

ЖЕНЩИНА-СОЛНЦЕ: ОЧЕРТЕНИЕ ОБРАЗА ПОЭЗИИ ПЕТРАРКИ И ПРЕШЕРНА

При встрече с поэзией Франце Прешерна в первую очередь бросается в глаза его очарованность женщиной. И это сразу создает впечатление о Прешерне как о романтике, но при ближайшем рассмотрении легко заметить, что в своих произведениях поэт часто использует метафоры Петрарки. И поэтому нет ничего необычного в исследовании влияния Петрарки на творчество Прешерна уже со времени Йосипа Стритара в работах словенцев как в самой Словении, так и за рубежом¹. Но центром внимания в этой статье будет не метафора Петрарки, формирующаяся у Прешерна в метафору очарованного взгляда, как обычно в литературоведческих работах, а основание метафоры, другими словами, то, из чего рождается та или иная метафора, а также то, благодаря чему она может быть принята в систему образов другого поэтического мира. Данное исследование исходит из соотношения поэтических произведений двух гениев, но сосредоточено на метафоре "солнце", употребляемой по отношению к образу женщины, на горизонте которого эта метафора открывает границы, в которых действует.

Избранница Петрарки Лаура была воспринята многими, в том числе другом и защитником Джованни Колонно, а позже и Боккаччо, как плод воображения поэта. Ее имя он, часто обыгрывая его звучание, записывает как "L'Auga" (дыхание, дуновение), или "laugo" (лавр), или "Lauga" (слава) (см. Антонелли 92: 17). К тому же сомнительной представляется и дата начала любви поэта к Лауре, названная им самим. Почти невероятным кажется совпадение главных этапов их любви: в Страстную пятницу, 6 апреля 1327 г., он впервые увидел Лауру, и также в Страстную пятницу через 21 год она умерла, и опять же в Страстную пятницу 1338 или 1339 г.

© В.Сной, 2003

к поэту явилась Муза и подарила ему вдохновение для эпической поэмы "Африка", после чего на Пасху 8 апреля 1341 г. Петрарку на Капитолии в Риме короновали как "poeta lauretus".

Страстную пятницу, коронную метафору любовной музыки Петрарки, использовал и Гете. В статье "Eroche" он говорит, что этот день был огненной строкой записан в сердце Петрарки и, сохранный в нем, стал "сердечным горем" (Herzweh) или "вечной Страстной пятницей" (W I, 302-3). Но действительно ли Страстная пятница, которую Гете считает символом любви Петрарки, является датой начала его влюбленности? Была ли эта любовь любовью к реальной женщине? Где начинается реальность?

Кажется, что для исследователей поэтического творчества Петрарки с самого начала открываются две возможности: или глубоко изучить биографическую основу его поэзии, или отвергнуть (принять?) Лауру как литературный вымысел. Первая, неоднократно реализованная возможность найти в поэтическом тексте указания на существование реальной Лауры обычно приводит к невыносимым герменевтическим несуразицам, в свете которых данные из жизни поэта претендуют на статус критерия истины в поэтическом тексте. Как будто верный факт реальной жизни более истин, чем поэтический образ и как будто не после поэтического преобразования факт получает статус реальной истины.

Но в последнее время более привлекательна для исследователей альтернативная возможность. То, что представителям одного направления открывается как внетекстовое, хотя и с верными фактами, но не слишком убедительное жизненное пространство, представителями другого воспринимается как сведенное в семантически единый текст множество символов и их значений. Джон Фреццери, например, в нашумевшей попытке интерпретации поэтики Петрарки узнает в метафоре Петрарки "лавр", возвращая ссылку к самому поэту: Лавр — только "поэтический образ женщины, созданный поэтом, который, в свою очередь, создает поэта, увенчанного славой" (Freccero 1986: 26), ничего другого, кроме "чистого образа, план выражения которого по отношению к поэту используется как точка Архимеда, при помощи которой он

создает себя" (там же, 30). Ничто не истинно — все позволено — в духе деструктивной игры — в тексте: не только женский образ, но и образ поэта взаимно созидают друг друга, в конце концов творение обозначая.

