

Вестник Костромского государственного университета. 2024. Т. 30, № 1. С. 100–106. ISSN 1998-0817

Vestnik of Kostroma State University, 2024, vol. 30, № 1, pp. 100–106. ISSN 1998-0817

Научная статья

5.9.2. Литературы народов мира

УДК 821(410.1).09

EDN JCTRL

<https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-1-100-106>

ПЕРВЫЙ АНГЛИЙСКИЙ СОНЕТ И ЕГО ПАРОДИЙНАЯ СУЩНОСТЬ

Семенов Вадим Борисович, кандидат филологических наук, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия, vadsemionov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2532-5381>

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению вопросов о том, какой сонет оказался первым образцом национальной жанровой формы в английской поэзии, и о том, какие отношения связывают его текст с предшествующими традициями и конкретными памятниками. Материалом исследования явился фрагмент рыцарского романа Джона Метэма «Аморий и Клеопа». Актуальность исследования обусловлена малой изученностью этого текста. Анализируется форма графической организации выбранного фрагмента на фоне сопоставлений с разными способами организации классических итальянских сонетов, затем содержательные мотивы и цельный сюжет фрагмента соотносятся с содержанием книги Петрарки «О средствах против всякой Фортуны» и более подробно – с сюжетом ранней поэмы Чосера «Книга Герцогини». Отмечается общая боэцианская тема Колеса Фортуны и оцениваются как движение сюжета у Чосера и Метэма, так и фигуры их жалующихся рыцарей, а также причины их страданий. В процессе анализа удается установить, что фрагмент романа, оформленный автором по образцу итальянских сонетов, но с оригинальной рифмовкой, которая станет известна как рифмовка английского сонета, проявляет пародийный характер по отношению к текстам Петрарки и Чосера.

Ключевые слова: Джон Метэм, «Аморий и Клеопа», рыцарский роман, Франческо Петрарка, Джеффри Чосер, английский сонет, схема рифмовки.

Для цитирования: Семенов В.Б. Первый английский сонет и его пародийная сущность // Вестник Костромского государственного университета. 2024. Т. 30, № 1. С. 100–106. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-1-100-106>

Research Article

THE FIRST ENGLISH SONNET AND ITS PARODIC ESSENCE

Vadim B. Semyonov, Candidate of Philological Sciences, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, vadsemionov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2532-5381>

Abstract. The article is devoted to the consideration of questions about which sonnet was the first example of a national genre form in English poetry, and about the relationship between its text and previous traditions and specific monuments. The research material was a fragment of the chivalric romance “Amoryus and Cleopes” by John Metham. Topicality of the study is due to the lack of knowledge of this text. The form of graphic organisation of the selected fragment is analysed against the background of comparisons with various ways of setting up classical Italian sonnets, then the meaningful motifs and the integral plot of the fragment are correlated with the content of Francesco Petrararch’s book “De remediis utriusque fortunae” and in more detail with the plot of Geoffrey Chaucer’s early poem “The Book of the Duchess”. The general A.M. Severinus Boethius’s theme of the Wheel of Fortune is noted, and the movement of the plot in Chaucer and Metham and both figures of their complaining knights, as well as the causes of their suffering, are assessed. In the process of analysis, it is possible to establish that a fragment of the novel, designed by the author on the model of Italian sonnets, yet containing an original rhyme scheme, which will become known as the rhyme of an English sonnet, exhibits a parodic character in relation to the texts of Petrarch and Chaucer.

Keywords: John Metham, “Amoryus and Cleopes”, chivalric romance, Francesco Petrarch, Geoffrey Chaucer, English sonnet, rhyme scheme.

