

УДК 82(091)-14

ОБРАЗ ЛУНЫ В РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ: ДВЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАМКАХ ОДНОГО ЖАНРА

Андрей Александрович Сапёлкин

к. ист. н., заведующий кафедрой иностранных языков

Дальневосточная государственная академия искусств

690600, Владивосток, ул. Петра Великого, 3. andral.59@mail.ru

В статье прослеживается эволюция образа луны в европейской поэзии от античности до современности с акцентом на романтическом периоде, поскольку в творчестве поэтов именно этого периода использование «лунной» образности достигает пика. Рассматривается специфика трактовки образа луны как почти неперменной детали поэтической атрибутики в английской, французской и итальянской романтической традиции. Впервые выявляются две противоположные тенденции в рамках поэтического жанра – романтическая и антиромантическая, выразившиеся в альтернативной подаче образа луны. В качестве примеров использованы стихотворения английских, французских и итальянских поэтов, на русский язык прежде не переводившиеся.

Ключевые слова: поэзия; лунная образность; романтизм; итальянский романтизм; скапильятура.

Не найдется, пожалуй, такого поэта, у которого не было бы стихов о луне или упоминания о ней хотя бы в одной из созданных им стихотворных строк. И солнце, и луна были двумя главными светилами, которые человек наблюдал, делая первые шаги по земле в качестве *homo sapiens*. Неудивительно, что оба быстро сделались объектами религиозного культа и воспевались в гимнах, которые люди создавали в честь олицетворявших эти светила божеств. Поэзия, которая берет начало именно в религиозных обрядах и песнопениях, сделала и солнце, и луну едва ли не первыми предметами своей атрибутики. Луна искони была «оком ночи», тогда как солнце – «оком золотого дня» [Keith 1914: 89]. При этом если солнце всегда воплощалось в мужском образе, то луна в образе богини сделалась главным воплощением красоты и величественности, и самые ранние образцы такого воплощения мы находим у Гомера [Neilson 1912: 109]. В античной поэзии – в частности у Сафо (ок. 630 – 572/570 г. до н. э.) – уже четко определился тот круг образов, в которых воплощается луна, тот антураж, в котором она неизменно появляется, то эмоциональное состояние, которое ею вызывается, а также та метафорика, которая сделалась чуть ли не обязательной в поэзии всех последующих эпох, школ и направлений. С полным правом можно сказать, что Сафо – «личность, почти до совершенства романтическая, которую можно

уподобить самым чистым созданиям немецкого романтизма» [Piccolo 1920: 104] – предвосхитила романтизм, о чем наглядно свидетельствуют хотя бы следующие два образца ее чарующей лирики:

Близ луны прекрасной тускнеют звезды,
Покрывалом лик лучезарный кроют,
Чтоб она одна всей земле светила
Полною славой.

Уж месяц зашел; Плеяды
Зашли... И настала полночь.
И час миновал урочный...
Одной мне уснуть на ложе!
(Пер. Вяч. Иванова) [Античная лирика 1968: 34, 42]

Поэтическое искусство эллинистического периода представляет здесь ту абсолютную субъективность восприятия, то абсолютное слияние духа с самим собою и то изливание чувств, находящее свою субъективность и в окружающем мире, и в природе, какие сделались универсальными в романтическом искусстве нового времени.

Апробированная еще античной поэзией образность, включая лунную метафорику, а также всю систему лунных эпитетов, со временем превратилась в стандарт, обязательный для поэтов всех стран, всех художественных школ и направлений. От первоначальной свежести и новизны она постепенно эволюционировала в сторону