Мое же исследование "наивно", доверчиво. Женщину в поэзии Петрарки мы не склонны считать литературной фикцией, которая по отношению к реальной жизни является ложью, фантомом, вымыслом исследователя, только испариной создателя, нет, это образ, который получает импульс к жизни от очарованности поэта. Она реальна, реальна на самом деле, ее портрет одухотворен гением поэта, он не взят извне, не скрыт в подтексте или символах, им *наполнен образ*. В поэзии Петрарки, следовательно, женщина предстает в образе солнца, созданного на основе очарования, и внутри границ этого образа, в то же время, в тех же границах представлено в стихах определенное время — Страстная пятница 1327 г., т.е. дата возможной, а может быть, и действительной встречи Петрарки и Лауры. Речь об этом идет в третьем сонете "Canzoniera", с первой строфой (Petrarca 1992: 5):

*Era il giorno ch'al sol si scoloraro
Per la pieta del suo factore I rai,
Quando l'fui preso, et non me ne guardai,
Che I be' vostr'occhi, donna, mi legaro.*

В этом четверостишии прежде всего интересен синтаксис, осложняющий обычный рассказ о встрече². "Era il giorno" — был день, день встречи с Лаурой, и все же день, воспетый Петраркой как осененный двойным событием. День, в котором были прожиты два дня, ибо "il giorno", во-первых, связан с "che" и тотчас с "quando", оба в значении "когда". Первый союз при этом относится ко дню распятия Иисуса Христа и только второй — к моменту встречи с Лаурой; при этом первый для Петрарки всегда легендарное прошлое, второй же когда-то бывший, реальный, но оба совпадают в одном дне и воспоминания о нем выпеваются на одном дыхании.

В этом *одном дне*, говорит Петрарка, "лучи солнца побледнели из уважения к Творцу" и это подтверждается наблюдениями

синоптиков (астрономов?) о дне распятия Христа, о котором евангелист Марк пишет так: "Когда пришел шестой час, наступила тьма по всей земле и продолжалась до часу девятого [час смерти Иисуса Христа]" (15, 33). Тем не менее, в союзах *que* — *quando*, связывающих текст, не совпадают не только дни, но и их события: в этот день (*il giorno*) помрачения солнца, поклоняющегося умирающему Богу, совпадает с просветлением от сияющих глаз госпожи. Петрарка делает нас свидетелями того, как при природном явлении затмения солнца восходит другое солнце. И сразу после этого, в четвертом сонете, мы встречаем сравнение рождения Лауры с рождением Христа, и при этом в последних строках о рождении Лауры сказано: "Так солнце восходило [*un sol n' a dato*] в укромной деревушке" (Petrarca 1995: 8). Давайте разберем оба сонета вместе: Лаура, которой при рождении было дано взойти, как солнце, действительно взошла, но только тогда, когда встретила с Петраркой во тьме, сопровождавшей умирание Бога.

Поэтический образ женщины в виде солнца нечасто появляется у Прешерна, но у него есть то, что очень точно выражает немецкое слово "Weltanspruch", обозначая требование мира. Эта метафора, семиотическая фигура, переносит значение источника — не просто источника света, а источника мира — на женщину. Не просто декор, космос, косметика, которую можно было бы стереть с "материального содержания", но женщину, которая в своем требовании мира миротворна, космична. Поэтическая фигура создает образ, которого раньше в духовной топографии Запада не было, точнее, он не был еще открыт внутри ареала, горизонты которого раздвигает предполагаемый измененный мир. Это солнце, поэтическая фигура, которое так же, как и реальное солнце, сеет свет, сеет свою семантику из поэзии Петрарки в европейскую любовную лирику и сознание в целом. И этот свет солнца изменяет, заново конструирует картину мира. Отсюда задача слишком глобальная для нашей работы: очертание поэтической фигуры женщины-солнца.

