе», нашли свое воплощение и в предшествующем XXXVII сонете.

Пребывание в Риме, важнейшем центре политической и духовной жизни Европы XVI столетия, чрезвычайно расширило общественный кругозор Дю Белле. Здесь он отчетливее, чем где-либо, мог убедиться в том, какую угрозу представляет собой все усиливающийся натиск реакционных сил — вдохновителей контрреформации, здесь он яснее, чем где-либо, мог составить себе представление о том, какую смертельную опасность его родине несли с собой захватнические планы империи Габсбургов и каким страшным предупреждающим примером является политический развал обескровленной иноземными вторжениями Италии. В Риме Дю Белле особенно остро ощутил страх за будущее Франции и свою кровную связь с родиной. Патриотическое чувство — это самый глубинный, самый всеобъемлющий, определяющий пласт в эмоциональном и идейном содержании «Сожалений».

Дю Белле создает в «Сожалениях» проникновенный поэтический образ Франции. Одновременно со страниц сборника возникает лирический образ поэта, охваченного тоской по родине, жаждущего возврата домой, воспринимающего жизнь вдали от отчизны как жестокое наказание судьбы» [60]. Родина — это основной объект «сожалений» грустящего и находящегося во власти разочарований поэта, хотя диапазон этих «сожалений» весьма широк и многообразен. В отличие от большинства своих современников и тем более от будущих классицистов XVII—XVIII вв., Дю Белле в «Сожалениях» решает патриотическую тему не путем восхваления мощи, блеска монархии, всемогущества дворянской государственности, не в апофеозном, одическом плане. В этом отношении он зна-

---

себе и кто, обходясь без притворства, страха, зависти и честолюбия, мирно управляет своим скудным хозяйством.)

[60] Роль мотивов «изгнания», «возврата» и «отчего дома» в художественном тексте «Сожалений» справедливо подчеркнута Ж. Борелем в статье: *J. Borel.* Du Bellay poète de retour (in «Critique», 1967, t. XXIV, N 242). Правда, Борель в духе психо-аналитического метода придает патриотическим чувствам Дю Белле, лишая их социально-исторического содержания, характер некоего душевного комплекса, определяемого целиком индивидуальными особенностями натуры поэта.

чительно отходит и от собственных ранних произведений 1549—1550 гг. Патриотические сонеты Дю Белле в «Сожалениях» отличаются простотой и задушевностью, отсутствием риторики и выспренности.

Обращаясь мысленно к Франции, Дю Белле воспроизводит скромные и дорогие его сердцу картины родных мест. Таков, например, знаменитый XXXI сонет «Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage». И в этом стихотворении мы сталкиваемся с мотивом, заимствованным из античности. Однако сравнение с гомеровским героем Одиссеем-Улиссом мелькает, не получая развития, и оттесняется образами родного края, поражающими непосредственностью личных впечатлений. Более того, весь сонет построен на контрасте. Скромный дом поэта, расположенное по соседству с ним маленькое безвестное селение Лире, «галльская Луара» — все они стократ ближе его сердцу, чем прославленные достопримечательности великого Рима. В другом классическом сонете «France, mere des arts, des armes et des loix» (IX) Дю Белле раскрывает сердечные нити, которые нерасторжимо связывают его, рядового французского подданного, как и миллионы его соотечественников, с родной землей, с матерью-родиной, великой страной, очагом цивилизации и просвещения. С нежностью говорит Дю Белле в «Сожалениях» и о простых людях, населяющих Францию. Так, например, в сонете XC он воспевает естественность, грациозность и целомудрие своих соотечественниц, уроженок Анжу. Все кажется ему милым в их облике и повадке. Развращенные же нравы обитательниц «столицы мира» — Рима его отталкивают.

Образ родины в «Сожалениях» двоится. Это, с одной стороны, Франция, обширная, могущественная и единая держава и, с другой стороны,— это отчий край, Анжу, куда уходят все корни и самого Жоашена Дю Белле и его рода. Как удачно заметил А. Шамар, в «Сожалениях» как бы сосуществуют две родины — большая и малая, и никто из французских поэтов XVI в., даже Ронсар с его любовью к Вандомуа, не воспел так проникновенно своей привязанности к «малой отчизне», как Дю Белле [61]. Дю Белле сам зафиксировал это раздвоение:

---

[61] *H. Chamard.* J. Du Bellay. Lille, 1900, p. 366.

Malheureux l'an, le mois, le jour, l'heure et le poinct,
Et malheureuse soit la flateuse esperance,
Quand pour venir icy j'abandonnay la France:
La France, et mon Anjou dont le desir me poingt [62].

II, 71, Сонет XXV

Но именно наличие этих двух планов в помыслах о Франции — обобщенного, интеллектуализированного и частного, зримого — и позволило поэту придать образу родной страны такую необычную для поэзии XVI в. и трогающую сердце конкретность и достоверность примет. Не случайно художественные детали, которые Дю Белле отбирал, чтобы воспроизвести характерные черты французского пейзажа (например, «тонкие черепицы крыш», «сладость анжуйского воздуха») стали в своем роде хрестоматийными и часто используются, парафразируются уже без упоминания источника. Здесь сказалось и другое: удивительное мастерство, точность, верность глаза в отборе наиболее характерных и впечатляющих деталей. Об этой отличительной особенности художественного метода Дю Белле еще пойдет разговор дальше в связи с сатирически-нравоучительным аспектом «Сожалений».

Следует подчеркнуть: в своем произведении Дю Белле не только сетует, жалуется на судьбу. Он борется против враждебных ему сил, разоблачает и бичует их. Слезы и смех, нежнейшая лирика и сатира, трагические ноты и ироническая улыбка неразрывно переплетены в «Сожалениях». Дю Белле, поэт большой интеллектуальной прозорливости, обладал способностью очень отчетливо осознавать суть своих творческих начинаний. В LXXVII сонете, обращаясь к Жану Дилье, он говорит:

Mais tu diras que mal je nomme ces Regretz,
Veu que le plus souvent j'use de mots pour rire,
Et je dy que la mer ne bruit toujours son ire ...
. . . . . .
Si tu rencontre donc icy quelque risee,
Ne baptise pourtant de plainte desguisee
Les vers que je souspire au bord Ausonien.

---

[62] «Вовеки прокляты год, месяц, день и час, // Когда, надеждами прельстясь необъяснимо, // Решил я свой Анжу покинуть ради Рима, // И скрылась Франция от увлажненных глаз». (*Дю Белле и Ронсар.* Стихи. Перевод В. Левика, стр. 35).

La plainte que je fais (Dilliers) est veritable:
Si je ry, c'est ainsi qu'on se rid à la table,
Car je ry, comme on dit, d'un riz Sardonien [63].

II, 111

Таким образом, Дю Белле настаивает на специфике сатирического осмеяния в «Сожалениях». И действительно, сатира в «Сожалениях» носит не только исторически обоснованный характер, ибо направлена против явлений действительности объективно реакционных, заслуживающих общественного осуждения. Одновременно она пронизана и переживаниями глубоко личными, мучительно выстраданными в результате собственного горького жизненного опыта. Как хорошо сказал Ф. Буайе по поводу сатиры в «Сожалениях», «поэт бросает здесь проклятие людям во имя своих собственных страданий, своих разочарований и своих унижений. И сатира также становится выражением интимных чувств. Речь идет о личных счетах с миром, которые поэт должен свести» [64]. Предпосылки, способствовавшие тяготению к подобному сочетанию элегического и сатирического начал и его осуществлению, следует искать и в противоречиях характера, поэтического темперамента Дю Белле. Поэт был одновременно натурой весьма чувствительной, мягкой, ранимой, отзывчивой и человеком агрессивным, язвительным и импульсивным, не склонным щадить своих противников и умевшим наносить им острые ответные удары [65].

Смешение тональности, многообразие эмоциональных оттенков, диалектическая сложность чувств — один из тех аспектов поэтического содержания «Сожалений», которые придают им особенную жизненность, делают их особенно близкими и понятными читателю нового времени. Это смешение отвергалось теорией классицизма, утверждав-

---

[63] (Но ты скажешь, что я напрасно называю свои стихи Сожалениями, ибо я часто стремлюсь вызвать смех. А я заявляю, что море не всегда бурлит, будучи разъяренным... Итак, если ты встречаешь здесь иногда насмешки, не называй мои стихи, подобные вздохам, которые я сочиняю на берегу Авсонии, притворными жалобами. Мои жалобы неподдельны. Если я смеюсь, то так, как это делают за столом, проглотив отраву, ибо я смеюсь, как принято говорить, сардоническим смехом.)

[64] *F. Boyer.* Op. cit., p. 94.

[65] Эти противоречия тонко проанализированы А. Шамаром в его указанной выше монографии (стр. 2—3).

шей строгое и жесткое разграничение жанров (хотя в художественной практике требование «единства тона» не раз нарушалось выдающимися писателями-классицистами, и в первую очередь Мольером и Лафонтеном). Вместе с тем оно осуществляется Дю Белле без того подчеркнутого обыгрывания внешних контрастов, без тех намеренно резких переходов от света к тени, от смешного к трагическому, которые впоследствии стали отличительными признаками творчества романтиков. Все это и позволило Дю Белле невиданно для его времени раздвинуть рамки сонета и обогатить его тематику.

Характерна в этой связи и та динамика развития чувств, мироощущения лирического героя, которую Дю Белле подчеркивает композиционным построением своего сборника. Вопрос о природе этого построения имеет принципиальное значение и к тому же в решении его сталкиваются различные точки зрения.

Дю Белле, распределяя сонеты, в известных пределах соблюдает характерные для поэтического дневника принципы хронологической последовательности. Так, например, стихи о Риме предшествуют сонетам, написанным во время возвращения на родину, воспроизводящим путевые впечатления поэта.

В этой небольшой серии, охватывающей сонеты от CXXXII по CXXXVIII, поэт строго следует проделанному маршруту: Урбино, Венеция, область Граубюнден (les Grisons), Лион и, наконец, Париж. Сонеты — путевые зарисовки, в свою очередь, предпосланы произведениям, созданным уже после прибытия во Францию и посвященным французской действительности. Однако Дю Белле не пытается выдержать этот принцип до конца (этого добивался, скажем, Гюго, автор «Созерцаний». Гюго стремился во что бы то ни стало сохранить за своим сборником облик интимных дневниковых записей, непосредственно следующих за вызвавшими их к жизни событиями. Ради этой цели он зачастую сознательно видоизменял даты написания тех или иных стихотворений).

Построение же «Сожалений» подчинено одновременно и в первую очередь определенным идейным темам. Оно ведет читателя от программного вступления, излагающего художественное кредо автора (вводные стихотворения и сонеты I—VIII) к лирическим сетованиям, жалобам на личные невзгоды (сонеты IX—XLIX), а затем —

к сатире, разоблачению враждебных сил (сонеты L — CXXVII). Причем переход между двумя основными разделами сборника носит постепенный, а не резкий характер. Сатирическому изображению Рима (оно начинается, по существу, с LXXX сонета) предпослано некое введение. В него входят сонеты, отличающиеся более отвлеченным характером, излагающие жизненные идеалы поэта (с L по LVII) или же, наоборот, зашифрованные сатирические портреты отдельных лиц (с LVIII по LXXIX). В направленности только что обрисованного композиционного движения есть свой внутренний смысл, оправданный всем идейным содержанием сборника [66]. Заключает его уже упоминавшаяся путевая серия и цикл так называемых «придворных» сонетов (CXXXIX по CXCI). В этом цикле разоблачение придворной среды сменяется панегириками отдельным государственным деятелям и высокопоставленным лицам во главе с Маргаритой Французской и самим королем. Хвалебный характер цикла, внешне, по крайней мере, выпадает из общей элегически-сатирической тональности сборника и как бы не соответствует его заглавию. Однако здесь снова следует обратиться к полному названию сборника, каким оно было дано ему самим автором. Это название звучит: «Les Regrets et autres oeuvres poétiques» («Сожаления и другие поэтические произведения»). Все это побуждало некоторых исследователей выдвинуть предположение, что последние 60 сонетов сборника и представляют собой, по замыслу Дю Белле, некие «другие поэтические произведения», которые выходят за рамки «Сожалений» как таковых [67]. Мы еще остановимся на анализе данного цикла. Отметим сейчас, что мотивы, побудившие Дю Белле заключить им свое произведение, понятны. Поэтому, хотя «придворные сонеты» Дю Белле в своей апофеозной части и не являются «сожалениями», они не представляют собой искусственного дополнения к сборнику.

---

[66] Эта стержневая особенность композиции «Сожалений» справедливо подчеркнута Ф. Буайе (указ. соч., стр. 91).

[67] См., напр., предисловие Скрича к указ. ранее изданию «Сожалений» (стр. 11—12 и 29. Скрич склонен считать, что «Сожаления» завершаются CXXX сонетом), а также введение Е. Дроз к осуществленному ею аналогичному изданию. (*J. Du Bellay.* Les Antiquités de Rome et les Regrets. Genève — Lille, 1947, p. 21).

Осмысляя композицию «Сожалений», следует, как мне кажется, избегать крайностей. Неверно преувеличивать хаотичность и сумбурность этой композиции, как это делает, скажем, Скрич[68], или чрезмерно акцентировать идейные расхождения, возникающие между отдельными сонетами, объясняя эти противоречия изменчивостью настроений поэта, как поступает Виане[69]. Но односторонне и стремление навязывать построению «Сожалений» чрезмерную логическую взвешенность, слишком мельча их композиционную структуру, выискивая планомерность и авторский расчет в любом тематическом повороте, в любой группировке сонетов.

Такой подход оборачивается своей противоположностью. Исследователи, до предела рационализирующие расположение отдельных сонетов в «Сожалениях», невольно приходят к выводу, что сонеты этого сборника сочинялись в том временно́м порядке, в каком они расположены в сборнике. Тем самым они незаметно для себя соприкасаются со сторонниками противоположной точки зрения, рассматривающими «Сожаления» как хронологически последовательный, лишенный общего четкого плана поэтический дневник. Именно в таком положении оказался, например, Р. Жасенски, автор обстоятельной статьи, специально посвященной композиции «Сожалений». Чрезмерно дробит композицию «Сожалений», с моей точки зрения, и Деги[70].

В «Сожалениях» Дю Белле гениально отразил духовную трагедию, которую в середине XVI в. в связи с приближением страшной полосы гражданской смуты, началом контрреформации — яростного натиска реакционного лагеря по всей Европе — и кризисом ренессансных идеалов переживали представители передовой гуманистической мысли Франции. Некоторые исследователи ограничивают общественные мотивы в содержании «Сожалений» отражением трагических судеб итальянского гуманизма. Однако такое сужение явно незакономерно. Конечно, пребывание в Италии значительно углубило общественный опыт Дю Белле, на многое раскрыло ему глаза. В «Со-

---

[68] Op. cit., p. 11 et 29.
[69] *J. Vianey.* Op. cit., p. 108.
[70] *R. Jasinski.* Sur la composition des Regrets (in «Mélanges offertes à Abel Lefranc». P., 1936); *M. Deguy.* Op. cit., p. 92 et sq.

жалениях» изображение итальянской действительности занимает очень важное место. Однако все, что поэт видел в Италии, он соотносил с Францией, с ее настоящим и будущим. Не случайно ведь большинству сонетов «Сожалений» придан характер посланий, обращенных к французским друзьям Дю Белле. «Сожаления» — это не только его исповедь и дневник, но и одновременно его поэтическая переписка. Отсюда и та душевная острота, взволнованность, страстность, с которой Дю Белле повествует о своих римских впечатлениях.

Вместе с тем в «Сожалениях» Дю Белле заключено и более широкое историческое обобщение. Кризис ренессансного гуманизма обнажал противоречия, не изжитые западноевропейской цивилизацией вплоть до наших дней. Дю Белле запечатлел в своем сборнике непреодолимый разлад, обозначившийся между поэтом и окружавшим его миром, в корне враждебным гуманистическим мечтам и идеалам, подчиненным господству эгоистических побуждений и грубо материальных интересов.

Воспроизводя в «Сожалениях» разочарование, охватившее гуманистическую интеллигенцию, Дю Белле одновременно отразил и преданность ее лучших представителей своим светлым идеалам и готовность к борьбе. Эта духовная стойкость поэта-гуманиста выразилась прежде всего в силе того сатирического удара, который он наносил по своим противникам, будь то папский Рим, придворная среда или женевские кальвинисты.

В сатире «Сожалений» есть два кульминационных момента: один из них — это картины жизни папского Рима, изображение его внутреннего разложения, подчинившей себе «вечный город» продажности. Другой — исключительно язвительные сонеты, направленные против придворных французского короля.

Сонеты «Сожалений», разоблачающие двор, перекликаются по своему содержанию с «Придворным поэтом» Дю Белле, произведением, опубликованным в 1559 г. И там и здесь двор представал в изображении поэта-гуманиста омерзительной клоакой, скопищем интриганов, хищников и лицемеров. Дю Белле никогда не занимал положение придворного поэта (хотя временами, правда, ненадолго — например, в конце 1549 и начале 1550 г., им и овладевали честолюбивые замыслы) и оставался по сравнению с Ронсаром относительно более свободным от

воздействия королевского двора. Ни у одного другого поэта Плеяды мы не найдем такой бичующей характеристики придворной среды, как у Дю Белле. При этом антипатию к нравам и взглядам, насаждаемым двором, Дю Белле пронес через всю свою жизнь; она отчетливо проявилась еще в «Защите и прославлении».

В своих направленных против двора сатирических произведениях Дю Белле выступает прямым предшественником таких признанных мастеров социальной сатиры XVII в., как Ренье, а затем Мольер, Лафонтен и Лабрюйер. Дю Белле предвосхищал и основные идейные мотивы их сатирических выпадов против двора, и некоторые существенные особенности их художественного метода, и характерные образы-типы, в которых они воплотили эти выпады. Так, например, в сонете CL мы находим то сравнение пресмыкающейся толпы придворных-хамелеонов с обезьянами, которое было развернуто и блестяще обыграно в целом ряде басен Лафонтена. CL сонет «Сожалений» примечателен и еще в одном отношении: он наглядно показывает, как сильны были в сатире Дю Белле реалистические тенденции. В этом отношении особенно показателен последний терцет этого сонета, он содержит в себе бытовую сценку, заостренную, однако, до степени гротеска. Пресмыкательство придворных вызывает ненависть поэта. Оно достигает абсурда, принимает почти животное выражение в их привычке, окружая всемогущего монарха, разражаться неожиданно совершенно бессмысленным и раболепным хохотом.

В стихотворениях, подобных только что упомянутому, наглядно раскрываются характерные особенности сатиры Дю Белле: разоблачение враждебных явлений посредством объективного пластического их изображения, путем типизации их наиболее показательных черт; ирония как излюбленное оружие разоблачения, причем ирония в самых различных ее оттенках — от преобладающего в «Сожалениях» сарказма до мелькающей временами юмористической усмешки. Смех Дю Белле принципиально отличен от сатиры другого сурового обличителя придворной среды XVI в.— Агриппы д'Обинье. Сатира создателя «Трагических поэм» носит иной, эмоционально более бурный характер, она то и дело перерастает в прямую страстную инвективу, свидетельство безмерности чувств, переполняющих душу поэта. В сатире же Дю Белле поражает не

только меткость глаза писателя, его зоркость и наблюдательность, но и ощущается неизменно направляющая, организующая роль острого интеллекта. Вместе с тем и в «Сожалениях» мы находим доказательство того, как неизменно высоко ценил Дю Белле автора «Гаргантюа и Пантагрюэля». В частности, ярким примером творческого использования раблезианских традиций смеха, да к тому же и непосредственно высокую оценку Рабле, содержит озорной и лукавый CXXX сонет «Сожалений» — язвительная зарисовка жизненного уклада швейцарцев.

Вместе с тем «придворный» цикл сонетов в «Сожалениях» отмечен внутренними противоречиями. Эти противоречия понятны. Об их мировоззренческих истоках мы уже говорили. Но у них были и причины более внешнего порядка. По своей политической злободневности и социально разоблачительной резкости, как уже подчеркивалось, «Сожаления» представляют собой явление, совершенно исключительное для своего времени. Поэт издевался над всемогущественными руководителями католической церкви, над папами Юлием III и Павлом IV, он осыпал дерзкими насмешками придворное окружение короля. Естественно, ему приходилось опасаться, как бы публикация «Сожалений» не вызвала озлобления у власть имущих и не навлекла на него гонений. Кстати говоря, эти страхи оказались не напрасными. Кардинал Дю Белле счел выпады своего кузена-поэта против папского Рима слишком вызывающими и резкими: они явно могли нанести ущерб его собственной дипломатической карьере и повредить его взаимоотношениям с папским двором. Поэт продолжал в это время представлять в Париже финансовые и другие деловые интересы кардинала. Последний выразил автору «Сожалений» свое глубокое недовольство (это письмо не сохранилось, и мы имеем лишь косвенные свидетельства о его содержании). Недоброжелатели Жоашена из числа его родственников воспользовались этим обстоятельством, чтобы еще сильнее дискредитировать его в глазах кардинала. Поэт лишался своего основного покровителя, своей главной опоры. Ему пришлось оправдываться перед кардиналом, доказывать чистоту своих намерений, свою преданность интересам покровителя. Поэт объяснял, что был вынужден предпринять издание «Сожалений», ибо отдельные их списки циркулировали по рукам. Их в свое время выкрал и продавал француз-

ским дворянам, находившимся в Риме, один из сослуживцев Дю Белле — некий Лебретон. Ссылался поэт и на всемилостивейшее одобрение короля [71].

Предчувствуя возможность подобных осложнений, поэт и ввел в заключительную часть «Сожалений» сонеты-панегирики отдельным видным государственным и общественным деятелям; некоторые из них в трудную минуту могли бы оказать содействие поэту. Следует вместе с тем учитывать, что панегирическое заключение «Сожалений» широко, многопланово и отличается продуманной внутренней структурой. Этот выражающий надежды и упования поэта хвалебный эпилог открывается серией сонетов, посвященных соратникам Дю Белле, членам Плеяды и близким ей литераторам-гуманистам и представителям художественной мысли. Всего в этом эпилоге четыре сонета обращены к Ронсару, два — к Белло, три — к Жоделю. По одному стихотворению посвящено Баифу, Тиару, Демазюру, Дора, Пелетье, Бьюкенену и П. Леско. Вслед за сонетами к собратьям по перу и профессиональным литераторам (абсолютной последовательности здесь нет: сонеты Бьюкенену и Дора помещены, например, ближе к концу) идет целый ряд стихотворений, адресованных просвещенным представителям магистратуры, покровителям и любителям муз: хранителю королевской печати Бертрану, бывшему канцлеру Оливье, смещенному со своего поста в 1551 г. из-за интриг Дианы де Пуатье, Дютье и, наконец, самому значительному из них — Мишелю Лопиталю. Не мог быть в этой связи обойден и бывший королевский посол в Риме д'Авансон: весь сборник в целом был посвящен этому покровителю О. де Маньи, ближайшего товарища Дю Белле на чужбине. Наконец, серия заключительных сонетов воспевает лиц, занимавших самое высокое положение на монархическом Олимпе: Шарля де Гиза, кардинала Лотарингского, племянника Монморанси — Оде де Колиньи (того

---

[71] Важнейшим источником для изучения конфликта, который возник между Жоашеном Дю Белле и кардиналом Дю Белле в связи с выходом в свет «Сожалений», и вообще для ознакомления с судьбой поэта в последние годы его жизни является издание: *P. de Nolhac.* Lettres de Joachim du Bellay. P., 1883. См. также: *F. Neubert.* Die Briefe J. Du Bellay's (in «Die Neueren Sprachen». Heft 6, Juni 1964).

самого, который вскоре перешел в протестантство и которому Ронсар посвятил свою «Жалобу на Фортуну», дышащую негодованием и возмущением придворной средой), Марию Стюарт, Диану де Пуатье, Екатерину Медичи и, наконец, в качестве апофеоза и самого короля.

Однако наиболее искренними и восторженными были сонеты, героиней которых выступала сестра короля Маргарита Французская. Ее поэт почитал и перед ней преклонялся на протяжении всей литературной деятельности, начиная с 1549 г., когда вскоре после сочинения «Защиты и прославления французского языка» был ей представлен и ею пригрет. С ней он связывал свои самые светлые надежды, она вместе со своим канцлером Лопиталем и была в государственных верхах наиболее мощной и верной опорой поэта. Ее брак и отъезд из Франции в 1559 г. нанес поэту тяжелый удар.

Однако с наибольшей полнотой и яркостью реалистические тенденции сатиры Дю Белле проявляются не в сонетах, разоблачающих придворных короля, а в стихотворениях, изображающих папский Рим. Эту мысль можно было бы подтвердить многими выразительными иллюстрациями, начиная со знаменитого сатирического портрета итальянского придворного (LXXXVI) и кончая замечательным CXVIII сонетом и прежде всего его вторым катреном. Кардиналы, эти внешне столь величественные наместники божьи, неотступно следят за папой. У них схватывает сердце, когда папа отхаркивается. Если в мокроте не появляются красные прожилки, по их лицу пробегает улыбка. Однако ее вызывает отнюдь не сострадание: они могут надеяться еще некоторое время сохранить свое благополучие. Мы имеем дело с очень смелыми образами. Если искать им параллели во французской поэзии будущего, то надо продвигаться в глубь XIX в., ибо напрашиваются имена Виктора Гюго и Шарля Бодлера.

Этот сонет показателен и еще в одном отношении. Он построен на основе антитезы, одного из излюбленных художественных приемов автора «Сожалений». Эта антитеза у Дю Белле основана не на внешнем эффекте, не на игре неожиданным сочетанием понятий и слов, как у многих итальянских петраркистов XV—XVI вв. По своей природе она глубоко содержательна. Ее цель, как правило, раскрытие вопиющего несоответствия между внешней видимостью и сутью явлений, острого, ранящего душу разры-

ва между возвышенностью идеалов и низменностью реальной действительности.

Сатира Дю Белле на папский Рим отличается прежде всего всеобъемлющим характером. Рим для поэта — вместилище всех пороков и язв, какие только знакомы современному миру. В «Сожалениях» есть несколько сонетов, в которых Дю Белле стремится очертить свое отношение к Риму в целом. Иногда он это делает декларативно, несколько умозрительно, перечисляя важнейшие общественные и моральные недуги, разъедающие столицу католического мира, и выделяя в этой связи прежде всего политическую беспринципность, царящую при папском дворе, разлагающую власть денег, нравственную распущенность. Таков, например, известный CXXVII сонет («Icy de mille fards la Traison se desguise...)». Иногда же эти ведущие идейные мотивы находят у поэта более образно-зримое художественное воплощение. Таков, скажем, сонет LXXX («Si je monte au Palais, je n'y trouve qu'orgueil, // Que vice desguisé, qu'une cerimonie...»). Те же три темы — разоблачение цинизма верхов, скрытого под лицемерной личиной и внешним великолепием; всесилие денег и разнузданный разврат, заполонивший собой улицы великого города,— выступают здесь в виде трех обобщающих, насыщенных типическими чертами и одновременно бытовых по своему колориту зарисовок.

Размышляя о Риме, Дю Белле главный источник его нравственного падения обнаруживает в продажности. В Риме все покупается и продается — должности, совесть, человеческое тело и даже жизнь. Не случайно одним из центральных, типических образов сатирической части сборника становится фигура куртизанки. В «Сожалениях» мы встречаем сонеты, бытовые портреты и картины нравов (например, XCII), от которых тянутся прямые нити к развернутым стихотворным новеллам-очеркам, посвященным изображению судьбы куртизанок в «Сельских забавах». Но образ куртизанки приобретает временами в «Сожалениях» и более значительное, широкое звучание. В этих случаях он становится как бы символическим обозначением внутреннего загнивания папского Рима как такового.

Сатире Дю Белле в «Сожалениях», наряду с типизирующей обобщенностью, присуще одновременно и совер-

шенно другое качество — острая злободневность. Можно сказать, что в этом поэтическом дневнике нашли отзвук все важнейшие переломные моменты в истории сложных взаимоотношений между папским Римом, Францией и империей Габсбургов в период от 1553 по 1557 г. (от смены пап до захвата имперскими войсками дружественной Франции Сьены и разрыва перемирия, заключенного в Воссель) [72]. Особенной смелостью поражают сатирические выпады, направленные непосредственно против пап и их ближайшего окружения. Таков, скажем, резкий, как удар хлыстом, сонет CV («De voir mignon du Roy un courtisan honneste»). С какой язвительностью, с каким презрением здесь высмеян глава католической церкви папа Юлий III. Он еле спасся некогда от виселицы, которая ему угрожала во время разгрома Рима испанцами, и пал до такой степени, что возвел в кардиналы юнца, умевшего ловко забавляться с дорогой сердцу первосвященника обезьяной и вызывать в папе прилив любовной страсти (кстати, необходимо отметить, что этот сонет и семь следующих за ним не были воспроизведены в оригинальном издании «Сожалений». Их рукописный текст был обнаружен на вкладыше в одном из экземпляров этого издания, находящемся ныне в Национальной библиотеке в Париже) [73]. Разоблачительно не менее смел и предшествующий CIV сонет, в котором в пародийной форме мнимого апофеоза высмеивается достигавшее фантасмагорического масштаба обжорство папы Юлия III. М. Франсон не без оснований считает, что в этом сонете можно уловить мотивы, навеянные IV книгой «Пантагрюэля», которая вышла в свет в момент, когда разыгрался острый конфликт между Генрихом II и Юлием III. Перед нами еще одно свидетельство творческих уз, связывавших Дю Белле с гуманистической и сатирической традицией Рабле [74]. Наконец, чего стоят направленные против Павла IV сонеты CX, CXI и CXIII. Первые два полемизируют с агрессив-

---

[72] Подробный анализ политической злободневности «Сожалений» см. в указ. ранее книге Дикинсона. Не потеряла в этом плане своего значения и третья глава второй части («Жизнь Жоашена в Риме. 1553—1557», ч. II. «Общественная жизнь») также уже упоминавшейся ранее монографии Анри Шамара.

[73] *Du Bellay.* Op. cit. Ed. M. A. Screech, p. 178.

[74] См.: *M. Françon.* J. Du Bellay et Rabelais (in «Le Français moderne». P., Janvier 1953, n. 1, p. 21).

ной политической линией нового папы. Эта линия перечеркивала курс, враждебный военным авантюрам и преследовавший в качестве конечной цели осуществление во Франции в мирных условиях внутренних реформ, убежденным поборником которых выступал кардинал Дю Белле. Что же касается CXIII сонета («Avoir veu ... // Dessus le tombeau d'un Empereur Romain // Une vieille Caraffe eslever pour enseigne...»), то он опять-таки примечателен исключительной и беспощадной резкостью тона.

«Сожаления» Дю Белле принадлежат к числу тех крупнейших, проникнутых реалистическими тенденциями произведений западноевропейской культуры Возрождения, которые возникли в обстановке трагического столкновения высоких идеалов Ренессанса с условиями надвигавшейся новой более сложной эпохи, несшей с собой дальнейшее обострение общественных противоречий и чреватой глубоким социально-политическим кризисом.

Дю Белле отразил эти трагические противоречия в менее доступной для широкого восприятия лирической форме. Он писал на пятьдесят лет раньше гениев английской и испанской литературы — Шекспира и Сервантеса — и в иных национальных условиях. Однако, несмотря на все эти различия, есть и такие художественные тенденции в его творчестве, которые позволяют сопоставить его имя с именами этих титанов западноевропейского Позднего Возрождения и видеть в нем одного из их предшественников.

В историко-литературном отношении чрезвычайно любопытно сопоставить «Сожаления» с произведением, похожим по замыслу и созданным в аналогичных условиях другом и единомышленником Дю Белле — со «Вздохами» («Soupirs») Оливье де Маньи. Маньи (1529?—1561) (возможно ему и посвящена, если не вся, то, по крайней мере, большая часть сонетов Луизы Лабе, оплакивающих разлуку с возлюбленным) был одним из наиболее примечательных представителей поэтического окружения Плеяды. В Рим ему пришлось отправиться почти одновременно с Дю Белле. Он находился там с 1554 по 1557 г. и занимал сходное положение: исполнял обязанности секретаря посла Франции при папском престоле д'Авансона — того д'Авансона, которому Дю Белле посвятил свои «Сожаления». С Маньи на чужбине Дю Белле связывали наиболее тесные, дружеские и творческие свя-

зи. Видимо, у обоих поэтов почти одновременно возникло намерение создать близкие по духу сборники сонетов (конкретных доказательств, что приоритет в данном отношении принадлежал Дю Белле, нет). Речь шла о своеобразном поэтическом дневнике, фиксирующем в веренице сонетов пеструю смену жизненных впечатлений и вызываемых ими настроений, но подчиненном общей элегической тональности. О том, что оба поэта работали над своими сборниками в творческом контакте, свидетельствуют и отдельные, более конкретные факты: изобилие сонетов типа посланий, обращенных к друзьям или покровителям как в Риме, так и во Франции, перекличка ряда идейных мотивов, композиционных принципов, изредка даже текстуальные совпадения. Маньи посвятил несколько сонетов Дю Белле (причем, это по преимуществу стихотворения, выделяющиеся серьезностью проблематики и тона). В «Сожалениях» три сонета адресованы Маньи, в трех других его имя упоминается. Наконец, на XCIV сонет «Вздохов», в котором Маньи в сатирической манере рисовал портрет своего сослуживца-недруга Руссо, Дю Белле написал ответ (мы еще сопоставим более подробно эти два стихотворения) [75].

Маньи удалось несколько раньше Дю Белле издать свой сборник. «Вздохи» увидели свет в 1557 г., а «Сожаления» — в январе 1558-го. «Вздохи», безусловно, лучшее из того, что создано Маньи-поэтом. Вызывает удивление, что в наши дни западноевропейские исследователи тратят силы на кропотливую подготовку критических изданий других, художественно заметно менее ценных произведений Маньи (публикация «Ста двадцати любовных сонетов 1553 года», «Плодов веселья», «Любовных од 1559 года» издательством Дроз) и проходят мимо «Вздохов». Этот сборник не переиздавался после 1874 г.[76].

Сборник Маньи привлекает внимание прежде всего стилистическими качествами. Ни в одном другом произведении Маньи не достигает такой свободы во владении

---

[75] Ответ Дю Белле на сонет Маньи воспроизведен в изданиях «Вздохов», осуществленных в XIX в. Курбе и Бланшеменом. См. также: *J. Du Bellay.* Oeuvres poétiques, t. II. Ed. H. Chamard. P., 1970, p. 205—206.

[76] Все дальнейшие цитаты из «Вздохов» Маньи даются по изданию: *O. de Magny.* Les Souspirs. Texte original avec notice par E. Courbet. P., 1874.

стихом, такой гибкости и легкости интонаций. Поэт избегает сложных инверсий. Его фраза воздушна, синтаксическое членение, как правило, совпадает с метрическим. Простота, отточенность и прозрачность языка, его лексическая и синтаксическая «современность» создают впечатление, что произведение написано не в XVI столетии, а в самый разгар XVII в., после реформы Малерба и Вожла, в эпоху окончательной кристаллизации национальной нормы литературной речи. Если Маньи и прибегает к развернутым, перерастающим в аллегорические картины метафорам, излюбленным итальянскими петраркистами, то он делает это с неподражаемым изяществом, мало в чем уступающим мастерству Вуатюра или Маллевиля. Примечательна и виртуозность, с которой Маньи вводит заключительную «pointe» — органично и естественно [77]. Знаменательно и другое — обилие оборотов, близких к разговорной речи и, с другой стороны, отсутствие выспренности и претензий на создание особого, специфически литературного, «возвышенного» слога. Маньи не боится вкрапливать в свои стихи народные пословицы и поговорки. Некоторые его стихи родственны по незамысловатости фактуры и по своему очарованию народным песням.

Если обратиться к идейно-тематическому аспекту обоих сборников, то бросается в глаза одно существенное различие. Важнейшее место в сборнике сонетов Маньи занимает любовная тема, полностью отсутствующая у Дю Белле. Если Дю Белле «сожалеет» прежде всего о покинутой родине, об обманутых надеждах и разбитых идеалах, «вздохи» Маньи порождены в первую очередь влечением к женщине. Из 176 сонетов «Вздохов» 91, т. е. больше половины, непосредственно посвящен изображению любовного чувства. Трактуется эта тема поэтом, если так можно выразиться, «эклектически», неоднородно. Не вырисовывается из любовных стихов Маньи, автора «Вздохов», и какого-то одного определенного образа возлюб-

[77] Противоположной точки зрения придерживался Ж. Фавр, автор книги, которая остается единственным развернутым монографическим исследованием, посвященным творчеству Маньи (*F. Favre.* O. de Magny. Etude biographique et littéraire. P., 1885). Согласно Фавру, Маньи «почти всегда хорошо начинает, но редко когда удачно завершает свои стихи» (см. стр. 186 и 191 указ. соч.). Это суждение представляется мне ошибочным.

ленной. Неоднократно меняются объекты увлечений и вожделений Маньи; переменчивы и эмоции, возникающие в душе пылкого, но непостоянного поэта [78].

И во «Вздохах» Маньи отдает немалую дань традиционным для петраркизма горьким жалобам и сетованиям на жестокость возлюбленной, изливает по этому поводу потоки слез, терзается причиняемыми ему невыносимыми муками, молит об избавлении от страданий. Однако совершенно очевидно, что это лишь дань литературной моде, не соответствующая истинной натуре поэта. Этой натуре гораздо ближе маротическая трактовка любви, жизнелюбивая и сенсуалистская в своей основе. Подлинная стихия Маньи — это воспевание чувственных желаний и чувственных радостей, даруемых любовью. Иногда подобного рода стихотворения в своей подчеркнутой откровенности, в своей издевке над ханжескими и светскими условностями приобретают даже несколько циничесий оттенок. Но эта циническая усмешка сочетается с таким упоением красотою, со столь сильным выражением радости обладания и наслаждения, что обретает внутреннюю оправданность, становится естественным выражением задорной беспечности молодости (сонет CIII «Naguere ma Maistresse estoit en une eglise, // Ou de bone heur, Moyen i'estoy semblablement...» [79]).