традиционности, чтобы, совершенно исчерпав себя, сделаться в итоге избитой и шаблонной. Еще С.Т.Кольридж (1772–1834), один из крупнейших английских поэтов-романтиков, а также теоретик поэзии, в своей *Biographia Literaria* (1817) отмечал, что даже у самых «изысканных поэтов XV–XVI вв., особенно итальянских, образность почти всегда одна и та же: солнце, луна, цветы... У английских поэтов, за немногими исключениями, в мыслях почти столь же мало новизны, сколь и образности...» [Coleridge 1905: 158–159]. Как верно отметил один из авторов, «открытия одного времени всегда становятся шаблонами, тираними следующего» [Quiller-Couch 1918: 29]. У английских романтиков – Скотта, Китса, Байрона, Шелли – и особенно поэтов т.н. «озерной школы» – Вордсворта, Кольриджа и Саути – редкое стихотворение обходится без присутствия луны. Это дало основание Э.Прэтту назвать одного из них – Китса – «лунным поэтом» [Pratt 1898: 81], хотя подобное определение вполне применимо к ним всем. Она же скрупулезно подсчитала, что у Скотта, например, на тысячу строк приходится сорок восемь слов, обозначающих цвет, и из них не менее двадцати двух раз встречается сочетание «бледный свет луны» [ibid.: 39]. Как отмечал Ф.Томпсон в своем знаменитом «Эссе о Шелли», «существует... некая ватага слов, “преторианская когорта” поэзии, помощь которых предписана и к которой прибегает любой, кто вожделеет мантии поэта, но без предписанной помощи которых никто и не смеет вожделеть этой мантии...» [Thompson 1909: 11]. Излишне говорить, что образ луны со всей своей лексической атрибутикой находится едва ли не в первой шеренге этой самой «преторианской когорты» поэтического словаря.

Круг «лунных эпитетов» в целом не столь уж и широк. Как у романтиков, так и у представителей предыдущих и последующих поэтических течений луна обыкновенно «призрачная», «унылая» в мистическом контексте, «бледная», «печальная» в меланхолическом, «белая», «серебряная» или «серебристая» в пейзажном, «спокойная», «величавая» в лирическом, «царственная» («царица ночи»), «ночное светило» в любовном. Более или менее одинаков и антураж «светила ночи»: луна, как правило, светит или из-за облаков, или в просвете между облаками, или же в окружении звезд, которые выступают ее «младшими» спутниками. Первая строфа «Зимней дороги» А.С.Пушкина («Сквозь волнистые туманы / Пробирается луна, / На печальные поляны / Льет печально свет она») представляет собой, по сути, квинтэссенцию всех романтических приемов поэтического изображения луны.

Однако уже в недрах самого поэтического культа луны, наряду с его утверждением, вызревало и его отрицание. Эти два процесса шли параллельно друг другу, и едва ли не первое наглядное его выражение мы находим еще у Шекспира в «Ромео и Джульетте» – в знаменитой сцене объяснения двух влюбленных, которое происходит лунной ночью в саду (действие II, явление 2).

Ромео

Мой друг, клянусь сияющей луной,
Посеребрившей кончики деревьев...

Джульетта

О, не клянись луною, в месяц раз
Меняющейся, – это путь к изменам.

(Пер. Б. Пастернака)

Шекспир вкладывает в уста Ромео слова, совершенно романтические как по духу, так и по способу выражения, – и это задолго до того, как романтизм оформился в качестве литературно-художественного течения. Однако Джульетта прерывает его романтический пыл вполне реалистическим замечанием, что луна – не тот предмет, которым можно клясться: она непостоянна (*inconstant*), так как регулярно меняет свой облик, предстывая в образе то убывающего, то прибывающего месяца, то, собственно, полной луны... От шекспировской сцены, таким образом, идут две параллельные тенденции: традиционно-романтическая и одновременно антиромантическая, отрицающая первую. Это отрицание проявляется чаще всего в форме пародирования традиционных приемов романтической поэзии. Меньше всего, казалось бы, можно было ожидать подобного от Перси Биши Шелли (1792–1822), одного из виднейших представителей английского романтизма. В своих стихах и особенно больших развернутых поэмах Шелли разнообразит лунные эпитеты, множит сравнения, сочиняет новые метафоры, но, в целом, не выходит за рамки традиционного изображения и воспевания луны. Типичным является следующий фрагмент поэмы «Эпипсихидион» (*Epipsychidion*, 1821) [Shelley 1821: 299]¹:

Царица звезд, чиста и холодна,

Твоя улыбка красит мир, Луна;

Твой пламень мягок, хоть и ледяной,

Меняясь, остаешься ты луной.

В свете всего творчества Шелли написанный им в 1820 г. и явно незавершенный набросок стихотворения *The Waning Moon* («Меркнущая луна») выглядит полной неожиданностью. Возможно, это сознательная пародия и автор не намеревался ее печатать, поскольку стихотворение увидело свет только в сборнике посмертных сти-

хов поэта, собранных и опубликованных его женой, Мэри Шелли, в 1824 г. [Shelley 1824: 485].