И все же каким образом эта поэтическая фигура реконструирует картину мира? Прислушаемся к ответу Петрарки, данному

им в тексте, посвященном его восхождению 26 апреля 1336 г. на гору Монт Венто, представляющем собой вводную часть к четвертой книге "Familiares", сборнику писем, предназначенных друзьям. Здесь восхождение на гору больше уже не метафора, призванная обозначить трудный путь к блаженному созерцанию Бога, как в комедии Данте, где путь к богосозерцанию ведет через гору мистицизма, через полосы небес к огненному цветку на заднем небе или вообще состоит в предании христианской мистике. Взор Петрарки после того, как он достиг вершины горы, не устремляется больше ввысь, а направляется вниз, где вместо потусторонности, исчезающей в вертикали, ему открывается "горизонтальность реального мира" (Stierle 1998: 21). И в то же время его взор обращается внутрь, будучи отверженным от этого мира, он становится стабильной рефлексией. Петрарка после созерцания с вершины горы обращает свой взор на "Confessiones" Августина, где прочтет предложение (10, 8): "люди, восхищающиеся высокими горами, бесконечными морскими просторами и бурным течением широких рек, забывают о себе" (Avgustin 1978: 209-210) — после чего он скажет: "свои внутренние глаза я обратил [reflexi] в самого себя" (Petrarca 1995b: 24). Чтение Петраркой Августина вообще-то напоминает чтение Августином Библии до его обращения к Богу, когда взгляд Бога на человека становится его собственным взглядом (см. Avgustin 1978: 163), после чего следует обращение взгляда внутрь к самому себе своими собственными, человеческими глазами.

Самый, наверное, знаменитый в традиции Запада поэтический образ "солнца" находим в пятой главе "Государства" Платона. Это метафора цели подъема, того, что определено как "ερεκεῖνα τῶν οὐσῖας" (509b, 9), "по ту сторону бытия", которая из неоплатонизма пришла в христианство и стала вершиной "западной метафоры восхождения" (Koscijancic 1999: 190) к богосозерцанию. Открытие Петраркой горизонтального мира и, что то же самое, проникновенность этого взгляда, а также осознание самого себя в собственном представлении в этой метафоре через образ солнца — вот что именно отмечается нами в его поэзии. Женщины в образе

солнца больше нет, или встречается лишь время от времени, как у Данте, в роли проводницы в блаженное богосозерцание, а есть только солнце, освещающее внутренний мир, некоторую, еще неосознанную самость — заслонившее самого Бога. В диалоге "Secretum", который Петрарка ведет с Августином, тот упрекает его в том, что именно женщина, т.е. его желание, "повернула его от Создателя к тварному существу" (Petrarca 1987: 131). Что касается возможного объяснения, которое в другом тексте предлагает сам Петрарка, что между желанием и Богом появляется женщина, то причиной фундаментального поворота от Творца к творению является как раз то обстоятельство, что в образе солнца выступает женщина. Это объясняет дугу от затмения солнца во время умирания Бога до замещения в сознании поэта Бога женщиной-солнцем, при котором становится неважным непосредственный божий взгляд, т.к. человек больше не ощущает на себе божьего ока, а только, в лучшем случае, знает о нем. "Вечная Страстная пятница" — время любви к женщине, таким образом, Бог умирает в желании.

Гора богосозерцания не замещает образ женщины-солнца. В 163 сонете Петрарка скажет: "солнце с горы в гору" (Petrarca 1992: 219). Кроме того, в нескольких сонетах женщина еще предстает перед нами в образе еще одного, другого, неестественного солнца; его возможно погасить (219 sonet), но естественное солнце может не прогнать темноты, вообще не появиться из темноты, пока не взойдет другое солнце (223 sonet). Другое солнце делает возможным другой взгляд на мир и более того: лучами своих глаз освещает душу, открывает для мира обращенный в себя взор. Поэтому в "Canzoniero" нет никакого действия, за исключением смерти Лауры, только ее взгляд, поэтому благодаря ему, из-за желания, устремленного к ней, она самопроизвольно получает роль проводницы туда, куда уходит, и сонет не дает нам представления о каких-либо решающих событиях внешней жизни: все, что происходит, происходит внутри. Это только события сердца, которые из-за игнорирования христианского пути вверх, находятся в состоянии амбивалентного колебания, в котором развитие событий

происходит в противоположных направлениях, и поэтому нет никакого движения вперед. Эти колебания снова и снова утопают в горько-сладком, и женщина-солнце, взгляд которой своим светом стимулирует внутреннюю жизнь, может в мифической метаморфозе стать Горгоной-Медузой, взгляд которой превращает влюбленного в камень (23 *kancona*). Тогда верно: "Петрарка петрифицирован" (Braden 1999: 25).