Временами же выражение страсти в стихах Маньи достигает такого динамизма и такой музыкальной выразительности, что заставляет вспомнить Агриппу д'Обинье, автора «Весны» (см., напр., сонет XCVI: «Comme un blanc á sagette Amour a fait mon ame, // Comme neige au soleil, et comme cire au feu, // Et comme nue au vent, mais il t'en chaut bien peu, // Et m'aides tousiours moins quand plus ie te reclame...») [80].

---

[78] Истинный характер взаимоотношений, существовавших между Л. Лабе и Маньи, остается до сих пор окончательно невыясненным. Фавр принадлежит к числу ученых, которые отрицают, что Маньи был возлюбленным Лабе и главным героем ее любовной лирики. По мнению Фавра, Маньи не удалось увлечь Луизу Лабе, но сам он оказался покоренным лионской поэтессой. Отзвуки этого чувства будто бы и нашли свое отражение во «Вздохах». Однако попытка Фавра выявить во «Вздохах» цикл сонетов, навеянных будто бы образом Лабе, представляется совершенно неубедительной.

[79] *Magny.* Op. cit., p. 74—75.

[80] Ibid., p. 69.

Сущность мироощущения Маньи — это ренессансный эпикуреизм, это неуемная, бурная жажда земного счастья. С подкупающей простотой и изяществом Маньи перечисляет все, что любит, что его привлекает в жизни, связывая воедино природу и любовь, в сонете CXXVII («Ce que i'ayme au printens ie te veulx dire, Mesme...») [81]. Примечателен в этом плане и сонет CIV. Поэт предпочитает умереть молодым. Он не хочет продлевать свое существование до старости, которая делает человека уродливым и беспомощным.

Все это не означает, что во «Вздохах» не звучат «жалобы». Но понятно, что при таком различии натур и мировосприятия, они не могут иметь столь глубокого, обобщающего и трагического смысла, как у Дю Белле.

«Вздохи» не ограничены любовной темой. Это отнюдь не так. Мы находим в сборнике проблематику иного порядка. Маньи приближается к Дю Белле в лучших своих стихотворениях, проникнутых общественным содержанием. Однако таких стихотворений немного. Чаще всего общественная проблематика решается более односторонне и поверхностно, хотя он и исходит в оценке действительности из представлений, родственных идеалам создателя «Сожалений».

Целая группа сонетов во «Вздохах» заключает в себе осмысление политических событий. Некоторые сонеты содержат выпады против захватнических поползновений Карла V. Как и Дю Белле, Маньи мечтает о мире, осуждает войну. Ярче всего эти гуманистические настроения отразились, пожалуй, в сонете VII:

Горд, что мы делаем? Когда ж конец войне?
Когда конец войне на стонущей планете?
Когда настанет мир на этом грешном свете,
Чтобы вздохнул народ в измученной стране.

Я вижу вновь убийц пешком и на коне,
Опять войска, войска, и гул, и крики эти,
И нас, как прежде, смерть заманивает в сети,
И только стоны, кровь и города в огне.

Так ставят короли на карту наши жизни.
Когда же мы падем, их жертвуя отчизне,
Какой король вернет нам жизнь и солнца свет?

[81] Ibid., p. 90.

Несчастен, что рожден в кровавые минуты,
Кто путь земной прошел во дни народных бед!
Нам чашу поднесли, но полную цикуты [82].

Пер. В. Левика

Содержание этого сонета перекликается с сонетом XXXIII «Сожалений», написанном в 1557 г. после поражения при Сент-Кентене, когда над Францией нависла смертельная опасность, а Риму угрожал новый разгром. При этом между вторым катреном сонета Маньи и заключительным терцетом сонета Дю Белле есть прямые текстологические созвучия.

Мы имеем дело с тем случаем, когда Маньи подымается до социальных обобщений, причем глубоких и объективно разоблачительных. Однако чаще происходит иное. Или эти обобщения отсутствуют, или же они легковеснее, чем у Дю Белле. Примером могут служить стихи, написанные обоими поэтами по поводу перемирия, заключенного в Воссель в 1556 г. между Генрихом II и императором Карлом V, перемирия, нарушавшего воинственные планы папы Павла IV и вызвавшего переполох в Риме.

Маньи посвящает этому событию два стихотворения. В сонете CXXV он видит в перемирии повод поиздеваться над всеми, кто в результате этого неожиданного политического хода потерпел неудачу: и над папским двором, и над союзниками Франции сьенскими республиканцами, и над разного рода незадачливыми карьеристами. Люди самых различных политических убеждений и разного нравственного уровня оказались смешанными в одну кучу. В сонете CLII Маньи отзывается о перемирии неодобрительно, но руководствуется соображениями узконационалистическими. Перемирие приостановило победное шествие короля Франции, но все равно он рано или поздно станет властелином мира. Насколько проницательнее и глубже понимает суть национальных интересов и смотрит на вещи Дю Белле (см. сонеты CXXIII и CXXVI). Поэт приветствует перемирие, поскольку оно кладет конец кровопролитным распрям и смертоубийству. Но оно, во-первых, наносит ущерб престижу Франции. Слово,

[82] «Волшебный лес». Стихи зарубежных поэтов в переводе Вильгельма Левика. М., 1974, стр. 113.

данное союзникам, оказалось нарушенным, и доверие к родине поэта подорванным (сонет CXXIII). Во-вторых, перемирие, хотя и принесло передышку, далеко от того, чтобы устранить социальную несправедливость на земле, а ведь в этом основной источник бедствий простых людей (CXXVI).

Политические сонеты Маньи в целом более рассудочны, чем аналогичные стихотворения Дю Белле. Дю Белле глубже видит сокровенный смысл происходящих вокруг него событий и принимает эти события ближе к сердцу. Отсюда тот захватывающий и волнующий трагизм его политических сонетов, который, как правило, отсутствует у Маньи.

Сходные наблюдения возникают и при чтении сатирических сонетов, включенных во «Вздохи». В ряде сонетов поэт высмеивает аморальность нравов, господствующую при папском дворе. Несколько язвительных сатирических сонетов направлено против придворной среды в целом. Горечью и досадой проникнут один из лучших сонетов Маньи (CXXXVI). В нем поэт с едкой иронией говорит о тщетности унижений, которые ему приходится испытывать, состоя на службе у грандов.

Вместе с тем нередко у Маньи сатирические выпады теряют свой конкретный социальный адрес, перерастают в отвлеченные, неизвестно, против кого именно направленные моральные рассуждения и поучения (см., напр., сонет LVII) или же, наоборот, ограничиваются сведением личных счетов. Так, например, как постепенно выясняется, в основе большинства жизненных неприятностей, на которые жалуется Маньи, лежат козни, которые строил против поэта один из его сослуживцев, некий Руссо. Некоторые сонеты «Вздохов» непосредственно направлены против этого типичного для придворных кругов интригана и карьериста. Однако они заметно уступают с точки зрения разоблачительно-обобщающей силы антипридворным стихам Дю Белле.

Любопытным доказательством этого служат сонеты, которыми Маньи и Дю Белле обменялись, характеризуя личность Руссо.

У Маньи (сонет XCVIII) мы имеем дело с остроумной бытовой и психологической зарисовкой (меткостью отдельных штрихов она предвосхищает блестящие портреты «докучных», созданные позднее рукой Ренье).

Дю Белле подхватывает и заостряет социальную суть образа, нарисованного Маньи (II, 205—206). Он подчеркивает, что речь должна идти не об отдельном индивидууме, а о явлении, общественно значимом. Одновременно он усугубляет оценочный момент. Эскиз Маньи выполнен более нейтрально и спокойно. Оттенок определенного раздражения, который в нем проступает (особенно к концу), сменяется у Дю Белле открыто выраженным негодованием и ненавистью.

В элегической части «Вздохов» (я уже не имею в виду в данной связи ранее охарактеризованные любовные сонеты) также немало мотивов, перекликающихся с «Сожалениями». Сходен жизненный идеал, который вдохновляет обоих поэтов. В основе его мечты о независимости, духовной и материальной, приобретаемой ценой скромности желаний, простоты образа жизни. Этот идеал изображен в прекрасном XXXIV сонете Маньи («Bien heureux est celui qui loin de la cité, // Vit librement aux champs dans son propre héritage.....»).

Это стихотворение по своему духу близко знаменитому XXXVIII сонету «Сожалений» Дю Белле: «O qu'heureux est celuy qui peult passer son aage // entre pareils à soy!..» (оба сонета восходят к одному первоисточнику — эпиграмме Клавдиана) [83]. И Дю Белле и Маньи употребляют одно и то же выражение «Son propre héritage», чтобы обозначить рубеж, не позволяющий развиться жажде приобретения и накопления. Вместе с тем между обоими стихотворениями есть и существенные различия. Внимание Маньи сосредоточено на описании внешнего образа жизни и практической деятельности простого человека — лирического героя его сонета. Дю Белле же интересует прежде всего внутренний мир этого героя, моральный аспект воспеваемого им жизненного идеала. К тому же он идет дальше. Он не ограничивается перечислением духовных ценностей, призванных служить образцом, а прямо противопоставляет их порокам аристократического света и мира стяжателей и богачей (II, 81—82).

И у Маньи мы найдем перечисление тех мелких и пустых житейских дел, на которые поэту приходится тратить свою душевную энергию, выполняя взятые им на себя служебные обязанности (см., например, сонет XIII).

---

[83] Этот первоисточник был указан еще Фавром (указ. соч., стр. 87).

Изредка встречаются во «Вздохах» и сонеты, окрашенные в философские тона. Таков, например, сонет VIII. Его основная мысль: все в мире изменчиво, непостоянно и скоротечно. Характерная для Маньи тема — неоднократные выпады против лицемерия как отличительной черты окружающих нравов.

В целом же и к элегической части «Вздохов» можно отнести то же, что уже было сказано о сатирическом аспекте сборника. Элегические жалобы Маньи лишены оттенка подлинного трагизма. Источник этого трагизма у Дю Белле — патриотические чувства, мысль о Франции или раздумья над судьбами поэта в обществе. У Маньи же элегические сетования, за некоторыми ранее указанными исключениями, сохраняют более личный характер (мне тяжело, я завален и подавлен работой, меня преследует некий коварный Руссо и т. д.) или же, наоборот, перерастают в отвлеченные философские медитации о вреде лести, клеветы, злоупотребления властью, лицемерия и т. д. Знаменателен в этом отношении и заключительный сонет «Вздохов» (CXXII). Он как бы подводит итог содержанию сборника и одновременно лишний раз свидетельствует о том, насколько замысел «Вздохов» был ограниченнее, у́же творческих намерений, с такой глубиной изложенных Дю Белле во вводных сонетах «Сожалений». По словам Маньи, вся разнообразная гамма настроений и переживаний, которую он развернул перед читателями «Вздохов», порождена двумя основными страстями — любовным чувством и намерением воздать должное недругам. Конечно, объективное содержание «Вздохов», как мы видели, шире, но и это признание не случайно.

Талант Маньи бесспорен, но его сборник, при всех своих незаурядных качествах, несомненно поверхностнее гениальных «Сожалений» Дю Белле. Ограниченнее и сфера его историко-литературного воздействия. От поэтических открытий Дю Белле, как мы видели, тянутся нити к XIX в., не говоря уже о влиянии, оказанном ими на поэзию классицизма. Следует сказать и о роли, сыгранной Маньи в становлении классицистической сатиры, а также любовной лирики классицизма и рококо (предвестия последней наиболее ощутимы в стихах, несущих на себе отпечаток маньеризма). Но и тут Дю Белле превосходит своего друга. Сатирико-очерковые сонеты «Со-

жалений» подготавливали почву для развития реалистических тенденций во французской классицистической литературе XVII в., они прокладывали путь Матюрену Ренье, а через него Мольеру и Лафонтену. Реалистические достоинства присущи и лучшим сонетам Маньи, но все же в целом не они определяют сущность его изящного и обаятельного, но не лишенного определенной легковесности таланта.

*

Третий из опубликованных на французском языке и подготовленных в Риме сборников Дю Белле называется «Divers jeux rustiques» («Различные сельские забавы»). Он значительно более неровен по своему составу и качеству, чем «Древности Рима» и «Сожаления». На пестроту его содержания указывает само его название. Оно восходит так или иначе к тому жанру древнеримской литературы, который именовался «Silvae» и обозначал литературную «смесь». Заглавие третьего сборника Дю Белле подчеркивает его более легкий, отмеченный печатью шутки развлекательный характер. Создавая его, Дю Белле подхватывал некоторые из тенденций, которые были намечены Ронсаром в таких его сборниках, вышедших в свет между 1553—1555 гг., как «Книжка шалостей», «Роща» и «Смесь». Одна из этих тенденций заключалась в реабилитации и возрождении поэтических традиций Маро, еще относительно недавно столь критически оцененных и строго осужденных в «Защите и прославлении французского языка». Следы вляния игривой и настроенной на интимный лад музы Маро очень заметны в «Сельских забавах». При этом, подхватывая некоторые поэтические мотивы, характерные для Маро, Дю Белле стремился максимально усилить в них показательные для маньеризма черты светской изящности и формальной отточенности. Образцом в этом отношении может служить «Эпитафия маленькой собачке». В этом произведении не только слышны отголоски маротических традиций. В нем можно различить известный налет прециозности и отдаленные предвестия стиля рококо, с характерным для последнего переплетением манерности и умиленной чувствительности.

Заглавие третьего сборника Дю Белле указывает и еще на одну существенную черту. Речь шла о плодах досуга литератора-гуманиста, знатока и ценителя древних литератур. Весьма существенное место в «Сельских забавах» занимают переводы с латинского языка, подражания неолатинским поэтам во главе с Секундом и Наугерием. Творчеством первого Дю Белле вдохновлялся, пробуя силы в жанре «поцелуя» («baiser»). По стопам второго он шел, сочиняя «обеты» или «дары» («voeux»). В этом жанре, подражая Наугерию, Дю Белле достиг немалых успехов. Прежде всего необходимо отметить стихотворение «Дар Венере» («Voeu á Vénus»). Сент-Бев, особенно восприимчивый к анакреонтическому и антологическому аспектам творчества Плеяды, считал его одним из наиболее грациозных лирических произведений, когда-либо написанных на французском языке.

Другой шедевр связан с разработкой особенно близкой сердцу поэта темы — темы природы. Это удивительное по музыкальности, по легкости ритма, по тонкости приемов звукописи, ставшее хрестоматийным стихотворение «Voeu d'un vanneur de blé aux vents» [84]. Особенно примечательна его последняя строфа. Летучий размер краткого шестисложного стиха, гармоничное построение строфы (двум анафорам, завершающим первое тристишие, соответствуют две подобные же анафоры во втором тристишии), звуковая оркестровка (haleine, ahanne), изобилие назальных гласных — все это вместе взятое создает впечатление, будто мы непосредственно ощущаем дыхание ветра, скольжение воздуха.

Однако детальный разбор «Сельских забав» не входит в мою задачу. Я хотел бы лишь подчеркнуть роль сатирического начала в содержании сборника, ибо это один из ведущих моментов, определяющих творческий облик зрелого и позднего Дю Белле. В этом отношении «Сельские забавы» дополняют «Сожаления» и публикацию «Придворного поэта», последовавшую вскоре за выходом в свет этих сборников.

Сатирическая тема представлена в «Сельских забавах» многообразно, несколькими жанровыми разновидностями.

---

[84] Его переводили В. С. Давиденкова («Песня веятеля ветрам» — «Поэты французского Возрождения», стр. 146) и В. Левик («Песня сеятеля пшеницы» — «Волшебный лес», стр. 85).

Во-первых, как уже упоминалось раньше, именно сюда Дю Белле поместил переработанный и окончательный вариант своей этапной по историко-литературному значению сатиры «Против петраркистов».

Во-вторых, «Сельские забавы» содержат несколько любопытных образцов сатиры бытовой. Если «La Courtisane repentie» и «La Contre-repentie» не более чем переводы с латинского сочинений современника Дю Белле, поэта Жиллебера, то стихотворная повесть «La vieille Courtisane» («Старая куртизанка») — произведение оригинальное. Она представляет собой рассказ старой куртизанки о своей бурной жизни, о заблуждениях юности, бесконечных авантюрах и приключениях, о пришедших в конце концов нищете, одиночестве и болезнях. Произведение Дю Белле изобилует яркими бытовыми деталями и написано живым, весьма образным, близким к разговорной речи языком.

Стихотворная повесть Дю Белле продолжала традиции, заложенные еще «Селестиной» Рохаса. Она свидетельствовала о знакомстве поэта с диалогами Аретино. Одновременно, преломляя эти влияния, она оказала заметное и широкое воздействие на развитие французской литературы XVII в. «Старая куртизанка» Дю Белле содержала в себе в неразвернутом виде канву целого авантюрно-бытового романа, вроде, скажем, «Франсиона» Сореля или, по крайней мере, нескольких его глав. Создавая свою сатирическую поэму, Дю Белле опережал современников и предвосхищал развитие того пристального интереса к «изнанке» общественной жизни, к существованию беднейших слоев городского населения — жертв начинавшегося процесса первоначального накопления, к быту деклассированных люмпенов, зарождающейся богемы, который получил особенно яркое выражение в «низших» жанрах французской литературы следующего столетия и прежде всего в творчестве французских вольнодумцев первой половины XVII в.

Наиболее же непосредственное воздействие стихотворная повесть Дю Белле оказала на французскую сатирическую поэзию XVII в. В частности, знаменитая XIII сатира Матюрена Ренье («Масетта»), в которой воспроизведен колоритный образ старой сводни, несомненно, примыкает к произведению, вышедшему из-под пера Дю Белле. Вместе с тем эта параллель с одним из выдаю-

щихся образцов французского классицизма XVII в. (в его «низовом», демократически и реалистически наиболее ярко выраженном варианте) позволяет отчетливее уловить ренессансное своеобразие произведения Дю Белле [85]. Суть этого своеобразия заключается в следующем. Ренье расширяет образ куртизанки до пределов некоего всеобъемлющего и всеразоблачающего сатирического общественного символа. В произведении же Дю Белле, за редкими исключениями (выпады против пап, покровителей нравственной распущенности), образ центральной героини не выходит за рамки бытового типа. Мотив религиозного обращения куртизанки, который у Ренье приобретает принципиально важный смысл, у Дю Белле выливается в мимолетный, почти случайный эпизод в жизни героини (хотя психологически и обогащает ее образ).

Изображая в своей стихотворной повести пагубные последствия развивающегося буржуазного уклада, Дю Белле делал это и более конкретно и более узко, чем Ренье, не сопоставляя воспроизводимых им жизненных явлений с общей картиной современной действительности. В отличие от Ренье, проституция, подчинение любви продажности, власти золота возникает у ренессансного поэта не как одна из форм отталкивающей, но, увы, господствующей закономерности, а как нечто частное, как некая аномалия, отклонение от существующей нормы, как исключение. У Дю Белле, во-первых, куртизанка не превращается в сводню. Наоборот, героиню ренессансной стихотворной новеллы воодушевляет надежда, что рассказ о ее печальной участи сможет предостеречь неопытных наивных девушек (повесть Дю Белле не лишена определенного налета морализации), во-вторых, возможность такого оптимистического истолкования подчеркивалась развитием сюжета «Старой куртизанки» и в особенности ее концовкой. У Дю Белле порок не торжествует: героиню его повести настигает возмездие за нарушение законов этики и природы. Куртизанку губит любовь, чувство, которое ею же самой было попрано. Натура, естественная природа у ренессансного поэта в конце концов, несмотря на все препятствия, неумолимо берет верх.

---

[85] Подробнее это сопоставление было развернуто мною в IV главе книги «Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века» (М., 1967, стр. 430, 432, 437—441).

Наконец, следует отметить роль, сыгранную Дю Белле, автором «Сельских забав», в становлении французского бурлеска (во всяком случае той его разновидности, которая, подобно герои-комической поэме, склонна нарочито говорить о вещах «низменных» возвышенным слогом). Речь идет о «Гимне глухоте» («Hymne de la Surdité»). В основе этого своеобразного произведения, безусловно, лежало сознательное пародийное и ироническое снижение высокой поэтической материи. «Гимн глухоте» был не случайно посвящен Ронсару и непосредственно обращен к нему. Суть здесь отнюдь не только в причинах биографического порядка, в глухоте, которой страдали оба замечательных поэта. «Гимн глухоте» — это в некотором роде творческая полемика и соревнование Дю Белле с Ронсаром, автором монументальных лироэпических и философских «Гимнов». Ронсару, погружающемуся в возвышенные медитации о звездах, о строении космоса, о справедливости и смерти, Дю Белле противопоставлял произведение, в котором в шутливой манере, идя по стопам Берни и его «capitoli», воспевал глухоту и преимущества, даруемые ею человеку.

Подобный замысел позволил Дю Белле ввести в свою поэму немалую долю сатирического яда. В «Гимне глухоте» поэт высмеивал тщеславие придворных, разоблачал зачинщиков войн, осуждал продажность, царящую при дворе римских пап, жаловался на собственные невзгоды, обрушивал проклятия на ненавистных ему римских банкиров. Сатира к тому же перемежается в «Гимне глухоте» с лирическими отрывками: осмеяние «докучных» сменяется хвалой уединению, способности поэта погружаться в свой внутренний мир, отрешаясь от житейской суеты. Завершает поэму отчасти комическая, отчасти овеянная печалью аллегорическая картина царства Глухоты. Именно это смешение комического и лирического, сатирической издевки и элегической грусти и отделяет поэму Дю Белле от бурлеска XVII в. Последнему, и прежде всего той его форме, которая самое отчетливое воплощение нашла в поэмах Скаррона, в гораздо большей мере было присуще тяготение к жесткому и поэтому не лишенному однообразия отграничению смешного от серьезного.

Из произведений, созданных Дю Белле после возвращения в Париж, в последние годы жизни, два имеют наиболее принципиальное значение. Это, во-первых, уже упо-

минавшееся ранее стихотворение «Придворный поэт» (1559, «Le poëte Courtisan»). В этом произведении сатирические устремления Дю Белле достигают своего апогея; литературная полемика окончательно перерастает в социальную сатиру, сливается с разоблачением глубоко враждебной, внутренне неприемлемой поэтом придворной среды. Осмеивая предшественников будущей прециозности, Дю Белле наносил удар двору как среде, которая, насаждая паразитизм и лицемерие, питает и вскармливает этих пустозвонных рифмачей, поверхностных и претенциозных дилетантов, напыщенных льстецов. И в «Придворном поэте» Дю Белле использует свое излюбленное оружие — иронию — с присущей ей двуплановостью смыслов — внешнего и внутреннего. Автор «Придворного поэта» прибегал к приему, употребленному еще Гуттеном вместе с его соратниками в «Письмах темных людей», а затем взятому на вооружение Паскалем в его «Письмах к провинциалу». Дю Белле делает вид, что всерьез хочет обучить своего адресата искусству стать придворным поэтом и тем самым обрести состояние, успех и положение в обществе. На самом деле его собственные взгляды прямо противоположны тому, чему он поучает.

Три спорных историко-литературных вопроса, связанных с «Придворным поэтом» (кто прототип героя стихотворения, когда оно было написано и почему опубликовано анонимно) и вызвавших такое обилие гипотез во французской научной литературе, разрешить, как мне кажется, очень легко. Вопрос о прототипе (направлено ли стихотворение против Меллена или нет) не имеет под собой почвы. Вся суть произведения Дю Белле заключается в создании воплощенного в сатирическом типе социального обобщения. Дю Белле, автор «Придворного поэта» — непосредственный предшественник выдающихся представителей классицистической сатиры во Франции XVII в. Без Дю Белле не были бы возможны ни Ренье, ни Буало. Предположение о том, что эта поэма могла возникнуть в 1549 г., одновременно с «Защитой и прославлением», так же безосновательно. Достаточно внимательно присмотреться к стилю, которым написан «Придворный поэт», для того чтобы убедиться в том, что это произведение зрелого мастера, в совершенстве владеющего всеми секретами своего искусства. Нетрудно объяснить и мнимую

загадку, почему «Придворный поэт» был напечатан в провинции, в Пуату, и к тому же под псевдонимом. В 1559 г. открыто выступать со столь резкими и язвительными нападками на королевский двор было делом отнюдь небезопасным (это обстоятельство позволяет в полной мере оценить смелость Ронсара, автора «Жалобы на Фортуну» — поэмы, о которой речь пойдет в следующей главе).

Второе произведение Дю Белле, которое необходимо упомянуть, говоря о ведущих тенденциях, определявших последний период творческой деятельности поэта,— это «Пространная речь, обращенная к королю о положении четырех сословий королевства Франции» («Ample Discours au Roy sur le faict des quatre estats du Royaume de France»). Это монументальное произведение (в нем 796 стихов, но оно осталось неоконченным и было опубликовано посмертно), самое значительное из всего, что поэт написал на политическую тематику, непосредственно находится у истоков гражданской поэзии французского классицизма. Весьма знаменательно (как уже указывалось в I главе), что оно возникло под непосредственным политическим и эстетическим влиянием Мишеля Лопиталя.

Круг идей, развиваемых Дю Белле в «Пространной речи», близок политической программе, утверждавшейся Лопиталем и тем кругом «умеренных» общественных деятелей, во главе которых стоял будущий канцлер Екатерины Медичи и из которых вышла потом так называемая партия «политиков». Дю Белле, в частности, обращал внимание короля на бедственное положение народа, призывал монарха заботиться о благосостоянии трудящихся слоев населения и прежде всего крестьянства. Поэт подчеркивал, что эти слои являются кормильцем нации и что надо облегчить бремя налогов, которое возлагается правительством на их плечи. Он ратовал дальше за мир, указывал на вопиющие изъяны судопроизводства, советовал решительно сократить траты на содержание королевского двора. Смело высказывался поэт и по животрепещущим вопросам религиозной политики. Как и позднее Ронсар, Дю Белле выступал против гугенотов, осуждая их как еретиков. Однако одновременно он говорил о вопиющих пороках католической церкви, требовал проведения далеко идущих церковных реформ.

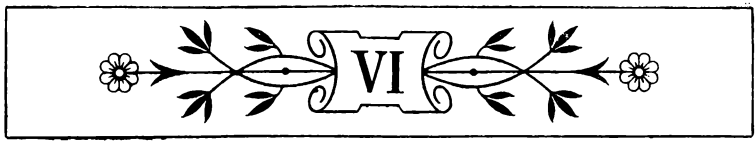
Дю Белле своей «Пространной речью» прокладывал путь Ронсару, автору «Наставления юному всехристиан-

нейшему королю Карлу IX» и «Рассуждений о бедствиях нашего времени». Ронсар в своей поэтической публицистике усиливал удельный вес художественного, образного и эмоционального начала. «Пространная речь» Дю Белле суше, рассудочнее и прозаичнее «Рассуждений» Ронсара. Это и понятно. Дю Белле в большей мере, чем его знаменитый соратник, находился под влиянием тех традиций ораторской прозы, рассадником которых являлись круги просвещенных представителей «людей мантии». Здесь важнее подчеркнуть другое — ту роль, которую эти круги, их идеи, политические умонастроения, их вкусы — в данном случае воплощенные прежде всего в личности Лопиталя — сыграли в формировании гражданской поэзии французского классицизма. Несколько позднее, на другом историческом этапе, аналогичная роль принадлежала парламентскому президенту Дю Веру. Мы знаем, какое мощное влияние его политические и эстетические идеи оказали на развитие классицистических тенденций в мироощущении Малерба [86].

Таким образом, в последние годы своей жизни, падающие на самый канун гражданских войн, Дю Белле, сосредоточив свое внимание на разработке литературной сатиры и гражданской поэзии, выступил как непосредственный предшественник французского классицизма XVII в.

---

[86] Подробнее об этой роли см. в моей книге «Формирование классицизма во французской поэзии XVII века».



ПОИСКИ ВСЕОБЪЕМЛЮЩЕЙ ПОЭЗИИ

(Творчество Ронсара между 1553 и 1560 годами)

Второй период творчества Ронсара почти совпадает хронологически со вторым и заключительным этапом литературной деятельности Дю Белле. Этот период открывается выпуском «Книжки шалостей» («Livret de Folastries», 1553) и завершается публикацией в 1560 г. первого собрания сочинений поэта. Год, когда Ронсар решается подвести итоги содеянного, обозначает не только рубеж в литературной деятельности поэта; это одновременно и важная веха в общественной жизни страны. Амбуазский заговор 1560 г. служит непосредственной прелюдией трагической полосы религиозных войн.

И для Ронсара данное восьмилетие — годы, когда в его художественной манере происходят знаменательные изменения, когда его поэтическое ви́дение мира одновременно и углубляется, и существенно расширяет свои горизонты. Волна критики, вызванной «Одами» (будь то наветы влиятельных коллег, насмешки придворных, полемические высказывания профессиональных литераторов или проникнутые доброжелательностью советы друзей), задела самолюбивого поэта и оказала на него сильное воздействие. Две основные тенденции определяют на новом этапе художественные искания поэта. Автор «Од», которого упрекали в чрезмерной и тяжеловесной «учености», в нарочитой «темноте» слога, в индивидуалистической гордыне и нигилистическом отношении к предшественникам, стремится отныне, не изменяя своим сокровенным жизненным и эстетическим идеалам, завоевать как можно более широкий отклик. Он не хочет теперь ограничиваться одоб-

рением немногочисленной избранной элиты и утешать себя надеждами на посмертный приговор потомства, а ищет общенационального признания. С другой стороны, годы заметно обогащают жизненный опыт. Поэт все пристальнее вглядывается в самого себя и в окружающую его действительность. Перед ним все отчетливее раскрываются противоречия, пронизывающие эту действительность. Одновременно его воззрения на человека и природу становятся все глубже, а задачи, которые он ставит перед поэзией, все многообразнее и дерзновеннее. Он стремится, например, породнить поэзию с философией, чтобы осмыслить место человека во вселенной.

Первоначально преобладают поиски простоты, непритязательности, общедоступности, связанные прежде всего с обращением к любовной тематике. В это время ведущая художественная задача, на которой сосредоточено внимание Ронсара,— разработка стиля, определяемого им самим в эти годы термином «низкий» (style bas). Постепенно и спонтанно, однако, эти поиски приводят к кристаллизации того стиля, который, по существу, заслуживает наименования «срединного» (style moyen) и которому поэт до конца своей жизни (несмотря на все временные отклонения) продолжал отдавать предпочтение. В ходе этих поисков обозначаются три основных этапа. Первый представлен «Книжкой шалостей» (помимо восьми произведений, непосредственно озаглавленных «Шалости», сюда вошли: «Дифирамбы в честь козла Э. Жоделя, трагедийного поэта», 17 эпиграмм, переведенных с греческого, и два эротических сонета). Второй может быть определен как «анакреонтический». Анакреонтические мотивы возникают уже в «Книжке шалостей», но свое наиболее полное выражение получают в сборниках «Роща» («Bocage», 1554) и «Смесь» («Meslanges», 1555). Поэтическая же кульминация в увлечении Ронсара художественной манерой, которую он называл «низким стилем» — сборники «Продолжение любовных стихотворений» («Continuation des Amours», 1555) и «Новое продолжение любовных стихотворений» («Nouvelle Continuation des Amours», 1556). Их главная героиня — Мария.

«Шалости» Ронсара — это отклик на критическое восприятие первых сборников, опубликованных поэтом, но отклик, которому придан характер озорного, дерзкого вызова. За торжественными, патетичными одами и за изы-

сканными сонетами «Любовных стихотворений» — поэзией, ставившей своей задачей перенести читателя в сферу возвышенных духовных идеалов, последовала серия подчеркнуто насмешливых, зачастую циничных, откровенно гривуазных стихотворений, в которых не было и намека на соблюдение каких-либо светских норм и правил приличия. Наоборот, рисуя эротические сцены, автор не стеснялся называть вещи своими именами и к тому же стремился сблизить поэтический язык с оборотами и интонациями разговорной, обыденной речи. Современников Ронсара не мог не поразить резкий скачок, совершенный поэтом от монументальных лиро-эпических произведений типа пиндарической «Оды Мишелю Лопиталю» к проникнутым жизнерадостным, но подчас грубоватым смехом непристойным стихотворным новеллам, изображающим удивительные метаморфозы, которые произошли с телом и душой старой, видавшей виды куртизанки («Третья шалость»), или воспроизводящим любовные утехи простодушных пастуха и пастушки, у которых неожиданно для них самих пробуждаются эротические инстинкты («Четвертая шалость»).

Вызов, звучащий в «Шалостях» Ронсара, затрагивал и сферу общественных представлений и литературные ценности, которые также подвергались пародийной перелицовке и осмеянию. Знаменательна «Вторая шалость», написанная, судя по ее содержанию, в 1552 г., во время ожесточенной борьбы, которая разыгралась между армиями Генриха II и Карла V в Лотарингии, вокруг укреплений Меца. «Шалость» эта — очевидная пародия на те проникнутые патриотическим духом одические песнопения, которые поэт еще совсем недавно посвящал Генриху II, восхваляя подвиги, совершаемые королем и руководимыми им французскими войсками. Во «Второй шалости» поэт также обращается к французским воинам с призывом не мешкая браться за оружие, немедленно отправляться на поле сражений, рваться в бой, мечтая об отважных штурмах, вылазках и поединках. Однако, какой смысл вкладывается теперь поэтом в этот призыв? Ему хотелось бы, чтобы впоследствии доблестным воякам не было бы совестно предаваться обжорству в кабаках, пугая страшной божбой деревенских жителей, и чтобы он сам в их отсутствие мог продолжать приятно развлекаться, «хорошо охраняя их сестер» (V, 20—21). Два месяца,

в течение которых длились военные действия, были, оказывается, для героя «Второй шалости» периодом блаженства. Поэт, который три года тому назад восторженно превозносил блага мира, дарованного Генрихом II Франции в связи с прекращением войны против Англии (хвала миру — тема, которая еще не раз будет возникать в творчестве Ронсара: например, в 1559 г., после завершения переговоров с испанскими властями в Като-Камбрези, или во время религиозных войн), теперь в парадоксально шутливой форме отзывается о перемирии, заключенном между враждующими сторонами и дающем стране недолгую передышку, как о зле, о бедствии, мешающем ему самому вдоволь наслаждаться жизнью. Формуле «Идите на помощь королевским лилиям», несколько раз возникающей в стихотворении в виде своеобразного рефрена, придан явно иронический оттенок. Все это звучит не слишком почтительно по отношению к всемогущим правителям. Не очень лестное для королевской власти сравнение находим мы и в XIII эпиграмме. Во всей «Книжке шалостей» ощущается дух вольнолюбия и пренебрежения авторитетами — светскими, духовными, поэтическими. С особенной рельефностью эти тенденции, как мы увидим дальше, проступают в некоторых строфах вакхических «Дифирамбов». Не следует упускать из виду, что в 1553 г. вообще разочарование в современной политической действительности, ощущение разлада с ней, недовольства общественными верхами обостряются в сознании Ронсара. Ведь почти одновременно с «Книгой шалостей» вождь Плеяды создает и выпускает в свет (в новом издании «Любовных стихотворений») свою замечательную поэму-утопию «Блаженные острова», произведение, в котором критические умонастроения, овладевшие сознанием поэта, нашли развернутое и художественно проникновенное воплощение.

Что же касается «Шалостей», то в них духу вольнолюбия из-за подчеркнутой фривольности этих произведений временами присущ оттенок цинизма. Это относится, в частности, и ко «Второй шалости». Показательно в этом отношении сопоставление ее с комедией Жоделя «Евгений», уже не раз упоминавшейся нами. Оба произведения возникли почти одновременно («Евгений» был сочинен осенью 1552 г.): оба навеяны одними и теми же общественными событиями (осада Меца и так называемая

«война за три епископства»), в обоих сходная тема решается в юмористически-комедийном ключе. Но идейные акценты в решении этой темы расставлены обоими авторами совершенно различно. Жодель прославляет воинов-патриотов, не щадящих себя во имя защиты отечества (образ Флоримона), и с сарказмом изображает низменные страстишки эгоистов, отсиживающихся в тылу и стремящихся поживиться за счет тех, кто рискует жизнью на поле боя. Ронсар же в поисках вызывающего, броского парадокса утверждает нечто противоположное.

В свою очередь, «Шалости» Ронсара сближают с «Евгением» Жоделя черты антиклерикальной сатиры. И Ронсару, автору «Шалостей», претят религиозное ханжество, лицемерие, скрывающие за собой порок. Этой теме специально посвящена «Третья шалость», своего рода отдаленный прообраз знаменитой XIII сатиры Матюрена Ренье, его «Масетты». И у Ронсара героиня его стихотворения распутная куртизанка, которая превращается с годами в ревностную святошу. Своими благочестивыми проповедями она запугивает и сбивает с толку юную возлюбленную поэта. В этой же сатире встречаются и прямые выпады против безнравственности, царящей в церковной среде (V, 22).

Не щадит Ронсар в «Шалостях» и своих литературных кумиров. Достается от него самому Гомеру. Ронсар подсмеивается теперь над попытками увидеть в произведениях великого эпического поэта глубокий философский смысл, зашифрованный посредством аллегорических образов (а именно этому учил Дора в коллеже Кокре; метод аллегорического истолкования древнегреческих авторов был излюбленным аналитическим приемом знаменитого филолога-гуманиста). Изменяет Ронсар и заветам Петрарки (напомню, что «Книга шалостей» вышла в свет всего лишь на месяц позже стихотворения Дю Белле «Одной даме», содержавшего язвительную критику петраркизма). Ронсар, автор «Шалостей», помышляет лишь о любви телесной и воспевает как естественное следствие законов природы непостоянство чувств.

