

ЖАНР: ИСТОРИЯ И ПОЭТИКА

А.В. ЛОЖКОВА

(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 82-193.3
ББК Ш301.453

СОНЕТ КАК ЛИРИЧЕСКИЙ ЖАНР

Аннотация. В статье рассмотрены основные теоретические аспекты проблемы сонета как специфического лирического жанра.

Ключевые слова: сонет, сонетная форма, лирический жанр.

Сонет традиционно занимает особое место в ряду лирических жанров. За ним закрепилась репутация самой совершенной формы в мировой поэзии: «С точки зрения архитектоники он представляет собой оптимальную порцию высказывания – легко обозримую, воспринимаемую и запоминаемую. <...> Туго спрессованный кристалл сонета идеально скомпонован изнутри. Его отшлифованные в веках грани, два катрена и два терцета образуют диалектически напряженное и гармонически уравновешенное целое»¹. Популярность сонета традиционно отмечается исследователями. З.И. Плавский справедливо напоминает, что среди огромного разнообразия поэтических жанров существует сравнительно небольшое число так называемых «твердых» форм, основанных на строго канонизированных и устойчивых строфических комбинациях (возникшие во Франции и Италии средних веков триолет, вириле, секстина; иранская газель, танка – в японской поэзии): «Все они существуют много веков и получили распространение далеко за пределами своей родины. Однако ни одна твердая форма по популярности и распространенности не сравнится с сонетом»². Причина этому – особый сплав жанровой формы с художественным содержанием, вернее, со способом организации поэтической мысли, на что обращает внимание О.И. Федотов: «Сонет – счастливо найденное сочетание органической цельности и необычайно развитой способности

¹ Федотов О.И. Сонет. М.: РГГУ, 2011. С. 11-12.

² Плавский З.И. Четырнадцать магических строк. [Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/plavskin-chetyrnadcat-strok.htm>. (дата последнего обращения 20.09.2012).

к внутреннему членению на равно- и неравновеликие элементы, чутко реагирующему на отнюдь не формальную логику развертывания лирической темы. Первое свойство способствует обособлению каждого отдельного сонета, второе собирает их в ассоциации, тематические циклы, венки, короны, иногда даже поэмы и книги»³.

Сонету посвящена обширная литература. Многие поэты и писатели пытались осмыслить его художественные возможности (А.В. Шлегель, В.Я. Брюсов, И.Р. Бехер и др.). Довольно рано возникло и стремление к филологическому определению сонета как специфической жанровой формы. Для того чтобы яснее показать, насколько велико количество таких попыток, мы позволим себе привести довольно объемную цитату из известного труда Вильяма Шарпа, увидевшего свет в 1888 году и с тех пор неоднократно переиздававшегося⁴. Шарп скрупулезно перечисляет своих предшественников-англичан, внесших хотя бы небольшой вклад в изучение сонета: «It is no new ground that is here broken. The sonnet has had many apologists and critical historians, and has been considered from many points of view. Chief among those of our countrymen who have devoted themselves to the special study of this fascinating poetic vehicle may be named the following: Capel Lofft, who in 1813-14 published under the title of *Laura* a valuable and interesting but very unequal and badly arranged anthology of original and translated sonnets; R.H. Housman, who in 1833 issued a good selection, with an interesting prefatory note; Dyce, whose small but judiciously compiled volume was a pleasant possession at a time when sonnet-literature gained but slight public attention; Leigh Hunt, who laboured in this field genuinely *con amore*; Mr. Tomlinson, whose work on the sonnet has much of abiding value; Mr. Dennis, whose “English Sonnets” served as an unmistakable index to the awakening of general interest in this poetic form; Mr. D.M. Main, an accomplished student of literature and a critic possessing the true instinct, whose honour it is to have produced the most exhaustive sonnet-anthology – with quite a large volumeful of notes – in our language (for Capel Lofft's *Laura* is largely made up of Italian sonnets and translations); Mr. S. Waddington, who a year or two ago produced two pleasant little volumes of selections; and, finally, Mr. Hall Caine, whose *Sonnets of Three Centuries* at once obtained the success which that ably

³ Федотов О.И. Сонет. С. 13.