Несмотря на все сказанное, в конце "*Canzoniera*" снова создается христианская вертикаль, и это происходит с изменением в образе солнца. Этот образ в последней канцоне прощания Марии не содержит больше женщины, которая уже с предыдущего сонета называется только *cosa mortale* "smrtna stvar" — смертная вещь (Petarca 1992: 454) и так выведена из этого образа. "Одета в солнце" сейчас только Мария и еще как "*sommo solo*" — наивысшее солнце, "...которое в тебе [Мария] скрывает свой свет" (455), фигурирует сам Бог. ("Одета в солнце" — разве можно придумать более красивую метафору для создания образа, т.е. оформления в фигуре?). Тем не менее заключительный христианский поворот в образе солнца не управляет семантикой этой фигуры в дальнейшем поэтическом творчестве поэта. Можно сказать, что петраркизм — это европейская любовная поэзия, начатая Петраркой, представляющая собой гелиотропизм, обращение к солнцу и, прежде всего, к образу женщины-солнца. История петраркизма в этом отношении — история движения центральной метафоры и порождение новых и новых метафор. Там все время происходят солнечные восходы одной и той же метафоры, которая рассеиванием приобретает новые и новые имена, а когда укореняется, дает имя тому, что было человеческой любовью на Западе и что не было даже открытым и не имело имени.

И Франце Прешерн в своем любовно-поэтическом творчестве был петраркистом. На это указывает не только то, что в ряде своих стихотворений он использует метафоры Петрарки, но даже встреча с Юлией в сонете "*Je od vesel'ga casa teklo leto*" датирована так же, как у Петрарки, только не со Страстной пятницы ждем, когда взойдет второе солнце, но — верно или нет — со "светлой

субботы" (Preseren 1965: 136). Кроме того, в его большой лирической поэме "*Sonetni venec*" (Сонетный венок) в четвертом, девятом и двенадцатом сонетах появляется поэтический образ солнца в виде женщины с зачарованным взглядом. Впервые, но для Прешерна характерно, звучит так (140):

Srce mi je postalo vet in njiva
Kjer seje zdej ljubezen elegije.
Njih conce ti si.

Прежде всего хочется отметить, что Прешерн является родоначальником словенской высокой светской литературы. Его творчество характеризуют две черты: с одной стороны, острое желание связи со старой, классической литературной традицией и, с другой — выход за рамки традиции и движение вперед. Но поэту не суждено было перешагнуть рамки традиции, так как то, что ему помогало преодолеть старую традицию, в высшем своем проявлении само становится традицией, традицией современного европейского модерна, главным образом, среди романских народов, что, собственно, относится в целом к литературе, которую незадолго до этого братья Шлегели объявили "романтической", с отличным от классической или античной литературы канонам (см. Behler 1992: 20, 118).

Что касается привязанности Прешерна к классической литературной традиции, "я начну", как говорит он сам, "с Гомера". Эпическая поэзия Гомера воспекает героические деяния прошедших времен. Ее задача "*Kleos*". Но это уже в "Илиаде" (см. 2, 486, 11, 227) не просто "слава", но "слава", которую придает героическим подвигам поэзия. Это же можно сказать и о лирике, представленной в сборниках, и об историографии: они обе предназначены для рассказа о победах современности или полупрошедшей современности. Пиндар в эпитеникиях предстает перед нами победителем на всегреческих спортивных играх, Геродот говорит об этом уже в первой фразе своей "*Historiai*" как о самой главной цели своего труда: рассказать о победителях и побежденных в греко-персидских войнах. Отсюда можно заключить, что "вся греческая литература: песни, стихотворения, проза — исходит из *Kleos*, акта

