

САНКТ–ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Кафедра классической филологии

Шихова Елизавета Владимировна

РЕЦЕПЦИЯ ЛИРИКИ КАТУЛЛА У ПОЭТОВ АНГЛИЙСКОГО
ВОЗРОЖДЕНИЯ

Выпускная квалификационная работа
на соискание степени магистра филологии

Научный руководители: д.ф.н., профессор Бузова И.И.

к.ф.н., доцент Егорова С.К.

Рецензент: к. искусствоведения, доцент Швец Т. П.

Санкт–Петербург

2017

Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

Список использованной литературы _____ 115

Введение

Данная работа посвящена проблеме рецепции лирики Катулла у поэтов Английского Возрождения.

Актуальность выбора темы определяется тем фактом, что в современном отечественном литературоведении проблема рецепции лирики Катулла у поэтов Английского Возрождения не поднималась ни разу.

На сегодняшний день не существует ни одной монографии по предмету исследования. Определенного успеха в выявлении рецепции лирики Катулла у поэтов Английского Возрождения достигли зарубежные исследователями, однако до настоящего момента не было проведено анализа специфики рецепции лирики Катулла у поэтов Английского Возрождения. Работа Джеймса А.С. МакПика (James A.S. McPeck) «*Catullus in Strange and distant Britain*» выявляет наличие рецепции Катулла, но, к сожалению, на этом и останавливается, ни описания, ни анализа рецепции в данной работе нет. Кроме того, некоторые положения Джеймса А.С. МакПика опровергаются в данном исследовании.

Другая работа «*Catullan Consciousness and the Early Modern Lyric in England*» Джейкоба Блевиса (Jacob Blevis) сосредоточивает внимание на рецепции лирики Катулла у Шекспира, однако некоторые утверждения представляются мало обоснованными (в частности мотив «любви и ненависти», который к XVI веку, безусловно, превратился в топос).

В данной работе осуществляется попытка выявить, описать и проанализировать рецепцию лирики Катулла у поэтов Английского Возрождения. Это поднимает ряд проблем: зависимость рецепции лирики Катулла у поэтов английского Возрождения от влияния других античных авторов (Овидия, Марциала, Горация), первых итальянских имитаторов Катулла (Петрарки, Ариосто, Тассо), а также от исторического контекста (Англия конца XV – XVI веков).

Научная новизна заявленной темы связана с отсутствием целостного концептуального исследования рецепции лирики Катулла у поэтов английского Возрождения.

Настоящая работа представляет собой первый опыт исследования, имеющего своей целью решение сложнейшего вопроса о степени и характере зависимости поэзии ранней тюдоровской эпохи, елизаветинской эпохи и яковианской эпохи от мотивов и образов, почерпнутых из книги Гая Валерия Катулла Веронского.

Методологическую основу составляют теоретические работы Джеймса А.С. МакПика (James A.S. McPeck) «Catullus in Strange and distant Britain», Джейкоба Блевиса (Jacob Bleviss) «Catullan Consciousness and the Early Modern Lyric in England», Джона Бернарда Эмперора (John Bernard Emperor) «The Catullian influence in English Lyric Poetry, circa 1600-1650», и Элеанор Шипли Дакетт (Eleanor Shipley Duckett) «Catullus in English Poetry».

Объектом исследования является рецепция лирики Катулла у поэтов Английского Возрождения.

Предмет исследования – специфика и проблемы рецепции лирики Катулла у поэтов Английского Возрождения.

Целью работы является анализ рецепция лирики Катулла у поэтов Английского Возрождения, ее описание и анализ особенностей у конкретных авторов.

В работе ставятся следующие **задачи**:

- уточнить даты жизни Гая Валерия Катулла Веронского по сравнению с предыдущими работами (в том числе на основе отсылок, присутствующих в самом корпусе стихотворений);

- выявить, описать и проанализировать особенности влияния исторического контекста на поэзию английского Возрождения, и на восприятие и рецепцию лирики Гая Валерия Катулла Веронского;

- исследовать особенности рецепции лирики Катулла у поэтов английского Возрождения;

- выявить, описать и проанализировать специфику связи рецепции лирики Катулла у поэтов английского Возрождения с петраркизмом и ренессансным неоплатонизмом;

- проследить трансформацию ключевых мотивов, а также выявить смысл изменений в трактовке образов Катулла в творчестве поэтов английского Возрождения.

В работе используются различные **методы**, в частности, метод прагматического анализа текста, анализ литературы по общетеоретическим вопросам (выявление особенностей рецепции лирики Катулла у поэтов Английского Возрождения), описательный метод, метод контекстуального анализа, прагматический анализ текста на основе метода дедукции (поиск в тексте литературного произведения частных доказательств выделенных ранее особенностей).

Теоретическая значимость. Результаты исследования вносят вклад в изучение творчества Гая Валерия Катулла Веронского, способствуют развитию теоретических знаний о рецепции античности в эпоху Возрождения, позволяют расширить существующее представление о рецепции Катулла в поэзии английского Возрождения.

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть использованы при разработке спецкурсов и спецсеминаров по рецепции античности у поэтов английского Возрождения, римской литературе, литературе Возрождения.

Апробация работы. Отдельные положения данной работы были представлены в виде докладов и сообщений на межвузовских и международных научных конференциях: «Carmen 53 Катулла к проблеме датировки» (Самара, 2016), - XII Международная конференция «Тенденции развития науки и образования»; «Жанровый синтез как эстетический феномен поэтики Гая Валерия Катулла Веронского» (Новосибирск, 2016) - ежегодная конференция «Филологические чтения. Проблемы интерпретации в лингвистике и литературоведении».

Материалом исследования послужили книга стихотворений Гая Валерия Катулла Веронского, стихотворения Джона Скелтона, Томаса Уайетта, Уильяма Шекспира, Филипа Сидни, Эдмунда Спенсера, Джона Донна, Томаса Кемпиона и Бена Джонсона и др.

Структура работы: данная работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

Во введении раскрывается актуальность темы исследования, определяются цели и задачи исследования, раскрывается его теоретическая и практическая значимость, а также выбирается теоретическая основа исследования.

В первой главе выявляются, описываются и анализируются основные проблемы датировки жизни Гая Валерия Катулла Веронского (на основе отсылок, присутствующих в самом корпусе стихотворений и других исторических источниках); дается описание жанровой специфике сборника Катулла, анализируются основные темы его поэзии.

Во второй главе выявляются, описываются и анализируются особенности влияния исторического контекста (как то Реформации, научных открытий) на поэзию английского Возрождения, на восприятие и рецепцию лирики Гая Валерия Катулла Веронского.

В третьей главе выявляется, описывается и анализируется специфика рецепции лирики Катулла у поэтов Английского Возрождения; исследуются особенности ее связи с петраркизмом и ренессансным неоплатонизмом; прослеживается трансформация ключевых мотивов, а также выявляется смысл изменений в трактовке образов Катулла; а также предпринимается попытка проанализировать элемент любовного дискурса, общий как для Катулла, так и для поэтов английского Возрождения: влюбленный, осознавший, что его концепт идеальной любви не применим к реальной жизни.

В заключении представлены основные результаты исследования, сделаны выводы и определены дальнейшие перспективы изучения выбранной темы.

Глава 1. Гай Валерий Катулл

1.1. Биография поэта

Гай Валерий Катулл - блистательный римский поэт, «первый поэт любви среди древних римлян»¹, главный представитель – и единственный, чьи стихотворения дошли до нас целиком - тех «*poetae novi*», которые во времена поздней республики совершили революцию в современной им поэзии. Между тем печально осознавать, что о жизни самого Катулла достоверных сведений известно не так много.

Как было верно отмечено Мэрлин Б. Скиннер (Marilyn B. Skinner)², большинство биографий Катулла, которыми мы располагаем на данный момент, прямо или косвенно основаны на издании Людвига Швабе (Ludwig Schwabe)³ 1862 года. В этой работе Л. Швабе переносит акцент с той информации, которую можно почерпнуть из исторических источников, на реконструкцию романа Катулла и Лесбии, а также на то, как развивалась жизнь и карьера Катулла в Риме. Скиннер презрительно называет издание Швабе «*Catullroman*»⁴ (Роман о Катулле). Несмотря на это, не стоит пренебрегать данным изданием Швабе, - ведь он собрал воедино многие факты из биографии Катулла.

Среди исторических источников важнейшим, безусловно, является «Хроника» Софрония Евсевия Иеронима (Sophronius Eusebius Hieronymus) – в которой Блаженный Иероним, излагая события всемирной истории, лишь двумя фразами очерчивает период жизни Катулла:

¹ «*il primo poeta d'amore della latinita*», так называет Катулла Альфонсо Траина, - знаменитый итальянский филолог и латинист. Gaio Valerio Catullo «*I Canti*» Introduzione e note di Alfonso Traina. Traduzione di Enzo Mandruzzato. Ventiduesima edizione Bur. Classi greci e latini maggio. 2012. P. 7

² «*A companion to Catullus*» ed. By Marilyn B. Skinner. Blackwell Publishing Ltd, 2007. P. 167

³ G. Valeri Catulli Liber. Ludovicus Schwabius. Recognovit et enarravit. Voluminis prioris pars prior quaestionum catullianarum liber I. Gissae. Apud I.Bickerum. 1862. (MDCCCLXII). S. XXXI.

⁴ «*A companion to Catullus*» ed. By Marilyn B. Skinner. Blackwell Publishing Ltd, 2007. P. 169.

87 год до нашей эры⁵ – «C. Valerius Catullus scriptor lyricus Veronae nascitur» - "Гай Валерий Катулл лирический поэт родился в Вероне".

58 год до нашей эры⁶ – «Catullus tricesimo aetatis suae anno Romae moritur» - "Катулл умер в Риме на тридцатом году своей жизни".

Обе приводимые Блаженным Иеронимом даты являются дискуссионными. Прежде всего, из самих стихотворений Катулла очевидно, что еще в 55 году до нашей эры поэт был жив; так, например, в Carmen 113 упоминается второе Консульство Гнея Помпея – «Pompeio ... facto consule nunc iterum» - "Теперь консулом стал он опять"⁷. В Carmen 55 Катулл, описывая свои приключения, упоминает о «Magni ambulatione», которое он обегал в поисках своего приятеля Камерия, Д.Ф.С. Томсон (D.F.S.Thomson) в своем труде «Catullus: Edited with a Textual and Interpretative Commentary» отмечает, что «Magni ambulatione» есть ни что иное как «portico Pompei» - "Портик Помпея", который был освящен в 55 году до н.э.⁸

Комментируя Carmen 11, Альфонсо Траина указывает на аллюзию на галльскую кампанию Юлия Цезаря⁹ в строках «Sive trans altas gradietur Alpes, /Caesaris visens monimenta magni, /gallicum Rhenum, horribilesque ultimi/ mosque Britannos» - «Или даже Альп одолел высоты, где оставил память великий Цезарь, Галльский видел Рейн и на крае света страшных

⁵ 1930 год от сотворения мира = Ol.173.2 = 87 год до н.э. Hieronymus. Chronicum. Documenta Catholica Omnia. De Ecclesiae Patribus Doctoribusque. Migne JP. Patrologia Latina, Volumen MPL027. P.426.

⁶ 1960 год от сотворения мира = Ol. 180.3, или, как отмечает Э.Т. Мэррилл (E.T. Merrill), в некоторых рукописях «Хроники» Блаженного Иеронима стоит 1959 год от сотворения мира, то есть 58 год до н.э. Hieronymus. Chronicum. Documenta Catholica Omnia. De Ecclesiae Patribus Doctoribusque. Migne JP. Patrologia Latina, Vol. 27. P.428.

⁷ Перевод приводится по Гай Валерий Катулл Веронский. Книга Стихотворений. Издание подготовили С. В. Шервинский, М.Л.Гаспаров. Москва «НАУКА». 1986. С. 34.

⁸ Thomson, D.F.S. (1997), Catullus: Edited with a Textual and Interpretative Commentary [Phoenix Suppl.34]. Toronto. P. 337 и Samuel Ball Platner в «A Topographical Dictionary of Ancient Rome», London: Oxford University Press, 1929. P.121.

⁹ «allusione alle campagne galliche di Cesare» Вступление Альфонсо Траина к изданию Gaio Valerio Catullo «I Canti Traduzione di Enzo Mandruzzato. Ventiduesima edizione Bur. Classi greci e latini maggio 2012. P. 97.

*бриттов»*¹⁰, - того же мнения придерживается Д.Ф.С. Томсон, указывая, что дата написания стихотворения «не ранее осени 55 года до н.э.¹¹».

Зимой 55 года до н.э., как известно из IV книги «Записок о Галльской войне»,¹² Гай Юлий Цезарь, разгромив германские племена, решил переправиться на правый берег Рейна.¹³ С этой целью был возведен 400-метровый мост, всего за 10 дней¹⁴. Этот мост «весьма впечатлил германские племена»¹⁵, заверяет Ричард А. Биллоус (Richard A. Billows), оставив по себе *monimenta*¹⁶ на долгие века.

Д.Ф.С.Томсоном¹⁷ указывает, что Carmen 45 - «Unam Septimius misellus Asmen /mavult quam Syrias Britanniasque»¹⁸ - также могло быть написано исключительно после событий января 55 года до нашей эры, когда в результате выборов Гней Помпей получил в качестве провинции Ближнюю и Дальнюю Испанию, а Марк Лициний Красс – Сирию¹⁹. Данные события отражены в «Сравнительных Жизнеописаниях» Плутарха²⁰: в

¹⁰ Перевод приводится по изданию: «Гай Валерий Катулл Веронский. Книга Стихотворений». Издание подготовили С. В. Шервинский, М.Л. Гаспаров. Москва «НАУКА». 1986. С. 22, с изменениями.

¹¹ «not early than the autumn of 55 BC. Thomson, D.F.S. (1997), Catullus: Edited with a Textual and Interpretative Commentary [Phoenix Suppl.34]. Toronto. P. 235.

¹² Ибо она открывается фразой: «hieme, qui fuit annus Cn. Pompeio, M. Crasso consulibus». О 55 году до н.э. и консульстве Помпея и Красса см. далее по тексту.

¹³ B.G. IV, 17.

¹⁴ B.G IV, 18.

¹⁵ «impressed the German tribes very strongly» - перевод автора. Billows R. Julius Caesar: The Colossus of Rome. London; New York: Routledge. 2009. P. 145.

¹⁶ «Память, воспоминание, письменные памятники, исторические записки». Латинско-русский словарь. Дворецкий И.Х. 1976. С. 456.

¹⁷ Thomson, D.F.S. (1997), Catullus: Edited with a Textual and Interpretative Commentary [Phoenix Suppl.34]. Toronto. P. 317.

¹⁸ «Алма другу одна милей на свете всех сирийских богатств и всех британских» Перевод приводится по изданию «Гай Валерий Катулл Веронский. Книга Стихотворений». Издание подготовили С. В. Шервинский, М.Л. Гаспаров. Москва «НАУКА». 1986. С. 23.

¹⁹ Утченко С.Ю. Юлий Цезарь. Москва. «Мысль». 1976. С. 151.

²⁰ Плутарх. Красс, 15, 35 (Сопоставление Красса и Никия) Сравнительные жизнеописания в двух томах, М.: Издательство «Наука», 1994. Издание второе исправленное и дополненное. Т. I. С. 67.

пассажах 15 и 35 он описывает побоища, которыми сопровождался раздел провинций и голосование. Слова «Дороже чем все Сирии и все Британии»²¹, безусловно, могут показаться топосом, однако, если слава Сирии как богатой провинции была распространена повсеместно и до этого времени (еще Цицерон в речи «De domo sua ad pontifices» упоминает «*oripam fertilemque Syriam*»²²), то Британия появилась у всех на устах именно в конце лета²³ 55 года до н.э., когда Юлий Цезарь предпринял первый поход в эту страну²⁴.

Carmen 84 адресовано, как полагает Альфонсо Траина²⁵, Квинту Аррию (Quintus Arrius)²⁶ - правой руке Марка Лициния Красса (или даже «*qui fuit M.Crassi quasi secundarum*»²⁷ как выразился Цицерон²⁸) - в строке «*Nos misso in Syriam requierant omnibus aures*» - "В Сирию послан он был,— и тогда отдохнули все уши²⁹". Катулл с облегчением вздыхает, когда Аррий покидает столицу вместе со своей «*sermo rusticus*» - "деревенской речью".

²¹ Дословно: «предпочитает Сириям и Британиям» - перевод автора.

²² «богатую и плодородную Сирию» из речи Цицерона «О своем доме». Перевод В.О. Горенштейна. Марк Туллий Цицерон. Речи в двух томах. Том II (62-43 гг. до н.э.). Издание подготовили В.О., Горенштейн, М.Е. Грабарь-Пассек. Издательство Академии Наук СССР. Москва 1962. С. 31. Латинский текст цитируется по изданию: Marcus Tullius Cicero. Pars Secunda sive orationes omnes. Ed. N. E. Lemaire. Volumen Quartum: M. T. Ciceronis: 6. Firminus Didot. 1828. P. 145.

²³ B.G. IV, 20 «*exigua parte aestatis reliqua*». Gaius Julius Caesar. Commentarii de bello Gallico. New York: Harper & Brothers, 1869. P. 134.

²⁴ Подробнее см: Billows R. Julius Caesar: The Colossus of Rome. London; New York: Routledge, 2009. PP. 144-147.

²⁵ Gaio Valerio Catullo. «I Canti». Introduzione e note di Alfonso Traina. Traduzione di Enzo Mandruzzato. Ventiduesima edizione Bur. Classi greci e latini. 2012. P. 363.

²⁶ D.F.S. Thomson в своих комментариях к Carmen 84 придерживается той же позиции. Thomson, D.F.S. (1997), Catullus: Edited with a Textual and Interpretative Commentary [Phoenix Suppl.34]. Toronto. P. 512.

²⁷ «как бы подголоском при Марке Крассе» - перевод и комментарии И.П. Стрельниковой цитируются по изданию: Марк Туллий Цицерон. Брут, или о знаменитых ораторах. Три трактата об ораторском искусстве. Под редакцией М.Л. Гаспарова. Москва, Издательство «Наука», 1972. С. 67.

²⁸ M. Tulli Ciceronis Brutus. 242. Латинский текст цитируется по изданию: Marcus Tullius Cicero. Pars Secunda sive orationes omnes. Ed. N. E. Lemaire. Volumen Quartum: M. T. Ciceronis: 6. Firminus Didot. 1828. P. 217.

²⁹ Гай Валерий Катулл Веронский. Книга Стихотворений. Издание подготовили С. В. Шервинский М.Л. Гаспаров. Москва «НАУКА». 1986. С. 94

Как указывает в своей работе Дж.Кортекаас (G. Kortekaas)³⁰, Аррий, вероятно, последовал за Крассом, отбывшим в Сирию незадолго до конца 55 года до нашей эры.³¹ Небезынтересно отметить, что Д.Ф.С.Томсон (как и ряд других ученых³²) в своем комментарии к этому стихотворению указывает, что анафора в следующих строках Катуллы: «sic mater, sic liber avunculus eius, /sic maternus avus dixerat atque avia»³³ является пародией на пассаж из третьей книги трактата Цицерона «De Oratore» (опубликованного в ноябре 55 года до н.э.), где сказано: «ex quo sic locutum esse eius patrem iudico, sic maiores³⁴».

Дальнейшие рассуждения Цицерона о матери Красса только подтверждают теорию Д.Ф.С.Томсона, что дает нам возможность заключить, что данное стихотворение Катуллы было написано не ранее 55 года до нашей эры.

Итак, резюмируя все вышесказанное, – период конца 55 - начала 54 гг. до н.э. отражен в поэзии Гая Валерия Катуллы. Как верно отметил Алессандро Фо (Alessandro Fo)³⁵ в своих лекциях, посвященных Катуллу "если предположить, что Блаженный Иероним спутал консулов 84 года до н.э. (Л. Корнелий Цинна и Гн. Папирий Карбон) с консулами 87 года до н.э. (Л. Корнелий Цинна и Гн. Октавиан) и что верной на самом деле является

³⁰ G. Kortekaas. «Arrius en zijn uitspraak van het latijn», Hermeneus 40. 1969. SS. 269-286.

³¹ Того же мнения придерживается Д.Ф.С.Томсон в своем комментарии к Carmen 84. Thomson, D.F.S. (1997), Catullus: Edited with a Textual and Interpretative Commentary [Phoenix Suppl.34]. Toronto. P. 513.

³² E.S. Ramage. «Note on Catullus's Arrius». CP 54. 1959. PP. 44-45, также D.N. Levin. «Arrius and his uncle». Latomus 32. 1973. PP. 587-94.

³³ «Мать, вероятно, его и вольноотпущенник дядя/ Так говорят, а до них – матери мать и отец», - перевод приводится по изданию: Гай Валерий Катулл Веронский. Книга Стихотворений. Издание подготовили С. В. Шервинский М.Л. Гаспаров. Москва «НАУКА». 1986. С. 94.

³⁴ «Отсюда я заключаю, что так говорил ее отец, так говорили предки» - De oratore. Liber III. 45 - перевод Ф.А. Петровского приводится по изданию: Марк Туллий Цицерон. Об ораторе. Три трактата об ораторском искусстве. Под редакцией М.Л. Гаспарова. Москва, Издательство «Наука», 1972. С. 98. Латинский текст цитируется по изданию: A.C. Firmani, De oratore: libri tres. M. Tullii Ciceronis; curante D.A.C. Firmanio. Romae. J.B. Paravia et soc. 1885. P. 56.

1. ³⁵ Основываясь на идеях Мунро (Munro H.A.J.), высказанных им в Criticisms and elucidations of Catullus. // Journal of Philology. – Cambridge: Cambridge University Press, 1920. PP. 162-168.

дата смерти в тридцатилетнем возрасте"³⁶, тогда период жизни Катулла охватывает годы с 84 по 54 до нашей эры. Такая периодизация поддерживается, в том числе М. Л. Гаспаровым, Д.Х. Гайссер (J.H. Gaisser), М.Б. Скиннер (M.B. Skinner) и Е.Т. Мэрриллом (E.T. Merrill).

Т.П. Вайсман (T.P. Wiseman) в своих работах «Catullan questions»³⁷ выдвигает предположение, что смерть Катулла наступила непосредственно после примирения, описанного Светонием:

«Valerium Catullum, a quo sibi versiculis de Mamurra perpetua stigmata imposita non dissimulaverat, satis facientem eadem die adhibuit cenae hospitioque patris eius, sicut consuerat, uti perseveravit»³⁸ - «Валерий Катулл, по собственному признанию Цезаря, заклеил его вечным клеймом в своих стихах о Мамурре, но, когда поэт принес извинения, Цезарь в тот же день пригласил его к обеду, а с отцом его продолжал поддерживать обычные дружеские отношения»³⁹.

Иероним, таким образом, согласно мнению Т.П. Вайсмана, привязал дату смерти Катулла к галльской экспедиции Цезаря 54 года до нашей эры⁴⁰.

Пожалуй, нет никакой необходимости предполагать, что Катулл умер незамедлительно после примирения с Цезарем, потому как, не смотря на то, что однозначных отсылок к событиям, последовавшим за 54 годом до н.э. в стихах Катулла нет, стоит учитывать, что этих отсылок нет в том варианте

³⁶ «Si è supposto che Girolamo abbia confuso i consoli dell'84 (L. Cornelio Cinna e Cn. Papirio Carbone) con quelli dell'87 (L. Cornelio Cinna e Cn. Ottavio); e che invece sia valido il dato della morte a trent'anni». - Fo, A. Poesie di Catullo e la morte di Turno dall'Eneide, traduzioni di Alessandro Fo, con nota introduttiva, Resistenza del Classico. – Torino: Almanacco BUR Rizzoli, 2009. PP. 265.

³⁷ Wiseman, T. P. Catullan questions. – Leicester: Leicester University Press, 1969. P. 191.

³⁸ Divius Iulius. 73. Цитируется по изданию: Suetonius. Lives of the Caesars. Vol. I. The Deified Julius. Loeb Classical Library 31. Translated by J. C. Rolfe. Introduction by K. R. Bradley. - Cambridge: Harvard University Press, 1914. P.124.

³⁹ Перевод М. Л. Гаспарова приводится по изданию: Светоний, Гай Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. Перевод М.Л.Гаспарова - М.: Наука, 1993. С. 34.

⁴⁰ Однако, в этом пассаже из «Жизни двенадцати цезарей» Светония нет никаких упоминаний ни о жизни, ни о смерти поэта, и кажется уместным презюмировать версию рассмотренную выше, а именно: Блаженный Иероним основывался на не дошедшей до нас части «De Poetis» - «О поэтах», содержащей биографию Катулла.

сборника, какой дошел до нашего времени. Кажется верным заключение Мэрлин Б. Скиннер: «Мы не имеем представления о том, сколько еще он прожил или чем занимался после 54 года до н.э.»⁴¹. В своих рассуждениях она следует за А.Л. Уилером (A.L.Wheeler)⁴², который выдвинул предположение, что число XXX в рукописях могло быть "ошибкой переписчика"⁴³; и тогда Катулл мог дожить и до 40 лет (XXXX).⁴⁴

Катулл происходил из семьи всадников⁴⁵ провинциальной Цизальпинской Галлии, к которой тогда принадлежала его родная Верона. Несмотря на нападки поэта на Цезаря (Carmina 29, 54, 57, 93) тот «с отцом его продолжал поддерживать обычные дружеские отношения»⁴⁶, а во время зимних перерывов между гальскими кампаниями останавливался в веронском доме его отца.

Тот факт, что семья Катулла принимала у себя Цезаря, а также владела именьями в Тибуре (Carmen 44) и на Сирмионе (полуострове на берегу озера Гарды) (Carmen 31), позволяет говорить о достаточной обеспеченности. Поэтому не вызывает удивления, что большинство центральных фигур того времени Катулл знал лично.

Гай Азиний Поллион (Carmen 12) - младший современник Катулла, впоследствии станет выдающимся историком времени Августа, Квинтилий Вар⁴⁷, герой Carmen 10 поэт и литературный критик впоследствии друг

⁴¹ «we have no idea how long before that he died, or what, if anything, he might have been doing after 54 BC» - перевод автора. Skinner, M.B. A Companion to Catullus. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Blackwell Publishing Ltd, 2010. P.3.

⁴² Wheeler, A.L. Catullus and the Tradition of Ancient Poetry.- Berkeley: University of California Press, 1934. PP. 89-90.

⁴³ «scribal error» - перевод автора. Skinner, M.B. A Companion to Catullus. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Blackwell Publishing Ltd, 2010. P.7.

⁴⁴ Такое предположение не лишено смысла, так как в средние века римская цифра «четыре» записывалась не как IV, а как IIII, и соответственно XL могло быть записано как XXXX.

⁴⁵ Gaisser, J. H. Catullus. – Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 31.

⁴⁶ Перевод М. Л. Гаспарова приводится по изданию Светоний, Гай Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. Перевод М.Л.Гаспарова - М.: Наука, 1993. С. 34.

⁴⁷ Однако это мог быть и Альфен Вар из Кремоны (адресат № 30).

Горация и Вергилия. Римский патриций Манлий Торкват, для которого Катулл написал эпиграммой (свадебную песню) принадлежал к древнейшему римскому роду. Гортензий Ортал (Гортал) (Carmen 65) – адресат сопроводительного послания перевода из Каллимаха - великий оратор⁴⁸.

Корнелий Непот – знаменитый земляк и адресат «маленькой книжечки» Катулла был известным биографом. М. Целий Руф – политик, оратор и ученик Цицерона. Публий Валерий Катон, который во многих источниках⁴⁹ указывается как глава «неотерического кружка», прославился как грамматик и поэт. Гай Гельвий Цинна – еще один земляк Катулла, находившийся вместе с ним в свите Г. Меммия в Вифинии, был народным трибуном. Интересно отметить, что это именно тот Цинна, который появляется в трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». Близкий друг Катулла Гай Лициний Кальв был не только поэтом, но и, как описывалось ранее, известным оратором-аттикистом, чьими речами зачитывался Сенека.

Отношения поэта с Цицероном остаются загадкой, особенно в контексте Carmen 49. Луций Кальпурний Пизон, которого Катулл высмеивает в Carmina 28, 47 был тестем Цезаря и возможно являлся владельцем знаменитой Виллы папирусов в Геркулануме⁵⁰.

Следует отметить, что три события в жизни Катулла наложили отпечаток на его поэзию. Первым, безусловно, стала любовь к замужней женщине, которую поэт в своих стихах называл Лесбия. Эти взаимоотношения будут более подробно рассмотрены ниже.

Второе событие, нашедшее отражение в поэзии Катулла, это годичная поездка (с 57 по 56 гг. до н.э.) в Малую Азию, на южное побережье черного моря, куда он попал, путешествуя в свите сенатора Гая Меммия, наместника Вифинии. Катулл, вероятно, планировал поправить свое пошатнувшееся

⁴⁸ Возможно это тот же Гортензий Ортал (Гортал) об «Анналах» которого идет речь в Carmen 95.

⁴⁹ Skinner, M.B. A Companion to Catullus. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Blackwell Publishing Ltd, 2010. P. 56. И Quinn, K.L. Catullus. The Poems. Ed. with introduction, revised text and commentary. – Cambridge: Cambridge University Press, 1970. P. 34.

⁵⁰ Platner, S.B. A Topographical Dictionary of Ancient Rome, - Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 76.

материальное положение, однако результаты этого путешествия, изложенные им в *Carmen* 10: «никому не пришлось принарядиться»⁵¹ (*cur quisquam carit unctius referret*), говорят о том, что надежды его не оправдались.

Это было единственное достаточно длительное путешествие предпринятое поэтом, хотя он с нетерпением ждал его завершения, о чем свидетельствуют строки *Carmen* 46:

*Iam mens praetrepidans avet vagari,
iam laeti studio pedes vigescunt*⁵².

Анафористические повторы (*iam/ iam*) усиливают эмоциональность стихотворения, придавая ему искренний и взволнованный тон. Год вдали от суетного Рима, без сомнения, заострил тоску по дому, хотя и предоставил Катулле возможность больше заниматься чтением и поэзией.

За некоторое время до его восточной поездки, смерть брата тяжело потрясла поэта, вся полнота и сила переживаний вложены им в *Carmen* 101, посвященном визиту на могилу к брату в Троаде, совершенному во время или, возможно, сразу после путешествия в Вифинию. Вероятно, именно с этим был связан тот зловещий ореол, который окружает леса в эпиллии Аттис (*Carmen* 63)⁵³ – особенно если предположить, что он был навеян отвесными лесами малоазийского побережья, окружавшие Троаду. Свое глубокое горе, поэт излил в строках *Carmen* 65 (5-14) и 68 (19-26, 91-100).

Понимание исторического контекста стихотворений Катулла, имеет огромное значение. Очерченная таким образом, - с 82 – до 54 гг. до н. э., -

⁵¹ Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: Наука, 1986. С. 10.

⁵² «Чужа странствия, вновь душа трепещет,
Для веселых трудов окрепли ноги». – русский перевод цитируется по изданию: Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: Наука, 1986. С.29.

⁵³ Следует отметить, что в положительном ключе леса в эпиллии не встречаются. Ср.: «*adiitque opaca siluis redimita loca deae*» (63.3) – «Лишь вошел он в дебрь богини, в глубь лесной святыни проник», «*agite ite ad alta, Gallae, Cybeles nemoa simul*» (63.12) – ««Вверх неситесь, мчитесь, галлы, в лес Кибелы, в горную высь», «*ubi cerua siluicultrix, ubi aper nemoriuagus?*» (63.72) – «Где олень лесной таится, где кочует в чаще кабан?», «*illa demens fugit in nemoa fera*» (63.89) – «Но уже в самозабвеньи в дикий лес унеслась». Русский перевод цитируется по изданию: Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: Наука, 1986. С. 47-52.

жизнь Катулла⁵⁴ предстает в контексте одного из самых тревожных времен для римского народа, когда потрясения следовали один за другим.

В юности он стал свидетелем гражданской войны, разразившейся после диктатуры Суллы (82-78 гг.) и восстания Спартака (73-71 гг.). Катулл, вероятно, прибыл в Рим (который впоследствии называл своим домом 68а. 34-35: «*illa domus, illa mihi sedes, illic mea carpitur aetas*») когда ему было около двадцати лет (63 год до н.э.), если это действительно так, то он был свидетелем заговора Катилины и последовавших за ним кровавых репрессий (63-62 гг.). Вскоре последовали создание первого триумvirата (60 г.), беспорядки, учиненные Клодием Пульхром, изгнание и возвращение Цицерона (58-57), совет триумvirов в Луке (56).

