

На правах рукописи

АВДОНИН ВЛАДИМИР ПАВЛОВИЧ

**НЕОПЛАТОНИЗМ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ
СЕРЕДИНЫ 1540-Х – НАЧАЛА 1550-Х ГГ.
(М. Сев, Ж. Дю Белле, П. де Тиар)**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва – 2013

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент
Абрамова Марина Анатольевна

Официальные оппоненты: **Микеладзе Наталья Эдуардовна**
доктор филологических наук, профессор,
Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова,
профессор кафедры зарубежной
журналистики и литературы

Стаф Ирина Карловна
кандидат филологических наук,
Институт мировой литературы
имени А. М. Горького РАН,
старший научный сотрудник
отдела классических литератур Запада
и сравнительного литературоведения

Ведущая организация: ГБОУ ВПО Московский городской педагогический университет

Защита состоится “14” февраля 2013 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д. 501.001.25 при Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова по адресу: 119991, ГСП-1, г. Москва, Ленинские горы, МГУ, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Автореферат разослан “14” февраля 2012 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры истории
зарубежной литературы

Сергеев А. В.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертационное исследование посвящено влиянию неоплатонизма на французскую поэзию середины 1540-х – начала 1550-х гг. Для анализа были выбраны любовно-поэтические сборники трех поэтов – «Делия» М. Сева, «Олива» Ж. Дю Белле и «Любовные заблуждения» П. де Тиара. «Делия» - первый во французской литературе образец жанра «любовных стихотворений», за которым последовали «Олива» и «Любовные заблуждения».

Предметом исследования являются элементы неоплатонической философии любви во французской поэзии середины 1540-х – начала 1550-х гг. Для выявления специфики выбранных нами сборников мы поместили их в диахронический контекст, показывая их связь с предшествующей национальной поэтической традицией, представленной К. Маро и его школой, а также с поэзией итальянского петраркизма и нового сладостного стиля. В ходе исследования мы обращались также к другим произведениям рассматриваемого периода (цикл «Тринадцать сонетов добродетельной любви», ода «Одной даме» Ж. Дю Белле).

Актуальность исследования определяется тем, что французская любовная поэзия XVI века продолжает вызывать пристальный интерес современных ученых во Франции и Италии. За последние десятилетия вышли полные библиографии П. Ронсара, М. Сева, П. де Тиара, по диссертациям двух исследователей, С. Альдюи и Д. Мера, посвященным поэзии французского петраркизма, были опубликованы монографии. В отечественной науке монографические исследования творчества этих поэтов и петраркизма во Франции отсутствуют.

Степень изученности проблемы. Выбор предмета и корпуса исследования обусловлен предшествующей отечественной и зарубежной критической традицией. В отечественном литературоведении еще Ю. Б. Виппер предложил историко-литературную перспективу, в которой он поместил рядом «Делию», «Оливу» и «Любовные заблуждения». Ученый относит все три сборника к особой разновидности маньеризма – «метафизическому маньеризму», у истоков которого стоит «Делия» М. Сева. Тематическую основу поэзии «метафизического маньеризма» Виппер видит в «столкновении чувственных влечений» и «возвышенного идеала», идеологическую –

в философии платонизма и неоплатонизма¹. Из зарубежных исследователей Ж. К. Каррон сопоставляет сборники трех поэтов, рассматривая неоплатонизм как потенциальную отличительную черту первых французских «канцоньер»².

В итальянской поэзии художественный синтез традиции, идущей от Петрарки, и неоплатонической философии, произошел за некоторое время до деятельности поэтов лионской школы и Пляды. В нашем исследовании мы опираемся на ряд работ, посвященных флорентийскому неоплатонизму и его роли в развитии итальянской лирической традиции XV-XVI вв. **Методологическую базу** нашего исследования составляют, в первую очередь, работы Л. М. Баткина, Л. М. Брагиной, М. Л. Андреева, Ю. В. Ивановой, А. В. Топоровой, Т. В. Якушкиной, М. Рэмона. Особенно ценными для нас были работы, посвященные рецепции платонизма и неоплатонизма во французской словесности XVI века. Речь идет об исследованиях А. Лефрана, Ж. А. Фестюжьера, Р. В. Меррилла и Р. Д. Клементса, Р. Лебега, А. Вебера. Наконец, мы опираемся на многочисленные общие труды, посвященные истории французской поэзии и, в частности, французского петраркизма, среди которых необходимо упомянуть работы Ю. Б. Виппера, И. Ю. Подгаецкой, Ж. Вианэ, А. Шамара, В. Л. Сонье, А. Жандра, Ж. Бальзамо, О. Милле, С. Альдюи, Д. Мера и др.

В процессе работы над диссертацией мы столкнулись с отсутствием отечественных монографических исследований, посвященных влиянию неоплатонизма на французскую поэзию XVI века, поэтому в нашей работе мы опираемся на опыт изучения неоплатонизма применительно к итальянской поэзии. Из исследований последних лет следует выделить монографию Т. В. Якушкиной, в одном из разделов которой она рассматривает философию флорентийского неоплатонизма в связи с возрождением лирической традиции на вольгаре в конце XV в.

Цель исследования состоит в том, чтобы показать, как неоплатоническое учение о любви участвует в построении художественного мира трех сборников на разных уровнях функционирования текста. Эта цель предполагает решение следующих **задач**:

- рассмотрение ближайшего к читателю плана поэтической репрезентации

¹ Виппер Ю. Б. Поэтика Пляды. М., 1976. С. 175.

² Carron J.-C. Discours de l'errance amoureuse. Une lecture du canzoniere de Pontus de Tyard. P., 1986. P. 127 sq.

- выявление закономерностей построения поэтического смысла и формы
- обозрение каждого любовно-поэтического цикла как художественного целого.

Научная новизна. Исходя из поставленных задач, мы рассмотрели роль неоплатонического учения о любви и красоте в построении смысла и формы не только отдельных стихотворений, но и сборников в целом. В диссертации впервые подробно проанализирована совокупность мотивов и образов в указанных сборниках, что позволяет продемонстрировать своеобразие интерпретации неоплатонизма во французской поэзии конца 40-х - начала 50-х годов XVI века. Большая часть привлекаемого материала («Делия» М. Сева и «Любовные заблуждения» П. де Тиара) прежде не становилась предметом целостного анализа в русскоязычных исследованиях.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности использования ее основных положений в курсах истории литературы в высших учебных заведениях, при разработке спецкурсов, посвященных французской поэзии Возрождения. Результаты работы также могут быть использованы в более широких исследованиях французской поэзии XVI века, в том числе в ее сопоставлении с итальянской лирической традицией.