Ломонье, уточняя книжные источники «Шалостей», настаивает на решающем влиянии Катулла[1]. Конечно,

---

[1] См. вводную статью Ломонье к V тому указ. собр. соч. Ронсара (стр. VII и дальше).

следы этого влияния можно обнаружить в стихотворных фацециях Ронсара. Об этом говорит и эпиграф к «Книжке шалостей», почерпнутый у латинского поэта, и упоминание его имени в стихах самого Ронсара, и отдельные частного характера реминисценции. Однако в целом между поэзией Катулла и «Шалостями» Ронсара мало внутреннего родства. Стихи Катулла значительно лиричнее. Эротические мотивы — лишь один аспект многогранной и эмоционально мощной натуры их лирического героя. Даже «Шестая шалость», казалось бы непосредственно навеянная известным стихотворением Катулла о воробушке Лесбии, очень далеко отстоит от своего античного прототипа. Стихотворение Ронсара растянуто и мозаично. Возлюбленная у него ласкает не птенчика, а ребенка. Пространное описание повадок дитяти и обращенная к нему речь охваченного завистью поэта, соседствуют с гривуазными деталями. Стихотворная миниатюра латинского поэта лирически непосредственнее и художественно органичнее. С нежностью и умилением говорит поэт о детских причудах своей любимой. Произведение Ронсара холоднее, рассудочнее, а местами в нем проступает обнаженная эротичность.

Думается, что гораздо важнее другое: возврат Ронсара в «Шалостях» к национальным, «галльским» литературным традициям. «Шалости» — одно из первых и наиболее резких проявлений того поворота в решении проблемы подражания и в оценке отечественной литературы прошлого, который обозначается у Плеяды в середине 50-х годов. Национальные литературные традиции (по преимуществу в их «низовых», демократических разновидностях) щедро использованы Ронсаром в «Шалостях». Уже в «Первой шалости» мы сталкиваемся с юмористической по своему тону перелицовкой популярного в средневековой литературе жанра «спора». В «Четвертой шалости» звучат мотивы средневековой пастурели (типа «Игры о Робене и Марион»), интерпретированные, однако, на пародийный и прямо-таки скабрезный лад. Пародийное начало, как мы уже отмечали, богато представлено в «Шалостях». В «Восьмой шалости» оно соседствует с чертами, заимствованными из фарсовой традиции (образ загулявшего на празднике солдата Тено). Некоторые «шалости» приближаются к типу новеллы. Так, например, элементы новеллистического сюжета можно обнаружить в «Шало-

стях», повествующих о судьбе куртизанки (III), о любовных забавах Жаке и Робины (IV), о вреде, который причинила собачка, помешавшая похождениям поэта (V). Не случайно в критическом издании текста «Шалостей», осуществленном П. Ломонье, так часто возникает имя Клемана Маро. Многие образы, художественные детали, обороты, встречающиеся в «Шалостях», восходят к стихам мэтра Клемана. Влияние выдающегося французского поэта первой половины XVI в., еще недавно с пренебрежением отвергавшегося Плеядой, особенно ощутимо в общих приметах поэтической фактуры «Шалостей»: в их слоге, легком, внутренне связанном с разговорной речью, несколько суховатом; в интонационной простоте ритмической структуры стиха, иногда напоминающей строй народной песни; в мастерском использовании кратких размеров — семи- и восьмисложного стиха; в тяготении к смеху, питающемуся соками народного юмора и к остроумной, лаконичной по своему словесному воплощению иронической насмешке.

«Шалости» Ронсара не только многими нитями связаны с национальным литературным наследием прошлого. Они одновременно оказали воздействие и на будущее. «Шалости» (как и два сонета, заключающие сборник в целом) стоят у истоков того жанра, который можно назвать «поэзией либертинажа» и который получил немалое развитие во французской литературе XVI—XVIII вв. Весьма бурный расцвет этот жанр пережил в первой трети XVII в. (отличаясь в эти годы особенно вызывающей и откровенной непристойностью). Его плодом явились многочисленные издания различных «Сатирических кабинетов» и «Сатирических Парнасов». В них печатались стихотворения виднейших поэтов эпохи, начиная от сатириков — Ренье, Мотена, Сигоня, Бертело — и кончая учениками Малерба Менаром и Раканом. Не брезгал пробовать свои силы в этом жанре и сам Малерб. Помещались в «Сатирических Парнасах» и стихи, оставшиеся от Ронсара или Белло, но не вошедшие в собрания их сочинений. За участие в одном из таких сборников Теофиль де Вио был привлечен к суду и приговорен к смертной казни. Церковные круги относились в эти годы к подобного рода литературной деятельности более сурово, чем в годы, когда Ронсар выступил со своими «Шалостями» (первый их выпуск он предпочел, правда, опубликовать

анонимно; однако уже через два года начал их включать в сборники стихов, которые публиковал от своего имени). Следы воздействия «Шалостей» сказываются и на более поздних, более утонченных и светских формах «поэзии либертинажа». Они проложили один из путей, ведущих к «Сказкам» Лафонтена. Им несомненно по-своему обязаны и Вольтер, автор «Орлеанской девственницы», Пирон, а также Грессе, сочинитель поэмы «Вер-Вер».

«Шалости» были встречены современниками очень разноречиво [2]. Те из единомышленников и соратников Ронсара, которым импонировали «галльские» и вольнодумные настроения автора «Шалостей», встретили этот сборник восторженно. К их числу принадлежали Баиф («Шалости» непосредственно ему и были посвящены), Лаперюз, филолог Мюре, а также О. де Маньи и Таюро. Последние двое вскоре же стали подражать примеру, показанному вождем Плеяды (Маньи в «Забавах», а Таюро в «Любовных приятностях»; оба сборника вышли в свет в 1554 г.). Однако преобладала реакция совсем иного характера. Церковники, поэты — благочестивые католики (вроде Н. Денизо), представители респектабельных парламентских кругов и просвещенной, сочувствующей гуманизму, но ригористичной в вопросах морали дворянской интеллигенции (даже из числа наиболее расположенных к Ронсару людей, вроде Лопиталя и Ж. Мореля), наконец, гугеноты и сочувствующие им литераторы — все они, каждый на свой лад и с разной степени резкостью, выражали недовольство, осуждали и предупреждали поэта. Ронсар должен был посчитаться с такого рода реакцией; тем более, что обстановка в стране была тревожной, раздражать блюстителей благонравия было опасно, за вольномыслие можно было поплатиться и весьма суровой карой. Третью, самую дерзкую и откровенно антиклерикальную из своих «Шалостей», а также два заключительных сонета Ронсар вообще изъял из списка своих произведений, другие перепечатывал впоследствии порознь, в различных сборниках. Перед Ж. Морелем, ждавшим от поэта возвышенных и нравоучительных творений, Ронсар должен был оправдываться, объясняя многообразием художе-

[2] Подробнее об этом см. вступительную статью П. Ломонье к V тому критического издания «Полного собрания сочинений» Ронсара (стр. XVII и далее).

ственных устремлений свою тягу к созданию произведений «безрассудных, преисполненных любовного пыла, ветреных»[3]. Чтобы загладить впечатление, произведенное «Шалостями», и удовлетворить своих покровителей, Ронсар еще в 1553 г. взялся сочинить проникнутый религиозным духом гимн «Геркулес христианский» (опубликован в 1555 г.). Этим произведением вождь Плеяды хотел доказать, что может мотивы античной мифологии поставить на службу христианской апологетике.

Резкие нападки (правда, последовавшие не сразу) вызвало и другое произведение, вошедшее в «Книжку шалостей», — «Дифирамбы в честь козла Э. Жоделя, трагедийного поэта». «Дифирамбы» возмутили гугенотов. Идеологи гугенотского лагеря истолковали это вакхическое песнопение как свидетельство язычества и святотатства Ронсара. Первым об этом заговорил в 1557 г. в своем памфлете «Филиппика, направленная против французских стихоплетов и рифмачей нашего времени» Жан Массе. Он обвинил Ронсара и его друзей в том, что они вместо того, чтобы «служить мессу господу богу, поклонялись козлу». Шутливую церемонию, которую Ронсар воспел в своих «Дифирамбах» (она состоялась в 1553 г. после премьеры «Плененной Клеопатры», во время банкета, организованного в Аркейле на лоне природы в честь Жоделя его соратниками, членами Бригады), объявили кощунственным ритуальным жертвоприношением и кальвинистские авторы «Ответа на клевету, которая содержится в «Рассуждении» и в «Продолжении Рассуждения о бедствиях нашего времени», сочинениях Мессира Пьера Ронсара, некогда поэта, а ныне священника» (1563). В своем великолепном по сатирическому накалу «Ответе на брань и клевету каких-то женевских проповедников и священников» Ронсар, помимо всего прочего, описал, в каких именно обстоятельствах возникли его «Дифирамбы». Это была невинная забава, которой друзья и единомышленники отметили замечательную творческую победу Жоделя. Воспроизводя эту забаву и давая отпор противникам в своем «Ответе на брань и клевету..», Ронсар не отрицал, что «Дифирамбы» вышли из-под его пера. Одна-

---

[3] В «Элегии Жану Морелю», открывавшей в 1556 г. сб. «Новое продолжение любовных стихотворений» (*Ronsard.* Op. cit., t. VII, p. 229).

ко он и не подтверждал этого (напомню, что «Книга шалостей» появилась в свет анонимно). Сам он эту поэму, проникнутую карнавальным ликованием, бурным кипением сил, бьющим через край чувством свободы, больше не включал в издания своих сочинений (видимо, нападки гугенотских проповедников ему все же сильно досадили).

Вакхические мотивы, столь распространенные в поэзии Ронсара 1553—1554 гг., возникают еще в его известном стихотворении, написанном в 1549 г. и озаглавленном первоначально «Вакханалии или наивеселейшее путешествие в Аркейль, что под Парижем, посвященное жизнерадостной компании его спутников» («Les Bacanales ou le folâtrime voiage d'Hercueil pres Paris, dédié á la joieuse troupe de ses compagnons». В 1560 г., готовя первое собрание сочинений, Ронсар подверг это произведение переработке и назвал его более лапидарно и прозаично «Путешествие в Аркейль»). «Вакханалии» многое сближает с «Дифирамбами». Любопытно, что в обоих случаях вакхические увеселения соратников Ронсара развертываются в одном и том же месте, в расположенном под Парижем селении Аркейль. Раннее стихотворение написано, когда Ронсар еще был слушателем коллежа Кокре. В ликующем, окрыленном мажорным юношеским мироощущением тоне оно и описывает одну из загородных прогулок, которые Дора со своими учениками имел обыкновение предпринимать в дни отдыха от напряженных занятий.

«Путешествие в Аркейль», как и «Дифирамбы»,— весьма любопытный документ из истории формирования Плеяды как литературной школы[4] В данном контексте хочется, однако, сопоставить «Вакханалии» и «Дифирамбы» в чисто художественном плане. В произведении, созданном в 1549 г., доминируют черты, внутренне связанные с горацианскими одами Ронсара. Это сказывается и во вкрапленных в стихотворение картинах природы, и в поэтических вариациях на тему carpe diem, и в пристрастии к развернутым поэтическим сентенциям (показательный пример в этом отношении — последняя строфа), и в легкости и прозрачности слога, четкости строфического построения. Хотя в «Вакханалиях» мы обнаруживаем

[4] См. по этому поводу стр. 16.

отдельные мотивы, восходящие к древнегреческому наследию, они все же в первую очередь проникнуты латинским по своим истокам и природе художественным началом. Иное дело «Дифирамбы». Они овеяны греческим «духом». Экстатическое прославление Вакха — Диониса из побочной темы становится основной; элементы биографического повествования отсутствуют; эпический ракурс выступает лишь в упоминаниях об отдельных эпизодах мифической судьбы Вакха. В «Дифирамбах» мы вновь сталкиваемся с «ученостью» (нагромождение знакомых лишь эрудитам наименований Диониса и служителей его культа, разнообразные обозначения посвященных ему праздненств и характерных обрядов, перечисление метаморфоз божества и его деяний, изобилие обращенных к Вакху ритуальных возгласов-призывов). Опыт восторженной и патетической пиндаризации не прошел бесследно для автора «Дифирамбов». Теперь, однако, «божественное исступление» принимает характер вакхического неистовства.

«Дифирамбами» Ронсар как бы хочет показать, что стремление к доступности и простоте не оттеснили и не оттесняют полностью в его сознании вкусов и наклонностей серьезного знатока древности, филолога-гуманиста. Возврат к освоению и развитию национальных литературных традиций не означает отказа от ориентации на античность. Обе тенденции сосуществуют и взаимодействуют в ближайшие годы в творчестве Ронсара, пусть в отдельных жанрах и сборниках и в разном соотношении. «Дифирамбы» рассчитаны на более избранную аудиторию, чем «Шалости». Вместе с тем, в тексте, стилизованном на античный лад, прорывается наружу та же бурная, озорная, необузданная «карнавальная» мировоззренческая стихия, которая нашла свое выражение и в ранее рассмотренном цикле и по-своему дала о себе знать в «Вакханалиях». Однако в «Дифирамбах» радостное утверждение жизни получило более глубокое идейное воплощение, чем раньше.

Творчеству Ронсара первой половины 50-х годов свойствен культ Вакха. Своего апогея он достигает именно в «Дифирамбах». Вакх выступает здесь как могущественнейший из небожителей, власть которого, по существу, безгранична. Он воплощает бьющие через край, неисчерпаемые производительные, плодоносные и созидательные

силы природы. Он величается «Искоренителем забот» (Rompr-soucy). Все, что связано с радостью жизни, наслаждениями, страстными увлечениями юности, обязано своим происхождением ему. Но он же — устроитель и хранитель гармонического равновесия Космоса — залога существования последнего, предупреждающего его распад (V, 74). Вакху не только покоряется вся природа, он — создатель человеческой цивилизации; без него не возникли бы законы, государственное устройство, не появились бы города (V, 73). Вакх же вдохновляет поэтов, позволяя им в моменты высочайшего подъема духа прозревать окутанные покровом тайны истины. Все божественное, что заложено в натуре человека, восходит к нему («И хоть мы не более чем люди, ты превращаешь нас в полубогов» — V, 75). Именно Вакх породил в человеке одно из самых драгоценных качеств — непреодолимое стремление к свободе. Это стремление побуждает человека скорее предпочесть смерть, чем подчиниться тирану (V, 73). Дух неуемного жизнелюбия сочетается в «Дифирамбах» с ярко выраженными вольнолюбивыми порывами. Это и делает это произведение особенно показательным для умонастроений, которые возобладали в сознании Ронсара в 1553 г.

Несколько своеобразное место в «Книжке шалостей» занимают эпиграммы. Примечателен уже сам поворот поэта к работе над стихотворной миниатюрой. О такого рода стихотворных «мелочах» вождь Плеяды до этого не помышлял, да и в «Защите и прославлении французского языка» Дю Белле отзывался о них пренебрежительно. И в «Эпиграммах» органично переплетаются два рода влияний — античное и отечественное. Внешне подчеркнута роль первого (Ронсар пользовался антологией греческих эпиграмм, составленной на рубеже XIII и XIV вв. византийским филологом Максимом Планудом и впервые опубликованной Иоанном Ласкарисом во Флоренции в 1494 г.). Как уже отмечалось, заглавие данного раздела «Книжки шалостей» подчеркивало, что речь идет о переводах с греческого. Перед каждой эпиграммой указано имя древнегреческого поэта, которому она принадлежала, и приведены первые две строки оригинала.

И вместе с тем в самом характере обработки, в художественной фактуре французского текста эпиграмм, в особенностях юмора сказывается совершенно очевидно воздействие Маро.

Житейские уроки, заключенные в эпиграммах, носят иной оттенок по сравнению с «Шалостями» и «Дифирамбами». Эпикурейская тяга к наслаждениям приобретает здесь более умеренный и осмотрительный характер. Она дополняется осуждением крайностей, прославлением независимого, но скромного существования, утверждением принципа «золотой середины». «О, было бы мне суждено не принадлежать ни к великим, ни к малым мира сего! Срединное положение делает людей счастливыми»,— восклицает поэт (V, 91). Эпиграммы отличают спокойный, уравновешенный тон, поиски композиционной соразмерности, изящество отделки, остроумие. В эпиграммах, завершающих «Книжку шалостей», явно обозначаются черты, которые станут затем показательными для следующего, «анакреонтического» этапа в творчестве Ронсара. Не случайно имя Анакреонта уже появляется в эпиграммах.

В том же 1553 г., помимо «Книжки шалостей». Ронсар осуществил еще две публикации. Он выпустил в свет второе, расширенное издание «Любовных стихотворений», а также V книгу «Од». В дополнениях, внесенных поэтом в эти сборники, есть некоторые примечательные черты. Сонеты, добавленные Ронсаром к «Любовным стихотворениям», в большинстве своем обнаженно, подчеркнуто чувственны. И тут звучит вызов платоническому идеалу целомудренной чистоты и нормам светских условностей.

Новое издание «Любовных стихотворений» Ронсар сопроводил подробным комментарием своего друга, филолога М.-А. Мюре. Мюре разъяснял читателю идейный замысел стихотворений, указывал их античные и современные источники, толковал реалии, перифразы, обозначавшие мифологических персонажей и т. д. Впервые во Франции текст современного поэта представал снабженным схолиями, подобно произведениям древних авторов. В этом проявлялась не столько гордыня поэта-гуманиста, мечтавшего уподобиться великим предшественникам, сколько в первую очередь тенденция, характерная для творческих устремлений Ронсара в эти годы — желание быть доступным, избежать упреков в педантической замкнутости, расширить как можно более круг почитателей.

Приложения к новому изданию «Любовных стихотворений» содержали два поэтических шедевра: поэму «Блаженные острова» и «Оду Кассандре» («Mignonne,

allons voir si la rose»). «Блаженные острова» — первое поэтическое произведение Ронсара, в котором с такой полнотой и силой отразились общественные настроения поэта: глубокая тревога, порожденная в нем окружающей действительностью, и противопоставленные этой действительности положительные устремления. Мы рассмотрим содержание «Блаженных островов» несколько позднее, сосредоточившись на анализе общественных взглядов Ронсара в 1553—1555 гг.

«Ода Кассандре» — одно из самых знаменитых стихотворений Ронсара. Без нее не обходится ни одна антология французской поэзии XVI в., ни одно издание избранных произведений вождя Плеяды. Одна из самых распространенных, можно сказать, «избитых» тем мировой лирики — сравнение возлюбленной с цветком, сожаления по поводу недолговечности живого, призыв наслаждаться молодостью — решена здесь с исключительной эмоциональной свежестью, непосредственностью, поразительно просто, гармонично и музыкально. Ода, обращенная к Кассандре, по своей тональности предвосхищает последующий цикл стихов, посвященных Марии. Это лишний довод в пользу тех, кто считает, что ключ к объяснению стилистического своеобразия нового любовного цикла следует искать не столько в перипетиях и случайностях биографического порядка, сколько прежде всего в душевном настрое и эстетических побуждениях поэта.

Качественно новые черты проступают и в добавлениях к V книге «Од». Но связаны они не с самими одами, а с зарождающимся интересом к элегии. Этому жанру Ронсар начал уделять особое внимание в конце 50-х годов (когда уже последовательно были пройдены этапы усиленной разработки оды, сонета, гимна). В этом хронологическом контексте целесообразнее всего остановиться на роли элегического начала в творчестве Ронсара. Сейчас же хочется подчеркнуть лишь следующее. Именно с 1553 г. римские элегики во главе с Катуллом, Тибуллом, Проперцием и Овидием, идя на смену Горацию и Пиндару, начинают фигурировать у Ронсара в качестве неких идеальных образцов для подражания. У счастливых обитателей «блаженных островов» поэзия в особом почете. Каких же авторов читает Мюре, услаждая слух укрывшейся в этом райском уголке духовной элиты? Это Катулл, Овидий, Галл, Проперций и Тибулл, затем Ана-

креонт и, наконец, Гомер (V, 188). Весьма знаменательный для Ронсара этих лет подбор имен. Катулла и Тибулла, наряду с Маруллом, ренессансным поэтом, писавшим на латинском языке, Ронсар восхвалял и в «Седьмой шалости» (V, 45) [5]. У этого увлечения, видимо, двоякие корни. Творчество римских элегиков казалось Ронсару особенно близким и поучительным в годы, когда он, отказавшись от пиндаризации, переходил к созданию стиля, который определял термином «низкий». Во-вторых, интерес к элегии был связан с возрастающим ощущением противоречивости бытия, текучести времени, с крепнущим желанием осмыслить место своего «я», роль своей поэтической миссии во все более усложняющейся и чреватой конфликтами окружающей обстановке. У истоков этих замыслов находится «Элегия Ж. де Лаперюзу» замыкающая второе издание V книги «Од». Как развивались эти творческие поиски, мы увидим дальше.

Пока же ведущую роль сохраняет тяготение к поэзии легкой, грациозной, проникнутой жизнерадостным сенсуализмом, игриво трактующей любовную тему, доступной и понятной всем, питающейся одновременно и наследием отечественной поэзии, и теми традициями античной лирики, которые близки этому наследию по духу. Подобными тенденциями (отчетливо обозначившимися уже в V книге «Од») и проникнуты две последующие публикации Ронсара: сборники «Роща» (1554) и «Смесь» (1555).

По-прежнему Ронсар находится под обаянием александрийской поэзии. В качестве источников к антологии Плануда добавляются Анакреонт и многочисленные позднегреческие подражания ему. Увлечение анакреонтикой — изящной, жизнеутверждающей, озаренной иронической улыбкой, способной стать проводницей вольнодумных и свободолюбивых настроений,— увлечение, которое получило впоследствии длительное и широкое распространение в европейской литературе, восходит именно к данному моменту. Непосредственным толчком послужило открытие, осуществленное знаменитым издателем, эллинистом и лексикографом А. Этьенном. В марте 1554 г. он опубликовал, снабдив ученым комментарием и переводом на латинский и французский языки найденную им гре-

[5] Об отношении Ронсара к римским элегикам см.: *R. E. Hallowell.* Ronsard and the Conventional Roman Elegy. Urbana, 1954.

ческую рукопись X—XI вв. Тексты, обнаруженные им, А. Этьенн объявил подлинными произведениями древнегреческого поэта VI века до н. э. На самом же деле это были почти исключительно созданные в эпоху поздней античности подражания художественной манере Анакреонта. Издание Этьенна имело огромный успех и вызвало многочисленные поэтические отзвуки. В 1556 г. Р. Белло выпустил в свет свой перевод на французский язык «Од» Анакреонта. Однако в отличие от предположения Сент-Бева, не только пальма первенства, но и приоритет во внедрении анакреонтики во французскую поэзию принадлежал не Белло, а Ронсару [6]. Французские исследователи показали, что в своем переводе Белло был многим обязан предшествующим опытам Ронсара, его стилистическим и метрическим находкам. Как можно судить по комментарию Мюре к одному из сонетов, впервые увидевшему свет в сборнике «Любовных стихотворений» еще в 1552 г., Ронсар уже тогда был знаком с открытием А. Этьенна и начал вдохновляться Анакреонтом. Вольные обработки анакреонтических мотивов, столь щедро представленные в «Роще», «Смеси» и «Продолжении любовных стихотворений», и составляют одновременно и отправную точку, и художественную вершину той поэтической «моды» на Анакреонта, которая охватила широкие литературные круги Франции середины 50-х годов XVI столетия.

И в «Роще», и в «Смеси» продолжают преобладать небольшие по объему лирические жанры: «voeux» («обеты» или «посвящения»), эпитафии, оделетты, «blasons» (хвалебные или сатирические описания). Такой подбор определяется одновременно и влиянием, восходящим к греческой антологии в совокупности с вновь открытой анакреонтикой, и воздействиями, идущими от Маро. Кстати сказать, жанр «blason», представленный в «Роще» и «Смеси» пятью стихотворениями («Лягушка», «Шершень», «Муравей», «Бабочка» и «Остролист»), если и не был прямо изобретен Маро, то, во всяком случае, именно благодаря ему завоевал популярность во Франции. Достаточно вспомнить в этой связи конкурс на лучшее «хвалебное описание», устроенный в 1535—1536 гг. Ренатой

[6] Подробнее об этом см.: *P. de Nolhac.* Ronsard et l'Humanisme. 2e éd. P., 1966, p. 107 et sq.

Феррарской (его победителем был признан М. Сев). Толчком для организации этого конкурса послужила гривуазная эпиграмма — «blason» Маро «О прекрасном соске». Однако, если маротический «blason» был посвящен описанию женского тела и посил эротическую окраску, то Ронсар, как мы увидим дальше, раздвинул тематику своих «blasons» и под влиянием александрийских поэтов, и в первую очередь Каллимаха, придал им поэтический облик миниатюрных, еще не развернутых в широкие лиро-эпические полотна «гимнов».

В некоторых же стихотворениях «Рощи» и «Смеси» отчетливо проступают очертания жанров, тем и образов, характерных для средневековой поэзии. Таковы, например, «Ода в форме диалога между глазами и сердцем поэта» (приметы средневекового «спора» сочетаются здесь с реминисценциями из «Романа о розе») или «Ода соловью». В ней мотив, широко распространенный у трубадуров и труверов (поэт просит соловья быть его ходатаем перед возлюбленной) дополняется отзвуками народной песни XV столетия. Иногда же обе линии, анакреонтическая и восходящая к средневековью, связанная с творчеством трубадуров и труверов, тесно переплетаются (как, скажем, в «Оде жаворонку» и особенно в «Оде ласточке»)[7].

Подражая Анакреонту, Ронсар создает небольшие стихотворные новеллы, воспроизводящие остроумно и изящно коварные проделки Амура. Такова, например, эпиграмматически лаконичная «Оделетта» (VI, 250—253). Вулкан со своими помощниками, обнаженными циклопами, кует стрелы для Амура. Ворвавшийся в кузницу Вулкана Марс похваляется мощью своего оружия, но обиженный Амур в отместку ехидно грозит ему грядущими любовными муками. Такова и «Ода, или Сон» (VI, 122—124). В ней рассказывается, как поэт, внезапно разбуженный ночью, приютил промокшего от дождя Амура, а тот отплатил за гостеприимство неблагодарностью, пронзив сердце радушного хозяина стрелой. Тот же первоисточник был затем использован Лафонтеном в «Сказках» (III часть, XII, «Еще одно подражание Анакреонту»). Обработка Ронсара менее цельна; она непритязательнее, проще с точки зрения художественного мастерства (доста-

[7] См. комментарий П. Ломонье: *Ronsard.* Op. cit., t. VI, p. 250—253.

точно в этой связи сопоставить хотя бы метрическую структуру обоих произведений и лежащее в ее основе построение строф). Но в обработке ренессансного поэта больше эмоциональной непосредственности и лирического тепла. Основная ее поэтическая тема — элегическое сожаление по поводу торжества коварства над доверчивостью. Стихотворная новелла Лафонтена написана композиционно более целеустремленно, энергично, но одновременно и суше. Внимание классициста XVII в. сосредоточено на последовательном и стремительном развертывании действия, в котором раскрываются характеры персонажей, и на углублении психологической мотивировки их поведения. Так, скажем, Лафонтен отсекает как лишнюю вводную часть оды Ронсара с примерами, почерпнутыми из античности и поэтическими образами Ночи и Сна. С другой стороны, он резче подчеркивает божественную природу Амура и порождаемый ею таинственный и непреодолимый испуг, охватывающий поэта. Сам же Амур выступает у него в качестве образца внешней изысканности и одновременно черствости всесильных существ, причастных к сонму небожителей. Видно, в какой мере мастерство Лафонтена оплодотворено незаурядным художественным опытом, накопленным драматическим искусством. Не прошла для него бесследно и та школа светскости, которую несла с собой прециозная культура. В этом отношении показательна концовка стихотворения Лафонтена. Как тонко и одновременно естественно преподнесена заключительная «pointe», вложенная в уста Амура!

В анакреонтических стихах Ронсара звучит и тема быстротечности времени и мимолетности счастья, неизменно притягивающая поэта. Решается она здесь, как и в горацианских одах, в эпикурейском ключе. Тягостные мысли о неумолимости грядущего конца отодвигаются упоением сегодняшним днем. Чем меньше времени уделено человеку для удовольствий, тем интенсивнее надо пользоваться этой возможностью, ища забвения в вине и любви, наслаждаясь красотой, даруемой молодостью и природой. Особенно рельефно эти мотивы воплощены в «Оделеттах Коридону».

«Анакреонтический» Ронсар не только не щадит былого культа «учености», но и продолжает осыпать насмешками петраркистские идеалы. Так, в «Оделетте своей возлюбленной» он заявляет: «Возлюбленные, столь холодно

чопорные летом, поклонники целомудрия и томительного петраркизма, в любом случае является глупцами, ибо в действительности они презирают любовь... (VI, 213).

Анакреонтическому почину Ронсара была суждена блестящая судьба. Анакреонтика (понимаемая как комплекс идейных и художественных мотивов внутренне родственных, но восходящих к разным источникам, от самого Анакреонта до поздних подражаний ему, от александрийской эпиграмматики до Горация) сыграла заметную роль в европейской культуре XVIII — начала XIX в. Ей отдали в разной степени дань Вольтер и Парни, Шенье и Беранже, Лессинг и Гете, Глейм и Гагедорн, Державин, Батюшков и Пушкин. Она оказала заметное воздействие и на посмертную судьбу самого Ронсара.

Существенную роль в таком повороте вещей сыграл Сент-Бев. Как известно, именно он после двух столетий забвения и непонимания начал в 1829 г. реабилитацию вождя Плеяды. Однако реабилитация эта была половинчатой. Ее, во-первых, сопровождали многочисленные оговорки. Во-вторых, Сент-Бев принимал и популяризировал лишь тот аспект творчества Ронсара, который именно и определяется термином «анакреонтический». Ронсар в произведенном им отборе представал прежде всего как изящный певец любви, вина, наслаждения природой и других жизненных радостей.

Такое суженное представление о Ронсаре, освященное авторитетом Сент-Бева, пустило глубокие корни, а за пределами Франции (иногда будучи обусловлено, помимо всего прочего, пристрастиями и творческими наклонностями переводчиков) продолжает местами существовать и по сей день.

Лишь постепенно, со второй половины XIX в., началась переоценка ценностей; стали привлекать внимание и приводить в восхищение все новые и новые, все более глубокие и обширные пласты чрезвычайно многообразного художественного наследия замечательного ренессансного поэта: присущий ему эпический размах, значимость его философских стихов, его роль в становлении французской гражданственной поэзии, эмоциональная полнокровность и широкое лирическое дыхание его насыщенных автобиографическим началом посланий, речей и элегий, захватывающий трагизм некоторых произведений, созданных на склоне лет.

О том, как богат различными регистрами творческий диапазон Ронсара, свидетельствуют и рассматриваемые нами сборники «Роща» и «Смесь», хотя они и написаны в самый разгар увлечения Ронсара анакреонтизмом. Одновременно они свидетельствуют и о другом — о связи этого анакреонтизма с определенной демократизацией музы Ронсара, с отходом поэта от прежней подчеркнуто элитарной позиции, о временном нарастании в его сознании общественно-критических настроений.

Один из ведущих мотивов, пронизывающий оба сборника — и «Рощу» и «Смесь»,— упоение сельской жизнью, скромными, но столь близкими сердцу поэта, столь органично вытекающими из естества человека радостями, даруемыми природой. Эта тема развернута в «Послании Амбруазу де Лапорт, парижанину», стихотворении во многих отношениях примечательном. С каким неподдельным восторгом описываются здесь различные развлечения, которым предается поэт на берегах Марны, уединившись в местечке Мо от треволнений Парижа! Совершенно очевидно, что речь идет не о чертах условного и обязательного пасторально-эпикурейского канона, или, вернее, не только о такого рода чертах, но и о лирических отзвуках непосредственных личных впечатлений и переживаний. Общение с природой — один из основных катализаторов такого рода отзвуков в поэзии Ронсара, в которой в целом существенную роль играет устремленность к художественному воплощению общезначимых и идеальных типов чувств.

В «Послании Амбруазу де Лапорт» обращает на себя внимание и другое: развивающееся у Ронсара стремление к конкретности описаний, изобилие и точность бытовых деталей. В этой связи выделяется изображение сбора винограда, насыщенное многочисленными, как бы списанными с натуры профессиональными подробностями. Мы уже упоминали о нем в главе о «Покорении оды», противопоставляя господствовавшему первоначально у Ронсара в картинах природы идеализирующему обобщению [8]. Аналогичная тенденция к конкретности проявляется в сборнике «Смесь» и в поэме «Охота». С каким знанием дела, с каким богатством оттенков и какой любовью (в этом отношении вкусы дворянина Ронсара резко отличаются от

[8] См. стр. 228.

взглядов гуманиста-горожанина Сева; в своей поэме «Микрокосм» он объявляет охоту жестокой забавой и сурово осуждает ее [9]) перечисляет поэт разные виды охоты, рисует внешний облик охотничьих псов, характеризует способы их выращивания.

Изображая свое излюбленное развлечение, Ронсар, стремясь обожествить охоту, прибегает к помощи мифологических образов и одновременно бытописует. Проникновение примет повседневной действительности в героизируемый мир красоты, мужества, ловкости и азарта согревает стихотворение, придает ему особый оттенок достоверности и задушевности. Эта тенденция достигает своего апогея в 1559 г., в знаменитом стихотворении «La Quenoille», посвященном Марии. Здесь лирическую атмосферу всего произведения в целом определяет скромная и обыденная реальная действительность, выступающая одновременно образцом прекрасного, источником одухотворенных поэтических эмоций.

Знаменательно, наконец, и то, что в обоих сборниках неоднократно возникают, хотя иногда и мимолетно, овеянные чувством симпатии образы простых людей — тружеников. Это относится и к упомянутой картине сбора винограда в «Послании Амбруазу де Лапорт», и к «Обету веяльщика зерна ветру Зефиру» (из всех «обетов», вошедших в сборник «Смесь», этому стихотворению в наименьшей мере присуща пасторальная стилизованность), и к «Подаркам Жаке Изабо» (хотя это шутливое стихотворение и возникло как подражание одному из «lusi» Наваджеро, оно обладает ярко выраженным национальным колоритом), и к поэме «Стакан», где Ронсар вспоминает о бедном крючнике, который вечером, выпив вина, становится равным королю (VI, 168).

Аналогичные наклонности выявляются и в небольшой серии «blasons». И здесь мы имеем дело с выражением привязанности к природе. «Blasons», как уже отмечалось ранее и как это вытекает из одного из значений этого слова в старофранцузском языке (blason — хвала или порицание), могут стать разновидностью гимнов. Как и подобает настоящим гимнам, в них в таком случае излагаются мифы, связанные с существами, которым эти

[9] Эту параллель развивает А.-М. Шмидт (*A.-M. Schmidt.* La Poésie scientifique en France au XVI^e^ siècle. 2^e^ ed., P., 1970, p. 163—164).

стихотворные произведения посвящены. Но объектами этих гимнов Ронсар в данном случае выбирает самые скромные, самые обыденные и, казалось бы, незначительные и малозаметные существа — лягушку, шершня, муравья. В «blasons» Ронсара хвала обращена теперь не на возвышенную, а на «низменную» сферу действительности. В этом есть свой умысел и своеобразный парадокс и вызов.

Эстетический «демократизм» дополняется социальным. В стихотворении «Муравей» поэт прославляет добродетели скромного труженика, работающего не покладая рук, чтобы заработанное в молодости не позволило ему умереть от голода в старости. Ронсар призывает французов подражать неутомимости трудолюбивых и бережливых муравьев. Муравья, который, напрягаясь изо всех сил, тащит в свой дом громоздкую ношу, поэт сравнивает с крючником, который «со стоном сгибает свою широкую спину под тяжестью взваленной им на себя ноши» (VI, 94).

Гимнами — хвалебными описаниями Ронсар увлек за собой, как известно, Р. Белло, тогда еще только вступавшего на путь литературной деятельности. Ронсар, симпатизировавший молодому поэту и опекавший его, посвятил ему свои первые три «blasons». Белло, в свою очередь, в знак благодарности прислал ему свою «Бабочку». Ронсар включил это стихотворение в издание текста «Рощи» и напечатал позднее в сборнике «Продолжение любовных стихотворений» три других «хвалебных описания» Белло: «Часы», «Улитка» и «Вишня». Причину этого довольно необычного обстоятельства (поэт печатает стихотворение собрата по перу вперемешку со своими собственными произведениями) М. Рэмон вслед за А. Экхардтом видит в том, что Ронсар, как надо полагать, не просто принимал в дар «blasons» Белло, но и занимался их редакционной шлифовкой [10]. В 1556 г., но уже самостоятельно, в сборнике «Маленькие изобретения» Белло, наряду с ранее перечисленными «хвалебными описаниями», опубликовал еще несколько стихотворений того же типа: «Коралл», «Устрица», «Кисть», «Тень», «Черепаха» и ставший хрестоматийным «Светлячок». Жанр «хвалебного описания» оказался очень созвучным особенностям поэтического таланта Белло. Не случайно этот жанр получил свое дальнейшее развитие в

[10] *M. Raymond.* L'Influence de Ronsard sur la poésie française, p. 169.

последнем значительном произведении поэта, в его «Любви и новых превращениях драгоценных камней» (1576).

