

*Богдавлатов Ориф, студент факультета  
Русского языка и литературы  
Джизакского государственного педагогического института  
г. Джизак, Узбекистан*

*Научный руководитель: Каримов Н.М., старший преподаватель  
кафедры литературы и методики ее преподавания  
Джизакского государственного педагогического института  
г. Джизак, Узбекистан*

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СОНЕТОВ ПЕТРАРКИ**

**Аннотация:** В данной статье рассматриваются особенности сонета как устойчивой поэтической формы, изучение жанра в школьном курсе литературы. Отмечается, что для эффективного усвоения лирических произведений учащимися необходима определенная методическая система их подготовки к пониманию и интерпретации лирики. В статье предлагается рассмотрение литературоведческого понятия «сонет» через анализ строфики, ритмики и рифмы произведения. Кроме того, в статье отмечается новаторство английского поэта, видоизменившего форму сонета, состоявшего у Данте Алигьери и Ф. Петрарки из двух катренов и двух терцетов, на три катрена и двустишие. Автор статьи опирается на работы исследователей в области методики преподавания литературы, а также теории литературы, всемирной литературы, английской литературы, переводоведения, ориентированные на теоретическое обоснование отличительных признаков сонетного жанра и анализ сонетов.

**Ключевые слова:** дискурс, информация, поэзия, сонет, образность, концепт, анализ.

Возлюбленной, красоту которой здесь боготворил Шекспир, поэт даровал бессмертие; Первые два катрена в первую очередь обращаются к различным способам, с помощью которых физическая красота материального мира по своей природе тускнеет, тускнеет и или в какой-то момент отстает от идеальной красоты. В третьем катрене поэт дарит возлюбленной дар бессмертия

в своих стихотворных строках. Меняющиеся рифмы подчеркивают дуалистическую природу красоты в то время как чередующийся узор обеспечивает непрерывность. Независимо рифмованная двустопишия вносит еще один сдвиг в стихотворение; оратор повторяет, что его прекрасная возлюбленная будет сохраняться вечно, пока люди могут дышать и видеть, и пока существует стихотворение, любимая тоже. Термин «последовательность сонетов» можно перефразировать как серию или цикл сонетов. Сонеты становятся более значимыми, когда их читают в том порядке, в котором их ставит поэт, а не наугад. Таким образом, наиболее необычным аспектом такой последовательности является ощущение «единства в большом единстве». Последовательности сонетов не следуют четко изложенному повествовательному прогрессу и не являются просто компиляциями случайных стихотворений на похожие темы, они нечто среднее. Структура лежит в начале и конце последовательностей и в их общие тематические достижения. Начало последовательностей обычно содержит сонеты, которые вводят персонажей, сюжет и темы. Начальные сонеты предлагают отчет о рождении любовного опыта и, мы надеемся, предвидят счастливый конец. Однако часто возникает чувство знания фактического результата последовательности. В свою очередь, идея о том, что поэт находится в середине опыта и знает его окончание, в то же время придает последовательности структурную и повествовательную структуру. Конечная цель поэта как в английских, так и в итальянских сценах завоевать любимую, что он может сделать только в том случае, если он объявит и проанализирует свою страсть, прославляет и ухаживает за любимой и пишет стихи, чтобы доставить ей удовольствие. Многие последовательности английских сонетов начинаются с обращений к читателю, и многие из конкретно поднимают вопросы о взаимосвязи между любовью и написанием и чтением любовных сонетов. Любимая - главный интерес в последовательностях сонетов, но сама поэзия также является важным направлением. Хотя задушевные стихи предназначены для того, чтобы ухаживать за возлюбленными, они так-

же написаны для аудитории, для которой важна четкая преемственность. Распространенным признаком прогресса является переход от косвенного описания любимой к прямому обращению к ней. Однако существует противоположная тенденция к прекращению этого личного обращения на более безличном языке в моменты конфликта и стресса. Еще один прогресс сформулирован с включением явных автобиографических деталей, что увеличивает интенсивность и непосредственность. Другими словами, по мере того, как последовательность усиливается, отношения между поэтом и любимым, читателем и возлюбленным, а значит, и между поэтом и читателем, усиливаются.

Считается, что англичане унаследовали итальянскую структуру последовательности сонетов от Данте и Петрарки, а затем адаптировали ее к своим собственным намерениям Сонет Шекспира 130, в котором, признавая свою любовь к любовнице, он издевается над ней. Стандартный словарь похвалы Петрарки, - это пример, который отмечает независимость английского языка от условностей Петрарки. Последовательности английских сонетов иллюстрируют доктрину эпохи Возрождения о творческом подражании, как это определено Петраркой. Петрарка написал и отредактировал свою знаменитую последовательность Канцоньерка, или Сборник песен, между 1327 и 1374 годами. Он состоит из 366 стихотворений, разделенных на две части: 1–263 и 264–366. Петрарка постепенно построил это произведение, которое основано на бесчисленных черновиках и исправлениях, которые он вносил на протяжении всего его создания. Он известен тем, что проливает свет на создание английской последовательности. Забота Петрарки о перестановках и изменениях в своей последовательности сонетов предполагает, что он относился к своим стихам как к произведениям искусства, в которых всегда есть место для улучшения. Эта идея также может быть применена к идеалам Шекспира, учитывая, что его сонеты 138 и 144 впервые появились в 1599 году в Страстном страннике, а затем появились значительно переработаны и усилены в публикации Сонетов 1609 года. Во всех сонетных последо-