Апробация результатов диссертации. Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Материалы диссертационного исследования были представлены в форме доклада на Международной научной конференции «Ломоносов-2011» и конференции СмолГУ «Риторика в свете современной лингвистики».

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **введении** формулируется главная цель исследования, обосновывается актуальность выбранной темы, отмечается недостаточность разработки поставленной в диссертации проблемы в исследованиях как зарубежных, так и отечественных ученых. Далее определяется методология исследования, излагаются представления о

предмете и задачах работы, а также указывается круг изучаемых текстов. В рамках введения мы кратко рассмотрели историю проникновения неоплатонизма во французскую словесность первой половины XVI века. Кроме того, мы определили место трех анализируемых нами сборников как в национальной традиции, так и по отношению к традиции итальянского петраркизма.

Глава первая «Образ дамы». Описания дамы и ее красоты в любовной поэзии составляют первый, ближайший к читателю план поэтической репрезентации. Поэтические описания женской красоты в трех выбранных нами сборниках изобилуют сравнениями и метафорами, восходящими к неоплатоническому учению о красоте (соответствие совершенства дамы как микрокосма красоте макрокосма, световые метафоры, обожествление дамы).

Первое упоминание дамы в «Делии» М. Сева связано с рождением дамы. Делия рождается в игре отражений, действие божественной (Бог и Природа) и небесной (Эмпирей и Грации) инстанции направлено на внешнюю (дизен 2) и на внутреннюю (дизен 4) красоту. Внешняя красота становится внутренней, чтобы снова стать внешней: прекрасные дела дамы уподобляются цветам (дизен 4).

Платон и неоплатоники соотносят видимый и умопостигаемый мир через световые сравнения. Появление дамы обозначают многочисленные световые метафоры. Образ Делии запечатлевается во взгляде лирического героя, и божественный свет, с одной стороны, затмевает в нем огонь земного желания, с другой, поддерживает в нем жизнь. Символика света сочетается с противопоставлением жизни и смерти любящего: непрерывное самоотречение в любви выражено в метафоре жизни как умирания, которую мы встречаем в «Комментарии» Фичино (дизены 7, 100, 126).

Прибегая к сравнению локона Делии с солнечным лучом, Сев подчеркивает эксплицитную аналогию между внешним и внутренним, видимым и невидимым. Взгляд любящего так же прикован к волосам дамы, как его мысли обращены к запечатленному в душе образу. Следовательно, все существо «внутреннего» и «внешнего» человека должно подчиниться закону, диктуемому дамой-Солнцем (дизен 12). Поэт объединяет свет, повергающий любящего во мрак, и «обычай» дамы (дизен 23). Размышление о красоте Делии Сев переносит в метапоэтическую плоскость. Свет, исходящий от дамы, служит ориентиром поэту и любящему,

«обычай» дамы метафорически обозначает высокий любовный закон и поэтический идеал (дизены 12, 23).

В дизене 80 Делия ослепляет любящего светом молнии, превосходящим возможности телесных чувств и человеческого разума. Свет вызывает двойное чувство восхищения перед благом и страха перед служением ему. Тревога любящего вызвана тем, что это служение обречено быть безответным, слепым. Глаза так же привыкают к солнечному свету, как разум постепенно поднимается до созерцания идей. Мотив молнии возвращает нас к моменту «*innamoramento*». Предчувствия лирического героя оправдываются, каждое появление дамы, каждая попытка приблизиться к воплощаемому ей благу отдаляет от него, и антитезы света и мрака создают поэтический контраст, то возобновляя страдания лирического героя, то затмевая его сознание (дизены 106, 128).

В отличие от «Делии», в «Оливе» рождение дамы предшествует «*innamoramento*». Образ дамы возникает от переизбытка прекрасного, разлитого в природе. Белизной кожи Олива обязана прекрасным лилиям, белокуроыми волосами – золоту, румяными устами – алым розам, сиянием очей – солнцу. Щедрое небо вложило в душу Оливы свои семена. Последний терцет отсылает нас ко второй речи «Комментария на «Пир» Платона», незримые семена – формы всех вещей, которые даются от Бога через красоту. Образ Оливы предстает как собирательный образ вечной, непреходящей красоты мира, отражение макрокосма в микрокосме. Около десяти сонетов первой редакции «Оливы» 1549 года представляют собой блazoны и посвящены поэтическому описанию поочередно волос (сонеты 8-10), глаз (11-12), руки (13), стопы (15), всего тела (16-17) дамы.

В ряде сонетов красота дамы перестает быть портретной. Сонет 6 построен на сравнении дамы с солнцем. Световое сравнение в сочетании с мотивом ослепления и невыразимости красоты дамы мы могли наблюдать у Сева (дизен 80). У обоих поэтов это сравнение отражает «положение неоплатонической философии, согласно которому наш мир по отношению к небу Идей есть не что иное, как темная пещера, мир мнений»³. Однако это сравнение усложняется, поэт нагнетает образы, связанные со зрением (*œil constant, Soleil, clarté, face excellente, yeux, beauté, clarté, oiseau à Jupiter*).

³ Magnien M. Séminaire Pasquali. 2004, p. 398.

Световые метафоры в «Оливе» сообщают динамику движению лирического героя. Поэт стремится вывести своего лирического героя из состояния болезненной неподвижности, присущего лирическому герою Сева. В «Оливе» обращает на себя внимание раздвоение взгляда: с момента зарождения любви лирический герой Дю Белле посвящает себя служению Оливе, в то время как поэт не упускает из виду приоткрывшийся ему идеал. Свет, излучаемый взглядом дамы, дает начало любовно-поэтическому движению в сборнике.

В сонетах 11-12 Дю Белле прибегает к антитезам света и мрака, характерным для «Делии». В первой части сборника два противоположных начала разведены, и свет исходит от дамы и рассеивает мрак, в который погружен любящий. Глаза дамы, уподобленные путеводным звездам, или спасают терпящего крушение любящего (сонет 11), или позволяют вылечить нанесенную ими рану (сонет 12). Диалектика страдания и искупления задает направление поэтического поиска Дю Белле. В то же время метафоры небесных светил постепенно сближаются с метафорой «поводыря», направляющего лирического героя «Оливы». Метафора взгляда включается в аллегорию блуждания души, поэтического поиска.

