

Л. ГРОССМАН

Поэтика сонета

Поэтика сонета.

I.

Форма сонета, при сложности, строгости и сжатости, обладает способностью замечательно выявлять все богатства данного поэтического языка. Разнообразие рифм, редкость и ценность всех изобразительных средств стиха, гибкость его ритмов, способность подчиняться различным строфическим типам — все это выступает с исключительной полнотой в этой самой требовательной из стихотворных форм. Каноническое сочетание двух катренов и двух терцетов словно производит смотр всем метрико-лингвистическим богатствам целой поэзии.

Самый термин, определивший этот стихотворный вид, указывает на высшее поэтическое качество, связанное с ним — на звучание стиха. В Италии он произошел от *sonare*, в Германии его называли одно время *Klinggedicht*. Звуковое достоинство сонета, его ритмическая стройность, звон рифм и живая музыка строфических переходов — все это уже предписывалось первоначальным терминологическим обозначением этой малой стихотворной системы.

Отсюда ее процветание в эпохи высокого культа поэтической формы. Европейское Возрождение сообщило поразительное цветение сонету, возникшему еще в XIII ст. (повидимому в Сицилии) и хорошо знакомому Данте. В „La vita nova“ основная проза повествования оживлена разнообразными сонетами, подчас правильными, как, напр., I, III, VI, VIII, X и друг., подчас свободными и усложненными (сонеты IV, V, XVIII). Некоторые из них, по безукоризненному соблюдению правил, свидетельствуют, что новая форма уже выявилась полностью и уверенно утвердилась для разработки лирической темы.

В последующую эпоху господства „петраркизма“, как основного поэтического стиля, сонеты культивируются в Европе всеми первоклассными поэтами и даровитыми дилетантами: Шекспиром, Микель-Анджело, Клеманом Маро, представителями французской „плеяды“ и многими другими. Сам Петрарка утвердил сонет высоким совершенством своих формальных достижений. Это чувствуется даже в переводе (правда, в передаче такого первоклассного мастера сонетного искусства, как Вячеслав Иванов):

Благословен день, месяц, лето, час
И миг, когда мой взор те очи встретил!
Благословен тот край и дом тот светел,
Где пленником я стал прекрасных глаз!

Благословенна боль, что в первый раз
Я ощутил, когда и не заметил,
Как глубоко произен стрелой, что метил
Мне в сердце бог, тайком разящий нас!

Благословенны жалобы и стоны,
Какими оглашал я сон дубрав,
Будя отзвучья именем Мадонны!

Благословенны вы, что столько слав
Стяжали ей, певучие канцоны,—
Дум золотых о ней единый сплав! ¹⁾

Французский Ренессанс возвел сонет на степень излюбленной и модной поэтической формы. В значительной степени это была заслуга „божественного“ Ронсара, продолжавшего традиции Петрарки в культивировании любовного сонета. Его пьесы к Кассандре, Марии, Астрее, Елене создают замечательные сонетные циклы, объединенные именами его возлюбленных. Мастерство Ронсара как бы утончает сонетные правила, еще недостаточно закрепленные великими итальянскими сонетистами, и не трудно заметить, что терцеты, например, приобретают у него всю отчетливость позднейшего строгого канона.

Один из лучших сонетов Ронсара — это „Sonnet pour Hélène („Je plante en ta faveur cet arbre de Cybèle“...):

Сажаю в честь твою я дерево Цибелы,
Сосну, чтоб о тебе все знали времена.
Любовно вырезал я наши имена,
И вырастет с корой их очерк огрубелый.

¹⁾ Петрарка. Памятники мировой литературы. Издательство М. и С. Сабашниковых. М. 1915. Стр. 237.

Вы, населившие родные мне пределы,
Луара резвый хор, вы, фавнов племена,
Заботой вашею пусть возрастет сосна,
Чтоб ветви и зимой, и летом были целы.