⁴ Sharp William. The Sonnet. Its Characteristics and History // William Sharp. Sonnets of this century. Forgotten books. 2012. P. XXIII-LXIV. [Электронный ресурс] URL: <http://www.amazon.co.uk/Sonnets-This-Century-Classic-Reprint/dp/B008CB09XM> (дата последнего обращения 20.09.2012).

edited compilation deserved»⁵. Далее идет широкий перечень имен, среди которых Эшкрофт Нобль, Марк Паттинсон, Теодор Уоттс, Луи де Верьер, Шарль Асселино и др.

Еще более обширны обзоры исследований сонета в современной научной литературе. В качестве примера сошлемся на Т.Н. Андреюшкину, которая в своей диссертации перечисляет огромное количество отдельных высказываний и специальных работ, посвященных сонету в Германии, начиная с XVII века. Она называет имена М. Опица, А. Бухнера, Ф. Цезена, К. Вейзе, М.Д. Омейса, Э. Ноймейстера, А.В. Шлегеля, Ф. Шлегеля, А. фон Арнима, Л. Уланда, Й. Герреса, И.К. Готшеда, И.Г. Зульцера, И.Г. Фосса и многих других авторов⁶. Указывает Т.Н. Андреюшкина и на большое количество отечественных авторов, в разное время обращавшихся к вопросам теории сонета. Охватить хоть сколько-нибудь полно всю эту буквально безбрежную литературу в рамках статьи невозможно, поэтому мы вынуждены остановиться лишь на тех трудах, которые имеют принципиальное значение в связи с темой нашего исследования.

При знакомстве с размышлениями авторов, давших начало изучению сонета, заметно, что их внимание привлекала, прежде всего, специфическая внешняя форма. Так, давая характеристику сонету, Н. Буало, говорит об особенностях строфики и рифмовки:

⁵ «Мы не открываем новую землю. У сонета было множество защитников и критиков, он рассматривался с разных точек зрения. Ведущими среди наших соотечественников, посвятивших себя специализированному изучению этой завораживающей поэтической формы, можно назвать следующих: Капель Лоффт, в 1813-14 гг. опубликовавший значимую и интересную, но очень неровную и плохо выстроенную антологию оригинальных и переводных сонетов под названием «Лаура»; Р. Хаусман, издавший в 1833 г. хорошую подборку с интересной вступительной статьей; Дайс, чей небольшой, но разумно скомпонованный том был приятным приобретением во времена, когда сонетной литературе практически не уделялось общественного внимания; Ли Хант, трудившийся на этом поле с искренней любовью; м-р Томлинсон, чьи работы, посвященные сонету, имеют большую и прочную ценность; м-р Деннис, чьи «Английские сонеты» послужили безошибочным показателем пробуждения общего интереса к данной поэтической форме; м-р Д.М. Мейн, состоявшийся ученый-литературовед и критик, обладающий настоящим чутьем, которому принадлежит честь создания наиболее исчерпывающей антологии сонетов – с достаточно большим объемом заметок – на нашем языке (тогда как «Лаура» Капель Лоффта в большинстве своем состоит из итальянских сонетов и переводов); м-р С. Уоддингтон, год или два тому назад выпустивший пару приятных небольших томов избранных произведений; и, наконец, м-р Холл Кейн, чьи «Сонеты трех веков» немедленно добились успеха, какового и заслуживала эта умело отредактированная компиляция». Здесь и далее перевод наш – А.Л.

⁶ *Андреюшкина Т.Н.* Немецкий сонет: эволюция жанра: дис. ... доктора. филол. наук. М., 2008. [Электронный ресурс] / URL: <http://www.dissercat.com/content/nemetskii-sonet-evolyutsiya-zhanra>. (дата последнего обращения 1.04.2013).

Сей прихотливый бог⁷ как говорят, когда-то,
Французских рифмачей желая извести,
Законы строгие в Сонет решил внести:
Дал двух катренов он единый строй в начале,
Чтобы две рифмы в них нам восемь раз звучали;
В конце шесть строк велел искусно поместить
И на терцеты их по смыслу разделить.
В Сонете вольности нам запретил он строго:
Счет строк ведь и размер даны веленьем бога;
Стих слабый никогда не должен в нем стоять,
И Слово дважды в нем не смеет прозвучать⁸.

Аналогично характеризует сонет и Мартин Опиц, сам отдавший дань этому жанру: «Каждый сонет состоит из четырнадцати стихов; первый, четвертый, пятый и восьмой стихи имеют одинаковую рифму, равно как и второй, третий, шестой и седьмой. И совершенно безразлично, имеют ли первые четыре стиха женскую рифму, а четыре других мужскую, или наоборот. Последние шесть стихов могут рифмоваться как угодно»⁹.