хвалы славных деяний [act of praising famous deeds]" (Nagy 1989: 9). Kleos, начиная с Гомера и далее вся греческая литература — воспевание, т.е. создание славы поступков полубожественных героев или героических людей, но в любом случае эти подвиги славны сами по себе. Поэтому, таким образом, "создавать славу" в действительности не что иное, как признавать славу выражением похвалы, что дает возможность деяниям представляться в их собственной славе. В хвале слава обнародуется, а значит, голос затихает (как fama) и в то же время сохраняется в своем блеске (как gloria)³. Слава как блеск подвига нуждается в обнародовании поэтическим словом, которое сохраняет ее для потомков; gloria нуждается в fama. Но подвиги сияют в славе только в той степени, в которой в этих подвигах сохраняет полное сияние ценность человеческой сущности героев. На этой ценности основана античность как человеческое общество, которое прежде всего, и только, национально в узком смысле этого слова, но в то же время она человеческое достижение по отношению к Богу и имеет (только как таковое достижение) универсальное значение.

Прешерн в начале своего творчества опирается на классическую литературную традицию, когда в восьмом сонете "Сонетного венка" говорит о том, что из-за недостатка "значимых дел" (Preseren 1965: 144) среди словенцев умолкли песни, которые в другом сонете он называет "slovese" (славящие) (138). Эти песни, прославляя, сохраняли в слове славу подвигов. И поскольку обойтись без этих славных дел невозможно, он сам начинает плести сонетный венок, как он сам говорит об этом в первом сонете: песнями "твоей славы" (137). Воспевание героических подвигов — это то, что на фоне других человеческих дел достаточно важно воспеть. Таким образом, заменяя похвалу подвигам, Прешерн преодолевает классическую литературную традицию.

Замена поэтом хвалы еще раз делает возможным "'рассмотрение парадигмы' от эпоса к лирике" (Stierle 1998: 48) и у Петрарки, который как эпическое произведение на латыни задумал "Африку", но она осталась незавершенной. Вместо эпического произведения самой большой поэтической формой в творчестве поэта,

как он сам писал в одном из поздних писем, стали "nugellae meae vulgares" (n.d., 50) — лирические стихотворения, большинство из которых сонеты. С точки зрения античной поэтики эти произведения посвящены "мелочам", фрагментам, написанным литературно не оформленным народным языком о недостойном, низком, только личном предмете — увлечении любовной страстью к женщине. Он эти произведения собирал в книги и тщательно редактировал всю жизнь, но неоспоримое величие они получили только позже, в глазах следующих поколений, когда стали напоминать "осколки большой исповеди", как, правда, о своих произведениях, говорит Гете в знаменитом тексте "Dichtung und Wahrheit" (W IX, 283).

Выбор Прешерном венка сонетов, который античная поэтика определила как поэтический предмет и форму, по всей видимости, обусловлен таким выбором Петрарки, но не без отличительных черт: любовь и сонет он уже выбирает как высокий предмет и как высокую форму, в которую ее после Петрарки поднимает новая традиция. Наряду с этим его переход от старой традиции не заканчивается проверенными путями к новой. Учитывая то, что европейская литература до XIX в. не знает достойного упоминания сонетного венка, сонет Прешерна еще долго останется единственным примером, и в сонетном венке, "самой требовательной из возможных поэтических форм" (Novak 1995: 203), не воспевает ее в стихах, но, словно в короне, переплетает обе традиции.

Но вернемся к началу: если в сердце "любовь сеет элегии", высокая форма наполняется любовной элегией, разве это не основной тон, на который настроена песнь сердца поэта? Разве в этом же тоне не зазвенела также другая печаль, печаль о словенцах, у которых не хватает героических подвигов? Почему поэт в начале "Венка сонетов" говорит, что в него свивает стихотворения "твоей славы"?

Только будучи верным поэтической задаче, как ее определяет старая традиция. Эта традиция требует от поэта прославлять, поэтому основной тон в венке сонетов хвалебный, хотя его легко не заметить, потому что уже в самом начале, после нескольких хвалебных нот в первом сонете мы явственно услышим жалобу.