Вместе с тем в ранних «blasons» Белло (например, в его «Бабочке») обозначается принципиальное отличие от трактовки этого жанра Ронсаром. Небезынтересно кратко остановиться на этих различиях. Белло стремится к изысканности и утонченности. Манера Ронсара проще и энергичнее. Белло тяготеет к причудливому и необычному. Ронсар же, как уже говорилось, наоборот, к самому заурядному и «низменному». В «blasons» Ронсара сильно развито повествовательное начáло (рассказ о мифических деяниях шершней — законченная стихотворная новелла), а с другой стороны, элементы басенности (изображение лягушки, которая пыжится, чтобы походить на быка; преисполненная назидательного смысла характеристика муравьев). Но и сами описания у Ронсара динамичны и насыщены конкретными наблюдениями над повадками изображаемых им живых существ. Так, скажем, Ронсар не описывает внешний облик муравьев, но воспроизводит их движения, действия, «нравы». У Белло центр тяжести лежит не на повествовании, а на описании, которое в свою очередь более статично и, если так можно сказать, «декоративно». Белло выделяет в изображаемых им явлениях чаще всего не характерные черты, а то, что в них может привлечь внимание красивостью, живописностью, показаться приятным или умилительным. Его хвала не лишена оттенка приторной идеализации. Если в «blasons» Ронсара мы сталкиваемся с юмором басенного типа, основанном на осмыслении практического жизненного опыта и имеющим нравоучительную окраску, то у Белло господствует [illegible] sprit». В «blasons» Ронсара бол[illegible] анное начало. От них тянутся нити к творчеству Лафонтена-баснописца. У Белло также находит свое выражение ренессансное восхищение многообразием природы, жажда изучения ее «чудес», но его ви́дение действительности и его стиль уже с самого начала несут на себе отпечаток маньеристичности. Белло скорее прокладывает путь описательной поэзии классицизма и рококо, расцветшей в XVIII столетии.

Переход Ронсара к разработке «низкого» стиля, возврат его к национальным, галльским традициям, переоценка наследия Маро, увлечение Анакреонтом — все это

имело свои мировоззренческие корни. Сдвигу этому сопутствовало разочарование в господствующих кругах, то усиление критических тенденций, то углубляющееся видение противоречий окружающей действительности, которые со всей очевидностью проступают у Ронсара в 1553—1555 гг. Оба аспекта, галльский — анакреонтический и критический, неотделимы друг от друга в сознании Ронсара этих лет. Наглядным подтверждением этого служат стихотворения, проникнутые общественными мотивами и созданные одновременно с «Шалостями» или соседствующие в сборниках «Роща» и «Смесь» с «обетами», «хвалебными описаниями» и «Оделеттами к Коридону».

Знаменательно прежде всего наблюдение, сделанное Ломонье. В «Роще» 1554 г., в отличие от предшествующих сборников Ронсара, нет ни одного стиха, обращенного к королю и к королям, к принцам и принцессам, вообще к кому-либо из грандов[11]. Ронсар, как мы уже видели, сам подчеркнул в стихотворении «Муравей» это обстоятельство. Объяснение ему, весьма резкое по тону, дано уже во вступительной оде к «Роще». Поэт «не попрошайничает, вымаливая у королей благодеяния и почести», он «охотнее посвящает свои стихи ученым, чем вельможам, ибо покровительство последних недолговечно, а их милости непостоянны» (VI, 86). О том, как тягостна зависимость от прихотей власть имущих, как пагубна для людей мыслящих необходимость добиваться их благосклонности, Ронсар не раз говорит в эти годы — например, в «Оделетте Жану Панжасу».

Вместе с тем, лишенные помощи и предоставленные самим себе поэты обречены на нищету и голод. С особенной силой жалобы на печальную участь служителей муз звучат в «Эпитафии Гюгу Салелю». Характерно, что это стихотворение посвящено памяти одного из ведущих поэтов предшествующего поколения, последователя Маро. Отношение к литературе покойного короля Франциска I противопоставляется нравам, царящим в настоящее время. В том же стихотворении Ронсар горько сетует на собственную судьбу, говорит о преследующей его зависти, о стремлении придворных хулителей унизить его, запятнать его зарождающуюся славу, о неблагодарности Франции (VI, 35—36). В то же самое время королевский

[11] *Ronsard.* Op. cit., t. VI, p. XXII.

двор, допуская несправедливость по отношению к поэтам, осуществляет властный нажим, пытаясь подчинить их своей воле. Выразительные намеки на это обстоятельство мы находим в знаменитой «Элегии к Кассандре» («Mon oeil, mon coeur, ma Cassandre, ma vie»).

Наконец, в 1553 и 1554 гг. были созданы такие этапные произведения Ронсара, как «Блаженные острова» и «Оружие» («Les Armes»), чрезвычайно важные для понимания эволюции общественных убеждений поэта. В основе обоих стихотворений (отнесенных впоследствии Ронсаром к разделу поэм) — отвращение к войнам, к кровопролитию, ощущение, что Европа обезумела, дав себя охватить непрекращающемуся пожару вооруженных распрей. Такое ощущение имело под собой объективную историческую почву.

Вместе с тем в «Блаженных островах» это бедствие предстает как нечто таинственное и иррациональное. Ему сопутствуют наводящие ужас знамения: молнии, кометы, ночной вой Гекаты, мрачное карканье птиц. Эти знамения предвещают недоброе, но ничего не объясняют. Иррациональной непознаваемости причин соответствовала абстрактность выдвигаемого в противоположность реальной действительности идеала. Ему присущи черты сказочности; социальная проблематика в нем едва обозначена. На блаженных островах труд излишен, здесь нет места и скупости, и жажде далеких плаваний, открытия чужих земель (мотив, характерный для Ронсара). В этом нет необходимости, ибо в райском уголке, о котором мечтает поэт, царит изобилие. Природа сама щедро дарит человеку все, что ему необходимо. Здесь вообще отсутствует все, что могло бы причинить хоть малейшее зло: и хищные звери, и грозы, и землетрясения, и болезни, и смерть, и несчастная любовь. Фантастические мечты, которым предается Ронсар в «Блаженных островах», питаются в какой-то мере представлениями о безмятежном счастье потустороннего существования. Жизнь на «блаженных островах» напоминает пребывание в раю или в Элизиуме древних. Характерно, что в эти годы Ронсар несколько раз использует античные представления об Элизиуме для воплощения своих утопических идеалов: например, в «Эпитафии Гюгу Салелю».

В то же самое время «Блаженные острова» чисто «интеллигентская» утопия. Это мечта интеллигента-гуманис-

та о духовной и материальной независимости, свободе от каких-либо общественных уз, о возможности, не испытывая никакого принуждения, предаваться исключительно тому, к чему влечет душа. Наиболее конкретно в поэме и обрисован образ жизни, который на обетованных островах ведет кружок избранных лиц, вывезенных Ронсаром из несчастной, раздираемой противоречиями Европы. Здесь поэтические наклонности реализуются сами собой, для этого не требуется ни малейших усилий. Здесь, расположившись на берегу реки или под сенью древнего дуба, часами и днями можно наслаждаться, слушая, как Мюре (ему и посвящена поэма), зачаровывая окружающую природу, вслух читает римских элегиков или Гомера. Духовному совершенству, в соответствии с типичным для Ренессанса идеалом гармонически развитой человеческой личности, соответствует физическое. Наряду с поэзией царит спорт. Ронсар и его спутники увлекаются борьбой, игрой в мяч, фехтованием, легкой атлетикой (прыжками в длину, толканием камня, метанием копья), верховой ездой и, конечно, любимым времяпрепровождением поэта — охотой. Так как надо думать и о благе цивилизации, то наиболее мудрые занимаются возведением городов.

В поэме «Оружие» общественная концепция Ронсара углубляется. И здесь исходная точка и конечная цель — осуждение войн и хвала миру. Однако теперь у Ронсара возникает потребность задуматься над тем, как возникло общественное зло. Изменение угла зрения отражается и в воплощении утопического идеала. Из сферы сказочности и религиозно-культовых представлений он перемещается в плоскость историческую. Тема «золотого века», некогда определявшего жизнь на земле и оттесненного первоначально веком «серебряным», а затем и «железным», до этого лишь мельком возникавшая в творчестве Ронсара («Ода Меллену де Сен-Желе» из V книги «Од», «Блаженные острова»), теперь широко разрабатывается поэтом [12]. Вдохновляясь Гесиодом, Тибуллом и Овидием, Ронсар рисует жизненный уклад, царивший в незапамятные, но блаженные времена «золотого» века».

---

[12] О месте этой темы в творчестве Ронсара см.: *E. Armstrong.* Ronsard and the Age of Gold. Cambridge, 1968; *A. Roubichou-Stretz.* La Vision de l'histoire dans l'oeuvre de la Pléiade. P., 1973.

Мы встречаем здесь мотивы, которые были подхвачены затем Сервантесом в «Дон-Кихоте», Ренье в VI сатире и целым рядом других европейских писателей конца XVI — начала XVII в. Своего апогея они достигли в теории «естественного состояния» Руссо, автора «Рассуждения о причинах и основаниях неравенства среди людей». Основные черты уклада, характерного для «золотого века»,— слияние с природой и отсутствие частной собственности («Тогда не произносили слова «мое» и «твое», все жили в согласии, так как имущество было общим» — VI, 205). Все беды начались с возникновения цивилизации, с открытия железа и способов его применения. Один из центральных моментов в общественных взглядах Ронсара — отношение к поступательному движению цивилизации и оценка порождаемых им противоречий. Отношение это у Ронсара неоднородно. Поэт колеблется между оптимистическим и пессимистическим решением вопроса. В данном случае оно пессимистично. Успехи человека в освоении природы влекут за собой появление все более страшных сил взаимного уничтожения и истребления. Наиболее показательный и грозный пример тому — изобретение пороха. Оно знаменует собой конец одной эпохи, рыцарской, и начало другой, гораздо менее благородной. Времена Гекторов, Ахиллов и Аяксов безвозвратно ушли. Личная доблесть, решавшая исход поединка, когда воины сходились один на одного, никому более не нужна, ибо теперь любой трус может подстрелить противника из засады или находясь от него на почтительном расстоянии (VI, 109). Поэма «Оружие» еще раз убедительно говорит о том, какую существенную роль у Ронсара играет осознание смены исторических эпох, обуславливающей решительный закат средневековья и торжество Нового времени.

«Оружие» — этапное произведение Ронсара и в стилистическом плане. Это примечательная веха в становлении поэтической публицистики вождя Плеяды. Этот аспект творчества Ронсара развивался в результате сплава и переработки различных литературных влияний и жанровых традиций. От послания шла не только прихотливая свобода в развитии мыслей, но и обращенность к иному, дружественному, внутренне близкому лицу. Эта обращенность смягчала и разнообразила ораторскую окраску поэтической публицистики Ронсара, придавая ей дополни-

тельные тона доверительной беседы, а временами и интимной сердечной исповеди. Другая линия воздействия восходила к римским элегикам и прежде всего к Тибуллу. В «Оружии», например, можно найти прямые реминисценции из произведений римского элегика (1_3 и 1_{10}) [13]. Увлечение темой «золотого века» тесно связано с возрастанием элегического начала в поэзии Ронсара. Это начало, по сравнению с одическим, видоизменяло и обогащало эмоциональный колорит поэзии Ронсара, заземляя, «очеловечивая», согревая его, а одновременно внося в него ноты печали, тревоги и даже трагизма. Композиционно более свободному течению мыслей и чувств в поэтической публицистике нового типа, складывавшейся в эти годы у Ронсара, способствовали и формальные изменения — отказ от строго регламентированного строфического членения. Оно уже не соответствовало новым художественным целям, сковывало их осуществление.

Художественной вершины в работе над «низким» стилем Ронсар достигает в двух поэтических сборниках: «Продолжение любовных стихотворений» («Continuation des Amours», 1555) и «Новое продолжение любовных стихотворений» («Nouvelle continuation des Amours», 1556). Большинство стихов в этих сборниках посвящено Марии. Характерно, однако, что, как и тогда, когда он воспевал Кассандру (но в отличие от «Сонетов к Елене»), Ронсар и в данном случае (и в 1560 г., когда он оба сборника слил воедино во «Вторую книгу любви») не выносил имя возлюбленной в заглавие книги. Такое решение вытекало из содержания сборника, из воплощенного в нем восприятия любви.

Между обоими сборниками, как тесно они ни связаны, существует заметное различие. Первый из них внешне, формально производит более цельное впечатление. За некоторыми малозначительными исключениями, он состоит из одних сонетов (правда, 12 из 70 написаны не александрийским, а десятисложным стихом). На самом же деле, внутренне, он более пестр и неровен. Мария здесь главная, но отнюдь не единственная героиня. Поэта попрежнему влечет к себе образ Кассандры; любовные изъяснения адресуются также некоей Жанне и другой Ма-

---

[13] *R. Hallowell.* Op. cit., p. 109.

рии, парижанке, занимающей более высокое общественное положение.

В «Продолжении любовных стихотворений» многое напоминает предшествующие сборники — «Смесь», «Рощу». Возникают аналогии и с более ранними произведениями. Одна из причин заключается в том, что Ронсар включил в «Продолжение» и стихи, возникшие еще до 1555 г., до знакомства с Марией. Определенная мозаичность обусловлена и характером использованных литературных традиций. Их роль здесь значительна и они разноречивы. Некоторые из начальных стихотворений сборника — прямое подражание Анакреонту и как бы непосредственно перекочевали из «Смеси». Так, например, сонет XII — еще одна миниатюрная стихотворная новелла о кознях Амура, а сонет XIII — еще одно из проникнутых эпикурейским жизнелюбием обращений к Коридону. Весьма заметно по-прежнему воздействие игривой и простодушной музы Маро. Одновременно здесь и немало отголосков поэзии трубадуров и труверов, а также мотивов, навеянных народной песней. Вместе с тем в «Продолжении» еще много сонетов, отмеченных печатью прежней петраркистской манеры, которая определяла в свое время цикл, посвященный Кассандре, но приобретший теперь уже какой-то эпигонский, сугубо условный оттенок.

Второй сборник в жанровом отношении разнообразнее. Мы найдем в нем не только сонеты, но и элегии, песни, оды. По существу же он и более целен, и более самостоятелен. В нем встречаются вольные обработки неолатинского поэта Марулла. Однако это прежде всего синтез собственных творческих исканий поэта в области «низкого» стиля, то новое поэтическое качество, которое добыто в результате этих исканий.

«Продолжение» и «Новое продолжение любовных стихотворений», хотя это может показаться на первый взгляд и неожиданным, также плод пережитых Ронсаром разочарований и той переоценки ценностей, которую вызвало углубление критических тенденций в мироощущении поэта. Наглядное подтверждение этому мы находим в программном стихотворении «Своей книге» («A son livre»), чрезвычайно важном для понимания сдвигов, которые произошли в сознании Ронсара в середине 50-х годов. По своему содержанию и историко-литературной роли оно перекликается с элегией Дю Белле «Одной

даме». Однако, если у Дю Белле преобладают сатирическое разоблачение, насмешки над развенчиваемыми кумирами (во втором варианте это подчеркнуто новым заглавием — «Против петраркистов»), то у Ронсара на первый план выступает лирическое самовыражение, воплощение настроений, овладевших поэтом в результате утраты былых иллюзий.

В издании 1556 г. Ронсар поместил стихотворение «Своей книге» в качестве эпилога «Нового продолжения». Начиная с 1950 г. это произведение открывает «Вторую книгу любви», куда вошли сборники «Продолжение» и «Новое продолжение». Второе решение кажется более обоснованным. Послание «Своей книге» это все же скорее программная декларация, чем постскриптум, заключающий в себе выводы. Конечно, некоторые мысли, развиваемые в этой декларации, относятся к циклу стихов, посвященных Марии, взятому в целом. Это прежде всего характеристика «низкого» стиля, но отчасти и концепция любви и отношения к женщине. Тем не менее эта концепция — в первую очередь предпосылка романа с Марией и его поэтического пересоздания, преображения. Итоги оказались несколько иными по сравнению с исходными намерениями.

Первый существенный аспект содержания «Своей книге» — возросшее, обострившееся ощущение индивидуальной неповторимости творческого акта. Обращаясь к созданному им произведению, выражая тревогу по поводу судьбы, которая ожидает книгу, поэт восклицает: «Мое слово — это ты, кому и днем и ночью я пересказываю речи, с которыми ко мне обращался Амур» (VII, 315).

Высокое сознание личного достоинства было в сильнейшей мере присуще Ронсару-поэту и раньше. Однако, гордясь своими трудами, поэт не отождествлял себя с ними. Будучи созданными, они продолжают существовать самостоятельно, входят в незыблемую, подчиненную объективным и идеальным критериям иерархию эстетических ценностей. Сейчас же речь идет о другом: о нерасторжимой, кровной связи поэтического произведения и внутреннего мира художника, вызвавшего его к жизни. Произведение — плоть от плоти его творца, частица его души. Отсюда и обостренная чувствительность поэта, с волнением думающего о возможном приеме, который встретит его детище.

Дальше Ронсар отрекается от платонического и петраркистского идеала постоянства чувств, непоколебимой верности даме сердца. Автор «Продолжения любовных стихотворений» имел право изменить Кассандре и начать воспевать другую женщину. Нечего в этом отношении ссылаться на Петрарку. В вопросах любви непреложных авторитетов не существует. В «Продолжении любовных стихотворений» мы встречаем немало стихов, в которых поэт объявляет непостоянство естественным законом любви (например, сонеты IX, XIII, XXV), признается в том, что одновременно влюблен в нескольких красоток (X, XL), снисходительно извиняет измены возлюбленной (XL), ограничивает круг наслаждений, доставляемых любовью, довольно непритязательными радостями: возможностью беседовать и смеяться вместе с пленившей его девушкой, целовать ей руку, прикасаться к ее груди (XL).

Платонический и петраркистский культ неизменной и безответной любви в глазах Ронсара, автора «Своей книге», не что иное, как потакание капризам и прихотям светской среды, ее избалованной и надменной женской половины. Как и у Дю Белле в «Элегии одной даме», и у Ронсара в послании «Своей книге» переоценка этических и эстетических ценностей перерастает в социальную сатиру (правда, как уже отмечалось, лишь намеченную и неразвернутую). Позиция Ронсара в «споре о женщинах», как видно, ко времени создания «Продолжения любовных стихотворений» заметно видоизменилась. Симпатии поэта теперь скорее на стороне поборников не возвышенно платонической, а галльски реалистической точки зрения. Язвительный портрет неприступной, претенциозной в своей учености, а по существу крайне эгоистичной светской кокетки, который Ронсар нарисовал в послании «Своей книге», с одной стороны, подхватывал тенденцию, обозначившуюся еще в начале 40-х годов у Лабордери в его «Придворной подруге», а с другой стороны, меткостью иронической насмешки и отточенностью стиля предвосхищал достижения классицистов второй половины XVII в. и в первую очередь Буало-сатирика и Мольера, создателя образа Селимены и «Ученых женщин».

Отход от платонического обожествления женщины, от ее безоговорочной, доведенной до предела идеализации привносит в любовную лирику Ронсара новые, ранее не-

мыслимые в ней с точки зрения своей реалистической резкости и откровенности акценты и контрасты. Таков, например, образ недоступной возлюбленной в сонете LII. Она так горда тем, что ее поклонник скончался от безнадежной любви, что начинает танцевать на его могиле. Немало подобного рода штрихов и в самом послании «Своей книге». Говоря о женщинах, которые, заколдовав мужчину, опутывают его на годы сетями Амура и не помышляют даже хоть чем-то вознаградить за муки, поэт тут же выдвигает предположение, что в то же самое время «они становятся предметом ласк какого-нибудь лакея», и подкрепляет это народной поговоркой (VII, 318). Не мог также ранний петраркизирующий Ронсар назвать жестокую, терзающую своего поклонника красавицу «глупым животным» (VII, 318). С другой стороны, более «земное», чем прежде, отношение к женщине расширяет диапазон психологических наблюдений в любовной лирике Ронсара. Так, например, в «Продолжении любовных стихотворений» несколько раз возникает тема, которая затем так привлекала Мариво-комедиографа. Речь идет о парадоксах чувств, вызванных эгоцентризмом человеческой натуры. Женщина бежит от мужчины, который ее преследует, и тянется к тому, кто сам пренебрегает ею (XIV, XVI).

Наконец, в послании «Своей книге» примечательна развернутая характеристика, данная Ронсаром столь важному для него в эти годы понятию «низкого» стиля. Четыре основных момента выделяются в этих размышлениях. Прежде всего это выдвижение правды чувств как основного эстетического критерия. Только «низкий» стиль подходит для любовной лирики: он единственный способен достоверно, без фальши воспроизвести суть, природу этих переживаний. Но проблема правдивости поэзии ставится Ронсаром шире; она выходит за рамки любовной лирики. Именно исходя из понятия «правдоподобия», Ронсар и осуждает теперь свои былые пиндарические опыты. Не случайно поэтому, говоря о них, вождь Плеяды употребляет выражение «напыщенность», «показное величие», «ложный пафос», «прикрасы». Аналогичные мысли находим мы и в другом программном стихотворении — в «Элегии Жану Морелю». В первом издании «Нового продолжения любовных стихотворений» оно было предпослано сборнику. Здесь добавляется еще один оттенок. Склонность к многоречию, выспренности, нагро-

мождению громких слов связывается поэтом с тяготением к созданию пространных произведений, с работой в монументальных жанрах. Прозрачная же ясность и чистота достижимы лишь в маленьких по объему, но от этого художественно не менее значимых вещах (VII, 227—228).

Любопытно далее, что «низкий» стиль определяется одновременно как стиль гармоничный, благозвучный, грациозный. Ронсар употребляет по отношению к нему эпитеты: «beau», «plaisant», «mignon», «dous», а также образное сравнение «coulant d'un petit bruit comme eau qui distille» («тихо текущий, как медленно сочащаяся вода»).

Наконец, этот стиль обозначается прилагательным «populaire». Он рассчитан на широкую аудиторию и общедоступен. И в данном случае мы наблюдаем резкое изменение взглядов по сравнению со временем выхода в свет «Защиты и прославления французского языка» и собственной работы над «Одами». В отличие от прежних лет, Ронсар подчеркивает, что он не предназначает свою книгу избранным «ученым» кругам. Он не хотел бы, чтобы его стихи скандировали с кафедры или их стал бы комментировать строгий регент в каком-нибудь коллеже (VII, 325). Его вполне удовлетворит, если их будет листать его подруга, не искушенная в различных книжных премудростях.

О том, что термин «stille populaire» связывался Ронсаром с понятием народности, наглядно свидетельствует первый сонет, открывавший «Продолжение любовных стихотворений» и обращенный к Понтюсу де Тиару. Здесь Ронсар употребляет это слово в качестве существительного (simple populaire). Поэт обозначает им ту аудиторию, состоящую из простых людей, которой он в первую очередь и адресует произведения, написанные «низким» стилем. Однако и в вводном сонете, как и в послании «Своей книге», заключающем новый цикл любовных стихотворений, Ронсар выражает горькую уверенность в том, что и эти его попытки вызовут недовольство и навлекут на него резкую критику. Читательская среда оказывается чудовищем, непрестанно изменяющимся Протеем, которому никогда не угодить (VII, 115—116). Мы видим, как в сознании Ронсара обозначаются показательные противоречия. Зарождающееся и развивающееся стремление к общенациональной значимости поэзии, к общенародности ее восприятия сталкивается с пониманием того, что

круги ценителей литературы (представляющие придворную и ученую среду), мнение которых имеет особый вес, враждебны этому стремлению и неизбежно будут порицать его.

Обратимся теперь непосредственно к циклу стихотворений, героиней которого является Мария. Мария — по преимуществу образ идеальный, эманация воображения поэта, его мечтаний, представлений о красоте, его художественных устремлений. В этом отношении она родственна образу Кассандры, очертания которого также как бы были предопределены извне, были обусловлены во многом внеположным личности самой героини эстетическим каноном, вдохновлявшим в это время фантазию поэта. Все дело в том, что содержание этого идеала, этого канона к моменту создания «Продолжения любовных стихотворений» и «Нового продолжения» радикально изменилось. Потеряв свою аристократическую изысканность и мифологическую возвышенность, оно стало проще, интимнее и теплее, начало насыщаться более земными, повседневными впечатлениями и прежде всего (еще сильнее и шире, чем раньше) отзвуками, порождаемыми в душе поэта родной природой. Буколически идеальная «заданность» образа Марии, бедность его конкретными биографическими деталями и индивидуальными чертами побуждали некоторых исследователей выдвинуть предположение, что она в реальной действительности вообще не существовала. Так, например, Р. Сорг в статье, вызвавшей в свое время острую полемику, пытался доказать, что образ Марии не что иное, как еще одно поэтическое воплощение культа Кассандры [14].

На самом деле очевидно, что это не так. Образ Марии не плод чистого литературного вымысла. Из посвященных ей стихотворений (их всего около 40 в обоих сборниках), из комментариев Белло ко «Второй книге любви», из беглых замечаний биографа Ронсара Бине и некоторых других литературных источников можно почерпнуть небольшое количество сведений, восстанавливающих смутные (еще более расплывчатые, неопределенные, чем у Кассандры) контуры реального облика Марии. Ей было 15 лет, когда Ронсар встретил ее случайно

[14] *R. Sorg.* Le Secret de Ronsard (in «Revue d'Histoire littéraire de la France», t. XXIX. P., 1922, p. 1—16).

в местечке Бургейль и увлекся ею. Она была младшей и самой привлекательной из трех сестер. Каково было ее социальное положение? Мнения по этому поводу высказывались очень разные. Баиф упоминает о Марии как о «простой крестьянке». Шамар видит в ней дочь фермера [15]. В одной из интерполяций к комментарию Белло, сделанной в начале XVII в., она названа «fille d'une hostellerie» (т. е. служанкой на постоялом дворе или дочерью его хозяина). Как указывает Ф. Дезонэ, А. Ланьон располагал какими-то документальными материалами, позволявшими ему утверждать, что Мария принадлежала будто бы к зажиточной и «почтенной» провинциальной семье [16]. Думается, однако, что Баиф должен был быть информирован лучше, чем кто-либо другой. Мария была низкого происхождения, и жизнь ее протекала на лоне природы. Стихотворение «La Quenoille» [17] написано, когда непосредственно роман с Марией был уже позади и игра воображения, воспламененного влюбленностью, сменилась взглядом, согретым теплом воспоминаний и одновременно более спокойным и объективным. Возлюбленная Ронсара противопоставлена здесь

...девственнице праздной,
Что предана одной заботе неотвязной —
Пред зеркалом менять прическу без конца,
Румянясь и белясь для первого глупца.

Мария предстает как скромная, поглощенная трудовыми заботами девушка,

...Что лишнего не скажет,
Весь день прядет иль шьет, клубок мотает, вяжет,
С двумя сестренками вставая на заре,—
Зимой у очага, а летом во дворе [18].

Пер. В. Левика

---

[15] *H. Chamard.* Histoire de la Pléiade, t. II, p. 150.
[16] *F. Desonay.* Ronsard poète de l'amour, t. II. Bruxelles, 1954, p. 6—7.
[17] Его заглавие переводится у нас обычно как «Веретено», хотя точное значение слова «la quenouille» — «прялка». Прялка — это и название XXVIII идиллии Феокрита, которой в данном случае вдохновлялся Ронсар.
[18] *Ронсар.* Лирика. Переводы с французского В. Левика. М., 1963, стр. 102.

В двух сонетах из «Нового продолжения» Ронсар многозначительно обыгрывает слово «pin» (сосна — VII, 256, 274). На верхушку стройного дерева, возвышающегося рядом с местечком Бургейль, Венерой водружена в качестве трофея свобода, которой поэта лишили прекрасные очи его возлюбленной. Символический смысл, вложенный Ронсаром дважды при помощи почти одинаковых поэтических оборотов в образ сосны, побудил историков литературы прийти к выводу, что фамилия Марии была «Pin» или скорее всего «Dupin».

Ронсар значительно реже описывает внешность любимой в стихах, обращенных к Марии, чем в сборнике, героиней которого была Кассандра. В двух сонетах «Продолжения любовных стихотворений» наряду с условными и традиционными чертами (их отличает, правда, своеобразный «сельский» колорит) можно обнаружить и несколько индивидуальных штрихов. В десятом сонете это «каштановые волосы, которые закручены в косы, мило обвивающиеся вокруг ушей», а LXX — упоминание об обольстительном голосе Марии. Правда, Ронсар был вообще чувствителен к чарам, излучаемым голосом, и не раз заявлял об этом и в других случаях.

Существеннее, что в обоих сборниках очень скупо раскрыт внутренний мир любимой. В какой-то мере это объясняется той сдержанностью, с которой девушка из Бургейля встречала настойчивые ухаживания поэта. Цикл, посвященный Марии, это в первую очередь стихи о любовном влечении, не находящем отзвука. Во всем этом цикле упоминается лишь об одном эпизоде, сулящем поэту счастье взаимности (самонадеянные заверения, подобные тем, которые заключены в сонете, адресованном Дю Белле, находившемуся в ту пору в Италии,— явный плод фантазии и дань литературной условности [19]). Это три сонета «Продолжения» (XXVII, VIII и IX),

[19] *Ronsard.* Op. cit., t. VII, p. 118 («Continuation», sonnet III). Что же касается чувственной и игривой «Амуретты», которую переводили и С. В. Шервинский (*Ронсар.* Переводы Шервинского. М., 1926, стр. 78—79), и В. В. Левик (Указ. соч., стр. 95—96), то нет оснований связывать ее в биографическом плане с Марией. Это стихотворение было опубликовано в 1559 г. в сборнике «Новая смесь». Еще в 1560 г., в первом издании «Собрания сочинений» оно было отнесено Ронсаром к разделу «Поэм». Лишь значительно позднее, в 1567 г., вождь Плеяды решил включить его во «Вторую книгу любви».

воспевающие лист плюща, на котором Мария, выслушав признание возлюбленного и не решаясь вслух высказать свои чувства, иглою начертала заветные слова, говорившие о том, что и она неравнодушна к поэту. Однако этот эпизод так и остался радужным исключением. Поэтический строй мыслей и чувств Ронсара, литературные замыслы, которые сопутствовали его влюбленности, — все это, видимо, оставалось чуждым Марии, не задевало ее душевных струн. Любопытен в этом отношении семидесятый, заключительный сонет «Продолжения»:

Мари, перевернув рассудок бедный мой,
Меня, свободного, в раба вы превратили,
И отвернулся я от песен в важном стиле,
Который «низкое» обходит стороной.

Но если бы рукой скользил я в час ночной
По вашим прелестям — по ножкам, по груди ли,
Вы этим бы мою утрату возместили,
Меня не мучило б отвергнутое мной [20].

Пер. В. Левика

Далее следует представляющий для нас особый интерес первый терцет:

Las, ce qui plus me deut, c'est que vous n'êtes pas
Contente de me voir ainsi parler si bas,
Qui soulois m'élever d'une muse hautaine ...

VII, 189

Отрывок этот можно толковать двояко. Если понимать его буквально «всерьез», то получается, что Мария порицала Ронсара за его измену возвышенному пиндарическому и петраркистскому идеалу и за переход к «низкому» стилю. Если же толковать терцет в том шутливо-ироническом ключе, в котором написана вся предшествующая часть сонета, то смысл его окажется иным: «Мария безразлична и к тому, что поэт «снизошел» до нее и начал ее воспевать, и к тому, как он осуществляет это намерение. Именно этот вариант избрал в своем переводе В. Левик:

Да, я попал в беду, а Вам и горя мало,
Что муза у меня бескрылой, низкой стала,
И в ужасе теперь французы от нее [21].

---

[20] *Ронсар.* Лирика. Переводы В. Левика, стр. 93.
[21] Там же, стр. 93.

Иногда, видимо, равнодушие Марии, ее невосприимчивость к поэтическим грезам начинали выводить Ронсара из терпения. Тогда поэт, отметая в сторону идеальные представления и мечты, открыто давал волю раздражению и оскорбленному самолюбию. Только так можно объяснить появление в «Продолжении любовных стихотворений» XXI сонета, который так странно и резко вступает в противоречие с содержанием обоих сборников, посвященных Марии. Сама идея сельской любовной идиллии, демократической по своему духу, здесь высмеивается, а апофеоз светской культуры опровергает доводы, развернутые в послании «Своей книге» (VII, 138—139).

Надежды Ронсара были скоро развеяны. Уже в 1556 г. в «Новом продолжении» мы находим горькое признание: Мария предпочла поклонению любимца богов — поэта, который увековечил ее добродетель, ухаживание «невесть какого сеньора, который теперь полностью завладел ее помыслами» (VII, 239). Ронсар пытается внушить Марии, как опасно доверяться легкомысленным и лживым знатным господам, и называет ее наивной дурочкой. Однако соперник Ронсара оказался более счастливым, чем предполагал поэт. И в стихотворениях, посвященных Марии в 1559 и 1560 гг., Ронсар упоминает о том, что некий «глупец» продолжает пользоваться благосклонностью девушки из Анжу, покорившей сердце поэта.

Разлад, который пережил Ронсар, между порывами к счастью и порождаемыми ими мечтами, с одной стороны, и реальной действительностью, с другой, нашел свое отражение в цикле стихов, посвященных Марии. Поэтически же особенно значительны попытки преодолеть этот разлад путем его осмысления и нового обретения внутреннего равновесия, достигнутого, однако, ценой причинившего боль жизненного опыта: своеобразный конечный итог «Продолжения» и «Нового продолжения». Оба эти сборника, как и «Любовные стихотворения», вдохновленные Кассандрой, не дают материала для построения биографических романов. Такого рода попытки делались, но они оказались заранее обреченными на неудачу, ибо вступали в противоречие с сутью художественных замыслов Ронсара. Любовные сборники Ронсара 50-х годов — не поэтические дневники. Их пафос, как уже говорилось, в воссоздании идеального образа возлюбленной. Однако между «Любовными стихотворениями» и стихами о Марии

есть принципиальное различие. Если в первом случае внутреннее состояние поэта остается неизменным — преклонение перед Кассандрой заполняет собой все от начала до конца, то во втором следует говорить об определенных проблесках истории чувства, о чертах душевного развития.

Основные этапы этого развития таковы: намерение завести сулящий наслаждение флирт; легкое увлечение перерастает во влюбленность, побуждающую петь хвалу неотразимой прелести возлюбленной (как правило, этими аспектами и ограничивают содержание стихов к Марии, сводя цикл к очаровательной, но безмятежной буколической идиллии); разочарование и горечь, вызванные отсутствием отклика; просветленное примирение с неудачами — уделом поэта на любовном поприще; последнее «прости» возлюбленной (сонет «Comment au deportir l'adieu pourray je dire» — VII, 271—272[22]).

Остановимся теперь на наиболее популярном аспекте цикла — на поэтическом образе Марии. Мария для влюбленного Ронсара — воплощение свежести и обаяния юности, той чистоты и естественной простоты нравов, которые присущи человеку, растущему на лоне природы. Эта простота кажется Ронсару в стократ дороже всех ухищрений городской и в том числе придворной, культуры. Образ Марии ассоциируется Ронсаром чаще всего с весной, утром, рассветом. Мария или сравнивается с цветами, или непосредственно изображается на фоне цветущей природы. Ее появление сопровождается многоголосым пением птиц. Причем цветы и птицы, упоминаемые в стихах к Марии,— это не какие-то пышные и экзотические растения и редкостные пернатые, и не почерпнутые из античности приметы южной, средиземноморской природы, а самые обыкновенные, привычные для сельских местностей срединной Франции, для родного Вандомуа и расположенного по соседству Анжу. Это розы, гвоздики, фиалки, лилии, резеда, шиповник, плющ, цветущий боярышник, полевая маргаритка; это воробьи, жаворонки, соловьи, голуби, горлицы, удоды, вихири, орланы, галки, ласточки, сойки, коноплянки[23]. Образ Марии неотделим от

---

[22] В издании: *Ronsard.* Les Amours., P., 1963, осуществленном А. и К. Вебер,— сонет XXXI из сб. «Новое продолжение».

[23] Думается, что правы те ученые, которые, подобно А. Лебэгу

журчащих р[illegible] окаймляющего их берега и тихо шуршащег[illegible]ми ивняка, от жужжания пчел, от манящего [illegible]ета пестрых бабочек или причудливых скачк[illegible]ихся поблизости козлят, от налившейся соком [illegible]бники. Картины природы, окружающей Марию, любленного поэта, более детализированы, разнообразны и одновременно интимны, чем в «Любовных стихотворениях», адресованных Кассандре. При этом природа служит не только фоном в стихах, воспевающих Марию. Иногда ее изображение становится самостоятельной темой. Таковы, например, стихотворения «Жаворонок» («L'Alouette) и «Сойка» («Le Gay»), а также знаменитая ода «К боярышнику» («Bel aubepin verdissant»):

Мой боярышник лесной,
Ты весной
У реки расцвел студеной,
Будто сотней цепких рук
Весь вокруг
Виноградом оплетенный [24].

Пер. В. Левика

Наконец, природа и любовь сближаются поэтому в философском плане. В одном из обобщающих, как бы «итоговых» сонетов «Нового продолжения» Ронсар стыдит Марию: все живое охвачено любовным жаром; это естественный зов природы, основной закон ее существования, лишь одна Мария не желает подчиняться и остается холодной [25].

С природой в ссоре Вы: в презрении жестоком
Иль гоните любовь? Взгляните: воробей
Любить старается, и пара голубей,
А там и горлинка на дереве высоком.

Взгляните: стаи птиц, любовным пьяны током,
Трепещущим крылом мелькают меж ветвей,
И, слыша всюду смех, предвестье вешних дней,
Свивается лоза на вязе одиноком.

(*R. Lebègue.* Ronsard. 5[e] éd. P., 1966, p. 60), настаивают на конкретности описаний природы в цикле, посвященном Марии.

[24] *Ронсар.* Лирика. Переводы В. Левика, стр. 76.