«Innamoramento» напоминает самопожертвование лирического героя, по своей воле отдающегося в плен и ведомого взглядом дамы. Метафора взгляда обозначает выразительную силу поэзии, обращающейся к воображению, чувству, в соответствии с принципом, сформулированным самим Дю Белле в «Защите и прославлении французского языка» («<...> лишь тот будет действительно поэтом <...>, кто заставит меня негодовать, успокаиваться, радоваться, огорчаться, любить, ненавидеть, любоваться, удивляться»⁴). Поэтическое исступление может обладать большей или меньшей силой, в зависимости от расположения богини-покровительницы поэта. Образ Оливы в большей степени, нежели сам лирический герой, становится образом поэта и поэзии, укрощающей, приручающей своей кротостью.

Когда портретная серия сонетов завершается, любящий осознает расстояние между идеалом и его земным воплощением. Он все более склонен проводить грань между вечной и мимолетной красотой дамы. Подлинная и вечная красота, вызывающая любовь, свойственная небесной Венере, - это красота нравственной и интеллектуальной добродетели. Человек в данном случае предстает не как единство

⁴ Поэты французского Возрождения. Л., 1938. С. 282-283.

тела и души, но исключительно как его душа. Образ преходящей, тленной красоты поэт противопоставляет бессмертному образу, заключенному в «писаниях», «божественном знании» (сонеты). Метафоры света, объединяющие духовное и телесное, сменяются сопоставлением тела и духа, характерного для христианского гуманизма Эразма и Бюде.

В «Комментарии» Фичино красота представлена как упорядочивающая сила. Исходя из некоего центра, она организует все уровни мироздания (ангельский ум, душу мира, материю и природу) вокруг этого центра. В сонете 38 первой редакции «Оливы» образ небесной сферы, повторяющей себя в прекрасном лице дамы, отсылает к неоплатонической космологии. Небесная красота нашла свое отражение в прекрасном облике дамы, которая становится проводником, своего рода зеркалом этой организующей силы на земле.

В «Любовных заблуждениях», как и в «Оливе», образ дамы объединяет микрокосм и макрокосм, что находит выражение в характерных сравнениях и метафорах. В сонете 3 земная красота являет собой концентрированное повторение небесной. Поэт задействует образ сферы, платоновский символ совершенства, в визионерской поэтической игре: земная сфера (лик дамы) оправлена в небесную сферу. Как небесная, так и земная красота дамы неотделимы от света, однако в первом случае дама излучает этот свет (ее лоб подобен небесному своду, глаза – двум солнцам), во втором он становится отраженным (белизна лица с множеством оттенков). В отличие от идеала, отражением которого она является, земная красота дамы состоит из неуловимых переливов, поэтому она непрерывно ускользает от поэта и влюбленного. Световые метафоры нередко сочетаются с мотивом соответствия микрокосма макрокосму, однако красота дамы определяется не только расположением светил на небе, но и переменами ее настроения. Эти перемены в свою очередь приравниваются к природным явлениям (сравнение переливающейся белизны лица дамы с радугой или меняющей цвет розой в сонете 33).

Сближение небесного и земного может привести к отождествлению дамы и небесного тела, и тогда оно имеет судьбоносные последствия для любящего (сравнение лица дамы с третьей сферой – сферой Венеры – в сонете 41). Подобные эксплицитные метафоры свидетельствуют также об идеализации женского образа и выводят любящего за пределы земных переживаний.

На протяжении всей первой книги «Любовных заблуждений» любящий имеет возможность созерцать лишь внешнее совершенство дамы, в то время как ее внутренний мир остается для него закрытым. Тем не менее, в некоторых сонетах можно обнаружить, хотя и не в полной мере, фичиновское соответствие «красота» - «благо». Когда Пасифея играет на лютне или на спинете, чувства любящего приходят в гармонию, и в нем зарождается надежда на расположение дамы (сонет 42). Лютня в руках дамы – образ поэтического вдохновения: поэт подобен инструменту любви, и поэзия, вдохновленная небесной гармонией, призвана внушить даме ответную любовь. Пасифея не только возлюбленная лирического героя, но и творение поэта, его Галатея. Любовь исходит из божественного источника и возвращает к нему. Тиар подчеркивает всеобъемлющую, космическую природу любви. Назначение любящего и его дамы в том, чтобы участвовать в мировой гармонии. С другой стороны, несоответствие внешней красоты внутреннему миру дамы дает любящему повод упрекнуть ее в холодности, свидетельствующей о нарушении этого идеала. Пасифея могла бы стать совершенным творением Природы, если бы за ее достоинствами не обнаружился недостаток – холодное сердце. Холодность дамы противоречит законам ее создательницы – Природы – и нарушает мировую гармонию (эпиграмма «Lors fut Nature et dextre, et disposée», поэма «Немилость»).

Красота относительна в «Любовных заблуждениях» лишь тогда, когда она является частью человеческого мира или социального контекста. Ограничения социального характера не препятствуют любящему созерцать духовное совершенство, открывшееся ему благодаря даме. Дама становится образом божественной красоты. Поэт, с одной стороны, как будто описывает живописное изображение божественного лика дамы («ce divin visage», «cette image»), с другой, относится к ней как к образу совершенства в платоническом смысле (сонет 5). В обоих случаях за образом дамы стоит превосходящая его трансцендентная реальность. Религиозно окрашенный дискурс сочетается с философским: созерцание («contemplation») приводит к религиозному поклонению («dévotion»). Созерцание предполагает восхождение по лестнице постижения прекрасного, ведущей к божественной красоте (сонет 7).

Вторая глава «Лирический герой». В сборниках трех поэтов влияние неоплатонизма накладывается на национальную поэтическую традицию, идущую от

великих риториков и Клемана Маро. Сев и следом за ним Дю Белле и Тиар вступают в полемику с Маро и маротической школой, оттесняя ее на второй план. Сев косвенно упрекает своего предшественника в одномерном представлении о любви и противопоставляет маротической «целомудренной любви» («Temple de Cupido») единство добродетельного любовного служения и желания с присущим ему нравственным страданием (дизен 17). Земное и небесное сливаются в поэтической игре, которая подкрепляется средневековыми представлениями о психофизиологии любви, отраженными в «Комментарии» Фичино и в поэзии стильновистов.