И все же, несмотря на это, среди *Carmina* Катулла встречается немало радостных стихов. Вероятно, верно заметил Джованни Пасколи, говоря о поколении Катулла «*jeunesse dorée consapevole di danzare sull'orlo di un abisso*», - Золотая молодежь, они знали, как танцевать на краю бездны⁵⁵.

⁵⁴ Т.П. Вайсман (Wiseman, T. P. *Catullus and his world*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1985. P. 188) и Св.Хр. Сварарссон (Svavarsson, S.H. *On Catullus 49*// *Classical Journal*. - Dec., 1999 - Jan., 2000. - Vol.95, №2. PP. 131-138) полагают, что в «*si diutius frustra afueris, non modo Laberium sed etiam sodalem nostrum Valerium pertimesco*» - «если же ты будешь понапрасну отсутствовать дольше, то я страшусь не только Лаберия, но и нашего товарища Валерия» (*Ad Familiares VII.11*. перевод приводится по изданию Цицерон, Марк Туллий. Письма к Аттику, близким, брату Квинту, М. Бруту. Т. I, годы 68—51. Перевод и комментарии В. О. Горенштейна. – М.—Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1949.)

Энтони А. Барретт (Barrett, A. A. *Catullus 52 and the Consulship of Vatinius* // *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. - 1972. - Vol. 103, P. 30) полагает, что *Carmen 44* Катулла, высмеивающая поэтическое мастерство Публия Сестия, только тогда бы обладала «*salet ac leporem*», когда была бы написана в 51 (возможно 50) году до н.э., ибо как раз в это время Цицерон пишет: «*ais enim, ut ego discesserim, omnia omnium dicta, in his etiam Sestiana, in me conferti*» - «ты говоришь, что как только я уехал, все остроты всех, в том числе и Сестиевы, приписывались мне» (*Ad Familiares VII.32.1*. перевод приводится по изданию Цицерон, Марк Туллий. Письма к Аттику, близким, брату Квинту, М. Бруту. Т. I, годы 68—51. Перевод и комментарии В. О. Горенштейна. – М.—Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1949).

⁵⁵ Перевод автора.

1.2. Темы поэзии Катулла

Катулл не ошибся, когда писал о своих стихах «plus uno maneat perenne saeclo», - «пусть не одно переживут столетье», действительно, его Carmina, посвященные Лесбии, волновали умы еще «не одно столетье».

Настоящее имя Лесбии, женщины, упомянутой (прямо или косвенно) по крайней мере в 26 стихах Катулла⁵⁶, было, согласно Апулею, - Клодия⁵⁷. Если это верно, - а причин сомневаться в том нет, - то наиболее вероятной кандидатурой на роль Лесбии Катулла становится жена (впоследствии вдова) Цецилия Метелла Целера, наместника Цизальпинской Галлии, одна из сестер трибуна Публия Клодия Пульхра, особенно в контексте Carmen 79:

«Lesbius est pulcher. Quid ni? Quem Lesbia malit
quam te cum tota gente, Catulle, tua»

«Лесбий - красавчик. А разве нет? Его Лесбия предпочитает
тебе со всем твоим родом, Катулл»⁵⁸

В последнем двустишии этого Carmen Катулл обвиняет «Лесбия», который таким образом превращается в Публия Клодия, в совершении инцеста с собственной сестрой, играя на значении слова «pulcher»⁵⁹. В пользу такой интерпретации говорят и некоторые цитаты из писем Цицерона к Аттику: «surgit pulcellus puer»⁶⁰ - «встает смазливый малый»⁶¹;

⁵⁶ Quinn, K.L. Catullus. The Poems. Ed. with introduction, revised text and commentary. – Cambridge: Cambridge University Press, 1970. P. XVI.

⁵⁷ Apuleius Madaurensis. Apologia 10. «C. Catullum, quod Lesbiam pro Clodia nominarit» - «Катулла, что Лесбией Клодию называл» - перевод автора.

⁵⁸ Перевод автора.

⁵⁹ Pulcher – с латинского языка переводится как «красивый», «красавчик» и в то же время является именем римского демагога Клодия.

⁶⁰ Epistulae Ad Atticum. 1.16.10. Cicero, Marcus Tullius. Letters to Atticus. - Michigan: W. Heinemann, 1912. P. 35.

⁶¹ Цицерон, Марк Туллий. Письма к Аттику, близким, брату Квинту, М. Бруту. Т. I, годы 68—51. Перевод и комментарии В. О. Горенштейна. – М.—Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1949. С. 56.

«nam Pulchellum nostrum»⁶² - «ибо красавчик наш»; «furor Pulchelli»⁶³ - «безумство Красавчика», - во всех этих случаях под «pulcellus» (диминутив от «pulcher») Цицерон подразумевал Клодия Пульхра, обыгрывая его имя.

Представляется необходимым отметить, что играя на значении слова «pulcher» в Carmen 79 по отношению к Публию Клодию, Катулл лишь однажды использовал его применительно к Лесбии, более того, как в полиметрах, так и в эпиграммах поэт предпочитает «bellus» вместо «pulcher». Связано ли это с тем, что Лесбией действительно была Клодия Пульхра?

Но Катулл скрывает не только имя: он пишет о своей любви к Лесбии, о размолвках с ней, о ревности, о желании, но ни разу не описывает ее саму. Лишь в Carmen 86 поэт решает поделиться, что его возлюбленная «pulcherrima tota»⁶⁴, - и это единственный раз, когда слово «pulcher» и «Lesbia» встречаются в одной строке. В чем же заключается эта красота? «Ocelli» (3,18) – глазки⁶⁵; и «candida» - ослепительно-красивая, блистающая красотой⁶⁶ (68,70), вот и все, что известно о Лесбии. Восстановить портрет возлюбленной Катулла можно, рассуждая от обратного: в Carmen 43 – все, чего нет у подружки Мамуры, есть у Лесбии: «нос отнюдь не носик,/ Некрасива нога, глаза не черны,/ Не изящна рука, не сухи губы,/ Да и говор нимало не изыскан».

Подобно Катуллу, Цицерон в речи «Pro Caelio» намекает на инцестуозную связь Клодии с братом⁶⁷: «nisi intercederent mihi inimicitiae

⁶² Epistulae Ad Atticum. 2.22.1. Cicero, Marcus Tullius. Letters to Atticus. - Michigan: W. Heinemann, 1912. P. 57. Здесь и далее в переводе автора.

⁶³ Epistulae Ad Atticum. 2.1.4 Cicero, Marcus Tullius. Letters to Atticus. - Michigan: W. Heinemann, 1912. P. 43.

⁶⁴ «вся красавица» - перевод автора.

⁶⁵ Клодия, славилась именно красивыми глазами. Цицерон называл ее «волоокой». («К Аттику», II, 14, 1).

⁶⁶ Латинско-русский словарь. Дворецкий И.Х. 2-е изд., перераб. и доп. - М.: Русский язык – Медия: Дрофа - 1976. С.136.

⁶⁷ «Pro Caelio». 49. Латинский текст цитируется по изданию: Cicero, Marcus Tullius. Pars Secunda sive orationes omnes ad optimos codices et editionem. N. E. Lemaire. Volumen Quartum: M. T. Ciceronis: 6. Firminus Didot. Paris. 1828. P. 124.

cum istius mulieris viro — fratrem volui dicere; semper hic ergo» - «если бы не хотел я ссориться с мужем этой женщины... братом я хотел сказать, вечно здесь ошибаюсь»⁶⁸. Цицерон, таким образом, хотел представить бывшую любовницу своего клиента Марка Целия Руфа как порочную и коварную женщину.

Такой была женщина, возбудившая любовь Катулла. Однако для этого концепта латинский язык не имел термина. *Furror* называл это чувство августинец Вергилий, осуждая Дидону. Любовь как и страсть есть разрушительница порядка⁶⁹; она ставит в оппозицию частное и гражданское, личное и общественное, удовольствие и долг; переворачивает с ног на голову всю систему ценностей, а этого квинтская мораль позволить не могла. Эрос, таким образом, должен быть изгнан из общества, либо соответствующим образом включен в его социальную структуру – в форме брака – *liberum quaesundum*⁷⁰ (описанного Катуллом как *bonus amor* в *Carmen* 61), или маргинализирован как сексуальное взаимодействие с партнёрами, стоящими на более низком социальном уровне: рабами и вольноотпущенными - подобно тем, в кого обычно влюблялись герои комедий, - профессиональных гетер. Этика паллиаты, по-прежнему являющаяся законом и для Горация, жившего после Катулла, может быть выражена следующими строками Плавта: «*dum ted abstineus nupta, vidua, virgine, / iuventute et pueris liberis, ama quid lubet*»⁷¹ Однако, Клодия не рабыня и не вольноотпущенница, - была римской матроной, сначала замужней, а после вдовой.

Поскольку имя «Клодия» метрически эквивалентно псевдонику «Лесбия», одно легко могло быть заменено на другое, особенно если

⁶⁸ Перевод автора.

⁶⁹ Grimal, P. *L'Amour à Rome*. - Paris: Les Belles Lettres, 1988. P.36.

⁷⁰ С целью рождения детей – перевод автора. «брачный союз служил продолжению рода, что для античного человека было крайне важно» - отмечает М.Л. Гаспаров (ср. *Carmen* 68, 119-124).

⁷¹ *Circulio* 37. «Не тронь вдовы, замужней, девушки, и мальчиков свободных. В остальном - люби» - Перевод с латинского А.Артюшкова цитируется по изданию: Плавт, Тит Макций. Куркулион. Комментарии составлены на основе работ М.Покровского. *Собрание сочинений в 3-х томах. Т.2.* - М.: Терра, 1997, С 64.

рукопись циркулировала в дружеских кругах⁷². Однако куда более важно то, что использование данного псевдонима - «Лесбия», - означающего «девушка с Лесбоса», «лесбиянка», в контексте любовной лирики, несомненно, является номинативной аллюзией на Сапфо. Так прямые и косвенные упоминания Лесбии в поэзии Катулла немедленно вызывает в памяти как систему ценностей характерную для сапфической лирики, так и уникальный статус ее автора как любовного поэта.

Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit
dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
* * * * *
lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suo
tintinant aures gemina, teguntur
lumina nocte.⁷³

Carmen 51, является переводом вероятно самого знаменитого стихотворения Сапфо (Fr. 31), в котором описывается мучительная страсть и чувство бессилия, которые испытывает лирический герой (героиня) при виде

⁷² Wiseman, T. P. Catullus and his world. – Cambridge: Cambridge University Press, 1985. P. 102.

⁷³ Латинский текст цитируется по изданию: Catullo, Gaius Valerius. «I Canti Traduzione di Enzo Mandruzzato. Ventiduesima edizione. – Milano: BUR, Classi greci e latini, 2012. P. 51.

«Тот с богами, кажется мне, стал равен,
Тот богов превыше, коль то возможно,
Кто сидит напротив тебя и часто
Видит и слышит,
Как смеёшься сладко, — а я, несчастный,
Всех лишаюсь чувств оттого, что тотчас,
Лесбия, едва лишь тебя увижу, —
Голос теряю,
Мой язык немеет, по членам беглый
Заструился пламень, в ушах заглохших
Звон стоит и шум, и глаза двойною
Ночью затмились.» Русский перевод по изданию Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: Наука, 1986. С. 31.

возлюбленной. *Мотив ревности* подчеркивается анафорой *ille ille*, показывая, что Катулл (в отличие от Сапфо) сосредоточен на сопернике, который здесь является олицетворением противоположной поэту системы ценностей. Этот соперник не испытывает всего того, что чувствует лирический герой глядя на Лесбию. Катулл имплицитно критикует римские эстетические и этические ценности, выражая свою приверженность идеалам лесбосской поэтессы и идентифицируя себя с ней.

Примечательно, что в этом стихотворении только «вспышка» образа, Катулл не описывает Лесбию, неизвестно как она выглядит, известно только то, какие чувства она вызывает в нем. Следует отметить, что поэт сосредотачивается на физических ощущениях: «язык немеет», «в ушах звон стоит», «глаза ночью затмились»; безусловно, ключевой здесь является фраза «*omnis eripit sensus mihi*», - всех чувств меня лишает. Оба поэта описывают любовное переживание. Оба страдают от сильных внутренних волнений, не произнося не слова при этом: "*lingua sed torpet*" – язык немеет, говорит Катулл.

Что же есть поэт потерявший голос, если брать расширительно свой поэтический голос? Это не просто мужчина, немеющий при виде прекрасной женщины, это поэт, теряющий свой «божественный глагол», и свою роль просветителя в обществе. Иначе говоря, Катулл впервые осознает конфликт между своими чувствами к Лесбии и квинтской моралью. Этот конфликт заостряется в *Carmen 5*:

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,

rumoresque senum severiorum

omnes unius aestimemus assis.

Soles occidere et redire possunt:

nobis cum semel occidit brevis lux,

nox est perpetua una dormienda.

Da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum.

Dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut ne quis malus invidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum.⁷⁴

Carmen 5 построена на противопоставлениях и самое очевидное из них: *старость/молодость*. Противопоставление двух тематических полей связанных с разными мирами: *миром любви* (прежде всего, сапфической любви) и *миром денежных отношений* «*senum severiorum*».

Измеряя ценность чьего-то мнения в деньгах («*unius aestimemus assis*»), Катулл имплицитно полемизирует с миром денежных отношений «суровых стариков», для которых деньги – *мотив счета* – единственный способ понять чего стоит человек. Показывая абсурдность подобных исчислений, поэт ниспровергает сам механизм подсчета. Он использует *мотив счета* для исчисления поцелуев! Анафористическое *dein* вызывает ассоциацию скорее с заклинанием, нежели с практическим, коммерческим миром.

⁷⁴ Латинский текст цитируется по изданию: Catullo, Gaio Valerio. «I Canti Traduzione di Enzo Mandruzzato. Ventiduesima edizione. – Milano: Bur. Classi greci e latini, 2012. P. 82.

«Будем, Лесбия, жить, любя друг друга!
Пусть ворчат старики — за весь их ропот
Мы одной не дадим монетки медной!
Пусть заходят и вновь восходят солнца, —
Помни: только лишь день погаснет краткий,
Бесконечную ночь нам спать придётся.
Дай же тысячу сто мне поцелуев,
Снова тысячу дай и снова сотню,
И до тысячи вновь и снова до ста,
А когда мы дойдём до многих тысяч,
Перепутаем счёт, чтоб мы не знали,
Чтобы взглянуть не мог нас злой завистник,
Зная, сколько с тобой мы целовались»

Перевод приводится по изданию: Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: Наука, 1986. С. 7.

Сфера, с которой полемизирует субъект речи - мир «суровых стариков» - сфера, в которой доминируют традиционные римские добродетели: долг прежде удовольствия, стоическая твёрдость против чувствительности, *negotium* прежде *otium*. Для римлянина подобная поэтическая экспрессия страсти и воображения была невообразима. Катулл пока не может преодолеть этот конфликт, интеллектуализация чувств для него только началась.

Следующее противопоставление: Природное/Человеческое связано с *мотивом невозвратности*, необратимости движения времени: вечное природное («*Soles occidere et redire possunt*», «*nox perpetua*») и краткий свет человеческой жизни. Устанавливая параллели между человеческой жизнью и временем суток Катулл последовательно осложняет исходную метафору: вечная ночь становится вечной ночью любви. Мотив *призыва жить и любить*, не смотря ни на что, позволить миру «суровых стариков» раствориться пусть на мгновение, оставив лишь поцелуи возлюбленной, которые не имеют практической ценности.

Это глубокое переосмысление феномена любви, который Катулл здесь соединяет с мотивом «вечной славы» вызывает в памяти слова Сапфо: «*μνάσασθαί τινά φαίη καὶ ἕτερον ἀμύμων*»⁷⁵, именно поэзии дает силу выйти за пределы собственного бытия. Это победа влюбленных над смертью. Это «*plus uno maneat perenne saeclo*»⁷⁶, которого желает Катулл, это утверждение себя в чужих сознаниях, и прежде всего в чужой памяти.

Однако не стоит забывать, что Клодия была замужем. Даже если Катуллу удавалось иногда сорвать поцелуй, это определённо не «*vesano satis et super Catullo est*»⁷⁷. Страстное желание близости выплескивается в форме

⁷⁵ «И не забудут о нас, говорю я, и в будущем» – Эллинские поэты. В переводах Вересаева В.В. Библиотека античной литературы. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. с. 243.

⁷⁶ «Пусть он век не один живет в потомстве» - перевод автора.

⁷⁷ «более чем достаточно для безумца Катулла» – перевод автора.

своеобразного гимна⁷⁸ ручному воробью Лесбии⁷⁹, к которому поэт ревнует возлюбленную.

Passer, deliciae meae puellae,
quicum ludere, quem in sinu tenere,
cui primum digitum dare appetenti
et acris solet incitare morsus.⁸⁰

Сюжетообразующий для этого стихотворения, безусловно, является мотив *игры девушки с ручной птицей*, который таким образом становится метафорой сексуального желания. Поэт, однако, пытается «облагородить» страстное желание чувственной любви, наделить его добродетелью благочестия - *pietas*.

Свои отношения с Лесбией Катулл именуется *foedus* – пакт, союз или договор⁸¹, термин, заимствованный им из профессиональной лексики юристов. Цицерон, призывая тень Аппия Клавдия Слепого, - предка Клодии, - дабы обличить развратное поведение последней, вкладывает в его уста следующие слова: «Для того ли расстроил я заключение мира с Пирром, чтобы ты изо дня в день заключала *союзы* позорнейшей любви?»⁸² Если эта метафора не была рождена в риторическом порыве, то можно предположить, что Цицерон обрушивается на Клодию, используя язык Катулла.

⁷⁸ Русский перевод по изданию Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: Наука, 1986. С. 31.

⁷⁹ Хозяйка воробья не названа по имени, но уже древние не сомневались, что это Лесбия (Марциал, VII, 14: «...любимая нежным Катуллом / Плакала Лесбия, ласк птички своей лишена»).

⁸⁰ «Птенчик, радость моей подруги милой,
С кем играет она, на лоне держит,
Кончик пальца дает, когда попросит,
Побуждая его клевать смелее» - русский перевод Гаспарова цитируется по изданию: Русский перевод по изданию Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: Наука, 1986. С. 6.

⁸¹ *sanctae foedus amicitiae* (carm. 109) - «Договор священной Дружбы», *fides in foedere* (carm. 87) - «Верность в Договоре».

⁸² Pro Caelio 34. Русский перевод цитируется по изданию: Цицерон, Марк Туллий. Речи в двух томах. Том II (62-43 гг. до н.э.). Издание подготовили В.О., Горенштейн, М.Е. Грабарь-Пассек. - М.: Издательство Академии Наук СССР, 1962. С. 45.

Следует отметить, что *foedus* Катулла этимологически связан с *fides* – верностью и по ассоциации наследует ее священность⁸³: ярким примером этого, без сомнения, является *aeternum sanctae foedus amicitiae* – «вечный договор священной Дружбы» в *Carmin* 109.

Сохранность этих священных уз, обязывающих влюбленных быть верными друг другу всю жизнь (109. 5), поэт возлагает на богов (109, 3). Эти священные узы есть не что иное, как суррогат (а, возможно, и ступень) реального скреплённого обрядами и опекаемого богами брачного союза. *Carmin* 68 вызывает в памяти начало их любви ныне для поэта пропитанное сожалениями: «*Nec tamen illa mihi dextra deducta paterna / fragrantem Assyrio venit odore domum*» - «Ведь не отцовской рукой была введена она в дом мой, / Где ассирийских духов брачный стоял аромат»⁸⁴.

Без сомнения *тема брака* или брачного союза является доминирующей в *Carmina docta* настолько, что выходит на жанровый уровень – эпитафии (*Carmina* 61, 62) и *Carmin* 64 – «Свадьба Пелея и Фетиды». Среди эпиграмм, в *Carmin* 70, Катулл использует необычный для этого топоса глагол *nubere* являющийся, без сомнения, центральным для тематического поля – брак/брачный союз. «*Nulli se dicit mulier mea nubere malle / quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat*» - «Милая мне говорит, что меня предпочтет перед всяким, Если бы даже ее стал и Юпитер молить»⁸⁵; в сходной ситуации Мелеагр использует *στέρυειν* - «*voler bene*»⁸⁶. Этим глаголом Катулл подчеркивает особый характер своих отношений с Лесбией, обладающих священностью благодаря связи с *fides* и *foedus*.

Таким образом, благодаря Катуллу, любовь впервые из вопиющего нарушения этико-социального кодекса превращается в положительную

⁸³ Pepe, L. *Studi Catulliani*. – Napoli: BUR, 1963. P. 70.

⁸⁴ Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: Наука, 1986. С. 88.

⁸⁵ Русский перевод по изданию Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: Наука, 1986. С. 89.

⁸⁶ *Anthologia Palatina* 5, 8, 3.

ценность, приобретая психологичность и законность в контексте традиционно римских представлений.

Следует отметить, что аллюзия к *fides* была сделана Катуллом не случайно, - Лесбия не отвечала поэту верностью. *Rara furta* – редкие измены, которые Катулл намеревался простить Лесбии в *Carmen* 68 (строка 136), нагнетали обстановку, и вот уже она «держит их в объятье по триста сразу» ведет к окончательному разрыву в *Carmen* 11, написанном той же сапфической строфой, что и первое стихотворение обращенное поэтом к Лесбии. Последствия этих измен – *iuria talis* – в *Carmen* 72 создают конфликтную ситуацию, они расщепляют любовь на чувственное влечение и любовь как эмоцию; на желание и чувство. Для современников Катулла та сила и ясность, с которой он разделял эти два аспекта Эроса, были необычны, не сказать странны.⁸⁷ Настолько что поэту приходится создать новую лексику для своей любви, - подобно тому, как он сделал с *foedus*.

В *Carmina* 72 и 75 ситуация конфликта достигает своего апогея семантически противопоставляя: *amare, uri* и *diligere, bene velle*. В более поздней литературе эти слова являются синонимами, различающимися лишь интенсивностью чувства. У Катулла они противопоставляются: «*iniuria talis/ cogit amare magis, sed bene velle minus*» - «может сильнее любить, но уж не так уважать»⁸⁸; «*Huc est mens deducta tua, mea Lesbia, culpa /... ut iam nec bene velle queat tibi,... / nec desistere amare*» - «Вот до чего довела ты, Лесбия, душу Катулла, / Впредь не смогу я тебя уважать,.../ И не могу разлюбить». Антитеза окончательно оформляется в *Carmen* 85: *odi et amo*, где *odi* предстает в виде положительного эквивалента *non bene velle*.

Чтобы преодолеть этот конфликт, который «лучшие радости прочь гонит из груди»⁸⁹ Катулл взывает к богам, прося исцелить его (*Carmen* 76, 20 *ipse valere opto*) в награду за его *pietas* – благочестие. О каком благочестии

⁸⁷ Grimal, P. *L'Amour à Rome*. - Paris: Les Belles Lettres, 1988. P.11.

⁸⁸ Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: Наука, 1986. С.90.

⁸⁹ Там же. С.92.

идет речь становится понятно благодаря строке 3 этого же стихотворения: «Nec sanctam violasse fidem» - «Верности не нарушал священной».

Такое представление Эроса было новым, прежде всего новым для Рима. Поэты и прежде писали о силе этого бога, но, до Катулла последствия его атак на смертных, как в архаической, так и в классической греческой литературе, изображались как мощные, но кратковременные приступы безумия, - то чего хотелось избежать или если возможно, освободиться как можно быстрее.

Любовное чувство едва ли было тем, что поэты стремились детально разработать в своих стихах. Прежде всего, потому, что течение этого безумия было за пределами разума и разумного описания. Любовное чувство не нуждалось в словесном выражении, напротив его следовало остерегаться любой ценой. Его, безусловно, нельзя было назвать тем, ради чего люди могли пожертвовать всем. До Катулла никто придавал Эросу значение упоенного восторга, или стремительного потока, растворяющего в себе саму суть личности влюбленного, его индивидуальность, трансформирующего ее в нечто иное, нечто совершенно новое.

Это страстная рефлексия, сдвиг внимания с предмета любви на саму любовь, ошеломляющая и своего рода роковая страсть, рассматриваемая не с точки зрения стороннего наблюдателя, но передаваемая со всей силой личного чувства – становится одной из центральных тем поэзии Катулла.

Во все времена *дружба* имела огромное значение для Рима, однако, исключительно в сфере *civitas*: например как форма политического союза. Тем не менее, если представить, что *дружба* самоценна, как *любовь*, тогда, как и *любовь*, она требует *fides* - верности (Catmina 30, 91 и 102). Члены дружеского кружка обладали общностью идеалов, вкусов, манер и, разумеется, общностью поэтического языка. Нетрудно заметить, что для описания своих взаимоотношений, как с друзьями, так и с возлюбленной Катулл использует слова, составляющие семантическое поле *lepos* –

изящество: *lepos* 12, *bellus* 15, *deliciae* 10, *dulcis* 26, *elegans* 4, *facetiae* 6, *iocus* 10, *iucundus* 15, *mellitus* 3, *mollis* 19, *mundus* 5, *tener* 10, *urbanus* 5, *venustus* 12.

Трудно переоценить то эстетическое значение, которое поэт вкладывает в данное семантическое поле, внутри которого естественным образом появляются две сущности эмитент и реципиент. *Lepidus* – первое прилагательное, которое встречается в сборнике, входит в семантическое поле *lepos*. Однако оно также является частью семантического поля, которое можно назвать программным, характеризующим весь *Libellus*.

Можно ли назвать это лексикой галантной поэзии? «*Ut convenerat esse delicatos*» - «Как утонченным людям подобает»⁹⁰ пишет Катулл Лицинию Кальву в *Carmen* 50. Безусловно, тот дружеский кружок, в котором вращался Катулл, не только являлся адресатом его стихотворений, но и оказывал влияние на формирование авторской модальности поэта.

Этот дружеский кружок был, прежде всего, кружком литературным, первым на римской почве, и вероятно, единственным не имеющим патрона (какими прежде были Сципион Эмилиан и Лутаций Катул; и какими станут Мecenат и Мессала Корвин). Если бы не три небольших пассажа из Цицерона, расплывшиеся в корпусе его писем, не только название, но и сама идея неотерической поэзии, - поэзии литературного кружка Катулла, - могла бы и вовсе быть утерянной.

В самом начале письма к Аттику (7.2, 26 Ноября, 50 год до н.э.) Цицерон объявляет о своем возвращении в Италию из Сицилии весьма красочным гекзаметром: «*flavit ab Epiro lenissimus Onchesmites*» - «От Эпира подул легчайший Онхесмитес»⁹¹. Здесь он, несомненно, пародирует чрезмерно – на его вкус – изысканный стиль некоторых поэтов, чей недавний успех на поэтическом поприще доставляет ему недовольство, далее он клеймит их всех вместе взятых по-гречески: «*νεώτεροι*», - «новые поэты», - «неотерики».

⁹⁰ Русский перевод по изданию Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: Наука, 1986. С.30.

⁹¹ Цицерон, Марк Туллий. Письма к Аттику, близким, брату Квинту, М. Бруту. Т. I, годы 68—51. Перевод и комментарии В. О. Горенштейна. – М.—Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1949. С. 27.

Четыре года спустя, популярность их стихов по-прежнему расстраивает Цицерона, дающего им новое (в Orat. 161) теперь латинское прозвище «poetae novi», - «новые поэты».

И наконец, год спустя, в Тускуланских беседах (3.45) Цицерон называет кружок Катулла «cantoribus Euphorionis» противопоставляя их Эннию «o poetam egregium! Quamquam ab his cantoribus Euphorionis contemnitur, «о несравненный поэт! Несмотря на все те гнилые слова, брошенные Эвфорионовыми подголосками в его адрес»⁹².

Чем же был так недоволен Цицерон? Главных различий было два - в форме и в содержании. Поэзия Энния была поэзией *ingenium* – поэзией вдохновения (ἐνθουσιασμός о котором говорили Платон и Демокрит) в противоположность ему поэзия Каллимаха – кумира молодых поэтов «неотериков» - была поэзией *ars* – искусства (τέχνη).

Представляется верным замечание Дж. Байета (J. Bayet) термин александрийская поэтика слишком общий. Трудно спорить с тем, что вся римская литература была вскормлена греческой и прежде всего александрийской литературой. Вернее было бы назвать ее каллимаховой. А для поэзии Каллимаха с его культом формы и полемикой с традицией были характерны следующие художественно-эстетические каноны: *краткость*, *ученость* и *рафинированность* (*тщательная отделка*) стихотворений.

Именно эти три художественно-эстетические категории порой скрыто, порой эксплицитно присутствуют в похвале Катулла (Carmen 95) только что законченному эпилию его друга Гая Гельвия Цинны. *Краткость* выражена прилагательным *parva* выступающим антитезой к стихоплетству Гортензия («Триста тысяч стихов успел в то же время Гортензий»). *Рафинированность*, - в девяти годах тонкой отделки, противопоставленных *tumido* Антимаху (*tumido* является латинским переводом греческого παχύς, которым Каллимах⁹³ описал «Лиду» Антимаха, в сравнении с его собственными и Арата стихами,

⁹² Перевод автора.

⁹³ Fr. 398 Pf.

которые определялись эпитетом *λεπτότης*⁹⁴). *Ученость* в аллюзиях на тему эпиллия Цинны, в его названии, - «Смирна» (редкий вариант имени Мирра), и в упоминании реки Сетрахос.

Zmyrna mei Cinnae nonam post denique messem
quam coepta est nonamque edita post hiemem,
milia cum interea quingenta Hortensius uno

.....

Zmyrna cavas Satrachi penitus mittetur ad undas,
Zmyrnam cana diu saecula pervoluent.
at Volusi annales Paduam morientur ad ipsam
et laxas scombris saepe dabunt tunicas.⁹⁵

Гай Гельвий Цинна молодой поэт, принадлежавший к тому же дружескому кружку что и Катулл, взял на вооружение эпиграмму Каллимаха, посвященную поэту Арату и приспособил ее для своих собственных целей. В той эпиграмме (27 Pf.), Каллимах приветствовал стихи Арата как «тонкие песни, - свидетельство бессонных ночей» – что, безусловно, остроумно, учитывая, что поэма Арата была посвящена астрономии. Цинна в своей адаптации везет книгу, содержащую стихи Арата кому-то:

«Haec tibi Arateis multum uigilata
lucernis
carmina, quis ignis nouimus aetherios,
leuis in aridulo maluae descripta libello
Prusiaca uexi munera nauicula»

⁹⁴ Ep. 27, 3 и Fr. 1, 24.

⁹⁵ «Смирну», поэму свою, наконец, мой выпустил Цинна
Девять посевов и жатв он протрудился над ней
Триста тысяч стихов успел в то же время Гортензий...
«Смирну» везде разошлют, до вод глубоких Сатраха
Свиток ее развивать будут седые века.

А в Падуанском краю Анналы Волузия сгинут
И на рубахи пойдут тамошним карпам речным.

Будь же в сердце моем необъемистый подвиг поэта,—
Чернь же радуется пусть дутый болтун Антимах.

Перевод цитируется по изданию: Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: Наука, 1986. С.97-98.

«Эти песни в бессонных ночах при лампаде Арата
Сочинены, чтобы знать тайны небесных огней;
Их, как в книжку, вписав на листья подсушенной мальвы,
Я на прусейской ладье вез в подношение тебе»⁹⁶

«Бессонные ночи» отсылают к Каллимаху, но использование диминутивов, «листья подсушенной мальвы» и, безусловно, маленькая книжечка (*libello*), перекликаются с *Carmen 1* Катулла.

Вторым существенным отличием была форма. Энний был автором *Анналов* – римской эпики – он был *vates*. Цицерон после подавления восстания Катилины в поэме «О своем консульстве» писал, что эпическая поэзия есть *decora* – украшение досуга (*otium*) свободного человека. Что касается лирической поэзии то, согласно словам Сенеки (*epist.* 49,5), Цицерон считал, что ему не хватит времени на нее, даже если его жизнь удвоится. Такое обесценивание лирической поэзии в римском обществе имело следующее обоснование: литературным каноном признавался эпос или трагедия, имеющие идеологическую окраску.

Катулл и его товарищи по «неотерическому кружку», жили и творили в то время, когда ценности, олицетворяемые Эннием – стали казаться зыбкими, а порой и вовсе бессмысленными. Чтобы заменить эти ценности, нужна была новая поэзия, которая смогла бы придать смысл хаосу, что царствовал в Риме конца первого века до н.э.