Пастух, ты пригонять сюда свой будешь скот,
С тростинкой напевать эклогу в этой сени,
Дощечку на сучок ты вешай каждый год.

Прохожий да прочтет мою любовь и пени
И вместе с молоком ягненка кровь прольет.
Сказав: „Сосна свята: то память о Елене“.¹⁾

Ронсарова „плеяда“ следует в выборе форм указаниям учителя. У Покима Дю-Белля в его „Книге сожалений“ сонет служит уже не только любовному признанию, но подчас и сатирическим портретом. Семнадцатое столетие продолжает всячески культивировать эту форму, и некоторые знаменитые сонеты той эпохи, написанные различными поэтами как бы на конкурсе, вызывают бурные споры и разбивают общество литературных салонов на враждебные партии.

Затем наступает затмение сонета. Восемнадцатое столетие, озабоченное и в поэзии своей различными идеологическими заданиями, обнаруживает полное равнодушие к этому строфическому типу. „Квадратные“ александрийцы трагедий, посланий или эпических поэм, вольные стихи мадригалов, басен и эпиграмм вполне

1) Приводим этот сонет в переводе С. В. Шервинского, любезно предоставившего нам рукопись своего неизданного стихотворения.

удовлетворяют стихотворцев. Нет потребности ковать, гнуть и закалять стих трудными, уточненными и богатыми формами баллады или канцоны, терцины или сонета. Вольтер и Парни великолепно обходятся без этих „изысканностей“ формы. Только германский ясновидец Гете, зоркий ко всему ценному в искусстве, пишет свои шесть своеобразнейших сонетов, словно намечая зреющее возрождение жанра.

Романтическая школа обновляет эту забытую форму. Вильгельм Шлегель и словесной теорией, и поэтической практикой открывает эру сонетного возрождения. Во Франции ту же миссию осуществляет Сент-Бев. Знарок „плеяды“ и тонкий ценитель Ронсара, он ставит себе заданием *rajeunir le doux sonnet en France*. В сонете, написанном на мотив из Вордсворта и очевидно вдохновившем Пушкина на его знаменитый опыт („Суровый Дант не презирал сонета“...), Сент-Бев под псевдонимом Жозефа Делорма воздает честь славнейшим европейским сонетистам:

**Сонета не хули, насмешливый зои!
Он некогда пленил великого Шекспира,
Служил Петрарке он, как жалобная лира,
И Тасс окованный им душу облегчил.**

**Свое изгнание Камюэнс сократил,
Воспев в сонетах мощь любовного кумира.
Для Данте он звучал торжественнее клира,
И миртами чело поэта он увил.**

Им Спенсер облачил волшебные виденья
И в медленных строфах извел свое томленье.
Мильтон в них оживлял угасший сердца жар.

Я ж возродить хочу у нас их строй неожиданный.
Нам Дю-Беллэ привез их первый из Тосканы.
И сколько их пропел забытый наш Ронсар! *)

Последующие школы французских поэтов не изменяют сонетной форме. Представитель младшего романтического поколения или старший из символистов, Бодлер дает различные неправильные сонеты (так-называемые *sonnets libertins*, т.-е. без соблюдения правила о рифмах в катренах), признанные, впрочем, одной из самых замечательных вариаций в области сонетного искусства во Франции. Из современных символистов высокие шедевры в этом роде дает Анри де-Ренье, придающий в своих „*Medailles d'argile*“, „*La cité des eaux*“ и других сборниках особую легкость, воздушность и хрупкость монументальной сонетной форме классиков.

Но в центре сонетистов, быть может, всех времен, как самый утонченный и уверенный мастер, стоит Жозе-Мари де Эредиа (1842—1905), автор знаменитых „Трофеев“. Здесь не только дана небывалая пластичность и живописность образов, но ритм и размер сонета приведены к окончательному, поистине каноническому виду. По тонкому наблюдению Брюнетьера, автор „Трофеев“ отвергает традиционное представление о замкнутости

*) Приводим этот сонет в нашем переводе.