«Целомудренная» любовь Маро зарождается в сердце, так что сердце остается ееместилищем («Храм Купидона»). В любовном универсуме «Делии» сердце становится посредником между телом и душой. Через взгляд любовные стрелы проникают в сердце и поражают душу (дизен 1). В роли посредника между телом и душой может выступать дух. В единственном числе дух сближается с понятием о разумной (интеллективной) душе. Принимая форму множественного числа, понятие «духа» отсылает к учению Галена о духах – субстанции, возникающей в крови и связующей тело и душу человека. В обоих значениях это понятие встречается в поэзии стильновистов и Данте.

С понятием духа тесно связано зарождение любви. Жизненные духи лирического героя буквально заражаются образом дамы. В дизене 22 происходит имплицитное наложение двух значений, вкладываемых в понятие «духа» современниками. Дух (разумная душа) рано или поздно вынужден будет покинуть тело, в то время как жизненные духи должны оставаться в жилах влюбленного. По воле дамы душе влюбленного предстоит совершить долгое путешествие во владения Гекаты, Дианы или Прозерпины, олицетворяющих соответственно землю, небо или преисподнюю. Однако в то же время Луна растворена в крови и течет по жилам влюбленного («infuse dans mes veines»), ее образ несут в себе жизненные духи. Последние неотделимы от любви к Делии и должны победить смерть.

Роль ночного пространства в сборнике обусловлена самим именем дамы. Делия - олицетворение Луны, один из многочисленных эпитетов Дианы. Именно в ночное время становится возможным путешествие души. Сон позволяет духу на короткое время обрести свободу и покинуть тело спящего. Однако ночное освобождение духа

от тела приводит к разделению поэтического «я»⁵. Лирический герой ощущает живой лишь ту сторону своего существа, которая обращена к Делии (дизены 100, 126).

Мир сновидений повергает лирического героя в состояние тревоги. Поэтическое «я» во сне разделено, и его полнота восстанавливается по пробуждении. «Дух» возвращается из опасного странствия по некоей «глубине», полной «разнообразных вещей» («fons confus de tant diverses choses»), и с ним к влюбленному возвращается чувство уверенности, которое усиливает образ утренней зари, убирающей себя золотом и розами (дизен 378). Сон духа представляет собой необходимый этап поиска идеала, за которым должно последовать пробуждение к добродетели (дизен 306).

В «Делии» «innamoramento» разделяет порывы духа и земные устремления и становится началом долгого пути лирического героя к восстановлению единства поэтического «я». Лирический герой пытается преодолеть болезненное разъединение тела и духа, которое получает выражение в повторяющихся мотивах ночного блуждания духа (или души) и «поверженной души». Пробуждение лирического героя от ночного оцепенения призвано вернуть его к полноте истины и бытия, образы солнечного света (солнце, рассвет) сопутствуют восстановлению цельности поэтического «я». Однако автору «Делии» свойственно «переписывать себя», и пробуждение нередко прерывается новыми погружениями души в «сумеречные бездны».

Во второй части расширенной редакции «Оливы» 1550 года поэтика петраркистского «диссидио» уступает место религиозным и неоплатоническим мотивам. Композиция сборника 1550 года кольцевая: Дю Белле обрамляет основной корпус сонетов двойным кольцом сонетов, содержащих философские и религиозные мотивы. Любовно-поэтическое странствие лирического героя приводит его к обращению. Начавшись в Рождественскую ночь (5 сонет), оно завершается в день крестной смерти Христа (сонет 111, пятый с конца сборника) и «в поэтическом времени длится столько, сколько в богослужебном году длится жизнь Христа»⁶. Сонеты 5 и 111 задают эсхатологическую перспективу любовно-поэтического странствия лирического героя. Рождение дамы как воплощение Идеи в сонете 2

⁵ Charpentier, F. «A l'embrunir des heures tenebreuses»: le songe chez Maurice Scève. // Le songe à la Renaissance, Actes du colloque international de Cannes 1987, Université de Saint-Etienne, 1990. P. 159-167.

⁶ Saulnier, V.-L. Du Bellay. P., 1951. P. 58.

также находит отклик в сонетах 112 и 113, завершающих умозрительный «неоплатонический» путь лирического героя на небе идей.

Противопоставление дня и ночи обрамляющих сонетов родственно противопоставлению света и мрака. Метафора света, направляющего или влекущего к себе лирического героя, неоднократно встречается уже в сонетах первого сборника (11, 12, 38 (41), 40 (43)⁷). Взаимопроникновение мрака и света, их борьба, постепенное замещение первого вторым служат фоном для любовно-поэтического странствия любящего. Это противопоставление создает дополнительные тематические переливы в поэтической ткани сборника 1549 года. Сонет 26 открывает серию сонетов, в которых граница между светом и тенью исчезает, так что любящий теряется в их слиянии. К световым контрастам Сева Дю Белле добавляет антитезы, выражающие состояние мучительной неподвижности, в котором пребывает лирический герой («je veux courir» - «jamais ne deplace»; «mon corps est libre» - «mon cœur est en prison retenu»). Подобные колебания становятся темой двух следующих сонетов (27, 28).

Оппозициям дня и ночи, света и мрака родственно противопоставление слепоты и зрения. Амур, раненный им лирический герой принадлежат первому полюсу, дама – второму. Присутствие «слепого лучника» повергает любящего в смятение и неподвижность. Оно обозначает пребывание души в парализующей темноте. Поэт противопоставляет не Купидона Амуру как земную любовь небесной любви, но Амура-Купидона Оливье-Минерве. Любовное исступление подчиняется разуму. Воплощение небесной любви в сонете Дю Белле происходит одновременно с открытием лирическим героем небесной красоты Оливии и зарождением земной страсти. Амур-Купидон – аллегория слепой и безрассудной любви - выбирает жертву, которую он рассчитывает сделать подобной себе. Неслучайно эпитеты Купидона в поэзии и мифографиях используются применительно к самим влюбленным.

Если желание становится неуправляемым, необходимо найти другого «правителя» («guide»), чтобы обратить его к благу. Лирический герой тяготится страстью и пытается преодолеть связанные с ней противоречия. Он задается вопросами, которые имеют отношение к его настоящему и к ожидающей его неясной

⁷ В скобках указан номер сонета в расширенной редакции сборника 1550 года.

участи. Определенным представляется лишь то, что «небесный победитель» предопределил итог страданий лирического героя на небе.

В некоторых сонетах дама выступает в роли «правителя», небесного Амура. Ср. в третьей речи «Комментария» Фичино, в толковании речи Эриксимаха, следующей за рассуждением Павсания о земной и небесной Венере: «Нам остается после этого показать, каким образом [Эрот] является наставником и правителем всех искусств»⁸. Олива-Минерва занимает место небесного Эрота, становится воплощением духовного начала любви.