Как дама бледная, что при смерти уже,
Из спальни ковыляет в неглиже,
Напялив шаль, ведомая умом,
Который все слабее с каждым днем,
Луна на мрачный небосвод взошла
Бесформенной и белой массой.

В целом, однако, ни подобное пародирование, ни какая-либо другая ироничная или насмешливая трактовка образа луны не в характере английских (и, добавим, немецких) романтиков.

По верному замечанию Дж. Муони, «все самые типичные плоды романтической поэзии вызрели в германских туманах» [Muoni 1906: 83]. Французский романтизм ввиду особенностей климата, национального характера и исторического опыта французов отличается от романтизма «северян» – англичан и немцев. Как указывает другой автор, «их влияние и особенно английской литературы [на французскую]... было большим..., но не единственным и не самым важным. [...] Изменилось направление духа, здесь ищут другого идеала, сердца научились любить иначе, возникла необходимость в новых эмоциях» [Bisi 1914: 42]. У французских романтиков луна тоже остается неотъемлемым образом их стихотворной атрибутики, но все же она претерпевает определенную метаморфозу. У английских и немецких романтиков луна не только выражает состояние души, но и задает его. Вид луны, характер ее появления на небе, реакция, которую она вызывает, предопределяет настроение персонажа, образ его мыслей или действий, характер ситуации, а от этого – дальнейший ход повествования или даже развитие сюжета (если речь идет не о чистой лирике). У французских романтиков луна чаще всего выступает лишь стильным антуражем: она не определяет, она отражает. Ее появление на небе не предопределяет хода мысли или действия, характера ситуации или состояния души; она воплощает собой уже совершившееся, победоносно сияя в благополучных или счастливых ситуациях или тускло мерцающая в отчаянных и драматичных. При этом французские романтики уже гораздо смелее экспериментируют с антиромантической тенденцией в рамках романтического жанра, о чем свидетельствует известное стихотворение Мюссе «Баллада луне» (*Ballade a la lune*, 1829). Оно представляет собой «дерзкую пародию... романтических ритмов и образов... Мюссе осмеливается быть озорным и издеваться над меланхолией» [Varine 1893: 44.]. В тридцати четырех строфах, составляющих стихотворение, Мюссе нагромождает одну за одной самые курьезные ме-

тафоры, самые нелепые эпитеты и сравнения, превращая пародию в подлинный гротеск.

Луна, какая сила
То в профиль, то в анфас
Судила
Тебе смотреть на нас?

.....
Ты просто толстокорый,
Огромный колобок,
Который
Лишен и рук, и ног.

.....
Не червь ли диск твой гложет,
Что тот, за шагом шаг,
Не может
Не убывать никак?

Это сочинение девятнадцатилетнего Мюссе наделало в свое время много шума [Estève 1907: 411], но, достигнув своей цели, которая, по всей видимости, состояла в намеренном эпатаже, Мюссе с годами возвращается в лоно «ортодоксального» романтизма и в дальнейшем посвящает луне строки, вполне традиционные с точки зрения канонов романтического направления.

Однако в недрах французского романтизма вызревало новое литературное направление, которое парадоксальным образом явилось неприятием романтических приемов и отказом от них. Это движение, получившее название «Парнасская школа», представлено целым рядом поэтов, выросших в лоне романтизма, но отошедших от него как от чего-то вычурного, экзальтированного и, как следствие, неестественного, искусственного. Пожалуй, ярче всего выразил установку парнасской школы Гюстав Флобер, который «как никто боролся с пошлостью поэтической экзальтации» [Sanat 1904: 168]. «Парнасцы стремились к тому, чтобы оставаться бесстрастными, они отгораживались от всякой страстности» [Argéat 1920: 127]. «...После буйства романтизма, после исступления [романтического] лиризма, доведенного до крайности», они пришли «к провозглашению высшей красоты – в неподвижности...» [Gauthier-Villars 1882: 38]. Неудивительно поэтому, что вычурные романтической школы представлялись им неприемлемыми, и они избегали их в своих сочинениях. Заметной фигурой среди парнасцев был поэт и драматург Луи Буйле (1822–1869), в России практически неизвестный. Литературная энциклопедия издания 1962 г. о нем даже не упоминает, несмотря на то, что Буйле был другом Флобера и подсказал ему идею романа «Мадам Бовари» [Angot 1885: 142], а Мопассан отозвался на кончину поэта проникновенными стихами, в которых назвал Буйле «своим учителем» [Poésies de Maupassant]. Фло-