Катулл и неотерики не стали подновлять стиль Энния, или его язык. Как верно отметил В.С. Дуров: «Для неотериков Энний, как в свое время для александрийцев Гомер, был за пределами какой-либо критики и любая попытка подражать ему была, по их мнению, обречена на провал»⁹⁷. Вместо этого они абсолютно трансформировали римскую поэтическую традицию, углубили ее повышенным психологизмом, и облекли в новую форму. Страсть

⁹⁶ Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: Наука, 1986. С. 144.

⁹⁷ Дуров, В.С. История римской литературы. - СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2000. С. 62.

Каллимаха к поэтическим экспериментам и стилистическому новаторству нашла в неотериках достойных продолжателей.

1.3. Жанровая специфика сборника Катулла

Поскольку стилистические эксперименты и размежевание границ жанров были типичными для греческой поэзии периода эллинизма, не вызывает удивление и то, что оба эти приема можно обнаружить в сборнике Катулла. Безусловно, для того чтобы поэтическое новаторство имело эстетическое значение, подобное жанровое смешение - или жанровый синтез, - должен быть воспринят читателями новой поэзии. В этом разделе будут рассмотрены традиционные жанровые ассоциации с теми размерами, которыми пользовался Катулл.

Как в греческой, так и в римской поэтической традиции жанры были тесно связаны с определенными стихотворными размерами. Большинство используемых Катуллом размеров традиционно ассоциировались с определенным содержанием, следовательно, образованный читатель, встречаясь со знакомым ему размером, воспринимал стихотворение сквозь призму этих ожиданий.

Так, к примеру, **дактилический гекзаметр**, издавна связывавшийся с эпосом и гимнографией, был размером серьезной и возвышенной поэзии. В творчестве Каллимаха и Феокрита небольшие повествовательные эпизоды на мифологические темы, соединенные в маленькие эпосы - эпиллии, - своей жанровой новизной были обязаны тому, что, несмотря на отступление от старинных форм эпического изложения, они, тем не менее, являлись частью традиции в отношении размера и содержания. *Carmen* 64 Катулла – написанный дактилическим гекзаметром эпиллий, - отличается сходными мотивами, но контрастным настроением. Так поэт в рассказ о счастливой свадьбе богини Фетиды и смертного Пелея вставляет описание брачного покрывала с вытканной на нем историей разлуки Ариадны с бросившим её Тесеем, однако в финале смертная Ариадна должна соединиться с богом Вакхом. Свадьба богини и смертного, - свадьба смертной и бога, подобное

контрастное обрамление экфрасиса усиливает образ покинутой Ариадны. Сводя воедино сделанные наблюдения, Катулл делает печальный вывод:

«quare nec talis dignantur uisere coetus,
nec se contingi patiuntur lumine claro». ⁹⁸

Эти последние строки эпиллия преодолевается эпическую дистанцию, вплетая в повествование окружающую Катулла действительность; подобного новаторства, безусловно, не было в александрийских эпиллиях.

Таким же образом и *Carmen* 62 Катулла, свадебная песня – эпиталамия - написанная гекзаметром, находится в жанровой традиции восходящей к Феокриту (18 Идиллия) и Сапфо (Фрагмент 91)⁹⁹, но в то же время и отличается от нее идеализацией темы и сплавом греко-римских элементов¹⁰⁰. Содержание *Carmen* 62 Катулла согласовывается с жанром, но не с размером. Гекзаметром, - как отмечает М. Л. Гаспаров, - эпиталамии не пелись, ведь гекзаметр - не песенный размер¹⁰¹. Зато это традиционный размер гимнографии (Гомеровские Гимны, гимны Каллимаха), а повторения «о Гимен, Гименей!» в *Carmen* 62 представляет собой не что иное, как обращение к божеству-адресату, - характерную черту гимна. Таким образом, стирая грани, разделяющие две сходные жанровые структуры, - эпиталамия и гимн оба восходили к обрядовой песне, - Катулл, создает новое лирическое целое – достигая подобным жанровым синтезом неожиданного эстетического эффекта.

⁹⁸ «Они (Боги) оказывать честь не хотят уже сборищам нашим, / И не являются нам в сиянии света дневного» Перевод С. В. Шервинского приводится по изданию: Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники). М., «Наука», 1986. С. 72.

⁹⁹ А также Стесихору «Эпиталамия Елены» и 7ой Идиллии Биона, названной «Эпиталамия Ахиллу и Дейдами».

¹⁰⁰ Frankel H. Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur. München. 1960. Ss. 6–8.

¹⁰¹ Гай Валерий Катулл Веронский. Книга Стихотворений. Издание подготовили С. В. Шервинский М.Л. Гаспаров (М. Л. Гаспаров. Поэзия Катулла). Москва. «НАУКА». 1986. С. 56.

Несмотря на традиционную форму, **элегические дистихи** имели самое различное содержание¹⁰². В ранней греческой поэзии этим лирическим размером писали короткие стихи как наставительного содержания на общественные темы (Тиртей, Солон), так и иные более эмоциональные, в которые поэты вкладывали свои раздумья и душевные излияния (Феогнид, Мимнерм). Позже Антимах уроженец Колофона наполнил элегический дистих новым содержанием. «Лида», названная так в честь умершей возлюбленной поэта, представляла собой поэму, состоящую из нескольких песен с мифологическими сюжетами, объединёнными общей темой – несчастная любовь и потеря возлюбленной. Иначе говоря, «Лида» Антимаха приближалась по тематике к эпической поэме¹⁰³, используя при этом другой размер – снова нарушение границ жанра.

Не воспринятая при жизни поэта, эта поэма высоко ценилась александрийцами¹⁰⁴, даже несмотря на критику Каллимаха, обрисовавшего ее эпитетами «пухлая» и «едва ли ясная». Отголоски этого критического восприятия подборником малых форм поэмы Антимаха слышны еще в *Carmen* 95(v.10) Катулла. Однако несмотря на это Каллимах, как кажется, одобрял по крайней мере то новое, что внес Антимах в содержательную специфику жанра, - поскольку его собственный сборник «*Aetia*» - «Причины», состоявший из 7000 стихов¹⁰⁵, включал в себя разные сюжеты, объединённые общей тематикой в 4 книги, и был написан элегическим дистихом.

Каллимах также был автором сборника коротких элегий на разные темы, одна из которых *Coma Berenices*, - «Коса Береники», - была переведена Катуллом и представлена в сборнике как *Carmen* 66, с сопроводительным *Carmen* 65.

¹⁰² Эллинские поэты. В переводах Вересаева В.В. Библиотека античной литературы. Москва: Изд-во: Государственное издательство художественной литературы. 1963 г. С.21.

¹⁰³ Александрийская поэзия. Издательство «Художественная литература». Москва. 1972. С. 11.

¹⁰⁴ Некоторые авторы отмечают, что «Лида» являлась камнем преткновения в поэтике александрийцев.

¹⁰⁵ Чистякова Н.А. Эллинистическая поэзия. Ленинград, Издательство ЛГУ. 1988. С.51.

Если элегические дистихи и сохранили какие либо специфические ассоциации с жанром к тому моменту, когда их взял на вооружение Катулл, то это, безусловно, наставительное содержание и ярковыраженное присутствие автора. Болтливая дверь в *Carmen* 67 является весьма остроумным вариантом выражения этого «наставительного» содержания. Автобиографический аспект *Carmen* 68 является элементом авторского присутствия (голоса автора), свойственным элегической традиции и получившим дальнейшее развитие в Римской любовной элегии.

Элегический дистих тесно связан и с другой старинной традицией. Как в архаической, так и в классической греческой поэзии дистихами писали короткие эпиграммы (буквально «надписи»¹⁰⁶) на разные темы (вотивные, застольные и скорбного характера), а также стихотворные надписи на надгробных плитах. Этот спектр практических задач эпиграммы был расширен в александрийскую эпоху, когда она сформировалась в особый литературный жанр. Эпиграммы Катулла, написанные элегическим дистихом (*Carmina* 69–116) уже, безусловно, носят литературный характер, однако некоторые из них, как *Carmina* 87, 96, или 101 восходят к изначальным траурным ассоциациям, связывая, таким образом, этот жанр с его древней тематикой.

Самым распространённым размером после элегического дистиха в сборнике выступает **гендекасилаб** – одиннадцатисложник – или «Фалекий», названный так по имени поэта IV века до н.э. Фалека¹⁰⁷. По своему происхождению это древний эолийский лирический размер¹⁰⁸, который использовался в поэзии, исполнявшейся под аккомпанемент лиры. О самом Фалеке ничего не известно, однако известно, что примеры использования

¹⁰⁶ Тронский И.М. История Античной Литературы. Ленинград. Учпедгиз. 1946. С. 77; Александрийская поэзия. Издательство «Художественная литература». Москва. 1972. С. 20.

¹⁰⁷ Robinson Ellis. Commentary on Catullus. Clarendon Press. 1889. P. Xli.

¹⁰⁸ Гаспаров М.Л. Очерк истории западноевропейского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строрфика. Издание второе (дополненное). Москва. «Фортуна Лимитед». 2000. С. 59.

этого одиннадцатисложника встречаются уже у Анакреонта (фр. 33D)¹⁰⁹ и Сапфо¹¹⁰. К александрийской эпохе он окончательно утратил свою связь с музыкой и превратился в исключительно литературный жанр¹¹¹.

Феокрит, - как и Фалек, - использует гендекасилаб в своих эпиграммах (Ерiг. 22)¹¹² «κατά στίχων» - т.е. астрофически, нанизывая одну строку на другую; Каллимах напротив чередует «фалекий» (Ерiг. 38)¹¹³ с иными стихами. На римской почве самыми ранними примерами использования этого размера следует признать Левия¹¹⁴ и Варрона¹¹⁵. «Фалекий» Катулла по-прежнему обладает т.н. «эолийским приступом» - двумя произвольными слогами в начале стиха, подобно александрийцам он оставляет за собой свободу чередования спондея, хорей и ямба¹¹⁶. В сборнике Катулла насчитывается 42 стихотворения, написанных «фалекием». Многие из них по содержанию и эмоциональной окраске схожи с эпиграммами в элегических дистихах, хотя стиль их различен.

Гендекасилабы включают в себя как насмешки, бранные стихи, застольные песни (Carmen 27), так и эпиграммы в полном смысле этого слова

¹⁰⁹ Califf D. J. A Guide to Latin Meter and Verse Composition. Anthem Press, London. 2002. P. 83.

¹¹⁰ Примеры этого одиннадцатисложника также можно найти в греческой драме V века: в трагедиях Софокла: «Аякс» строки: 634, 645; «Филоклет» строки: 1140, 1145, 1163, 1168; у Еврипида: «Просительницы» строки: 900-901, 911-912, 962, 970. В комедиях Аристофана: «Птицы» строки: 1411, 1415; «Женщины в народном собрании» строки: 938-939, 942-943; «Ось» строки: 1226-1227. Чаще всего «Фалекий» располагался в строфах с ферекратеями и гликонеями. Studies in Catullan Verse: An Analysis of Word Types and Patterns in the Patterns in the Polymetra. Julia Wolfe Loomis, Brill Archive, 1972. P. 37.

¹¹¹ Fantuzzi M. La contaminazione dei generi letterari nella letteratura greca ellenistica: rifiuto del sistema o evoluzione di un sistema?, Lingua e stile 15, 1980, 440, P. 441.

¹¹² Использование семиполовинной цезуры стало отличительной чертой александрийского «Фалекия». Marco Fantuzzi, Richard Hunter. Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry. Cambridge University Press, 2004. P. 39.

¹¹³ Также в AP 13.24, где Фалекий соединен с катаlecticким ямбическим диметром. В AP 7.728, где Фалекий соединен с Архилоховым стихом. Marco Fantuzzi, Richard Hunter. Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry. P. 39.

¹¹⁴ Фрагмент 32. Следует отметить, что Джулия Вольф Лумис (Julia Wolfe Loomis), хотя и признает две сохранившиеся строки фалекием, не вполне может согласиться с принадлежностью этих строк Левию. Studies in Catullan Verse: An Analysis of Word Types and Patterns in the Polymetra. Julia Wolfe Loomis, Brill Archive, 1972. P. 41.

¹¹⁵ Сборник «Saturaе».

¹¹⁶ У Марциала останется только чередование ямб/хорей.

(Carmen 1). В Carmen 12 Катулл предупреждает Азиния Полиона остерегаться гендекасилабов, если тот не вернет салфетку.

Однако следует отметить, что фалекием написаны и наиболее лирические стихи Катулла: как то Carmen 2 (*Passer deliciae meae puellae*), Carmen 5 (*Vivamus mea Lesbia*) и Carmen 46 (*Iam ver egeidos*). Таким образом, гендекасилаб или фалекий кажется наименее тематически скованным размером во всем сборнике. Удивительно сочетание столь контрастных по тематике стихотворений, написанных одним и тем же размером.

Другой эолийский размер, применяемый Катуллом, обладает более ярко выраженным лирическим характером. Речь, разумеется, идет о размере Carmen 51, - **сапфической строфе**, пробуждающей ассоциации с лесбосской поэтессой VI века до н.э. - Сапфо. Многими учеными Carmen 51 признается первым стихотворением, которое Катулл посвятил своей возлюбленной - Лесбии, - началом романа, а Carmen 11 (написанное тем же размером) - его логическим завершением. Катулл тщательно следует Сапфо¹¹⁷: оставляет трохей во второй стопе; сохраняет межстрочную элизию (*omnium/ Ilia, prati/ Ultimi* в Carmen 11); разламывает слово на конце третьей строки, так, что часть его переходит в Адоний (*ulti/ mosque Britannos* в Carmen 11 и φωνεί/ σας ὕλακοῦει у Сапфо фр. 31); оставляет он и односложные слова в последней стопе (*simul te, identidem te* в Carmen 51 и ἐνάντιός τοι, τό μ' ἤ μὲν у Сапфо).

Меланхоличное Carmen 30 - еще одна лирическая мелика. Его размер большой **асклепиадов стих**, - или сапфический 16-сложник, - которым была написана вся третья книга стихов Сапфо, иллюстрирует тему тоски и разочарованности в дружбе.

Carmen 34¹¹⁸ (Гимн Диане) и Carmen 61¹¹⁹ - оба хоровые гимны, написанные **лирическими размерами**, чередующими гликоней и ферекратей. Как уже упоминалось выше, формальным размером гимна в

¹¹⁷ Подробнее см.: Arion's Lyre: Archaic Lyric into Hellenistic Poetry. Benjamin Acosta-Hughes. Princeton University Press, Jan 4, 2010. P. 55.

¹¹⁸ Строфа Carmen 34: три каталектических гликоней и один акаталектический ферекратей.

¹¹⁹ Строфа Carmen 61: три гликоней.

греческой архаической поэзии являлся дактилический гекзаметр, следовательно, вложение гимнического содержания в столь нетипичные для него размеры, - гликоней и ферекратеи, - усиливало лирический тон гимна¹²⁰.

Известно, что Сапфо писала гимны в лирических размерах. Так или иначе, сама идея подобного жанрового синтеза, - применения лирического размера для возвышенной гимнической поэзии, - была позже воспринята Горацием, который воспользовался асклепиадовым стихом для своего *Carmen Saeculare* – Столетнего Гимна¹²¹.

Carmen 17 принадлежит к жанру Приапеи, которая хотя и состоит из лирических эолийских размеров (соединенные в одном стихе гликоней и ферекратеи), тематически едва ли найдет себе подобную в стихах эолийских поэтов, и, скорее, связана с древнегреческой комедией и непристойным содержанием. Как верно отмечает М.Л. Гаспаров, «народная шутка в таком размере звучала так же странно, как звучала бы, скажем, русская частушка, изложенная гексаметром»¹²².

Галлиямбы Катулла, которыми написано *Carmen* 63, судя по всему, следует считать *sui generis*.

И наконец, важным видом лирики является ямбография. **Ямбический размер** в поэзии (в отличие от драмы и мима) традиционно ассоциировался с жанром персонально заостренной инвективы и насмешки¹²³, восходя к мастеру беспощадной сатиры Архилоху. Однако это не отрицает того факта, что в ямбах можно было затрагивать более широкий круг социальных и этических вопросов.

Представляется интересным, что все четыре упоминания, когда Катулл использует слово «*iambus*», относятся к гендекасилабам. В *Carmen*

¹²⁰ Loomis J. W. *Studies in Catullan Verse: An Analysis of Word Types and Patterns in the Patterns in the Polymetra*. Brill Archive. 1972. P. 63.

¹²¹ Catullus. A commentary by C. J. Fordyce. Oxford: Clarendon Press, 1961. Pp. 235–8.

¹²² Гаспаров М.Л. Очерк истории западноевропейского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Издание второе (дополненное). Москва. «Фортуна Лимитед». 2000. С. 72.

¹²³ Аристотель (Поэтика 1448b) связывал глагол *iambizein* с «поношением» (ψόγος).

З6 очевидно, что Катулл использует слово «iambos» не в метрическом, но в жанровом отношении и наделяет ямб всеми надлежащими жанровыми маркерами: мотивами, образами, размером. Фалекий - размер Катулловых ямбов.

«...si sibi restutus essem
dessemque truces vibrare iambos»¹²⁴

В поддержку этой гипотезы немаловажным представляется отметить Carmen 40:

«Quaenam te mala mens, miselle Ravide,
agit praecipitem in meos iambos?»¹²⁵

Было бы абсурдным предполагать, что лишь когда Катулл соберется писать ямбическим размером, Равиду следует опасаться дурной славы, что навлекут на него стихи поэта. Здесь *eris* (40.7), стоящее в Futurum Primum относится ко времени прочтения *этого* стихотворения самим Равидом, а не обещает нового «ямба».

Сам Катулл относится к своим ямба́м как к инструментам атаки (36.5, 40.2, 54.6, и фр. 3.1). Одной из разновидностей ямба является так называемый «хромой ямб» или «холиямб», создателем которого признают Гиппонакта, поэта VI века до н.э. **Холиямб** представляет собой ямбический триметр с трохеем или спондеем в последней стопе.

Холиямб получил второе дыхание в поэзии александрийцев. Именно этим размером написаны «Ямбы» Каллимаха 1–5 и 13, единственные стихотворения в сборнике, темой которых является полемика (а чаще насмешка) с литературными противниками.

¹²⁴ «Что если только/ К ней вернусь и строчить не буду ямбов». Перевод С. В. Шервинского приводится по изданию: Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники). М., «Наука», 1986. С. 26.

¹²⁵ «Что за злобный порыв, бедняга Равид,/ Мчит тебя на мои кидаться ямбы?». Перевод С. В. Шервинского приводится по изданию: Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники). М., «Наука», 1986. С. 26.

Этим же размером писал Герод (поэт III века до н.э.) свои мимиямбы, - короткие драматические диалоги, часто непристойного характера, между героями сниженного плана (в основном женщинами).

Среди полиметров это второй по популярности размер - Катулл использует хромые ямбы в восьми стихотворениях. Три из них (Carmen 37 и Carmen 39 про Эгнатия и его экзотические способы чистки зубов и Carmen 59 про эскапады Руфы у погребальных костров) представляют собой обличение реальных личностей и имеют характер резкого, непристойного поношения.

Carmen 44 (*O funde noster*) шутливо адресовано Сабинской вилле поэта (или все же Тибуртинской) в благодарность за убежище от пагубных речей Сестия. Выпады в адрес Сестия, вероятно приятеля поэта, пригласившего того на обед, остаются лишь едкими намеками на стиль, которым написаны речи, не касаясь их содержания, а критика скорее шутливая, чем обличительная.

Carmen 22 (*Suffenus iste*) начинается как задиристая эпиграмма на рифмоплета Суффена, неожиданно завершаясь назидательной сентенцией: Катулл, предостерегает друзей (и себя самого):

«Nimirum idem omnes fallimur, neque est quisquam
quem non in aliqua re videre Suffenum possis»¹²⁶

Оставшиеся три стихотворения в холиямбах напрямую расходятся и даже опровергают ожидания читателей, связанные с традиционным жанром инвективы.

Carmen 31 (*Paene insularum, Sirmio*) - беззаботное и искренне радостное и прославление Транспаданской родины поэта. В этом стихотворении нет и следа насмешки или обличения, зато легкость тона достигается именно благодаря особому ритму холиямба.

Carmen 8 (*Miser Catulle*) Катулл адресовал самому себе. Начинаясь как насмешка (*desinas ineptire*), стихотворение вскоре приобретает попеременно

¹²⁶ «Но все мы слабы: нет ведь никого, в ком бы/ Не обнаружился Суффен, хотя б в малом». Перевод С. В. Шервинского приводится по изданию: Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники). М., «Наука», 1986. С. 19.

задумчивый, утешительный, решительно непреклонный и едва ли не гневный характер. Если композиция этого стихотворения еще прокладывает колеи для обличительных ассоциаций холиямба, то, вероятно, следует говорить об отвращении к самому себе, о губительном разочаровании, терзающем поэта.

И наконец, Carmen 60 - самое поразительное стихотворение в холиямбах. Зачин стилистически подчёркнут риторическим вопросом; в пяти строках формируется едкий упрек оставшейся безымянной девушке, однако язык этих упреков возвышенный и соответствует скорее языку трагедии (*mente dura ac taetra, supplicis vocem in novissimo casu, a nimis fero corde*), что особо подчеркнуто поэтическими аллюзиями (*leaena montibus Libystinis, Scylla*). Небывалый конфликт между содержанием и размером, которому следовало быть его формальным выражением, разряжается в акростихе: «NATU CEU AES» - с рождения словно бронза.

Num te leaena montibus Libystinis
aut Scylla latrans infima inguinum parte
tam mente dura procreavit ac taetra,
ut supplicis vocem in novissimo casu
contemptam haberes, a nimis fero corde?¹²⁷

Таким образом, Катулл (и, вероятно, те из его современников, кто разделял его эстетические взгляды) не довольствовался возможностью писать стихи по трафаретам, подновляя язык Энния или подражая его стихосложению; напротив, он искал и создавал новые поэтические формы, способные не только изображать, но и выражать новые чувства, новые идеи, новый образ жизни.

Как верно отмечает С.И. Ермоленко, «рожденная в процессе синтеза индивидуальная жанровая форма может быть неповторима»¹²⁸, а иногда и

¹²⁷ «В горах либийских принесен ты был львицей, / Иль Скиллой ты рожден, чей лает низ чрева, / И так душа твоя черна, что ты в силах/ Без содрогания пренебрегать воплем/ Отчаявшегося? Нет у тебя сердца!» Перевод С. В. Шервинского приводится по изданию: Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники). М., «Наука», 1986. С. 34.

¹²⁸ Ермоленко С.И. Границы жанра и жанровый синтез в лирике. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2013, №4(2), С.49-53.

свойственна только данному стихотворению (Carmen 60). Безусловно, понимание новой лирической синтетической жанровой формы, ее семантики, эстетического эффекта, который она производила, возможно лишь путем анализа тех жанров, которые в качестве составляющих элементов вошли в этот синтез.

Подобные синтетические жанровые формы были призваны создавать конфликт между традиционным жанровым содержанием и необычной поэтической формой его выражения, это напряжение, безусловно, подчеркивало контрастность настроений, усиливая эстетический эффект. Таким образом, представляется, что дальнейшее изучение взаимосвязи и взаимовлияния жанров предполагает в качестве необходимой предпосылки исследование художественной формы стихотворения, то есть его размера.

Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф объяснял феномен жанрового синтеза таким образом: Катулл никогда не спрашивал «А можно ли?», когда в момент вдохновения та или другая греческая поэтическая форма сходила с его уст¹²⁹.

Итак, жанровый синтез является ключевым фактором поэтики Гая Валерия Катулла Веронского, - это, прежде всего, способ выражения качественно нового миропереживания; средство, формирующее и изменяющее восприятие, культивирующее чувства.

Именно диалектика замкнутости и разомкнутости жанровых форм позволила Катуллу рассматривать размер как средство поэтической игры внутри стихотворения: сообщая гибкость жанровой структуре, поэт перевернул ожидаемое соотношение формы и содержания, придавая тем самым новое звучание лирическим жанрам.

¹²⁹ U.v. Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simnides*, Berlin 1966, S. 293: "Catull fragte eben nicht danach ob er es durfte, wenn ihm in der schopferischen Stimmung des Augenblicks diese oder jene Form der griechischen Poesie auf die Lippen kam".

Глава 2. Английское Возрождение

Исчерпывающее определение термина «Возрождение»¹³⁰ дает М.Л.Гаспаров, с его точки зрения это «резкий культурный подъем после долгого (относительного) культурного упадка, подъем, при котором культура обращается в поисках образцов не к непосредственно предшествующей эпохе, а через ее голову к более отдаленным¹³¹».

В отличие от итальянского Возрождения, расцвет которого приходится на XIV – XV век, английское Возрождение приходится на XVI и начало XVII века; причина такой запоздалости лежала в сложных исторических обстоятельствах: Столетней войне и последующей за ней Войне Алой и Белой розы¹³². Большую часть XV века Ланкастеры воевали с Йорками¹³³ и в период этих политических волнений английский язык переживал драматическую трансформацию более известную как Великий Сдвиг Гласных¹³⁴. «Е» на конце слов стало немым, и, как следствие, стихи Чосера более не могли читаться метрически¹³⁵. Именно поэтам английского Возрождения выпала честь заново создать английский стих.

Английский Ренессанс условно можно разделить на три периода¹³⁶: раннюю тюдоровскую эпоху (с 1458 года, когда Генрих VII занял престол, до 1509 года – трон перешел к Генриху VIII, а затем к Эдварду VI в 1547

¹³⁰ Впервые этот термин появился в 1855 году в «Истории Франции» («Histoire de France») Жюль Мишле (Jules Michelet), и, с точки зрения этого представителя французской историографии, означал «спасительный рывок из тисков средневековья», «новое время озаренное светом античной культуры».

¹³¹ Гаспаров М.Л. Каролингское возрождение (VIII-IX вв.) //Памятники средневековой латинской литературы IV-IX веков. Москва. «НАУКА». 1970. Стр. 226.

¹³² Gordon Braden. Sixteenth-Century Poetry: An Annotated Anthology. John Wiley & Sons, Apr 15, 2008 - Literary Criticism. P. 115.

¹³³ History of English Literature. N. Jayapalan. Atlantic Publishers & Dist. English literature. 2001. P. 167.

¹³⁴ The Facts on File Companion to British Poetry Before 1600. Michelle M. Sauer. Infobase Publishing. 2008. P. 26.

¹³⁵ Gary F. Waller. English Poetry of the Sixteenth Century. Routledge, Jul 15, 2014 - Literary Criticism. P. 36.

¹³⁶ English Renaissance Poetry: A Collection of Shorter Poems from Skelton to Jonson. John Williams. University of Arkansas Press. English poetry. 1963. P. 73.

году и, наконец, в 1553 году к Марии I, правившей до 1558 года), Елизаветинскую эпоху (1558-1603) и Яковианскую эпоху – время правления короля Якова I (1603-1625).

Патрик Чини (Patrick Cheney) отмечает, что английское Возрождение - это не просто период следующий за средними веками, - это эпоха рождения современной английской поэзии, эпоха рождения современного человека¹³⁷.

Ранняя тюдоровская эпоха

Некоторые исследователи английской литературы, к сожалению, нередко пренебрегают поэзией ранней тюдоровской эпохи¹³⁸. Суть этого пренебрежения лежит в том, что поэты этого периода писали стихи для удовольствия, они не имели обыкновения публиковать свои работы, это было ниже их достоинства как аристократов. Эти поэты не пытались строить литературную карьеру, у них уже была работа: в церкви, при дворе, на государственной службе или в университете. Это несколько односторонний взгляд на проблему; действительно, на протяжении ранней тюдоровской эпохи стихи распространялись в рукописях, и писались для придворных дружеских кружков или для семьи (как, например, граф Сарри писал стихи своей жене), однако, поэты этого периода занимались поэзией всю свою сознательную жизнь; они не «раскаивались» в этом, как мог бы поступить любитель, для которого поэзия была лишь временным увлечением.

Их поэзия действительно существовала только в рукописях, но не следует недооценивать значение рукописной культуры того времени¹³⁹; возможно никто из трех главных поэтов ранней тюдоровской эпохи, (Скелтон, Уайетт, Сарри) не обращался со своими стихами к широким

¹³⁷ Cheney, P. G. Reading Sixteenth Century Poetry. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2011. P. 5.

¹³⁸ Daiches, D. Critical History of English Literature, Volumes 1-4. - New York: Allied Publishers, 1969. P. 65.

¹³⁹ «To write in manuscript, that is, does not mean to write in private» - писать исключительно в рукописи не значит писать только для себя (перевод автора), - отмечает Роберт Титтлер (Robert Tittler) в своей работе A Companion to Tudor Britain. Volume 23 of Blackwell Companions to British History. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2008. P. 98.

«народным» кругам (к Англии, к нации), однако они обращались к придворной публике, иными словами к самой влиятельной аудитории.

Как верно отметил Гэри Ф. Валлер (Gary F. Waller)¹⁴⁰, именно Скелтон, Уайетт и Сарри были теми, кто подготовил почву для таких гениев Елизаветинской эпохи, - высокого английского Возрождения, - как Сидни, Спенсер и Шекспир.

Патрик Чини, описывая те условия, в которых зародилась поэзия английского Возрождения, приводит следующие факты: «В 1500 году население Лондоне составляло 35.000 человек и 50 новых слов заносились в национальный словарь каждый год, и лишь 35 книг вышло из-под печатного прессы. К 1600 году население Лондоне достигло 200,000 и 350 новых слов в год были уже нормой, и 268 книг увидели свет»¹⁴¹.

Саму раннюю тюдоровскую эпоху можно разделить на две «фазы»: с 1500 до 1529 года (года смерти Скелтона) - это дореформационная «фаза»; вероисповедание - католицизмом, политическая идеология – абсолютная монархия Генриха VIII, брак в это время построен на иерархическом подчинении женщины мужчине. Вторая «фаза» с 1529 по 1558 год: от смерти Скелтона до смерти Марии I¹⁴²; это время Реформации, и Протестантская Реформация действительно изменила Англию, - к 1558 году на троне Елизавета, вся страна исповедует протестантизм, с разных ее концов доносятся идеи республиканских свобод, а новая религия не только позволяет священникам жениться, но, и открыто призывает к партнерским отношениям в браке¹⁴³.

¹⁴⁰ Waller, G. F. *English Poetry of the Sixteenth Century*. - Abingdon, United Kingdom: Routledge, 2014. P. 43.

¹⁴¹ «In 1500, London's population was around 35,000, 50 new words per year were standard for entering the national vocabulary, and only 35 books came off the printing press. By 1600, the population had reached around 200,000, 350 new words per year was the norm, and 268 books saw print» - перевод автора. Английский текст цитируется по изданию: Cheney, P. G. *Reading Sixteenth Century Poetry*. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2011. P. 13.

¹⁴² Cheney, P. G. *Reading Sixteenth Century Poetry*. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2011. P. 27.

¹⁴³ Davis, L. *Sexuality and Gender in the English Renaissance: An Annotated Edition of Contemporary Documents*. - New York: Taylor & Francis, 1998. P. 33.

Существенные отличия поэзии эпохи Возрождения от традиционной английской поэзии лежат в следующих пунктах: *голос, восприятие, мир, форма, карьера*¹⁴⁴.

Несомненно, что именно в эпоху Возрождения поэты впервые заговорили собственными ярко различимыми голосами; иным стало восприятие земной чувственной любви (и как влияние петраркизма и как результат полемики с ним) и, как следствие, образа женщины; появились уникальные литературные формы и жанры, и, наконец, литературная карьера была новинкой для Англии тех времен.

Новое *восприятие* любви, красоты и образа женщины, прежде всего, подразумевает попытку поэтов английского Возрождения совместить самих себя, возлюбленную и Бога, идея эта непосредственно связана с такими явлениями - **петраркизм** и возрожденческий **неоплатонизм**.

Петраркизм

366 сонетов «Книги Песен» Франческо Петрарки это не просто история о его безответной любви к мадонне Лауре, - это, возможно, самое важное противостояние эпохи Возрождения, обрисовавшее несовместимость прелесть Лауры и религиозного чувства. Необходимо осознавать, что именно религиозная проблема лежит в основе «Il Canzoniere», (итал. «Песенник» или «Книга Песен»)¹⁴⁵, ведь только тогда можно понять всю важность ответа поэзии английского Возрождения на петраркистскую дилемму: как соотнести *Женщину* и *Божественное*.

Религиозная дилемма Петрарки, - соединение чувственной любви и духовного чувства, - создает ядро его внутриличностного конфликта, из этой душевной травмы рождаются знаменитые строки:

«Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese,

¹⁴⁴ Sampson, G., Churchill, R.C. The Concise Cambridge History of English Literature. – Cambridge: Cambridge University Press, 1970. P. 211.