и ограниченности сонетной формы. Он умест завершить каждую маленькую поэму такой выразительной и живописной картиной, что грани видимого мира как бы раздираются образами исключительной силы.

Это отмечает и первый русский переводчик Эредиа, П. Д. Бутурлин: „Его сонеты дают впечатление неодинаковой длины: один кажется больше, другой меньше“. Такое расширение сонета звуковыми и образными средствами ощущается в знаменитом „Soir de bataille“.

Приводим его в образцовом переводе Сергея Соловьева:

Упорным натиском закончена борьба.
Трибуны, рыская по спутанным когортам,
Дышали воздухом, отравленным и спертым;
Их крики медные звучали, как труба.

Считая трупы тех, кого взяла судьба,
Подобные листам, порывом ветра стертым,
Крутились пращники, влекомые фраортом;
Обильный пот стекал с их бронзового лба.

Тогда-то, копьями и стрелами изъеден,
При дружном громе труб, окровавлен и бледен,
Сияя пурпуром и медью лат литой,

Коня вспененного задерживая шпорой,
Сам император стал, гордясь победой скорой,
Весь окровавленный, на туче золотой.

Великолепная латинская торжественность звучит в заключительном стихе оригинала:

Sur le ciel enflammé l'Imperator sanglant.

Эредиа окончательно утверждает сонетный канон. Считаясь с традицией, восходящей к итальянскому Треченто, и пользуясь поэмами автора „Трофеев“, не трудно установить основные требования сонетной теории.

II.

Поэтика правильного сонета в сущности чрезвычайно проста. Сложна и намеренно затруднительна лишь практика его (хотя Теофиль Готье, например, оспаривал традиционное мнение о трудности сонета). Во всяком случае, правила устава этой „точной поэмы“ можно без труда стянуть в несколько параграфов.

Сонетная строфика определяется прежде всего расположением рифм. Здесь самой совершенной формулой считается:

для катренов: ABBA — ABBA

для терцетов: CEF — EDE.

Таким образом первая часть сонета пишется на две рифмы опоясанного типа, вторая же обязательно на три, чтобы рифменная монотонность восхождения (Aufgesang) уравновесилась разнообразием рифм в нисходящей части (Abgesang). Терцеты, написанные вопреки этому правилу всего на две рифмы, строго осуждаются каноном.

Из указанной формулы вытекает правило о различии первой и последней рифмы сонета (по роду их): если сонет открывается стихом с мужской рифмой, он должен завершиться женской рифмой и наоборот. Это обяза-

васт к различию рифм в первой строке терцета и последней катрена. Нужно, впрочем, отметить, что это правило часто нарушается даже классиками сонета.

Размер канонического сонета в русской поэзии — пятистопный ямб. Применяющиеся подчас сонетистами шестистопные ямбические стихи слишком приближают его форму к типу „александрийцев“, чрезмерно грузных и не поддающихся более тонкой игре ритмов. В связи с требованием пятистопности находится постоянная норма слогов в сонете: обычно указывается цифра 154, но она действительна лишь в сонете, написанном сплошь одними женскими рифмами, в котором четырнадцать одиннадцатисложных стихов дают указанное количество слогов; в новом сонете правильного образца, в котором мужские рифмы чередуются с женскими, норма выражается цифрой 147 (т.-е. семь строк 11-сложных и столько же 10-сложных).

Композиция сонета имеет свои законы. В сонете „строгого соблюдения“ (*de stricte observance*) каждая строфа должна представлять собой законченное целое; оба терцета считаются при этом за одну строфическую единицу, т.-е. допускают тематическое и синтаксическое слияние между собой; но катрены должны быть строго разграничены смыслом и синтаксисом.