Удивительная завершенность внешней формы сонета вызвала восхищение Августа Шлегеля, воспевшего ее в своем знаменитом стихотворении:

Вяжу одною цепью два катрена,
Две пары строк в две рифмы облекаю,
Вторую пару первой обрамляю,
Чтобы двойная прозвучала смена.
В двойном трехстишье, вырвавшись из плена,
Уже свободней рифмы расставляю,
Но подвиги, любовь ли прославляю –
Число и строй держу я неизменно.
Кто мой отверг строфический закон,
Кто счел его бессмысленной игрою,
Тот не войдет в число сонетной касты.
Но тем, кто волшебством моим пленен,
Я в тесной форме ширь и глубь открою
И в симметрии сплавлю все контрасты¹⁰.

⁷ Аполлон – А.Л.

⁸ Буало Н. Поэтическое искусство // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 429–430.

⁹ Опиц М. Книга о немецкой поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. С. 429–473.

¹⁰ [Электронный ресурс]. URL: <http://sherp.relline.ru/jphome/poetry/sonnets/14.htm>. (дата последенего обращения 15.04.2013).

Довольно рано появляются и размышления о своеобразии внутренней формы сонета. Так, Г.В.Ф. Гегель включает сонет в группу лирических жанров, в которых непосредственность высказывания и восприятия снимается рефлексией, когда опосредованный и многосторонний взгляд подводит все отдельное в созерцании и сердечных переживаниях под всеобщие точки зрения: «Особенно итальянцы в своих сонетах и секстинах дали блестящий пример такого рефлектирующего чувства, которое в определенной ситуации не просто выражает с внутренней сосредоточенностью и непосредственностью настроения тоски, боли, желания и т.д. или же созерцание внешних предметов, но часто и отходит от них, размышляя, заглядывает в мифологию, историю, в прошлое и настоящее и, однако, всегда возвращается назад, внутрь себя, ограничивая и связывая себя в единое целое»¹¹.

Нам представляются особенно важными те работы, в которых делаются попытки увидеть тесную взаимосвязь и взаимообусловленность внешней и внутренней формы сонета. В частности, мы считаем необходимым обратиться к специальному исследованию Ли Ханта, впервые изданному в 1868 году и сохранившему актуальность до сих пор¹². С одной стороны, данная работа носит итоговый характер, поскольку в ней обобщены размышления многих предшественников. С другой стороны, она, на наш взгляд, являет собой шаг вперед в области теории сонета. Как и более ранние авторы, Ли Хант называет сонетом особую маленькую разновидность стихотворения («the little species of poem»), ограниченную, в основном, четырнадцатью строками, зарифмованную и организованную по особым законам. Критик напоминает, что впервые эта форма получила известность в начале двенадцатого столетия, в Италии: «Like almost all the forms of Italian poetry, it is supposed to have originated in Provence ; and it derived its name, like the composition called a *Sonata*, from being *sounded* or played; that is to say, accompanied by a musical instrument To *sound*, in Italian, still means to play music; and the sonnet, of old, was never without such accompaniment»¹³. Автор отмечает сложность вопроса об этимологии названия

¹¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1971. Т.3. С. 526.

¹² Leigh Hunt. An essay on the cultivation, history, and varieties of the species of poem called the sonnet // The book of the sonnet: Forgotten books, 2012. P. 8-16. [Электронный ресурс]. URL: http://www.forgottenbooks.org/info/The_Book_of_the_Sonnet_1000044928.php (дата последнего обращения 15.04.2013).

¹³ «Как и большинство форм итальянской поэзии, сонет, предположительно, зародился в Провансе и название его произошло от композиции, называемой *sonata*, от звучащий (*sounded*) или играемый, т.е. сопровождаемый музыкальным инструментом. Звучать в Италии до сих пор означает исполняться под музыку, и прежде сонет никогда

жанра, в частности, упоминает о версии, согласно которой французское слово «sonette» понимается как «овечий колокольчик», указывает на существование по крайней мере двух версий происхождения сонета: от пиндарической оды или от греческой или латинской эпиграммы, высказывая сомнения в адрес обеих: «...things either too long or too short, and quite out of the beat of its early writers»¹⁴.