бер после смерти Буйле собрал все неопубликованные стихи своего друга и издал их отдельным сборником, которому дал название «Последние песни» (*Dernières chansons*, 1872). Помещенное в нем стихотворение «Луне» (*A la lune*) представляет собой замечательный пример пародии на романтическую поэзию [Vouilhet 1880: 387–388]. Впрочем, оно чуждо эксцессов, отличающих «Балладу луне» Мюссе: Буйле вместо гротеска прибегает к мягкому юмору. Иронично-шутливый тон проступает уже в первых строфах: в выборе эпитетов («старик-Париж»), в том числе парадоксальных («бледный светоч утешенья»), метафор («старая упрямица»), олицетворений («прильнуть к моему окну»).

Ты, с кем знаком старик-Париж
И всякий прочий понемножку,
Скользишь вдоль черепичных крыш,
Чтоб к моему прильнуть окошку.

Свое сиянье ровно лей,
Упрямица ночного бденья,
На черноту судьбы моей,
Как бледный светоч утешенья!

С третьей строфы тон повествования меняется. Поэт обращается к Луне в лучших романтических традициях. Возвышенными становятся метафоры («сестра земли», «чарующая звезда»), эпитеты («ревностное целомудрие», «свежие озёра»), выбор слов («твердь небесная»). Поэт сетует на то, что ввиду своей бедности не может предложить Луне лучшего пристанища, чем убогая комнатка, в которой он живет. Будь он богат, он предложил бы ей и густые леса, и зеленые лужайки, и «свежие озера»...

И скаты берегов крутых,
И ласковый песок прибрежный,
Где стоп серебряных твоих
След оставался б белоснежный!..

Тон поэта постепенно становится все более экзальтированным, метафоры – все более вычурными («алмазы из твой оправы», т.е. звезды; «пристанище из зеленых аркад», т.е. лес):

О, кто б тебя не превознес,
Алмазы из твоей оправы
Узрев в жемчужных блестках рос,
Усеявших цветы и травы...

Когда восторженность поэта достигает предела вычурности и цветистости, внезапно раздается голос самой Луны, которая охлаждает восторженный пыл поэта:

«Мой друг, не в рощах, не в листве, –
Луна со вздохом мне на это, –
Всего милей мне в голове
Безумца или же поэта!».

Слова Луны, словно холодный душ, должны подействовать на разгоряченное воображение поэта отрезвляюще: такой, какой ее видит он, она существует только в «голове у сумасшедших» или же в воспаленном «мозгу поэтов», из чего следует закономерный вывод, что романтическая поэзия и безумие суть явления одного порядка.

Стихотворение Буйле примечательно тем, что две тенденции – романтическая и антиромантическая – здесь объединены: они сосуществуют в рамках одного стихотворения, тогда как прежде обе они бывали разведены по разным сочинениям. В дальнейшем этот прием становится все более распространенным.

Итальянский романтизм, выражаясь метафорически в духе классического романтизма, сияет, подобно луне, отраженным светом романтизма его северных собратьев. Вопрос о том, существовало ли в Италии такое литературное направление, как романтизм, является дискуссионным в итальянском литературоведении, и спор ведется уже более двух веков. Романтизм в том виде, в каком он сложился в Англии, Германии и во Франции, не мог появиться в Италии ввиду различного исторического опыта названных стран, а также сильной классической и классицистской традиции, которая препятствовала распространению в Италии «романтической школы»: «отказ от этой традиции означал бы отказ от самой Италии» [Martegiani 1908: XII]. Продолжавшаяся в течение почти полутора тысяч лет феодальная раздробленность полуострова очень долго делала невозможным формирование здесь единой нации, развитие буржуазных отношений и создание единой литературной школы. Отсутствие централизованного государства исключало и наличие единого художественного направления, а потому ни классицизм, ни развившийся как реакция на него романтизм не получили в Италии оформления в качестве идейно-художественного течения общенационального порядка, оставшись уделом индивидуального творчества одиночек. Лишь с завершением в 1870 г. эпохи Рисорджименто, приведшего к созданию единого национального государства и давшего толчок развитию буржуазных отношений в Италии, встал вопрос о создании общенациональной литературной школы. Романтизм в своем классическом виде изжил себя еще в 1850–1860 гг. [Lasserre 1907: 535–536], однако молодые итальянские литераторы, начинавшие свой творческий путь как раз в это время, были воспитаны на немецкой и особенно французской романтической литературе, и у них не было других образцов, на которые можно было бы равняться. Последовавший за