вательностях, изначально сформулированных в итальянской модели, есть тройная направленность: страсть поэта-любовника, возлюбленная, которую нужно прославлять и завоевывать, и поэзия, объединяющая любовника и возлюбленного. Обычно все они связаны метафорой деторождения. Девятый сонет Канцоньера Петрарки знакомит с этой метафорой и предвещает ее повторное появление в Сонетах Шекспира 1–17 из Сонетов. Основным инструментом структурирования как английских, так и итальянских последовательностей является четкое разделение на две части. Первая часть устанавливает конкретные отношения между поэтом и возлюбленным прочные отношения Петрархан, а вторая часть короче и вызывает какие-то изменения в отношениях и двух их членах. В Канцоньере это изменение выражается в смерти Лоры, а в Сонетах - в связи с смещением акцента Шекспира с идеализации любви на сексуальное использование. Для этих двух сонетов завершение эпизода оказывается трудным, поскольку цель - завоевать любимого - не достигается. Хотя обычно это желательно, неограниченная структура и последовательное движение последовательности не предлагают логического места для остановки. Кроме того, тот факт, что вторая часть последовательности должна действовать как двустороннее отдельного сонета, не только создает дисбаланс в последовательности, но также оказывает давление на поэта, чтобы убедиться, что финал имеет особую силу. Три основных стратегии, из которых в конечном итоге выбирают английские сонетеры, следующие: резкая остановка в *medias res*; достижение отстраненности путем перехода в другой режим, жанр или голос; или предоставление повествовательного решения. Петрарка выбрал вторую стратегию, перейдя в религиозный режим. Шекспир также выбрал вторую стратегию, перейдя в режим возрождения, сосредоточившись на проецировании своих страхов и желаний на Купидона. Ряд жалоб можно также найти в заключительных сонетах шекспировской пьесы, которые оправдывают целомудрие возлюбленной и разрушают отождествление с поэтом-любовником. И в последовательностях Петрарки и Шекспира указанное освобождение - будь то смерть или время -

освобождает любовника, и последовательность внезапно переключает передачи.

#### Овидиановы влияния в сонетах.

Завершение Овидием *Метаморфоз* гарантировало, что, по его словам, часть его переживет смерть его собственного тела. Фраза в конце *Метаморфоз* в повествовании о преображении Геракла на Оэте и уподобление поэтических достижений духовному превосходству отражает некоторые из самых экстравагантных заявлений, которые западная культура сделала для таких достижений.

Овидий оказал огромное влияние на Петрарку. Среди овидиевых текстов, которые привлекали Петрарку, был один из тех, которые нравились Шекспиру, и он передал его почти в точности шекспировской манерой. Лора, оставшаяся во Франции, - его лучшая часть; даже на большом расстоянии она командует своим сердцем и голосом. В самом деле, делая невозможным для него молчание, она - его Муза; Петрарка оказывается историческим связующим звеном между новым смыслом теории Овидия о его лучшей половине и ее первоначальным смыслом. В речи, которую Петрарка произносит, когда он получает лавровую корону на Капитолийском холме, он прямо ссылается на заключение к *Метаморфозам* как на доказательство своего тезиса о благородстве поэтической славы, и взятые вместе две цитаты определяют одну из самых новаторских и новаторских влиятельных поворотов, которые он вносит в традицию любовь этого поэта к своей даме по замыслу почти неотличима от его литературных амбиций, его любви к лавровой короне. Символическим центром этого совпадения является история превращения Дафны в дерево Аполлона. Петрарка превратил историю в *Метаморфозах* в доминирующий миф самого длинного стихотворения в этой последовательности, Канцоньерка 23. Это стихотворение представляет собой виртуозную последовательность из полдюжины мифов Овидия, от Аполлона и Дафны до Актеона и Дианы, представленных как образ поэта собственный