Далее Ли Хант дает общую характеристику внутренней организации классического итальянского сонета, который он называет «истинным» (*Legitimate*), т.е. каноническим: «The fourteen lines of the Sonnet Proper, or what is called the Legitimate Sonnet, that is to say, the one written according to the laws which have prevailed in Italy ever since the time of Petrarca, are divided into two distinct portions, Major and Minor, each of which is subdivided into two also. The Major division consists of eight lines, called the *Octave*, which possesses but two rhymes; the Minor, of six lines, called the *Sestet*, which possesses never more than three; and the subdivisions or halves of these eight lines are called *Quatrains*, and those of the six lines *Terzettes*. The two rhymes of the Major division almost invariably occupy the same places; the two or three rhymes of the Minor may be varied at pleasure, but seldom close with a couplet»¹⁵.

По мнению Ли Ханта, строгое соблюдение жестких правил строфики и рифмовки в сонете обязательно. В этом он солидарен с Н. Буало, А. Шлегелем и другими. Однако это не единственное условие. Настоящий сонет должен отвечать целой системе правил не только на метрическом, но и содержательном уровне. Сонет, для того, чтобы быть безупречным произведением искусства, должен, согласно Ханту, иметь надлежащую итальянскую форму, ограничиваться выражением одной ведущей идеи, мысли или чувства. Кроме того, в нем не должно быть неясных пятен, вынужденных рифм или избыточных

не исполнялся без такого аккомпанемента» (Курсив автора. – А.Л.). (*Leigh Hunt. An essay on the cultivation, history, and varieties of the species of poem called the sonnet. P.8.* Здесь и далее перевод наш. – А.Л.)

¹⁴ «...одна слишком длинна, другая – слишком коротка и обе совершенно не в такт ранним писателям». (*Ibid. P.9.*)

¹⁵ «Четырнадцать строк правильного сонета, называемого истинным сонетом (*Legitimate sonnet*), т.е. написанного по законам, бытовавшим в Италии со времен Петрарки, разделяются на две отдельные части, большую и меньшую, каждая из которых так же поделена надвое. Большая часть состоит из восьми строк, называемых *октавой* и содержит только две рифмы; меньшая, из шести строк, называется *секстетом*, обладает не более чем тремя рифмами и части восьмистишия называются *катренами*, а части шестистишия – *терцетами*. Две рифмы большей части почти без вариантов занимают одни места, две или три рифмы меньшей части могут варьироваться по желанию, но редко закрываются куплетом». (*Ibid. P. 9-10.*)

слов. Наконец, финал должен быть впечатляющим и незамутненным; не носить характера эпиграммы, если только этого не требует предмет; но быть простым и исчерпывающим¹⁶.

Таким образом, английский автор, на наш взгляд, делает значительный шаг в сторону постижения диалектической взаимосвязи между внешней и внутренней формой сонета.

Казалось бы, такая жесткость должна быть препятствием для художников, поскольку она сильно ограничивает их творческую свободу. Между тем Вильям Шарп, автор, развивший и углубивший идеи Ли Ханга, отмечая постоянный интерес к итальянской традиции в английской поэзии, ставит перед собой задачу показать, какое множество поэтических мыслей было заключено в сонетную форму и как достойна эта форма подобной чести¹⁷. Критик называет имена Петрарки и Данте, Мильтона и Шекспира, г-жи Браунинг и Вордсворта и указывает на большое число авторов во всем мире, отдавших дань сонету в своем творчестве. Более того, с точки зрения Шарпа, отношение к сонету в тот или иной период является симптомом определенных литературных тенденций. В частности, как и Ли Хант, Шарп полагает: результат увлечения итальянской поэзией всегда был значим в Англии в те времена, когда английские гении были в лучшей поэтической форме, следовательно, рост интереса к сонету – основание для того, чтобы ожидать активизации лирики¹⁸.

Заслуживает внимания и в целом положительное отношение Шарпа к известному утверждению о том, что сонет является пробным камнем великих гениев. Впрочем, упомянув, что некоторые из больших английских поэтов, как живых, так и мертвых, оказались не способны писать первоклассные сонеты (Шелли, Кольридж), автор исследования далее оговаривается, что ни у одной формы нет монополии на самую богатую поэтическую красоту, поскольку форма – предмет вторичный в сравнении с содержанием, которое дает ей жизнь, и что хорошее стихотворение в не самой лучшей форме бесконечно лучше, чем бедное или слабое, облеченное в безупречную структуру¹⁹.