For citation: Semyonov V.B. The First English Sonnet and its Parodic Essence. Vestnik of Kostroma State University, 2024, vol. 30, № 1, pp. 100–106. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-1-100-106>

Кто был первым англичанином, написавшим сонет на родном языке? Бесспорный факт: в 1557 г. Ричард Тоттел издал первый том «Песен и сонетов» («*Songes and Sonettes*»), теперь этот сборник принято называть «*Tottel's Miscellany*»), в котором были представлены, среди стихотворений прочих форм, 27 сонетов Томаса Уайатта, 13 Генри Ховарда, 3 Николаса Гримальда и 9, принадлежащих прочим авторам. Впоследствии установилась традиция считать, что первооткрыватели национальной формы английского сонета – поэты первой половины XVI в. Уайатт и Ховард, граф Суррейский [Spiller: 14; Regan: 8]. Такая точка зрения, по-видимому, установилась после того, как во второй половине века Джордж Путтенхэм в «Искусстве английской поэзии» представил их впечатлившимися при посещении Италии сладостью местной поэтической речи и начавшими по возвращении писать под этим новым влиянием в манере, благодаря которой они оба «могут быть справедливо названы первыми реформаторами английской метрики и стиля» [Puttenham: 148].

В недавнее время М. Спиллер несколько прямолинейно указывал на Уайатта как на зачинателя перемен в заимствованном у итальянцев сонете: «В Британии не было сонетов до 1530 г., первым британским автором сонета оказался Томас Уайатт» [Spiller: 81]. Его логика такова: в Испанию, Францию и Англию сонет пришел в один и тот же период – в первой трети XVI в.; в это время в Испании первый образец сонета создает Хуан Боскан, а во Франции – Меллен де Сен-Желе, немногим позднее Клеман Маро. И Спиллер предположил, что «Уайатт, который, возможно, во время своих дипломатических миссий за границей встречался с Сен-Желе, Маро и Босканом, вероятно, начал писать сонеты после своего визита в Италию в 1527 г.» [Spiller: 82].

В чем же проявилось реформаторство Уайатта? Известно, что англичанин имитировал сонеты Петрарки, но в области содержания, а не в метрике. Уместно вспомнить, что изобретатель сонетной формы Якопо да Лентини начинал сонет с восьмистишия **abababab**, а стильновисты популяризовали начальную форму **abbaabba**, которая в дальнейшем будет ассоциироваться с «петрарковским» сонетом [Семенов 2005: 160]. Эта форма в качестве отдельного восьмистишия была известна как сицилийская строфа народных песен, именуемая *страмботто*, и предполагают, что Уайатт, в том числе и по причине приязни к страмботто, также использовал в начальных катренах своих сонетов последовательность **abba abba**, не отличающую его рифмовку от «петрарковской». Но заключительные шесть строк (*вольты*) он стал оформлять, не придерживаясь итальянских образцов, так что они стали напоминать не два терцета, а катрен+дистих: у него рифмовка *вольты*

хуухzz встречается в двадцати семи сонетах, **хухухх** и **хуххуу** – единожды и, наконец, **хухуzz** – трижды [Bullock: 733-734].

Для будущего национального сонета оказалась значима рифмовка **хухуzz**, которую унаследовал Генри Ховард, в стихотворении «*Wyatt Resteth Here*» («Здесь покоится Уайатт») так оценивший труд старшего поэта, которого хорошо знал лично: «*A hand that taught what might be said in rhyme*» («Рука, учившая тому, как рифмовать»). Ховард довершил создание национальной формы, поскольку отменил обязательное повторение рифм во втором катрене относительно первого. И схема рифмовки в сонете Ховарда, то есть в английском сонете (или в «шекспировском», как его неоправданно называли по начало XX в. включительно), – **abab cdcd efef gg**, в то время как у Уайатта была схема **abba abba cdcd ee** [Spiller: 94]. Что же, следует ли считать именно Ховарда первым национальным поэтом, применявшим английскую форму сонета, а Уайатта – автором первых сонетов на английском языке, пусть по форме и полуитальянских?

Оказывается, и то, и другое можно попытаться оспорить. «Попытаться» – потому что сначала нужно условиться, что мы согласны считать сонетом: исключительно обособленное сочинение из четырнадцати строк? или также то, что на правах малой формы инкорпорировано в форму большую? Если последнее, то с уверенностью можно сказать, что первый английский сонет, каким он известен сегодня, появился в 1449 г., то есть *более чем за столетие* до выпуска «Сборника Тоттела», открывшего читателям стихи Уайатта и Ховарда.