Первое четверостишие устанавливает основную тему всей сонетной композиции; во втором катрене она развивается и как бы достигает апогея своего развития. В первом терцете намечается нисхождение темы, ее

уклон к развязке, которая и осуществляется в последнем терцете, обычно в катастрофическом заключительном стихе.

Основные требования канона рельефно выявлены в превосходном сонете Максимилиана Волошина „Диана Де-Нуатье“:

Над бледным мрамором склонились к водам низко
Струи плакучих ив и нити бледных верб.
Дворцов Фонтенебло торжественный ущерб
Тобою осиян, Диана-Одалиска!

Богиня строгая с глазами василиска,
Над тронем Валуа воздвигла ты свой герб,
И в замках Франции сияет лунный серп
Среди лилий Генриха и саламандр Франциска.

В бесстрастной нагоде, среди охотниц-нимф
По паркам ты идешь, волшебный свой заимф
На шею уронив Оленя-Актеона.

И он—влюбленный принц, с мечтательной тоской
Глядит в твои глаза, Владычица. Такой
Ты нам изваяна на мраморах Гужона.

В связи с вопросом о сонетной композиции находится тонкое наблюдение Теодора де-Банвиля: „Форма сонета великолепна, и в то же время она в некотором роде дефективна: ибо терцеты, составляющие шесть стихов, математически короче катренов, дающих восемь стихов; помимо этого они и качественно несравненно более коротки в силу легкости и быстроты терцетов сравнительно с медленностью и торжественностью катрена;

сонет мог бы поэтому походить на фигуру с чрезмерно длинным бюстом и слишком тонкими ногами. Да, мог бы походить, если бы мастерство поэта не вносило сюда начала строя и лада“. Банвиль требует, чтобы сонетист всячески повышал тон терцетов, придавая им пышность, звучность, остроту, и особенно, подыскивая для последнего стиха образ, возбуждающий восхищение своей точностью и силой. При таких условиях композиция сонета в ее восходящей и нисходящей части получает незыблемое равновесие.

Наконец, сонетный канон удержал запрет, точно формулированный еще Буало:

Ni qu'un mot déjà mit osa s'y remonter.

Это, конечно, не относится к мелким частям речи, как союзы, местоимения и проч., но все заметные члены предложения не должны повторяться в сонете.

Строгая форма, к сожалению, редко соблюдается. Всевозможные вольности и отступления от канона широко допускаются даже известнейшими сонетистами. „Непогрешимых“ среди них немного. Но в этом отношении нельзя не согласиться с Теофилом Готье, убежденным приверженцем классического канона:

„Зачем, если желают пользоваться свободой и располагать рифмой по своему произволу, обращаться к строгой форме, не допускающей ни малейшего отклонения, ни малейшей прихоти? Неправильность в правильном, недостаток соответствия в симметрии—есть ли что-либо более противоречащее логике и сильнее раздражающее

нас? Всякое посягновение на правильность здесь беспокоит нас, как сомнительная или фальшивая нота. Сонет представляет собой род поэтической фуги, тема которой должна проходить и возвращаться до своего полного разрешения в намеченных формах. Нужно поэтому всецело подчиниться его законам, или же, признав их изжитыми, педантичными и стеснительными, совсем не писать сонетов. Итальянцы и поэты плеяды — вот подлинные мастера жанра. Что же касается сонетов двойных, с кодой, сонетов - акростихов и мезостихов, ромбических, крестообразных и проч., то все они представляют собой упражнения педантов, которые нужно отвергнуть, как китайские головоломки поэзии“.

Таков канон, выработанный европейскими сонетистами за семь столетий практики и принятый новейшими поэтами. Он допускает, правда, различные отклонения и вариации основного типа, — так, мы нередко встречаем в сонетах шестистопные ямбы, перекрестные рифмы в катренах, повторения слов, подчас даже целых строк и проч. Необходимо, впрочем, признать подобные отклонения от нормы нарушениями типа классического канона, сильно приближающими его к форме „вольного сонета“, столь справедливо осужденного Теофилом Готье.