героической эпохой Рисорджименто период «буржуазного умиротворения» явился причиной их внутреннего разлада и психического надлома: в сердцах творческой молодежи еще клокотал бунтарский дух, но он уже не мог найти себе выхода в новой действительности – спрос на бунтарство резко упал. Оставался только один способ для его выражения: эпатаж. Эпатаж оказался наиболее характерной чертой творческого метода того литературного и художественного направления в итальянской культуре, которое получило название «скапильятура» – термин, представляющий собой итальянский аналог понятию «богема». Скапильяты перенимают некоторые приемы европейского романтизма, прежде всего его мистического, фантастического крыла, и придают им гипертрофированные, утрированные черты. Используется ими и опыт парнасцев с их антиромантической направленностью, которая у скапильятов опять-таки получает более заостренное звучание – не шутливо-ироничное, а, скорее, гротесковое, ерническое. Среди наиболее видных представителей скапильятуры были поэт и художник Эмилио Прага (1840–1875), а также поэт и композитор Арриго Бойто (1842–1918). Луна традиционно остается неотъемлемым образом и их стихотворной атрибутики, но трактовка образа характеризуется уже совершенно новыми чертами. Написанная Прагой в 1857 г. «Баллада о Луне» (*Ballata alla Luna*), включенная им впоследствии в сборник «Палитра» (*Tavolozza*, 1862), интересна плавным переходом от традиционных приемов классического романтизма к ироническим в духе парнасцев, но идущим дальше них, в результате чего ирония граничит уже с сарказмом или издевкой [Praga 1922: 20–21].

О ночи украшень,
Божественная дева!
Приходят люди и моря в волнень,
Когда ты улыбаешься.
В небе шар одинокий,
Обожаю твой свет и поволоки!

Уже в первой строфе присутствуют скрытая ирония, проявляющаяся в соседстве выразительных метафор чисто романтического порядка («ночное великолепие», «божественная дева», «одинокий шар в небе») с двумя бытовыми (номинативными) метафорами – «приходят в волнение люди и моря», а также скрытой аллюзией, заключенной в словах *amo i tuoi veli* (в переводе, максимально приближенном к оригиналу, – «обожаю твои поволоки»). Последней фразой обыгрывается важный элемент лунной образности в итальянской поэзии – образ легкой пелены, дымки («поволоки» – она же «покров», «вуаль»),

за которой стоит туманная дымка или облачность, приглушающая сияние луны или же закрывающая его полностью. *Velo della luna* – это луна, подернутая дымкой. Образ дымки, закрывающей лик луны, имеет обыкновенно отрицательную коннотацию, так что когда поэты хотят подчеркнуть, что сияние луны ничем не омрачено, они используют сочетание *la luna senza velo* («луна без покрывала, без дымки, без завесы»). Поэтому Прага, говоря о том, что любит «поволоки» луны, т.е. то, что мешает ей являться во всей своей красе и полноте, иронизирует, высмеивая традиционную образность итальянской поэзии.

В следующей строфе романтическая образность полностью находит соответствующее ей словесное выражение, однако некоторые романтические метафоры доведены чуть ли не до абсурда – как, например, в последней строке. По сути, это уже симфора, но чрезвычайно вычурная и даже нелепая.

Как ты, луна, прекрасна,
Когда в лагуне тихой
Свой ты лик отражаешь ночью ясной;
Как хороша, над пиками
Гор снежных зависая
И бледный свет свой в ледниках купая!

Нелепая симфора, которой закончилась третья строфа, словно порождает нелепый вопрос, с которого начинается строфа четвертая. Вопрос в контексте повествования звучит неожиданно и совершенно алогично. Похоже, будто автор, предаваясь воспоминаниям о далеком детстве, вспоминает и детский вопрос, который когда-то пришел ему в голову, но на который он так и не нашел ответа. Суть вопроса состоит в том, какой цвет будет иметь луна, если она появится над морем в дневное время.