Автором его явился Дж. Метэм, создатель рыцарского романа «Аморий и Клеопа» («*Amoryus and Cleopes*»). Это произведение выросло из посаженного в английскую почву овидиева семени – истории Пирама и Фисбы из Книги IV «Метаморфоз»: в романе присутствуют обе значимые сцены из сюжета классика (общение героев через стену и двойное самоубийство), но много и абсолютно нового фабульного материала, у Овидия отсутствовавшего. Например, такого: героя Амория и его отца пригласил на освящение храма Венеры отец Клеопы (в этом храме герой впервые увидит героиню и влюбится), они пускаются в путь, и вскоре после выезда из города им на пути попадает выходящий потерянным юный рыцарь. В сцене общения с ним (стихи 353–380) Аморий слушает жалобы на то, что унылый юноша разлучен со знатной дамой из окружения императрицы, а потом все путешествующие рыцари решают спеть песню, подходящую к сезону (майским календам). Все поют от лица некоего «я», оказавшегося в майском лесу и приметившего рыцаря, который горько жаловался богине любви на разлуку с любимой и пенял Форту-

не на потерю дамы (ст. 381–387). Тут перед глазами читателя романа возникает прямая речь этого песенного персонажа (ст. 388–401), форма которой легко опознается как *сонетная* (оригинальный текст цитируется по изданию [Metham 1999], редактор которого первым обратил внимание на сонетообразность фрагмента романа):

“O, Fortune! Alas! qwy arte thow to me onkend?
Qwy chongyddyst thow thi qwele causeles?
Qwy art thow myne enmye and noght my frend,
And I ever thi servant in al maner of lovlynes?”

A But nowe of my lyfe, my comfort, and my afauns
Thowe hast me beraft; that causyth me thus to compleyn.
O bryghter than Phebus! O lyly! O grownd of plesauns!
O rose of beauté! O most goodely, sumtyme my lady sovereyn!

But, O, allas! that thru summe enmye or sum suspycus conjecte,
I throwyn am asyde and owte of my ladiis grace.
Sumtyme in faver but now fro alle creaturys abjecte
As oftyn sqwownyng as I remembyr her bryght face.
But now, adwe for ever, for my ful felycyté
Is among thise grene levys for to be.”

В поэтическом переложении автора данной статьи сонет таков:

Фортуна, о, почто ко мне жестока так?
Почто нет милости в кружащем колесе?
Почто не друг ты, а всечасно лютый враг
Тому, кто твой слуга во всей своей красе?

Разрушив жизнь мою, покой и веру, ты
Стенаньям обрелка, чтоб я роптал, дрожа...
Светило! Лилия! О, роза красоты!
О, сад моих услад! О, сердца госпожа!

Но, ах, увы! Уж не благоволит моя,
Как прежде, дама, в том повинен клеветник.
Досель был в фаворе – теперь в опале я,
И ниц я падаю, лишь вспомню ясный лик.
И, сокрушен судьбой, отныне век я свой
Влачу под этою зеленою листвою.

Как видим, структура рифм **abab cdcd efefgg** однозначно позволяет интерпретировать эти четырнадцать строк как сонет, состоящий из двух катренов и шестистишной вольты. Здесь возможны два вопроса.

Первый: а существовали ли сонеты, состоявшие из двух катренов и шестистишия? Да, существовали, притом с момента зарождения сонета как формы. Уже у Якопо да Лентини четырнадцатистишия делились следующими четырьмя способами: 4+4+6, 8+3+3, 4+4+3+3, 8+6. По мнению М. Спиллера, это четко соответствовало строению строфы провансальской *кансоны*: pes+pes+sirma, fronte+versus+versus, pes+pes+versus+versus и fronte+sirma. Смена частей

строфы подчеркивалась у трубадуров изменением рисунка мелодии, можно сказать, каждая часть строфы имела свой мелодический узор. И если у трубадуров композиция строфы подчеркивалась мелодически, то у да Лентини строение сонета подчеркивал синтаксис [Spiller: 16]. И мы наблюдаем последовательность 4+4+6 в романном сонете у Джона Метэма.