Помещая имя дамы в заглавие сборника, Дю Белле проводит грань между лирическим героем и его возлюбленной, с одной стороны, и автором и его творением, с другой. Это разделение в некоторых сонетах «Оливы» приводит к наложению двух тем – воспевания возлюбленной и упования на бессмертие своей поэзии. Амур и дама причиняют любящему страдания, но лирический герой Дю Белле не испытывает страха перед неизвестностью, свойственного любящему в «Делии». Напротив, он отдается на милость дамы и Амура. Уже в первых сонетах «Оливы» любовь подчиняется поэзии.

Заглавие сборника Тиара – «Любовные заблуждения» - включает в себе метафору и предполагает существование пространства любовного блуждания лирического героя и пространства идеальной любви. Необходимым условием для начала странствия поэтического «я» является осознание неполноты идеала, отсутствие другого. В заглавии и первых сонетах сборника поэт задает систему координат, в которой проходит любовное странствие лирического героя. Зарождение любви подразумевает две составляющих: взгляд приводит лирического героя к непрерывному страданию и познанию. Если первое имеет более отношения к телу и душе, второе принадлежит области духа. Тиар опирается на средневековые представления о любовной физиологии, отраженные еще в куртуазной любовной лирике (мотив образа дамы, запечатлевающегося в сердце). Эти представления накладываются на учение Леона Эбрео о любви как желании. Желание вскоре заполняет собой все пространство блуждания, оно объемлет все существо любящего, становится тождественно мысли (сонет 48) и самой жизни (сонет 22) любящего. В то же время любовь не обретает полноты, прежде чем не узнает своего подлинного

⁸ Комментарий на «Пир» Платона. // Эстетика Ренессанса, под ред. В. П. Шестакова. М., 1981. В 2-х т. Т. 1. С. 163.

предмета. Дух способен «созерцать» идеальную, божественную красоту, находящуюся за пределами отдельного тела или отдельной души (сонет 7). Душа человека после его воплощения хранит образ идеальной красоты. Любовь рождается благодаря «узнаванию» - соответствию предмета любви этому образу (сонет 5).

Идеал любви подразумевает, что дама не слышит жалоб любящего, так что он постоянно оказывается лицом к лицу с одиночеством. Земная любовь в неоплатоническом понимании должна быть взаимной и предлагать духовное пространство, разделяемое любящими. В первой книге «Любвных заблуждений» о достижении взаимности мы узнаем из завершающей поэму «О целомудренной любви».

Третья глава «Неоплатонизм и преодоление мифа». Ренессансные поэты воспринимали мифологию как живую и вечную «плоть», в которую облекается «дух». Следовательно, мифология была нужна им не сама по себе, но как язык образов, необходимая форма выражения поэтического смысла. Источниками мифов и их толкований служили многочисленные монографии и книги эмблем. В любовной лирике лионской школы и Плеяды поэтическое я нередко отождествляет себя с мифологическим персонажем (Иксионом, Сизифом, Танталом и др.). Дю Белле обнажает этот прием в антипетраркистской поэме «Одной даме» как один из приемов, характерных для «искусства подражать Петrarке» («pétrarquiser»). Среди мифологических персонажей поэт упоминает Сизифа, Иксиона, Прометея, возможно, имея в виду сочинения своих современников – Сева и Тиара. Вводное восьмистишие и первые дизены «Делии» содержат скрытые мифологические аллюзии. Во вводном восьмистишии Сев объявляет предметом «Делии» не земную любовь, но причиняемые Делией страдания. Страдания, обозначенные метафорой повторяющейся смерти любящего, с одной стороны, отсылают к представлению Фичино о любви как смерти в себе и жизни в другом, с другой, напоминают о наказании, наложенном Юпитером на Прометея. Мифологическую аллюзию подкрепляет сравнение дамы с Пандорой (дизен 2). Жерар Дефо приводит непосредственный источник Сева – аллегорическую поэму лионского клирика Жана Оливье «Пандора», изданную Этьеном Доле в 1541 году в Лионе, в которой

обобщаются ключевые моменты мифа⁹. Оливье опирается на изложение мифа у Гесиода.

Сев отклоняется от гесиодовского изложения мифа: если Пандора у Гесиода являет собой прекрасное зло, Сев наделяет даму полнотой внутреннего и внешнего совершенства, и его лирический герой вынужден взять на себя вину в своем заблуждении. Мифологические аллюзии в начальных дизайнах «Делии» сочетаются с библейскими. В первом дизайне лирический герой нарушает одну из десяти ветхозаветных заповедей о несотворении кумира (дизен 1). «Божественный образ» дамы (дизен 3) напоминает о сотворении человека в начале книги Бытия, заблуждение лирического героя (дизен 3) отсылает к заблуждению первых людей. В мифе женщина становится проводницей бед и несчастий на земле, что придает ей сходство с Евой. Аналогия объединяет зарождение страсти и осознание еще не обретенного, но уже потерянного рая (дизен 3). С перечисленными библейскими аллюзиями соотнесены ключевые моменты мифа (рождение Пандоры - ошибка Эпиметея - наказание Прометея). Подобно Прометею, лирический герой Сева несет наказание за то, что он приносит жертву творению, а не Творцу. Дизайны Сева потенциально заключают в себе несколько прочтений, соответствующих буквальному и аллегорическому толкованиям христианской экзегезы. Миф и Писание соотносятся друг с другом. В «Трудах и днях» Гесиода миф о Прометее пересказывается в самом начале перед рассказом об окончании золотого века, за которым последовала череда других, ведущих к упадку человечества. Поэма Гесиода привлекала гуманистов и мифографов, так как ее содержание перекликалось с книгой Бытия и историей первых людей.

Сонет 11 «Оливы» содержит повторяющуюся дважды анаграмму имени дамы («olive» - «voile» («покрыв»)). Дю Белле использует тот же прием, о котором говорилось в связи с «*innamomento*»: поэт выводит внутренний мир вовне. Любящий сравнивается с мореходом, попавшим в бурю, так что спасти его могут лишь появившиеся из-за туч звезды – глаза дамы. Анаграмма имени дамы вводит противопоставление света и темноты, создает эффект дуализма мира, в котором противопоставлены хаос (смятение влюбленного) и гармония (упорядочивающее начало, воплощенное в даме). Лирический герой всматривается в горизонт, сокрытый

⁹ См. предисловие Ж. Дефо к изданию: Scève M., Delie, object de plus haute vertu. Genève, Droz, 2004. P. lxii – cii.