Каким же будет светом
Сиять твой лик, богиня,
Над берегом моря, солнцем дня нагретом?

Возникший совершенно спонтанно и оставшийся без ответа детский вопрос словно повисает в воздухе. Он вклинивается в размышления, на минуту прервав их, но поэт тут же возвращается к созерцанию луны, оценивая ее взглядом уже взрослого человека.

Морской простор волнуется,
Но светло и бесстрастно
Ты, над миром взойдя, сияешь ясно!

Приподнятый стиль, выбор слов, а также эмоциональная составляющая авторского восприятия луны типично романтичны по духу как в последних трех строках четвертой строфы, так и в первых трех – пятой.

Я любил тебя всюду:

На горах, на равнинах,
И в окутанных тьмой морских пучинах...

Автор сознательно прибегает к такому приему, чтобы тем контрастнее прозвучали следующие три строки.

Но ты меня не трогаешь,
Когда ты потускнелой
За солнцем следуешь в рубашке белой!

Луна царствует только ночью. С восходом солнца она бывает еще видна на горизонте, но это уже не «ночное великолепие», не «божественная дева» и не «богиня ночи», а, по определению автора, «смещенное и усталое» светило. Днем, при солнечном свете, луна лишается романтического ореола. Происходит развенчание романтического образа луны.

Ах, к Господу с мольбою,
Любви святая дева,
Обратись, если Он пленен тобою,
Чтоб Он в раю удерживал
Тебя в дневную пору,

Ибо мил только ночью лик твой взору!

Последняя строфа звучит подлинным парадоксом. Поэт прибегает даже к определенной доле кощунства, называя луну при обращении к ней *vergine d'amore* – «святая дева любви». Поскольку существительное *vergine* – «дева», как правило, относят к девственнице, а в итальянском языке это слово употребляется в качестве антономазии, когда имеется в виду Пресвятая Дева Мария [Zambaldi 1889: 1377], то смелость поэта представляется предельной. Поэт полагает, что в течение дня луна пребывает в раю, куда ее поместил сам Бог, покоренный ее красотой, и он призывает ее поскорее обратиться к Господу, чтобы тот в дневное время не выпускал ее отсюда: днем луна невидима и потому не вызывает никаких чувств и эмоций. Любить ее можно только ночью. Заключение, к которому приходит поэт, глубоко индивидуально и не восходит ни к какой традиции.

«Баллада о Луне» Праги примечательна, среди прочего, тем, что романтическая и антиромантическая тенденции здесь не просто сосуществуют в рамках одного стихотворения, как мы видели это у Буйле, а тесно переплетены друг с другом, образуя сложную смысловую амальгаму. Серьезный тон постоянно сменяется шутливым, романтический пыл – иронией, и эти переходы осуществляются настолько плавно, что их не всегда можно уловить. Эта особенность отличает стихотворение Праги от стихотворения другого представителя скапильятуры, Арриго Бойто, которому автор дал аллюзивное название «Балладка» (*Ballatella*) [Boito 1902: 38–40]. «Балладка» стала своеобразным ответом поэта на сочинение

его друга и товарища по творческому цеху, но оно построено совершенно по другому принципу. Две тенденции – романтическая и антиромантическая – заключены здесь в рамки одного стихотворения, но в этих рамках они четко разграничены и противопоставлены друг другу по принципу антитезы. Стихотворение начинается со строфы, которая, выполняя своего рода роль зачина, станет в последующем рефреном.

Луна, с моею песней
Свое сиянье слей,
Пусть та, что всех прелестней,
Появится скорей.

Поэт, собравшийся, судя по всему, исполнить серенаду своей любимой и тем самым вызвать ее на свидание, во вполне романтическом духе обращается к луне, прося ее содействия. Как видно, поэт не слишком полагается на свой поэтический дар и вокальные способности, коль скоро прибегает к луне, сопровождая обращение к ней эпитетом (в нашем переводе опущенном) *fedele* – «верная», т.е. «надежная», на которую можно положиться, которая не подведет. Другими словами (и в этом состоит тонкая авторская ирония), луна – испытанное средство романтиков, к которому прибегают всякий раз в различных ситуациях амурного характера.

О, дай свершиться чуду,
Луна, уважь мой пыл,
И звать тебя я буду
Царицею светил.