С другой стороны, для прославления нужна слава, но ее невозможно просто пропеть. Поскольку героических подвигов нет, нет славы, и без ее сияния словенскую землю поглощает ночь. В другом месте, в девятой строфе "Elegije svojim gojakam" Прешерн говорит (Preseren 1966: 13):

*Kaj de vedno se zakriva
Zemljo naso temna noc,
Kaj de slave ljubezniva
Zarja Kranjcam ne napoc'?*

Даже если слава словенских соотечественников когда-то была, она прозвучала в старых песнях, а может быть, даже и в них не звучала, но сейчас этой славы нет⁴. Несмотря на долгое ожидание, все "еще пока" не вернулось сияние. Поэтому прославление как действие, которое реально представляет собой признание настоящей славы, признание в ком-то его собственного блеска, может свершиться только как хвала другой славе, той, которая принадлежит женщине и сияет в ее очарованном взгляде. Женщина с таким взглядом предстает в образе солнца, к тому же являясь поэтической фигурой славы.

Если после этого в "Венке сонетов" звучит жалоба, то это следствие отсутствия взгляда, пробуждающего весну в сердце, а также того, что, как говорит Прешерн в десятом сонете, "цветы любви перестали расти" (Preseren 1965: 146). Элегия создается только как песнь сердца поэта, сияние любви которого более не освещают весенние лучи взгляда. Только когда наступит время, когда в сердце тронется лед, но на этот раз уже из любви к родине и жалобы на словенцев — и так одна жалоба согласуется с другой. Это время весны, когда сквозь обе жалобы пробивается надежда, надежда на возвращение славы в современную поэту жизнь. Эту надежду выражает Прешерн в конце "Венки сонетов" посредством обращенного взгляда. "Mokrocvetese roz'ce poezije" (139), которые наполняют сонеты, конечно, элегичны, но могут под воздействием взгляда "более весело", т.е. более чисто, проявиться в своем основном тоне, что и демонстрирует нам финал последнего магистрального сонета (151):

*Jim iz oci ti poslji zarke mile,
In gnale bodo nov cvet bolj veselo.*

В финале "Венки сонетов", следовательно, появляются слова надежды, порожденной не жалобой на словенцев, а любовной жалобой, не надеждой на возвращение прошлой славы, а на ту, которая существует, возвращенная отдаленным взглядом. Потому что слава, отсутствуя, присутствует в той степени, в какой принадлежит женщине: любовная жалоба на самом деле лишь жалоба на отдаленность взгляда, а не на женщину, и поскольку основной тон, таким образом, не исчезает, не исчезает и воспевание.

Славу же у женщины открывает и эту открытость поддерживает поэтическая фигура солнца. Оригинальность поэзии Прешерна, воспевающей женщину в поэтическом образе солнца, состоит именно в открытии сияющей славы в окружении темноты словенства, хвалебно сохраняемой в поэтическом слове. Именно в этом оригинальный поворот этого образа. Только внутри него возможно достигнуть славы — в зависимости от того, светит на тебя солнце или нет — может быть слава присутствующая и отсутствующая, т.е. ее присутствие и отсутствие перманентно чередуются таким образом, что ее отсутствие легко может превратиться в присутствие. Только в этом поэтическом образе женщина приносит славу и может, как солнце, когда оно поворачивается, снова и снова приносить свет славы. Так вслед за первым, оригинальным, следует другой поворот.

Вообще-то оригинальное использование образа солнца Петраркой послужило причиной вхождения в него женщины; при помощи этого образа позже в поэзии Прешерна оригинально откроется слава, повлечет за собой рассеивание тьмы — тьмы, поглотившей внутренний мир. И это еще при Прешерне. Только в свете лица, сказано в тринадцатом сонете, "королевство тьмы покоряется" (149). Женщина-солнце освещает внутренний мир и, более того, превращает его в ландшафт: "сердце стало сад и нива", где растут "mokrocvetese roz'ce poezije", окружают же их, как говорится в магистральном сонете, "скалы,/ ураганы сердитых холодных домов" (151). Но, тем не менее, такой поворот образа солнца, в

котором внутренний мир превращается в ландшафт, менее оригинален, более напоминает использование образа Петраркой.