Второй вопрос: не может ли быть оформление процитированных четырнадцати строк случайным совпадением с формой сонета? Х. Крэйг, первый публикатор Метэма, отмечал, что его роман состоит из 319 строф типа *rhyme royal*, то есть с рифмовкой **ababbcc** (другое название строфы – *Chaucerian stanza*, так как она изобретена Чосером и использована в «Троиле и Крессиде» и др. произведениях) [Metham 1916: VII, XIII]. Однако это не так. Хотя большинство строф – это, действительно, семистишия с «чосеровой» рифмовкой, в романе есть значительное число отступлений от нее, и эти отступления составляют почти четверть от общего числа строф: 48 семистиший с другими рифмовками, 12 шестистиший, 8 восьмистиший, 2 двестишия и один приведенный выше сонет из трех графически выделенных и начинающихся всякий раз с буквыцы малых строф. Замечено, что многие из этих отступлений возникают в значимых сюжетных эпизодах, в поворотные моменты и т. д., и они нередко маркируют какое-то важное речевое сообщение повествователя или персонажей [Семенов 2023: 405–406]. Сказанное можно распространить на процитированный сонет: во-первых, два катрена и шестистишие в сумме представляют *прямую речь* унылого персонажа песни, которого увидел её рассказчик. Поэтому четырнадцать стихов, организованных в три группы известных сонетных частей, не выглядят случайно принявшими на себя форму сонета.

А в чем сюжетная функция самой песни? Дело в том, что сонет-внутри-песни состоит из набивших оскомину штампов куртуазной поэзии и при этом пропагандирует уныние (требующее, разумеется, «утешение философией»). Унылый юноша попытался убедить Аморию в том, насколько вредно влюбляться, насколько любовь обманчива. Но всё это происходит как раз перед тем, как Аморий доберется до места назначения, увидит Клеопу – и они счастливо влюбятся друг в друга с первого взгляда. Иными словами, сюжет Метэма явно перечеркивает унылое содержание майских любовных песен континентальных рыцарей. Попутно заметим, что точно так же Метэм поступает и с материалом Овидия: его Аморий и Клеопа зарезали себя, подобно Пираму и Фисбе, но автор немедленно повернул сюжет к счастливому финалу, введя в него святого отшельника, который смог молитвами оживить героев, крестил и провел их венчание. Так что сонет наполнен содержанием, остранным дальнейшим движением сюжета.

Стоит обратить внимание на пародийный в целом характер этого сонета. По нашему мнению, пародийный слой текста отсылает одновременно к творчеству Франческо Петрарки и Джеффри Чосера. Сразу скажем главное: Джон Метэм противопоставляет содержание своего сонета материалам латинской книги диалогов Петрарки «De Remediis Utriusque Fortunaе» («О средствах против всякой Фортуны», 1366) и первой самостоятельной поэмы Чосера «The Book of the Duchess» («Книга Герцогини», 1368).

Петрарка стал известен англичанам ещё в XIV в. Чосер в «Рассказе Монаха» из «Кентерберийских рассказов» (завершены ок. 1400 г.) упоминает его, называя «my maister Petrak» (ст. 2325). А в «Троиле и Крессиде» (сер. 1380-х гг.) оформляет в виде «Песни Троила» (кн. II, ст. 400–420) перевод сонета Петрарки «S' amor non è, che dunque è quel ch'io sento?» («Rime», CXXXII) [Fuller: 14]. Пусть, переводя, он тремя характерными для его творчества семистихиями **ababbcc** заместил сонетное четырнадцатистишие, сам факт важен: Чосер первым из английских литераторов переложил Петрарку. При этом текст Петрарки он переложил *ямбическим пентаметром*, и в дальнейшем этот размер был принят стандартом при переводе строк итальянского силлабического одиннадцатисложника [Rossiter: 113].