[25] *Ronsard.* Op. cit., t. VII, p. 254 («Hé que voulez vous dire? estes vous si cruelle // De ne vouloir aymer. Voyez les passeraus...»).

Пастушка здесь, крутя свое веретено,
Не в силах скрыть любви; а с нею заодно
Поет и пастушок: весь мир любовью молод;
Все молвит о любви: в огне все хочет быть...
Над Вашим сердцем лишь царит предельный холод:
Оно упрямое, не хочет полюбить.

Пер. С. Шервинского [26]

В стихах, которые Ронсар посвящает в «Продолжении» и в «Новом продолжении» природе, особенно отчетливо дает о себе знать влияние восходящих к средневековью отечественных поэтических традиций. Это и «утренняя песня» трубадуров и труверов (вдохновляясь ею, Ронсар создает такой шедевр, как сонет «Miqnonne levés-vous, vous estes paresseuse»), и народная песня, образная и интонационно-ритмическая структура которой особенно широкое применение находит в «Новом продолжении» (органически сочетаясь с воздействием неолатинских эпиграмм Марулла), и жанр «хвалебных описаний», своеобразными буколическими вариациями которого являются стихотворения типа «Жаворонок» или «Сойка».

В поэтической атмосфере «Продолжения» и «Нового продолжения», по сравнению со стихами, адресованными Кассандре, возрастает роль среды, окружающей человека. Когда Ронсар непосредственно обращается к Марии, — это природа. Стихи о Марии — новое замечательное достижение Ронсара в поэтическом раскрытии неотразимой красоты, прелести материального мира. Стремление поэтизировать бытовую среду, с которой слито существование Марии, возникает несколько позднее, реализуясь в уже упоминавшемся стихотворении «La Quenoille» (1559). В сборниках же «Продолжение» и «Новое продолжение» приметы бытовой повседневности возникают или независимо от образа Марии, или же лишь в опосредованной связи с ней. Так, в юмористически-саркастическом освещении они преподносятся в XXX сонете «Продолжения»:

Ê, que je porte et de hayne et d'envie
Au medecin qui vient soir et matin
Sans nul propos tatonner le tetin,
Le sein, le ventre et les flans de m'amie.

VII, 147

[26] *Ронсар*. Переводы С. В. Шервинского, стр. 79.

(О какую ненависть и зависть я испытываю к врачу, который без какого-либо повода приходит и вечером и утром ощупывать соски, грудь, живот и бедра моей подруги.)

Этот сонет переводился В. Левиком: «Ах, чертов этот врач! Опять сюда идет! // Он хочет сотый раз увидеть без рубашки // Мою любимую...» [27]. Однако, заостряя черты бытовой окраски, русский переводчик внес в текст сонета вульгар[illegible] которых нет в оригинале: «чертов этот врач», [illegible]лову морочит», «лучше пусть не врет», «[illegible] свинью». Французский текст при всей [illegible]ой ироничности тона стилистически нейт[illegible]ктен.

[illegible]ом же истинно «пушкинского» умения сочетать [illegible]ленность поэтических эмоций с реалистической конкретностью в обрисовке обстановки, сопутствующей рождению этих эмоций (черта, ярко проявляющаяся и у Дю Белле, автора «Сожалений»), может служить LXV сонет «Продолжения»:

Je veus lire en trois jours l'Iliade d'Homere,
Et pour-ce, Corydon, ferme bien l'huis sur moi:
Si rien me vient troubler, je t'asseure ma foi,
Tu sentiras combien pesante est ma colere.

Je ne veus seulement que nôtre chambriere
Vienne faire mon lit, ou m'apreste de quoi
Je menge, car je veus demeurer a requoi
Trois jours, pour faire apres un an de bonne chere.

Mais si quelcun venoit de la part de Cassandre,
Ouvre lui tost la porte, et ne le fais attendre:
Soudain entre en ma chambre, et me vien acoustrer,

Je veux tanseulement â lui seul me monstrer:
Au reste, si un Dieu vouloit pour moi descendre
Du ciel, ferme la porte, et ne le laisse entrer.

VII, 182—183

(В течение трех дней я хочу читать «Илиаду» Гомера и поэтому, Коридон, покрепче затвори дверь ко мне. Если что-то меня потревожит, то, поверь мне, ты почувствуешь тяжесть моего гнева. Я не хочу даже, чтобы паша горничная приходила убирать мою кро-

[27] *Ронсар.* Лирика. Переводы В. Левика, стр. 101.

вать или приготовлять мне еду. Я хочу иметь покой в течение трех дней, а потом целый год буду хорошо есть. Но если бы пришел посланец Кассандры, немедленно отопри ему дверь и не заставляй ждать. Скорее входи ко мне в комнату и помоги мне одеться. Я хочу видеть только его одного. Даже если бы один из богов захотел ради меня спуститься с небес, запри дверь и не разрешай ему войти!)

В только что процитированном сонете отчетливо отразилась еще одна особенность стиля «Продолжения» и «Нового продолжения», которую обычно отмечают, анализируя эти сборники. Снижение стиля ведет Ронсара к сближению поэтического языка с разговорной речью. Такая тенденция обуславливает прежде всего меньшую метафорическую, образную перегруженность слова, его большую простоту и прозрачность (в нем сходит на нет аллегоризм, характерный для подражающих итальянскому петраркизму французских поэтов, не говоря уже о требующей напряженной расшифровки многозначной символичности Сева, автора «Делии»). Отсюда и изменения в лексике, введение в нее обозначений «низменных» предметов, простонародных слов, разговорных оборотов. С другой стороны, подобная тенденция придает поэтической фразе гибкость, подвижность, легкость, обогащая и разнообразя ее одновременно интонационно. Характерным примером в этом отношении может служить уже ранее цитировавшийся нами первый сонет сборника «Продолжение любовных стихотворений», очень удачно переведенный Левиком:

Когда я начинал, Тиар, мне говорили
Что человек простой меня и не поймет,
Что слишком темен я. Теперь наоборот...[28]

Чувство, воспетое в стихах, вдохновленных Марией,— это не похожая на одержимость страсть, вызванная Кассандрой, а скорее щемящая сердце влюбленность. Именно потому, что оно не столь пламенно и всепоглощающе, оно не препятствует рефлексии, а наоборот, побуждает поэта задумываться над своей судьбой, смотря на себя как бы со стороны, переводить свои эмоции в план обобщений, в размышления над парадоксами и перипетиями любви как таковой. Такого рода овеянная дымкой мелан-

[28] *Ронсар.* Лирика, стр. 89.

холии медитативность обозначается в «Новом продолжении любовных стихотворений», начиная с сонета: «O toy qui n'est de rien en ton cueur amoureuse». Оно проходит дальше через весь сборник, переплетаясь со второй характерной для него тональностью — мажорной, воплощающейся чаще всего в форме дышащей простодушием песенности. Элегическая же медитативность приводит к созданию таких поэтических шедевров, как скажем сонеты: «S'il y a quelque fille en toute contrée // Qui soit inexorable, inhumaine et cruelle...» или «Amour (comme lon dict) ne naist d'oysiveté, // S'il naissoit de repos il ne fust plus mon maistre...» [29].

Широко распространено представление, что Мария вдохновляла Ронсара на создание стихов гривуазных, вольных по своему содержанию. Ф. Дезонэ хорошо показал, что подобная точка зрения основана на заблуждении [30]. В стихах к Кассандре гораздо чаще прорывается опьянение чувственными вожделениями. Отношение же Ронсара к Марии более сдержанно и целомудренно. Не найдем мы в «Продолжении» и «Новом продолжении» и следов той подчеркнутой откровенности в трактовке эротических мотивов, которая была присуща, скажем, «Шалостям». Как уже отмечалось, стихи, окрашенные эротикой, которые после 1560 года вошли во «Вторую книгу любви», были созданы позднее и лишь задним числом и косвенно могли ассоциироваться с образом Марии.

В художественном воплощении страстного влечения к Кассандре важнейшую роль, как мы видели, играл бурный стремительный ритм [31]. В художественной структуре стихов о Марии доминирует иное начало — стремление к гармонической ясности, плавности и соразмерности. Такой эстетический идеал определяет иной тип композиционного членения, основанного на чередовании и сочетании более крупных ритмических единиц, их внутренней завершенности и устойчивого равновесия между ними. Отсюда столь частое тяготение Ронсара в «Продолжении»

---

[29] *Ronsard.* Op. cit., t. VII, p. 253, 257. В этой связи вообще выделяется одухотворенностью и формальным совершенством целая сюита рядом расположенных сонетов, которая занимает в изд. Ломонье стр. 252—258 (в изд. «Любовных стихотворений», осуществленном А. и К. Вебер,— сонеты XII—XVIII).

[30] См.: *F. Desonay.* Op. cit., p. 41 et sq.

[31] См. стр. 191.

и «Новом продолжении» к различным формам симметрических построений и параллелизмам. Отсюда же и вытеснение впечатления спонтанности, импровизации, потока эмоций чертами логической продуманности, взвешенности и последовательности. Из многочисленных возможных примеров остановимся на следующем сонете:

Les villes et les bourgs me sont si odieux
Que je meurs, si je voy quelque tracette humaine:
Seulet dedans les boys pensif je me promeine,
Et rien ne m'est plaisant que les sauvages lieux.

Il n'y a dans ces bois sangliers si furieux,
Ni roc si endurcy, ny ruisseau, ny fonteine,
Ny arbre tant soit sourd, qui ne sache ma peine,
Et qui ne soit marry de mon mal ennuyeus.

Ung penser, qui renaist d'un aultre, m'acompagne
Avec un pleur amer qui tout le sein me baigne,
Reschauffé de souspirs qui renfrongner me font:

Si bien que si quelcun me trouvoit au bocage
Voyant mon poil rebours, et l'horreur de mon front,
Homme ne me diroit, mais un monstre sauvage.

VII, 258

(Города и села мне столь ненавистны, что я погибаю, увидев малейший человеческий след. Одинокий и задумчивый, я гуляю по лесам, и ничто не доставляет мне удовольствия, кроме этих нелюдимых мест. Нет в этих лесах ни столь яростных кабанов, ни столь твердой скалы, ни ручья, ни родника, которые не знали бы о моих страданиях и которых не огорчала бы преследующая меня беда. Одна мысль порождает другую. Им сопутствуют горькие слезы, которые увлажняют мне грудь; их согревают вздохи, которые заставляют меня насупливаться. Если бы кто-то встретил меня в роще, то, увидев мои всклокоченные волосы и мое лицо, способное вызвать ужас, он подумал бы, что перед ним не человек, а дикое чудовище.)

Сонет изображает предел отчаяния, смятения и мизантропии, до которых довела поэта суровость возлюбленной. В то же самое время — в какой-то мере вразрез с настроениями, которые он воспроизводит,— сонет построен с поразительной логической четкостью, тем самым свидетельствуя о прозорливом самоконтроле. Каждый из катренов и терцетов представляет в идейном отношении

замкнутое целое и вместе с тем закономерное звено в общем движении мысли поэта. Она развивается от общего к частному, от действительности, окружающей поэта, к его «я». В первом катрене возникают контуры того «большого» мира, от которого поэт отрекся, уединившись в диком лесу. Во втором катрене поэт обращается к самому дикому, нетронутому человеком лесу, к природе, у которой страдания поэта находят сочувственный отзвук. Первый терцет характеризует внутреннее состояние поэта, второй рисует внешнее выражение этого состояния.

Наконец, впечатление спокойствия усугубляется окончательным переходом в любовных сонетах «Нового продолжения» от более порывистого десятисложного стиха (господствовавшего в книге, посвященной Кассандре, и частично представленного в «Продолжении») к более размеренному александрийскому стиху [32].

Таким образом, создаются предпосылки для постепенной кристаллизации мировосприятия, в котором гармонически уравновешиваются меланхолическая грусть и просветленная умиротворенность; горечь, вызываемая жизненными неудачами, и неистощимое упоение радостями бытия; поэтически возвышенное и обыденно конкретное; непосредственность в выражении эмоций и склонность к рефлексии и обобщающему анализу чувств. Перед нами еще один отблеск идеалов Высокого Возрождения. Вместе с тем только что охарактеризованные сборники, как мне кажется, отмечены и усилением предклассицистических тенденций в творчестве ренессансного поэта (не случайно столь многое в стихах «Продолжения» и «Нового продолжения», отчасти в сфере художественного мироощущения — осознание разлада, расхождения между мечтой и реальностью и внутреннее преодоление этого, но в первую очередь отточенность формы, гибкость, изящество, легкость поэтической фразы, «современность» слога предвосхищает и напоминает достижения французской поэзии XVII столетия). Эти сдвиги увенчивают разработку «низкого» стиля, сменяя в поэзии Ронсара черты барочности, присущие пиндарическим одам, и зависимость от маньеристического художественного идеала «Любовных стихотворений», прославляющих Кассандру. Примечательно, что стилистическая эволюция Ронсара в этом

[32] Подробнее об этом см.: *F. Desonay*. Op. cit., p. 108.

отношении оказывается созвучной основному направлению, в котором развивается современное поэту французское искусство. Оно также сначала проходит этап маньеризма (школа Фонтенбло), а уже затем в нем выдвигаются на первый план классицистические тенденции и реалистические черты (Ф. Делорм и П. Леско, с одной стороны, и Ф. Клуэ и Корнель де Лион, с другой). Вместе с тем, в ходе этих творческих исканий видоизменялся под пером Ронсара и сам «низкий» стиль. Объективно он превращался в стиль, который справедливо было бы именовать не «низким» а «срединным». Ронсар сам теоретически осознал этот сдвиг и сформулировал его итог в «Элегии Шуазелю», опубликованной во второй книге «Гимнов», увидевшей свет, как и «Новое продолжение», в 1556 г.:

Mais ce n'est pas le tout que d'ouvrir le bec grand.
Il faut garder le ton, dont la grace despend,
Ny trop haut, ny trop bas, suivant nostre nature
Qui ne trompe jamais aucune creature.

VIII, 352

(Ни слишком высоко, ни слишком низко, следуя сущности нашей натуры, которая никогда никого не обманывает.)

То же пристрастие к классицистической «срединности», умеренности и равновесию, то же категорическое отрицание обоих крайностей «выспренного» и «низменного» было затем повторено и развито Ронсаром на склоне жизни в третьем варианте предисловия к «Франсиаде» и в известном сизене, направленном против маньеристически-барочной манеры Дю Бартаса, находившегося тогда в зените славы:

Je n'ayme poit ces vers qui rompent sur la terre,
Ny ces vers empoullez dont le rude tonnerre
S'envole outre les airs; les uns funt mal au cueur
Des liseurs desgoutez, les autres leur font peur:
Ny trop haut, ny trop bas, c'est le souverain style,
Tel fut celui d'Homere et celui de Virgile.

VIII, 352

(Я не люблю стихов, которые ползут по земле, но также и напыщенных стихов, резкие громовые раскаты которых сотрясают воздух. Первые вызывают тошноту и отвращение у читателей. Вторые пугают их. Ни слишком высоко, ни слишком низко! Это самый превосходный стиль: им писали Гомер и Вергилий.)

Необходимо еще добавить несколько замечаний о произведениях, связанных с образом Марии и возникших после 1556 г. Их — четыре. Это — уже несколько раз упоминавшееся стихотворение «La Quenoille» (1559). В 1560 г. Ронсаром были созданы и включены во «Вторую книгу любви» «Путешествие в Тур, или Влюбленные Туане и Перро» и «Элегия к Марии». В этих стихотворениях внутреннее примирение между реальной действительностью и мечтой, достигнутое в «Новом продолжении», оказывается нарушенным, и разлад между обоими началами резко обостряется. «Путешествие в Тур» состоит как бы из двух совершенно разнородных пластов. Один из них — это очаровательный своей непосредственной достоверностью поэтический дневник. Он описывает путешествие, которое Ронсар и Баиф совершили из родового поместья вождя Плеяды в Тур, чтобы увидеть своих возлюбленных — Марию и Франсину. Обе они должны были присутствовать на свадьбе кузины Марии. Свадьба же справлялась в аббатстве св. Косьмы, расположенном в окрестностях Тура. Поэтический дневник Ронсара не только очень точно воспроизводит маршрут путешествия и его бытовые подробности. Он вольно или невольно фиксирует и реальный характер взаимоотношений обоих поэтов с их дамами сердца. Франсина не обращает никакого внимания на пылкие речи Баифа. Ронсару достаточно было подойти к Марии и попытаться заговорить с ней, как мать девушки тут же схватила ее за руку, посадила в лодку и отправила домой. К тому же здесь вновь звучит признание, что Мария предпочла лишенному внешнего блеска поэту более знатного поклонника. Второй же пласт этого любопытного стихотворения навеян Феокритом и его «Идиллиями». С одной стороны, это рассказ Туане (т. е. Баифа) о его безнадежной и безграничной любви к Франсине. С другой стороны, это мечта Перро (т. е. Ронсара) о безмятежном блаженстве на лоне природы с отвечающей ему взаимностью Марией — мечта, которая уже не что иное, как плод вымысла, оторванного от реальной действительности и чисто литературных реминисценций.

Подобный разлад еще более ощутим в «Элегии к Марии». Нескольким саркастическим выпадам против «глупого молодчика», который, обокрав поэта, воцарился в сердце любимой, противостоит аллегорическое изображе-

ние роскошного храма, который Ронсар желал бы воздвигнуть, чтобы увековечить свое чувство к Марии. В этом храме по соседству с мраморным изваянием возлюбленной находилась бы статуя поэта, изображенного в виде божества с различными символическими атрибутами в руках. Ронсару хотелось бы, чтобы сооруженный им храм служил последующим поколениям неопровержимым свидетельством ни с чем не сравнимого счастья, подаренного ему любовью к Марии. Более оправданным оказалось убеждение, что такую миссию смогут выполнить стихи, которые Ронсару продиктовало его поэтическое воображение.

Последняя попытка вернуться к образу Марии относится к 70-м годам. В издании собрания своих сочинений, осуществленном в 1578 г., Ронсар ввел во «Вторую книгу любви» цикл стихов «На смерть Марии» (стансы, песни, элегия и 13 сонетов). Однако, как это убедительно доказал Р. Сорг, выдвинутая им гипотеза теперь общепризнана — цикл этот в основе своей не связан со смертью Марии, простой девушки из Анжу [33]. Непосредственным поводом для его создания явилась кончина в 1574 г. Марии Клевской, юной возлюбленной Генриха III. Эта смерть побудила взяться за перо многих известных французских лириков во главе с Депортом. Не мог остаться в стороне и Ронсар. В стихах, воспевавших Марию Клевскую, он подражал Петрарке. Правда, подражание это, как отметили А. и К. Вебер, носило по преимуществу внешний характер. Ронсар оставил в стороне философско-этическую проблематику стихов «На смерть мадонны Лауры». Он заимствовал отдельные образы и развивал мотивы не покидающего поэта ощущения реального присутствия усопшей [34].

В цикле «На смерть Марии» преобладают стихи внутренне холодные и условные. Однако временами смерть далекой поэту королевской фаворитки ассоциировалась в сознании Ронсара с кончиной существа, бывшего ему некогда дорогим. Возникая, подобные ассоциации наполняли стихи Ронсара трепетом неподдельного чувства, а однажды породили бессмертный лирический шедевр. Речь

---

[33] *R. Sorg.* Cassandre ou le Secret de Ronsard. P., 1925, p. 246—250.
[34] См. введение к указ. ранее изд. «Amours», стр. XXIX.

идёт о сонете «Comme on voit sur la branche au mois de May la rose...» [35]

Здесь вновь возродилась та удивительная внутренняя гармония, основанная на уравновешивании и примирении противоположных, контрастных начал, которая отличала лучшие из стихов «Нового продолжения». В своей глубокой интерпретации Л. Шпитцер великолепно показал, как органично и с каким художественным тактом осуществлен в сонете переход от упреков судьбе в жестокости к «приятию судьбы, к преисполненному торжественного смирения спокойствию духа» [36]. Сонет одновременно и дышит меланхолией, и проникнут пантеистическим в своей основе оптимизмом. Он оплакивает гибель индивидуума и воспевает вечность красоты. Он говорит о боли, страдании и о величии природы как таковой.

Воспоминания о Марии из Бургейля вновь оживали в душе поэта. Это обстоятельство, как и желание идти по стопам Петрарки, и побудили поэта связать стихи, написанные по поводу кончины Марии Клевской, с образом своей давней возлюбленной и включить их в доработанном и дополненном виде в качестве заключительной части во «Вторую книгу любви».

Просветленная гармония была найдена Ронсаром, автором «Продолжения любовных стихотворений» и «Нового продолжения» в микромире интимных чувств. Поэту предстояло еще искать ее в макромире, поэтически осмысляя место человека в космосе и взаимоотношения человека и общества.

*

Увлечение «низким» стилем и работой над «мелкими» стихотворными жанрами отнюдь не заглушило в сознании Ронсара «возвышенных» творческих помыслов и жажды создания произведений, монументальных по объему, «высоких» по полету поэтической мысли и ее словесному воплощению. Оба регистра, обозначенные поэтом как «мощный глас трубы и скромное звучание лиры», продол-

[35] «Как роза ранняя, цветок душистый мая...» Пер. В. Левика (указ. соч., стр. 108).

[36] *L. Spitzer.* Explication linguistique et littéraire de deux textes français. II. Ronsard (in «Le Français moderne», 1936, t. IV, № 1, p. 41).

жают на равных началах сосуществовать в его творчестве (правда, «высокий» стиль успел к этому времени заметно видоизмениться по сравнению с годами, когда сочинялись пиндарические оды)[37]. Одновременно с «Продолжением любовных стихотворений» и «Новым продолжением» Ронсар выпускает в свет первую (1555) и вторую (1556) книгу «Гимнов» («Les Hymnes»)[38].

Содержание и жанровая специфика «Гимнов» не однородны. Мы встречаем здесь произведения энкомиастического характера, вроде «Гимна королю Генриху II» или «Храма в честь Коннетабля и Шатийонов» (остальные гимны также посвящены определенным историческим лицам; но в них восхваление адресата занимает, за исключением «Гимна справедливости», подчиненное место, играя, как правило, роль лирического зачина), или поэмы эпико-повествовательного плана, своеобразные эскизы и заготовки для будущей «Франсиады» (гимны «Каллаиду и Зету», «Поллуксу и Кастору»). Однако центральное место в «Гимнах» 1555—1556 гг. занимают поэмы философско-научного толка. Создавая их, поэт, по его собственным словам, стремился прежде всего «глубже, чем когда-либо, проникнуть в тайну природы и небес» (VIII, 246). Этот тип гимнов можно условно разделить на поэмы, посвященные космическим мотивам (гимны «Небесам», «Небесным светилам», «Вечности») и общественно-этической проблематике (гимны «Справедливости», «Смерти», «Золоту»). Следует подчеркнуть условность этого деления. Судьба человека для Ронсара неотделима от закономерностей, управляющих Вселенной. Достаточно вспомнить в

---

[37] *Ronsard.* Op. cit., t. VIII, p. 162.

[38] О «Гимнах» Ронсара, помимо общих трудов, посвященных вождю Плеяды, см.: *H. Busson.* Sur la philosophie de Ronsard. P., 1930; *idem.* Le rationalisme dans la littérature française de la Renaissance. P., 1957; *A. Klengel.* P. de Ronsards Hymnendichtung. Leipzig, 1931; *Ch. Dédéyan.* Henri II, La Franciade, et les Hymnes de 1555—1556 (in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», t. IX, Genève, 1947); *I. Silver.* Ronsard's Reflections on Cosmogony and Nature (in «Publications of the Modern Language Association of America» v. LXXIX, 1964, № 3); A. Kibédi Varga. Poésie et cosmologie au XVI^e siècle (in «Lumières de la Pléiade», P., 1966); *A.-M. Schmidt.* La Poésie scientifique en France, au XVI^e siècle. Nouv. éd. P., 1970; *G. Lafeuille.* Cinque Hymnes de Ronsard. Genève, 1973. На русском языке сколько-нибудь развернутый анализ «Гимнов» Ронсара можно найти лишь в указанной ранее работе Ф. М. Брескиной.

этой связи фаталистические мысли о воздействии звезд на формирование жизненного облика человека, звучащие в «Гимне небесным светилам», или поэму «Демоны». Ее герои — фантастические существа, связующее звено между человеком, природой и божеством.

Тяга к обогащению поэзии философским началом отчетливо обозначилась еще у представителей Лионской школы и в первую очередь в творчестве Сева. «Делия» проникнута идеями, восходящими к неоплатоническому учению. Характерно также, что в восприятии автора «Делии» человек выступает как точка преломления таинственных и мощных влияний, излучаемых космическими силами. Однако, в «Делии» философская проблематика подчинена лирическому воплощению любовного чувства и анализу порождаемых им душевных коллизий. Становление философской поэзии как самостоятельного литературного жанра относится во Франции к середине 50-х годов XVI в. Именно в это время стремление осмыслить в поэтической форме, но под философским углом зрения, судьбу человека и его место в мироздании, обобщая и художественно преломляя накопленные научные знания, увенчивается целым рядом примечательных творческих достижений. На несколько месяцев раньше появления в свет первой книги «Гимнов» Ронсара Пелетье публикует свой сборник стихов «Высочайшая любовь» («Amour des Amours», 1555). В стихах Пелетье возвышенная платоническая любовь становится ступенью, позволяющей возвыситься до постижения секретов мироздания и законов, обуславливающих единство космоса. В это же время Сев трудится над созданием научно-философской поэмы «Микрокосм» (закончена в 1559-м, а издана в 1562 г.), а Дю Белле воплощает свои размышления над трагическими противоречиями исторических путей развития общества в сборнике сонетов «Древности Рима» (1558). «Гимны» Ронсара занимают одно из первых мест в ряду этих творческих поисков.

Анализ «Гимнов» — задача сложная. Особенно нелегко вычленить общую мировоззренческую концепцию, лежащую в основе этого стихотворного цикла. Трудности возникают прежде всего из-за уже упоминавшегося разнообразия тематики, жанрового своеобразия и эмоциональной окраски отдельных произведений, включенных поэтом в сборники «Гимнов». Восторженные лирические отступ-

ления соседствуют здесь с размеренно торжественным эпическим повествованием, глубокий трагизм с иронической усмешкой, резкая сатира с несколько тяжеловесной, но преисполненной внушительной «учености» дидактикой. При этом речь идет не только о различии между отдельными гимнами, но иногда и о переходах, оттенках и контрастах внутри одного произведения. Сев, автор «Микрокосма», и Дю Бартас, создатель «Недели», свои философские поэмы строят на основе единого эпического сюжета, почерпнутого в библейском предании о сотворении мира, и стремятся придать их содержанию энциклопедический всеобъемлющий характер. «Гимны» Ронсара в этом смысле более фрагментарны и одновременно, при всей своей насыщенности философскими, теологическими и эпическими элементами, значительно сильнее пропикнуты лирическим началом.

Однако основная сложность заключается не в этом, а именно в следах синкретизма, которые сохраняют «Гимны» Ронсара. Научный, философский и теологический подход к осмыслению действительности в них не поглощается полностью художественной стихией, а в какой-то степени, пусть и в подчиненном виде, приглушенно и побочно сосуществует с последней. К тому же и в само понятие философии Ронсар продолжает вкладывать необъятно широкое содержание. Она по-прежнему для него (как это видно, например, из «Гимна философии») — сумма всех познаний и, больше того, духовных устремлений человека: идет ли речь о небесах, земле или преисподней, о теологических, естественно-научных, юридических или этических представлениях. Философия все включает в себя, вплоть до поэзии, медицины, навигации и магии.

Сочетание в «Гимнах» поэзии и дидактики, художественного и научно-философского видения действительности толкало исследователей творчества Ронсара на ложный путь, побуждая их искать в «Гимнах» 1555 и 1556 гг. наличие некоей цельной, логически строго продуманной и внутренне согласованной философской системы. Такой подход неизбежно приводил к односторонним выводам. Идейная направленность «Гимнов» невольно сводилась к утверждению какой-то определенной философской доктрины, а поэт представал как адепт и популяризатор этой доктрины, будь то традиционный аристотелизм, чистая, лишенная каких-либо примесей рационализма религиоз-

ность, оккультизм или, наоборот, материалистический в своей основе эпикуреизм. В «Гимнах» можно найти отражение всех этих умонастроений и учений. Однако содержание поэтического цикла Ронсара нельзя свести ни к одному из них. Это неправомерно не только в силу противоречивости идейного содержания «Гимнов»; такого рода попытки ошибочны и обречены на неудачу по самой своей методологической сущности. При всем синкретизме, присущем им, «Гимны» Ронсара — произведения, по природе своей прежде всего художественные. Единство их идейной проблематики и ее решения поэтом следует искать в сфере художественного мировосприятия Ронсара. Это единство действительно трудно уловить. Но все же установить его можно. Для того чтобы достичь этой цели, необходимо прежде всего выяснить, каков тот образ человека и человечества, который Ронсар-поэт рисует в «Гимнах», и каково то место, которое Ронсар-художник отводит человеку во Вселенной.

Основной идейный стержень в «Гимнах» заключается, с моей точки зрения, в характерном для литературы позднего Возрождения изображении резкого контраста, острого противоречия между величественной и прекрасной гармонией, царящей в космосе, и беспорядком, смятением, хаосом, раздирающими существование человека. Для более ранних этапов в развитии ренессансной мысли характерно представление об органическом, естественном единстве человека и окружающей природы, космоса в целом (к античности восходит, например, представление о Вселенной как живом организме, тождественном по своей структуре человеческому «микрокосму»). Антропоморфический мифологизм, которым была проникнута трактовка природы в «Одах» Ронсара, питался ощущением такого рода единства. У Ронсара, автора «Гимнов», оно уже значительно осложнено, а во многом прямо нарушено.

С одной стороны, в «Гимнах» человек выступает как частица космоса, как существо, занимающее определенное, свыше предназначенное ему место в строго иерархическом строении вселенной и зависимое от космических сил (родство человека с природой выступает теперь прежде всего в форме подчинения первого второй; как и всякое подчинение и любой вид фаталистической обусловленности, оно приобретает черты чего-то, не лишенного тягостной обременительности).

Показательны в этом отношении поэмы «Демоны» и «Гимн небесным светилам». Ронсар верит в существование духов как некоего промежуточного, связующего звена между человеком и божественными существами, окружающими всевышнего. Если обиталище ангелов — небесный свод, а человеку предоставлено жить на земле, то духи населяют воздушное пространство подлунного света, расположенного между землей и эмпиреями. Духов роднит с божеством бессмертие, а с человеком — подвластность страстям. Они и не абсолютно бесплотны, как бог, но и не обладают грубой телесной массой, как человек. Окружая последнего со всех сторон, они как бы служат посредником между ним и небесными силами. Наводя на человека ужас и страх, они оповещают его о воле провидения посредством сновидений, предсказаний, загадочных знамений. Невидимыми нитями связан человек и со светилами. Именно таинственное воздействие светил определяет при рождении человека своеобразие его внутреннего склада, а тем самым и предначертывает его дальнейшие жизненные пути: характер его влечений, страстей, поле и границы его будущей деятельности. Правда, над одним светила не властны: человек, согласно Ронсару, сохраняет свободу нравственного выбора.

Однако еще более настойчиво пробивается наружу в содержании «Гимнов» иная тема — обособление и отчуждение человека от природы, образование между ними разрыва. Законы, которые раз и навсегда определяют существование космоса (по своим истокам божественные), и законы, царящие в жизни человека, оказываются отнюдь не тождественными. Наоборот, между ними обнажается разительное несоответствие. У человека оказывается своя, совершенно особая и многострадальная судьба. Эта мысль поэтически особенно отчетливо выражена в заключительных стихах «Гимна светилам». Великая Вселенная породила человека; но создав его, она продолжает жить своей безмятежной, размеренной жизнью, равнодушно наблюдая за треволнениями человеческого существования. Этот же мотив звучит и в «Гимне вечности». Обращаясь к бессмертию и не знающей границ вечности, поэт укоряет ее в том, что она наградила человека «горем и заботами, старостью и смертью, которые и составляют его истинный удел, и что она придает малое значение всему нашему роду» (VIII, 252).

В «Гимнах» законы, которые царят во Вселенной (в понятие «природа» Ронсар вкладывает более узкий и специфически «земной» смысл, чем в понятие «космос»), сохраняют значение возвышенного урока и примера человечеству. Однако это урок, который приобретает идеальное значение. Человечество все более отклоняется от принципов, на которых он основан, все менее склонно ему внимать.

Чем же особо примечательно и поучительно строение космоса? Свои космологические воззрения Ронсар изложил по преимуществу в трех произведениях: в гимнах «Небесам», «Небесным светилам» и «Вечности». Гимны эти (два из них — «Небесам» и «Вечности» — представляют собой значительно расширенные переработки одноименных латинских стихотворений Марулла) принадлежат к наиболее поэтичным произведениям цикла и выделяются своим лиризмом. Космологические воззрения Ронсара зиждятся на птолемеевской системе мироздания (в издании 1555—1556 гг. «Гимны» не содержат прямых отзвуков учения Коперника) и на широком использовании соответствующих произведений Аристотеля (прежде всего трактата «О небе»), а также Гесиода и Плиния. Однако для нас важен, как мы уже отмечали, не научный аспект космологии Ронсара, а ее общемировоззренческие черты и эстетическое преломление последних.

Первое, что воспевает Ронсар во Вселенной,— это ее величие, которому противостоят скоротечность и бренность человеческого существования. Из этой темы — созерцания величия мироздания и восхищения его трудно постижимой умом грандиозности — Ронсар извлекает (я остановлюсь на этом дальше специально) примечательные по своей поэтической выразительности и глубине эффекты. Два свойства Вселенной выделяются в этой связи прежде всего: вечность и безграничность. В «Гимнах» 1555 и 1556 гг. Ронсар придерживается взгляда, освященного ортодоксальной теологической мыслью, согласно которой Вселенная была создана божеством ex nihilo (VIII, 144); лишь позднее, после 1560 г. Ронсар начинает склоняться к аверроистской концепции извечности Вселенной [39]. Однако, возникнув по воле провидения, она затем

[39] *H. Busson.* Sur la philosophie de Ronsard, p. 15.

не знает конца. С другой стороны, в споре о единстве или множественности миров, Ронсар выступает в качестве сторонника аристотелевской точки зрения, согласно которой космос единствен (VIII, 147). Вместе с тем, подчеркивая вслед за Аристотелем и Плинием, что за пределами единого космоса не существует ни пространства, ни времени, Ронсар говорит о «бесконечности» небесного свода, о том, что «грандиозность» последнего не знает ни начала, ни конечного рубежа (VIII, 147).

Ронсар воспевает далее внутреннюю гармонию, отличающую мироустройство. Все во Вселенной — от самого значительного до самого мелкого — взаимосвязано и включено в определенный нерушимый порядок. Этот порядок и есть основа космической гармонии (знаменательно, что в древнегреческом языке «порядок», «упорядоченность» и были первоначальным смыслом слова «космос»; лишь позднее это слово стало обозначать «небо», а затем — «вселенную») [40]. Порядок, стройность целого и безупречная согласованность его частей представляют для Ронсара, автора «Гимнов», не только категории физические или эстетические, но и ценности этические и социальные.

Движение светил никогда не было строго регламентировано («Гимн небесным светилам»). Они были рассыпаны на небосводе в беспорядке, как попало. Каждое утро привратницам Солнца Часам приходилось собирать воедино и пересчитывать звезды, подобно тому как пастух проверяет доверенное ему стадо. Однако затем светила оказали неоценимую услугу Юпитеру и другим олимпийским богам во время их единоборства с титанами. Тогда, желая отблагодарить светила, Юпитер в виде особой награды и привилегии и упорядочил раз и навсегда занимаемое ими место и совершаемое ими движение, включив их тем самым в общую систему мироздания. Только с этого времени, будучи упорядоченными, завоевав твердый статус, светила и обрели магическую силу, способность воздействовать на существование обитателей земли, определять судьбы людей.

Самая же страшная опасность для Вселенной — распря. В «Гимне Вечности» Ронсар рисует знаменательную

---

[40] См.: *А. Ф. Лосев.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975, стр. 276.

аллегорическую картину. У подножья трона, на котором восседает Вечность, Мощь, закованная в латы и вооруженная мечом, стережет повелительницу от коварных происков Распри. Ведь распря и бунт первоэлементов могут возродить первобытный хаос и вызвать гибель мироздания (VIII, 249—250).

Другие поучительные принципы, обуславливающие незыблемость мировой гармонии,— равновесие первоэлементов и одновременно их иерархическое членение, а также их «послушание», т. е. неукоснительное следование установленным законам. Вершина иерархического строения Вселенной представлена высшей, эфирной сферой небосвода, средоточием божественных сил. Ниже расположено звездное небо и подлунный мир (как уже отмечалось, обиталище «переходных» существ — духов). «Нижнее» же место во Вселенной не только в пространственном, но и в жизненно-этическом отношении занимает земля. Тема же соблюдения «порядка» и «дисциплины» как всеобъемлющего, космического по своим масштабам принципа особенно широко развита в «Гимне справедливости», в начале отрывка, обращенного к государю и посвященного восхвалению законности (стихи 445—465).

Этому правилу подчиняется все: и первоэлементы (небо, море, земля), и небесные светила, и живые существа — звери, птицы, рыбы. Оно должно господствовать и в общественной жизни человека, будучи в одинаковой мере обязательно и для правителей, и для подданных. В основе же его — верность каждого своей, заранее ему предназначенной сущности и соблюдение предназначенного ему места. («Никто не видел, чтобы день стал сумеречнее ночи, чтобы палящее Солнце превратилось в Луну или же небеса в Море; и никогда не было видно, чтобы Воздух стал Землей, а Земля Огнем. Почтенная Природа, преисполненная осмотрительности, так благоустроила мироздание, что этот распорядок не претерпевает изменений и никогда не претерпит таковых» — VIII, 68). Именно из этого принципа Ронсар выводит свое понимание справедливости и правосудия.