Подведем итог. Хотя для Петрарки его собственная любовь, даже когда он пишет о ней в "Canzoniera", только вовлечение в низкую страсть, в поэтическом образе солнца женщине отводится такое высокое место, что затмевает даже самого Бога. Но в финале именно потому, что такую любовь нельзя включить в христианскую систему ценностей, женщина оставляет границы образа солнца и остается только "смертной вещью", но эта фигура, находясь рядом с заново конституированной известной христианской вертикалью, входит в "ad maiorem Dei gloriam". Напротив, для Прешерна любовь — что-то возвышенное, так что женщина в его высокой любовной поэзии по отношению к горизонтальному миру всё время награждается высокими эпитетами и сравнениями, но без окончательного избыточного — Другого. От восхода метафоры солнца, или женщины в этом образе, нет движения вверх, которое способствовало бы и трансформации образа, но в финале последует закат. Женщина-солнце зайдет в мире. Буквально. И тогда, когда солнце перестанет дарить ей свой образ, останется, как говорит Прешерн в стихотворении "Zgubljena vera" (утраченная вера), своем последнем поэтическом произведении, только "красивая вещь" (Preseren 1965: 23).

Закат женщины-солнца в мире окончателен: после него нет больше восхода какого-либо другого солнца. Нет больше выхода.

Конец поэтического творчества.

1 Об этом влиянии рассказывают все полные справочники словенской литературной истории, в особенности этому вопросу посвящены статьи "Petrarca in Preseren" (1978) в посмертно изданной книге Слодняка "Pogledi na slovensko književnost" (1999) глава "Dipendenze particolari del Presere dalle Rime Sparse" в книге *Fonti italiane e latine nel Preseren maggiore* (1959).

2 Здесь я ссылаюсь на свою статью (1998), которая находится в главе "France Preseren in sekularizacija Biblije" (1998).

3 В Библии слава в виде блеска и света (древнееврейское "кавод", греческое) вначале обозначает Божественное явление.

4 Ср. первые два стиха шестой строфы указанного стихотворения (Preseren 1966: 12): "kaj de cast očetov glasa/ nima v pesmah starih dnov..."

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Antonelli R., 1992, *Introduzione*, Francesco Petrarca, Canziniere, Gianfranco Contini. Torino.
- Avustin A., 1978, Izpovedi. Prev. A.Sovreta, K.Gantar. Celje.
- Behler E., 1992, *Fruhromantik*. Berlin.
- Braden G., 1999, *Petrarchan Love and the Continental Renaissance*. London.
- Calvi B., 1959, *Fonti italiane nel Preseren maggiore*. Torino.
- Freccero J., 1986, *The fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics*, Literary Theory. Renaissance Texts. Baltimor.
- Goethe J.W., Werke I., 1998a, *Gedichte und Epe* (Hamburgger Ausgabe). Muchen.
- Goethe J.W., Werke. I., 1998b, *Autobjograohische Schriften I* (Hamburger Ausgabe). Muchen.
- Herodotus, 1953-1955, *Zgodbe*. Prev. A.Sovre. Ljubljana.
- Kocijancic G., 1999, *O vzponu drugega*, Nova revija. V. 18. № 207-208.
- Nagy G., 1989, *Early Greek Views of Poets and Poetry*, The Cambridge History of Literary Criticism. I: Classical Criticism. Ur. G.A.Kennedy. Cambridge.
- Novak B.A., 1995, *Oblika, ljubezen jezika*. Maribor.
- Petrarca F., 1987, *Moja tajna*. Zagreb.
- Petrarca F., 1992, *Canziniere*, Gianfranco Contini. Torino.
- Petrarca F., 1995a, *Sonetio* Prev. A.Capuder. Ljubljana.
- Petrarca F., 1995b, *Die Besteigung des Mont Ventoux*. Stuttgart.
- Platon, 1995, *Drzava*. Prev. J.Kosar. Ljubljana.
- Preseren F., 1965, *Zbrano delo I*. Ljubljana.
- Preseren F., 1966, *Zbrano delo II*. Ljubljana.
- Slodnjak A., 1999, *Petrarca in Preseren*, *Pogledi na slovensko knizevnost*. Razprave in studije. Ljubljana.
- Snoj V., 1998, *France Preseren in sekularizacija Biblije*, *Poligrafi*. V. 3. № 11-12.
- Stierle K., 1998, *Petrarca*. Munhen.