¹⁴⁵ Петрарка Ф. Сонеты; Канцоны, секстины, баллады, мадригалы, автобиографическая проза. - М.: «Правда», 1984. С. 8.

con quel fero desio ch'al cor s'accese
mirando gli atti per mio mal si adorni,
piacciati omai col Tuo lume ch'io torni
ad altra vita et a piu belle imprese,
si ch'avendo le reti indarno tese,
il mio duro adversario se ne scorni»¹⁴⁶

Дело в том, что для Петрарки-интеллектуала основа конфликта между желанием и верой покоится на догматах двух его «учителей»: на учении Августина Блаженного, отца христианской церкви; и на стихах Овидия, древнеримского поэта, воспевавшего чувственную любовь¹⁴⁷. В «Книге Песен» Петрарка переносит модели Августина на овидианское восприятие прекрасной женщины, - Лаура в отличие от Коринны целомудренна. В первой части сборника, написанной «In vita» (пока мадонна Лаура была жива) прослеживаются два основных мотива: превознесение поэтом физической красоты своей дамы и внутреннее страдание, смешенное со стыдом как результат неразделенной любви¹⁴⁸. Как бы ни старался Петрарка, ему не под силу примирить в своем сердце Лауру и Бога. Именно это чувство непримиримости, оксюморон ледяного

¹⁴⁶ «Бессмысленно теряя дни за днями,
Ночами бредя той, кого люблю,
Из-за которой столько я терплю,
Заворожен прекрасными чертами,
Господь, молю - достойными делами,
Позволь, свое паденье искуплю
И дьявола немало посрамлю
С его вотще сплетенными сетями»

Русский перевод Е. Солоновича. Петрарка Ф. Сонеты; Канцоны, секстины, баллады, мадригалы, автобиографическая проза. - М.: «Правда», 1984. Итальянский текст приводится по изданию: Mazzotta, G. The Worlds of Petrarch. - Durham, North Carolina: Duke University Press, 1993. P. 167.

¹⁴⁷ В «Любовных элегиях» («Amores» 1.5.24-26) Овидий описывает одно утро со своей возлюбленной Коринной: «Тело нагое ее я к своему прижимал/... / Прочее знает любой... Уснули усталые вместе.../ О, проходили бы так чаще полудни мои!» (Перевод С.В. Шервинского цитируется по изданию: Публий Овидий Назон. Любовные элегии (Amores). М., Гос. изд-во худ. лит-ры. 1963. Стр. 56). В то время как Августин в Исповеди» (8.XI) осознает необходимость отказа от чувственной любви – отказа от своих любовниц, - необходимость отказа от языческого, для того чтобы стать Христианином: «удерживали меня сущие негодницы и сущая суета - эти старинные подружки мои; они тихонько дергали мою плотную одежду и бормотали: "Ты бросаешь нас?". "С этого мгновения мы навеки оставим тебя!". "С этого мгновения тебе навеки запрещено и то и это!"» (Перевод М.Е. Сергиенко цитируется по изданию: Аврелий Августин. Исповедь. Москва. «Гендальф». 1992. Стр. 167).

¹⁴⁸ Mazzotta, G. The Worlds of Petrarch. - Durham, North Carolina: Duke University Press, 1993. P. 113.

пламени любви в форме сонета становится наследием петраркизма в английском Возрождении.

Для Петрарки любовь к Лауре есть одновременно и стремление к поэтической славе – к лавровому венку¹⁴⁹, поэт одинаково одержим этим стремлением и стыдиться его. Ведь как Лаура несовместима с Богом, так и стремление Петрарки к славе несовместимо с понятием Христианской добродетели. В диалоге «De secreto conflictu curarum mearum» - «Моя тайна или Книга бесед о презрении к миру» один из персонажей - Августин, - говорит поэту: «Ты чрезмерно жаждешь славы людской и бессмертия своего имени... Между тем можно сильно опасаться, как бы, добиваясь необузданно этого пустого бессмертия, ты тем не закрыл себе пути к истинному бессмертию»¹⁵⁰.

Именно английская литература XVI века нашла решение, которое безуспешно старался отыскать Петрарка: как примирить чувственное влечение к женщине с духовным чувством; как соотнести *себя, возлюбленную* и *Бога*. И если Уайетт еще находится под влияние петраркистской дилеммы, воспринимая женщину как опасность, как соблазн для духовного равновесия в мужчине¹⁵¹, то Сарри уже знает решение – это брак: петраркистский идеал женщины преобразуется в женщину-спутника, в жену. Апогей этой идеи Сарри – «Amoretti» Эдмунда Спенсера, - сонетная секвенция, куртуазное воспевание прекрасной дамы, привело к свадьбе поэта и его возлюбленной.

Неоплатонизм

Итальянский писатель Бальдассаре Кастильоне, автор диалогического трактата «Книга о придворном», описал в своей работе тип идеального придворного, нарисовал картину изысканных обычаев и

¹⁴⁹ Имя Лаура происходит от латинского слова «laurus» - лавр.

¹⁵⁰ Беседа III. Перевод цитируется по изданию: Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза. - М.: «Правда», 1989. С. 345.

¹⁵¹ Hainsworth, P., McLaughlin, M., Panizza, L. Petrarch in Britain: Interpreters, Imitators, and Translators Over 700 Years. – Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 56.

остроумных бесед, но прежде всего, - Кастильоне известен тем, что изложил концепцию любви и красоты, тесно связанную с идеями ренессансного неоплатонизма и, прежде всего Марсилио Фичино.

В своем трактате Кастильоне воплотил гуманистический идеал личности: всестороннее образованного и утонченно воспитанного человека, создав, таким образом, настольную книгу придворного поведения, в том числе по отношению к женщине.¹⁵² Впервые «Книга о придворном» была переведена на английский язык в 1561 году сэром Томасом Хоби (Sir Thomas Hoby) под заглавием «The Courtier»¹⁵³.

В этом трактате Кастильоне описывает Пьетро Бембо, рассуждающего о неоплатонической любви, включая знаменитую «платоновскую лестницу любви»¹⁵⁴. В этой теории влюбленный взбирается по «философской лестнице любви», дабы достичь трансцендентального видения абсолютной идеи, или божественной формы красоты, абсолютно свободной от человеческой формы¹⁵⁵. Влюбленный начинает с восприятия физической красоты тела своей возлюбленной; затем он поднимается выше, созерцая красоту души и разума ее, и, наконец, он совершает «прыжок веры» в божественный мир, чтобы узреть абсолютную Идею Красоты¹⁵⁶.

Согласно «Пиру» Платона (откуда идея «лестницы любви» была заимствована), Идея Красоты должна существовать в небесах, но при этом являться абстракцией, независимой от лица, рук, ног и других частей тела, для того, чтобы составлять идеальную форму Истины. Только если влюбленный свяжет свой разум с Формой Красоты, он сможет избежать

¹⁵² Ullman, B. L. *Studies in the Italian Renaissance*. - Roma: Storia e Letteratura. 2nd ed., 1973. P. 44.

¹⁵³ Wall, W. *The Imprint of Gender: Authorship and Publication in the English Renaissance*. - Cornell University Press. 1993. P. 178.

¹⁵⁴ Там же. P. 181.

¹⁵⁵ Kristeller, P.O. *Studies in Renaissance: Thoughts and Letter*. - Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1956. P. 94.

¹⁵⁶ Davis, L. *Sexuality and Gender in the English Renaissance: An Annotated Edition of Contemporary Documents*. - New York: Taylor & Francis, 1998. P. 239.

Иллюзии, и достигнет истины. Для Платона *истина* означала знание о *божественной форме красоты* как Истине Вселенной.

Для христианского неоплатоника Бембо это, прежде всего, означало идеализированную истину христианской красоты¹⁵⁷: влюбленный должен видеть в плотской любви лишь ступеньку лестницы, по которой он смог бы добраться до другой, более высокой, чем эта, для того, чтобы впоследствии созерцать не красоту определенной женщины, но «Чистую Небесную Красоту», превалирующую над всеми телами.

Из вышесказанного следует, что Кастильоне учит придворных-мужчин «выйти за пределы» своего желание к женщине при помощи интеллектуального экстаза, «восторженного сияния света»¹⁵⁸. Если взглянуть глубже, становится очевидно, что Кастильоне обезличивая *женщину* пытается определить ей место, эстетически ценное место в полемике чувственной и духовной любви. В Англии XVI века Спенсер станет первым поэтом, которому удастся преодолеть эту проблему.

Немаловажным будет отметить и иное *восприятие мира* у поэтов Елизаветинской эпохи как по сравнению с итальянскими возрожденцами, так и в сравнении со своими соотечественниками и предшественниками, - поэтами Ранней Тюдоровской эпохи. Эти различия проходят по главным пунктам: *Небо, Море, Земля*. Между 1492 и 1558 годами в каждой из этих трех составляющих мира произойдет революция, каждая из них безвозвратно изменится; разумеется, это революции Колумба, Лютера и Коперника.

Небо прежде неразрывно связываемое с космографией или с изучением небесных тел, и понимаемое через Птолемеевскую модель вселенной¹⁵⁹; теперь связывалось с колонизацией или исследованием

¹⁵⁷ Garin, E. L'Umanesimo Italiano. – Bari: Bur, 1964. P. 92.

¹⁵⁸ Kristeller, P.O. Philosophy and Humanism in Renaissance Perspective // The Renaissance Image of Man and the World / B. O'Kelly (Ed.). Columbus, - Ohio: Ohio State University Press, 1966. P. 77.

¹⁵⁹ Клавдий Птолемей – позднеэллинистический астроном, автор труда «Альмагест», являвшегося основой для астрономических исследований вплоть до этой эпохи, детально излагал геоцентрическую систему мира.

Нового Мира. Революция Колумба началась в 1492 году, когда Христофор Колумб «открыл» Америку, и была продолжена другими путешествиями. 31 октября 1517 года Мартин Лютер прибил свои «95 тезисов об индульгенциях» к дверям виттенбергской Замокской церкви, ознаменовав начало Реформации, и раскола церкви на Католическую и Протестантскую.

В 1543 году польский астроном Николай Коперник, опубликовал свой основной труд «*De revolutionibus orbium coelestium*»¹⁶⁰ доказав, что солнце, а не земля, как считалось раньше, является центром вселенной. Новая система Коперника ставила под вопрос геоцентрическую систему Птолемея, то представление о мире, которое Данте воплотил в своей «*Divina Commedia*», - «Божественной Комедии», имевшей исключительное значение на протяжении всего Возрождения (как итальянского так и английского)¹⁶¹. Более того, птолемея модель лежала в основе работ Спенсера, Донна и Мильтона¹⁶², и была окончательно отвергнута только в конце семнадцатого века.

Однако, куда более важен тот факт, что Новая система Коперника ставила под вопрос Священное Писание. Если прежде небо воспринималось людьми как «совершенный небесный свод» противопоставленный несовершенной земле, то теперь, когда человеческому глазу стало доступно недоступное ранее, эти представления «рухнули». Подобные ощущения и переживания новой действительности не могли не отразиться в поэзии, и тому свидетельство лирика Донна, трагедии Шекспира, лирика Джонсона.¹⁶³

Реформация

¹⁶⁰ «О вращении тел». Gingerich, O. *The Book Nobody Read: Chasing the Revolutions of Nicolaus Copernicus*. - New York: Walker, 2004. P. 342.

¹⁶¹ Garin, E. *L'Età Nuova*. - Napoli: Morano, 1969. P. 71.

¹⁶² Jayapalan, N. *History of English Literature*. - New Delhi: Atlantic Publishers & Dist, 2001. P. 46.

¹⁶³ Leggatt, A. *Introduction to English Renaissance Comedy*. - Manchester: Manchester University Press, 1999. P. 38.

Реформация - религиозная революция, начатая немецким теологом Мартином Лютером в 1517 году и развитая его французским последователем Жаном Кальвином¹⁶⁴, одним из основных положений которой было «оправдание верой»¹⁶⁵, согласно которому «спасение души» человека, - «оправдание» - совершается без посредничества церкви, но исключительно в силу внутренней веры человека в «искупительную жертву» Христа¹⁶⁶. Это перенос веса с «оправдания делами» на «оправдание верой» на практике обозначало не просто перенесение значения с Папы Римского на Слово Божье, - оно означало фактическую замену внешнего авторитета на внутренний¹⁶⁷.

Реформация в Англии началась в тот момент, когда король увидел девушку. Разумеется, Генрих VIII не влюбился в Анну Болейн с первого взгляда, подобно тому, как Петрарка полюбил Лауру, впервые увидев ее в церкви в пасхальное воскресенье. Только в 1527 году, когда Генрих VIII был убежден, что его брак с Катериной Арагонской оказался провалом и не принесет королю наследника мужского пола, он перенес свои ожидания на Анну. Этот момент имеет огромное историческое значение, прежде всего потому, что он означал рождение новой для Англии эпохи - эпохи Реформации. Дело в том, что король был католиком, а католичество запрещало развод. Генрих обратился напрямую к Папе Римскому, его адвокаты выдвинули в качестве основания для развода тот факт, что первый брак Катерины Арагонской со старшим братом Генриха VIII – Артуром (который умер вскоре после свадьбы) был консумирован, из чего следовало, что брак Генриха и Катерины является кровосмесительным и должен быть немедленно аннулирован. Однако Климент VII ответил отказом. Тогда

¹⁶⁴ Hattaway, M. Renaissance and Reformations: An Introduction to Early Modern English Literature. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons. 2008. P. 214.

¹⁶⁵ Хегглунд, Б. История Теологии. Перевод с шведского В. Володин. Теологический редактор А. Прилуцкий. - СПб: СВЕТОЧ, 2001. С. 203.

¹⁶⁶ Там же. С. 207.

¹⁶⁷ Martens, G. Agreement and Disagreement on Justification by Faith Alone. Concordia Theological Quarterly. – 2001. – Vol.56. P. 14.

Генрих разорвал отношения с Римской Католической Церковью и сделал Англию протестантской страной.

Позже он потребовал от подданных присягнуть на верность ему не только как королю, но и как главе Церкви. Во время правления его дочери Елизаветы эти требования были смягчены¹⁶⁸, королева требовала лишь верности престолу. Подобные меры в итоге привели к тому, что между внешним проявлением преданности и внутренней приверженности к определенной вере образовалась пропасть¹⁶⁹.

Другой бесславной реформой Генриха VIII стал разгон монастырей (англ. Dissolution of the Monasteries), оставивший после себя разрушенные святыни, покинутые скриптории и монастырские школы, лишивший многих людей средств к существованию и породивший ощущение неуверенности, характерное для всей последующей эпохи - эпохи Елизаветы I.

Елизаветинская эпоха

Изменилась эпоха, изменился и сам поэт: если для ранней тюдоровской эпохи это были аристократы, такие как сэр Томас Уайетт и Генри Говард граф Сарри, или Джон Скелтон (воспитатель Генриха VIII, вероятнее всего происходивший из Джентри), то уже Уильям Шекспир, и другие крупные поэты Елизаветинской эпохи, - Джордж Гаскойн, Эдмунд Спенсер, Кристофер Марлоу, Джон Донн - были представителями третьего сословия, исключением являлся лишь сэр Филип Сидни.

Елизаветинскую эпоху можно разделить на две «фазы»: раннюю (1558-1578 гг.) и позднюю (1579-1603 гг.). 1578 и 1579 годы являются важными датами, поскольку в 1578 году умирает Джордж Гаскойн – центральный поэт первой «фазы», а в 1579 году Эдмунд Спенсер - центральный поэт второй «фазы» - публикует свой «Shepherd's Calendar» - «Пастуший календарь».

¹⁶⁸ Елизавета писала сэру Френсису Бэкону: «I would not open windows in men's souls» Tittler, R., Norman, J. A. Companion to Tudor Britain. Volume 23 of Blackwell Companions to British History. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2008. P. 104

¹⁶⁹ Hattaway, M. A. Companion to English Renaissance Literature and Culture. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons. 2002. P. 56

В поэзии, начиная с ранней тюдоровской и на протяжении всей елизаветинской эпохи, развиваются три разных стилистических направления: «ясный стиль», переходящий и иногда смешивающийся с «пышным» и «метафизический»¹⁷⁰.

Ранняя тюдоровская эпоха ознаменовала расцвет «ясного стиля»: им писали Уайетт и Скелтон (хотя вторая часть поэмы «Philip Sparrow», безусловно, относится к «пышному стилю»), а впоследствии уже в Елизаветинскую эпоху - Джордж Гайскойн.

Главным же достижением, своего рода прорывом Елизаветинской эпохи, стал, безусловно, высокий поэтический слог «пышного стиля», - Сидни и Спенсера. Сэр Клайв Стейплз Льюис (C.S. Lewis), один из самых выдающихся исследователей «пышного стиля», назвал его «golden» - золотым: «И под *золотой* поэзией я разумею не просто хорошую поэзию, но поэзию так сказать, невинную и бесхитростную»¹⁷¹.

К.С. Льюис определяет два основных изменения, совершенных «золотыми поэтами»: прежде всего, они отвергают стихотворные размеры (принятые в Ранней Тюдоровской Англии) практически все, а для тех, что они решили сохранить меняется тональность, наполняя поэтический инвентарь словами пышными и изящными¹⁷². Второе изменение касается характера поэзии, в которой теперь ясно заметно стремление к пышной выразительности; к такой поэзии, которую никому не пришло бы в голову принять за обычную речь¹⁷³.

Далее К.С. Льюис добавляет, что «Золотому стилю должен сопутствовать золотой предмет, - идеальные страстные влюбленные,

¹⁷⁰ Это, однако, не означало, что отдельные поэты до конца придерживались конкретного стиля на протяжении порой даже одного стихотворения. – Примечание автора.

¹⁷¹ «By *golden* poetry I mean not simply good poetry, but poetry which is, so to speak, innocent or ingenuous» - перевод автора. Английский текст цитируется по изданию: Lewis, C.S. English Literature in the Sixteenth Century. – Oxford: Oxford University Press, 1973. PP. 64–65.

¹⁷² Там же. P. 138.

¹⁷³ Там же. P. 215.

идеальные героические сражения, вписанные в идеально цветущие и плодоносные пейзажи»¹⁷⁴.

Яковианская эпоха

Три вышеописанные революции – Коперника, Колумба, и Лютера – были взаимосвязаны, и их влияние только усиливалось на протяжении Елизаветинской эпохи; такие поэты, как Сидни, Спенсер и Донн писали стихи в ответ на изменения, вызываемые этими революциями.

Коперник был тем, кто заменил поэтическую модель вселенной на научную. Поэтому, вероятно, поэты вроде Спенсера и Мильтона длительное время игнорировали его открытие; принять эту теорию означало бы отказаться от основополагающего принципа западной поэтики: поэзия - искусство космологическое и имеет космологические функции.

Точно так же революция, совершенная Колумбом, вытеснила образ европейского человека с центрального места в космосе, ибо Средиземное море, считавшееся прежде центром вселенной, теперь заменилось Атлантическим океаном.

Простой и понятный мир был навсегда утерян, а новый еще не успел сформироваться, и это, безусловно, вызывало трагические умонастроения в поэзии конца английского Возрождения.

Вслед за «пышным стилем» появилась на свет и его противоположность - «метафизическая поэзия». Сам термин «метафизическая поэзия» относится к XVII веку: Уильям Драммонд (William Drummond of Hawthorndon) употребил этот термин, описывая стихотворения, содержащие «metaphysical ideas»¹⁷⁵; им же пользовался Джон Драйден (John Dryden), критикуя Донна за «affect[ing] the

¹⁷⁴ «with the Golden manner there goes, usually, a Golden matter, ideally ardent lovers or ideally heroic wars in an ideally flowery and fruitful landscape». Там же P. 323.

¹⁷⁵ «Метафизические идеи» - перевод автора.

metaphysics»¹⁷⁶ в стихотворениях где «лишь природе надлежит царить»¹⁷⁷. Это была поэзия чуждая идеализму, с его искусственной женской красотой, пышными садами, и «пышными» словами. Это была поэзия остроумная, городская, порой язвительная, но прежде всего – «метафизическая».

Событием, нанесшим последний удар английскому Возрождению, стал так называемый «Bishops' Ban», - «Епископальный Запрет». Так 1 июня 1599 года Джон Уитgift (John Whitgift) архиепископ Кентерберийский и Ричард Бэнкрофт (Richard Bancroft) епископ Лондона послали в Книгопечатную Компанию (Stationers' Company), официальный документ с требованиями к национальным публикациям, фактический запрет на выход в свет некоторых видов книг; иные поэты были даже названы по именам.

Ключевой принцип звучал так: «That noe Satyres or Epigramms be printed hereafter», - "впредь не будут печататься ни сатиры, ни эпиграммы". Мишенью этого запрета была не столько сексуальная распущенность некоторых стихов, сколько сам жанр сатиры, который ко времени поздней елизаветинской эпохи стал определяющим, особенно после того как Джозеф Холл (Hall) опубликовал свой «*Virgidemiarum*» в 1597 году.

Такие поэты, как Джозеф Холл, Джон Марстон, Джон Дэвис, Томас Миддлтон и Бен Джонсон использовали сатиру как едкую социальную критику на современную им эпоху, - и эта критика теперь была под запретом.

Когда в 1601 году королева Елизавета была при смерти, граф Эссекс заключен в Тауэре, а книги некоторых поэтов были публично сожжены, - будущее английской поэзии оказалось на очень шатких подпорках.

Англия встречала нового короля Якова I и новую эпоху, прощаясь с Возрождением.

¹⁷⁶ «Пристрастие к метафизике» - перевод автора.

¹⁷⁷ Bush, D. English Literature in the Earlier Seventeenth Century, 1600–1660. – Oxford: Oxford University Press, 1945. P.56.

Глава 3. Рецепция лирики Катулла у поэтов Английского Возрождения

3.1. Passer meae puellae

Carmen 2

Passer, deliciae meae puellae,
quicum ludere, quem in sinu tenere,
cui primum digitum dare appetenti
et acris solet incitare morsus,
cum desiderio meo nitenti
carum nescio quid lubet iocari
et solaciolum sui doloris,
credo, ut tum gravis acquiescat ardor:
tecum ludere sicut ipsa possem
et tristis animi levare curas!

Carmen 2b

tam gratum est mihi quam ferunt puellae
pernici aureolum fuisse malum,
quod zonam soluit diu ligatam.

Carmen 3

Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantum est hominum venustiorum:
passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat -
nam mellitus erat suamque norat
ipsam tam bene quam puella matrem,
nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc

ad solam dominam usque pipiabat:
Qui nunc it per iter tenebricosum
illud, unde negant redire quemquam.
At vobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella devoratis;
tam bellum mihi passerem abstulistis.
O factum male! O miselle passer!
Tua nunc opera meae puellae
flendo turgiduli rubent ocelli.

Основные мотивы этих стихотворения: сюжетообразующий мотив игры девушки с ручным воробьем, мотив любовного томления, мотив смерти (через метафору царства Орка), мотив брака (через образ Аталанты).

Джон Скелтон (англ. John Skelton; 1463-1529)

Главным и едва ли не единственным поэтом первой «фазы» ранней тюдоровской эпохи¹⁷⁸, был **Джон Скелтон**. Этот поэт стал известен своими «кусачими» сатирами, своими «скелтониками» и своим самопровозглашенным званием «поэта-лауреата»¹⁷⁹, которое было ему впоследствии вручено университетами Оксфорда и Кембриджа, а также Лувенским католическим университетом.

В 1498 году Скелтон был рукоположен в священники и вскоре после этого приглашен ко двору в качестве наставника юного принца Генри, будущего короля Генриха VIII. Позже он получил бенефиций и стал ректором¹⁸⁰ в Диссе. Творчество Скелтона относится к дореформационной «фазе», когда религиозными воззрениями был католицизм. В

¹⁷⁸ Encyclopedia of Tudor England, Volume 1. John A. Wagner, Susan Walters Schmid. ABCLIO. 2012. P. 341.

¹⁷⁹ Это звание пошло от Петрарки, который увенчал себя лавровым венком в 1341 году. Таким образом, образ Скелтона как поэта-лауреата при дворе Генриха VIII восходит к образу Петрарки. У двух поэтов было много общего: оба давали святой обет, хотя священником стал только один, оба официально давали обет безбрачия, хотя оба имели любовниц и детей.

¹⁸⁰ Pollet, Maurice. John Skelton: Poet of Tudor England. Trans. John Warrington. London: J. M. Dent & Sons, Ltd. 1975. P. 13.

заключительной части поэмы «The Garlande or Chapelet of Laurell», написанной в 1523 году, и носящей без сомнения автобиографический и программный характер есть такие строки:

«Ite, Britannorum lux O radios, Britannum
Carmina nostra pium vestrum celebrate Catullum!»¹⁸¹

Адресатом этих строк является сам Скелтон, что, безусловно, имеет огромное значение, - ибо это едва ли не единственная идентификация Скелтона с античным поэтом. Его собственный выбор уподобления античности и Скелтон провозглашает себя "Британским Катуллом", "Катуллом с Британских островов".

В 1504 году Скелтон написал поэму «Philip Sparrow», которую условно можно разделить на три части: плач Джейн Скроуп по убитому воробушку, восхваления этой девушки поэтом и ответ Скелтона на критику. Размер поэмы – «скелтоники» - короткие тонические (иногда диметры иногда триметры) рифмованные строки, украшенные аллитерацией и параллелизмами.

«Placebo,
Who is there, who?
Dilexi,
Dame Margery.
Fa, re, mi, mi,
Wherefore and why, why?
For the soul of Philip Sparrow
That was late slain at Carrow
Among the nunnes black,
For that sweet soul's sake
And for all sparrows' souls
Set in our bead-rolls,
Pater noster qui

¹⁸¹ «Ступай, ярчайший Бриттов свет, песни наши/ Прославь своим благочестием, Британский Катулл!» - перевод автора.

With an *Ave Mari*
And with the corner of a Creed,
The more shall be your meed.
When I remember again
How my Philip was slain, ...
Whom Gib, our cat, hath slain»¹⁸²

Загадка подстерегает уже в первых строках поэмы: «Who, is there who?»¹⁸³; мы не знаем ни самого лирического героя ни того к кому он обращается.

Только в семнадцатой строке лирический герой впервые говорит «I»¹⁸⁴, и становится понятно, что это девушка, - Джейн Скроуп (Jane Scrope), - горящая по своему погибшему воробышку Филипу, которого убил кот Гиб. Как известно из биографии самого Скелтона Джейн Скроуп (Jane Scrope) - юная девушка, жившая в аббатстве Кэрроу¹⁸⁵ в Норидже (вероятно ученица монастырской школы)¹⁸⁶, недалеко от которого Скелтон служил епископом Дисса¹⁸⁷. Но кто, же тогда такая Дама Марджери (Dame Margery)? Многими исследователями поддерживается мнение, что она была старшей монахиней (возможно аббатиса) в аббатстве Кэрроу¹⁸⁸. Пусть так, все равно остается неизвестной персона, говорящая по латыни. Поэма, таким образом,

¹⁸² «Я ужогу/ Кто здесь, кто? Я возлюбил/ Дама Марджери/ Фа, ре, ми, ми/ Для чего и зачем, зачем? / За душу Филипа Воробья/ Что недавно был убит в Кэрроу/ среди монахинь черных/ ради этой душеньки милой/ ради души каждого воробья/ что сидел у нашего изголовья/ Отче Наш и Славься Мария/ и нашей вере благодаря / еще больше будет тебе хвала» Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-33.

¹⁸³ «Кто здесь, кто?» - перевод автора.

¹⁸⁴ «я» - перевод автора.

¹⁸⁵ «At Carrow Among the nunnes black» - «в Кэрроу, среди черных монахинь» - перевод автора. Под «black nuns» подразумеваются бенедиктинские монахини.

¹⁸⁶ Pollet, Maurice. John Skelton: Poet of Tudor England. Trans. John Warrington. London: J. M. Dent & Sons, Ltd. 1975. P. 45.

¹⁸⁷ Encyclopedia of Tudor England. Volume 1. John A. Wagner, Susan Walters Schmid. ABCLIO, 2012. P.130.

¹⁸⁸ Pollet, Maurice. John Skelton: Poet of Tudor England. Trans. John Warrington. London: J. M. Dent & Sons, Ltd. 1975. P. 37.

начинается с загадочного диалога и производит впечатление зашифрованного текста. Слово «*Placebo*», - «я угожу» или «я буду благоугоден»¹⁸⁹ заимствовано из 114 Псалма¹⁹⁰ Вульгаты, входившего в «*Vesperae*» (Вечерню), которая являлась частью «*Office of the Dead*», - службы (оффиции) по усопшим¹⁹¹. При Скелтоне¹⁹² в эту службу входило чтение Псалмов 114 (116 в современной нумерации), 120 (119), 120 (121), 129 (130) и 137 (138)¹⁹³. Следовательно некто (возможно Дама Марджери) начинает «отпевание»¹⁹⁴ по воробышку Филипу, пока другой голос (вторая строка) не прерывает ее, задавая вопрос: «*Who is there, who?*»¹⁹⁵. В третьей строке церковный обряд возобновляется, - «*Dilexi*»¹⁹⁶, - «я возлюбил», и вставка «Дамы Марджери» в четвертой строке озадачивает (вероятно, это ответ на вопрос, заданный во второй строке), пятая же строка представляет

¹⁸⁹ «я буду благоугоден Господу в стране живых» Стихи Вульгаты следуют по смыслу за греческой Септуагинтой. Константинопольский архиепископ Иоанн Златоуст (347–407) понимал этот стих так: «В историческом смысле эти слова означают некоторое дивное избавление, успокоение и освобождение; а если принимать их в переносном смысле, то избавление здесь может означать отшествие из здешней жизни и указывать на это успокоение. Действительно, смерть есть освобождение от всех неожиданных бедствий» именно с этой точки зрения он рассматривал текст Септуагинты: «ἐὐαρεστήσω ἐναντίον κυρίου ἐν χόρῳ ζώντων»

¹⁹⁰ 114.9 Словом «*Placebo*» начинается антифон «*Placebo Domino in regione vivorum*», исполняемый после псалмового стиха.

¹⁹¹ «Служба по усопшим» - «*Officium Mortuorum*» состояла из *Vesperae* (Вечерня - на заходе солнца), *Matutinum* (Утренняя - в полночь) и *Laudes* (Лауды - в три часа ночи) и являлась сочетанием молитв произносившихся за упокой души умершего. «Служба по усопшим» входила в суточный богослужебный круг (*Officium Divinum*). Основную смысловую нагрузку в ней, безусловно, несли псалмы. Изначально данная служба была прерогативой исключительно монахов: когда умирал монах Вечерня по латинскому обряду совпадала с всеобщим бдением (*Vigilia*) над телом умершего, а Утренняя и Лауды произносились на следующий день. *The Divine Office in the Latin Middle Ages: Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography: Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography.* Margot E. Fassler, Robert S. Tangeman, Austin Rebecca, A. Baltzer. Oxford University Press, USA, 2000. P. 378

¹⁹² *The Divine Office in the Latin Middle Ages: Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography: Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography.* Margot E. Fassler, Robert S. Tangeman, Austin Rebecca, A. Baltzer. Oxford University Press, USA, 2000. P. 234

¹⁹³ Dr. Mattias Lundberg. *Tonus Peregrinus: The History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music.* Ashgate Publishing, Ltd. 2012. P. 114.

¹⁹⁴ «Отпевание» или «чин погребения» это термины русского православного богослужения. В данном случае, разумеется, речь идет о начале выше указанной «Службы по усопшим» - «*Officium Mortuorum*» - «*Office of the Dead*».

¹⁹⁵ «Кто здесь, кто?» - перевод автора.

¹⁹⁶ Словом «*Dilexi*» начинается псалмовый стих. Псалом 114.1.

собой терминацию¹⁹⁷ - «*terminatio*» для «*Placebo*»¹⁹⁸. Наконец, седьмая строка дает разъяснения: перед нами плакальщицы - «*nunnes*»¹⁹⁹, поющие за упокой «*the soul of Philip Sparrow*»²⁰⁰, недавно убитого котом.