Шарп более подробно, чем Ли Хант, останавливается на вопросе о происхождении сонета. Он основательно излагает обе версии, лишь упомянутые Хантом, разбирая аргументы как «за», так и «против»

¹⁶ Leigh Hunt. An essay on the cultivation, history, and varieties of the species of poem called the sonnet. P.9.

¹⁷ Sharp William. The Sonnet. Its Characteristics and History. P. XXV.

¹⁸ Ibid. P. XXVI.

¹⁹ Ibid. P. XXVI.

каждой из них. В качестве общепринятой версии Шарп излагает теорию происхождения сонета из особой краткой поэтической формы провансальской лирики: «It is generally agreed that “sonnet” is an abbreviation of the Italian *sonetto*, a short strain (literally, a little sound), that word being the diminutive of *suono* = sound. The *sonetto* was originally a poem recited with sound, that is, with a musical accompaniment, a short poem of the *rispetto* kind, sung to the strains of lute or mandolin»²⁰. Однако он не спешит отбрасывать версию генетической связи сонета с греческой эпиграммой. Шарп полагает, что противники данной точки зрения опираются на представление о современной эпиграмме – специфическом поэтическом жанре. Между тем, утверждает исследователь, основным принципом древней эпиграммы было представление единичной идеи, эмоции или обстоятельства – и в этом она полностью едина с вытеснившей ее соперницей – но в плане техники она была значительно проще. Исходя из этого, Шарп считает возможным говорить о близости сонета особой, сходной с эпиграммой, итальянской форме состязательной поэзии *stornello*: «The *stornello* stands in perhaps even closer relationship to the ancient epigram than the *rispetto* to the modern sonnet»²¹. Отбрасывая предположения о родстве сонета с античной одой и излишне прямолинейные параллели с греческой эпиграммой, Шарп говорит о постепенном формировании сонета как итогового результата развития сторнелло²².

Таким образом, и для Шарпа классическим, так сказать, каноническим вариантом является сонет, состоящий из октавы (двух катренов) и секстета (двух терцетов), хотя он и оговаривает существование так называемой «шекспировской» или «английской» модификации. В целом правила настоящего сонета по Шарпу выглядят так:

1. Сонет должен состоять из 14 десятисложных строк.
2. В его октаве, или более крупной системе, независимо от того, отмечена ли она паузой в ритме после восьмой строки, обязательно (если только это не шекспировский образец) следует установленный порядок рифм – конкретно, первая, четвертая, пятая и восьмая строки

²⁰ «В целом принято считать, что “сонет” – это сокращение от итальянского *sonetto*, “короткое напряжение” (буквально – “маленький звук”), уменьшительная форма слова *suono* – “звук”. *Sonetto* изначально представлял из себя рассказываемое под звук короткое стихотворение типа *rispetto*, исполняемых под музыкальный аккомпанемент, певшихся под звуки лютни или мандолины» (*Sharp William. The Sonnet. Its Characteristics and History. P. XXVII*).

²¹ «*Сторнелло* стоит, пожалуй, в отношении даже более близком к древней эпиграмме, чем *риспетто* – к современному сонету» (*Ibid. P. XXVII*).

²² *Ibid. P. XXVIII-XXIX*.

должны рифмоваться на один звук, а вторая, третья, шестая и седьмая – на другой.

3. Его секстет, или меньшая система, может быть организован с большей свободой, но рифмованный куплет в конце допустим только в том случае, если форма английская или шекспировская.

4. Так же не должно быть остановок ни в каком отрезке любой другой строки одной системы; и рифмы октавы должны гармонично варьироваться и рифмы секстета должны быть абсолютно отличны по интонации от рифмы октавы. Ни одна октава не должна базироваться на монотонной системе номинально отличных рифм.

5. В нем не должно быть ни невнятной дикции, ни слабых или незавершенных окончаний, ни неопределенной концепции, ни неясности.

6. Он должен быть абсолютно завершен в себе. Т.е. он должен быть эволюцией *одной* мысли, или *одной* эмоции, или *одного* запечатленного поэтически факта.

7. Он должен быть богатым, но немногословным в выражении. Достоинство и сдержанность – необходимые качества настоящего сонета.

8. Продолжительность мысли, идеи или эмоции должна быть абсолютно неразрывной.

9. Непрерывное звучание должно сохраняться от первой до последней фразы.

10. Конец должен быть более впечатляющим, чем начало – завершение должно быть не второстепенно, но должно превосходить то, что было прежде²³.