от него все застилающей темной пеленой («un voile noir»), которая отделяет аллегорическое пространство бури от источника света. Если по одну сторону этой пелены морехода ждет неминуемая гибель, по другую находится источник его спасения. «Темная пелена» в конце концов разрывается, и из-за нее показывается источник света. Аллегория морской бури заимствована из сонета Ариосто, отсылающего к мифу о Леандре. В первой редакции «Оливы» Э. Бюрон обнаруживает сюжетные отголоски поэмы Муся «История Леандра и Геро», переведенной Клеманом Маро. Как и герой мифа, лирический герой Дю Белле должен преодолеть расстояние, отделяющее его от возлюбленной (Леандр переплывает Геллеспонт), и его любовное странствие заканчивается схожим образом (огонь маяка, поддерживаемый Геро, погас, и Леандр утонул)¹⁰. Миф о возлюбленном прекрасной Геро перекликается с мотивами и образами, возникающими в разных сонетах сборника: аллегорией плавания, лишённого ориентира, мотивом бесцельного блуждания, образами путеводных звезд и солнца (метафорами глаз дамы). Мифологическая «нарративная канва» обрывается в последнем сонете первой «Оливы» (сонет 59 (50)): дама вовремя не спасает любящего, и он погибает.

Во второй редакции «Оливы» поэт сталкивается с необходимостью возобновить любовно-поэтическое странствие лирического героя. Дю Белле уделяет внимание уже не описаниям дамы, но самой природе любви. Сонет 58 занимает центральное положение в расширенной редакции и отмечает переход от воспевания дамы и описания страданий любящего к религиозным и неоплатоническим мотивам второй части сборника. В сонете поэт предстает одновременно сторонником неоплатонического представления о любви, ведущей от земной красоты к ее небесному прообразу, и последователем Петрарки, в лирике которого любовь часто предстает как источник страданий. Рифмы сонета связывают его одновременно с заключительными сонетами второй редакции («guidées» - «Idées») и сонетами первого сборника («beauté» - «cruauté»). В последующих сонетах Дю Белле возвращается к отправной точке любовно-поэтического странствия – зарождению любви. В сонете 63 поэт заимствует аллегорическое описание «innamoramento» у Петрарки (сонет 2 «Книги песен»). Амур завладевает добродетелью лирического героя, однако утрата

¹⁰ Buron E., Cernogora N., Trotot C., Du Bellay : La Deffence et illustration de la langue françoise. L'Olive. Paris, Atlante, 2007. P. 138 sq.

приводит его к открытию небесной красоты и означает торжество не земного, а небесного Амура. В сонете 69 Дю Белле вновь обращается к Петрарке: бог любви укореняет в сердце лирического героя росток оливы, возносящий его к небу.

Внутренние связи между сонетами сборника придают особое звучание отдельным стихотворениям. Связь внутреннего и внешнего мира возможна благодаря единству поэтического языка их описания. В «Оливе» находит отражение представление о любви как о всеобъемлющей силе, организующей и пронизывающей мироздание. Это представление отражено в системе метафор, связанных с природными стихиями. Ветер вздохов (сонет 42) оказывается родствен ветреной, неверной мысли (сонет 43), теплому Зефиру (сонет 9) и всепроникающему пламени любви (сонет 89). В поэтическом универсуме «Оливы» метафоры стихий создают движение, которое в конце сборника приводит любящего на небо идей.

Первая книга «Любовных заблуждений» открывается фигурой мифологического страдальца – Иксиона (сонет 2). Следующие друг за другом глаголы («*craindre*», «*esperer*», «*croistre*», «*empirer*») передают движение мысли лирического героя по кругу. Внутренняя форма глагола «*empirer*», упоминание любовного жара («*ardeur*», «*reine ardente*») подготавливают переход к центральному образу сонета – эмблематическому образу огненного колеса Иксиона. В первом терцете любовное страдание получает «буквальное» выражение как смена противоречивых душевных состояний, во втором – «фигуральное». Избыточность формы придает суггестивную силу поэзии, обращенной к воображению (внутреннему зрению) и слуху читателя. Упоминание имени Иксиона в самом конце сонета придает страданиям лирического героя эмблематический характер.

В многократном повторении фигуры круга в последующих сонетах сборника находят отражение отдельные аспекты мифа, который становится своего рода архетипом. При этом мотивы вечного страдания и предопределения в сочетании с огненными образами оттесняют мотив наказания на второй план.

Композиция первой книги «Любовных заблуждений» подчеркивает цикличность, присущую поэтическому изображению страданий лирического героя Тиара. Фигура круга становится центральной и отражается как в теме, так и в форме последующих сонетов. Мысль любящего движется по кругу в попытке найти причину страданий (сонет 16). Это движение вызывает ассоциативное сравнение дамы и

лирического героя с драгоценным перстнем. Поэт сравнивает любовь к даме с твердостью бриллианта, устойчивого к пламени (сонет 17). Мотивы пламени и неуязвимости любви лирического героя объединены в образе вечного горения, возвращающем нас к эмблематическому образу начала цикла. Форма перстня передается сонету 18, последний стих которого повторяет первый («Le ferme dueil prenant en mon œur vie»). Во всех трех сонетах звучит мотив навязчивости желанья, замкнувшегося в себе.

Тиар верит во взаимосвязанность человека, мира и Бога. Лирический герой и его дама участвуют в божественном круговороте любви. Красота дамы, объединяющая земное и небесное, является частицей потока божественной красоты. Гармония мироздания остается неполной, если любовь лирического героя, совершенная в силу своего предмета, остается безответной. Красота дамы недостаточна для установления гармонии в мире, она должна стать любовью, чтобы привести любящих к наслаждению от единения с божественным. По выражению Ж.-К. Каррона, «взаимная любовь должна в пределах подлежащего ей микрокосма поддерживать ту же гармонию, что и ежедневное возвращение поддерживает в макрокосме», следовательно, «отказываясь следовать требованиям любовного закона, дама нарушает порядок всего мироздания»¹¹. Серия сонетов 9-11 отмечена мотивом жестокости, представленной как нарушение законов природы, божественных и человеческих, как источник несправедливости на уровне всего мироздания. Поэт поочередно приписывает жестокость стреле Амора (сонет 9), небу (сонет 10) и даме (сонет 11).