III.

В России сонет появляется в XVIII веке. Неутомимый работник над созданием литературных форм русской

поэзии, Тредьяковский дает у нас первый образец сонета, переводя в 1735 г. стихотворение французского поэта Де - Барро:

Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité!

В 1759 г. он печатает в „Трудолюбивой Пчеле“ „Сонет из речи добродетель почитающих“. Вслед за ним Сумароков дает очень недурной сонет, ошибочно приписываемый Державину:

Не трать, красавица, ты времени напрасно.
Любися: без любви все в свете суеты,
Жалей и не теряй прелестной красоты,
Чтоб больше не тужить, что век прошел несчастно.

Любися в младости, доколе сердце страстно:
Как младость пролетит, ты будешь уж не ты.
Плети себе венки, покамест есть цветы;
Гуляй в садах весной, а осенью ненастно.

Взгляни когда, взгляни на розовый цветок,
Тогда, когда уже завял ее листок:
И красота твоя подобно ей завянет.

Не трать своих ты дней, доколь ты не стара;
И знай, что на тебя никто тогда не взглянет,
Когда, как розы сей, пройдет твоя пора.

В сонетной форме упражняются мало известные стихотворцы, как С. В. Нарышкин и Александр Тиняков, „лейб-гвардин Семеновского полку сержант“, издавший в 1768 году „Воображения Петрарковы, или письмо его к Лоре“. Впрочем форма оригинала мало инте-

ресует переводчика. Его сонет написан без рифм и значительно превышает количество строк, установленную норму.

Все это относится к подготовительной поре русского сонета, когда он в значительной степени является случайным эпизодом, совершенно затерянным в других жанрах и формах и не вызывающим особого внимания к себе. Тем не менее сонетный канон правильно понят и почти все его ранние образцы у нас несравненно строже и классичнее многих позднейших опытов (особенно эпохи 80-х годов, т.-е. Надсона, Чюминой и др.).

С начала прошлого столетия сонет заметно развивается. В 1806 г. Жуковский дает шутовское посвящение „К Лиле“ („За нежный поцелуй ты требуешь сонета“...), очевидно в подражание старинному французскому мадригалу:

Doris qui sait qu'aux vers quelquefois je me plait
Me demande un sonnet et je m'en desespère...

Вслед за Туманским (1819) ряд превосходных сонетов дает Дельвиг, как бы признанный в знаменитом терцете Пушкина основателем русского сонета. „Вдохновение“, „Языкову“, „В Испании Амур не чужестранец“ и др. (в небольшом литературном наследии Дельвига имеется шесть сонетов) до сих пор не утрачивают значения высоких образцов жанра. Это едва ли не наиболее близкий к классическому канону тип русского сонета: Дельвиг неизменно верен пятистопному ямбу, катрены у него всегда написаны на опоясанные рифмы,

каждая строфа замкнута, нет повторения главных слов, выдержан особый сонетный ритм с его плавностью и некоторой напевной замедленностью:

Младой певец, дорогою прекрасной
Тебе итти к Парнасским высотам.
Тебе венок—поверь моим словам—
Плетет Амур с Каменной сладкогласной.

От ранних лет я пламень не напрасный
Храню в душе, благодаря богам,
Я им влеком к возвышенным певцам
С какою-то любовью пристрастной.

Я Пушкина младенцем полюбил,
С ним разделял и грусть и наслажденье,
И первый я его услышал пенье

И за себя богов благословил,
Певца „Пиров“ я с музой подружил
И славой их горжусь в вознагражденье.

Такова ранняя эпоха русского сонета, достигающая в опытах Дельвига высокой степени зрелости и законченности.

IV.