Таким образом, в отличие от Ли Ханта, лишь указавшего на необходимость единства мысли или чувства как условия истинного сонета, Вильям Шарп более активно настаивает на этом. С его точки зрения, сонет строится именно на эволюции одной эмоции или одной мысли, не допуская ее разрыва, причем непрерывность эмоционального тона должна сохраняться на всем протяжении текста. Нам представляются весьма важными данные утверждения английского автора, поскольку они получают развитие в исследованиях XX века.

В этом отношении принципиально значима известная работа И.Р. Бехера²⁴. Немецкий автор чрезвычайно высоко оценивает сонет, называя его основной формой поэзии, характерная особенность которой состоит в том, что «на минимальной площади концентрируется

²³ *Sharp William*. The Sonnet. Its Characteristics and History. P. LXII-LXIII.

²⁴ *Бехер И.Р.* Философия сонета, или Малое наставление по сонету // Бехер И.Р. О литературе и искусстве. М. : Худож. лит., 1981. С. 407-432.

наибольшая поэтическая сила»²⁵. Отмечая жесткую дисциплинированность внешней формы сонета, Бехер характеризует ее как результат концентрированной работы мысли, что предъявляет автору совершенно особые требования: с одной стороны, необходима полнота и целеустремленность мысли, а с другой – ее четкое выражение. По Бехеру, специфика жесткой сонетной формы заключается в ее особой содержательности: «В сонете содержанием является закон движения жизни (причем проявляется он с точки зрения содержания по-разному), состоящий из положения, противопоставления и развязки в заключении, или: тезы, антитезы и синтеза»²⁶. Таким образом, выстраивается следующая схема: теза развивается в первом катрене, антитеза – во втором катрене, синтез формулируется в двух терцетах, замыкающих структуру – «замок».

Однако, оговаривается Бехер, в чистом виде такая схема встречается редко. Она может варьироваться. И все же, если поэт стремится создать настоящий сонет, он должен иметь данную схему в виду обязательно.

Фактически Бехер выстроил логику развития той единой мысли, которая, по Ли Ханту и Вильяму Шарпу, составляет сущность содержательной специфики сонетной формы. Если данный закон движения мысли нарушается, то фактически мы имеем дело с простым четырнадцатистроичником, но не сонетом.

Отсюда опасность: «хорошо сделанный» четырнадцатистроичник является главным «врагом» сонета. Бехер даже говорит о четырнадцатистроичнике как особом жанре, развившемся в процессе истории сонета и выделившемся в особую форму. Отличие этой формы от сонета заключается в том, что в ней отсутствует диалектический закон движения. В то же время это не формалистическая игра: «многие отличные четырнадцатистроичники находятся на пути к тому, чтобы стать сонетом, но остаются четырнадцатистроичниками. Сущность четырнадцатистроичника состоит, таким образом, в его стремлении стать сонетом, но достигнуть этого своего образца он не может»²⁷.

Таким образом, Бехер говорит о существовании двух фактически самостоятельных жанровых форм – сонета как такового и четырнадцатистроичника, лишь формально соблюдающего жесткую строфическую схему, но фактически воплощающего иное жанровое содержание, то есть некоей «сонетной формы». Эти жанры находятся в сложном диалектическом взаимодействии, поскольку сонет на протяжении своей истории все-

²⁵ Бехер И.Р. Философия сонета. С. 408.

²⁶ Там же. С. 409.

²⁷ Там же. С. 410.

гда стремился к внутреннему обогащению и углублению, что приводило к выходу за рамки жанрового содержания и перерастанию в «сонетную форму» четырнадцатистрочника, но шел и обратный процесс, когда обогащенный четырнадцатистрочник вдруг являл собой новое воплощение «закона движения самой жизни» и, следовательно, перерастал в сонет.

Итак, отличие сонета от «сонетной формы», по Бехеру, в том, что он является диалектическим видом поэзии, и в этом отношении драматичен. При этом отношения между тезой и антитезой могут быть очень сложными, а порой даже незаметными, как и снятие противоречия между ними в синтезе «замка». Именно два катрена и два терцета оказываются абсолютно необходимыми для воплощения этой диалектики поэтической мысли. Четырнадцатистрочник, будучи лишь сонетной формой, не обнаруживает необходимости выразить свое жанровое содержание именно в таком количестве строк и следует законам строфики сонета лишь формально.