В Англии продолжали переводить Петрарку, в частности как латиноязычного автора, и в XV в. Перевод на среднеанглийский язык Пролога и Первой части его троекнижия диалогов «Secretum» («Сокровенное», 1342–1353) вошел в известную «Винчестерскую антологию», представленную в рукописи последней четверти XV в. *London, British Library, MS Add. 60577* [Wilson]. Но время создания рукописи – это не время перевода, он мог быть осуществлен в более ранний период. По крайней мере, точно известно, что Петрарку-латиниста переводили еще в начале века. Были переведены начальные десять диалогов Второй книги из упомянутого двоекнижия «De Remediis». Их сохранила рукопись *Cambridge, University Library, MS II.VI.39*. В анналах Кембриджской библиотеки присутствует следующая запись от 24 декабря 1440 г.: «Роберт Элн, “пастор” хора в Йорке и чиновник тамошнего церковного суда, в своем завещании от этого дня, помимо того, что завещал несколько книг кафедральному собору в Йорке и в других местах, добавляет: <...> *librum cum Francisco de Remedio Utriusque Fortunaе*» [Sayle: 19–20]. Речь идет о даре именно этой библиотеке. Продолжавшееся владение университета книгой подтверждала и запись в библиотечном «Каталоге» от 1473 г.

Вспомним, что Джон Метэм назвал себя «кембриджским ученым». Будучи поклонником Чосера, который охарактеризован в романе как «мастер

Чосер», рифмовавший «естественно» (ст. 2185–2192), Метэм не мог не знать о Петрарке (и, вероятно, о любви Чосера к творчеству итальянца) из его сочинений. А уж тот факт, что именно библиотека Кембриджа незадолго до создания молодым поэтом рыцарского романа получила в дар перевод части того труда Петрарки, основная тема которого, тема превратностей Фортуны, перекликается с основной темой «Книги Герцогини», упрочивает основание предположения о связи содержания романного сонета Метэма с Петраркой. Франц Дикстра писал о «De Remediis»: «Цель книги – направить человеческий разум в стремлении победить влияние Фортуны. Единственное средство – обратиться к философии, а именно к сочинениям выдающихся моралистов. Взяв за отправную точку “De Remediis Fortuitorum” Сенеки <...>, Петрарка замечает, что Аристотель и Сенека писали, что труднее противостоять Невгодам, чем Процветанию, но Петрарка с должной робостью отваживается выдвинуть собственную точку зрения, согласно которой благоприятную Фортуну перенести труднее, чем Фортуну неблагоприятную» [Diekstra: 15]. Кажется, что содержание сонета Метэма, включая бурные lamentации сонетного персонажа, входит в прямое противоречие с содержанием опуса Петрарки.

Однако не только названные переводы могли быть достоянием английских читателей середины XV в. В предшествующие десятилетия англичане активно знакомились с ренессансной культурой, путешествуя по Италии. В конце XIV в. путешествовал во Флоренцию монах-августинец Фома Английский для приобретения рукописей. Поэт Осберн Боукенхэм в начале XV в. несколько лет прожил в Венеции. В 1420-х гг. в Италию отправились учиться молодые оксфордianцы Уильям Грей, Джон Фри, Роберт Флемминг, Джон Ганторп, Джон Типтофт (граф Уорчестер). Ганторп, например, привез из поездки много книг для библиотеки Оксфорда [Einstein: 23]. В то же время молодой дворянин Рейнольд Чичли обучался в Ферраре, а потом посещал Италию в качестве посланника от Марии Анжуйской, королевы Англии, к Марии Арагонской (Марии д'Эсте), маркизе Феррарской. В середине столетия этот англичанин стал ректором Феррарского университета, и это не единственный случай в истории итальянских университетов XV в. Местные источники сохранили также сведения о священнике Эндрю Олсе, прибывшем в Италию в качестве королевского посланника к Папе: он побывал во Флоренции, где познакомился с виднейшими умами из окружения Медичи; многие местные рукописи он, будучи коллекционером, скопировал, другие приобрел, и их оказалось так много, что невозможно было переправить их в Англию, двигаясь по Европе посуху, так что был нанят корабль для их пере-

возки [Einstein: 16; Borghesi: 18-19]. Всё это говорит о том, что с начала XV столетия итальянское влияние на англичан стало систематическим. Следовательно, велика вероятность того, что о Петрарке не только как о мастере латинских диалогов, но и сонетисте узнали рано – и узнал более широкий круг лиц, чем принято полагать.