Сонеты Пушкина, превосходные по стройности строфических ритмов, уже несравненно менее строги и допускают ряд вольностей, отсутствующих у Дельвига. Автор „Мадонны“ видимо не особенно любил эту форму и мало прельщался ее своеобразными очарованиями. Возможно, что он разделял даже неприязнь Байрона

к этому „педантичному и скучному“ виду. Поэт не без нотки осуждения говорит в одном из своих сонетов о его „стесненном размере“. Уже в 1833 году, дав все три опыта в этом роде, он обращается к тени Буало:

....Держаю за тобой
Занять кафедру ту, с которой в прежни лета
Ты слишком превознес достоинства сонета....

Во всяком случае канон не был принят Пушкиным целиком и сводился для него к внешнему рисунку 14-строчного стихотворения, разбитого на катрены и терцеты с одинаковой рифмовкой начальных строк. При этом нигде не выдержан классический тип опоясанных рифм, и единство принципа в рифмовке обеих строф обычно не соблюдается (за исключением сонета „Суровый Дант“, где рифмы катренов все же перекрестные). В двух других опытах — „Поэту“ и „Мадонна“ мы имеем смесь опоясанной и перекрестной рифмовки.

Принцип богатой или редкой рифмы, очевидно, не преследовался поэтом. В сонете „Суровый Дант“ имеется пять глагольных рифм, что для сонета должно быть признано при любом контексте все же чрезмерным; к тому же терцеты воспроизводят рифмы катренов, что безусловно недопустимо. Однородность рифменной формы (сонета, Макбета, света) здесь менее всего желательна. Между тем такая же однотипность рифм, при отсутствии заботы об их полнозвучности, имеется и в сонете „Мадонна“.

Пушкин широко допускает запретный прием повторения слов— часто в смежных строках и даже в пределах одной строки:

Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум.

Ты им доволен ли, взыскательный художник?
Доволен?

Чистейшей прелести чистейший образец.

Одной картины я желал быть вечно зритель,
Одной: чтоб на меня...

В сонете „Мадонна“ трудно оправдать enjambement второго катрена на первый терцет. В этом месте сонетная композиция требует четкой демаркационной линии и паузы. Строгость формы не приемлет и таких обычных сочетаний, как „жар любви“, „суетный свет“, „восторженные похвалы“. Позволительно подвергнуть сомнению в этой форме, существенный признак которой— безупречность, такие явно „наполняющие“ строки, как:

У нас его еще не знали девы,

или такие синтаксические образования, как усовершенствуя (при предыдущем „иди“ и последующем „не требуя“). Все это, вполне допустимое в обычном стихотворении, нетерпимо в сонете, который решительно отводит от себя всякую поэтическую вольность, намеренно увеличивая и усложняя трудности.

Это старинное правило вполне согласовано с основным стилем сонетного искусства, отвечает его природе и должно быть сохранено. Так же незыблемы и заключительные положения „поэта-законодателя“:

Defendit qu'un vers faible y put jamais entrer.

Ni qu'un mot déjà mit osa s'y remonter.

Игнорирование этих трудностей в сущности лишает стихотворение сонетной формы даже при соблюдении принципов строфического сечения и катренарной рифмы начальных строф. И в этом смысле „сонетность“ пушкинских опытов может быть подвергнута сомнению. Поэт П. Д. Бугурлин, напр., определенно заявил, что „сонеты Пушкина—не сонеты“. Такой приговор представляется все же чрезмерно суровым. Несмотря на указанные выше нарушения канона, все три опыта Пушкина обладают замечательным качеством, всемерно сохраняющим за ними право именоваться сонетами: это поразительно выдержанные сонетные ритмы, плавно катящиеся и торжественно приподнятые, медлительно важные и целостные во всех своих переходах. Уже первая строка каждого стихотворения настраивает на этот тон и уверенно намечает его:

Не множеством картин старинных мастеров...

Поэт, не дорожи любовью народной...

Суровый Дант не презирал сонета...

Так же удачны у Пушкина и сонетные ключи—завершающие строки („Гекзаметра священные напевы“;

„Чистейшей прелести чистейший образец“; „И в детской резвости колеблет твой треножник“).