Отсюда еще одна важная, с нашей точки зрения, мысль. Бехер утверждает, что сонет предъявляет совершенно особые требования своему автору: это жанр, не позволяющий творить «интуитивно». Поэт выступает в нем своего рода «конструктором», ибо ему следует научиться «чувствовать, думая, и думать, чувствуя»²⁸. Именно в этом, на наш взгляд, кроется объяснение факта, упоминавшегося в работе Вильяма Шарпа: многие первоклассные поэты не справлялись с сонетом не по причине недостаточной талантливости, а по причине природы своего дара. А именно, художники, в большей мере творящие «по наитию», «интуитивно», очевидно, сталкиваются с совершенно специфическими трудностями, пытаясь создать сонет. В лучшем случае им удастся создать четырнадцатистрочник, сонетную форму, и даже очень высокого качества, но не сонет. В то же время авторы, которым свойственна поэтическая рефлексия, умеющие «чувствовать, думая», оказываются более готовыми к работе над сонетом. Далее Бехер полемизирует с Августом Шлегелем, полагая, что тот в свое время недооценил именно специфику внутренней формы сонета, ограничившись лишь характеристикой его внешней формы, что, по сути, размыло границы между сонетом и сонетной формой четырнадцатистрочника.

Наконец, в высшей степени важными представляются нам размышления Бехера о трагизме как важнейшей сущностной характеристике сонета. Трагизм вытекает именно из того, что структура жанра основана на противоречии, которое является ее смыслом: «Сонет потому является трагической формой поэзии, что он каждый раз снова и

²⁸ Бехер И.Р. *Философия сонета*. С. 413.

снова противоречит себе и опровергает себя в четырнадцатистрочнике и даже в творениях лучших своих мастеров не находит силы “превзойти” себя и стать сонетом. Мы знаем трагические личности, можно говорить и о трагических событиях, но сонет принес с собой трагедию поэтической формы, и в этом также, я думаю, состоит его выходящее за пределы лирического рода значение и совершенство»²⁹. Пожалуй, ни один жанр в поэзии не манифестирует себя как трагический в самой сути своей внутренней формы. Право это принадлежит, по мысли Бехера, только сонету. Но в таком случае, обращение художника к данной форме должно быть обусловлено совершенно особыми причинами личностного характера, в том случае, если оно осознанно, то есть, если художник «думает, чувствуя» и стремится создать именно сонет.

В свете выделенных нами в работе Бехера мыслей, мы считаем возможным опустить вопрос о своеобразии жанровых модификаций, предлагавшихся в разное время различными авторами и национальными школами. Краткий, но емкий обзор этих модификаций, представлен, например, в работе З.И. Плавскина³⁰. Нам представляются убедительными размышления А.В. Останковича, согласно которым множество разнообразных, но не опровергающих друг друга интерпретаций сонета есть свидетельство его высокого онтологического статуса и универсальности как жанра: «Универсальность сонета определяется: 1) включенностью в действительность и литературный процесс через осуществление в содержательной структуре всеобщих законов бытия; 2) неисчерпаемым адаптационным потенциалом к изменяющимся условиям функционирования жанра; 3) практически неограниченным пределом трансляционного развития сонета через количественное умножение структуры, т.е. качествами саморазвивающихся и самоорганизующихся систем»³¹.

Сонет дает пример оптимальной связи между сбалансированной строфической формой и специфическим содержанием онтологического порядка, способность вписываться в меняющиеся условия существования жанра и богатый внутренний потенциал саморазвития.

Но всякий ли четырнадцатистрочник является сонетом? Вопрос, поднятый И.Р. Бехером, остается актуальным и по сей день.

²⁹ Бехер И.Р. *Философия сонета*. С. 416.

³⁰ Плавскин З.И. *Четырнадцать магических строк*.

³¹ Останкович А.В. *Гармоническая структура русского классического сонета XVIII – первой половины XX века*: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/garmonicheskaya-struktura-russkogo-klassicheskogo-soneta-xviii-%E2%80%93-pervoi-poloviny-xx-veka> (дата последнего обращения 20.09.2012).