Поэт стремится заручиться поддержкой луны в достижении желаемого, но у него нет соответствующих «рычагов давления» на нее. Оружие поэта – слово, и он прибегает именно к слову, желая привлечь на свою сторону небесное тело. С этой целью он поначалу использует то, что можно назвать лестью. Лесть поэта, однако, – это не мелкое угодничество и заискивание; это восхваление в духе придворных поэтов, которые, превознося властителя, подбирают все более изысканные эпитеты и сравнения, так что в конце концов выходят за рамки разумного и правдоподобного. Так и герой «Балладки» начинает славословить луну, постепенно распалаясь все больше и теряя чувство меры. Романтический вокабуляр, романтические метафоры и сравнения становятся все более изошренными и в итоге нарочитыми, преувеличенными и вычурными.

Скажу – ты из опала
В оправе золотой,
Ты мир околдовала
Волшебной красотой.

Скажу – тебе стихами
Обязан менестрель,

Ты золотишь ночами
Малюток колыбель.

В какой-то момент, когда все средства восхваления уже, похоже, исчерпаны, наступает отрезвление. Поэт словно приходит в себя и снова обращается к луне с просьбой, чтобы та помогла ему привлечь к себе внимание его возлюбленной. Первая строфа стихотворения – зачин – звучит снова, но уже рефреном.

Теперь поэт пытается подойти к луне с другой стороны. Допуская, что та может и не прельститься его славословием, он пускает в ход другое словесное оружие – угрозу. Как в трех предыдущих строфах он обещал восславить луну, так в следующих трех он грозит ее ославить.

Но если лика милой
Твой свет не озарит,
Скажу, что ты светило
Одних могильных плит,

Что ты – свинец тяжелый,
Безжизненный металл,
Что ты, как череп голый,
Являешь свой оскал!

В части поношения поэт столь же изобретателен, как и в части восхваления. Романтические приемы, использованные в первой половине стихотворения, во второй его половине делаются собственными антитезами и становятся уже антиромантическими.

Ты – щит дырявый, грязный
Посмешище небес,
Шар вспухший, безобразный,
Что в небо еле влез!

Исчерпав запас бранных эпитетов, поэт опять берет передышку. Прежним светски-любезным тоном он снова обращается к луне с теми же словами, которые составляют зачин и рефрен.

Луна, с моею песней
Свое сиянье слей,
Пусть та, что всех прелестней,
Появится скорей.

Поэт дал понять луне, что готов на все ради достижения желаемого. Выбор остается за нею самой. Итог альтернативы, предоставленной по этому светилу, нам неизвестен, но он не имеет особого значения. Значимо то, что в постромантической поэзии луна перестает трактоваться серьезно: она все чаще становится объектом шуток или иронии, а попытки воскресить традиционную образность и атрибутику романтического толка в новую эпоху могут иметь лишь комический эффект – если, конечно, речь не идет о сознательной стилизации. Многовековая эволюция лунной образности завершалась вполне закономерно: она нашла свое место в детских стихах,

поскольку в наши дни только дети способны воспринимать луну и ее атрибутику серьезно. Показательным в этом смысле является стишок Кармен Хиль Мартинес (*Carmen Gil Martinez*, р. 1962) «Плачет луна» (*Piange la luna*) из сборника «Другие стихи» (*Altre poesie*). В нем обыгрывается традиционный образ лунного *velo* – «покрывала, дымки, вуали» [Benvenuti in Filastrocche.it!]:

Горько в небе луна зарыдала,
Что вуаль свою потеряла;
Без вуали своей белоснежной
Не уснуть ей теперь безмятежно.

Что делать ей во тьме ночной,
Как без вуали быть луной?

Из двух тенденций, возникших в поэзии практически одновременно – романтической и антиромантической, – победила последняя, и это было обусловлено самой логикой развития как человеческого общества, так и литературы, отражающей духовные запросы этого общества. Все му свое время, и то, что было востребовано романтической эпохой, утрачивает ценность в такую неромантическую эпоху, какой является современность. Однако созданное романтиками разнообразие словесно-образительных средств, представляющих луну, обогатило палитру образной выразительности поэтического языка и пополнило сокровищницу мировой литературы многочисленными образцами чудесной пейзажной лирики.

Примечание

¹ С этой строфы все дальнейшие поэтические примеры даны в переводе автора статьи с сохранением особенностей строфики, системы и способа рифмовки, а также размера оригинала.