Трудно заключить, знал ли Петрарку-сонетиста Метэм, читал ли его сонеты. Но он определенно представлял себе точную структуру сонета, значит, знал какие-то итальянские образцы, принадлежащие перу Петрарки или любого другого поэта. Если посмотреть на то, как графически была представлена структура именно *петрарковского сонета* в рукописях, мы увидим, что это нечто, отличное от 4+4+6: или целиком 14, или 8+6, или (реже) 4+4+3+3. Так, рукопись *Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Vaticanani Latini 3195* (третья четверть XIV в.) демонстрирует нам любой из сонетов поэта-лауреата как цельный, без деления на *piedi* и *volta*. А в рукописях Бодлианской библиотеки Оксфорда, относящихся к середине XV в., сонеты из «*Il Canzoniere*» Петрарки мы видим представленными в разных графических формах: в *MS. Canon. Ital. 62* – начало шестистишия-вольты выделено выступом, в *MS. Canon. Ital. 69* – вольта не выделена вообще или выделена знаком *capitulum* (“C” с помещенной внутрь буквы вертикальной чертой), в *MS. Canon. Ital. 70* – катрены и терцеты в каждом из сонетов выделены выступом начальной строки, в *MS. Digby 141* – все вольты сонетов выделены *capitulum*-ом и т. д. Таким образом, становится понятно, что Метэм если и держал в поле зрения Петрарку-сонетиста, то, очевидно, не как автора каких-то конкретных сонетов, которые он читал, а как мастера сонетной формы, о котором ему были известны чужие мнения, а уж с сонетной формой он был знаком по другим итальянским источникам. И, по-видимому, сама сонетная форма фрагмента текста его романа была лишь пародийным знаком, который у образованных читателей мог бы ассоциироваться с поэтическим наследием Петрарки, – со знаком, отправляющим через творчество Петрарки-сонетиста к творчеству Петрарки-латиниста.

Мы упоминали выше, что «*De Remediis*» перекликается с «*The Book of the Duchess*» Чосера. Точнее, оба произведения перекликаются с «Утешением философией» Боэция: в них равно присутствует образ Колеса Фортуны, возникающий в книге Второй боэцианского трактата. Но если Петрарка учит не считать дары и превратности Судьбы таковыми, превращая свои диалоги в риторические упражнения, цель которых – доказать противное очевидному, то Чосер, как кажется, своим сюжетом только фиксирует необоримую и губительную силу Фортуны. Та прервала жизнь возлюбленной «человека в черном», являю-

щегося центральным персонажем поэмы-видения, которого описывает и с которым общается повествователь. Мы видим в чосеровом сюжете наблюдателя-философа, который в период майских календ оказывается в волшебном выглядящем лесу, где под сенью одного из деревьев он встречает стенающего рыцаря, который уклоняется от назойливых расспросов повествователя о причине стенаний в сторону аллегорического рассказа о том, как Фортуна, с которой он сел играть в шахматы, внезапно забрала у него ферзя, и лишь в самом конце сознается, что потеря ферзя – это невозвратная смерть любимой.

Если держать во внимании сюжет «Книги Герцогини» и обратиться к сонету-внутри-песни в романе Метэма, заметна явная событийная перекличка с сочинением Чосера, выразившаяся в трагестийном снижении его сюжета. Рыцари в романе начинают петь песню от лица человека, который в период календ мая обнаружил в лесу юного рыцаря, стенающего о потере своей дамы. Но в этих стенаниях, почти воплях, столько экскламаций, что воспринимать их чем-нибудь отличным от пародии трудно. Юный рыцарь вопиет о даме с «*bryght face*» («светлым ликом»), о той, которая «*bryghter than Phebus*» («светлее Феба»), – это явная отсылка к той, кого Черный рыцарь у Чосера поминает как «*my lady bryght*» (ст. 477): «Книга Герцогини» – о смерти Бланки Ланкастерской, само имя которой интерпретируется сюжетом как «Белянка» (поэтому оказывается возможно построить аллегорию с белой фигурой ферзя, то есть с умершей светлой леди чёрного от тоски по ней рыцаря), у Метэма же «*bryght*» не столько доброта и невинность, сколько яркая внешность (отсюда и стереотипическое выражение «*bryghter than Phebus*», в некотором смысле опошляющее, приземляющее, лишшающее высокой патетики чосеров материал). Пародийность сонета усилена и причиной воплей: чосеров Черный рыцарь разлучен с дамой из-за смерти, а рыцарь, от лица которого произносится сонет (тот, в свою очередь, является проекцией образа унылого юноши, который прибил к Аморию и другим путешественникам непосредственно перед их песней), страдает из-за того, что оказался у дамы в опале по причине наветов со стороны клеветников. Причем рыцарь описывает отношения с дамой в терминах вассалтажа, в частности называя ее «*my lady sovereign*» (ст. 395). Такое обращение к «официальному» речевому регистру, конечно, служит снижению «трагизма» положения вопиющего. А упоминание о том, что исполнитель сонета «*oftyn sqwownyng*» («часто падает в обморок»), как только вспомнит «ясный лик», превращает его фигуру в шутовскую.