Параллельно с мотивом непрерывного любовного страдания Тиар разрабатывает мотив судьбы. Размышление влюбленного о причине собственных страданий от земных страданий и внутренних противоречий приводит любящего на небо. Дама-Солнце причиняет лирическому герою Тиара страдания, сопоставимые с теми, что испытывает Иксион на огненном колесе. Пламени земной любви, открывающему длинную цепочку причинно-следственных связей («l'ardeur» - «desir» - «vouloir» - «pouvoir» - «esperance»), поэт противопоставляет небесное пламя, воплощенное в даме-Солнце. Если первое усиливает земное желание влюбленного, второе объемлет все его существо. Если солнце ослепляет и опалает любящего извне, то огненное

¹¹ Carron J. C., Discours de l'errance amoureuse. Une lecture du 'canzoniere' de Pontus de Tyard. P., Vrin, 1986. P.65.

колесо – аллегория страданий, которые лирический герой носит в себе. Безысходность положения лирического героя предопределило положение звезд на небе. Сравнение лирического героя с Иксионом придает его земным страданиям космический масштаб. Воплощенные в аллегии непрерывно вращающегося огненного колеса, страдания связывают лирического героя с идеальным миром небесных светил. Движение колеса повторяет круг, по которому движутся звезды и небесные сферы. Монашеский подвиг звезд, не меняющих траектории движения, повторяется в монашестве Иксиона.

Заключение. В начале нашего исследования мы поставили перед собой цель показать, каким образом неоплатоническое учение о любви и красоте преломляется в поэтическом универсуме любовных сборников трех поэтов – Мориса Сева, Жоашена Дю Белле и Понтюса де Тиара.

Как пишет Ю. Б. Виппер, платоническая концепция любви «давала [поэтам] возможность интеллектуально обогатить и «возвысить» изображение любовных чувств». Любящий и предмет любви в этой концепции приобретают новый смысл. Предмет земной любви важен не сам по себе, но как воплощение небесной красоты. Земная любовь – лишь ступень на пути к небесной любви. Любящий – душа, естественный свет которой стремится к своей второй половине – небесному свету.

Влияние нового понимания любви и красоты заметно уже в первых стихотворениях сборников, описывающих рождение или первое появление дамы. Дама предстает миру как зримое воплощение или отражение его красоты. Образ дамы – собирательный образ красоты мироздания, отражение макрокосма в микрокосме. Сиянию зримой красоты дамы отвечает внутреннее совершенство. В первой части нашего исследования мы рассмотрели, каким образом неоплатоническое определение прекрасного как блага и божественного сияния претворилось в образной структуре трех поэтических сборников. В описании красоты дамы в трех сборниках доминируют световые и «космические» сравнения и метафоры. Неоплатоники объединили в своем определении прекрасного свет, красоту и благо и распространили платоновскую метафизику света на все уровни мироздания: божественный свет объединяет мир видимостей и духовных сущностей. В «Делии» световые образы отличаются строгостью и простотой. Красота отождествляется со светом (дизен 7), локон уподобляется солнечному лучу или золотой нити (дизен 12), быстрый взгляд

глаз – молниям (дизен 80). Световые метафоры в «Делии» позволяют поэту соотнести мир зримый и незримый, умопостигаемый. Поэт постоянно переходит грань между двумя мирами (рождение дамы как отражения невидимого, идеального мира (дизен 2), красота поступков дамы, свидетельствующая о ее добром нраве («цвет всех твоих деяний», дизен 4)). Световые образы неотделимы от мотивов, связанных со зрением. Взгляд любящего сам по себе не является источником света и вторичен по отношению к свету (видимое сияние красоты Делии, пробуждающее в лирическом герое огонь желания (дизен 7); золотой локон, обращающий помыслы любящего к Делии (дизен 12)). Световая символика позволяет поэту объединить даму и лирического героя. Сев прибегает к фигурам контраста – антитезам и оксюморонам – оттеняющим образ дамы и подчеркивающим расстояние, отделяющее от нее лирического героя (дизены 7, 80). Наконец, соответствие внутреннего и внешнего совершенства дамы подводят любящего к осознанию необходимости стремиться к воплощенному в ней недостижимому идеалу (дизены 12, 23, 80). В «Оливе» и «Любовных заблуждениях» световые образы существенно усложняются. Отдельные сонеты «Оливы» целиком строятся на образах, связанных со зрением (сонет 6 «Оливы»). Как и Сев, Дю Белле описывает в начале сборника рождение дамы, представленное условно: Олива есть отражение макрокосма в микрокосме, воплощение совершенства, не принадлежащего ей (ср. сонет 2, стихи 7-8, «[...] celle-là naquit en ces bas lieux/Qui a pillé du monde tout l'honneur»). В завершающей части сборника красота дамы обретает первоначальную простоту, дама расстается с прежним ярко расцвеченным убором, который оказывается лишь «покровом». Олива незаметно уходит с поэтической сцены, и восхваление красоты дамы уступает место религиозному переживанию (сонет 91). В отличие от Сева, Дю Белле в точности следует учению Фичино о восприятии красоты. Он избегает синестезии, присущей лирическому герою Сева. Как впоследствии и другие поэты Плеяды, он культивирует сравнение появления дамы с появлением небесного светила (сравнение дамы с солнцем в сонете 6, Олива в образе «утренней красавицы», в облике которой отражаются лунное сияние и свет рассветного солнца в сонете 16, сонеты 17, 53, 83, 98). Живописные световые метафоры сочетаются в «Оливе» с окрашенным гуманистическим пафосом сопоставлением тела и духа, тленного и вечного (сонеты 32, 74). Одной из структурообразующих метафор в «Оливе» является метафора

взгляда. Взгляд дамы одновременно является источником страданий лирического героя («*innamoramento*») и включает в себе средство к его спасению (сравнение глаз дамы со звездами в сонетах 11 и 12). Именно во взгляде берет начало любовно-поэтическое странствие лирического героя. Кроме того, метафора взгляда отсылает к неоплатонической идее о поэтическом исступлении. В «Любовных заблуждениях» Тиара световая образность способствует усложнению образа дамы. Первое появление дамы, как и в «Оливке», описывается как явление космического порядка (в облике дамы земная и небесная красота сочетаются). Однако Тиар противопоставляет земную красоту небесной как ее отражение. В последующих описаниях дамы поэт часто прибегает к метафорам и сравнениям, отождествляющим ее лик с небесной сферой, глаза – со звездами (сонеты 3, 51). В образе дамы отражается как внешний (макрокосм), так и меняющийся внутренний мир (настроение дамы). Сближение макрокосма и микрокосма в ряде сонетов вводит дополнительный мотив небесного «влияния» и призвано показать всеобъемлющую природу любви, ее судьбоносный характер.