субъективный опыт; устойчивая лиризация эпических материалов, которая эффективно переписывает длинное стихотворение Овидия как эротическую и профессиональную автобиографию. Это включение *Метаморфоз* в лиризм имеет важные последствия для последующей истории *Петрарханизма*, в то время как такие поэты, как Пьер де Ронсар и Барнабе Барнс, использовали каждый из мифов Овидия как фигуру достигнутого полового акта. Внутри лирической последовательности такие воспоминания играют против ожидания женской недостижимости, что также является одним из наследий *Петрарки*, и сильно способствуют укреплению репутации *Petrarchanism* как бессовестной и часто причудливой чувственности. Мы дважды находим английский эквивалент этой фразы в сонетах Шекспира. Однако ни в одном случае контекст не такой же, как у Овидия. Шекспир так хвастается в сонетах, и они во многом обязаны прецеденту Овидия; но эта конкретная фраза перекочевала на другую территорию, утверждение любовника о трансцендентной зависимости от возлюбленного. Овидий никогда не пишет так Коринну в своих «Аморе», где она - лишь случайное желание; Без сомнения, это его желание, а не ее заслуга, вдохновляют *Amores*. Шекспир, однако, высоко ценит любимый объект как всеобъемлющий центр. Действительно, оправдание существования любовника знаменует собой решающее новое начало европейской любовной поэзии тринадцатого века. Несмотря на интерес Шекспира к Овидию и ссылки на него в его сонетах, второе десятилетие семнадцатого века привело к отходу от территории Овидия, которую культивировало сонетеринг эпохи Возрождения. Шекспир был склонен исключать мифологию из своих сонетов. Из немногих мифологических аллюзий, которые Шекспир включает в сонеты, они редко изображаются так, как Овидий изображает их в своих «*Метаморфозах*». В сонете Адонис сочетается с Еленой как образец человеческой красоты. Появляется имя Марса, но не Венера; «Тяжелый Сатурн» смеется и танцует с «гордым пидом апрель» соловей называется Филомел, а упоминается феникс. В сонетах о потомстве ссылка на миф о Нарциссе явно подразумевается

Шекспиром. Более того, вторая половина сонетов изображает меньше плоти в форме соблазнения. В стихах о темных дамах соблазнение уже удалось; его последствия в подавляющем большинстве случаев стыд и гнев. Желание у юноши иного порядка, интенсивное, но в то же время идеализированное и платоническое, в том смысле, что петраркисты-мужчины, пишущие о женщинах, часто пытаются, но редко достигают этого. Шекспир называет своего молодого человека «милым мальчиком» и иногда намекает на «розовые губы и щеки», но в остальном он сдержан и абстрактен.

Любители Петрарки и Шекспира. набросок Петрарки и его Лауры в образе Венеры. Хотя Петрарке признано совершенство сонета, Шекспир все же внес изменения в форму и композицию сонета через 200 лет после смерти Петрарки. В то время как сонеты Петрарки были сосредоточены в основном на одном центре, Шекспир развил множество предметов в рамках своих тем, таких как бессонница, раб любви, вины, нечестность и болезнь. Несмотря на создание сложных сюжетов, Шекспиру также удается разместить скрытые мотивы среди двух своих возлюбленных, создав новую поэтическую форму там, где остановился Петрарка. Сонеты Петрарки были посвящены исключительно Лауре. Считается, что она воображаемая фигура и играет с именем Лорел, листьями, которыми Петрарка был удостоен награды за звание поэта-лауреата, и той самой чести, которую он так жаждал. В его сонетах как «Лавровый венок». В названии игры есть еще один слой: «Лаура» также «золото», цвет ее волос. Фокус любви в сонетах Петрарки представляет собой уникальный контраст с сонетами Шекспира. Петрарка писал свои стихи любимой издали. Его взаимодействия были основаны только на его просмотре Лоры; его любовь к ней была чисто выдуманной. Шекспир же разделял взаимную любовь с обоими своими возлюбленными; объектами его любви были «активные партнеры». Сонеты Шекспира разделены между двумя его возлюбленными: сонеты 1–126 для мужчины и сонеты 127–152 для женщины; первое - красивой юноше, второе - смуглой даме. Сонеты Петрарки в оппозиции сосредоточены исключительно на одной возлюблен-

ной, Лауре. Шекспир копирует женскую любовь в поэзии Петрарки с любимой молодежью, которую творит, лелеют, обожают и увековечивают. После прекрасной юности темная дама вводит в игру совершенно противоположную литературную фигуру. Темноволосая леди - разного пола, и она демонстрирует аспекты, противоречащие Лоре. Одно замечание, которое Шекспир сделал, когда писал о темной даме, - это сатирический комментарий на любовь Петрарки:

Глаза моей госпожи совсем не похожи на солнце. Коралл намного краснее красных ее губ. Это идолопоклонство, проанализированное с точки зрения изысканной любви, дает интересный переход к смерти Лауры в сонетах Петрарки, которая ведет к «сублимации и трансформации желания». Его обожание переходит от земной любви, Лауры, к любви Девы Марии. Одержимые чувства Петрарки к Лоре замечательно подходят под названием «Куртуазная любовь». Эта любовь - способ объяснить его эротическое желание и духовное стремление. Шекспир, как и Петрарка, проявляет эротическую любовь к прекрасной молодежи, любовь, которая также хорошо сочетается с притворством куртуазной любви. Затем, как и в случае со смертью Лауры, этот переход к более божественной любви можно увидеть в двух последних сонетах Шекспира, посвященных Купидону, римскому богу любви.

### **Список литературы:**

1. Жанр сонета в творчестве ф.Петрарки.

<https://studfile.net/preview/7455966/page:14/>

2. Франческо Петрарка. Художник Андреа дель Кастаньо. 1450.

3. Своеобразие поэтики книги Петрарки «Канцоньере».

<https://students-library.com/library/read/45153-svoeobrazie-poetiki-knigi-petrarki-kanconere>.