Список литературы

- Античная* лирика. Библиотека всемирной литературы (БВЛ). М.: Худож. лит. 1968. Т.4. 624 с.
- Angot A.* Un ami de Gustave Flaubert. Louis Bouilhet: sa vie – ses oeuvres. P.: E. Dentu, 1885. 149 p.
- Arréat L.* Nos poètes et la pensée de leur temps; romantiques, parnassiens, symbolistes de Béranger à Samain. P.: Alcan, 1920. 148 p.
- Barine A.* Alfred de Musset. P.: Hachette et Cie, 1893. 183 p.
- Benvenuti* in Filastrocche.it! Filastrocche per tutti in Filastrocche.it. URL: http://www.filastrocche.it/contempo/martinez/poes_it.asp (дата обращения: 21.11.2012).
- Bisi A.* L'Italie et romantisme français. Milan – Rome – Naple: Albrighi, Segati e C. Éditeurs, 1914. 425 p.

Boito A. Il libro dei versi. Re Orso. Torino: F. Casanova, 1902. 187 p.

Bouilhet L. Oeuvres de Louis Bouilhet: Festons et astragales, Melaenis, Dernières chansons. P.: A. Lemerre, 1880. 433 p.

Canat R. Une forme du mal du siècle: du sentiment de la solitude morale chez les romantiques et les parnassiens. P.: Librairie Hachette et C^{ie}, 1904. 310 p.

Coleridge S.T. Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions and Two Lay Sermons. L.: George Bell & Sons, 1905. 438 p.

Estève E. Byron et le romantisme français; essai sur la fortune et l'influence de l'oeuvre de Byron en France de 1812 a 1850. P.: Librairie Hachette, 1907. 551 p.

Gauthier-Villars H. Les parnassiens. P.: Gauthier-Villars, 1882. 54 p.

Keith A.L. Simile and Metaphor in Greek Poetry from Homer to Aeschylus. Menasha, Wis.: G. Banta, 1914. 139 p.

Lasserre P. Le romantisme français: essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIXe siècle. Troisième édition. P.: Société du Mercure de France, 1907. 547 p.

Martegiani G. Il romanticismo italiano non esiste: saggio di letteratura comparata. Firenze: Successori B. Seeber, 1908. 209 p.

Muoni G. Note per una poetica storica del romanticismo. Milano: Società editrice libraria, 1906. 139 p.

Neilson W.A. Essentials of poetry; Lowell lectures, 1911. Boston; N.Y.: Houghton Mifflin Company, 1912. 282 p.

Piccolo F. Saggio d'introduzione alla critica del romanticismo. Napoli: Detken, 1920. 132 p.

Poésies de Maupassant. URL: <http://www.bookine.net/maupassantpoesie7.htm> (дата обращения: 14.08.2012).

Praga E. Poesie. Milano: Fratelli Treves, 1922. 406 p.

Pratt A.E. The use of color in the verse of the English romantic poets. Chicago: The University of Chicago Press, 1898. 127 p.

Quiller-Couch A.T. Studies in literature. N.Y.: G.P. Putnam's Sons, 1918. 329 p.

Shelley P. B. The complete poetical works of Percy Bysshe Shelley. Boston – New York – Chicago – Dallas – San-Francisco: Houghton Mifflin Co., [1901]. 651 p.

Thompson F. Shelley: an essay. Portland, Maine: Thomas B. Mosher, 1909. 67 p.

Zambaldi F. Vocabolario etimologico italiano. Città di Castello: S. Lapi – Tipografo-Editore, 1889. 1440 p.

THE IMAGE OF THE MOON IN ROMANTIC POETRY: TWO TRENDS WITHIN THE SAME GENRE

Andrey A. Sapelkin

Head of Foreign Languages Department
Vladivostok State Academy of Arts

The article deals with the evolution of the images of the moon in European poetry from antiquity up to the present; special attention is paid to the romantic period as the one when the exploitation of the moon imagery was at its peak. It is concerned with the peculiarities of treating the image of the moon as almost a constant poetic attribute in English, French and Italian poetic traditions. For the first time, two opposite trends within the genre have been determined: romantic and antiromantic are considered in their opposition and intertwinement. The poems of English, French and Italian poets are taken as examples, which have never been translated into Russian before.

Key words: poetry; images of the moon; romanticism; Italian romanticism; scapigliatura.