Вместе с тем в философской концепции Ронсара важную роль играет и понятие движения. Движение — основа существования космоса. Девять сфер, составляющих небосвод, с поразительной стремительностью (по скорости с нею может сравниться лишь человеческая мысль — ведь

и она небесного происхождения) вращаются вокруг неподвижной оси мироздания (VIII, 141—142). Движение это совершается по кругу (идеальной телесной форме, согласно Ронсару и его античным вдохновителям во главе с Аристотелем и Плинием) [41]. Приостановись оно хотя бы на мгновение, и мироздание немедленно погибнет. Движение же, или иными словами развитие, обусловливает непрекращающееся обновление природы, т. е. ее существование. Родственную мысль Ронсар, автор «Гимнов», пытается применить, как мы увидим дальше, и к сфере общественных отношений. Она свидетельствует об углублении в его мировоззрении по сравнению с концом 40-х и началом 50-х годов материалистических черт и элементов историзма и видоизменяет поэтическое решение им проблемы времени.

Трагический характер конфликта, возникшего между поведением человека и принципом, определяющим существование Вселенной, усугубляется огромными возможностями, заложенными в натуре первого. Человек — венец природы. Ради его жизненных нужд существуют необъятный небесный свод, звезды, луна и солнце, источник света. Его внутренний мир таков, что он может сравняться в душевном величии и благородстве с бессмертными ангелами (VIII, 61, «Гимн справедливости»). Огромная сила человека заключена в его разуме. Человек зависит от окружающей его природы, но он способен познать ее тайны и тем самым поставить ее себе на службу. Поэт своим творчеством хочет помочь человеку в осуществлении этой грандиозной задачи. Определяя поставленную им перед собой цель, Ронсар прибегал к образной формуле, заимствованной из орфической поэзии: «пытаться раскрыть секреты природы и небес» (VIII, 246, «Гимн вечности»). Но на самом деле, в отличие от орфиков, речь идет в данном случае не о мистических прозрениях и откровениях, а о том возрастающем интересе к познанию объективных закономерностей, управляющих действительностью, которым проникнуты «Гимны» Ронсара.

Ронсар верит в неуклонный прогресс научных знаний. В «Гимне философии» поэт рисует впечатляющую картину обширнейших завоеваний, осуществленных в самых

---

[41] «...в форме круга воплощено совершенство, которое само в себе заключает изобилие...» («Гимн небесам», VIII, 142).

различных сферах пытливым умом человека. Ронсар идет дальше: он ставит в этой поэме вооруженного разумом человека выше богов. Юпитер держит в своих руках железную цепь, к которой, как к оси, прикреплен космос, и тем самым властвует над Вселенной [42].

Другие боги тщетно пытаются вырвать у него эту цепь. Но то, на что не способны они, могут осуществить простые смертные. Философия, т. е. научное познание в его совокупности, дает возможность людям подчинить себе богов (VIII, 89—90).

Столь непримиримо и дерзновенно гуманистические и рационалистические тенденции выражены, однако, в «Гимнах» Ронсара лишь в одном произведении — в «Гимне философии». А это произведение, что немаловажно, принадлежит (наряду с «Мольбой, обращенной к Фортуне» и «Геркулесом христианским») к числу наиболее ранних гимнов поэта и создано, очевидно, еще до 1555 г. Об этом, помимо всего прочего, свидетельствует размер, десятисложный стих, которым написаны эти три поэмы. Первым гимном, в котором Ронсар применил александрийский стих, был «Гимн Вакху», относящийся к 1554 г. А в 1555 г. александрийский размер решительно оттеснил в творчестве Ронсара (и прежде всего в сфере монументальных жанров) десятисложный стих.

В целом в «Гимнах» 1555—1556 гг. светские, рационалистические устремления переплетаются с религиозными идеями и умонастроениями, хотя первые, в конечном итоге, в этой сложной попытке синтеза преобладают над вторыми. К тому же религиозное начало местами в «Гимнах» принимает отнюдь не ортодоксальную форму, вступая в противоречия с официальной церковной догмой. Примером в этом отношении может служить поэма «Демоны». С точки зрения ортодоксальной церковной идеологии демоны — воплощение бесовского начала, носители зла, исчадия ада, заслуживающие решительного осужде-

---

[42] Миф о космической железной цепи Юпитера восходит к Гомеру. О перерастании этого мифа в натурфилософскую концепцию Великой Цепи Бытия широко распространенную в эпоху Ренессанса, см. в статье А. А. Аникста «Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы» (сб. «Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII вв.», стр. 184—188) и в книге Л. Е. Пинского «Шекспир». М., 1971, стр. 254 и далее.

ния и ожесточенной борьбы. Однако в «Демонах» ноты порицания и осуждения, жалобы на беды, причиняемые духами, звучат лишь в конце поэмы и в какой-то мере диссонируют с ее содержанием в целом. Доминирует же, наоборот, унаследованное от античности доброжелательное отношение к духам, как к существам, олицетворяющим живые силы природы и родственным человеку. Бросается в глаза и та рационалистическая последовательность и ясность, та логическая четкость, та «научность», с которыми Ронсар, классифицируя духов, описывая их повадки, исследуя их воздействие, излагая различные гипотезы об их происхождении, трактует иррациональные по своей природе явления.

Весьма показательна в этом отношении и небольшая вставная новелла, которая повествует о ночной встрече поэта с привидением. Вместе со стихами, в которых сочувственно пересказываются народные поверия о добродушных домашних духах из породы эльфов, сожительствующих с людьми, выполняющих за них разные работы и одновременно пугающих их своим невидимым присутствием (стихи 239—261), этот отрывок принадлежит к наиболее поэтичным фрагментам гимна. На первый взгляд возникает впечатление, что перед нами художественные мотивы, предвосхищающие эмоциональную окраску будущей романтической баллады. На самом же деле это не так. Если в описании эльфов стремление Ронсара вжиться в мир народных суеверий, включить в свое произведение поэтическое переложение фольклорной по своим истокам темы и позволяет наметить какие-то отдаленные аналогии с эстетическими наклонностями романтиков, то во втором случае выявляются принципиальные различия в творческом восприятии иррационального.

Это сопоставление уже не раз привлекало внимание французских историков литературы. Так, например, А. Вебер совершенно справедливо отметил, что если немецкие романтики и идущий по их стопам В. Гюго, обращаясь к теме «инфернального преследования», стремятся в первую очередь вызвать у читателя чувство ужаса и нагромождают поэтому разного рода фантастические подробности, то Ронсар изображает ночное виде́ние гораздо проще, деловитее, как нечто нередко встречающееся и отнюдь не из ряда вон выходящее. Знаменательно и то, что рассказ об этом видении он использует в дидактических

целях, дабы показать, каким именно способом следует изничтожить призраки [43]. Этот же отрывок— пример принципиального расхождения и с барочными чертами художественного мироощущения д'Обинье. Ронсар воспроизводит таинственное событие, произошедшее с ним некогда в юности, как бы извне, со стороны, как объективный, спокойный наблюдатель, как человек, восстанавливающий в памяти то, что уже осталось далеко позади, не испытывая при этом волнения от воспоминания о невольном и неожиданном соприкосновении с миром чудесного. Д'Обинье же в первых стансах «Весны» рисует кошмарные образы, которые его преследуют как бы «изнутри», как страшные галлюцинации, которые порождены его собственным мучительным и непереносимым душевным состоянием [44].

Одно из самых пессимистических произведений Ронсара — «Гимн смерти». Оно проникнуто религиозными настроениями. Смерть прославляется как желанное избавление от жизненных тягот и страданий, как путь к искомому блаженству— соединению души с богом. Прибегая к художественным образам, напоминающим религиозную поэзию барокко, Ронсар говорит о ничтожестве человека, о тщете его существования («...мы ничто, мы не более, чем одушевленный комок земли и живая тень; наш удел — страдания, нищета и суетные помехи» — VIII, 169—170). Он призывает теперь пренебречь телом, «случайной и смертной оболочкой души», и держать его в узде; опасаться страстей, которые не приносят ничего, кроме раскаяния (VIII, 168—169). Выступая с апологией христианских догматов, создатель «Гимна смерти» обрушивается с полемическими выпадами против сторонников языческого упоения радостями бытия (VIII, 172).

В «Гимне смерти» важное место занимает тема бренности всего земного. Но решается она неоднородно, и мы сталкиваемся здесь с весьма существенным противоречием, обнажающимся в содержании поэмы. Первоначально, в духе исходной идейной концепции гимна, мысль о том, что «все меняется и вновь видоизменяется и непостоянство господствует», служит еще одним доводом в пользу

---

[43] *H. Weber.* La Création poètique au XVI[e] siècle en France. P., 1956, p. 520—521.

[44] *M. Dassonville.* Ronsard, t. II. P., 1970, p. 181—182.

того, что человеческое существование бесцельно и бессмысленно (VIII, 173). Однако в самом конце гимна тема скоротечности и бренности живого получает принципиально иное решение. Трагические акценты сохраняются. Но возникает другая, более широкая, более объективная и вновь обретающая гуманистическую направленность перспектива. Всемогущей Смерти противопоставляется не менее всесильная Венера: он воплощает в себе принцип плодоносности, обновления и размножения. Все, что Смерть уничтожает, Венера восстанавливает. Преходящей оказывается форма, материя же сама по себе неразрушима:

Ce qui fut se refaict, tout coulle comme une eau,
Et rien dessous le Ciel ne se void de nouveau:
Mais la forme se change en une autre nouvelle,
Et ce changement là, vivre au monde s'appelle,
Et mourir quand la forme en une autre s'en va.

VIII, 178

(То, что существовало, разрушается; все утечет, как вода, и нет под небесами ничего нового. Но форма превращается в другую, новую, и это превращение называется жизнью на земле и смертью, когда одна форма переходит в другую.)

Таким образом, в «Гимне смерти» впервые возникает мысль, которая позднее не раз будет звучать у Ронсара (например, в поэме «О порче дел людских», в элегии «Против лесорубов Гастинского леса», в «Эпитафии покойного Президента, господина де Сент-Андре», в конце четвертой песни «Франсиады» и т. д.) и которая весьма существенна для понимания тенденций, выдвигающихся на первый план в философских воззрениях Ронсара после 1560 г. (пантеистические и аверроистские идеи, отрицание платонизма, углубление представлений о трагических противоречиях бытия, смягчаемых, однако, оптимизмом общей философской концепции развития; мысли о непрерывности развития, о преемственности всего живого, о том, что если отдельный индивидуум «эфемерен, то природа вечна», вытекающие отсюда надежды на будущее) [45].

[45] Об эволюции философских воззрений Ронсара см. указ. выше работы А. Бюссона и И. Сильвера. Стремление А. М. Шмидта увидеть в материалистических тенденциях позднего Ронсара своеобразное выражение пессимизма, охватывающего будто бы в это время поэта, явно односторонне (*A.-M. Schmidt.* Op. cit., p. 130).

Утверждение жизни как бесконечной смены форм единой в своей сущности материи, которое возникает в заключении «Гимна смерти», знаменует одновременно и поворот в художественном преломлении Ронсаром проблемы времени. И в «Одах», как мы видели, неоднократно возникала тема скоротечности и бренности жизни. Поэт призывал, однако, отстранить эти мрачные мысли, забыть о них, преодолеть их, предаваясь наслаждениям, извлекая радости из сегодняшнего дня. Затем в «Гимне смерти» создается впечатление, что ощущение скоротечности бытия подавляет поэта и толкает его во власть религиозных настроений. Однако в заключении оказывается, что бренность земного — это не только бедствие, не только неумолимый закон существования, но и основа жизни, ее постоянного обновления. Таким образом, текучесть времени оказывается не только злом, причиной страдания и горя, но и предпосылкой развития, движения вперед, а тем самым и источником оптимистического взгляда или, во всяком случае, стимулом для приятия действительности и обретения внутреннего равновесия. Дальнейшее развитие этой тенденции, этого стремления, преодолевая боязнь времени, в нем самом, в его неустанном потоке искать залог гуманистической веры в будущее мы и находим (правда, в еще недостаточно обобщенной форме «утешения другу» в его личных невзгодах) в «Послании Шарлю де Писселё», произведении, вошедшем в сборник «Гимнов», изданный в 1555 г.

«Гимн смерти» Ронсара небезынтересно сравнить с одной из частей «Плача по мессиру Флоримону Роберте» Маро, озаглавленной «Обращение смерти ко всем смертным» («La Mort à tous humains») [46]. Стихотворение Маро — это также хвалебный гимн смерти как избавительнице от земной юдоли. Фагэ заметил по поводу этого произведения: «Оно является истинной вехой, знаменующей собой первую серьезную и удачную попытку создать во Франции философскую поэзию, за основоположника которой слишком часто выдают Ронсара» [47]. Такого рода вывод вызывает возражения. Стихотворение Маро действительно обладает незаурядными художественными достоинствами. Оно цельно, музыкально, трогательно непо-

---

[46] *Cl. Marot.* Oeuvres complètes. Ed. A. Grenier. P., s. d., p. 539—543.
[47] *E. Faguet.* XVIII[e] siècle. P., s. d., p. 62.

средственностью в выражении чувств. Но это не «поэзия идей», а стихотворная молитва, преисполненная от начала до конца религиозных эмоций. Гимн же Ронсара, несмотря на всю зависимость поэта от религиозных догматов, производит значительно более светское впечатление. Под пером Ронсара в плоть поэзии действительно входит философия, а не теология. При этом речь идет не только о заключении к гимну, проникнутом духом стихийно прорывающейся материалистической диалектики. В гимне Ронсара поэтически преломляется рационалистическое осмысление феномена смерти, мы слышим отзвуки острого внутреннего спора. В ходе этого спора, сталкивая мнения и обосновывая решение проблемы, поэт использует аргументы, почерпнутые из античных источников — у Лукреция, Цицерона, Плутарха, Стобея и стоиков.

Идея божества играет значительную роль в содержании «Гимнов». Правда, роль эта различна в зависимости от того, идет ли речь о существовании Вселенной, или о бытии человека. Бог — создатель Вселенной, ее строитель, «искусный мастер, соорудивший ее из ничего» (VIII, 119, 145). Он — воплощение вечности и всемогущества, качеств, диаметрально противоположных немощи смертного человека (VIII, 125). Бог — своего рода суперарбитр, надзирающий за силами, которые управляют судьбой человека: он укрощает в случае необходимости злых духов, может видоизменить роковое воздействие небесных светил. В целом же, создав Вселенную, он предоставляет ей функционировать согласно им же самим установленным законам. Бог в «Гимнах» 1555—1556 гг. вознесен Ронсаром согласно ортодоксальной религиозной точке зрения над природой, над космосом. Но в центре внимания поэта — космос как таковой, с его законами, с его свойствами, которые Ронсар, воспевая их, соотносит в первую очередь с человеком, а не с божеством.

Такая концепция, с одной стороны, отличает «Гимны» от более поздних, проникнутых ярко выраженным пантеистическим духом произведений Ронсара (вроде поэмы «Кот»), в которых понятие божества растворяется в понятии природы. Но такой угол зрения принципиально отличен и от позиции Дю Бартаса, автора религиозно дидактической эпопеи «Неделя» (первая часть — 1578 г.). В творчестве Дю Бартаса на первый план выступают религиозно-апологетические устремления, а художествен-

ные традиции, воспринятые от ренессансных предшественников, поэтов Плеяды, оттесняются на задний план сложным переплетением маньеристических и барочных тенденций. Восторженное изображение природы, ее красочности, многообразия ее форм служит у поэта-гугенота целиком прославлению божественного творца. Природа в истолковании Дю Бартаса предстает как олицетворение нескончаемой вереницы чудес, предназначенных свидетельствовать о всемогуществе и благости провидения. У Ронсара же в «космических» гимнах хвала всевышнему занимает значительно более обособленное место, а преклонение перед природой получает философски гораздо более самостоятельное, независимое от религиозных восторгов воплощение.

Иначе обстоит дело в гимнах, посвященных общественно-этической проблематике, и прежде всего в «Гимне справедливости». Когда речь заходит о человеческом обществе, бог выступает в качестве активнейшей всеопределяющей силы. Без его вмешательства и помощи человек сбивается с пути и оказывается на краю гибели. Теперь образ всевышнего, отвлеченный и блекло разработанный в «космических» гимнах, наполняется значительно более конкретным эмоциональным содержанием. Восседая на Олимпе в традиционном обличии античного Юпитера, он обретает черты беспощадного в своем гневе и жажде отмщения ветхозаветного Еговы («Гимн справедливости»).

В «Гимне справедливости» вновь возникают картины блаженного и канувшего в вечность «золотого века», когда не существовало понятий «мое» и «твое», когда природу не надо было обрабатывать в поте лица своего, а она сама щедро одаривала людей всем необходимым. Затем наступили падение и всеобщая порча нравов, а, наконец, и зловещий хаос, подлинное светопреставление. Рассказу об исчезновении «золотого века» в «Гимне справедливости» присущи черты, напоминающие религиозное предание о грехопадении первых людей и изгнании из Эдема. Два самых страшных порока явились истоком последующих несчастий и катастроф, суровых кар, обрушенных на людей всевышним: неповиновение заветам, установленным свыше, и междоусобные распри, порожденные хищническими, собственническими, захватническими инстинктами и находящие свою кульминацию в кровопролитных опустошительных войнах. Воспроизводя

с негодованием ужасы и язвы «железного века», Ронсар совершенно очевидно обращается мысленно к современной действительности, европейской и французской, естественно, в первую очередь. Зловещие отблески угрозы религиозного раскола и связанных с ним общественных неурядиц и столкновений лежат на поэзии Ронсара. Прямые намеки в этом направлении и недвусмысленное осуждение еретических движений содержат, например, стихи, в которых говорится о преисполненных спеси людях, дерзнувших объявить войну богу, вознамерившихся вырвать из его рук скипетр и молнии, о тех, кто презрел божественные установления, отвернувшись от всевышнего, пренебрег его священным гневом и возведенными ему храмами (VIII, 58).

Характерно, что, согласно Ронсару, судьба человечества висит на волоске: положение до предела накалено, и исход конфликта неясен. Аллегорически драматизм ситуации воплощен в виде острого диспута, происходящего в среде небожителей между Справедливостью, Юпитером, Милосердием и Фемидой. Всевышний готов стереть род людской за его прегрешения с лица земли. В конце концов, однако, верх берут терпимость и снисхождение. Основой для такого решения служат надежды, возлагаемые на короля Генриха II, на то, что он твердой рукой, при содействии своих соратников, сможет навести в стране порядок. Далее следует уточнение положительной общественной программы. Ж. Лафей правильно указала, что эта программа во многом перекликается с идеями, которые утверждал М. Лопиталь[48]. Основой основ должно быть законопослушание, обеспечиваемое авторитетом монархии. Вместе с тем законы, будучи санкционированы и провозглашены, обязательны для всех. Здесь нет исключения. Апология мощной монархической власти и богобоязни дополняется в «Гимне справедливости» мыслями о страданиях бедняков и о необходимости заботы об обездоленных низах, порицанием произвола грандов[49], разоблачением продажности судопроизводства, соображениями

---

[48] *G. Lafeuille.* Op. cit., p. 116.

[49] Обилие в «Гимнах» 1555 и 1556 гг. критических выпадов, направленных против придворных кругов и феодальной знати, справедливо отмечено А. Д. Михайловым в его работе «Основные этапы творческой эволюции Ронсара» («Известия ОЛЯ», 1962, т. XXI, вып. 6, стр. 501).

относительно того, что и монархи несут за свои поступки ответственность перед всевышним.

Религиозные мотивы играют бо́льшую роль в общественных убеждениях Ронсара, автора «Гимнов», чем у некоторых других ведущих поэтов Плеяды во второй половине 50-х годов. Это относится к Дю Белле. И в «Древностях Рима» и в «Сожалениях» поэт, преодолевший духовный кризис начала 50-х годов, раскрывая жестокие противоречия действительности, остается на почве светского мироощущения (за исключением цикла «Сновидения») и не прибегает к помощи религиозных идей. Сатирическое же разоблачение папского Рима, как мы знаем, отличается в «Сожалениях» исключительной резкостью. В «Пространной речи» при всех благонамеренных заверениях критика господствующей церкви продолжает носить принципиально острый и решительный характер. Особенно же примечательны взгляды, которые в канун религиозных войн были присущи Жоделю. Вторая из дошедших до нас трагедий драматурга Плеяды— «Дидона, приносящая себя в жертву»— произведение чрезвычайно смелое по своему идейному пафосу [50]. Суть этого пафоса заключается в разоблачении антигуманности религиозных заветов, в их вопиющем внутреннем противоречии человеческим принципам справедливости, верности, сострадания. Религиозный фанатизм влечет за собой кровавые жертвы. К тому же, как показывает Жодель, он неизбежно сопряжен с отталкивающим лицемерием («Que la religion est souvent un grand fart!») [51]. Взгляд на жизнь, воплощенный поэтом в трагедии, глубоко пессимистичен. Наглядный пример тому — максимы, вложенные поэтом в уста хора в заключении IV акта. Таков, скажем, горестный возглас:

Un seul hasard domine
Dessus tout l'univers,
Ou la faveur divine
Est deuë au plus pervers [52].

(Одна случайность господствует на всем свете, где божественное благорасположение — удел наиболее развращенных.)

[50] Эта трагедия была создана, по-видимому, около 1560 г. (см. соображения, высказанные по этому поводу Э. Бальмасом в изд.: *E. Jodelle.* Oeuvres complètes, t. II. P., 1968, p. 454).
[51] *Jodelle.* Op. cit., t. II, p. 177.
[52] Ibid., p. 207.

Одним из самых действенных и страшных орудий произвола в руках грандов, великих мира сего, оказывается «священный обман» — таков объективный вывод, вытекающий из драматического повествования о низкой измене Энея, то и дело взывающего к небесам и прикрывающего свои неблаговидные поступки ссылками на «волю провидения».

Сатирико-публицистическая поэма Жоделя «Речи Юлия Цезаря перед переходом через Рубикон» написана в те же годы, что и «Дидона, приносящая себя в жертву». И это произведение насыщено критическими тенденциями, в первую очередь выпадами против придворной жизни. Однако, соотнося различные типы государственного устройства, Жодель отвергает республику, народовластие и предпочитает самодержавие. Править страной и господствовать — удел избранных натур [53]. Только монарх и просвещенное, утонченное аристократическое общество способны, согласно Жоделю, обеспечить расцвет культуры, позволяют художнику реализовать себя [54]. Таким образом, подобно Ронсару и Дю Белле, и Жодель также при всех разочарованиях в окружающей действительности, при всем ощущении неумолимости надвигающейся катастрофы, продолжает свои упования связывать с королевской властью.

Анализ «Гимна справедливости» позволяет лучше понять позиции, на которых Ронсар утвердился позднее, во время разгара религиозных войн, в годы создания «Рассуждений о бедствиях нашего времени». Этот анализ проливает дополнительный свет и на содержание одного из ключевых и самых сложных для истолкования произведений Ронсара — его «Гимн золоту».

О том, что «Гимн золоту» — произведение сложное, очевиднее всего свидетельствует разительное расхождение в его истолковании и оценке историками литературы. Интерпретация эта может быть сведена к четырем основным вариантам. Целый ряд ученых считает «Гимн золоту» произведением неудачным и вообще не заслуживающим особого внимания [55]. Другие исследователи придерживаются противоположной точки зре-

---

[53] *Jodelle.* Op. cit., t. II, p. 309.
[54] Ibid., p. 306.
[55] Так например, Г. Коэн называет «Гимн золоту» малоинтересным

ния, но художественный замысел поэмы и ее идейную направленность определяют различно. Так, одна группа литературоведов убеждена, что в «Гимне золоту» бесполезно искать сколько-нибудь глубокое отражение противоречий реальной действительности и взглядов самого Ронсара: перед нами шутка гуманиста, остроумный, не без блеска реализованный, но лишенный каких-либо серьезных мировоззренческих основ и познавательных качеств поэтический парадокс [56]. Целый ряд литературоведов, наоборот, склонен принимать апологию золота в гимне Ронсара всерьез, именно в ней видеть основной идейный пафос произведения и исток его творческой оригинальности. Так поступали Фаге и Шамар [57]. Аргументацию этой концепции относительно недавно пытался обновить и укрепить доводами социологического порядка известный французский медиевист и знаток литературы XVI в. Ж. Фрапье [58]. Согласно Фрапье, парадоксальность «Гимна золоту», вызванная разрывом с традиционной поэтической и идеологической темой — осуждением богатства — носит внешний характер. На самом деле, воспевая власть золота, Ронсар выступал с идеологическим оправданием сдвигов, происходивших в общественной жизни Франции (бурный рост капиталистических отношений). Поступая таким образом, поэт сознательно стремился опровергнуть средневековые представления, согласно

(*G. Cohen.* Ronsard. Sa vie, son oeuvre. P., 1946, p. 171). Р. Лебэг видит в нем сочинение чисто книжное, составленное из разнородных заимствований и ставящее будто бы своей целью продемонстрировать «ученость» автора, его неиссякаемую эрудицию (*R. Lebègue.* Op. cit., p. 67).

[56] Одним из первых эту точку зрения высказал Ж. Виане (*J. Vianey.* Chefs d'oeuvre poétiques du XVI[e] siècle. P., 1938). Позднее ее отстаивал в полемике с Жаном Фрапье американский литературовед Б. Вейнберг (in «Literary History and Literary Criticism». New York, 1965, p. 140—145). Роль юмора, игры парадоксами в «Гимне золоту» подчеркивала и А. Кленгель в своей указ. выше работе. Правда, в целом автор склонялся к отрицательной оценке поэмы, считая ее одним из наименее удачных гимнов Ронсара (стр. 118).

[57] *E. Faguet.* Seizième siècle. P., s. d., p. 251; *H. Chamard.* Histoire de la Pléiade, t. II, p. 191—194.

[58] *J. Frappier.* Tradition et Actualité dans «L'Hymne de l'Or» de P. de Ronsard (in «Literary History and Literary Criticism». Acta of the Ninth Congress International Federation for Modern Languages and Literature... N. Y., 1965, p. 126—149).

но которым на основе христианских принципов морали осуждалось накопление денег любой ценой и восхвалялась бедность, как залог душевной чистоты.

Можно ли, однако, социологически прямолинейно сводить содержание «Гимна золоту» к апологии богатства, к некоему идеологическому обоснованию «развивающегося капитализма», как это делает Ж. Франье? Не обедняет ли такой подход содержание гимна, а одновременно и гуманистическое мироощущение поэта? Думается, что социально-исторические соображения Франье, хотя и заключают в себе рациональное зерно, нуждаются в сильной коррекции. Так, скажем, соотношение между объективным смыслом изображаемых поэтом явлений и их субъективной авторской оценкой в поэме Ронсара отнюдь не столь однолинейно, как это кажется Франье. Упрощенно, схематически решая эту проблему, французский ученый лишает произведение Ронсара многоплановости, характерной для содержания «Гимна золоту». Наиболее перспективной в исследовательском плане мне представляется точка зрения, которая учитывает эту многоплановость и уделяет должное внимание внутренним противоречиям, присущим и идейной концепции, и стилистической фактуре «Гимна золоту»[59]. Попытка обнажить такого рода противоречия, выявить определенную «двусмысленность», отличающую «Гимн золоту», была сделана Ж.-Кл. Марголеном. Поэтому его статья и представляется мне наиболее удачной из работ, анализирующих поэму Ронсара[60].

Конечно, «Гимн золоту» выделяется на общем фоне творчества Ронсара. Как правило, вождь Плеяды осуждает власть золота, изображая погоню за драгоценным металлом как бич человечества. Особенно часто эти мо-

[59] Рассматривать «Гимн золоту» как произведение, пафос которого заключается будто бы в целеустремленном и последовательном разоблачении циничной власти денег, означает также схематизировать его содержание. Попытка такого рода интерпретации «Гимна золоту» была намечена В. А. Римским-Корсаковым, однако слишком бегло для того, чтобы ее можно было анализировать сколько-нибудь подробно (см.: «История французской литературы», т. I. М.— Л., 1946, стр. 284).

[60] *J.-Cl. Margolin.* L'Hymne d'or et son ambiguité (in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», t. XXVIII, fasc. 2. Genève, 1966). То обстоятельство, что в «Гимне золоту» нашли свое отражение объективные противоречия общественного развития, было справедливо подчеркнуто Ф. М. Брескиной (указ. соч., стр. 288).

тивы всплывают в сочетании с темой «золотого века», когда все было общим и люди не ведали собственнических инстинктов. Весьма характерна в этом отношении опубликованная в 1563 г. XIII элегия («Elégie à Baillon»). В этом произведении, написанном с большим эмоциональным накалом, Ронсар во всеуслышание заявляет о своей ненависти к золоту. Оно обрекает человечество на подневольный труд и тем самым— причина всех жизненных злоключений поэта, всех выпавших на его долю унижений и тягот.

Вместе с тем и в XIII элегии, при всех присущих ей чертах инвективы, в заключении стихотворения звучит мысль: власти золота нельзя противостоять, с нею приходится мириться; в этом знамение времени. Этот мотив и выдвинут на первый план в «Гимне золоту». Между «Гимном золоту», при всем его своеобразии, и другими произведениями Ронсара, в которых возникает тема денег и богатства, нет антиномии, а наоборот, существуют определенные точки соприкосновения.

Уже во вступительной части гимна поэт считает необходимым рассеять возможное недоразумение. Его могут упрекнуть в том, что он прославляет золото, потому что сам корыстен и жаден. Это заблуждение. Страсть к накоплению чужда истинному поэту. Все великие поэты прошлого, как правило, были обречены на «благородную бедность» (VIII, 181). Тем не менее он стремится воспеть золото (Ронсар употребляет слово «je t'efforce»: оно означает «стараться», но одновременно и «заставлять себя» — VIII, 180). К этому его вынуждает трезвый взгляд на жизнь — реалистическое понимание законов, господствующих в окружающей действительности. И на самом деле, «Гимн золоту» — одно из тех произведений Ронсара 50-х годов, по отношению к которым, не прибегая к натяжкам, можно говорить о наличии реалистических тенденций (это, кстати сказать, отражается и на стилистических особенностях «Гимна золоту»: среди остальных произведений этого жанра, опубликованных в 1555—1556 гг., оно выделяется «разговорностью» речевой ткани).

В чем же заключаются законы, управляющие современной поэту жизнью? Во всесилии золота, т. е. денег. Только золото может способствовать удовлетворению потребностей человека, начиная от самых элементарных и кончая самыми утонченными и возвышенными. Так, тот,

у кого нет золота, не может ни путешествовать, ни предаваться радостям охоты, светским развлечениям, ни даже домогаться любви. Без помощи денег не добиться и образования и вообще не утолить свои духовные запросы. Ведь и знания продаются теперь исключительно на вес золота. Золото стало основой всякого проявления активности, любой формы жизнедеятельности.

Констатация этого факта, хотя и облечена Ронсаром в форму «похвалы», но отнюдь не лишена глубокого иронического подтекста, причем речь идет не столько о беспечном, игривом юморе, как это кажется некоторым ученым [61], сколько об иронии горькой, граничащей местами с сарказмом. Хвала и разоблачение, утверждение и осмеяние переплетены в гимне Ронсара и неоднократно переходят одно в другое. В этом смысле и можно говорить о двусмысленности, амбивалентности идейного пафоса этого произведения. Не случайно в связи с «Гимном золоту» вспоминают об Эразме и его «Похвальном слове глупости». Ведь и у Эразма сочетание панегирика и сатиры внешне парадоксально, а по существу диалектически сложно и многопланово [62]. Конечно, параллель между Ронсаром, создателем «Гимна золоту», и Эразмом, автором «Похвального слова глупости», лишь относительна. У Эразма доминирует сатира, у Ронсара — восхваление сил, перед торжеством которых он вынужден склониться. Да и сама диалектическая «двусмысленность» в раскрытии противоречий жизни выражена у Эразма последовательней и глубже. Однако и у Ронсара мы находим немало любопытных примеров того, как апология многозначительно оборачивается осуждением и наоборот.

Вряд ли как «чистый» панегирик можно воспринять строки, где говорится о том, что если бы короли не обладали несметными богатствами, никто не хотел бы не только умирать за них, но и вообще служить им («Именно золото водружает корону на голову королей; это оно дает им мощь и позволяет командовать» — VIII, 184). Еще, более красноречив отрывок, в котором изображена способность золота осуществлять чудесные превращения. «Оно

[61] См., например, указ. выше работу А. Кленгель, стр. 118.

[62] О чертах стихийной диалектики в содержании «Похвального слова глупости» и об амбивалентном характере этого содержания см. главу, посвященную Эразму Роттердамскому в книге Л. Е. Пинского «Реализм эпохи Возрождения».

делает невежду мудрецом и благодаря ему увалень приобретает репутацию изящного острослова и возносится в почестях выше, чем ученые и добродетельные мужи, ибо у чистосердечной добродетели всегда пустой кошелек... О, какое количество вельмож ходило бы в объявленных дураках, если бы не богатство, которое затыкает рты» (VIII, 187). В этом контексте непосредственно следующее далее восхваление богатства как волшебного рога изобилия и высшего блаженства уже не может восприниматься буквально и приобретает отчетливо иронический оттенок. Это же относится и к тому спору о превосходстве богатства над бедностью, который развернут Ронсаром во второй части поэмы. В этом споре, направленном как будто бы на полемику с жизненными представлениями, выросшими на почве христианских идеалов средневековья, не все следует принимать за чистую монету. И тут немало иронической «двусмысленности» и парадоксальности. Так например, воображаемый оппонент поэта выдвигает предположение, что «злоба принцев и сеньоров, императоров, пап, королей, монархов и губернаторов находится в прямом соответствии с объемом того богатства, которым они обладают» (VIII, 198). Возмущение поэта этим предположением носит, вне всякого сомнения, притворный характер. В «Гимне золоту» не раз подчеркивается, что всесилие денег ведет к нарушению нравственных принципов. Но не менее ярко поэт показывает, как это всесилие, по существу, вытесняет нравственные принципы, заменяя в качестве движущей силы поведения этические соображения соображениями выгоды. Доказательством тому служит, скажем, следующий пример. Нередко родственники тяжелобольного не хотят или не решаются прийти ему на помощь «то ли из-за враждебных чувств, то ли из-за боязни причинить зло, то ли подавленные сочувствием» (VIII, 189). Но близких заменяет золото. Оно позволяет нанять врача, который, стремясь заработать, выполняет все, что необходимо. То, на что не способны подвигнуть нравственные импульсы, оказывается доступным более мощному стимулу — жажде денег. Пример этот показателен. По существу Ронсар не столько спорит со средневеково-христианскими этическими представлениями, сколько констатирует тот факт, что в современной ему действительности они теряют свою силу, лишаются реального содержания, отмирают.

«Двусмысленность», или, вернее, диалектическая многоплановость, отпадает лишь в заключительной части гимна. Здесь поэт категорически осуждает две, с его точки зрения, совершенно неприемлемые формы использования богатства. Неприемлемость их в непродуктивности, в том, что они не могут служить удовлетворению интересов многих. Это, с одной стороны, скопидомство, абсурдное накопление богатства ради самого накопления; а с другой, антипод скупости, столь же бессмысленное расточительство, когда деньги швыряются на ветер ради пустого прожигания жизни.

В «Гимне золоту» Ронсару удалось приоткрыть завесу над знаменательными противоречиями общественной жизни Франции середины XVI столетия. Произведение это безусловно весьма значительно в идейном отношении. Показательна и та позиция, которая характеризует в целом субъективное отношение автора к изображаемому им конфликту. Не скрывая антигуманных сторон тех сдвигов, которые совершаются в окружающей действительности, поэт, в конечном итоге, приемлет эти сдвиги как неизбежный, неотвратимый факт, как знамение времени.

Незаурядна, несомненно, роль, сыгранная «Гимном золоту» и в чисто эстетическом плане. Ренессансная специфика этого произведения — в его жанровой многоликости, синкретичности. В нем сложно сочетаются черты «похвального слова», пародийного панегирика, послания-рассуждения и средневекового по своим истокам жанра «спора», перерастающего в типичную для Возрождения форму диалога. Размышления на отвлеченные темы перемежаются в нем со сжатыми сентенциями и краткими, но меткими и «зримыми» бытовыми штрихами, дающими, в свою очередь, пищу для выводов более общего порядка. Вместе с тем, уходя своими корнями в гущу ренессансной литературы, «Гимн золоту» прокладывает путь классицистической сатире XVII столетия. Без этого произведения, с характерными для его автора тонкими переходами из одной эмоциональной тональности в другую, блестящим владением иронией, живостью и внутренним драматизмом в трактовке отвлеченных проблем, не могли бы появиться на свет будущие поэтические шедевры Ренье и Буало.

Своеобразный жанровый синкретизм, отличающий «Гимн золоту», характерен и для «Гимнов» Ронсара в

целом. Мы уже отмечали жанровую неоднородность отдельных гимнов. От этого поэтического цикла в жанровом отношении линии развития тянутся в весьма многообразных направлениях: к торжественной панегирической оде, к различным разновидностям поэмы — эпической, дидактико-публицистической, философской. Жанровому синкретизму и известной жанровой недифференцированности гимнов Ронсара соответствует и их историко-литературная «переходность». Это относится прежде всего непосредственно к эволюции самого Ронсара. «Гимны» — важное промежуточное звено на пути поэта от создания «Од» к публикации «Поэм», к работе над «Рассуждениями» и «Франсиадой». Вместе с тем, о «переходности» гимнов и, одновременно, об их новаторской роли можно говорить и в значительно более широкой и далекой исторической перспективе. В этом плане следует выделить два основных аспекта.