Таким образом, начало поэмы представляет собой травестию, пародийную церковную службу по убитому воробью. Как же так может быть, ведь сам Скелтон был епископом, и, однако же, смеховое обыгрывание религиозных и церковных тем в поэме «*Philip Sparrow*» раскрывает в нем не «безбожника» но продолжателя песенных традиций вагантов (голиардов). «Чтобы постичь стихотворение, написанное несколько сотен лет назад, нужно обладать весьма живым воображением», - отмечает Джон М. Бердан (John. M. Berdan) ведь «*to his contemporaries his mighty line must have come charged with fullness of meaning that we can only guess at*»²⁰¹. Скелтон дает подсказку - «*Placebo*» это не только отсылка к 114 псалму Вульгаты, - «*placebo singer*» - «запевалами *placebo*» называли сикофантов и лжецов, появляющихся на похоронах и претендующих на некое родство с покойным, дабы угоститься за его счет. Такое прозвище прижилось в том числе благодаря Чосеру, в «Кентерберийских рассказах» которого священник²⁰² утверждает, что льстецов постоянно поющих «*placebo*» стоит именовать «*the*

¹⁹⁷ Терминация – элемент структуры псалмового тона: заключительный мелодический оборот, необходимый для плавной стыковки псалмового стиха и антифона. Lundberg, Matthias. *Tonus peregrinus: the history of a psalm-tone and its use in polyphonic music*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2011. P. 73.

¹⁹⁸ *The study of medieval chant, path and bridges, East and West: in honour of Kenneth Levy*. Woodbridge; Rochester: Boydell Press, 2001. XX, P. 146.

¹⁹⁹ «Монахини» - перевод автора.

²⁰⁰ «за душу воробушка Филипа» - перевод автора.

²⁰¹ «для его (поэта) современников его мощные строки были освещены всей полнотой значений, о которых мы можем только гадать». John. M. Berdan. *Early Tudor poetry. 1485-1547*. The MacMillan Company. New York. 1920. P.3.

²⁰² «Parson's Tale» - «Рассказ священника».

Devil's Chaplains» - «дьяволы певчие»²⁰³. В другой истории²⁰⁴ из «Кентерберийских рассказов» присутствует персонаж Плацебо (Placebo) - лжец и льстивый брат Януария, никогда не возражавший против его выходок, и активно поддерживающий его намерение жениться²⁰⁵, тем самым направляя Януария по ложному пути. Таким образом, Скелтон, которого Генрих VIII называл своим «адским викарием»²⁰⁶, начиная свою поэму с запева «placebo», предупреждает ложные умозаключения.

«Whan I remembre agaun
How mi Philyp was slayn,
Never halfe the payne
Was betwene you twayne,
Pyramus and Thesbe,
As than befell to me:
I wept and I wayled,
The tearys downe hayled»²⁰⁷

С семнадцатого стиха в поэме впервые появляется лирический герой - Джейн Скроуп, - повествуя о трагической смерти дорогого ей воробья Филипа, и сравнивает потерю драгоценного питомца с потерей возлюбленного. Трагическая история Пирама и Фисбы, как известно, была

²⁰³ «Рассказ священника» Джеффри Чосер. Кентерберийские рассказы. Москва. Издательство «НАУКА». 2012. Стр. 513.

²⁰⁴ «Merchant's Tale» - «Рассказ купца» Джеффри Чосер. Кентерберийские рассказы. Москва. Издательство «НАУКА». 2012. Стр. 254.

²⁰⁵ Это намерение вышло, в конце концов, Януарию боком: жена ему изменяла, и ловко обманывая, водила за нос.

²⁰⁶ «Обыгрывая должность Скелтона в Диссе» - примечание автора.

²⁰⁷ «Когда вспоминаю я вновь/ как мой Филип был убит/ И половины той боли/ не было между вами двумя/ Пирам и Фисба/ что свалилось на меня/ я плакала и причитала/ слезы сыпались градом» - перевод автора. Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-33

рассказана Овидием в *Метаморфозах*²⁰⁸, и такая отсылка казалось бы должна была навести исследователя на мысль о рецепции здесь другого стихотворения Овидия, - элегии на смерть попугая Коринны²⁰⁹, - которое, в свою очередь, является имитацией *Carmen 3* Катулла.

Катулл в *Carmen 3* восклицает: «*Lugete o Veneres Cupidinesque et quantum est hominum venustiorum*» - «плачьте Венеры и Купидоны, и все люди изысканные»²¹⁰, таким образом, поэт призывает плакать вместе с ним других *людей*, - поэма Скелтона начинается с горюющих по воробышку монахинь, и не просто горюющих, - поющих по умершему воробышку Псалмы. Овидий, напротив, призывает плакать *птиц*: «*exequias ite frequenter, aves*» - «Идите толпой, птицы, его хоронить»²¹¹, и Джейн Кроуп вторит его словам:

«*To wepe with me loke that ye come,
All manner of byrdes in your kynd*»²¹²

Без сомнения попугай Овидия близок к антропоморфизму и все же не переходит эту черту, птицы же остаются птицами²¹³ - по ходу элегии коршун

²⁰⁸ P. Ovidius Naso. *Metamorphoses. Liber IV. 55-166*. Чосер в «Кентерберийских рассказах» («Рассказ купца»): приводит историю Дамиана и Май, навеянную историей Пирама и Фисбы; Боккаччо в «*De mulieribus claris*» - «О знаменитых женщинах» 13 биография посвящена Фисбе и ее любви к Пираму, в «Декамероне» пятая история седьмого дня повторяет начало истории о Пираме и Фисбе. Таким образом, можно утверждать, что ко времени Скелтона любовь и смерть Пирама и Фисбы превратились в литературный «топос».

²⁰⁹ *Amores. 2.6*.

²¹⁰ «*Venuste*», как отмечает Д.Ф.С.Томсон (D.F.S.Thomson), сравнивая использование этого слова в *Carmina* 35.17, 36.17, и 13.16 относиться к литературной деятельности, и следовательно выражает не внешнее изящество, а скорее некий «интеллектуальный блеск». Thomson, D.F.S. (1997), *Catullus: Edited with a Textual and Interpretative Commentary [Phoenix Suppl.34]*. Toronto. P. 356.

²¹¹ Овидий действительно уподобляет, или, скорее призывает птиц уподобиться людям. Перевод с латинского С.В.Шервинского цитируется по изданию: Публий Овидий Назон. *Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии*. М., Художественная литература, 1983. Стр. 157.

²¹² «Чтоб горевать со мною вместе о тебе, - пришли все виды птиц» - перевод автора. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. *Poems*. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-33.

²¹³ Стоит сделать оговорку, что в этих строках «*Ite, piaе volucres, et plangite pectora pinnis/ Et rigido teneras ungue notate genas;/ Horrida pro maestis lanietur pluma capillis;/ Pro longa resonent carmina vestra tuba!*» - «В грудь, благочестья полны, пернатые, крыльями бейте./ Щечки царапайте в кровь твердым кривым коготком!/ Перья взъерошьте свои; как волосы, в горе их рвите;/ Сами пойте взамен траурной длинной трубы» - Овидий действительно уподобляет, или, скорее призывает птиц уподобиться людям. Перевод с латинского С.В.Шервинского цитируется по изданию: Публий Овидий Назон. *Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии*. М., Художественная литература, 1983. Стр. 157.

остаётся коршуном, а галка – галкой, их образ не приобретает никаких человеческих черт, в отличие от тех птиц, которых зовет Джейн Скруп. И, пожалуй, самое важное отличие здесь лежит в причине, по которой приводится каталог птиц: у Овидия это сравнение мертвого «хорошего» попугая и живых «зловещих птиц», - «прожорливого ястреба», «галки, что накликает дожди» и «вороны, чей вид нестерпим щитоносной Минерве»²¹⁴; у Скелтона совершенно иначе, - он приводит каталог птиц, пришедших на похороны воробышка Филипа: «Some to synge, and some to say,/ Some to were, and some to pray» - какие-то птицы пришли петь (псалмы) иные рассказать (или сказать что-то о жизни воробышка), другие пришли оплакать, и третьи помолиться. Скелтон в отличие от Овидия идет совершенно другим путем, он распределяет роли в траурной процессии воробышка Филипа: «And robyn redbrest,/ He shall be the preest/ The requiem masse to synge» - Красногрудая малиновка²¹⁵ священником будет, чтоб реквием спеть; «That popinjay .../ That toteth oft in a glasse,/ Shal rede the Gospell at masse» - тот попугай²¹⁶, что в зеркало смотрится часто – прочтет Евангелие на мессе; чибис придет, чтоб прочесть свои вирши, страус, который так «male cantando»²¹⁷, что его придется сделать звонарем, ведь «he can do nothing else»²¹⁸. Это, безусловно, пародия, насмешливое изображение похорон и Скелтон в этой поэме отдает дань скорее средневековой традиции, нежели античной. В пользу этого говорит и упоминающийся в 496 стихе петух Шантеклер, персонаж средневековых сатирических повестей,

²¹⁴ Перевод с латинского С.В. Шервинского цитируется по изданию: Публий Овидий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии. М., Художественная литература, 1983. Стр. 157.

²¹⁵ Малиновка - птица с красной грудкой, которая должна была вызывать у читателя ассоциацию с кардинальской мантией.

²¹⁶ «Popinjay» это не только «попугай», но и «щеголь». Средневековые bestiarii содержали идею о том, что попугай может самостоятельно произнести только «Ave» - «здравствуй». Willene B. Clark. Medieval book of Beasts: The Second-Family Bestiary: Commentary, Art. Oxford University Press. 2004. P. 125.

²¹⁷ Стих 490. «Philip Sparrow». «плохо поет» - перевод автора.

²¹⁸ «Больше он ни на что не способен» - перевод автора. Представление о страусе, как о птице, которая не способна даже летать («He cannot fly» - пишет Скелтон) происходят из средневековых bestiaries, из этого же источника идет и моралистическая окантовка образа птиц.

входящих в цикл рассказов о лисе Рейнаре. Об античных (Эзоп) корнях этого персонажа до сих пор идут споры, известно, что основная сюжетная линия сформировалась к XII веку в «*Si comme Renart prist Chanticleer le Coq*»²¹⁹, и впоследствии была переработана Джеффри Чосером в «*Nun's Priest's Tale*»²²⁰, - сцены из его «Кентерберийских рассказов».

Итак, каталог птиц, как важнейший аргумент²²¹ наличия рецепции Овидия в «*Philip Sparrow*» Скелтона при ближайшем рассмотрении стоит на весьма зыбкой почве (по той же причине не следует считать эту поэму рецепцией «*Psittaci dux volucrum*» Стация²²²), как и сравнение с трагической судьбой Пирама и Фисбы, - в поэме оно скорее дань литературной традиции, чем прямая отсылка к Овидию.

Джейн может быть просто юная девушка, живущая в аббатстве и горюющая по своему умершему воробышку, но Скелтон оживляет ее голос, оттеняя его едва ли не всей историей литературы, - примером тому служит каталог поэтов античных и не только, присутствующий в «*Philip Sparrow*». «*These poets of ancienty,/ They are too diffuse for me*»²²³, - вздыхает Джейн, и все же, потеряв дорогого - «*carus*» - воробышка девушка жалеет, что рядом нет Сократа или Ксенофонта, чтобы дать совет:

«Moderatly to take
This sorow that I make
For Phyllip Sparowes sake!»²²⁴

²¹⁹ «Как лис Рейнар поймал петуха Шантеклера» - перевод автора. Donald N. Yates. «Chanticleer's Latin Ancestors». *Chaucer Review*. 18.2, 1983, PP. 118–126.

²²⁰ Rose-Marie Silken. *Middle English Animal Fable – a study in genre*, MA thesis for the University of Victoria, 1969, PP. 111–112.

²²¹ James A.S. McPeck. *Catullus in Strange and distant Britain*. Cambridge. Harvard University Press. 1939. P. 58.

²²² *Silvae*, II. IV

²²³ «Эти античные поэты слишком сложны для меня» - перевод автора. «*Philip Sparrow*». Стих 767-8.

²²⁴ «как унять то горе, которое я переносу из-за потери Воробья Филипа», - перевод автора. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. *Poems*. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-133.

Именно горе девушки является вторым мотивом, связывающим Склтона и Катулла. Все Carmen 3 посвящено горю, оплакиванию воробья, ведь именно по этой причине у возлюбленной поэта покраснели от слез глазки, - «flendo turgidoli rubent ocelli». Склтон, безусловно, отталкивается от этого образа – «девушка, горящая над мертвым воробышком», - «It cannot be exprest/ My sorrowful heaviness»²²⁵ причитает Джейн Скруп. «Tam bellum mihi passerem abstulistis»²²⁶ пишет Катулл в Carmen 3 и Джейн Скруп испытывает те же чувства:

«I sighed and I sobbed,
For that I was robbed
Of my sparrow's life»²²⁷.

Более того, Склтон передает сетования девушки на то, что у нее «отняли», «похитили» любимого воробышка теми же словами, что и римский поэт, - Катулл использует глагол «abstulistis» от «aufero», в Оксфордском словаре латинского языка²²⁸ именно «rob» - красть, отнимать, - является его центральным значением.

Джейн зовет дев, вдов и жен разделить с ней горе:

Great sorrow then ye might see,
And learn to weep at me!
Such paines did me frete
That mine heart did beat»²²⁹

Некоторые исследователи творчества Склтона полагают, что сетования Джейн Скруп описаны поэтом в преувеличенной манере в

²²⁵ Стих 30. Philip Sparrow. «Выразить невозможно, мою горестную тягость» - перевод автора.

²²⁶ Carmen 3.15 «такого славного воробья у меня отнял» - перевод автора.

²²⁷ Стихи 50-52 «Я всхлипывала и вздыхала/ Ведь отнята была у меня/ Жизнь моего воробья» - перевод автора. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-133.

²²⁸ A Latin Dictionary. Charlton T. Lewis and Charles Short. 1879. P. 561.

²²⁹ Стих 53-56. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-33.

попытке перещеголять «the Veronese with over a thousand lines of lament»²³⁰, однако, не следует забывать, что Катулл писал свое Carmen 3 в традициях александризма²³¹, Скелтон же, отталкиваясь от этого стихотворения, присоединял к нему богатые плоды средневековых плачей²³².

Катулл эпиграмматической концовкой обрисовывает результат - заплаканные глазки, - Скелтон помещает сетования Джейн Скруп между двух образов «глаз, обращенных к небу»²³³. Сначала, лишь узнав о смерти Филипа, Джейн падает на землю и возводит глаза к небу:

«Unneth I cast mine eyes barely
Toward the cloudy skies».²³⁴

Эта молитвенная поза вызывает целую вереницу образов и, прежде всего, «pietà»²³⁵ и «Mater Dolorosa»²³⁶. Итак, «Puella» Катулла, - девушка, с покрасневшими от слез глазками, - в поэме Скелтона соединяется со средневековыми женскими фигурами скорбящей Девы Марии и горюющими

²³⁰ «Веронца (Катулла) на тысячу строк» - перевод автора. James A.S. McPeck. *Catullus in Strange and distant Britain*. Cambridge. Harvard University Press. 1939. P. 58.

²³¹ Некоторые эпитафии животным в эллинистической поэзии дошли до нас: эпитафия Симмия на смерть куропатки («Палатинская Антология» VII, 203), кончавшаяся: «В самый последний твой путь ты к Ахеронту идешь» - перевод Гаспарова. Также AP VII, 199, 211, 213. С. Segal. *More Alexandrianism in Catullus*. *Mnemosyne* ser. 4, 27. 1974. PP. 139-143.

²³² Питер Дронке (Peter Dronke) *Poetic Individuality in the Middle Ages*. Oxford. 1970. PP. 116-118.

²³³ Как и Катулл, расположивший плач по воробушку между двух образов глаз: «plus illa oculis suis amabat» и «flendo turgidoli rubent ocelli».

²³⁴ «Я лишь глаза подняла к хмурым небесам» Стихи 37-38. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. *Poems*. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-33.

²³⁵ «Pietà» (итал. жалость), иконография сцены оплакивания Христа девой Марией (чаще всего скульптурная композиция), как отмечает Дафи (Duffy) к XV веку «Pietà» имела в каждой церкви Англии. «Pietà» один из вариантов изображения скорбящей девы Марии, два другие «Stabat Mater», изображавшая деву Марию у креста и «Mater Dolorosa» - собственно «мать скорбящая» - была самыми распространенными и самыми яркими образами, - символами скорби (траура). *Female Mourning in Medieval and Renaissance English drama: from the Raising of Lazarus to King Lear*. Katharine Goodland. Ashgate Publishing. Ltd. 2006. P. 56.

²³⁶ «Stabat Mater Dolorosa» - «Стояла мать скорбящая» - средневековая католическая секвенция, первая часть которой повествует о страданиях Девы Марии во время распятия Иисуса Христа. John Blakesley. *A Garland of Faith: Medieval Prayers and Poems newly translated for the Three Year Lectionary*. Gracewing Publishing. 1998. P. 203.

с ней девушками мистерий²³⁷ и плачей²³⁸, - и, воплощается в образе Джейн Скруп, которая теперь говорит от первого лица. Исходя из всего вышесказанного, можно было бы ожидать христианских мотивов, вместо этого девушка обращается с молитвой к Юпитеру, прося смилостивиться над душой воробышка Филипа:

«Heu, heu, me,²³⁹
That I am wo for the!
Ad Dominum, cum tribularer, clamavi.²⁴⁰
Of God nothyng els crave I
But Phyllypes soule to kepe
From the marees deepe
Of Acherontes well,
That is a flode of hell;
And from the great Pluto,
The prynce of endles wo;
....
And from the dennes darke,
Wher Cerberus doth barke;
...

²³⁷ Н.А. Богодарова. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. Средние века. 1975. Вып. 39. Стр. 185. Образ Скорбящей девы был настолько популярен в средневековой драме, что Е.К. Чамберс (Е.К. Chambers) выделяет этот эпизод как совершенно самостоятельный. Female Mourning in Medieval and Renaissance English drama: from the Raising of Lazarus to King Lear. Katharine Goodland. Ashgate Publishing. Ltd., 2006. P. 81.

²³⁸ Английский «planctus» - плач, существовал в двух вариантах: он мог быть частью пьесы (Йоркские мистерии: например Christ led up to Calvary, The Mortificatio Christi;) или отдельным стихотворением (The Assumption of our Lady – самый древний английский planctus восходит к 1250 году, The sorrows of Mary – диспут между Св. Бернаром и Марией – английский planctus 1300 года.). Именно в плаче мотив «скорбящей девушки» - чаще всего Богородицы развился в полноценный драматический сюжет, ярким примером может служить «The Lamentation of the Virgin» (около XV века) и «The Complaynte of the Virgin before the Cross» (1413-1446). The York Mystery plays. Ed. Miss Lucy T. Smith. EETS. P. 93 и George C. Taylor. The English «Planctus Mariae». Modern Philology. Vol. 4. 1907. PP. 605-637. О происхождении английского «planctus» по-прежнему ходят споры, однако, важно отметить, что в нем, бесспорно, соединились две традиции: восточная (где Мария изображалась, прежде всего, матерью) и западная (изображавшая стойкую, строгую Марию у креста). Sandro Sticca, Joseph R. Berrigan, Jean-Charles Payen. The Planctus Mariae in the Dramatic Tradition of the Middle Ages. Speculum. Vol. 66. Nom. 1. 1991. PP. 242-244.

²³⁹ «Heu, heu, me» - второй антифон псалмового стих Вечерни, Псалом. 119:5.

²⁴⁰ «Ad Dominum, cum tribularer, clamavi» - второй псалмовый стих Вечерни, Псалом. 119:1

To Jupyter pray we
That Phyllyp preserved may be!
Amen, say ye with me!»²⁴¹

Итак, Джейн Скроуп возводит глаза к небу и просит уберечь и избавить душу воробышка Филипа «from the marees deepe of Acherontes well» - «от топей глубоких Ахероновых вод». Прежде всего, что такое Ахерон²⁴², - это река, это путь в царство мертвых, это тот «темный путь» - «iter tenebricosum» - «unde negant redire quemquam»²⁴³ - откуда никто не возвращался. В молитве Джейн Ахерон назван рекой текущей в Аду, таким образом «great Pluto, the prynce of endles wo» - великий Плутон, владыка вечных скорбей, который в римской мифологии именовался также Орком (Orcus²⁴⁴) становится и владыкой Ада, тем кто «omnia bella devoratis»²⁴⁵ - «поглощает все прекрасное». Молитва заканчивается просьбой сберечь Филипа от тех «dennes darke, Wher Cerberus doth barke» - прибежищ мрака («tenebrae»), где лает Цербер, - цепной пес Орка/Плутона, стороживший вход (и выход) из Подземного царства. Таким образом, Джейн Скроуп просит Бога и Юпитера, уберечь Филипа от той судьбы, которую предназначал воробышку Лесбии Катулл в Carmen 3.

²⁴¹ «у Боженьки больше ничего не прошу я/ лишь душу Филипа избави/ от топей глубоких/ Ахероновых вод/ реки адской/ от Плутона великого/ владыки бесконечного горя/.../ и от логова мрака/ где лает цербер собака/...Юпитеру помолимся/ чтоб Филипа избавил/ Аминь, повторяйте за мной» Стихи 64-94. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-33.

²⁴² Ахерон это река в эпирской области Феспротии, здесь будет рассмотрена как символ, как литературный образ. Ахерон, как река в подземном царстве, упоминается у Гомера в «Одиссее» (Песня X. 513), - именно через нее в челноке Харон перевозил тени умерших, - также упоминается Вергилием в «Энеиде» (Книга VI. Стих 297 и 312) и Овидием в *Метаморфозах* (Книга 5. Стих 539). «Su la trista riviera d'Acheronte» - «На берегу печального Ахерона» - писал Данте (*Ад*, VII, 100—116), для которого Ахерон, как и для Скелтона река, протекающая в Аду, в связи с таким местоположением реки, в средние века, сам Ад иногда именовался Ахерон (синеодоха). R. S. P. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, Brill, 2009, P. 182 и Anna Ferrari. *Dizionario di Mitologia Classica*. TEA. 1994. P. 87.

²⁴³ О том, что под «путем с которого никто не возвращался» Катулл подразумевал именно Ахерон, отмечено также Д.Ф.С. Томсоном. P. 209.

²⁴⁴ Аид – также у римлян Плутон (Pluto лат.), Дит (Dis лат.) и Орк (Orcus лат.) – бог подземного царства мертвых. Robert S. P. Beekes, "Hades and Elysion" in J. Jasanoff, et al., eds., *Mír Curad: Studies in Honor of Calvert Watkins*, 1998. P. 57. Также в R. S. P. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, Brill, 2009, P. 34.

²⁴⁵ «Adversarius vester **diabolus** quaerens quem **devoret**» - «противник ваш дьявол, ищущий кого поглотить» 1-е послание Петра 5:8.

Эту молитву прерывает латинское пение плакальщиц: «Levavi oculos meos ad montes²⁴⁶» - «я поднял глаза мои к горам» - второй образ «глаз, обращенных к небу».

Важно отметить тот факт, что образ скорбящей девы, в том виде, в каком мы видим его у Скектона был возможен только в этот период, Реформация полностью пересмотрела образ скорбящей Девы Марии. Для Католической Англии, в которой жил Скектона «скорбящая дева» это прежде всего «смешение»: любви духовной и любви чувственной, утешения и боли, завершения (жизни) и отрицания этого завершения, смешение Танатоса и Эроса, - католическая «скорбящая дева» это архетип, чей драматический эффект на зрителя, сравнивался по силе с эффектом трагедии, иначе говоря, через сопереживание и страх должен был вызывать катарсис²⁴⁷.

Убедившись на предыдущих примерах как строки Катутлла, словно палимпсест, выглядывают из-под строк Скектона, обратимся к следующему мотиву, объединяющему двух поэтов - «взаимоотношение девушки и воробышка»: Джейн Скроуп вспоминает, что она «had lost her joye»²⁴⁸ - лишилась своей «отрады», что перекликается с «deliciae»²⁴⁹, которой лишилась возлюбленная Катутлла:

«For it would come and go,
And fly so to and fro;
And on me it would leap
When I was asleep»²⁵⁰

²⁴⁶ «Возвел я очи мои в горы», - третий антифон из Вечерни. Псалом 120. «levavi oculos meos in montes, unde veniet auxilium mihi» - «Возвел я очи мои в горы, откуда придет помощь моя». Константинопольский архиепископ Иоанн Златоуст (347–407) понимал этот стих так: «мы во время бедствий должны прибегать к Богу. Будучи угнетаемыми такими великими бедствиями, остается одно только спасение – от Бога».

²⁴⁷ Female Mourning in Medieval and Renaissance English drama: from the Raising of Lazarus to King Lear. Katharine Goodland. Ashgate Publishing. Ltd., 2006. P. 16.

²⁴⁸ «лишилась своей отрады» – перевод автора. Стихи 108-114. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-33.

²⁴⁹ «услада» - перевод автора.

²⁵⁰ «И он, то прыгал туда-сюда, / то летал вперед назад, / то прыгал на меня, / пока я спала» Стихи 159-162. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-133.

Юная Джейн Кроуп описывает, как ее воробышек «circumsiliens modo huc modo illuc»²⁵¹, а иногда, когда девушка еще спала, воробышек забирался на нее, и, разбудив хлопаньем крылышек, просился прижаться к обнаженной коже:

«Wherewith he would make
Me often for to wake,
And for to take him in
Upon my naked skin»²⁵²

Если предыдущий образ был образом горя, то этот, образ «девушки, играющей с воробушком», образ чувственный. Такая метаморфоза от одухотворенной скорби к пластичной чувственности, безусловно, завораживает. Однако, тот факт, что священник, сочиняет столь откровенную чувственную поэзию о своей юной ученице, способен поставить в тупик, ведь, казалось бы, здесь стоило ожидать петраркистского идеала, женщины не совместимой с Божеством.

Однако Скелтон любопытным образом решает давящую над другими поэтами этой эпохи петраркистскую диллему. Девушка-божественный поэт. Подобно чрево вещателю Скелтон использует в этой поэме женский голос, - говорит от лица Джейн Скроуп, - и рассказывая о ее научных занятиях, представляет ее как ученую и искусную в поэзии девушку, - девушку похожую на самого Скелтона.

Скелтон превозносит физическую и нравственную красоту женщин наравне с божественной, сам Скелтон не испытывает никакой борьбы. В конце другого своего стихотворения, - «To Mistres Margaret Hussey», - поэт сравнивает лирическую героиню с Троянской принцессой Кассандрой, знаменитой своими пророчествами, таким образом, Скелтон примеряет на нее свою собственную роль, - роль поэта, но не просто поэта, - «vates» -

²⁵¹ «Прыгал то туда, то сюда» - перевод автора. Carmen 3 Катутлла.

²⁵² «Как часто он меня будил, и к коже обнаженной прижаться просил» Стихи 164-167. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-133.

поэта проникнутого божественным вдохновением. Воспринимая прекрасную женщину с этой позиции, Скелтон желает превратить ее в небесное светило - звезду - ведь прекрасная женщина «deserves immortall fame»²⁵³ - заслуживает вечной славы.

Такая проблема как «я, моя возлюбленная и Бог» кажется Скелтону решенной, точнее она не кажется ему проблемой. Как следствие, мужчина-поэт в его стихах не пытается привести к равновесию свою мирскую (чувственную) любовь к женщине и духовную - любовь к Богу. Это отличает Скелтона от другого поэта Возрождения, пытавшегося соединить чувственность и духовность – Франческо Петрарки. Безусловно, Петрарка известен Скелтону и упоминается им не только в «Philip Sparrow» (стих 758) но и «Garlande or Chapelet of Laurell» (стих 379); но, не смотря на это, любовная поэзия Скелтона относится к до-петраркистскому периоду²⁵⁴ английской литературы.

В «Commendations» - похвалах, второй части «Philip Sparrow» Скелтон превозносит женственность Джейн (856-9). Эти восхваления занимают более трехсот строк, но примечательны из них те девять, что звучат рефреном: поэт превозносит добродетель и красоту Джейн Скруп: «For This most godly flower, / has claritate gemina, / o gloriosa femina» (этим благочестивым цветком, этим двойным светом <освященная> прекрасная женщина), добавляя к этим строкам всякий раз новый стих из Вульгаты.

«For this most godly flower,
This blossom of fresh colour,
So Jupiter me succour,
She flourisheth new and new
In beauty and virtue.
Has claritate gemina
O gloriosa femina,

²⁵³ «To Mistres Margaret Hussey». Стихи 966–7.

²⁵⁴ В своих стихах Скелтон ни разу не обращает к «Книге Песен» Франческо Петрарки напрямую.

Memor esto verbi tui servo tuo!

Servus tuus sum ego»²⁵⁵

Скелтон не просто **не** видит в женском образе некоего врага для своей веры, подобно тому, как это представлялось Петрарке, нет, Скелтон реквизирует строки священного писания, меняя в них «Domine» (Господь) на «domina» - госпожа, и делает их инструментом эротического восхваления своей возлюбленной. Скелтон воспринимает женщину иначе, нежели Петрарка²⁵⁶ или Данте: она не соблазн плоти, уводящий от Бога, и не ангел, спустившийся с небес, она «godly flower», - благочестивый цветок, - цветок подобно тем, которые были вплетены в «Garlande of Laurell»²⁵⁷.

Разумеется, рассуждая таким образом, Скелтон может свободно окунуться в чувственные образы Катулла сделав момент нежной игры с воробышком, моментом синтеза двух образов: возлюбленной Катулла и своей Джейн Скруп.

Катулл описывает как его возлюбленная «solet»²⁵⁸ с воробышком «ludere, in sinu tenere, cui primum digitum dare appetenti et acris incitare morsus»²⁵⁹, безусловно, это самый чувственный момент во всем стихотворении и Скелтон, держа эти образы как драгоценные камни, заставляет их оттенки переливаться в рассказе Джейн Скруп:

«To pick my little toe,

Philip might be bold

Псалом 118:49 «Помни обещание твое, <данное> рабу твоему» – перевод автора.

²⁵⁵ «для этого благочестивейшего цветка/ Этого лепестка нежного цвета/ Юпитер помоги/ Она цвела вся ярче/ В красоте и добродетели/ этим двойным светом <освященная> прекрасная женщина/ Помни обещание твое, <данное> рабу твоему/ ну а я раб твой» - перевод автора.

²⁵⁶ И вместе с тем Скелтон чувствует эту взаимосвязь между влечением к женщине и влечение к поэтической славе. Эту трагическую для Петрарки взаимосвязь, описанную им в диалоге «О презрении к миру».

²⁵⁷ «Лавровый венок» - перевод автора. В этом стихотворении женщины связывают венок для Скелтона и коронуют его «поэтом-лауреатом» (стих 776). Далее Скелтон представляет самих женщин цветами его поэтического венка (Стихи 968–70, 1054–6, 1074–5).

²⁵⁸ «имела обыкновение» - перевод автора.

²⁵⁹ «играет, на лоне держит,/ кончик пальца дает, когда попросит,/ побуждая его клевать смелее» - перевод С.В. Шервинского.

And do what he wold:

Philip would seek and take»²⁶⁰

Джейн Скроуп рассказывает, как проказник воробышек мог «схватить» ее «за пальчик осмелев», как он «всегда добивался своего», как, спрыгнув с пальчика, Филип клевал девушку в губки, а она в ответ «fed him with spittle»²⁶¹:

«How prettily it would sit,
Many times and oft,
Upon my finger aloft!
I played with him tittle-tattle,
And fed him with my spittle,
With his bill between my lips»²⁶²

Какая неприкрытая чувственность образа, какой шокирующий автоэротизм! Скелтон высвобождает желание, доводя чувственность до состояния восторга, когда собственное я растворяется и «искры божественного пламени проникают в телесный мир (*mundi corpora*)»²⁶³. Таким образом, с помощью неоплатонической концепции Марсилио Фичино с ее идеей сверхчувственного экстаза, Скелтон показывает в одной поэме переход от физического горя, через образ скорбящей богоматери, к катарсису; затем возвращаясь обратно к чувственному накаляет его до крайности (до экстаза); и связывая между собой эти метаморфозы образами Катулла и фигурой Джейн Скроуп, отражающей их.

«And wold syt upon my lap,
And seke after small wormes,

²⁶⁰ «схватить меня за пальчик/ Филип мог смелым стать/ и сделать что хотелось/ Филип искал и находил» Стихи 175-179. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-133.

²⁶¹ «поила своей слюночкой» - перевод автора. Этим образом впоследствии воспользовался Филип Сидни в своем 83 сонете: «But you must needs with those lips billing be?/ And through those lips drink nectar from that tongue?».

²⁶² «как мило он сидел/ частенько/ Верхом на моем пальце/ я с ним в сплетников играла / поила своей слюночкой/ его клювом меж моих губ» Стихи 354-359.

²⁶³ перевод автора. Marsilio Ficino. «De Amore» или «Commentarium in Convivium Platonis». II. 2.