Последнее наше замечание касается того, почему допустимо учитывать строфы 4+4+6 внутри «Амория и Клеопы» как сонет. Ту же «Книгу Герцогини»

Чосер писал, срифмовывая двестишю. Но как только в его сюжете перед глазами повествователя появился Черный рыцарь, читавший стихотворение в жанре *complaynte* (так определяет песню рыцаря сам повествователь в ст. 487), в тексте поэмы возникло нарушение формы: для оформления стихотворной жалобы рыцаря автор вклинил в двестишю две особые строфы – одиннадцать стихов с рифмовкой **aabba ccdccd** [Benson: 970]. Если согласиться с тем, что содержание сонета-внутри-песни-в-романе Метэма является пародийным по отношению к содержанию поэмы его великого предшественника, то не стоит и удивляться тому, как Метэм выделил отдельный голос персонажа песни в своем сочинении в виде сонета, подобно тому как Чосер выделил начальный монолог своего персонажа, Черного рыцаря, в виде стихотворения с особенной рифмовкой, отличной от парных рифм текста самого Чосера.

Наш финальный вывод: так же как Метэм не удовлетворился трагическим исходом истории Пирама и Фисбы и создал перечеркивающую трагические развязки историю Амория и Клеопы, он не удовлетворился и безысходностью сюжета первой самостоятельной поэмы Чосера, а потому в своей первой стихотворной поэме в жанре рыцарского романа снизил трагизм пародийными средствами, сочинив сонет, форма которого отправляла к наследию Петрарки, прежде всего к тому трактату, в котором итальянский автор впал в иную крайность, пытаясь доказывать то, что приносимые Колесом Фортуны беды бедами не являются. Таким образом, Метэм попытался найти и с помощью пародирования утвердить некую срединную позицию по отношению к Фортуне. Побочным продуктом реализации этого стремления в романе «Аморий и Клеопа» неожиданно явился первый в истории английской поэзии сонет, притом с той оригинальной композицией рифм, которая отличается национальную форму сонета, так хорошо знакомую по творчеству поэтов следующей эпохи, от Уайатта и Ховарда до Шекспира и далее.

Список литературы

- Семенов В.Б. Полижанровая структура поэмы Дж. Метэма «Аморий и Клеопа» (1449) и бестиарные мотивы в «энциклопедическом» эпизоде её сюжета // *Litera*. 2023. № 12. С. 403–416.
- Семенов В.Б. Сонет // Чернец Л.В., Семенов В.Б., Скиба В.А. Школьный словарь литературоведческих терминов. Москва: Просвещение, 2005. С. 154–162.
- Borghesi P. Petrarch and his Influence on English Literature. Bologna, Nicholas Zanichelli, 1906, 135 p.
- Bullock W.L. The Genesis of the English Sonnet Form. *PMLA*, 1923, vol. 38, No. 4, pp. 729-744.
- Chaucer G. *The Riverside Chaucer*, ed. by L.D. Benson, 3rd ed. Boston, Houghton Mifflin Co., 1987, 1327 p.

Diekstra F.N.M. A Dialogue Between Reason and Adversity: A Late Middle English Version of Petrarch's "De Remediis". Assen, 1968, 161 p.

Einstein L. The Italian Renaissance in England: Studies. New York, The Columbia University Press, 1902, 420 p.