С одной стороны, «Гимны» Ронсара содержат в себе задатки, прообразы целого ряда монументальных жанров классицистической поэзии. Общепринято мнение, высказанное еще Ломонье, что гимны «Калоиду и Зету» и «Поллуксу и Кастору» представляют своего рода предварительные наброски к будущей «Франсиаде». Оба эти произведения заметно выделяются по сравнению с другими гимнами. Они написаны особым, подчеркнуто приподнятым, даже выспренним, тяжеловесным слогом, в котором изобилуют громоздкие, сложные по внутреннему построению периоды. В обоих гимнах в изобилии представлены типичные для «искусственной» эпопеи приемы развертывания действия: предсказания, пространные речи героев, детальные описания поединков. Щедрую дань приносит Ронсар здесь и различным формам «чудесного». Судьбы героев решаются, как и положено, волей богов. Правда, в «Гимне Калоиду и Зету» поэт вкладывает в уста несчастного Финея, которого боги сурово наказали за самоволие, адресованные небожителям обвинения и жестокости (VIII, 285).

Ронсар, автор «Гимнов», выступает и как зачинатель эпико-дидактической поэзии французского классицизма. По сравнению с «Одами» в «Гимнах» возрастает удельный вес рационалистического начала. Поэзия сближается с наукой. Она не только впитывает в себя приведенные в определенную систему знания, добытые наукой, но и ста-

новится проводницей, выразительницей самого пафоса научного осмысления и освоения мира. Усиление рационалистических тенденций со всей очевидностью дает о себе знать не только в так называемых «философских», но и в энкомиастических, хвалебных гимнах Ронсара. Примером тому может служить «Гимн королю Генриху II». Идеализация, черпающая свои средства по преимуществу в арсенале мифологии, оттесняется на задний план чертами воплощенного в стихотворную форму, развернутого историко-публицистического очерка. Мифология в «Гимнах» вообще из принципа художественного мировосприятия, каковой она была в «Одах», становится моментом дополнительным, источником поэтических метафор или образных примеров, иллюстрирующих мысли отвлеченного философского порядка, приемом, позволяющим оживить и драматизировать изложение.

Другая линия преемственности тянется значительно дальше. Некоторыми своими аспектами «Гимны» предвосхищают философскую поэму романтиков. Речь идет именно о чертах, находящих свое воплощение в отдельных, более или менее развернутых отрывках, иногда даже в нескольких изолированных стихах, в том или ином образе. «Гимны» вообще в эстетическом отношении произведения неровные, местами растянутые, риторически условные или описательно однообразные, но большей частью дышащие мощью поэтического темперамента, а нередко озаренные поэтическим чувством редкостной силы и красоты. К числу таких художественных откровений и принадлежат, как правило, поэтические фрагменты, заключающие в себе предвестия жанра философской поэмы, не в его классицистически-дидактическом варианте, а в его трактовке, характерной для будущих романтиков.

На то, что такого рода параллели напрашиваются, обратил внимание еще А. Бюссон. Он привел ряд фрагментов из «Гимнов» Ронсара, свидетельствующих, согласно его убеждению, о несомненном родстве с поэтическим ви́дением мира, которое отличает Ламартина, автора «Созвучий», Виньи, создателя «Судеб», Гюго, творца «Легенды веков», и таких поэм, как «Бог» и «Конец сатаны» [63]. Особенно охотно в этой связи французский иссле-

[63] *H. Busson.* Le Rationalisme dans la littérature française de la Renaissance. P., 1957, p. 375—376 (1e éd., 1922).

дователь обращается к «Гимну небесным светилам».Весьма показательными он счел, например, отрывок, завершающий рассказ о том, как всевышний вознаградил светила за оказанную помощь, и начинающийся стихами «Puis il leur mis es mains le fil des Destinées...» (VIII, 154), а также заключительное обращение к звездам»: «je vous salue, Enfans de la premiere nuit...» (VIII, 160).

Однако примеры Бюссона носят эмпирический и интуитивный характер. Они не подвергнуты анализу и не дополнены конкретными литературоведческими наблюдениями и выводами. Вместе с тем и процитированные Бюссоном примеры, и другие такого же рода возможные аналогии при всей их фрагментарности отнюдь не случайны. Все они восходят к каким-то существенным граням художественного мироощущения вождя Плеяды, к каким-то его значительным поэтическим завоеваниям.

В основе здесь, конечно, тенденция кратко, в самых общих чертах отмеченная А. Шамаром: стремление соединить лиризм чувств с суровой точностью отвлеченных понятий философского мышления [64]. Именно наличие подобного синтеза и позволяет, согласно Шамару, говорить о генетической связи между «Гимнами» Ронсара и некоторыми произведениями А. Шенье, Ламартина и Гюго. Однако Шамар подчеркивает прежде всего новизну проблематики: никто до Ронсара не излагал поэтическим языком такого рода идей [65]. Не менее важно, однако, другое: способность передать ощущение грандиозности космических просторов, окружающих человека, ослепительность красоты и величия Вселенной в виде непосредственного, очень интенсивного, а вместе с тем обладающего индивидуально неповторимыми оттенками переживания. Это переживание включает в сферу сознания поэта, как бы сильны ни были в его мироощущении рационалистические тенденции, то таинственное, что сопутствует человеку, тревожа и даже подавляя его и вместе с тем непреодолимо маня к себе непознанностью, что составляет неотъемлемый элемент грандиозности и величия вселенной.

Как уже подчеркивалось, в этой связи можно говорить лишь об отдельных проблесках и прозрениях, о бо-

---

[64] *H. Chamard.* Histoire de la Pléiade, t. II, p. 203.
[65] Ibid.

лее или менее кратковременных всплесках такого рода поэтических эмоций в «Гимнах» Ронсара. А. Вебер, анализируя «Гимн небесам», очень хорошо показал, как в этом произведении сочетаются две различные поэтические концепции. С одной стороны (с его точки зрения), на протяжении почти всего гимна преобладают черты филигранной, но лишенной поэтической глубины дидактической описательности. В основе ее — «восприятие космоса как гармоничного механизма, точного и лишенного каких-либо секретов и созданного Творцом, уподобленным умелому часовщику. Такое восприятие уже не обладает для нас силой эмоционального воздействия. Однако к концу гимна оно перерастает в патетическое и преисполненное трагизма противопоставление «земной тревоги безмятежности небес» [66]. Правда, мне кажется, что А. Вебер допустил определенное преувеличение. Глубокое, проникнутое внутренней силой поэтическое видение действительности, нисколько не потерявшее своей жизненности вплоть до наших дней, оттесняет в «Гимне небесам» не лишенную прикладного смысла, более прозаическую описательность значительно раньше, с того момента, когда поэт начинает воспевать безграничность и вечность небесного свода (стихи с 87-го по 112-й). Правда, в этом отрывке, звучащем возвышенно и строго торжественно, благодаря его интеллектуальной насыщенности эмоциональный подтекст не так обнажен, как в заключительных стихах.

Как бы то ни было, именно в отрывках, где элементы личного переживания особенно отчетливо выражены, художественное мастерство Ронсара, автора «Гимнов», выделяется с максимальной рельефностью. И в этом отношении «Гимны» — чрезвычайно важный этап в эволюции поэта. Нигде раньше творческий темперамент поэта не изливался с таким размахом и свободой. В этой связи следует прежде всего выделить широту поэтического дыхания: оно великолепно передает в «Гимнах» увлеченность поэта тем не знающим предела бурлением жизненных сил, которое составляет закон существования Вселенной. Эта отличительная черта стиля Ронсара становится особенно очевидной при сопоставлении «Гимнов» с использованными французским поэтом в качестве источ-

[66] *H. Weber.* La Création poétique au XVI[e] siècle en France, t. I, p. 496.

ников произведениями Марулла, гораздо более сжатыми и в образном отношении сдержанно скупыми.

Ронсар любит строить фразу длинными периодами. В поэтически наиболее выразительных отрывках эти периоды, благодаря гармоничности внутреннего ритмического членения и, в частности, тонкому использованию повторов, приобретают особенную динамичность и музыкальность. Создается впечатление того спонтанного, естественного движения мысли, которое неотделимо от внутренней раскрепощенности и эмоционального подъема.

В «Гимнах» образная палитра Ронсара заметно обогащается. Поразительного совершенства достигает умение Ронсара делать отвлеченное зримым. Сошлюсь в этой связи на один пример, на знаменитый образ Смерти из посвященного ей гимна:

Aussi grands que la terre il luy fit les deux bras,
Armez d'une grand faux, et les pieds par-á-bas
Luy calfeutra de laine à fin qu'ame vivante
Ne peut ouir le bruit de sa trace suyvante ...
VIII, 175

(Столь же огромными, как земля, сделал он ей две руки, вооружив их большой косой, а ноги снизу обмотал шерстью, чтобы ни одна живая душа не могла услышать, как она приближается.)

Здесь бросается в глаза прежде всего изумительно найденная деталь. Она оживляет традиционный образ и резко усиливает его зловещее звучание. Это шерстяные шлепанцы, которыми бог снабжает смерть. У нее — огромные ручища, способные охватить всю землю, но шлепанцы нужны ей для того, чтобы неслышно, исподтишка подкрадываться к своим жертвам. Пластический и живописный дар Ронсара становится еще более очевидным, если мы сопоставим только что приведенный пример с изображением Смерти в уже цитировавшемся нами «Плаче по мессиру Флоримону Роберте» Маро. Маро, оказывающемуся здесь значительно более архаичным с точки зрения художественной манеры, нужно свыше 100 стихов, чтобы нарисовать торжественное шествие Смерти, ее триумф. Он окружает Смерть многочисленными аллегорическими фигурами и символическими атрибутами. Однако самое смерть, ее страшное присутствие читатель воочию не ощущает. Поэт только умозрительно напоминает об ее уродстве, ее губительной роли. Ронсар же достигает

гораздо более действенного эмоционального результата несколькими меткими штрихами.

Здесь мы уже соприкасаемся в какой-то мере с еще одним приемом, характерным для Ронсара, автора «Гимнов»: со стремлением метафорически сближать явления мифологические по своей природе или космически грандиозные, с одной стороны, и житейски обыденные, с другой. Этот прием позволяет не только сделать абстрактное наглядным, но и подчеркнуть органическое единство Вселенной, родство макромира и микромира, «очеловечить» космическое. Позднее сильные поэтические эффекты из подобного рода сближений, осуществляя их броско, резко и неожиданно, извлекал Гюго. Параллели Ронсара описательно обстоятельнее, традиционнее и спокойнее, но и они — плод яркого поэтического воображения и характерного для ренессансного мироощущения антропоморфизма. В качестве примера может послужить в «Гимне звездам» сравнение Часов, собирающих рассеянное по небосводу стадо звезд, с пастухами, которые утром, в тени дуба пересчитывают своих овец и быков, прежде чем вывести их пастись на травянистых речных берегах (VIII, 151).

Ронсар, создатель «Гимнов», ищет образцов не только в современной поэзии на латинском языке (Марулл) или в античном поэтическом наследии (Гомер, Гесиод, Каллимах, Аполлоний, Феокрит, Лукреций, Вергилий и др.). Он временами обращается в поисках вдохновения и к библейской литературной традиции. Это делает стилистические регистры «Гимнов» еще более многообразными и звучными. Влияние библейской образности, как уже отмечалось, очень ощутимо, например, в «Гимне справедливости», в отрывках, в которых поэт воспевает всемогущество всевышнего, его всевидящее око, его карающую длань, мощь овладевающего им гнева и жажды отмщения, его благорасположение к человеку [67]. В этих случаях Ронсар идет по стопам Маро, переводчика «Псалмов», и, в свою очередь, прокладывает пути д'Обинье, автору «Трагических поэм». Совершенно же оригинален Ронсар, когда он ищет созвучий своим настроениям в мире народных поверий («Демоны»).

---

[67] См. стр. 393 данной работы. Подробнее о восходящем к Библии образном пласте «Гимнов» см. указ. выше книгу Ж. Лафей, стр. 112—115.

Художественная полифоничность «Гимнов» обусловлена еще одной причиной. Ронсар использует в этом цикле целую гамму различных речевых стилей, начиная от повседневно-разговорного («Гимн золоту») и кончая торжественно-витийственным (описания в гимнах «Калоиду и Зету» и «Кастору и Поллуксу»). Наконец, в «Гимнах» 1555—1556 гг. вождь Плеяды достигает совершенства во владении александрийским стихом. Теперь он в руках Ронсара благодаря изобилию мастерски применяемых переносов (гораздо более широко употребляемых по сравнению с писателями-классицистами XVII в.) становится исключительно подвижным и гибким средством воплощения поэтической мысли.

⁂

Во второй половине 50-х годов Ронсар много внимания уделяет лирическому жанру, который он сам называет «элегией». Бесспорная вершина в разработке этого жанра — «Жалоба на Фортуну» («Complainte contre Fortune», 1559; на русском языке получил распространение неверный перевод заглавия этого стихотворения — «О богатстве» или «Против богатства». На самом деле, как явствует из содержания, речь идет об инвективе, направленной против Фортуны). Это произведение, одно из крупнейших творческих достижений французской поэзии XVI в., остается, к сожалению, все еще недостаточно оцененным. На самом же деле оно представляет историческую веху в развитии французской литературы, не меньшую по своему значению, чем знаменитая «Ода Мишелю Лопиталю».

Как же развивались художественные искания Ронсара, автора элегий, на пути к созданию «Жалобы на Фортуну»? Ронсар в 50-е годы (особенно на первых порах) чрезвычайно широко трактует жанр элегии. Это касается и тематики произведений, относимых им в эти годы к разряду элегий, и их художественной структуры, определяющей жанровую окраску. Особенно близко наиболее значительные элегии Ронсара соприкасаются с жанром посланий (тем более, что и эти элегии вождя Плеяды носят, как правило, характер дружеского обращения к лицам, с которыми поэт был тесно связан). Некоторые элегии родственны оде (например, «Элегия Жану де Лаперюзу»), в других на первый план выступают черты

сатиры («Элегия кардиналу де Шатийону), третьи с трудом отличимы от поэтических «рассуждений» (например, «Элегия Дезотелю»). Наконец, в 1556 г. в сборнике «Новые продолжения любовных стихотворений» Ронсар публикует под названием «Элегия» стихотворение, которое по всем своим признакам (в том числе и метрической структуре), как две капли воды, напоминает песню (под таким более точным наименованием она и фигурирует в дальнейшем в сочинениях Ронсара — VII, 231). Сетования на судьбу (связаны ли они с неудачами в любви или носят общественный или философский характер) являются типичной приметой элегии. Однако и тут у Ронсара мы встречаем исключение. Так, например, в стихотворении «Пьеру де Паскалю» и в некоторых других элегиях вообще не слышно жалоб. Все же элегия в глазах Ронсара и в 50-е годы сохраняет за собой определенное жанровое единство. Проявления этого единства носят прежде всего формальный, метрический характер. Если отличительным признаком греческой элегии был так называемый элегический дистих, то для Ронсара переход от оды к элегии означал в первую очередь отказ от строфического построения стихотворения и предпочтение, оказываемое так называемым «vers suivis», т. е. лирическим произведениям, основанным на последовательном чередовании парных рифм. Такой метрический принцип снижал роль и уменьшал разнообразие чисто музыкальных эффектов, делал интонационное звучание стиха более однообразным, но давал больше простора для развертывания поэтической мысли, придавал размах, широкую амплитуду эмоциям.

Обращение к элегии было связано, с другой стороны, у Ронсара, с возрастающим значением интроспекции в его художественном сознании, с обостряющимся стремлением к постижению своего «я», своего внутреннего склада, своих жизненных и эстетических идеалов, своего места как поэта в окружающей действительности (элегическое начало в эти годы, как и у учителей Ронсара, античных элегиков, далеко выходит за рамки любовной проблематики). Развитию подобных тенденций и интересов сопутствовало и содействовало, в свою очередь, ощущение усиливающегося разлада с нравами и вкусами господствующего общества и его организационной вершиной и духовным центром — королевским двором прежде всего. Своей кульминации это ощущение достигло к концу 50-х

годов и наиболее яркое поэтическое воплощение получило в это время именно в жанре элегии (публикация «Второй книги поэтической смеси» в 1559 г. и первого сборника сочинений в 1560 г.).

Позднее, начиная с 60-х годов, отношение Ронсара к жанру элегии заметно изменяется. Уже во втором издании собрания своих сочинений, вышедшем в свет в 1567 г., Ронсар резко сокращает количество произведений, называемых им элегиями. Целый ряд ставших широко известными стихотворений, первоначально озаглавленных элегиями (вроде элегий «Ж. де Лаперюзу», «Кардиналу де Шатийону», «П. Леско», «Г. Дезотелю», «Демазюру», а также «Жалобы на Фортуну»), в изданиях 60-х и 70-х годов переименовываются поэтом в «Discours» (т. е. рассуждения, или «Речи»). Часть из них (например, элегии «Лаперюзу», «Кардиналу де Шатийону, «П. Леско» и «Речь против Фортуны») сохраняет свое место в томе поэм. Что же касается «Речи к Дезотелю» и «Речи к Демазюру», то они с 1567 г. публикуются Ронсаром в цикле «Рассуждения о бедствиях нашего времени». Новые элегии, которые Ронсар создает после 1560 г., или ограничены кругом любовных переживаний (элегии, посвященные Изабо де Лимей и Женевре), или же носят характер официозных придворных восхвалений (исключение составляет написанная, по-видимому, в середине 70-х годов и впервые напечатанная в 1584 г. замечательная «Элегия против лесорубов Гастинского леса»). Сам поэт впоследствии выражал неудовлетворенность циклом придворных элегий и подчеркивал, что они написаны, как правило, по заказу. Большую их часть он обособил и в 1584 г. поместил в сборник «Королевская роща». Видоизменилось и представление Ронсара о формальных особенностях элегии. Со временем он пришел к выводу, что элегии не следует быть слишком громоздкой и что в идеале она должна насчитывать не более 30 или 40 стихов (отмечу, что, скажем, в «Элегии П. Леско» 157 стихов, в «Элегии кардиналу де Шатийону» — 232, а в «Жалобе на Фортуну» — 456) [68].

Остановимся теперь на наиболее характерных этапах эволюции, кульминацией которой стала «Жалоба на Фортуну». Истоки этой эволюции восходят к 1553 г., когда

[68] *Ronsard.* Oeuvres complètes, t. V. Ed. Vaganay, p. 249—250.

Ронсар впервые обратился к жанру элегии. Отправная точка — «Элегия Жану де Лаперюзу». Как отмечалось, если отвлечься от метрической структуры стихотворения («vers suivis» вместо строф), то перед нами, по существу, не что иное, как ода. Отсюда и торжественный, приподнятый тон (ничем не связанный с обращением к «низкому» стилю), и несколько архаический язык, и общий хвалебный пафос произведения, свойственный оде, а не элегии, и недостаточная заостренность личного начала: лирическое «я» еще не выделилось из круга себе подобных и не определяет полностью ракурса поэтического видения действительности. Как известно, эта элегия излагает историю формирования Плеяды и деяний, совершенных семью поэтическими «звездами», включенными в нее Ронсаром. Последний подчеркивает свой приоритет, но не меньшее внимание уделяет и соратникам. Автобиографические черты выступают составной частью эстетического манифеста, декларации, публицистического выступления в защиту прав и достоинства поэзии как таковой. Жалобная нотка лишь в виде намека мелькает в обращении к королю с призывом внять долгу и интересам и покровительствовать Музам (они названы «бедными сестрами» королей).

Следующая веха — стихотворение «Пьеру де Паскалю» (1554; позднее, после ссоры поэта с королевским историографом, обнаружившим полную творческую несостоятельность, она была переадресована и названа «Элегия Р. Белло»). Это стихотворение — автобиография поэта, история его рода и повесть о его жизни, доведенная до поступления в коллеж Кокре под эгиду Дора. В этом стихотворении личное начало доминирует, но чисто внешне. Поэт осознает значимость своего «я», он хочет запечатлеть свою судьбу для потомства и сообщает любопытные биографические данные (например, обрисовывает обстоятельства знакомства с Кассандрой Сальвиати), но делает это сухо, фактографично. Внутренний мир поэта остается нераскрытым.

Стихотворение отнесено Ронсаром к разряду элегии, но, по существу, таковой не является. Оно вообще эмоционально бедно, а элегические настроения в нем и полностью отсутствуют.

Вполне условно носят название элегий и стихотворения, увидевшие свет в следующем 1555 г. в сборнике

«Смесь» и посвященные Жану Бринону и художнику Жану Жане. Оба эти произведения примечательны. Но, по существу, это типичные послания: шутливое, в первом случае; чрезвычайно интересное для выяснения представлений Ронсара о женской красоте и тем самым для уточнения его эстетического идеала, во втором.

Новый существенный оттенок вносят элегии «Жану де Морелю» и «Кретофлю де Шуазелю» (опубликованы впервые в 1556 г.). И тут мы имеем дело с элегиями типа поэтических деклараций. Однако в данном случае обращение поэта к друзьям-адресатам отличается более субъективной окраской. Изложение эстетических пристрастий приобретает характер признания в чем-то сокровенном и одновременно горячей защиты своих взглядов.

Эти взгляды (мысли о независимости эстетической ценности художественных произведений от их объема, о праве поэта на правдивость в изображении любовного пыла — в «Элегии Морелю»; апология «среднего» стиля и широкой доступности литературного творчества — в «Элегии Шуазелю») противопоставлены суровому нравственному ригоризму, сковывающему эстетические вкусы людей типа Мореля, или же ходячим мнениям и высокопарным претензиям бесчисленных эпигонов, не поспевающих за смелыми исканиями поэта. Таким образом, в элегии Ронсара проникает тема противоречий, разлада между устремлениями поэта и представлениями, господствующими в его окружении. Возникают жалобы на одиночество и непонимание, слышатся ноты возмущения и негодования. Ощущение разлада с действительностью (ограниченное пока эстетической сферой) значительно обогащает эмоциональное звучание элегий Ронсара. Они теряют свою прежнюю суховатость, сдержанность, размеренность и описательность. Самой поэтичной из элегий, в которых изложение эстетических взглядов перерастает в овеянную лиризмом исповедь, является, пожалуй, «Элегия Жаку Гревену», созданная позднее (1561). Ронсар с горечью сравнивает здесь удел ловких и умелых стихотворцев-ремесленников и поэтов — витий и провидцев, носителей дара божьего. Нрав последних причудлив, они не похожи на обычных людей, но именно потому и обречены на непонимание, насмешки и одиночество.

Ключевая роль в эволюции, контуры которой мы очерчиваем, принадлежит несомненно стихотворению «Своей

книге» (1556), хотя формально оно и не обозначено Ронсаром в качестве элегии. Я уже анализировал его раньше. В творческом развитии вождя Плеяды, как уже отмечалось, оно занимает место, аналогичное «Элегии одной даме» Дю Белле. В этом послании-элегии впервые у Ронсара декларация поэтических взглядов бурно и стремительно перерастает в увлеченное, страстное изложение жизненного кредо. Полемика с петраркистами основана на разоблачении надуманности проповедуемого ими восприятия любви. Полемика эта переходит, в свою очередь, в характеристику типа светской дамы, в осмысление своего отношения к женщине, насыщается автобиографическими подробностями, связанными с обликом Кассандры и оценкой взаимоотношений с нею, ее поведения. Выдвижение в качестве определяющего эстетического критерия понятия достоверности в изображении чувств расширяет тематические рамки жанра элегии-послания, создает предпосылки для все более глубокого и разностороннего отражения реальной действительности, для все более широкого проникновения отзвуков личного жизненного опыта поэта. Обогащаются и возможности психологического самоанализа. Все эти сдвиги в сфере идейно-тематической не могли не отразиться на стилистической фактуре элегии-послания. Былая монотонность сменяется исключительной подвижностью и гибкостью, переливами эмоций, сменой тональностей и речевых регистров, обильным использованием интонаций и лексических ресурсов разговорного языка, внезапными переходами от сатирических выпадов и бытовых штрихов к лирическим излияниям и отвлеченно моралистическим рассуждениям.

Новый этап в разработке Ронсаром жанра элегии падает на период с конца 1557-го по 1560 г. («Элегия кардиналу де Шатийону» написана между августом 1557-го и декабрем 1558 г., «Жалоба на Фортуну» и «Элегия Леско» в первой половине 1559 г., элегии, обращенные к Дезотелю и Демазюру, созданы в 1560 г.).

Два первых из только что упомянутых произведений посвящены Оде де Колиньи — кардиналу де Шатийону, племяннику всесильного коннетабля Монморанси и старшему брату Гаспара де Колиньи, будущего вождя французских гугенотов. Ронсар связывал немало надежд с кардиналом, который казался ему, очевидно, человеком, мыслящим шире, чем большинство приближенных короля.

Однако эти надежды рухнули, когда кардинал вместе со своими друзьями перешел в протестантство. «Элегия» примечательна во многих отношениях. Начиная с этого стихотворения общественная тема властно вторгается в содержание элегий-посланий Ронсара и предопределяет их идейное звучание. «Элегия» проникнута свободолюбивыми мотивами, поражающими смелостью и резкостью, с которыми они выражены. Вся она, от начала до конца, направлена на разоблачение придворной жизни, ее пустоты, суетности, внутренней фальшивости, никчемности (настроения, родственные тем, которые выражены в «Придворном поэте» Дю Белле, созданном почти в то же самое время — в 1559 г.). Суть придворной карьеры — раболепное угождение вышестоящим. Придворные — это «жалкие лакеи, которые продают свою свободу ради сомнительных почестей, купленных ценой унижений» (X, 14). Называя двор олицетворением обмана, поэт не щадит и самого короля. Он заявляет, что отказывается ему продаваться, с иронией отзывается о монарших милостях, добываемых столь дорогой ценой.

В элегии внутренний мир поэта, его жизненный идеал — скромное, но независимое существование на лоне природы, предпосылка свободы духа и творческой самоуглубленности — резко противопоставлены призрачному великолепию и скрытым за ним треволнениям и малоприглядным страстям, которые царят в столице и при королевском дворе. Развивая эти мотивы, Ронсар с гордостью заявляет, что предпочтет питаться одним хлебом и водой, почерпнутой ладонью из ручья, чем вымаливать снисхождения у короля (X, 80). Однако стремление поэта сохранить полную независимость от господствующей среды остается благородным порывом и в конечном итоге — иллюзией. Уже в «Жалобе на Фортуну», где эта тема решена драматичнее и сложнее, мы находим наглядное тому подтверждение. Но и заключение самой «Элегии» дает основание для такого рода предположения. Поэт надеется получить «средней величины состояние», которое позволило бы ему зажить, как заблагорассудится, из рук кардинала. Оде де Шатийон рисуется его воображению и человеком, чье существование предопределено общественным положением, и личностью, независимой от своей среды.

В этой связи необходимо отметить несколько принципиально важных моментов. В «Элегии» (как и дальше в

«Жалобе на Фортуну») гораздо большую, чем раньше, наглядность и рельефность, а тем самым и значимость в идейной концепции произведения, приобретает лицо, которому посвящается стихотворение. В элегии теперь не один, а по существу два главных героя — поэт и его адресат, образ которого возникает косвенно, сквозь призму восприятия лирического героя. Вообще в элегии все большую роль начинает играть наряду с лирическим самовыражением воспроизведение окружающей объективной действительности. «Элегия кардиналу де Шатийону» насыщена чертами социальной сатиры и бытовыми зарисовками (развернутый портрет придворного льстеца-лицемера и подробное описание распорядка дня кардинала). Наконец, характерно, что моралистические размышления все чаще отливаются теперь поэтом в форму сжатых и чеканных стихотворных сентенций. Все это — тенденции, которые предвосхищают особенности художественной структуры жанров классицистического послания и сатиры.

Предшествующие завоевания синтезированы Ронсаром и одновременно переведены в новое поэтическое качество в «Жалобе на Фортуну». В «Элегии» образ лирического героя отличался прямолинейностью, был лишен противоречий. В «Жалобе на Фортуну» в центре произведения острые противоречия, терзающие сознание поэта, и осмысление общественных причин, породивших эти противоречия. Благосклонна или безжалостна Фортуна к Ронсару? Вот вопрос, который он ставит перед собой. Но вопрос этот ставится поэтом риторически, ибо ответ на него предрешен: вывод очевидно и недвусмысленно пессимистичен. Фортуна изображается ренессансным поэтом в духе традиций эпохи всемогущим началом. Но отношение к ней уже лишено былого доверия и оптимизма. Это сила, господство которой все более и более обнаруживает мрачные стороны. Это богиня, которая упорно преследует людей достойных, чистых душой, лелеящих возвышенные помыслы, и среди них, как правило, в первую очередь поэтов (самим заглавием Ронсар подчеркивает, что собирается обвинять Фортуну). Вслед за Дю Белле и Ронсар приходит к убеждению, что поэт уже в силу своего призвания неизбежно должен стать жертвой рока и невзгод[69].

---

[69] *Ronsard.* Op. cit., t. X, p. 30 («Или там, высоко на небесах, предрешено, что поэзия и счастье — понятия несовместимые»).

В чем же суть и истоки душевных мук и жизненных бед поэта? В том, что он стал вхож в королевский двор, проникся духом, который там царит. В «Жалобе на Фортуну» внутренний облик поэта дан в эволюции. Поэт был счастлив, пока не ведал придворных соблазнов и жил, погруженный в мир своих поэтических замыслов, ища вдохновения на лоне природы. Тогда же он и совершил замечательный переворот, обновив отечественную поэзию и научив Музы пользоваться вместо греческого и латинского французским языком. Как и Дю Белле в VI сонете «Сожалений», Ронсар в «Жалобе на Фортуну» прибегает к античному колориту, чтобы воспроизвести пафос поэтических увлечений своей молодости. Но если для Дю Белле это прекрасные, но развеявшиеся мечтания и грезы, то для Ронсара эти увлечения — предпосылки великих и нетленных творческих достижений. Стоило, однако, поэту поступиться своей независимостью и соприкоснуться с двором, как он тут же лишился душевного покоя. В его сознание проникли пагубные страсти, им овладели честолюбие, зависть, жажда приобретения. Королевский двор — очаг нравственного развращения.

И кто же оказался непосредственным виновником недуга, охватившего поэта? Оде де Шатийон. Именно его покровительство, его ласковое обращение и щедрые посулы и распалили воображение поэта, породили в нем рой неотвязных и вместе с тем призрачных надежд. Таким образом, прежняя безудержная идеализация грандов-меценатов типа Шарля Лотарингского или того же кардинала де Шатийона сменяется проблесками гораздо более трезвого взгляда на роль, которую они играют в духовной жизни страны. Каковы бы ни были их субъективные намерения, объективно они приковывают выдающихся деятелей культуры к придворной колеснице, подчиняя их сознание привычкам, вкусам, нравственным нормам и идеологическим целям королевского двора. Превращаясь в придворного льстеца и карьериста, поэт изменяет Музам, а те в свою очередь мстят ему. Утрата душевного равновесия, вечное беспокойство и раздражение, расточение времени в суете, оскудение творческого вдохновения и являются неизбежным и заслуженным возмездием за отступничество.

Но, может быть, следует покинуть Францию и искать счастья на чужбине, в благословенной Италии или в да-

леких заморских странах, где всего несколько лет тому назад пытались обосноваться под предводительством Виллеганьона французские колонисты? Поэт отметает и эти мысли. Всюду господствуют одни и те же порядки, одни и те же пороки. Инвектива против королевского двора перерастает в гневное осуждение современного общественного устройства и современной цивилизации как таковой. Две тематические линии — элегико-биографическая и общественно-критическая, которые до этого существовали в поэмах Ронсара более или менее обособленно, сливаются в «Жалобе на Фортуну» воедино. Вслед за Дю Белле, автором «Сожалений», и Ронсар в конце 50-х годов приходит к убеждению, что судьба личности, воплощенной в образе лирического героя, неотделима от судьбы окружающего его общества.

Общественно-критические настроения, как мы уже видели раньше, обычно побуждали Ронсара обращаться к теме «золотого века» (поэмы «Оружие», «Гимн справедливости» и другие). Эта тема возникает и в «Жалобе на Фортуну», но получает теперь принципиально иное решение. «Золотой век» из далекого прошлого или туманного будущего переносится в современность. Из поэтической мечты или исторической гипотезы идея «золотого века» превращается в попытку отражения реальных картин «естественного состояния». Носителями же этого «естественного состояния» оказываются дикари, туземное население Бразилии, покоряемое французскими колонизаторами при помощи огня и меча. Ронсар обращается к Виллеганьону с мольбой оставить туземцев в покое и не пытаться приобщить их к европейской цивилизации. Рано или поздно они его за это «благодеяние» проклянут. Пребывая в «естественном состоянии», они сохранят все те блага «золотого века» человечества, которые Ронсар уже не раз перечислял (общность имущества, отсутствие частной собственности, законов и нравственного принуждения, необходимости труда и т. д.). Расставшись с этим состоянием, они попадут в рабство, станут жертвами произвола какого-нибудь жестокого тирана, начнут воевать, завязнут в судебных тяжбах и вместе с изысканной современной цивилизацией познают ее ужасы и язвы. «Жалоба на Фортуну» — один из самых интересных и гуманных откликов во французской литературе XVI в. на колониальную экспансию европейцев, развернувшуюся и

Америке в результате великих географических открытий. «Жалоба на Фортуну» непосредственно предвосхищает содержание знаменитых глав «Об экипажах» и «О каннибалах», посвященных тем же проблемам Монтенем в его «Опытах». И Монтень выступил с резким протестом против колониального порабощения. И он наблюдения над образом жизни первобытных народов использовал для острой критики современного западноевропейского общественного уклада, продолжая тем самым способствовать формированию той теории «естественного состояния», которая была развита позднее Руссо и его последователями.

Необходимо отметить, наконец, финал поэмы Ронсара. Свой обвинительный акт против Фортуны и против современной цивилизации Ронсар завершает противопоставлением простых людей, «неуклюжего и невежественного народа,... который мыслит низко и довольствуется малым», людям, которые стремятся к величию и думают о возвышенном (X, 36). Противопоставление это преисполнено саркастического смысла, ибо единственным путем к достижению «величия» и «возвышенности», о которых мечтают «бравые умы», оказывается «бесстыдство». Оно и есть главный залог успеха в господствующем обществе и основной закон его существования и процветания.

В заключительных стихах Ронсар вновь обращается к самому себе и Оде де Шатийону. Бесстыдство присуще и поэту, преследующему просьбами покровителя. Ронсар объясняет необычный, «странный» характер поэмы своим душевным состоянием, охватившим его смятением чувств, в котором ему самому трудно разобраться. Однако, излив свои эмоции в стихах, поэт почувствовал облегчение. Подлинное утешение и исцеление поэт может найти только в самом творчестве (мотив, который звучит и во вводных сонетах «Сожалений»).

«Жалоба на Фортуну» примечательна не только резкостью воплощенных в ней обличительных тенденций (прилив такого рода тенденций во второй половине 50-х годов XVI столетия характерен и для ряда других выдающихся французских поэтов, и в первую очередь для Дю Белле и Жоделя). Привлекает к себе внимание драматизм, которым проникнуто произведение Ронсара. Можно говорить о его истинно трагическом звучании и не только в общем, чисто эмоциональном плане (глубоко неправы те литературные критики, которые, будучи заворо-

жены более ранним «анакреонтическим» аспектом наследия Ронсара, игнорируют значение позднее возникающей трагической темы в его творчестве). По сути дела, в «Жалобе на Фортуну» Ронсаром воспроизведена трагическая ситуация, которая стала затем, через столетие с лишним, одним из ведущих мотивов в проблематике расиновской драматургии: душевные страдания личности, прикованной к правящей придворной среде, осознающей свою сопричастность этой среде как нарушение нравственных норм, как своего рода проклятие, и одновременно не способной порвать с нею. При этом Ронсар раскрывает эту ситуацию в упор, обнаженно, не прибегая к помощи античных реминисценций, без каких либо иносказаний воспроизводя конфликт между поэтом и двором короля Франции с эмоциональной непосредственностью, свойственной лирической поэзии.

Нарастание драматического начала отличает, однако, не только идейное содержание, но и формальную структуру «Жалобы на Фортуну». Конфликт, изображаемый поэтом, дан в развитии. У элегии-послания Ронсара есть свой сюжетный стержень; сюжет же ее, в свою очередь, в соответствии с драматургическими правилами, имеет завязку (постановка вопроса, благосклонна или безжалостна к Ронсару Фортуна), перипетии (история духовной эволюции и жизненных злоключений поэта), кульминацию (намерение поэта покинуть родину) и развязку (единственный выход из сложившегося тупика — искать забвения в поэтическом творчестве).

В «Жалобе на Фортуну» по сравнению с «Элегией кардиналу де Шатийону» еще более возрастает роль образа адресата. Этот образ приобретает теперь многомерность, поворачивается перед читателем разными гранями, оказывается тесно связанным с образом лирического героя: судьба последнего неотделима от существования и поступков кардинала. Тем самым элегия-послание Ронсара теряет свою прежнюю последовательную лирическую монологичность. Мы не слышим непосредственно слов, которые кардинал произносит в ответ на вопросы и просьбы поэта, но мы знаем последствия этих ответов. Таким образом, эти ответы подспудно, косвенно становятся действенным фактором в развитии развертывающейся перед нами душевной драмы. Монолог же лирического героя, насыщаясь чертами эпико-драматической объективности,

хотя бы потенциально начинает тяготеть к перерастанию в диалог.