And somtyme white bred crommes;
 And many tymes and ofte
 Betwene my brestes softe
 It wolde lye and rest²⁶⁴»
 «And whan I sayd, Phyp, Phyp,
 Than he wold lepe and skyp,
 And take me by the lyp.²⁶⁵»

И пока девушка продолжает свой рассказ о том, как она «*acris solet incitare morsus*», Скелтон вздыхает: «*It were a pleasant pain/ With her aye to remain*»²⁶⁶, где слово «*aye*» означает «навечно». Исследователь А. В. Grosart, тоже склонный считать «*Philip Sparrow*» Скелтона рецепцией «*Fletus Passeris Lesbiae*» Катулла полагает, что кличка воробышка, - Philip - является ономотопеическим подражанием Катулловому «*piriabat*».

«Which I loved best.
 That by representation
 Of his image and fashion
 To me it might import
 Some pleasure and comfort,
 For my solace and sport»²⁶⁷

Возлюбленная Катулла, что своего воробышка «*plus oculis suis amabat*»²⁶⁸ играет с птичкой чтобы «*gravis acquiescat ardor*» - «свой жар унять тяжелый»; Джейн Скруп, вторя ей, вспоминает, как любимый воробышек

²⁶⁴ «На моих коленях сидел/ и червячков искал,/ иль крошки хлеба белого подбирал/ а, пожалуй, и чаще / меж моих грудок нежных/ он сидел и отдыхал» Стихи 121-127. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-133.

²⁶⁵ «Когда я говорила Фип, Фип/ он прыгал и подлетал/ и за губку меня хватал» - перевод автора. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. 29-133.

²⁶⁶ «каким приятным было бы страдание, вечно с нею пребывать» - перевод автора. Стихи 1012–1013. Philip Sparrow.

²⁶⁷ «Которого любила я больше всех/ ведь, представление/ его образа и вида (повадок)/ приносили мне удовольствие и отраду/ и утешение и забаву» - перевод автора. Стихи 214-218. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-133.

²⁶⁸ «больше глаз своих любила» - перевод автора.

Филип («Which I loved best») был ее удовольствием и отрадой, как в печалях, так и забавах - «comfort for solace and sport»²⁶⁹. Стоит отметить, что «fashion» в этих строках, следует перевести как «поведение»; поведение, то есть действия любимой птички, приносящие утешение.

«Was never bird in cage
More gentle of courage
In doing his homage
Unto his sovereign»²⁷⁰

В этих строках Скелтон обыгрывает вассальные отношения: воробей-вассал, как бы давший клятву верности - преданно служить только своей хозяйке²⁷¹, а что за служба у птички как не пение²⁷², - «ad solam dominam usque p̄riabat» - «пел он только для своей хозяйки»²⁷³, - пишет Катулл, сожалея о преданности воробышка. Джейн Кроуп мечтает вернуть своего воробышка:

«My sparrow then should be quick
With a charm or twain,
And play with me again»²⁷⁴.

Образ горюющей женщины имел две коннотации в уже упоминавшейся выше средневековой традиции плачей, которые перешли в раннюю возрожденческую культуру Англии: позитивную (как символ

²⁶⁹ «Solaciolum sui doloris» в Carmen 2 Катулла.

²⁷⁰ «Ни одна птичка в клетке доселе/ со столь кротким нравом / не отдавала долг/ своей хозяйке» - перевод автора. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-133.

²⁷¹ Петр Бицилли. Избранные труды по средневековой истории. Россия и Запад. Издательство «Litres». 2014. Стр. 168.

²⁷² Слово «passer» обычно переводится на английский как «sparrow» - воробей, однако может относиться и к другим видам маленьких **певчих** птиц. Именно от этого корня в английском языке появилось слово «passerine», означающее «**songbird**», - певчая птица. Michiel de Vaan. Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages. Leiden. Boston: Brill Academic Publishers. 2008. P. 209.

²⁷³ Перевод автора.

²⁷⁴ «Мой воробышек тогда вмиг/ <благодаря> чарам или чему иному/ снова играл бы со мной» - перевод автора. Стихи 205-207. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-33.

справедливости) и негативную (как символ возмездия). Воробышек мертв, и в этой чудовищной несправедливости Катулл винит бога подземного царства и шлет ему проклятья:

«at vobis male sit male sit malae tenebrae».

Джейн Скруп тоже бросает проклятья и просит возмездия для убийцы:

«The vengeance I ask and cry,
By way of exclamation,
On all the whole nation
Of cattles wild and tame:
God send them sorrow and shame!»²⁷⁵

Поэма заканчивается эпитафией на латыни, сочиненной Джейн Скруп по случаю смерти дорогого воробышка:

«Flos volucrum formose, vale!
Philippe, sub isto
Marmore jam recubas,
Qui mihi carus eras»²⁷⁶.

Эдмунд Спенсер (англ. Edmund Spenser; около 1552 -1599)

Эдмунд Спенсер родился в Лондоне, в семье наемного подмастерья Гильдии портных, предположительно у Спенсера было несколько братьев. Семья была небогата, однако в 1561 году будущий поэт смог поступить Школу Гильдии Портных (Merchant Taylor's School), основанную для купеческих детей. Там он изучал латинский, греческий и иврит. Позже Спенсер обучался в Кембриджском Университете и не только углубил свои

²⁷⁵ «К отмщению я зываю,/ этим криком/ на всю нацию котов,/ на диких и на ручных,/ пошли им Господи горя и позор!» - перевод автора. Стих 273. Philip Sparrow. Английский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-133.

²⁷⁶ «Прощай, прекрасный цветок среди парящих!/ Филип под этим/ мрамором теперь лежит/ кто дорог мне был» - перевод автора. Стих 829. Латинский текст цитируется по изданию: Skelton, John. Poems. Robert S. Kinsman, ed. Oxford: Clarendon Press, 1969. PP. 29-133.

знания латинского и греческого языков, но также изучил французский и итальянский языки.

«Изящное стилистическое богатство» будет лучшим описанием поэзии Спенсера. В «*Shepherd's Calendar*» - «Пастушьем календаре», - таким изящным и звучным слогом Спенсер выводит гражданско-ориентированную поэзию в форме буколической аллегии, за что и сейчас высоко превозносятся исследователями и читателями. Той же насыщенной музыкальностью богат его рыцарский роман «*The Faerie Queene*», - «Королева Фей».

Другое его произведение сонетная секвенция - «*Amoretti*», своеобразный «дневник ухаживаний» за юной Элизабет Бойл. Существенное отличие «*Amoretti*» Спенсера от сонетного цикла Петрарки, - «Книги Песен», - состоит в том, что предмет воздыханий поэта, - Элизабет Бойл была незамужней. И если любовь к Лауре, был нарушением брачных клятв, и входила в противоречие с любовью к Богу у Петрарки, то ухаживания Спенсера были адресованы свободной девушке и счастливо закончились браком. Примечателен LXXVII сонет Спенсера:

«WAS it a dream, or did I see it **plain**;
A goodly table of pure ivory,
All spread with junkets, fit to **entertain**
The greatest **Prince** with pompous royalty:
'Mongst which, there in a silver dish did lie
Two golden apples of unvalued price;
Far passing those which Hercules came by,
Or those which Atalanta did entice;
Exceeding sweet, yet void of sinful vice;
That many sought, yet none could ever taste;
Sweet fruit of pleasure, brought from **Paradise**
By Love himself, and in his garden placed.
Her breast that table was, so richly spread;

My thoughts the guests, which would thereon have fed»²⁷⁷

Аллегии Спенсера иногда соскальзывают в чистую фантазию, создавая некий идеальный «locus poeticus» - именно так представлен в сонете стол чистейшей белизны («pure ivory»), украшенный разнообразными яствами, который на самом деле является «breast»²⁷⁸ возлюбленной поэта. Здесь Спенсер превозносит осязаемую чувственную красоту своей возлюбленной: «a goodly table of pure ivory» и «her breast that table was» - «прекрасный стол чистейшей белизны» и тем «столом была ее грудь». Очертив таким образом лишь воображаемый контур девушки, Спенсер меняет предмет.

Среди прочих яств на столе лежали два золотых яблока, наделенные огромной ценностью и даже более - «unvalued price» - «бесценны». «Far passing those which Hercules came by»²⁷⁹ - чтоб их добыть, на подвиг Геркулес ходил; так, намекая на 11 подвиг²⁸⁰ - поход за золотыми яблоками Гесперид, - Спенсер объясняет, что одна из причин такой «unvalued price» яблок состоит в трудности их добывания, ведь это действительно «Herculei labos est»²⁸¹.

²⁷⁷ «Во сне я видел или наяву
Столешницу - слоновой кости гладь?
Всех дивных яств на ней не назову:
Лишь короли достойны их вкушать.
И словно источали благодать
На серебре два яблока златых,
Но не Геракл их уходил искать,
Не Аталанте их бросал жених -
Нет, это чудо для садов своих
Сама любовь из рая принесла,
И нет желанней и запретней их,
Они сияют вне греха и зла.
О груди милой - пиршество любви,
Где гости - мысли страстные мои.»

Русский перевод Е. Дунаевской цитируется по изданию: Западноевропейский сонет 13-17 веков. Поэтическая антология. Ленинград. Издательство Ленинградского университета, 1988. Стр. 136.

²⁷⁸ «Грудь» - перевод автора

²⁷⁹ «чтоб их добыть, на подвиг Геркулес ходил» - перевод автора.

²⁸⁰ Эврисфей заявил Гераклу, что ни гидра, ни авгиевы конюшни не могут быть засчитаны, потому что гидру ему помог убить Иолай, а за очистку авгиевых конюшнь Геракл получил награду.

²⁸¹ «работа для Геркулеса» - перевод автора. Carmen 55 Катулла.

Яблоко, безусловно, является атрибутом Венеры (Афродиты) прежде всего потому, что Парис присудил ей победу в споре, начало которому положило яблоко раздора. Именно к помощи Афродиты, обращается Гиппомен (Меланион) пытаясь завоевать Аталанту, пообещавшую выйти замуж за того, кто победит ее в беге. В ответ богиня любви, как известно, дает ему три яблока и внушает, что с ними делать. Гиппомен (Меланион), кидая яблоки себе вслед, задерживает Аталанту и выигрывает состязание.

О быстроногой девушке, - «*pernici puellae*», - Аталанте и ее любви к яблокам пишет Катулл в *Carmen 2b*: «*tam gratum est mihi quam ferunt puellae/ pernici aureolum fuisse malum/ quod zonam soluit diu ligatam*», - так же желанны мне, как говорят, было яблоко золотое <желанно> быстрой девушке, что давно завязанный пояс развязало²⁸². Катулл, таким образом, намекает на замужество девушки, и отталкиваясь от этого образа, - поднимая яблоки, Аталанта осознавала, что проиграет состязание, и все же они были для нее желанней, чем победа, ведь они означали замужество за юношей, которого она полюбила.

Спенсер формирует свое восприятие женщины именно на этом образе Катулла, как видно и в других его сонетах²⁸³, образ девушки принимающей брак, идущей навстречу мужчине по своему желанию, становится центральным. Спенсер говорит одновременно и о желанном замужестве для «*puellae pernici*» и Элизабет Бойл, и тех «яблоках», что соблазнили («*entice*») его самого также как Аталанту.

Одновременно с этим Спенсер превозносит и духовную красоту своей возлюбленной, ведь белизна о которой пишет поэт «*prige*», - чистая, кроме того те «яства», которыми украшен стол, можно трактовать и как добродетели, украшающие женщину. В пользу этого предположения говорят и следующие строки: «*exceeding sweet, yet void of sinful vice/ That many sought, yet none could ever taste*», - то есть редчайшая сладость, но без следа

²⁸² Перевод автора.

²⁸³ Например в знаменитом Сонете 67, который продолжает и доводит до логического завершения традиции Петрарки и Уайетта.

порока, которой многие жаждали, но никому не удалось отведать. Речь идет о «chastity» - целомудрии.

Но глубже всего образ женщины обогащается за счет следующих строк: «sweet fruit of pleasure, brought from Paradise/ By Love himself, and in his garden placed» - сладкий удовольствий плод, из Рая принесен Амуром (любовью) и в его саду посажен, - это возжеланный мост между небом и землей; райское яблоко перенесено Любовью на землю и теперь оно украшает этот стол чистой белизны. Воссоединение с потерянным всеединством, - часть истинной Красоты находится в груди его возлюбленной, объединяя чувственность и одухотворенность Спенсер создает принципиально новый образ - «divinity in female», - божественность в женщине.

Спенсер заканчивает сонет жалобой, что лишь его страстные мысли могут порхать над грудью возлюбленной: «Sweet thoughts! I envy your so happy rest,/ Which oft I wisht, yet never was so blest»²⁸⁴, вероятно держа в уме строки другого поэта желавшего: «tecum ludere sicut ipsa possem»²⁸⁵.

²⁸⁴ «О зависть! Ждал я так же отдохнуть,/ Но столь благословен мой не был путь» - перевод А.Лукиянова .

²⁸⁵ «С тобой бы мне играть вот так» - перевод автора. Thomson, D.F.S. (1997), Catullus: Edited with a Textual and Interpretative Commentary [Phoenix Suppl.34]. Toronto. P. 45.

3.2. Ille mi par esse deo videtur

Carmen 51.

Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit

dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi

* * * * *

lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suopte
tintinant aures gemina, teguntur
lumina nocte.

otium, Catulle, tibi molestum est:
otio exsultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes²⁸⁶.

²⁸⁶ Латинский текст цитируется по изданию: Gaio Valerio Catullo «I Canti» Introduzione e note di Alfonso Traina. Traduzione di Enzo Mandruzzato. Ventiduesima edizione Bur. Classi greci e latini maggio 2012. P. 205.

*«Тот, мне кажется богу подобен,
Тот, грешно ли сказать богов превыше,
Кто сидит напротив тебя и часто
Видит и слышит,
Как смеёшься сладко, — а я, несчастный,
Всех лишаюсь чувств оттого, что тотчас,
Лесбия, едва лишь тебя увижу, —*

...

*Мой язык немеет, по членам беглый
Заструился пламень, в ушах заглохших
Звон стоит и шум, и глаза двойною
Ночью затмились.
Праздность, мой Катулл, для тебя зловредна,
Праздности ты рад, от восторга бредишь;
Праздность в прошлом много царей и славных
Градов сгубила.»*

Перевод приводится по изданию: «Гай Валерий Катулл Веронский. Книга Стихотворений». Издание подготовили С. В. Шервинский М.Л. Гаспаров. Москва «НАУКА». 1986. Стр. 22, с изменениями.

Основные мотивы этого стихотворения: мотив ревности, мотив физической реакции лирического героя на встречу с возлюбленной, («жар/огонь по венам бежит», «язык немеет», «в ушах звенит», «глаза двойною ночью затмились»). Последнее четверостишие обычно рассматривается отдельно, хотя во всех рукописях «Ad Lesbiam» идет как одно стихотворение.

Сэр Томас Уайетт (англ. Thomas Wyatt; 1503—1542)

Сэр Томас Уайетт родился в замке Аллингтон в Кенте, его отец был личным советником Генриха VII и сам Уайетт, закончив образование в Кембридже, посвятил себя карьере дипломата. Тем не менее, примечательны и другие его заслуги: «Уайетт стал первым настоящим лириком в Англии»²⁸⁷. Именно ему принадлежит честь и заслуга ввести в английскую литературу сонет. Однако Уайетт изменил не только форму сонета – преобразовав итальянскую октаву и сестет в более типичную английскую форму, - октаву, катрен и заключительное двустишие, - он изменил саму суть сонета, отвергнув нежную скромность петраркистского томления по благочестивой, прекрасной золотоволосой и голубоглазой деве, и заменил его на циничное осознание бесчестного предательства, совершенного дамой, продолжающей мучить поэта.

Будучи дипломатом при дворе Генриха VIII сэр Томас Уайетт бывал в Италии, Испании, и Франции, и день его был посвящен работе²⁸⁸, поэзия же, казалось, играла для него роль терапии после травмирующего воздействия придворной жизни генриховских кругов. В отличие от Скелтона Уайетт не был «поэтом лауреатом», он не печатал свои стихи, и они распространялись в дружеских (чаще всего придворных) кругах в рукописях.

Впервые стихи Уайетта были напечатаны в «Тоттелевском сборнике», - самой важной книге Ранней Тюдоровской эпохи, - полное название которого «Tottel's Miscellany: Songes and Sonettes, written by the right

²⁸⁷ Elizabethan Sonnets, ed. by Edward Arber and Thomas Seecombe. From An English Garner. Westminster: Archibald Constable, 1904; Bartleby.com. 2012. P. 78.

²⁸⁸ Gary F. Waller. English Poetry of the Sixteenth Century. Routledge, Jul 15, 2014. P. 56.

honorable Lorde Henry Haward late Earle of Surrey, and others»²⁸⁹. Подобное название сборника вводит в заблуждение, ведь на самом деле в нем присутствуют лишь 40 стихов графа Сарри, Уайетт же является автором 97 стихов. В качестве образцов для своей поэзии Уайетт обращался не к родной английской поэзии, не к средневековым мистериям, но скорее к той традиции, что сложилась на континенте (Италия, Франция) как и к той, что досталась от античности.

Многие его стихотворения посвящены испытаниям влюбленного, и его преданности недоступной и жестокой даме²⁹⁰, этой дамой была Анна Болейн, ставшая впоследствии королевой Англии, именно в нее Томас Уайетт был страстно влюблен и, «если верить семейной легенде²⁹¹», эта дама отвечала ему взаимностью.

История, с которой началась Реформация в Англии, - история женитьбы Генриха VIII на Анне Болейн, - связана тесными узами с поэзией Ранней Тюдоровской эпохи, прежде всего потому, что когда Анна была обвинена в супружеской измене, одним из тех, кто попал за решетку по обвинению в совершении прелюбодеяния, был сер Томас Уайетт.

Подобно Петрарке, рекуррентно вызывающему в памяти тот момент, когда он впервые увидел и полюбил Лауру, - «Era il giorno ch'al sol si scoloraro/ per la pieta del suo factore i rai,/ quando i' fui preso, et non me ne guardai,/ che i be' vostr'occhi, donna, mi legaro»²⁹² - Уайетт полюбил Анну Болейн с первого взгляда. Этот образ он воплотил во множестве великолепных стихов, в том числе в балладе описывающей то чудовищное

²⁸⁹ «Тоттелевский сборник: Песни и Сонеты, написанные достопочтенным Лордом Генри Говардом графом Сарри, и другими» - перевод автора.

²⁹⁰ Ward & Trent, eds., et al. 1907-21. The Cambridge History of English and American Literature: An Encyclopedia in Eighteen Volumes. Vol. 3. P. 131.

²⁹¹ Джорж Джильфилян (George Gilfillan), шотландский критик 19 века, тоже придерживается версии о романтических отношениях между Уайеттом и Анной Болейн.

²⁹² Сонет III. «Был день, в который по Творцу вселенной/ Скорбя, померкло Солнце... Луч огня/ Из ваших глаз врасплох настиг меня:/ О госпожа, я стал их узник пленный!» перевод Вячеслава Иванова цитируется по изданию: Франческо Петрарка. Сонеты; Канцоны, секстины, баллады, мадригалы, автобиографическая проза. Москва «Правда». 1984. Стр. 26.

мгновение, когда поэт видел казнь своей возлюбленной²⁹³:

«These bloody days have broken my heart....

The bell tower showed me such sight

That in my head sticks day and night»²⁹⁴

Таким образом, восприятие женской красоты, начинавшиеся с волнующих душу восторгов, заканчивается трагически, заканчивается новым «sight»²⁹⁵. Между первым и последним «взглядом» Уайетта на Анну Болейн располагается одно особенно любопытное стихотворение, сохранившееся в Девонширской рукописи²⁹⁶:

«And if perchance by me there passé

She unto whome I **sue for grace,**

The cold blood forsakethe my face.

What menythe thys?

But yff I sytte nere her by,

With lowd **voice** my hart dothe cry,

And yet my mowthe is dome and dry.

What menys thys?

To ask for help no heart I have.

My tongue doth fail what I should crave.

Yet inwardly I rage and rave.

What menys thys?²⁹⁷»

²⁹³ 19 мая 1536 года Уайетт наблюдал казнь Анны Болейн из окна своей камеры в Тауэре.

²⁹⁴ «Те проклятые дни мне поломали сердце/ .../ то зрелище, что показала колокольня,/ и днем и ночью колет душу мне» - перевод автора. Who list his wealth" 11, 16–17

²⁹⁵ «Sight» здесь не только «зрелище» или «вид», но и «взгляд», взгляд окрашивающий восприятие образа, и образ возлюбленной для Уайетта уже никогда не будет прежним.

²⁹⁶ Devonshire MS. British Library, MS Add.17492

²⁹⁷ «И если случайно мимо меня пройдет/ Та от кого я жду награды/ Холодная кровь с лица сбегает/ Чтоб это значило, кто знает/ Но если сяду рядом с ней/ Мне сердце громко плачет/ А рот мой и нем и сух/ Чтоб это значило, кто знает?/ Не в силах я о помощи просить/ о том чего желаю, язык мой ослабел/ В душе неистовствую и горю/ Чтоб это значило, кто знает?» - перевод автора. Английский текст цитируется по изданию: The Poems of Sir Thomas Wyatt, from the MSS. and early editions. Edited by A.K. Foxwell. 1914. P. 172

«What menys thys?», - «что может это означать?», или «что это значит?», - поэт обращается к читателю с вопросом, он недоумевает. Как это типично для Уайетта, в этом стихотворении только «вспышка» образа, поэт не описывает девушку, неизвестно как она выглядит, известно только то, какие чувства она вызывает в нем. Следует заметить, что Уайетт описывает физические ощущения: «язык немеет», «кровь от лица отлила», «горло сохнет»; безусловно, квинтэссенцией этого состояния является слово «numb», означающее «онемение», «оцепенение», «отсутствие чувств» - которое перекликается с Катулловым «omnis eripit sensus mihi», - всех чувства меня лишает.

Образ Катулла: «мужчина, сидящий напротив своей возлюбленной», - «qui sedens adversus te» - обретает плоть и Уайетт сам становится тем счастливецом, который кажется Катуллу «богу подобным». Однако, тот же недуг одолел его, ибо стоит ему лишь взглянуть на свою возлюбленную как «tongue doth fail» подобно тому как «lingua torpet» у Катулла, когда он видит Лесбию, - «simul Lesbia, aspexi, nihil est super mi»²⁹⁸.

Кто же эта Женщина, из-за которой поэт теряет дар речи, теряет голос. Это не Петраркистская девушка, не Лаура, но Лесбия, «dulce ridentem»²⁹⁹ которой делает поэта «misero»³⁰⁰, - несчастным. Что же есть поэт потерявший голос, если брать расширительно свой поэтический голос? Возникает вопрос, что же такое поэт в представлении Английского Возрождения.

Один из самых уважаемый философов запада – Платон, в своем трактате «Государство» (книга 10) бескомпромиссно настаивал на изгнании поэтов из его идеальной Республики. С тех пор многие авторы чувствовали острую необходимость в защите поэзии: Аристотель в «Поэтике», Гораций в «Искусстве Поэзии», Джованни Боккаччо в «Генеалогии Богов», Юлий

²⁹⁸ «Только тебя увижу, Лесбия, ничто надо мной не властно» - перевод автора.

²⁹⁹ «Сладкий смех» - перевод автора.

³⁰⁰ «Несчастливым» - перевод автора.

Цезарь Скалигер в «Поэтике», Филип Сидни в «Защите поэзии» (1582) и Путтенхам в «Искусстве английской поэзии» (1589).

Поэтика английского Возрождения, безусловно, покоится на «Искусстве Поэзии» Горация, а, следовательно, на образе деятельного поэта, поэта проводника к мудрости³⁰¹. Этот образ горацанского поэта в сознании мыслителей Возрождения связывался с образом Орфея³⁰², - прародителя поэтов, боговдохновенного поэта. Через Орфея говорил бог, следовательно, Бог говорит стихами, а поэты имитируют божественный язык.

Таким образом, это не просто мужчина, теряющий голос при виде прекрасной девушки, это поэт, теряющий свой «божественный глагол», и свою роль как просветителя в обществе. Иначе говоря, Уайетт еще находится под влияние петраркистской дилеммы, он воспринимает женщину как опасность для духовного состояния мужчины, пытается найти решение: женщина и Бог, как же можно их совместить?

Однако, дама его сонета не благочестивая Лаура Петрарки, кто же эта девушка, та от кого поэт «sue for grase»³⁰³? Прежде всего, стоит отметить, что «grase» здесь не просто «милость» как часть придворного этикета, а латинская «gratia», та самая исходящая от Бога милость, которая, согласно Протестантской доктрине «Sola Gratia», - одна может спасти верующего³⁰⁴. Таким образом, Уайетт осознает и вторую крайность петраркистской дилеммы: создание «идола» из возлюбленной. Уводящая от Бога, она становится новым божеством для поэта:

«l' idolo mio, scolpito in vivo lauro»³⁰⁵

³⁰¹ Связывая с образом поэта образ царя Давида, сочинителя Псалмов.

³⁰² A Companion to English Renaissance Literature and Culture. Michael Hattaway. John Wiley & Sons, 8 нояб. 2002 . P. 261.

³⁰³ «Та от кого я милости жду» - перевод автора.

³⁰⁴ Хегглунд. История Теологии. Перевод с шведского В. Володин. Теологический редактор А. Прилуцкий. «СВЕТОЧ» Санкт-Петербург. 2001. Стр.76.

³⁰⁵ «Идол мой, из чистого золота вырезанный» - перевод автора. Петрарка здесь, разумеется, играет на слове Гауго и Лауга, намекая на свою возлюбленную. Золотой идол, это золотой теленок, которому поклонялись сыны Израиля. Исход. 20:1-7. The Worlds of Petrarch. Giuseppe Mazzotta. Duke University Press, Oct 19, 1993. P. 115.

Так пишет Петрарка в сонете XXX, а Уайетт в свою очередь, осознанно играет на строках Катулла:

« Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos»

«Тот мне мнится Богу подобным, тот грешно ли сказать, богов превыше»³⁰⁶.

После смерти Уайетта в английской поэзии наступила пауза, которую Кружков метко назвал «затишье перед вторым актом»³⁰⁷. С приходом в литературу Сидни и Спенсера связан расцвет поэзии Английского Возрождения, а они уже проложили дорогу Шекспиру и остальным. На примере рецепции *Carmen 51* Катулла видно как глубоко изменилось восприятие поэтом мира, словно только сейчас была осознанна телесность.

Причина этой перемены «огромное вдохновляющее влияние группы замечательных французских поэтов, известных под названием «Плеяды»³⁰⁸. Видным членом «Плеяды» был Марк-Антуан Мюрé (фр. Marc Antoine Muret, лат. Muretus; 1526 – 1585 гг.), - французский писатель, педагог, гуманист, учитель Монтеня, издавший в 1554 году в Венеции комментарий к Катуллу.

Благодаря этому комментарию, как подчеркивает Д.Ф.С.Томсон, восприятие и осознание поэзии Катулла вступили в новую эру³⁰⁹. Мюре и «Плеяда» видели иного Катулла Веронского, нежели Понтано и XV век³¹⁰, именно они, наконец, добавили к Катуллу «влюбленному», - по выражению Гаспарова, - Катулла «ученого». Александризм и эпиграмматическая

³⁰⁶ Перевод автора.

³⁰⁷ English Renaissance Poetry: A Collection of Shorter Poems from Skelton to Jonson. John Williams. University of Arkansas Press. 1963. P. 214.

³⁰⁸ European Literary Careers: The Author from Antiquity to the Renaissance. Patrick Cheney, Frederick Alfred De Armas. University of Toronto Press, 2002. P. 183.

³⁰⁹ Thomson, D.F.S. (1997), *Catullus: Edited with a Textual and Interpretative Commentary* [Phoenix Suppl.34]. Toronto. P. 50.

³¹⁰ Не эротические стихи, где воробей выступал в качестве фаллического символа. – примечание автора. *Catullus*. Julia Haig Gaisser. Blackwell introductions to the classical world. 2009. P. 271.

колкость Катулла так же превозносились французскими поэтами, как принижались вирши Марциала.³¹¹

Мюре восхищали тонкая ученость и глубокая эмоциональность стихов Катулла, но, безусловно, самым важным является то, что именно он был первым, кто признал Sappho 31 в качестве модели для Carmen 51 Катулла, опубликовав два стихотворения рядом, для сравнения.³¹²

Сэр Филип Сидни (англ. Sir Philip Sidney; 1554-1586)

Английский поэт, придворный, государственный деятель, воин, и покровитель ученых и поэтов, Сидни считался идеальным джентльменом своего времени. В истории английской литературы он остался трижды новатором - в области поэзии, прозы и теории литературы³¹³.

Сэр Филип Сидни является автором пасторально-куртуазного романа - «Аркадия», - в прозе и в стихах, которым восхищалось несколько поколений английского дворянства, а Карл I, как говорят, даже взял его с собой на эшафот³¹⁴. В «Аркадии графини Пембрук» или «Старой Аркадии» во второй эклоге есть следующие стихи:

«My muse, what ail's this **ardour?**
Mine eys be dym, my lym's shake
My voice is hoarse, my throte scerchte,
My tong to this my rooffe cleaves,
My fancy amazde, my thought dull'd,
My harte doth ake, my life faints,

³¹¹ Hutton. The Greek Anthology in France, pp. 51–3.

³¹² Muret. Catullus et in eum commentaries. 56v–58r. Первое детальное сравнение этих двух стихотворений, тем не менее, будет принадлежать не Мюре, и появиться только в 1592 году в рассуждениях Janus Douza младшего. Gaisser, Catullus and His Renaissance Readers, p.165.

³¹³ Gordon Braden. Sixteenth-Century Poetry: An Annotated Anthology. John Wiley & Sons, Apr 15, 2008. P. 69.

³¹⁴ The Elizabethan World. Susan Doran, Norman Jones. Routledge. 2014. P. 274.

My sowle begins to take leave»³¹⁵

Перед вышеприведенными строками поэт вопрошает: достойно ли это, и есть ли мудрость в том, чтобы описать рану и не рассказать исцеления? Разумеется, он говорит о любви, о любовном томлении. Поэт задает своей музе вопрос: что значит этот жар?

Эдмунд Спенсер (англ. Edmund Spenser; около 1552 - 13.01.1599)

Как уже указывалось выше, Эдмунд Спенсер был выдающимся английским поэтом эпохи Возрождения, и старшим современником Шекспира. Его сборник сонетов «Amoretti», представляет собой, в некотором роде, поэтический дневник, в котором последовательно излагается любовная история самого Спенсера, начиная от ухаживания за юной красавицей Элизабет Бойл и, до ее завершения долгожданной свадебной церемонией³¹⁶. Примечателен XXXIX сонет:

«SWEET smile! the daughter of the Queen of Love,
Expressing all thy mother's powerful art.
With which she wonts to temper angry Jove,
When all the gods he threats with thundering dart:
Sweet is thy virtue, as thy self sweet art.
For, when on me thou shined'st late in sadness,
A melting pleasance ran through every part,
And me revived with **heart-robbing** gladness,
Whilst rapt with joy resembling heavenly madness,
My soul was ravish'd quite as in a trance;
And, feeling thence, no more her sorrow's sadness,
Fed on the fulness of that cheerful glance,

³¹⁵ «Муза моя, что значит этот жар?/ В моих Глазах темнеет, мои руки дрожат»/ Мой голос хрипит, и горло першит/ язык мой к небу прилипает/ я глубоко поражен, мои мысли пусты/ мое сердце болит, я слабею/ и душа готова меня покинуть» - перевод автора.
Английский текст цитируется по изданию: The World's Classics. Sir Philip Sidney. The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia). Edited with an Introduction by Katherine Duncan-Jones. Oxford University Press. 1985. P.143.

³¹⁶ Gary F. Waller. English Poetry of the Sixteenth Century. Routledge, Jul 15, 2014. P. 92.

More sweet than nectar, or ambrosial meat,
Seem'd every bit which thenceforth I did eat»³¹⁷

«SWEET smile! the daughter of the Queen of Love» восклицает Спенсер, вспоминая нежную улыбку своей возлюбленной. Улыбка эта способна отводить беду, ибо вобрала в себя все лучшее от своей матери Венеры – царицы Любви – смирявшей некогда гнев самого Зевса. Фраза «joy resembling heavenly madness», - радость, напоминающая божественное безумие, - несомненно, отсылка к Марсилио Фичино и его комментарию на «Пир» Платона, где сказано: «вследствие божественного безумия человек возвышается над природой и превращается в бога»³¹⁸, данное высказывание подтверждается строкой «more sweet than nectar, or ambrosial meat», ведь нектар и амброзия – пища богов. А теперь вспомним первые строки Carmen 51 Катулла «Ille mi par esse deo videtur, ille, si fas est, superare divos», - тот, мне мниться, богу подобен, тот грешно ли сказать, богов превыше³¹⁹, кто, - «te spectat et audit», - на тебя смотрит и слушает.