Так, в одном из новейших исследований, читаем: «Традиционный сонетный канон – эталон, недостижимый, но явный идеал, к которому стремится или от которого сознательно, может быть, даже демонстративно, с вызовом отказывается стихотворец: как мираж, он стоит перед его внутренним взором, манит, притягивает к себе, но никогда полностью не дается в руки. В принципе абсолютное слияние с идеальным инвариантом не привело бы ни к чему, кроме разочарования»³². А потому на протяжении длительной истории жанра возникли не только «итальянский» (он же «базовый», «эталонный», или, как называл его Ли Хант, «истинный»), «французский», «английский» варианты, но и «хвостатый», «двойной», «безголовый», «половинный», «опрокинутый», «сплошной» и даже «хромой» варианты, отличающиеся друг от друга метром, длиной строк, порядком расположения катренов и терцетов, рифмовкой и т.п. Менялась и стилистика. О.И. Федотов упрекает И.Р. Бехера в чрезмерном пуризме и считает возможным говорить о том, что, являясь жанрово-строфической системой, сонет имеет некий «стабильный устойчивый центр» и «относительно размытую изменчивую периферию», которая, тем не менее, несет в себе элемент «узнаваемости», а потому входит в жанровое поле»³³.

О.В. Зырянов требует большей точности в определении понятия «сонетная форма». Он полагает, что уже сами строфические композиции (а сонет как раз и есть такая строфическая композиция) являются в силу своей специфической архитектоники содержательными, поскольку определяют логику развития лирической темы. Отсюда интерпретация сонета как статической формы, в которой жанровая семантика формируется именно композиционной структурой: «Канонизация строфической композиции в сонете влечет за собой и канонизацию тематической композиции, что в свою очередь, дает все основания говорить об особой к о м п о з и ц и о н н о й с е м а н т и к е ... сонетной формы»³⁴. Вслед за И.Р. Бехером О.В. Зырянов считает необходимым подчеркнуть не только диалектичность, но и драматичность сонетной структуры, свойственность ей таких категорий, как экспозиция, конфликт, перипетия: «Финальный синтез не следует представлять искусственным приемом риторического завершения, снимающим лишь абстрактно бытийные противоречия, скорее всего это форма г а р м о-

³² Федотов О.И. Сонет. С. 13.

³³ Там же. С. 19.

³⁴ Зырянов О.В. Жанровая динамика сонетной формы // Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. С.221. Разрядка автора – А.Л.

низации и противоречий, обусловленная развитием поэтической мысли “по законам красоты” (И. Бехер)³⁵.

Отсюда проблема взаимоотношений между сонетом и сонетной формой. О.В. Зырянов справедливо напоминает, что в разные периоды развития поэзии возникали ситуации, когда в форму сонета облекались другие жанры. Но это случаи достаточно прозрачные и узнаваемые. Сложнее обстоит дело с разного рода четырнадцатистрочниками, «хвостатыми» и «безголовыми» сонетами.

Внимательно рассмотрев аргументы своих оппонентов, О.В. Зырянов, на наш взгляд, предлагает убедительное решение проблемы: «Эволюция любого жанра (и сонет не исключение) – это самореализация его исходного семантического потенциала (жанрового архетипа), предполагающая одновременно и становление некоей системы норм и правил, закрепляемых формальным канонами жанра, и ее постоянное изменение, значимое в плане авторской феноменологии “отступление” от сложившейся жанровой традиции, что, собственно говоря, и выступает содержательным фактором жанровой эволюции»³⁶. Тем самым сонетные формы, до тех пор, пока они сохраняют трехчастность семантической структуры, являются динамическим полем жанра, позволяющим более явно высветить его специфику, структурные и стилевые возможности: «Приоритет необходимо отдавать именно содержательному аспекту композиции, только тогда может быть понята целесообразность выделения наряду с классическим и вольным типами сонета такой структурно-содержательной модели, как сонетная форма»³⁷.

Наблюдения О.В. Зырянова перекликаются с размышлениями И.Р. Бехера о том, что сонет притягивает к себе поэтов, которым свойственна повышенная структурность лирического мышления. В этом отношении можно даже говорить о сознательных экспериментах, свойственных раскрепощенному творческому духу.

Таким образом, мы можем рассматривать сонет как жанр, обладающий глубоким структурно-содержательным потенциалом, обусловленным специфическими взаимоотношениями между внутренней и внешней формой. Несмотря на жесткую регламентированность, он дает возможности для смелого эксперимента, причем, наиболее притягательным сонет оказывается для художников, умеющих «чувствуя, думать», склонных к поиску способов выражения свободной творческой воли.

³⁵ Зырянов О.В. Жанровая динамика сонетной формы. С. 222.

³⁶ Там же. С. 224.

³⁷ Там же. С.285.