Поэзия XVI и начала XVII в. внесла значительный вклад в подготовку замечательного расцвета драматургии французского классицизма. Малерб выковывал нормы литературной речи и чеканные стихотворные формы, облегчившие Корнелю решение его творческих задач. XIII сатира Ренье («Массетта») содержит в себе прообраз мольеровского «Тартюфа» [70]. Несомненные нити преемственности связывают шедевры французской драматургии 60—70-х годов XVII столетия, времени творчества Мольера и Расина, с одним из самых выдающихся созданий Ронсара, его «Жалобой на Фортуну». Элегия-послание вождя Плеяды — произведение многоплановое. Оно оказало безусловно значительное влияние и на становление классической сатиры (отголоски этого влияния нетрудно обнаружить у М. Ренье), а через последнюю и на формирование высокой классической комедии.

Вместе с тем, говоря о накоплении драматических элементов в элегии-послании Ронсара и о ее ярко выраженных сатирических аспектах, не следует забывать ее сугубо лирических достоинств. Уже приходилось отмечать эмоциональный накал, присущий стихотворению. Удивительно, что Ронсару удается поддерживать этот накал на одном и том же неослабевающем уровне напряжения на протяжении произведения, которое насчитывает более 450 строк. Перед нами один из самых красноречивых примеров силы творческого темперамента Ронсара. Особенно выделяются в этом отношении отрывки, где риторика поэта приобретает отчетливо выраженную обличительную окраску. Здесь вновь и вновь бросается в глаза поразительное ритмическое мастерство Ронсара. Он охотно прибегает, например, к нагнетанию однородных слов, придавая этому нагнетанию гиперболизированный масштаб, но избегая при этом (посредством ритмических перебоев) монотонности и впечатления надуманности.

В 1560 г., ощущая, что закончился определенный значительный период его творческой деятельности, поэт опубликовал свое первое собрание сочинений, подведя тем

---

[70] Роль, сыгранная Малербом и Ренье в становлении драматургии французского классицизма, мною подробно охарактеризована в книге «Формирование классицизма во французской поэзии XVII века» (М., 1967).

самым черту пройденному этапу. Это издание состояло из четырех томов (I — «Любовные стихотворения», II— «Оды», III — «Поэмы», IV — «Гимны»). В него Ронсар включил несколько недавно написанных элегий-посланий.

С одной стороны, это элегии, которые можно было бы назвать лирическими отзвуками «Жалобы на Фортуну». В «Элегии сеньору Люилье» сетованиям на житейские невзгоды и на неблагодарность грандов предшествует прощание с ушедшей безвозвратно молодостью. В 35 лет поэт ощущает себя стариком, измученным болезнями и непосильным трудом. Ему кажется, что способность страстно чувствовать, а тем самым и вдохновение, и благосклонность Муз покинули его. Один из шедевров Ронсара — «Элегия Пьеру Леско». Это проникновенная песнь неодолимой силе художественного призвания, которое пробивает себе путь сквозь все преграды и лишения, как бы подхватывает и развивает хвалу поэзии, звучащую в последних стихах «Жалобы на Фортуну». И здесь переплетаются лирика и сатира. Насмешки над шарлатанством представителей преуспевающих профессий, над судейскими и врачами перемежаются с автобиографическими признаниями, овеянными мягким лиризмом. Особенно поэтичны воспоминания о далеких годах детства, когда Ронсар впервые в одиночестве, на лоне природы, одухотворяя ее представлениями, почерпнутыми в античности, почувствовал потребность писать стихи.

Иной оттенок носит «Элегия Роберу Делаэ». Здесь критические настроения перерастают в пессимизм, в разочарование в разуме и возможностях прогресса, в убеждение, что все повторяется и оборачивается злом, что земное существование человека лишено смысла. Поэт ищет утешения в вере. В стихотворении звучат мотивы, характерные для религиозной поэзии барокко («Все — лишь тщета и тщета»; «наша несчастная жизнь, или, вернее, сон, в котором мы пребываем,— преисполнена непостоянства и обмана»; «человек — воплощение ничтожества» — X, 319).

К другой группе принадлежат элегии «Гийому Дезотелю» и «Луи Демазюру». Они написаны после Амбуазского заговора, в ходе которого вожди протестантского лагеря пытались захватить власть, и связаны с событиями начавшейся гражданской войны. Эти произведения насыщены полемикой с гугенотами и одновременно размыш-

лениями о мерах, которые позволили бы приостановить братоубийственную распрю, в том числе о реформе католической церкви. По своей проблематике и силе эти элегии-послания предвосхищают стихотворную публицистику Ронсара периода религиозных войн. Не случайно, как уже говорилось, поэт с 1567 г. включил их в цикл «Рассуждения о бедствиях нашего времени». От более поздних «Рассуждений» и других полемических выступлений на общественную тему и нападок против гугенотов произведения 1560 г. отличаются большей умозрительностью и суховатостью. Эмоциональный накал, страстность гражданственной поэзии Ронсара возрастали с ожесточением борьбы и по мере того как оскорбления, наносимые поэту в ходе взаимной полемики идеологами протестантского лагеря, побуждали его все глубже погружаться в междоусобицу, расколовшую страну.

Как видно, эволюция, пройденная Ронсаром в 50-х годах, во многом перекликается с творческим развитием Дю Белле. Поиски стиля, определявшегося самим Ронсаром первоначально как «низкий», со временем приводят вождя Плеяды к созданию поэзии, которая позволила ему активно вторгаться в современную жизнь, воочию обнажать ее противоречия, непосредственно и остро воплощать крепнущие в его мироощущении критические тенденции. Поэзия Ронсара сближается с реальной действительностью. Все чаще у вождя Плеяды прорываются наружу сатирические наклонности, возрастает его интерес к бытовой стороне жизненных явлений. Все более углубленное проникновение во внутренний мир лирического героя, все более многообразное, красочное и динамическое воспроизведение его эмоций, непрерывное расширение ресурсов поэтического языка сочетаются с настойчивыми попытками постичь объективные закономерности, управляющие судьбой человека.

Своей кульминации эти устремления и присущая им реалистическая потенция достигают, как мы видели, в «Жалобе на Фортуну» (лирические сетования на судьбу и общественно-обличительные мотивы еще с большой силой звучат в некоторых произведениях начала 60-х годов; таковы «Жалоба королеве — матери», поэма «Обещание», отнесенная позднее в разряд элегий, и «Речь к Шарлю, кардиналу Лотарингскому», озаглавленная первоначально «Тяжба»). Вместе с тем «Жалоба на Фортуну»,

так же как и «Гимн золоту», таит ключ к объяснению последующей эволюции поэта. Решающими факторами, предопределяющими на длительный срок направление этой эволюции, оказываются пожарище религиозных войн и восшествие на престол Карла IX.

Кризис периода религиозных войн ощутимо сказывается на судьбах Плеяды как литературной школы, вызывая в ее рядах раскол. Одни из поэтов, примыкавших к ней, оказываются в стане контрреформации и воспевают кровавую резню Варфоломеевской ночи (Дора, Жодель). Другие становятся рьяными приверженцами лагеря гугенотов (например, Гревен). Третьи следуют в целом по пути, предначертанному Дю Белле в последние годы его жизни, и Ронсаром, автором «Наставления юному всехристианнейшему королю Карлу IX» и первого «Рассуждения о бедствиях нашего времени» (Баиф, Белло). Самого Дю Белле в это тяжелейшее для Франции время уже нет в живых. Что касается Ронсара, в его творчестве в 60-х и в начале 70-х годов обостряются противоречия. Это сказывается уже в некоторых произведениях, вошедших в цикл «Рассуждения о бедствиях нашего времени», при всем их патриотическом пафосе и красноречии, при всех отдельных бурных и ослепительных вспышках лирического темперамента (например, в «Ответе на брань и клевету каких-то женевских проповедников и священников»). Особенно же показательны в этом отношении многочисленные элегии, маскарады, эклоги, пасторали и картели, которые замечательный поэт должен был сочинять в угоду своим покровителям, занимая в это время положение официального поэта королевского двора. В произведениях этого толка проблески ренессансного реализма, предклассицистические веяния, отзвуки «трагического гуманизма» уступают место условностям, характерным для аристократически-придворной разновидности маньеризма. С другой стороны, Ронсар продолжает создавать такие выдающиеся произведения, как, скажем, шестая и седьмая книги «Поэм», в которых отдельные стихотворения проникнуты ярко выраженными материалистическими тенденциями, как поэма «Парадокс о том, что руки более полезны человеку, чем разум». О величии позднего Ронсара свидетельствуют «Элегия против лесорубов Гастинского леса», «Сонеты к Елене» или цикл «Последние стихотворения». Однако рассмотрение творческой деятельности Ронсара после 1560 г.— это тема особого исследования.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН *

Аббате Н. делл' *173*
Абер Ф. *116*
Авансон Ж. д' *285*, *290*, *292*, *311*
Адемар Ж. *174*
Алексеев М. П. *284*
Альберти Л. Б. *49*
Анакреонт *17*, *340*, *342*, *344*, *346*, *350*, *356*
Ангиен Ф. д' (Франсуа де Бурбон, граф Ангиенский) *67*, *211*, *212*, *216—219*
Аникст А. А. *170*, *387*
Анна Бретонская *143*
Анна Алансонская *190*
Ано Б. (псевдоним: Горациев Квинтилий) *105*, *107*, *121*, *125*, *126*, *134*, *135*
Аполлоний Родосский *408*
Арагон Л. *8*, *137*, *138*
Аретино П. *322*
Ариосто Л. *139*, *140*, *266*
Аристотель *84*, *86—90*, *115*, *159*, *255*, *262*, *383*, *384*, *386*
Аристофан *116*
Ацфельд А. *7*

Бальзак Г. де *281*
Банвиль Т. де *6*
Баиф Ж.-А. де *6*, *8*, *13*, *16*, *17*, *19*, *28*, *39*, *58*, *72—75*, *100*, *138*, *140—142*, *147*, *154*, *155*, *174*, *176*, *178*, *211*, *307*, *335*, *362*, *375*, *424*
Баиф Л. де *58*, *116*
Бальмас Э. *11*, *17*, *18*, *30*, *57*, *113*, *150*, *152*, *175*, *250*, *260*, *395*
Батюшков К. Н. *346*
Без Т. де *26*, *247—249*
Белинский В. Г. *13*
Белло Р. *6*, *8*, *13*, *16*, *17*, *19*, *25*, *90*, *228—230*, *249*, *250*, *307*, *343*, *349*, *350*, *361*, *362*, *412*, *424*
Бембо П. *102*, *139*, *140*, *146*, *149*
Беранже П.-Ж. *217*, *346*
Берни Ф. *266*, *324*
Берос *46*
Бертело П. *334*
Бине К. *17*, *361*
Бланшемен П. *312*
Блюменфельд В. М. *14*, *45*, *271*, *284*
Боден Ж. *47*, *60*, *65*
Бодлер Ш. *290*, *308*
Борель Ж. *297*
Бояджиев Г. Н. *15*, *57*
Брабант Л. ван *191*
Брамер М. *170*
Брескина Ф. М. *14*, *101*, *378*, *398*
Бринон Ж. *62*, *413*
Буало Н. *3*, *13*, *44*, *108*, *325*, *358*, *402*
Буайе Ф. *244*, *290*, *300*, *302*
Будагов Р. А. *102*
Бужю Ж. *211*, *232*
Буркьелло (Доменико ди Джованни) *266*
Бурсье Э. *7*, *41*, *48*
Бьюкенен Дж. *26*, *61*, *243*, *307*
Бюде Г. *92*, *106*, *116*
Бюссон А. *84*, *85*, *378*, *383*, *390*, *404*, *405*

Вебер А. *9*, *21*, *72*, *115*, *128*, *147*, *154*, *179—181*, *192*, *276*, *366*,

* В указатель не включены имена вымышленных литературных персонажей, а также имена, входящие в название цитируемых в книге историко-литературных работ.

371, *372*, *388*, *389*, *406*
Вебер К. *179—181*, *366*, *371*, *372*
Вейнберг Б. *397*
Вергилий *89*, *119*, *225*, *228*, *231*, *266*, *374*, *408*
Вейзе Г. *169*
Верховский Ю. Н. *13*, *188*, *274*
Вианэ Ж. *9*, *101*, *140*, *142*, *178*, *186*, *284*, *294*, *303*, *397*
Вида Дж. *102*
Викомеркато Ф. *86*
Виллеганьон Н. де *418*
Вилле П. *9*
Виньи А. де *6*, *404*
Вио Т. де *334*
Витрувий *49*
Вожла К. *313*
Воклен де ла Френэ Ж. *60*
Вольтер *335*, *346*
Вуатюр В. *313*

Габсбурги (династия) *29*, *30*, *33*, *55*, *63*, *82*, *134*, *277*, *310*
Гагедорн Ф. фон *346*
Галл Корнелий *341*
Галлан П. *90*, *92*, *255*
Гандар Э. *210*, *211*
Гарнье Р. *60*
Гаспаров М. Л. *210*, *214*, *215*
Гатцфельд Г. *41*, *43*
Гвалтеротти Р. *51*
Гвидиччони Дж. *140*, *273*
Генрих II *28—30*, *32—37*, *42*, *47*, *49—51*, *53—55*, *61*, *63*, *64*, *67*, *82—84*, *86*, *143*, *209*, *211*, *231*, *295*, *310*, *330*, *331*, *378*, *394*, *404*
Генрих III *376*
Генрих IV *59*
Генрих Анжуйский *61*
Геру Г. *248*
Герцен А. И. *87*, *88*
Гесиод *353*, *383*, *408*
Гёте И. В. *346*
Глейм И. В. Л. *346*
Гиз Франсуа де *31*, *43*, *54*, *77*, *294*, *295*, *307*
Гиз Шарль де (кардинал Лотарингский) *32*, *43*, *66*, *68*, *211*, *231*, *294*, *295*, *417*, *424*
Гомер *218*, *231*, *247*, *332*, *342*, *353*, *369*, *374*, *408*
Гоори Ж. *255*
Гораций *28*, *89*, *103*, *117*, *139*, *173*, *195*, *210*, *212*, *213*, *220—228*, *231*, *247*, *266*, *287*, *341*, *346*
Граццини А.-Ф. *51*
Гревен Ж. *414*, *424*
Грессе Ж.-Б.-Л. *335*
Гужон Ж. *48*, *174*
Гуковская Э. В. *14*, *101*, *102*, *119*, *284*
Гуковский Г. А. *113*, *200*
Гус Я. *88*
Гуттен У. фон *325*
Гюго В. *6*, *255*, *301*, *308*, *388*, *404*, *405*, *408*

Давиденкова В. С. *321*
Даниелло Б. *140*, *188*, *189*
Дармстетер А. *7*
Дассонвиль М. *10*, *90*, *96—99*, *100*, *101*, *106*, *389*
Деги А. *12*, *290*, *292*, *303*
Дезонэ Ф. *362*, *371*
Дезотель Г. *17*, *58*, *110*, *121*, *134*, *135*, *138*, *264*, *410*, *411*, *423*
Делаэ Р. *422*
Делорм Ф. *48*, *374*
Демазюр Л. *58*, *90*, *100*, *307*, *411*, *423*
Демаре де Сент-Сорлен Ж. *44*
Демерсон Г. *41*, *42*, *247—249*
Демокрит *160*
Демосфен *158*
Денизо Н. (прозв. граф д'Альсинуа) *16*, *20*, *90*, *152*, *230*, *249*, *250*, *335*
Деперье Б. *47*, *151*
Депорт Ф. *25*, *376*
Державин Г. Р. *346*
Державин К. Н. *52*
Джованни да Витербо *46*
Джолито Г. *140*, *141*
Джолифф Дж. *265*
Диана де Пуатье *32*, *42*, *43*, *144*, *177*, *307*, *308*
Дикинсон Г. *263*, *265*, *266*, *310*
Дилье Ж. *299*
Диоген *160*
Доле Э. *32*, *92*, *103*, *128*, *129*, *151*
Дора Ж. *8*, *16*, *20*, *28*, *58*, *61*, *65*, *75*, *92*, *97*, *98*, *100*, *101*,

126, *211*, *220*, *307*, *332*, *412*, *424*
Дрос Е. *302*
Дрос (издательство) *312*
Дю Бартас Г. *374*, *380*, *392*, *393*
Дю Белле Жан (кардинал) *36*, *50*, *54*, *58*, *63*, *205*, *231*, *263*, *294*, *306*, *307*
Дю Белле Жоашен *3*, *5*, *6*, *8*, *9*, *11—13*, *15—17*, *19—25*, *27*, *28*, *39*, *40*, *45*, *55—58*, *61*, *62*, *64*, *66*, *67*, *70*, *72—75*, *90—93*, *95—142*, *145—147*, *153—155*, *163*, *174*, *175—179*, *185—189*, *192*, *193*, *194—196*, *205*, *207*. *211*, *212*, *213*, *223*, *230—236*, *237—313*, *315—327*, *328*, *339*, *356—358*, *363*, *369*, *379*, *395*, *396*, *414*, *415*, *417*, *420*, *423*, *424*
Дю Белле Рене *238*
Дю Бур А. *71*
Дю Валь П. *151*
Дю Вер Г. *60*, *65*, *327*
Дю Перье Ф. *234*
Дютье Ж. *307*
Дю Файль Н. *60*

Екатерина Медичи *42*, *51*, *61*, *62*, *82*, *143*, *308*, *326*

Жане Ж. *12*
Жасенски Р. *303*
Женэ Ж. *12*
Жиллебер П. *322*
Жиро И. *150*, *191*, *224*
Жирмунский В. М. *284*
Жодель Э. *8*, *9*, *11—13*, *16—17*, *19*, *23*, *24*, *26*, *56*, *57*, *64*, *75*, *113*, *152*, *175*, *224*, *229*, *230*, *235*, *236*, *249*, *250*, *259—261*, *307*, *329*, *331*, *332*, *336*, *395*, *396*, *420*, *424*
Жуковски Ф. *10*, *69*

Инкер Ф. *71*, *72*, *79*

Каллимах *344*, *408*
Кальвин Ж. *80*, *81*, *85*
Кардано Дж. *160*
Каритео (Гаррет Б.) *149*
Карл V (император) *30*, *33*, *46*, *50*, *53*, *54*, *78*, *82*, *134*, *315*, *316*, *330*
Карл IX *230*, *327*, *424*
Карль Л. де *68*, *131—133*, *231*
Карнавале Ж. де *211*, *212*
Карон А. *174*
Кассандра Сальвиати *141*, *149*, *174*, *177*, *179—182*, *184—186*, *192*, *198*, *228*, *340*, *341*, *352*, *353*, *355*, *356*, *358*, *361*, *363*, *365—368*, *370*, *371*, *373*, *412*
Кастильоне Б. *146*, *150*, *151*, *266*, *273*
Катулл *140*, *332*, *333*, *341*, *342*
Кентен (сектант) *85*
Клавдиан *318*
Кланицаи Т. *169*, *174*
Кленгель А. *378*, *397*, *400*
Клуэ Ф. *374*
Коган-Бернштейн Ф. А. *72*, *79*, *102*
Колиньи Г. де *415*
Колонна Ф. *48*
Коле К. *230*, *235*
Коле Л. *6*, *7*
Коперник Н. *383*
Корбинелли Ж. *66*
Корнель П. *3*, *216*, *421*
Корнель де Лион *374*
Коррозе Ж. *146*
Коэн Г. *7*, *396*
Крепе Э. *6*
Кузен Ж. *174*
Курбе Э. *154*, *312*
Курциус Э. *169*

Лабе Л. *149*, *191*, *311*, *314*
Лабордери Б. де *151*, *153*, *358*
Ла Боэси Э. де *9*, *21*, *60*, *65*, *71—76*, *79*, *80*, *158*
Лабрюйер Ж. де *305*
Лагарп Ж.-Ф. де *13*
Ламартин А.-М.-Л. де *405*
Ламбен Д. *145*
Ланж М. *70*, *92*
Лаперюз Ж. де *16*, *17*, *135*, *137*, *335*, *342*, *410—412*
Лапорт А. де *228*, *347*, *348*
Лапп Дж. *41*, *142*
Ласкарис И. *339*
Лафей Ж. *378*, *394*, *408*
Лафонтен Ж. де *44*, *112*, *263*, *301*, *305*, *320*, *335*, *344*, *345*, *350*
Леблан Р. *151*
Лебретон (сослуживец Жоашена Дю Белле в Риме) *307*
Лебэг Р. *8*, *17*, *18*, *180*, *366*, *397*

Левик В. В. *13*, *15*, *225*, *226*, *284*, *292*, *299*, *316*, *321*, *362—364*, *367*, *369*, *377*
Леон Еврей *146*
Лесаж Р. *158*
Леско П. *35*, *48*, *207*, *307*, *374*, *411*, *412*, *414*, *422*
Лессинг В. Э. *173*, *346*
Лемер де Бельж Ж. *45—47*, *103*, *116*, *223*
Лефевр д'Этапль Ж. *81*, *92*
Лефран А. *145*, *146*, *150*, *151*, *190*, *191*
Ликург *161*
Лимей И. де *411*
Лихачев Д. С. *171*, *172*
Лозинский М. Л. *35*
Ломоносов М. В. *200*
Ломонье П. *7*, *17*, *179*, *180*, *199*, *209*, *229*, *334*, *335*, *344*, *371*, *403*
Лоньон А. *7*, *179*, *180*, *362*
Лопиталь М. де *20*, *32*, *58*, *60*, *62—70*, *79*, *131—133*, *195*, *202*, *204*, *205*, *210*, *212*, *214*, *307*, *326*, *330*, *335*, *394*, *409*
Лосев А. Ф. *384*
Лорис Г. де *149*
Луиза Савойская *31*
Лукан *266*
Лукиан *45*, *116*
Лукреций *266*, *276*, *392*, *408*
Любимов Н. М. *47*, *78*
Люблинская А. Д. *29*, *78*
Людовик XI *35*
Людовик XIV *39*
Люилье Ж. *422*

Мак-Клеланд Дж. *137*, *142*
Малерб Ф. *3*, *200*, *202*, *215*, *216*, *220*, *234*, *235*, *313*, *327*, *334*, *421*
Малларме С. *290*
Маллевиль К. де *313*
Маньи О. де *13*, *20*, *138*, *140*, *176*, *229*, *292*, *307*, *311—320*, *335*
Маргарита Наваррская *36—39*, *54*, *58*, *63*, *81*, *85*, *144*, *146*, *147*, *152*, *190*
Маргарита Французская (сестра Генриха II) *20*, *43*, *63*, *64*, *68*, *131*, *132*, *144*, *162*, *211*, *231*, *238*, *288*, *302*, *308*
Марголен Ж.-К. *398*
Мариво П. *359*
Мария Дюпен *177*, *185*, *230*, *329*, *348*, *355—357*, *361—368*, *370—371*, *375—377*
Мария Клевская *376*
Мария Медичи *202*
Мария Стюарт *68*, *308*
Маркс К. *59*, *80*
Маро К. *22*, *37—40*, *50*, *67*, *70*, *81*, *89*, *116—118*, *120—122*, *125*, *126*, *128*, *131*, *136*, *141*, *150*, *151*, *153*, *184*, *186*, *190*, *191*, *193*, *195*, *201*, *216—218*, *220*, *223*, *229*, *247*, *258—260*, *282*, *320*, *334*, *339*, *343*, *344*, *350*, *351*, *356*, *391*, *407*, *409*
Мартен Ж. *48*, *211*
Марти-Лаво Ш. *8*, *250*
Маслобоева Л. Е. *15*, *101*, *210*
Матильда (принцесса) *7*
Марулл Тарханиота М. *139*, *342*, *356*, *368*, *383*, *407*, *408*
Марциал *89*
Массе Ж. *336*
Мегре А. *121*
Мен Ж. де *149*
«Менипова сатира» (авторы) *60*, *65*
Мейер К. *191*
Менандр *113*
Менар Ф. *334*
Михайлов А. Д. *15*, *101*, *128*, *141*, *248*, *284*, *394*
Мокульский С. С. *284*
Мольер Ж.-Б. *3*, *44*, *45*, *158*, *301*, *305*, *320*, *358*
Монморанси А. де (коннетабль) *29*, *31*, *32*, *43*, *77*, *378*, *415*
Монтень М. де *60*, *65*, *72*, *79*, *153*, *162*, *168*, *419*
Монтескье Ш.-Л. *276*
Морель Ж. де *20*, *61*, *64*, *132*, *133*, *237*, *242*, *290*, *335*, *359*, *413*
Морозов А. А. *170*
Мотен П. *334*
Мюре М.-А. *16*, *26*, *176*, *335*, *340*, *341*, *343*, *353*

Наугерий (Наваджеро А.) *321*, *348*
Нерваль Ж. де *6*, *290*

Нолак П. де *7*, *61*, *307*, *343*
Ноэл А. *37*
Нума Помпилий *161*

Обинье Т.-А. д' *9*, *153*, *157*, *177*, *305*, *314*, *389*
Овернь Г. д' *209*, *221*
Овидий *89*, *139*, *140*, *266*, *286*, *293*, *341*, *353*
Оже-Шике М. *178*
Озе А. *130*
Оливье Ф. *68*, *307*
Отман Ф. *47*

Павел IV (папа) *294*, *306*, *310*, *316*
Пакье Э. *21*, *47*, *60*, *62*, *90*, *137*, *164—168*, *177*, *230*
Панжас Ж. *351*
Папийон А. *150*, *151*
Парни Э.-Д. *346*
Паскаль Б. *325*
Паскаль П. де *16*, *292*, *410*, *412*
Пеккат Г. *208*, *221*
Пелетье Ж. *11*, *17*, *28*, *64*, *89*, *103*, *112*, *115*, *223*, *233*, *307*, *379*
Перро Ш. *44*
Персий *266*, *287*
Петрарка Ф. *136*, *139*, *140*, *148*, *149*, *178*, *192*, *256*, *258*, *282*, *286*, *287*, *332*, *358*, *376*, *377*
Пи А. *12*
Пибрак (Г. дю Фар де) *60*, *67*
Пикколомини А. *266*
Пилон Ж. *174*
Пиндар *100*, *199*, *210—216*, *220*, *231*, *250*, *287*, *341*
Пинский Л. Е. *160*, *387*, *400*
Пинус С. *13*, *280*, *293*, *296*
Пирон А. *335*
Писселё Ш. де *391*
Плауд М. *339*, *342*
Платон *90*, *144—146*, *151*, *159*, *205*, *255*, *262*
Плиний Старший *383*, *384*, *386*
Плутарх *392*
Подгаецкая И. Ю. *15*, *101*, *109*, *111*, *188*
Пок А. *85*
Помпонацци П. *88*
Понтано Дж. *139*
Постель Г. *53*, *86*, *87*, *151*
Приматиччо Ф. *49*, *173*
Проперций *140*, *341*
Пуришев Б. И. *14*
Пушкин А. С. *13*, *346*, *369*

Рабле Ф. *46*, *63*, *68*, *70*, *77*, *78*, *81*, *82*, *90*, *93*, *106*, *116*, *153*, *157*, *255 262*, *306*, *310*
Ракан О. де *334*
Рамус П. (Рамэ П. де ла) *21*, *65*, *81*, *83*, *86—92*, *255*
Рапен Н. *60*
Расин Ж. *44*, *289*, *421*
Ренар С. *54*
Рената Феррарская *343*, *344*
Реноде А. *130*
Ренье М. *153*, *262*, *305*, *317*, *320*, *322*, *323*, *325*, *332*, *334*, *354*, *402*, *421*
Рейхенбергер К. *284*
Рец Кл.-К. де *25*
Римский-Корсаков В. А. *15*, *227*, *276—278*, *284*, *398*
Роберте Ф. *391*, *407*
Ронсар П де *3*, *5*, *6*, *8—28*, *37*, *39*, *40*, *42*, *47*, *55*, *58*, *62*, *64*, *67*, *69*, *70*, *72—76*, *90—92*, *96—100*, *115*, *119*, *124—126*, *131—135*, *137—142*, *145—147*, *149*, *153—155*, *174*, *176*, *177*, *179—185*, *190—192*, *194—232*, *243*, *244*, *249*, *258*, *267*, *268*, *272*, *286*, *287*, *304*, *307*, *320*, *324*, *325*, *327*, *328—425*
Россо Ф. *49*, *173*
Рохас Ф. де *322*
Рубишу-Стрец А. *11*, *18*, *276*, *353*
Руссо Ж.-Ж. *354*, *419*
Руссо (сослуживец Маньи в Риме) *312*, *317*, *319*
Рыкова Н. Я. *4*
Рэмон М. *7*, *9*, *96*, *97*, *135*, *154*, *170—174*, *349*

Сагон Ф. *117*, *260*
Салель Г. *116*, *351*, *352*
Сальмон Макрен Ж. *61*, *66*, *68*, *113*, *234*, *261*
Саннадзаро Я. *139*, *223*
Сансовино Ф. *140*
Сасси П. *149*
Себиле Т. *50*, *96*, *103*, *104*, *116—118*, *121*, *125*, *135*

Сов М. *134*, *137*, *143*, *149*, *152*, *174*, *175*, *186*, *193*, *223*, *224*, *244*, *245*, *264*, *272*, *344*, *348*, *370*, *379*, *380*
Секунд И. *139*, *228*, *321*
Сен-Желе М. де *70*, *117*, *131—133*, *136*, *154*, *231*, *325*, *353*
Сент-Андре (президент де) *390*
Сент-Бёв Ш.-О. *5*, *321*, *343*, *346*
Сент-Март С. де *60*, *67*
Серафино делл' Аквила (Чиминелли) *149*
Сервантес М. де *311*, *354*
Серлио С. *49*, *174*
Сеше Л. *178*
Сигонь Ш.-Т. де *334*
Сильвер И. *10*, *17*, *378*, *390*
Сильвий С. *146*
Скалигер Ю.-Ц. *115*
Скаррон П. *157*, *324*
Скрич М. А. *150*, *265*, *269*, *274*, *276*, *302*, *303*, *310*
Смирнов А. А. *15*, *284*
Солон *161*
Сонье В.-Л. *48*, *78*, *96*, *134*, *187*, *251*, *265*, *269*, *274*, *283*
Сорг Р. *361*, *376*
Сорель Ш. *153*, *157* *159*, *322*
Спациани М.-Л. *12*
Сперони С. *102*
Спонд Ж. де *163*
Стобей *392*
Строганов П. А. *29*
Сумароков А. П. *200*

Тальси Д. де *177*
Тансилло Л. *140*
Таюро Ж. *20*, *138*, *153—164*, *178*, *248*, *335*
Тебалдео А. *149*
Тенирс Д. *39*
Теренций *266*
Тиар П. де *8*, *13*, *17*, *20*, *25*, *137*, *138*, *142*, *146*, *147*, *174*, *175*, *177*, *201*, *244*, *264*, *307*, *360*
Тибулл *140*, *341*, *342*, *353*, *355*
Тирако А. *68*
Толомеи К. *140*
Тори Ж. *103*
Ту Ж.-А. де *71*, *72*, *76*
Турнеб А. *68*, *92*
Турнон (кардинал де) *32*
Тынянов Ю. Н. *200*

Уитней М. *140*

Фабри П *103*
Фаге Э. *96*, *99*, *112*, *391*, *397*
Феокрит *362*, *375*, *408*
Филипп II *55*
Фичино М. *146*, *147*, *151*, *205*
Флобер Г. *6*
Фавр Ж. *313*, *314*, *318*
Фома Аквинский *12*
Фонтен Ш. *116*, *151*
Франсон М. *310*
Франциск I *28—39*, *47*, *49*, *54*, *58*, *63*, *64*, *84—86*, *88*, *134*, *143*, *152*, *351*
Франциск II *68*, *70*
Франше А. *7*
Фрапье Ж. *397*, *398*
Фюретьер А. *157*

Хаузер А. *36*, *169*

Цицерон *392*

Челлини Б. *35*, *174*

Шамар А. *6*, *7*, *9*, *65*, *96*, *99*, *100*, *101*, *106*, *135*, *178*, *179*, *208*, *229*, *244*, *248*, *252*, *261*, *264—268*, *270*, *276*, *298*, *300*, *310*, *362*, *405*
Шабо Г де *211*, *215*
Шампион П. *7*, *48*, *50*, *70*
Шампье С. *140*
Шарпантье Ж. *92*
Шассинье Ж.-Б. *163*
Шатенье А. *208*, *221*
Шатийон (Оде де Колиньи, кардинал де) *46*, *58*, *231*, *307*, *378*, *410—412*, *414—417*, *419*, *420*
Шатобриан (г-жа де) *144*
Шатобриан Ф.-Р. де *251*
Шекспир У. *311*
Шенье А. *346*, *405*
Шенье М.-Ж. *281*
Шервинский С. В. *13*, *14*, *363*, *368*
Шишмарев В. Ф. *14*
Шмидт А.-М. *348*, *378*, *390*
Шпитцер Л. *377*
Штейн А. Л. *15*
Шуазель К. де *17*, *374*, *413*

Эврипид *158*
Энгельс Ф. *59*, *80*
Эпикур *160*
Экхардт А. *229*, *349*

Эразм Роттердамский *47*, *61*, *160*, *266*, *400*
Эрбере Дезессар Н. д' *52*
Эредиа Ж. М. де *271*
Эренбург И. Г. *15*, *284*
Эроэ А. *143*, *146*, *150*, *151*, *231*
Этамп (г-жа д') *143*
Этьенп А. 342, *343*
Ювенал *266*, *287*
Юлий III (папа) *306*, *310*
Юлий Цезарь *230*
Юнг М.-Р. *41*, *47*, *48*, *150*, *224*
Юэ П.-Д. (епископ Суассонский) *112*
Якобсон Р. О. *189*

* * *

Albouy P. *41*
Armstrong E. *10*, *353*
Auvergne G. d', см. Оверньский Г. д'
Baillon O. de *399*
Balmas E., см. Бальмас Э.
Baridon S. *201*
Besch E. *153*, *159*
Boulanger A. *115*
Bourciez E., см. Бурсье Э.
Busson H., см. Бюссон А.
Cave T. *10*
Chamard H., см. Шамар А.
Champion P., см. Шампион П.
Chartrou J. *48*
Chasteigner A , см. Шатенье А.
Courbet E., см. Курбе Э
Dassonville M., см. Дассонвиль М.
Dédéyan Ch. *378*
Demerson G., см. Демерсон Г.
Desonay F., см. Дезонэ Ф.
Dickinson G., см. Дикинсон Г.
Dupré-Lasale E. *32*, *67*
Dufey J. J. S. *68*
Felibien dom *47*
Festugière J. *146*
Gaiffe F. *118*
Giraud Y., см. Жиро И.
Gordon A. L. *11*, *199*
Grenier A. *217*, *247*, *282*, *391*
Hanon S. *98*
Hallowell R.-E. *41*
Hallmark R.-E. *41*
Hatzfeld H., см. Гатцфельд Г.
Joukovsky F., см. Жуковски Ф.
Jung M.-R., см. Юнг М.-Р.
Katz R. A. *11*
Kibédi Varga A. *378*
Klengel A., см. Кленгель А.
Lafeuille G., см. Лафей Ж.
Lapp J., см. Лапп Дж.
Lavisse E. *35*
Mc Cleland J., см. Мак-Клеланд Дж.
Martinon Ph. *95*
Mesnard P. *53*
Moland *L.* *107*
Mönch W. *137*
Moschetto A. *282*
Neubert F. *307*
Nolhac P. de, см. Нолак П. де
Paillard Ch. *32*
Raymond M., см. Рэмон М.
Roubichou-Stretz A., см. Рубишу-Стрец А.
Roy M. *48*
Saulnier V.-L., см. Сонье В.-Л.
Screech M. A., см. Скрич М. А.
Schmidt A.-M., см. Шмидт А.-М.
Schneider R. *48*
Seznec J. *41*, *51*
Silver I., см. Сильвер И.
Soriano M. *44*
Talaeus A. (Talon O.) *87*
Terreaux L. *11*
Vaganay H. *77*, *267*, *412*
Valeri D. *150*
Vianey J., см. Вианэ Ж.
Weber C., см. Вебер К.
Weber H., см. Вебер А
Yates F. A. *53*
Zanta L. *87*

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

I

У ИСТОКОВ ПЕРЕЛОМА 27

II

ЛИТЕРАТУРНЫЙ МАНИФЕСТ БРИГАДЫ 95

III

В ОРБИТЕ МАНЬЕРИЗМА 136

IV

ПОКОРЕНИЕ ОДЫ 194

V

РАЗОЧАРОВАНИЯ И ОТКРОВЕНИЯ 237
(*творчество Дю Белле после 1550 года*)

VI

ПОИСКИ ВСЕОБЪЕМЛЮЩЕЙ ПОЭЗИИ 328
(*творчество Ронсара между 1553 и 1560 годами*)

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН 425

Юрий Борисович
ВИППЕР

ПОЭЗИЯ ПЛЕЯДЫ
(Становление литературной школы)

Утверждено к печати Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького Академии наук СССР

Редактор издательства *В. Ч. Воровская*. Художник *М. В. Большаков*. Художественный редактор *С. А. Литвак*. Технический редактор *Ю. В. Рылина*. Корректоры *Г. М. Котлова, Б. И. Рывин*. Сдано в набор 5/IV 1976 г. Подписано к печати 5/VIII 1976 г. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 22,68. Уч.-изд. л. 24. Тираж 14 500 экз. А-09178. Тип. зак. 486. Цена 1 руб. 75 коп. Издательство «Наука». 103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21. 2-я тип. издательства «Наука». 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10.

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
60	12 св.	сводках	сводах
153	18 св.	XVI—XVIII вв.	XVI—XVII вв.
190	5 св.	нас	вас
257	11 сн.	миф об Андрогине	миф об андрогине
357	10 св.	1950	1560
363	11 сн.	XXVII, VIII и IX	XXXVII, LVIII и LIX
367	21 св.	поэтому	поэтом
399	17 сн.	je t'efforce	je m'efforce

Зак 486. Виппер. Поэзия Плеяды