Вот почему сонеты Пушкина, сохраняя главную *virtus* своего искусства, должны быть признаны „вольными“, как и сонеты Шекспира или Бодлера (хотя и по другим основаниям). В эволюции русского сонета это замечательные опыты, но у некоторых преемников Пушкина и даже у его предшественника Дельвига мы находим более совершенные и классические типы.

V.

Вокруг Дельвига и Пушкина создается некоторый культ сонета, особенно у Подолинского и Деларю. Жуковский и Туманский, как мы видели, отдали дань этой форме. К ней же обращаются в тридцатых годах Катенин, Щербина и Яков Грот. Баратынский называет сонетом стихотворение совершенно свободное: „Мы пьем в любви отраву сладкую“ (при первых изданиях этой элегии).

Следующая эпоха русской поэзии не оставляет этой формы, но и не проявляет к ней особенной любви. Развитие сонета сказывается и на появлении особых шуточных его форм. Таков, например, юмористический сонет А. С. Соболевского и М. Н. Лонгинова „Гр. А. Ф. Ростопчину“. В небольшом количестве пишут сонеты Лермонтов, Каролина Павлова, Бенедиктов, затем Фет, Полонский; у Майкова находим только переводные со-

неты. Тютчев озаглавил этим термином четверостишие из Микель-Анджело. Аполлон Григорьев культивировал эту форму и даже пользовался ею, как строфой, в своей поэме: „Venezia la bella“.

Переходная эпоха 80-х годов отмечает явный упадок сонета; им пользуются, но чрезвычайно небрежно, повидимому совершенно не отдавая себе отчета в сущности и законах этой формы.

Но в эту эпоху затишья подлинный культ сонета утверждает в своем творчестве рано умерший русский парнасец П. Д. Бутурлин. Он оставил после себя целую книгу сонетов, в большинстве случаев строгого типа.

Отметим среди них „Японскую фантазию“, „Андре Шенье“, „Август“, „Родился я“...

Бутурлин набросал и ряд теоретических соображений о сущности жанра. „Я от всей души желаю,—писал он в 1891 г.,—чтоб сонет сделался, наконец, одной из обыкновенных форм нашей поэзии. Наши писатели почему-то боятся его, и я хорошо помню, как однажды в Ялте Надсон мне сказал, что он не пишет сонетов потому, что их следует начинать с последней строчки. Нечего греха таить: у нас сонет не только считается трудным, но и, что хуже и несправедливее всего, он считается фокусом. Виновата в этом отчасти наша поверхностная культура, которая еще имеет довольно неправильное понятие о красоте. Она, правда, живо интересуется мыслью литературного произведения, достигнутою целью; но способ достижения цели — форма ее почти не зани-

мает, а она уж никакого внимания не обращает на согласование между мыслью и формой, на равновесие произведения"... Поэт задает вопрос: „Последует ли русская поэзия примеру Петрарки? Другими словами: настанет ли у нас пора сонета? Думаю, что да. Но вряд ли русская поэзия помирится вполне с сонетом; вряд ли будет у нас когда-либо национальный сонет, как он есть в Италии, во Франции, в Англии“.

А между тем „пора сонета“ уже была не за горами. В поэзии старших символистов сонет достигает нового расцвета. Валерий Брюсов чеканит такие превосходные его образцы, как „Ассаргадон“, в котором ассирийская надпись выражена с отчетливостью клинописных писем и словно сохраняет тяжесть каменной плиты надгробья. В таких сонетах, как „Женщине“, „К портрету Лермонтова“ и других, характерный стиль символизма находит отчетливое выражение в классической сонетной форме. Бальмонт, отступая от канонического типа, придает неожиданную текучесть и некоторую воздушность русскому сонету. Несомненным мастером жанра является Вячеслав Иванов, давший такие шедевры, как „Собор св. Марка“, „Латинский квартал“, „Поэт“ или „Сфинксы над Невой“. Приведем для образца последний сонет:

Волшба ли ночи белой приманила
Вас маревом в полон полярных див,
Два зверя - дива из стовратных Фив?
Вас бледная ль Изиды полонила?