Также у Спенсера: сначала, улыбка милой изгоняет все печали из его сердца, затем «a melting pleasance ran through every part» - «плавящая сладость разливается во всем теле», - сравним «tenuis sub artus flamma demanat» у Катулла. Глядя на эту улыбку, Спенсер чувствует, что он «revived» -

³¹⁷ Улыбка-сладость, дочь Любви Царицы,

Тебе богиня-мать дала свой пыл,
Смирявший Зевса гнев, когда десницей
С перунами он всем богам грозил.
Сей навик твой невинный стал мне мил,
Когда прогнав печаль сияньем мая,
Истомой нежной он меня пронзил,
И ожила душа моя немая.
Её безумством горним наполняя,
Меня в экстаз ввергаешь ты с тех пор,
И муки сердца сладкой негой Рая
Мне исцеляет твой блаженный взор.
Отныне я его вкушаю с жаром,
Он слаще, чем амброзия с нектаром.

Русский перевод цитируется по изданию: Лукьянов А. В. Эдмунд Спенсер. Любовь и Красота в «Amoretti», «Эпиталамии» и «Четырёх Гимнах» Эдмунда Спенсера // Спенсер Э. Сонеты, песни, гимны о Любви и Красоте — М. : «СПСЛ» ; Русская панорама. 2011. Стр. 376ю

Английский текст цитируется по изданию: An English Garner: Elizabethan sonnets. Thomas Seccombe, Edward Arber. Dutton. English literature. 1593. P. 236.

³¹⁸ Марсилио Фичино. Комментарий на «Пир» Платона // Эстетика Ренессанса Т. 1. Стр. 232

³¹⁹ Перевод автора.

возрожден и даже больше, - «joy resembling heavenly madness», - радость, напоминающая божественное безумие наполняет его душу, - «my soul was ravish'd quite as in a trance», - делает ее упоенной, словно в экстазе. Веселый взгляд, - «cheerful glance», - его избранницы для Спенсера слаще, чем амброзия с нектаром. Безусловно, тот, кто смотрит на эту девушку, видит ее улыбку, чувствует ее взгляд (в данном случае сам поэт), тот Спенсеру «*par esse deo videtur*»³²⁰.

Кроме того, Спенсер вновь обращается к Carmen 51 в XVII соннете, почти дословно переводя Катуллово «*omnis eripit sensus mihi*»: «The charming smiles, that **rob sence from the hart**» - чарующие улыбки, что из сердца рвут все чувства.

³²⁰ «Мнится богу подобен» - перевод автора.

*Глава 3.3. Vivamus, mea Lesbia, atque amemus
Catullus, Carmen 5*

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis.
Soles occidere et redire possunt:
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.
Da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum.
Dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut ne quis malus invidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum.³²¹

Catullus, Carmen 7

³²¹ Латинский текст цитируется по изданию: Catullo, Gaio Valerio. «I Canti Traduzione di Enzo Mandruzzato. Ventiduesima edizione. – Milano: Bur. Classi greci e latini, 2012. P. 82.

«Будем, Лесбия, жить, любя друг друга!
Пусть ворчат старики — за весь их ропот
Мы одной не дадим монетки медной!
Пусть заходят и вновь восходят солнца, —
Помни: только лишь день погаснет краткий,
Бесконечную ночь нам спать придётся.
Дай же тысячу сто мне поцелуев,
Снова тысячу дай и снова сотню,
И до тысячи вновь и снова до ста,
А когда мы дойдём до многих тысяч,
Перепутаем счёт, чтоб мы не знали,
Чтобы сглазить не мог нас злой завистник,
Зная, сколько с тобой мы целовались»

Перевод приводится по изданию: Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: «Наука», 1986. С. 7.

Quaeris quot mihi basiationes
tuaе, Lesbia, sint satis superque.
Quam magnus numerus Libyssae arenae
lasarpiciferis iacet Cyrenis,
oraclum Iovis inter aestuosi
et Batti veteris sacrum sepulcrum,
aut quam sidera multa, cum tacet nox,
furtivos hominum vident amores,
tam te basia multa basiare
vesano satis et super Catullo est,
quae nec pernumerare curiosi
possint nec mala fascinare lingua³²².

Основные мотивы этого стихотворения: счета поцелуев, жизни и любви, необратимого времени.

Сер Уолтер Роли (англ. Sir Walter Raleigh; 1552 - 1618)

³²² Латинский текст цитируется по изданию: Catullo, Gaius Valerius. «I Canti Traduzione di Enzo Mandruzzato. Ventiduesima edizione. – Milano: BUR, Classici greci e latini, 2012. P. 86.

«Сколько, спрашиваешь, твоих лобзаний
Надо, Лесбия, мне, чтоб пыл насытить?
Много — сколько лежит песков сыпучих
Под Киреною, сифием поросшей,
От Юпитеровой святыни знойной
До гробницы, где Батт схоронен древний;
Сколько на небе звёзд в молчаньи ночи
Видит тайны любви, блаженство смертных!
Поцелуев твоих, чтоб было в досталь
Для безумца Катуллы, нужно столько,
Чтобы их сосчитать не мог завистник,
Нечестивый язык не мог бы сглазить»

Перевод приводится по изданию: Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники). - М.: «Наука», 1986. С. 8.

Современник Шекспира и фаворит Елизаветы, к сожалению, не без участия своих врагов, он навлек на себя гнев Якова I, (преемника Елизаветы) заключившего Роли в тюрьму по подозрению в совершении измены³²³. Именно во время пребывания в Лондонском Тауэре с 1603 по 1616 годы Роли написал свой труд «История Мира» («History of the World»).

Изначально работа задумывалась в пяти томах охватывающая всю древнюю историю до современных Роли дней, однако поэту удалось закончить лишь первый том. Опубликованный первый том был воспринят при дворе как критика на современную политическую ситуацию и на короля. Яков немедленно приказал забрать труд Роли из печати и дальнейшую публикацию разрешил только после изъятия титульной страницы, а значит без намека на автора работы.

В эту работу Роли включил свой знаменитый перевод Катулловых строк:

«Man is a little world: with a digression touching our mortalitie... For this tide of mans life, after it once turneth and declineth, ever runneth with a perpetuall ebbe and falling streame, but never floweth againe: our leafe once fallen, springeth no more, neither doth the Sunne or the Summer adorne us againe, with the garments of new leaves and flowers. . . . of which Catullus:

The Sunne may set and rise:

But we contrariwise

Sleepe after our short light

One everlasting night»³²⁴

³²³ Waller, G. F. English Poetry of the Sixteenth Century. - Abingdon, United Kingdom: Routledge, 2014. P. 32.

³²⁴ Английский текст приводится по изданию: Braden, G. Sixteenth-Century Poetry: An Annotated Anthology. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2008. P. 34. На русский язык это произведение Роли не переведено. «Человек это маленький мир: в котором смертность соединяется с невозвратностью. Ибо волна человеческой жизни, стоит ей раз откатиться назад, обмельть, будет вечно идти на убывание и более не накатит; наши листья, однажды опав, уже не зазеленеют весной; ни Солнце, ни Лето не украсят нас снова одеянием новых листьев и цветов... о чем Катулл:

Заходить и вновь всходить может солнце,
В отличие от нас
Что спят после краткого света,
Одну вечно длящуюся ночь» - перевод авотра.

Роли удалось придать английскому стиху ритмико-синтаксическую легкость, которая была свойственна его латинскому оригиналу:

Soles occidere et redire possunt
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.

Осмысливает для себя строки Катулла, сначала разбирая, а потом, собирая их обратно сентенцией, Роли последовательно усложняет исходную метафору Катулла, устанавливая параллель между человеческой жизнью и временем суток, а затем иллюстрируя ею свое ощущение мимолетности всего мирского. То, как глубоко Роли проник в смысл строк Катулла, заставляет сожалеть о том, что он не перевел целого стихотворения.

Уильям Шекспир (англ. William Shakespeare; 26.04.1564 – 23.04.1616)

Уильям Шекспир, по-видимому, первый среди английских поэтов Возрождения, кто использовал мотив *счета поцелуев*. Впервые опубликованный в 1593 году, его эпиллия «Венера и Адонис» («Venus and Adonis»), - сразу полюбился читателям - образованной публике елизаветинской эпохи³²⁵. Книга переиздавалась, по крайней мере, десять раз в период с 1593 и до смерти поэта в 1616 году, а после еще шесть до 1636 года: по словам биографа, книгу буквально «зачитали»³²⁶. Действие этого эпиллия происходит как бы в двух поэтических мирах: события первой части (строки с 1 по 810) относятся к миру пасторали, - где на цветущем лугу («primrose bank») влюбленная богиня пытается соблазнить смертного юношу; затем в строках 811-1194 действие переносится в рыцарский мир с типичным для него развлечением, - охотой, во время которой Адонис будет убит кабаном и превращен Венерой в цветок.

³²⁵ Doran S., Jones N. The Elizabethan World. – Abington: Routledge, 2014. P. 82.

³²⁶ Dobson, M. The Oxford Companion to Shakespeare. – Oxford: Oxford University Press, 2001. P. 510.

Шекспир рассказывает игривую и трагическую историю тщетного страстного желания между двумя неравными созданиями. Богиня проявляет свои ухаживания в песнях:

«Here come and sit, where never serpent hisses,
And being set, I'll smother thee with kisses,
And yet not cloy thy lips with loath'd satiety,
But rather famish them amid their plenty,
Making them red and pale with fresh variety –
Ten kisses short as one, one long as twenty.
A summer's **day will seem an hour but short,**
Being wasted in such time-beguiling sport»³²⁷

Венера просит Адониса о поцелуях «ten kisses short as one, one long as twenty»³²⁸, просит Адониса жить, и любить, пока он молод. Эти мотивы *счета поцелуев и призыва жить и любить* мгновенно воскрешают в памяти Carmen 5 Катуллы. Сначала Венера развивает идею «amemus»: всячески уговаривая Адониса присесть с ней на траву, обнять, поцеловать.

Однако даже обещание Катуллы, что никто не раскроет тайны влюбленных, «aut ne quis malus invidere possit»³²⁹, никто не расскажет о них, тем более фиалки на которых они лежат, не может удержать Адониса, и Венера тщетно просит:

«Be bold to play; our sport is not in sight.

³²⁷ строки 17-24 «Сойди с коня, охотник горделивый,

Доверься мне! — и тысячи услад,

Какие могут лишь в мечте счастливой

Пригрезиться, тебя вознаградят.

Сойди, присядь на мураву густую:

Тебя я заласкаю, зацелую. . . .

Знай, пресыщенье не грозит устам

От преизбытка поцелуев жгучих,

Я им разнообразье преподам

Лобзаний — кратких, беглых и тягучих.

Пусть летний день, сияющий для нас,

В забавах этих пролетит, как час!»

Русский перевод Г.М. Кружкова. Английский текст приводится по изданию: Braden, G. Sixteenth-Century Poetry: An Annotated Anthology. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2008. P 184.

³²⁸ «где 10 как 1, и лишь один как двадцать» - перевод автора.

³²⁹ «и ни один злодей позавидовать не сможет» - перевод автора.

These blue-vein'd violets whereon we lean
Never can blab, **nor know not what we mean**»³³⁰

Адонис, пытаясь сбежать, обвиняет Венеру в том, что она околдовала («bewitched») его соблазнительным напевом («tempting tune») подобно сладострастным сиренам («like the wanton mermaids»). И вот, пытаясь удержать юношу, Венера причитает:

«**A thousand kisses** buys my heart from me;
And pay them at thy leisure, one by one.
What is **ten hundred kisses** unto thee?
Are they not quickly told and quickly gone?
Say, for non-payment that the debt should **double**,
Is **twenty hundred kisses** such a trouble?»³³¹

«Da mi basia mille»³³² - молит Венера, и в самом ее голосе звучит голос Катулла: «что десять сотен поцелуев для тебя?» или «ну разве 200 сотен поцелуев такой труд?». Итак, строки с 1 по 810 развивают два важных мотива из Carmen 5 Катулла: «Vivamus, atque amemus», - мы должны жить и любить, пока живы, должны дарить любовь. Поэт, буквально, выворачивает наизнанку саму идею петраркизма³³³: если Лаура была безответна и благочестива, то Венера сама богиня любви и теперь именно женщина «поет сонеты», и «преследует» благочестивого и безответного юношу. Таким образом, Шекспир подталкивает связать сексуальность с поэзией, и

³³⁰ «Блаженной темнотой укроет нас.

Фиалки ничего не понимают,

А если и поймут, не разболтают»

Русский перевод строк 124-126. Г.М. Кружкова. Английский текст приводится по изданию: Braden, G. Sixteenth-Century Poetry: An Annotated Anthology. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2008. P. 188.

³³¹ «За тысячу лобзаний хоть сейчас

Отдам я душу — что мне дорожиться?

Скупец! Каких-то десять сотен раз

К моим устам всего и приложиться!

И двадцать сотен — невеликий труд!

Плати, пока недорого берут!»

Русский перевод строк 517-522 Г.М. Кружкова. Английский текст приводится по изданию: Braden, G. Sixteenth-Century Poetry: An Annotated Anthology. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2008. P. 199.

³³² «Дай мне поцелуев тысячу» - перевод автора.

³³³ Подобно тому, как он делает это в сонетах. – примечание автора.

заглянуть глубже шуточной истории о том, как взрослая женщина пытается соблазнить юношу, для которого охота милей любви.

Оставленная одна Венера поет «*extemporally a woeful ditty*», - импровизированную жалобную песню. Традиционно сирены (с которой сравнивал Венеру Адонис) считаются исконным олицетворением поэзии, поскольку они используют песню, чтобы околдовать слушателя (как это показано в «Одиссее» Гомера)³³⁴. Слово «*ditty*»³³⁵ означает «песня» или «стихотворение», а «*extemporally*» используется Шекспиром в комедии «*A Midsummer Night's Dream*», - «Сон в летнюю ночь», - в значении «импровизированное выступление актера»³³⁶. Таким образом, Шекспир представляет Венеру, поющую свою импровизированную жалобную песню, в роли поэта. Поскольку Венера использует свой плач, чтобы создать эхо, как бы заставляя природу плакать вместе с ней, и гул действительно вторит ее плачу из «*neighbor caves*», - соседних пещер, - она, несомненно, - орфический поэт.

Растерзанный труп Адониса Венера превращает в «*purple flow'r... check' red with red and white*»³³⁷, - пурпурный цветок «в бледно-розовых потеках – как кровь, лежащая на бледных щеках»³³⁸, - и, сорвав его, произносит: «*Poor flow'r,' quoth she, 'this was thy father's guise – / Sweet issue*

³³⁴ «пеньем своим обольщают людей...кто, по незнанию их голос услышит, тот не вернется домой никогда» и «звонкою песней его очаруют сирены» перевод В. Вересаева (Песня XII).

³³⁵ Oxford English Dictionary. – Режим доступа: <http://dictionary.oed.com>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 02.06.2017).

³³⁶ «You may do it extempore, for it is nothing but roaring». Английский текст Act 1. scene 2. Line 68 цитируется по De Grazia, M., Wells S. The new Cambridge Companion to Shakespeare. 2nd edition. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P.23. «Ты можешь импровизировать, потому что требуется только рычать» - Перевод М. Лозинского. Цитируется по изданию: Уильям Шекспир. Сон в летнюю ночь (пер.М.Лозинский). - М.: Библиотека драматургии Агентства ФТМ, Лтд., 2016. С. 42.

³³⁷ Строка 1168.

³³⁸ Поэты английского Возрождения. Перевод Г.М. Кружкова. - СПб: «НАУКА», 2006. С. 218.

of a more sweet-smelling sire»³³⁹, - «бедный цветочек, таков отца наряд»³⁴⁰ был – ты сладкий исход сладчайшего отца». Исследователи отмечают³⁴¹, что слово «issue» здесь употреблено в значении «наследия» или «потомства» и, таким образом, единственным потомством Венеры и Адониса стал цветок, традиционный символ поэзии.

И точно также как у Катулла мотив «жить и любить», даря друг другу поцелуи, противопоставлен бесконечной ночи, ждущей людей после смерти, - так и у Шекспира вся вторая половина эпиллия «Венера и Адонис» представлена как противоположность ее первой игриво-чувственной части, - мрачные предчувствия Венеры, юноша, преследующий кабана, и охота, которая заканчивается смертью.

Катулл пишет, что после смерти (то есть, как только свет нашей жизни погаснет, - «nobis cum semel occidit brevis lux») людям остается лишь спать бесконечную ночь. Этот образ «Nox est perpetua una dormienda»³⁴² - как мотив «смерти» и «вечной ночи» играет едва ли не определяющую роль в творчестве Шекспира.

Прежде всего, именно ночь сменяет первую часть эпиллия «Венера и Адонис», именно ночь предвещает беду и зароняет страх и предчувствия смерти возлюбленного в сердце богини.

Тот же образ «nox perpetua» как метафора смерти присутствует в двух других поэмах Шекспира «Обесчещенная Лукреция» («The Rape of Lucrece»): «O comfort-killing Night, image of hell»³⁴³, - «о Ночь убийца покоя и образ Ада»; и «Феникс и голубка» («The Phoenix and Turtle») где поэт

³³⁹ Строка 1177.

³⁴⁰ А также: личина, облик, маска. Oxford English Dictionary. – Режим доступа: <http://dictionary.oed.com>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 02.06.2017).

³⁴¹ Cheney, P. G. Shakespeare. National Poet-Playwright. - Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 213.

³⁴² «Nox» также может иметь значения «тьма» «смерть» (фигуративно). – примечание автора.

³⁴³ Строки 764–6. – перевод автора. Английский текст цитируется по изданию: De Grazia, M., Wells S. The new Cambridge Companion to Shakespeare. 2nd edition. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 132.

пишет, что голубка будет спать «вечной смертью»³⁴⁴.

В конце эпиллия «Венера и Адонис» антитеза Катулла «*brevis lux*» и «*nox perpetua*» проступает абсолютно отчетливо, - «ты мертв (говорит Венера), для тебя наступила вечная ночь, прервался твой свет, но не прервался дневной свет, солнце по-прежнему светит», - потому что в отличие от человеческой жизни «*Soles occidere et redire possunt*»³⁴⁵:

«Wonder of time,' quoth she, 'this is my spite,
That, thou being dead, the day should yet be light»³⁴⁶

Шекспир отчаянно ищет выход из этой петли «*Noctis perpetuae*»³⁴⁷. Как уже упоминалось выше цветок, в который превратился Адонис это традиционный символ поэзии, и только с помощью поэзии можно победить ночь и смерть:

«As he [Time] takes from you, I engraft you new»³⁴⁸

Если время заберет у тебя жизнь, я сотворю тебе новую, - пишет Шекспир в пятнадцатом сонете. Следовательно, поэзия Шекспира может не просто спасти юношу от времени (time), смерти (death), и забвения (oblivion), или сделать его знаменитым, - она может сделать его «вечным».

Поэт, таким образом, нашел решение к дилемме «времени»: предмет любви умрет, но поэзия Шекспира создаст строки, которые сделают его «вечным»:

«Not marble nor the gilded monuments
Of princes shall outline this pow' rful rhyme»³⁴⁹

³⁴⁴ «the Turtle's loyal breast / To eternity doth rest» - английский текст цитируется по изданию: De Grazia, M., Wells S. *The new Cambridge Companion to Shakespeare*. 2nd edition. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 145.

³⁴⁵ «Солнце может умирать и воскресать» - перевод автора.

³⁴⁶ «Чудеса времени, - произнесла она, - как зла я/ ведь мертв ты, а день по-прежнему светел» - перевод автора.

³⁴⁷ «вечной ночи» - перевод автора.

³⁴⁸ Уильям Шекспир Сонеты. Сонет 15 (строка 14)

³⁴⁹ «Не мрамор, не золотые монументы/ Принцев, сильнее не будут этих строк» - перевод автора.

Шекспир не говорит «знаменитым» или «прославленным». Слово «вечный» имеет скорее христианскую коннотацию, связанную таким образом с проблемой бессмертия души.

В «A Lover's Complaint», - «Жалобе Влюбленной» юная девушка рассказывает, как отказалась от своего благочестия в угоду любви к молодому обаятельному кавалеру, который теперь оставил ее. Важно отметить, что этот «кавалер» завоевал девушку с помощью поэзии, ведь «papers», - листки, - которые она кидает в реку³⁵⁰ ничто иное как «deer-brain'd sonnets»³⁵¹. Таким образом, Шекспир описывает противостояние в душе влюбленной девушки, где вся христианская церковь трагически проиграла одному человеку, которому в этой душе была отведена роль персоны исключительной и божественной важности.

Итак, видение Эроса у Шекспира связано с «конкретным человеком», который представляется субъекту как существо исключительной божественной (священной) важности. Такое представление о любви как о мистическом откровении (глубокое раскрытие) эмоциональности желания как увековечивающего опыта, которое естественно отличается от обычного сексуального желания к объекту страсти, прежде всего тем, что переносит христианское поклонение в эротическую сферу на человека в контексте апокалиптической тьмы.

Джон Донн (англ. John Donne; 1572 - 1631)

Поэт, а впоследствии священник и настоятель лондонского собора Святого Павла³⁵² Джон Донн стал крупнейшим представителем метафизического направления в поэзии елизаветинской и яковианской

³⁵⁰ А в поэме лирический герой встречает ее именно у реки.

³⁵¹ Строка 209. «Глубокомысленные сонеты» - перевод автора.

³⁵² Booty, J. E. John Donne: Selections from Divine Poems, Sermons, Devotions, and Prayers. - New Jersey: Paulist Press, 1990. – 320 p.

эпох³⁵³. Сам термин «метафизическая поэзия», как уже указывалось, относится к XVII веку, и впервые был употреблен Уильямом Драммондом (William Drummond of Hawthorndon), который критиковал стихотворения, содержащие «metaphysical ideas»³⁵⁴. За метафизичность «ругал» Донна и Джон Драйден (John Dryden).

Для лирики Донна характерны усложненный синтаксис, изощренные метафоры, и пышные интеллектуальные конструкции, призванные сыграть на контрасте к идеализированной риторике петраркизма.

В своих стихах Донн воспевал как радости и удовольствия, так и разочарования и боль чувственной близости, ему действительно удалось совершить революцию в поэтике любовных стихотворениях. Заслуга Донна состоит в использовании сложного ученого языка и философского восприятия желаний как связи между влюбленными. Порой это восприятие становится отрицательным, и развертывает свое колкое остроумие лишь для того чтобы бичевать женский образ, например в «Elegies», - элегиях Донна.

Порой наоборот положительным, как в «Песнях и Сонетах» - «Songs and Sonnets», - где Донн откровенно изображает интимную чувственную близость как высшую форму одухотворенности – как то, что способно заполнить пустоту, созданную в душе политическими или религиозными дрязгами.

В своем эссе «Donne and the Embodied Mind» английская писательница Антония Байетт (A.S. Wyatt) назвала «the feeling of thought» - «чувство мысли» - главным метафизическим достижением Донна: «Донн действительно чувствует свою мысль. Но то, что он чувствует и то, что чувствуем мы читатели это специфический восхищение и удовольствие самого умственного процесса. То удовольствие, предлагаемое Донном

³⁵³ Gavin, A. Writing after Sidney: The Literary Response to Sir Philip Sidney 1586-1640. – Oxford: Oxford University Press, 2006. P. 159.

³⁵⁴ «Метафизические идеи» - перевод автора.

нашему телу есть удовольствие величайшей умственной работы»³⁵⁵.

Болезненно чувствуя несовершенство мира, распавшегося, по его словам, на атомы³⁵⁶, поэт всю жизнь искал точку опоры. Внутренний разлад — главный мотив его лирики. Именно здесь причина ее сложности, ее мучительных противоречий, сочетания фривольного гедонизма и горечи богооставленности, броской позы и неуверенности в себе, неподдельной радости жизни и глубокого трагизма³⁵⁷.

Стихотворение Джона Донна «Приманка» («The Bait»):

«COME live with me, and be my love,
And we will some new pleasures prove
Of golden sands, and crystal brooks,
With silken lines and silver hooks.³⁵⁸

Другое стихотворение Донна, - «Годовщина» («The Anniversary»), появилось во второй коллекции «Песен и Сонетов» - «Songs and Sonnets» в 1601 году и, согласно мнению Теодора Редпафа (Theodor Redpath), должно было напомнить о первой встрече Донна с его будущей женой – Анн Мор (Ann More) в 1598 году:

«ALL kings, and all their favourites,
All glory of honours, beauties, wits,
The sun itself, which makes time, as they pass,
Is elder by a year now than it was
When thou and I first one another saw.
All other things to their destruction draw,

³⁵⁵ «Donne does feel his thought. But what he feels – and makes us his readers feel – is the peculiar excitement and pleasure of mental activity itself... The pleasure Donne offers our bodies is the pleasure of extreme activity of the brain» – перевод автора. Цитируется по изданию: Wyatt, A.S. «Feeling, thought: Donne and the Embodied Mind» // The Cambridge Companion to John Donne. edited by Achsah Guibbory. - Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 256.

³⁵⁶ Wall, W. The Imprint of Gender: Authorship and Publication in the English Renaissance. - Cornell University Press. 1993. P. 238.

³⁵⁷ Bush, D. English Literature in the Earlier Seventeenth Century, 1600–1660. – Oxford: Oxford University Press, 1945. P. 116.

³⁵⁸ Chambers, E. K. Poems of John Donne. Vol. I. - London: Lawrence & Bullen. 1896. PP. 47-49.

Only our love hath no decay;
This no to-morrow hath, nor yesterday;
Running it never runs from us away,
But truly keeps his first, last, everlasting day.

.....
Who is so safe as we? where none can do
Treason to us, except one of us two.
True and false fears let us refraine,
Let us love nobly, and live, and add againe
Years and years unto years, till we attaine
To write threescore; this is the second of our raigne»³⁵⁹

В первых же строках Донн рисует картину, в которой и короли и фавориты и «чести свет» и «красота» и «остроумье», - все смертно. Все подвластно времени, все, - даже само солнце, - «is elder by a year now than it was», - старей, на целый год, чем было. Этот мотив непрерывного стремления к смерти у Донна («all other things to their destruction draw») является реакцией поэта на крах старого мировоззрения, крах птолемеевской системы.

Птолемеевская концепция была воображаемым миром, как и самые знаменитые произведения XVI века: «Утопия», «Королева Фей», «Аркадия»,

359 «Все короли со всей их славой,
И шут, и лорд, и воин бравый,
И даже Солнце, что ведет отсчет
Годам, — состарились на целый год
С тех пор, как мы друг друга полюбили,
Весь мир на шаг придвинулся к могиле;
Лишь нашей страсти сносу нет,
Она не знает дряхлости примет,
Ни завтра, ни вчера — ни дней, ни лет,
Слепящ, как в первый миг, ее бессмертный свет.

.....
Ни бремя дней, ни ревность, ни разлад
Величья нашего да не смутят,
Чтоб трижды двадцать лет нам царствовать подряд!»

Перевод цитируется по изданию: Донн Д. Стихотворения и поэмы / Джон Донн; изд. подгот. А.Н. Горбунов, Г.М. Кружков, И.И. Лисович, В.С. Макаров; [отв. ред. А.Н. Горбунов]. - М.: Наука, 2009. - 19 с. Английский текст цитируется по изданию: Chambers, E. K. Poems of John Donne. Vol. I. - London: Lawrence & Bullen. 1896. PP. 24-25.

- они создавали свой мир, также как создал его когда-то Птолемей. Для Донна подобное создание уже невозможно и отсюда его поиск опоры.

Логично было бы предположить, что в этом стихотворении Донн обратиться к христианским мотивам, дабы найти эту опору своему пошатнувшемуся миру. Но здесь лежит одна из важнейших проблем лирики Донна, - конфликт религии, - ведь Донн был католиком. Он учился и в Оксфорде и в Кембридже, но не смог получить диплом, так как для этого необходимо было принести протестантскую клятву. Позже брат поэта, - Генри, - был арестован за то, что дал убежище католическому священнику.

Ощущения распадающегося мира Донна как нельзя лучше сочетались с обстановкой политического непостоянства Рима I века до нашей эры. Строки «Годовщины» («The Anniversary») Донна перекликаются с образами Carmen 5 Катуллы:

«Soles occidere et redire possunt
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda»³⁶⁰

Структурно на фоне стихотворения выделяется динамика смысла мотива необратимости времени выраженного образом солнца у Катуллы и Донна. Солнце может заходить и вставать снова и снова. Если для Катуллы солнце символ того, что будет существовать и после того, как «occidit brevis lux», - угаснет короткий свет их с Лесбией жизни, - то для Донна, солнце также стремится к своему концу («destruction») как и все остальное. Солнце для Катуллы вечно, для Донна уже нет.

Катулл в Carmen 5 пишет «мы должны жить и любить», но не просто проживать жизнь, а **жить** потому, что наша жизнь лишь краткий свет, которому суждено раз и навсегда прерваться. Мы должны **любить**, но не

³⁶⁰ «Солнце садиться и всходить вновь может/ нам лишь краткий свет угаснет/ ночь бесконечную спать придется» – перевод автора.

просто любить, а целоваться тысячи и тысячи раз, - «*basia mille, deinde centum*»³⁶¹, - и даже этого как пишет Катулл, ему будет мало³⁶².

«Мы должны жить и любить», - повторяет за ним Донн, - «*Let us love nobly, and live*». В противовес картине невозвратного, неудержимого времени, которое рисует Катулл в своем *Carmen 5* - картина любви, где контрастом выступают образы влюбленных, созданная Донном. Поэт сознательно акцентирует внимание на «*thou*» и «*I*», ни разу не употребляя местоимение «*We*», здесь, безусловно, сказывается влияние неоплатонической концепции любви³⁶³, где разделенные андрогины стремятся вернуть свою вторую половину, чтобы стать целыми.

Катулл и Лесбия живут и любят в дошедших до нас стихотворениях, также и в «*Годовщине*» Донна, - любовь «*no to-morrow hath, nor yesterday*»³⁶⁴ не развивается, не растет со временем, она такая же, как была в день их первой встречи, - «*when thou and I first one another saw*», - она постоянна. И это еще одно соприкосновение поэта с неоплатонизмом, который, безусловно, предполагал развитие любви от низших форм чувственной любви к высшей трансцендентной Красоте. Донн, таким образом, разрабатывает новую концепцию любви, иную по сравнению с «*divinity of the female*» Спенсера это новая религия чувственности, философски осознанная близость.

³⁶¹ «Поцелуев тысячи и потом еще сотня» - перевод автора.

³⁶² «*quot mihi basiationes/ tuae, Lesbia, sint satis?*» - «сколько твоих поцелуев Лесбия мне будет достаточно?» - перевод автора.

³⁶³ Примечательно также, что в стихотворении «Блоха» Донн пытается решить ту же проблему довольно оригинальным способом.

³⁶⁴ «Ни завтра не имеет, ни вчера» - перевод автора.

Донн пишет, что любовь есть «everlasting day», - вечно длящийся день, - противопоставляя ее Катулловой «nox est perpetua una dormienda»³⁶⁵. Таким образом, любовь Донна, - день, любовь Катулла – ночь³⁶⁶.

Однако, чувственность Донна не овидианская, она интеллектуальная и философская; это, действительно, «the feeling of thought»³⁶⁷, - «чувство мысли» о котором говорила Антония Байетт³⁶⁸.

В заключительных строках этого стихотворения мотив счета поцелуев Катулла преобразуется в подсчет лет совместной жизни, - «and add again/ years and years unto years, till we attaine/ to write threescore; this is the second of our raigne», - прибавить годы к годам, «Чтоб трижды двадцать лет нам царствовать подряд!»³⁶⁹.

Бен Джонсон (англ. Ben Jonson; 1572-1637)

Бен Джонсон владел двумя копиями сборника Катулла. Одна из копий принадлежала Клэр-колледжу (англ. Clare College) в Кембридже, что, безусловно, указывает на то, что как студенты, так и преподаватели этого колледжа имели доступ к поэзии Катулла. На данный момент вторая из тех копий хранится в Британской национальной библиотеке (The British Library), небезынтересно отметить, что несколько стихотворений в этом сборнике отсутствовали и были дописаны самим Джонсоном³⁷⁰.

Лирика Катулла была востребована и у драматургов Английского Возрождения. Строки Carmen 5 и 7 Катулла нашли отклик в творчестве Бена

³⁶⁵ «Ночь есть вечный сон» - перевод автора.

³⁶⁶ Данная мысль также подтверждается образом из Carmen 7 Катулла «furtivos hominum vident amores», где любовь есть нечто тайное, «украденное» ночью.