Во второй главе нашей работы мы попытались рассмотреть движение лирического героя к предмету любви. Неоплатонизм предполагает реализацию потенций, заложенных в душе - чувственного стремления к материи или разумного стремления к интеллектуальным сущностям. В «Делии» влияние неоплатонического учения о любви накладывается на традицию Маро и великих риториков. Полемика с Маро и Фичино вызвана стремлением поэта передать телесное и духовное переживание любви в их нераздельности. При этом поэт опирается на средневековую психофизиологию, отраженную в поэзии стильновистов и Данте и философию Леона Эбрео. Противопоставление Амура и Купидона связывает «Делию» с эмблематической традицией и поэзией Маргариты Наваррской.

Композиция «Оливки» в ее окончательной редакции задает двойную перспективу, в которой проходит любовно-поэтическое странствие лирического героя. С одной стороны, оно простирается от ночи рождения Христа (сонет 5) до дня Его крестной смерти (сонет 111); с другой, лирический герой на протяжении цикла совершает путь, начало которого связано с воплощением Идеи в Оливке (сонет 2), на ее небесную родину (сонет 113). Противопоставление ночи (сонет 5) и дня (сонет 111) создает тематическую основу сборника и родственно противопоставлению слепоты и

зрения. Так, в сонете 5 появляется образ слепого лучника Амура. Дю Белле противопоставляет воплощение небесной любви зарождению земной страсти. Если Амур слеп и безрассуден и стремится уподобить себе любящего, взгляд Оливы выводит его из темноты. Дю Белле противопоставляет уже не Купидона Амуру, но Амура-Купидона Оливе-Минерве. Дама становится поводырем ослепленного любящего и занимает место небесного Амура, воплощая духовное начало любви.

Любовные блуждания возможны лишь при отклонении от идеала. Таким идеальным образцом Тиар во вступительном сонете сборника признает «Делию» Сева. «*Innamoramento*» приводит лирического героя к осознанию любви как познания, принадлежащего области духа, и желания, присущего душе. Поэт опирается на учение Фичино и на учение Эбрео о любви как желании. Последнее, будучи обращено к даме, становится образом жизни и мысли любящего (сонеты 22, 48) и поэтически осмысливается как неизбежное страдание, вызванное благом. Познание также направлено на благо как на истинный предмет любви и предполагает постепенное созерцательное восхождение ко все более духовной красоте (сонет 7). Познание позволяет любящему преодолеть страдание и сублимировать желание, обреченное остаться неудовлетворенным (заключительная песнь «*De chaste amour*»).

Тиар прибегает к неоплатонической метафоре блуждания души, подразумевающей, что любящий погибает в себе самом и оживает в любимой (сонет 27). Следом за Эбрео Тиар полагал, что земная любовь должна быть взаимной и тем самым участвовать в гармонии, разлитой в мире, поэтому холодность дамы лирический герой воспринимает как противление природному порядку (эпиграмма «*Lors fut Nature et dextre, et disposée*», поэма «Немилость»).

Особое внимание мы уделили рассмотрению роли античной мифологии в сборниках трех поэтов. Назначение мифа в трех сборниках состоит в том, чтобы создать «покров» для выражения невыразимого. Автор «Делии» обращается к мифу о Прометее, придавая гиперболическую форму «заблуждению» лирического героя. Это заблуждение состоит в поклонении кумиру – Делии. Сев сохраняет дистанцию по отношению к мифу и подчиняет его своему замыслу. Ключевые моменты мифа перекликаются с историей грехопадения Адама и Евы. В «Оливе» Дю Белле лирический герой предстает в образе влюбленного Леандра, уступающего место Орфею в конце первой редакции сборника 1549 года. Из двух ипостасей лирического

героя – любящего и поэта – последнему суждено пережить первого и обессмертить возлюбленную. В середине расширенной редакции сборника поэт возвращается к теме «*innamoramento*», и любовно-поэтическое движение лирического героя возобновляется. В противостоянии с Амуром поэт терпит окончательное поражение. Амур и Олива-Минерва более не противопоставлены: бог любви отнимает у любящего его добродетель, но лишь затем, чтобы показать, что источник красоты не в сердце любящего и не в самой даме, но на небе (сонет 63); он ранит и возрождает любящего, укореняя в его сердце ветвь Минервы (сонет 69). Отныне желание влечет лирического героя уже не к даме, но к источнику ее красоты. В «Оливе» любовь изображена как стихийная всеобъемлющая сила, как единое дыхание, пронизывающее мироздание, что отражено в системе метафор и мифологических образов, связанных с природными стихиями (сонеты 9, 42, 43, 45). Любовно-поэтическое движение лирического героя проходит при их благоприятствии или их сопротивлении. Лирический герой «Любовных заблуждений» предстает в образе Иксиона (сонет 2). Миф об Иксионе становится своего рода архетипом: различные его аспекты постепенно реализуются на протяжении сборника (огненное колесо, колесо Фортуны, перстень дамы, кольцевая форма сонета). При этом мотивы вечного страдания и предопределения, судьбы сочетаются с огненными образами. Солярные метафоры в описании дамы противопоставлены образу огненного колеса как аллегории внутренних страданий любящего. Они позволяют разомкнуть этот круг, вывести лирического героя за пределы его страдания. Композиция первой части «Любовных заблуждений» предусматривает внутренние тематические переключки и продуманные переходы от «*innamoramento*» через преодоление разлада с миром к осознанию смерти как жизни.

Неоплатонические мотивы во французской поэзии XVI века были тесно связаны с увлечением Петраркой и – в гораздо большей степени – его поздними итальянскими подражателями, которые смогли наиболее полно претворить неоплатоническую теорию любви в особую поэтическую риторику. Подобные мотивы стали исчезать из французской поэзии с наступлением анти-петраркистской «реакции» в 1550-1570-е гг. и вновь возникли с возвращением моды на петраркизм: в «Сонетах к Елене» Ронсара, в любовной лирике Депорта, в творчестве барочных поэтов.

Основные положения диссертации изложены в следующих **публикациях**:

Авдонин В.П. Прощание с кумирами в оде "Одной даме" Жоашена дю Белле. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 7. Ч. 1.

Авдонин В.П. Ода "К одной даме" Жоашена Дю Белле: опыт авторской саморефлексии. // Риторика в свете современной лингвистики: тезисы докладов Седьмой межвузовской конференции (7-8 июня 2011 г.) Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2011.