Какая тайна вам окаменила
Жестоких уст смеющийся извив?
Полночных волн не меркнувший разлив
Вам радостней ли звезд святого Нила?

Так в час, когда томят нас две зари
И шепчутся, лучами дея чары,
И в небесах меняют янтари, —

Как два серпа, под'емля две тиары,
Друг другу в очи — девы иль цари —
Глядите вы, улыбчивы и яры.

Такое же мастерство в сонетном искусстве выявляют Максимилиан Волошин (Циклы: „Париж“, „Кимерия“) и Сергей Соловьев („Венера и Анхиз“, „Сергей Радонежский“, „Иоанн Креститель“). Примечательные опыты символического сонета имеются также у Сологуба, Гишпиус и особенно у Иннокентия Анненского („Мучительные сонеты“, „Пока в тоске“... „Бронзовый поэт“...).

Сонет заметно уходит из творчества младших символистов — Андрея Белого, Блока (у которого мы нашли лишь один сонет). Но ряд законченных опытов находим у Валериана Бородаевского („Медальоны“, „Портрет в кабинете“), Юрия Верховского и Василия Комаровского. Некоторые поэты реалистического направления, — как, например, Бунин, — напротив, проявляют заметное влечение к этой форме. Безукоризненные сонеты мы находим у некоторых акмеистов (Гумилева, Кузмина, Мандельштама), но культ сонета, столь характерный для Вячеслава Иванова, уже не определяет излюбленных

форм этого поколения (так, у Анны Ахматовой мы находим лишь один образец этого вида). Новейшие поэты продолжают эпизодически обращаться к сонету, хотя лозунги деформации, выбрасываемые поэтическими школами последних лет, менее всего способствуют культивированию этой „строгой формы“.

Народится ли у нас особый тип „русского сонета“, о котором мечтал Бутурлин? Условия рифмовки русского языка менее располагают к этому, чем обилие рифм на французском или итальянском. В силу этого многие виды „поэм с точной формой“ у нас не получали достаточного развития, как, например, рондо или старинная баллада, лишь эпизодически разрабатывавшиеся у нас наиболее изощренными мастерами стиха.

Тем не менее, как мы видели, сонетная форма начинает привлекать наших поэтов уже в XVIII веке, т.-е. в пору возникновения у нас книжной лирики; на протяжении всего прошлого столетия эта форма лишь с небольшими перерывами разрабатывается различными поэтами—особенно в эпоху Пушкина—и получает, наконец, в начале XX века, благодаря символистам, полный расцвет у нас. Русский сонет сформировался, определился, выявил свои особенности.

Сравнительно с романской поэзией он часто являл большее стремление к свободным формам сонетного искусства, но в процессе своего развития выработал свой строгий канон. Согласно этой традиции сплошная женская рифмовка, обычная для итальянской поэзии

и в частности для Петрарки, чужда русскому сонету. В нем заметно проявляется тенденция к полнозвучной рифме — особенно в случаях мужских рифм, где опорная согласная утверждается почти как правило. Терцеты, вопреки новейшему канону, нередко пишутся на две рифмы. Ямб признан обязательным размером, обычно в своем пятистопном виде, хотя допускает и формы шестистопные. Со времен символистов угадан и особый сонетный ритм, из прежних поэтов свойственный только Дельвигу и Пушкину,—плавный, замедленный, не лишенный некоторой торжественности, при чем внутренние переходы ритмовых волн склонны особенно напрягать и гнуть стих. Если сонет у нас и не стал „национальной формой“, он достиг большой законченности, и многие его опыты от пушкинской плеяды до новейших поэтов могут стать в ряд с лучшими образцами европейского сонета.

Леонид Гроссман.