³⁶⁷ A.S. Byatt. «Donne and the Embodied Mind». Poetry and Life. Hogarth Press. 2006. P. 256

³⁶⁸ A.S. Byatt. «Donne and the Embodied Mind». Poetry and Life. Hogarth Press. 2006. P. 248.

³⁶⁹ Перевод Кружкова. Поэты английского Возрождения. СПб. 2006 (Б-ка зарубежного поэта). Стр. 273.

³⁷⁰ Brady, J., Herendeen, W. H. Ben Jonson's 1616 Folio. - University of Delaware Press, 1991 - 221 p.

Джонсона. В своей комедии «Вольпоне» - «*Volpone, or The Foxe (1605 года)*» он изображает весьма примечательную сцену:

Старик Вольпоне нелеп в роли влюбленного, но раз уж он влюблен, то должен непременно спеть песню. И вот вместо неких импровизированных строк, созданных, чтобы показать его еще большим прохвостом, мы с удивлением читаем весьма изящные стихи:

«Come my Celia, let us prove,
While we can, the sports of love;
Time will not be ours forever,
He at length our good will sever.
Spend not then his gifts in vain;
Suns that set may rise again,
But if once we lose this light,
'Tis with us perpetual night.
Why should we defer our joys?
Fame and **rumour are but toys**³⁷¹³⁷²»

Данное стихотворение Джонсона балансирует на грани между имитацией, переводом и независимым сочинением. В первых строках его тот же призыв, что и у Катуллы: жить и любить. В отличие от Роли Джонсон практически дословно приводит Катуллово «*nox est perpetua*», - «*perpetual night*». И далее «*rumour are but toys*» - «*rumoresque omnes unius aestimemus assis*». Нежных строк с мольбой о бесчисленных поцелуев у Джонсона в

³⁷¹ The Works of Ben Jonson. Boston: Phillips, Sampson, and Co. 1853. P. 608

³⁷² Английский перевод цитируется по изданию: Английская комедия XVII-XXVIII веков. Антология. Москва. «ВЫСШАЯ ШКОЛА». 1989. Стр. 242.

«Челю, со мной лови
Наслаждения любви.
Время мчится быстротечно,
Разлучит и нас, конечно,
Ты даров его не трать,
Солнце, сев, взойдет опять,
Но коль свет любви уйдет, -
В душу вечный мрак сойдет.
Отчего ж ты медлишь так?
Слух, молва - какой пустяк!»

комедии нет. Однако, в сцене 3.6. «Volpone, or The Foxe» Вольпоне добавляет:

«And I will meet thee in as many shapes:
Where we may so transfuse our wandering souls,
Out at our lips, and score up sums of pleasures,
[SINGS.]
That **the curious shall not know**
How to tell them as they flow;
And the **envious**, when they find
What their number is, be pind³⁷³»

Чувственное выражение «score up sums of pleasures», - потеряем удовольствиям счет³⁷⁴, которым Джонсон перевел Катуллово «conturbabimus illa», вот и все что осталось от Катулловых поцелуев. Когда Вольпоне поет, что «the curious shall not know... What their number is» это перекликается со строками Carmen 7 «quae nec pernumerare curiosi possint», но также и Carmen 5 «ne sciamus...cum tantum sciat esse». Джонсон использует слово «envious» - «завистливый», то есть «злой», - «злой глаз» «malus invidere posit», или злой язык «nec mala fascinare lingua» будет «pind» и не сможет помешать влюбленным.

Вероятно, Джонсон почувствовал, что стихотворение заслуживает большего, и включил его в свой сборник «The Forest» вместе со стихотворением о поцелуях к Челии, которое теперь стало длиннее, и Катулловой.

«The Forest. VI. — TO THE SAME»:
«Kiss me, sweet: the wary lover
Can your favors keep, and cover,
When the common courting jay

³⁷³ Jonson, Ben. The Works of Ben Jonson. Edited with a Bibliographical Memoir by William Gifford. - Boston: Phillips, Sampson and Co., 1853. P. 611.

³⁷⁴ Перевод автора.

All your bounties will betray.
 Kiss again: no creature comes.
 Kiss, and **score up wealthy sums**
 On my lips, thus hardly sundred,
 While you breathe. **First give a hundred,**
Then a thousand, then another
Hundred, then unto the other
Add a thousand, and so more:
 Till you equal with the store,
 All the grass that Rumney yields,
 Or the sands in Chelsea fields,
 Or the drops in silver Thames,
 Or the stars that gild his streams,
 In the silent Summer-nights,
 When youths ply their stolen delights;
 That the curious may not know
 How to tell 'em as they flow,
 And the envious, when they find
 What their number is, be pind»³⁷⁵

Это стихотворение, судя по всему, является сплавом мотивов из обоих Carmina 5 и 7. В первых пяти строках Джонсон весьма независим, хотя нас и окружают образы Катулла: влюбленный, молящий о поцелуе, и некие «любопытные» наблюдатели, которых поэт советует не страшиться. Далее мотивы Катулла возникают один за другим: «score up wealthy sums», так Джонсон начинает считать поцелуи; «First give a hundred,/ Then a thousand, then another/ Hundred, then unto the other/ Add a thousand, and so more» едва ли не слово в слово следуя за Катуллом: «Da mi basia mille, deinde centum,/ dein mille altera, dein secunda centum,/ deinde usque altera mille, deinde centum».

³⁷⁵ The Works of Ben Jonson. Boston: Phillips, Sampson, and Co. 1853. P. 803.

Итак, тысяч и сотен поцелуев сверх просит Джонсон у возлюбленной, желая сравнить их число с «all the grass that Rumney yields,/ or the sands in Chelsea fields,/ or the drops in silver Thames» подобно «vesano» Катуллу, отвечающему Лесбии, - сколько поцелуев ему хватит: «quam magnus numerus Libyssae arenae/ lasarpiciferis iacet Cyrenis». Разумеется, мотив «столько поцелуев, - сколько звезд на небе, в молчанье ночи видят тайные восторги людей³⁷⁶» у Джонсона «the stars that gild his streams,/ in the silent Summer-nights,/ When youths ply their stolen delights» воспринят от Катуллы: «aut quam sidera multa, cum tacet nox/, furtivos hominum vident amores». Однако, как оригинально поэт подходит к нему, - «множество звезд с золотыми лучами в тишине летних ночей, <смотрит> как юность вкушает тайные радости»³⁷⁷. Почему Джонсон не написал полную песню, в то время когда сочинил строки для своего «Вольпоне» остается загадкой.

³⁷⁶ Перевод автора.

³⁷⁷ Перевод автора.

Заключение

В настоящем исследовании была освещена проблема рецепции лирики Катулла у поэтов английского Возрождения, предпринята попытка проанализировать конкретный весьма запутанный элемент любовного дискурса, общий как для Катулла, так и для поэтов английского Возрождения: влюбленный, осознавший, что его концепт идеальной любви не применим к реальной жизни.

В художественном мире Катулла влюбленный пытается объединить свое чувство к Лесбии с традиционными римскими ценностями: *pietas*, *offidum*, *fides*, и *foedus*. Однако в связи с отсутствием этих добродетелей (или, скорее, с неверным попыткой наделять этими добродетелями) у замужней (к тому же неверной) женщины Катуллу приходится осознать некомпетентность своего идеала особенно в совокупности со страстным желанием поэта к ней. В цикле стихов к Лесбии Катулл болезненно осознает это несоответствие, заставляющее его отказаться от своего любовного идеала (в том числе от попытки наделять Лесбию достоинствами, которых она не имеет), разочаровываясь, поэт пытается забыть возлюбленную.

Так сначала поэты обращаются к *мотиву игры девушки с ручным воробышком* популярному в итальянской литературе XV начала XVI века. Джон Скелтон в поэме «Philip Sparrow» трансформирует ключевые мотивы Carmina 2 и 3 Катулла, трактуя их в традиции средневековых плачей и ренессансного неоплатонизма, а также пародийных церковных месс, восходящих к песням голиардов.

Несмотря на то, что Уайетт обычно воспринимается, как один из главных наследников петраркизма в Англии некоторые его стихотворения имеют больше общего с Катуллом, нежели с Петраркой.

На примере рецепции Carmen 51 Катулла видно, что для Уайетта петраркистской идеал женщина уже недостаточен, его образ жестокой дамы - Анны Болейн – это образ Лесбии. В стихотворениях «They Flee From Me»

и «Blame Not My Lute» лирический герой Уайетта больше походит на лирического героя Катулла, нежели на томящегося влюбленного сонетов Петрарки. Он разочаровывается в любви и высказывает надежды на то, что его возлюбленная будет страдать так же, как страдает он.

В эпиллии «Венера и Адонис» Шекспир одновременно как бы отдает дань традиционной трактовке мотивов Carmina 5 и 7 Катулла и меняет ее, связывая теперь с неоплатонической концепцией о двух типах любви. *Мотив жизни и любви у Катулла* противопоставлен бесконечной ночи, ждущей людей после смерти, - у Шекспира вся вторая половина эпиллия «Венера и Адонис» представлена как оппозиция ее первой игриво-чувственной части, - и выражена в мрачных предчувствиях Венеры, и охоте, которая заканчивается смертью Адониса. Связь Катулла и Шекспира проявляется и в отношении к загадке смерти: смысловые аллюзии на мотив «Nox est perpetua una dormienda» в поэмах «Обещанная Лукреция», «Феникса и голубки» и «Жалобы влюбленной».

Таким же образом лирический герой Сидни пытается наделить свою возлюбленную Стеллу неоплатоническими добродетелями, но чувственная любовь к ней не может быть сдержана петраркистским идеалом. Спенсер тоже желает небесной любви («heavenly bliss») ведь традиционный идеал ренессансного неоплатонизма контрастирует с сексуальным влечением, которое поэт испытывает к своей возлюбленной.

Подобно Катуллу Сидни и Спенсер обращаются к теме брака и создают свои эпиграммы, рисуя альтернативу, как чистому идеализму духовной любви, так и неудержимой страсти чувственной. Брак для них есть соединение чувственной любви с добродетелями. Спенсер формирует это новое восприятие женщины как партнера в браке, основываясь на образе Аталанты из Carmen 2b Катулла, образ женщины принимающей брак, идущей навстречу мужчине по своему желанию, становится для него центральным.

Особенности рецепция Carmina 5 и 7 Катулла показаны на примере стихотворения Джона Донна «The Anniversary», где в противовес картине непостоянного, неудержимого времени (охарактеризованного образом «вечно садыщегося и всходящего солнца») – картина любви, в которой контрастом выступают образы влюбленных, а *мотив счета поцелуев* Катулла превращается в «подсчет лет» прожитых вместе.

На примере комедии Бена Джонсона «Вольпоне» показана рецепция Carmina 5 и 7 Катулла в драматургии.

Основной целью этого исследования было продемонстрировать те родственные черты, что творчество поэтов английского Возрождения имеет с поэзией Гая Валерия Катулла Веронского. В целом можно сказать, что в диалоге с Катуллом, эти поэты всякий раз приходили к собственному осмыслению его поэзии, открывая при этом новые смысловые грани и в творчестве римского поэта, и в своем миропонимании.

Рецепция лирики Катулла у поэтов английского Возрождения явление многоплановое и должно рассматриваться как с учетом исключительно возрожденческих особенностей (как то петраркизм, ренессансный неоплатонизм), так и с учетом влияния на восприятие поэзии Катулла научных открытий, философских и религиозных доктрин, а также традиций предыдущих эпох и прежде всего традиций христианского средневековья.

Необходимо обращать внимание не только на тот факт, что некий поэт английского Возрождения использовал мотив или образ Катулла, но также на то, как творчество этого поэта соотносится с традицией рецепции этих мотивов и образов. Без сомнения, Катулл может помочь глубже понять поэзию английского Возрождения, но ведь и сами поэты английского Возрождения могут пролить свет на творчество Катулла.

Список использованной литературы

Художественная литература на иностранном языке

1. Caesar Gaius Julius. Commentarii de bello Gallico. - New York: Harper & Brothers, 1869. – 190 p.
2. Catullo, Gaio Valerio. «I Canti Traduzione di Enzo Mandruzzato. Ventiduesima edizione. – Milano: Bur. Classi greci e latini, 2012. – 433 p.
3. Cicero, Marcus Tullius. Letters to Atticus. - Michigan: W. Heinemann, 1912. - 514 p.
4. Cicero, Marcus Tullius. Pars Secunda sive orationes omnes ad optimos codices et editionem. N. E. Lemaire. Volumen Quartum: M. T. Ciceronis: 6. Firminus Didot. Paris. 1828. – 651 p.
5. Ciceronis, M. Tullii De oratore: libri tres. - Oxford: Clarendon Press, 1888. - 192 p.
6. Hieronymus. Chronicum. Documenta Catholica Omnia. De Ecclesiae Patribus Doctoribusque. Patrologia Latina, Vol. 27, - Paris: Migne JP, 1841 – 1855. – 356 p.
7. Jonson, Ben. The Works of Ben Jonson. Edited with a Bibliographical Memoir by William Gifford. - Boston: Phillips, Sampson and Co., 1853. – 944 p.
8. Sidney, P. Sir. The Countess of Pembroke's Arcadia ("The Old Arcadia"). Edited with an Introduction by K. Duncan-Jones. - Oxford: Oxford University Press, 1985. - 432 p.
9. Suetonius. Lives of the Caesars. Vol. I. The Deified Julius. Loeb Classical Library Translated by J. C. Rolfe. Introduction by K. R. Bradley. - Cambridge: Harvard University Press, 1914. – 528 p.

Художественная литература на русском языке

10. Аврелий Августин. Исповедь. Перевод и комментарии М. Е. Сергиенко. - М.: Канон+, 1992. – 464 с.

11. Джонсон, Б. Пьесы [«Вольпоне», «Алхимик», «Варфоломеевская ярмарка», Заговор Катилины] / Вступит. статья, примеч. и ред. переводов с англ. А.Смирнова. - М.; Л.: Искусство, 1960. — 750 с.
12. Донн, Д. Стихотворения и поэмы / Джон Донн; изд. подгот. А.Н. Горбунов, Г.М. Кружков, И.И. Лисович, В.С. Макаров; [отв. ред. А.Н. Горбунов]. - М.: Наука, 2009. -567 с.
13. Катулл Веронский, Гай Валерий. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники).- М.: Наука, 1986. – 302 с.
14. Овидий, Публий Назон. Любовные элегии (Amores). Пер. с лат. С. В. Шервинского - М.: Гос. изд-во худ. лит-ры., 1963 — 202 с.
15. Овидий, Публий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии. / Пер. с латин. С. В. Шервинского; Вступ.статья С. А. Ошерова; Коммент. М. Н. Томашевской; Посл. В. В. Левика; Худож. Д. Б. Шимилис. — М.: Художественная литература, 1983. — 511 с.
16. Петрарка, Ф. Лирика. Автобиографическая проза. - М.: «Правда», 1989. – 480 с.
17. Петрарка, Ф. Сонеты; Канцоны, секстины, баллады, мадригалы, автобиографическая проза. - М.: Правда, 1984. – 480 с.
18. Плавт, Тит Макций. Куркулион. Комментарии составлены на основе работ М. Покровского. Собрание сочинений в 3-х томах. Т.2. - М.: Терра, 1997. – 345 с.
19. Плутарх. Красс, 15, 35 (Сопоставление Красса и Никия) Сравнительные жизнеописания в двух томах, Издание второе исправленное и дополненное. Т. I. Перевод В.В. Петуховой - М.: Наука, 1994. – 493 с.
20. Светоний, Гай Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. Перевод М.Л.Гаспарова - М.: Наука, 1993. – 375 с.
21. Спенсер, Э. Сонеты, песни, гимны о Любви и Красоте — М.: Русская панорама (SPSL), 2011. - 440 с.

22. Фичино, М. Комментарий на «Пир» Платона // Эстетика Ренессанса Т. 1. Сост. и науч. ред.: В.П. Шестаков. - М.: Искусство, 1981. – 495 с.
23. Цицерон, Марк Туллий. Брут, или о знаменитых ораторах. Три трактата об ораторском искусстве. Под редакцией М.Л. Гаспарова. Перевод и комментарии И. П. Стрельниковой. – М.: Наука, 1972. – 475 с.
24. Цицерон, Марк Туллий. Об ораторе. Три трактата об ораторском искусстве. Под редакцией М.Л. Гаспарова. Перевод Ф. А. Петровского, комментарии М. Л. Гаспарова. - М.: Наука, 1972. – 475 с.
25. Цицерон, Марк Туллий. Письма к Аттику, близким, брату Квинту, М. Бруту. Т. I, годы 68—51. Перевод и комментарии В. О. Горенштейна. – М.—Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1949. – 502 с.
26. Цицерон, Марк Туллий. Речи в двух томах. Том II (62-43 гг. до н.э.). Издание подготовили В.О., Горенштейн, М.Е. Грабарь-Пассек. - М.: Издательство Академии Наук СССР, 1962. – 398 с.
27. Чосер, Дж. Кентерберийские рассказы. (Cantenbury Tales) Перевод с английского И. Кашкина и О. Румера. Иллюстрации Е. Шукаева. - М.: Наука, 2012. – 947 с.

Критическая литература на русском языке

28. Александрийская поэзия. - М.: Художественная литература, 1972. -430 с.
29. Английская комедия XVII-XXVIII веков. Антология. - М.: «ВЫСШАЯ ШКОЛА», 1989. – 812 с.
30. Бицилли, П.М. Избранные труды по средневековой истории. Россия и Запад. – М.: Издательство «Litres», 2014. – 808 с.
31. Богодарова, Н. А. Театр мистерии и город в Англии в XIV—первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города) // Средние века. 1975. Вып. 39. С. 179—195.
32. Гаспаров, М.Л. Каролингское возрождение (VIII-IX вв.) //Памятники средневековой латинской литературы IV-IX веков. - М.: Наука, 1970. – 440 с.

33. Гаспаров, М.Л. Очерк истории западноевропейского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Издание второе (дополненное). - М.: Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с.
34. дополненное. Т. I. Перевод В.В. Петуховой - М.: Наука, 1994. – 493 с.
35. Ермоленко, С.И. Границы жанра и жанровый синтез в лирике // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. -2013. - №4(2). – С. 49-53.
36. Западноевропейский Сонет (XIII-XVII века). Поэтическая антология. / Составитель А.А.Чамеев и другие. Вступительная статья З.И.Плавскина. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1988. – 496 с.
37. Поэты английского Возрождения. Перевод Г.М. Кружкова. - СПб: Наука, 2006. – 483 с.
38. Тронский, И.М. История античной литературы: учебник для филол. спец. ун-тов / И. М. Тронский. - Л.: Учпедгиз, 1946. - 496 с.
39. Утченко, С.Л. Юлий Цезарь. – М.: Мысль, 1976. – 366 с.
40. Хегглунд, Б. История Теологии. Перевод с шведского В. Володин. Теологический редактор А. Прилуцкий. – СПб: СВЕТОЧ, 2001. – 372 с.
41. Чистякова, Н. А. Эллинистическая поэзия: Литература, традиции и фольклор. — Л.: Издательство Ленинградского университета, 1988.— 176 с.
42. Эллинские поэты. В переводах Вересаева В.В. Библиотека античной литературы. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. – 391 с.

Критическая литература на иностранном языке

43. Taylor, G. C. The English «Planctus Mariae»// Modern Philology. – 1907. - Vol. 4. – P. 605-637.
44. The Cambridge History of English and American Literature: An Encyclopedia in Eighteen Volumes. Vol. 3. Editor: Ward, Adolphus William, Sir. – Cambridge: Cambridge University Press, 1837-1924. – 964 p.

45. Thomson, D.F.S. *Catullus: Edited with a Textual and Interpretative Commentary*. - Toronto: Phoenix Suppl.34, 1997. – 575 p.
46. Tittler, R., Norman, J. A. *Companion to Tudor Britain*. Volume 23 of *Blackwell Companions to British History*. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2008. – 608 p.
47. Ullman, B. L. *Studies in the Italian Renaissance*. - Roma: *Storia e Letteratura*. 2nd ed., 1973. - 230p.
48. Vaan Michiel de. *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. - Leiden. Boston: Brill Academic Publishers, 2008. – 825 p.
49. Wagner, J. A., Schmid, S. W. *Encyclopedia of Tudor England*, Vol.1. - Oxford: ABCLIO. 2012. - 1302 p.
50. Wall, W. *The Imprint of Gender: Authorship and Publication in the English Renaissance*. - Cornell University Press. 1993. – 373 p.
51. Waller, G. F. *English Poetry of the Sixteenth Century*. - Abingdon, United Kingdom: Routledge, 2014. – 334 p.
52. Wheeler, A.L. *Catullus and the Tradition of Ancient Poetry*.- Berkeley: University of California Press, 1934. – 312 p.
53. Wilamowitz-Moellendorff, U.v. *Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker*. - United States: Nabu Press, 2014 - 346 p.
54. Willene, B.C. *Medieval book of Beasts: The Second-Family Bestiary: Commentary, Art*. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 280 p.
55. Williams, J. *English Renaissance Poetry: A Collection of Shorter Poems from Skelton to Jonson*. - University of Arkansas Press, 1974. – 358 p.
56. Wiseman, T. P. *Catullan questions*. – Leicester: Leicester University Press, 1969. – 70 p.
57. Wiseman, T. P. *Catullus and his world*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1985. – 287 p.
58. Yates, D. N. *Chanticleer's Latin Ancestors // Chaucer Review*. - 1983. - 18.2, - P. 116–126.

59. Silken, R-M. *Middle English Animal Fable – a study in genre*, MA thesis for the University of Victoria, 1974. – 188 p.
60. Skinner, M.B. *A Companion to Catullus*. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Blackwell Publishing Ltd, 2010. – 616 p.
61. Smith, E., Sullivan, G.A., *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 261 p.
62. Smith, L.T. *York Mystery Plays*. - New York: Russell & Russell, 1963. – 217 p.
63. Sticca, S., Berrigan, J.R., Payen J-C. The “*Planctus Mariae*” in the Dramatic Tradition of the Middle Ages. // *Speculum*. – 1991. - Vol. 66. Nom. 1. – P. 242-244.
64. Pepe, L. *Studi Catulliani*. – Napoli: BUR, 1963. – 324 p.
65. Platner, S.B. *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, - Cambridge: Cambridge University Press, 2015. – 688 p.
66. Pollet, M. *John Skelton: Poet of Tudor England*. Trans. by John Warrington. First Edition. - London: Littlehampton Book Services Ltd., 1971. – 302 p.
67. Quinn, K.L. *Catullus. The Poems*. Ed. with introduction, revised text and commentary. – Cambridge: Cambridge University Press, 1970. – 460 p.
68. Ramage, E.S. Note on Catullus’ *Arrius*. // *CP* 54. - 1959. - P. 44-45.
69. Robinson, E. *Commentary on Catullus*. – Oxford: Clarendon Press, 1889. – 608 p.
70. Sampson, G., Churchill, R.C. *The Concise Cambridge History of English Literature*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1970. – 976 p.
71. Sandys, J.E. *A Companion to Latin Studies*. - Cambridge: Cambridge University Press, 1943. – 941 p.
72. Sauer M.M. *The Facts on File Companion to British Poetry before 1600*. - New York: InfoBase Publishing, 2008. – 529 p.
73. Schoenbaum, S. *William Shakespeare: A Compact Documentary Life*. - Oxford: Oxford University Press, 1987 - 384 p.

74. Schwabe, L. Catulli G. Valeri Liber. Recognovit et enarravit. Voluminis prioris pars prior quaestionum catullianarum liber I. - Gissae. Apud I. Bickerum, 1862. – 665 s.
75. Seccombe, T., Arber, E. An English Garner: Elizabethan sonnets. From An English Garner. - Westminster: Archibald Constable and Company, Ltd., 1904. – 368 p.
76. Segal, Ch.P. More Alexandrianism in Catullus. // Mnemosyne. – 1974. - ser. 4, 27. – P. 28-43.
77. Kinsman, R.S. John Skelton. Poems. - Oxford: Clarendon Press, 1969. – 160 p.
78. Kortekaas, G. Arrius en zijn uitspraak van het latijn // Hermeneus. – 1969. – Vol. 40. – S. 269-86.
79. Kristeller, P.O. Philosophy and Humanism in Renaissance Perspective // The Renaissance Image of Man and the World / B. O'Kelly (Ed.). Columbus, - Ohio: Ohio State University Press, 1966. – 138 p.
80. Kristeller, P.O. Studies in Renaissance: Thoughts and Letter. - Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1956. – 698 p.
81. Leggatt, A. Introduction to English Renaissance Comedy. – Manchester: Manchester University Press, 1999. – 186 p.
82. Levin, D.N. Arrius and his uncle. // Latomus. – 1973 – Vol.32. – P. 587–594.
83. Lewis, C.S. English Literature in the Sixteenth Century. – Oxford: Oxford University Press, 1973. – 669 p.
84. Loomis, J. W. Studies in Catullan Verse: An Analysis of Word Types and Patterns in the Patterns in the Polymetra. - Leiden, Netherlands: E. J. Brill, 1972. – 160 p.
85. Lundberg, M. Tonus Peregrinus: the History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music. - Farnham; Burlington: Ashgate, 2011. – 323 p.
86. Martens, G. Agreement and Disagreement on Justification by Faith Alone. Concordia Theological Quarterly. – 2001. – Vol.56. – P. 195–223.

87. Mazzotta, G. *The Worlds of Petrarch*. - Durham, North Carolina: Duke University Press, 1993. – 248 p.
88. McPeck, J.A.S. *Catullus in Strange and Distant Britain*. - Cambridge: Harvard University Press, 1939. – 411 p.
89. Munro, H.A.J., *Criticisms and elucidations of Catullus*. // *Journal of Philology*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1920. – P. 162-168.
90. Hutton, J. *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800*. – Ithaca, New York: Cornell University Press, 1946. – 822 p.
91. Jayapalan, N. *History of English Literature*. - New Delhi: Atlantic Publishers & Dist, 2001. – 360 p.
92. Jeffery, P. *The Study of Medieval Chant, Path and Bridges, East and West: In honour of Kenneth Levy*. - Woodbridge; Rochester: Boydell Press, 2001. – 392 p.
93. Davis, L. *Sexuality and Gender in the English Renaissance: An Annotated Edition of Contemporary Documents*. - New York: Taylor & Francis, 1998. – 416 p.
94. De Grazia, M., Wells S. *The new Cambridge Companion to Shakespeare*. 2nd edition. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 343 p.
95. Dobson, M. *The Oxford Companion to Shakespeare*. – Oxford: Oxford University Press, 2001. – 576 p.
96. Doran S., Jones N. *The Elizabethan World*. – Abington: Routledge, 2014. – 736 p.
97. Dronke, P. *Poetic Individuality in the Middle Ages*. - Oxford: Oxford University Press, 1970. – 234 p.
98. Fantuzzi, M. *La contaminazione dei generi letterari nella letteratura greca ellenistica: rifiuto del sistema o evoluzione di un sistema? // Lingua e stile*. – 1980. – Vol. 15. – P. 433-450.
99. Fantuzzi, M., Hunter R. *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 560 p.

- 100.Fassler, M.E., Baltzer, R.A. *The Divine Office in the Latin Middle Ages*. - Oxford: Oxford University Press, 2000. – 656 p.
- 101.Ferguson, W. *The Renaissance in Historical Thought*. – Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division; 1st edition, 2006. – 450 p.
- 102.Ferrari, A. *Dizionario di Mitologia Classica*. – Torino: UTET, 2006. – 839 p.
- 103.Fo, A. *Poesie di Catullo e la morte di Turno dall'Eneide, traduzioni di Alessandro Fo, con nota introduttiva, Resistenza del Classico*. – Torino: Almanacco BUR Rizzoli, 2009. – 326 p.
- 104.Fordyce, C. J. *Catullus: A Commentary*. – Oxford: Oxford University Press, 1990. – 456 p.
- 105.Foxwell, A.K. *The Poems of Sir Thomas Wyatt, from the MSS. and early editions*. - London: University of London Press, 1914. – 314 p.
- 106.Fränkell, H. *Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur // Wege und Formen frühgriechischen Denkens*. – München, 1960. - S. 63-127.
- 107.Gaisser, J. H. *Catullus*. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 606 p.
- 108.Garin, E. *L'Età Nuova*. – Napoli: Morano, 1969. – 284 p.
- 109.Garin, E. *L'Umanesimo Italiano*. – Bari: Bur, 1964. – 272 p.
- 110.Gavin, A. *Writing after Sidney: The Literary Response to Sir Philip Sidney 1586-1640*. – Oxford: Oxford University Press, 2006. – 424 p.
- 111.Gingerich, O. *The Book Nobody Read: Chasing the Revolutions of Nicolaus Copernicus*. - New York: Walker, 2004. – 320 p.
- 112.Goodland, K. *Female Mourning in Medieval and Renaissance English drama: from the Raising of Lazarus to King Lear*. – Farnham: Ashgate Publishing. Ltd., 2006. – 254 p.
- 113.Grimal, P. *L'Amour à Rome*. - Paris: Les Belles Lettres, 1988. - 345 p.
- 114.Hainsworth, P., McLaughlin, M., Panizza, L. *Petrarch in Britain: Interpreters, Imitators, and Translators Over 700 Years*. – Oxford: Oxford University Press, 2008. – 370 p.

- 115.Hattaway, M. A. Companion to English Renaissance Literature and Culture. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons. 2002. – 747 p.
- 116.Hattaway, M. Renaissance and Reformations: An Introduction to Early Modern English Literature. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons. 2008. – 264 p.
- 117.Chambers, E. K. Poems of John Donne. Vol. I. - London: Lawrence & Bullen. 1896. – 510 p.
- 118.Cheney, P. G. European Literary Careers: The Author from Antiquity to the Renaissance. - Toronto: University of Toronto Press, 2002. – 256 p.
- 119.Cheney, P. G. Reading Sixteenth Century Poetry. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2011. – 352 p.
- 120.Cheney, P. G. Shakespeare. National Poet-Playwright. - Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 336 p.
- 121.Califf, D. J. A Guide to Latin Meter and Verse Composition. – London: Anthem Press, 2002. – 224 p.
- 122.Acosta-Hughes, B. Arion's Lyre: Archaic Lyric into Hellenistic Poetry. – Princeton: Princeton University Press, 2010. – 272 p.
- 123.Barrett, A. A. Catullus 52 and the Consulship of Vatinius // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. - 1972. - Vol. 103, – P. 23-
- 124.Beekes, R. S. P. "Hades and Elysion" // Mír Curad: Studies in Honor of Calvert Watkins. J. Jasanoff, et al. eds. – Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, 1998. - P. 17-28.
- 125.Beekes, R. S. P. Etymological Dictionary of Greek. - Leiden: Leiden University Press, 2009. – 1808 p.
- 126.Berdan, J. M. Early Tudor poetry, 1485-1547. - New York: The MacMillan Company, 1920. – 564 p.
- 127.Billows, R. Julius Caesar: The Colossus of Rome. - London; New-York: Routledge, 2009. – 336 p.

128. Blakesley, J. A Garland of Faith: Medieval Prayers and Poems newly translated for the Three Year Lectionary. – Herefordshire: Gracewing Publishing, 1998. – 203 p.
129. Booty, J. E. John Donne: Selections from Divine Poems, Sermons, Devotions, and Prayers. - New Jersey: Paulist Press, 1990. – 320 p.
130. Boswell, J.C., Braden G. Petrarch's English Laurels, 1475-1700. – Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2012. – 587 p.
131. Braden, G. Sixteenth-Century Poetry: An Annotated Anthology. - Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2008. – 608 p.
132. Bush, D. English Literature in the Earlier Seventeenth Century, 1600–1660. – Oxford: Oxford University Press, 1945. – 692 p.
133. Byatt, A.S. «Feeling. thought: Donne and the Embodied Mind» // The Cambridge Companion to John Donne. edited by Achsah Guibbory. - Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – P. 247- 257.
134. Svavarsson, S.H. On Catullus 49// Classical Journal. - Dec., 1999 - Jan., 2000. - Vol.95, №2. – P. 131-138.
135. Daiches, D. Critical History of English Literature, Volumes 1-4. - New York: Allied Publishers, 1969. – 935 p.

Словари

136. A Latin Dictionary. Founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary. revised, enlarged, and in great part rewritten by. Charlton T. Lewis, Ph.D. and. Charles Short, LL.D. – Oxford: Clarendon Press, 1891. – 2019 p.
137. Oxford English Dictionary. – Режим доступа: <http://dictionary.oed.com>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 02.06.2017).
138. Латинско-русский словарь. Дворецкий И.Х. 2-е изд., перераб. и доп. - М.: Русский язык – Медия: Дрофа - 1976. - 1096 с.