Fuller J. The Sonnet. London & New York, Methuen & Co, 1972, 58 p.

Metham J. *Amoryus and Cleopes*, ed. by S.F. Page. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1999, 142 p.

Metham J. *The Works of John Metham, Including the Romance of Amoryus and Cleopes*, ed. by H. Craig. London, The Early English Text Society, 1916, 184 p.

Puttenham G. *The Art of English Poesy: A Critical Edition*, ed. by Whigham, F.; Rebhorn W.A. Ithaca & London, Cornell University Press, 2011, 498 p.

Regan S. *The Sonnet*. Oxford, Oxford University Press, 2019, 448 p.

Rossiter W.T. *Chaucer and Petrarch*. Cambridge, D.S. Brewer, 2010, 235 p.

Sayle Ch. *Annals of Cambridge University Library 1278-1900*. Cambridge, University Library, 1916, 153 p.

Spiller M.R.G. *The Development of the Sonnet: an Introduction*. London & New York, Taylor and Francis & Routledge, 2004, 246 p.

Wilson E. A newly identified Middle English translation from Petrarch. *Notes and Queries*, 1980, vol. 27, No. 6, p. 500.

References

Semyonov V.B. *Polizhanrovaia struktura poemy Dzh. Metema «Amorii i Kleopa» (1449) i bestiarne motivy v «entsiklopedicheskom» epizode ee siuzheta* [Multi-genre structure of J. Metham's poem "Amoryus and Cleopes" (1449) and bestiary motifs in the "encyclopedic" episode of its plot]. *Litera*, 2023, No. 12, pp. 403-416. (In Russ.)

Semyonov V.B. *Sonet* [Sonnet], Chernets L.V., Semyonov V.B., Skiba V.A. *Shkol'nyi slovar' literaturovedcheskikh terminov* [School Dictionary of Literary Terms]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 2005, pp. 154-162. (In Russ.)

Borghesi P. Petrarch and his Influence on English Literature. Bologna, Nicholas Zanichelli Publ., 1906, 135 p.

Bullock W.L. The Genesis of the English Sonnet Form. *PMLA*, 1923, vol. 38, iss. 4, pp. 729-744.

Chaucer G. *The Riverside Chaucer*, ed. by L.D. Benson, 3rd ed. Boston, Houghton Mifflin Co. Publ., 1987, 1327 p.

Diekstra F.N.M. A Dialogue Between Reason and Adversity: A Late Middle English Version of Petrarch's "De Remediis". Assen, 1968, 161 p.

Einstein L. The Italian Renaissance in England: Studies. New York, The Columbia University Press Publ., 1902, 420 p.

Fuller J. *The Sonnet*. London & New York, Methuen & Co Publ., 1972, 58 p.

Metham J. *Amoryus and Cleopes*, ed. by S.F. Page. Kalamazoo, Medieval Institute Publ., 1999, 142 p.

Metham J. *The Works of John Metham, Including the Romance of Amoryus and Cleopes*, ed. by H. Craig. London, The Early English Text Society Publ., 1916, 184 p.

Puttenham G. *The Art of English Poesy: A Critical Edition*, ed. by Whigham, F.; Rebhorn W.A. Ithaca & London, Cornell University Press Publ., 2011, 498 p.

Regan S. *The Sonnet*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2019, 448 p.

Rossiter W.T. *Chaucer and Petrarch*. Cambridge, D.S. Brewer Publ., 2010, 235 p.

Sayle Ch. *Annals of Cambridge University Library 1278-1900*. Cambridge, University Library Publ., 1916, 153 p.

Spiller M.R.G. *The Development of the Sonnet: an Introduction*. London & New York, Taylor and Francis & Routledge Publ., 2004, 246 p.

Wilson E. A newly identified Middle English translation from Petrarch. *Notes and Queries*, 1980, vol. 27, iss. 6, p. 500.

Статья поступила в редакцию 15.01.2024; одобрена после рецензирования 11.02.2024; принята к публикации 12.02.2024.

The article was submitted 15.01.2024; approved after reviewing 11.02.2024; accepted for publication 12.02.2024.