

Марк Соколянский
«Памятник мгновенью»¹

(о сонетной форме в поэзии А. С. Пушкина)

Ведущий своё происхождение от проторенессансной итальянской поэзии XIII века, сонет робко начал входить в русскую литературу лишь в середине XVIII столетия. Первым обратился к этой форме В. К. Третьяковский, переведший в 1735 году сонет французского поэта де Барро.² Спустя двадцать лет к сонетной форме обратился А. П. Сумароков, которого не без оснований считают создателем первого русского оригинального, то есть не переводного, сонета («Не трать, красавица, ты времени напрасно...»). Ещё через четыре года и Третьяковский создал собственный сонет («Желает человек блаженства непреложно...»). Однако эти единичные случаи ещё не дают оснований говорить об усвоении в то время сонетной формы русской поэзией, которое по-настоящему активизировалось позднее — лишь в романтической лирике первой трети XIX века.

Первыми почувствовали возможности сонета как поэтической формы А. А. Дельвиг и Е. А. Баратынский. Взять к примеру стихотворение Баратынского «Хотя ты малый моло-

© Mark Sokolianski, 2012
<http://www.utoronto.ca/tsq>

¹ Словоупотребление из первого стиха сонета английского поэта-прерафаэлиты Данте Габриэла Россетти „A sonnet is a moment's monument...“

² В истории украинской литературы известен факт более раннего обращения к сонетной форме. Ещё в 1610 г. Мелетий Смотрицкий перевёл один из сонетов Франческо Петрарки. См.: Наливайко Д. С. Петрарка і Бокаччо в давній українській літературі // Рад. літературознавство, 1976, № 12. — С. 53—54.

дой...»³; его никак нельзя считать сонетом в полном смысле (рифмы первого катрена не повторены во втором, не нормативно построены терцеты), но это четырнадцатистишное стихотворение, строфически разделённое на два четверостишия и два трехстишия, представляет собою своего рода *приближение* к сонету. Опубликованное же пятью годами раньше стихотворение «Мы пьём в любви отраву сладкую...»⁴ можно, очевидно, без каких бы то ни было оговорок назвать сонетом, хотя некоторые мелкие нарушения канонических законов формы и здесь налицо (встречаются, например, повторения значащих слов).

А. А. Дельвиг сознательно следовал хорошо известной ему по западноевропейской поэзии сонетной схеме. В вышедшем после безвременной кончины поэта и составленном Пушкиным альманахе «Северные цветы на 1832 год» раздел «Поэзия» открывался подборкой из пяти стихотворений Дельвига, включавшей и сонет «к российскому флоту»⁵, написанный, согласно авторской помете, в Ревеле летом 1827 года. Это уже не просто *приближение*, а подлинное постижение строгого жанрового канона, выдержанное в форме итальянского сонета (abba abba cdd ccd).

И Дельвига, и Баратынского, как и их младшего современника Д. В. Веневитинова, оставившего два оригинальных сонета, традиционно воспринимают в ряду поэтов так называемой *пушкинской поры*. Их интерес к сонетной форме был продиктован, конечно, индивидуальными особенностями дарований, но, помимо того, и распространившейся среди творцов русской поэзии её поистине **золотого** века заинтересованностью в расширении жанрового диапазона лирики. Буквально через несколько лет после ревельского сонета Дельвига к той же форме обращается в своём творчестве Пушкин.

³ Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. — М.: Наука (Литер. памятники), 1988. — С. 148.

⁴ Там же, с. 92.

⁵ Северные цветы на 1832 год. — М.: Наука (Литер. памятники), 1980. — С. 141.

Интерес к возможностям сонета сосуществовал в эстетике романтиков с их сознательным отталкиванием от канонов классицистской поэзии с её жанровой иерархией. Ещё в лицейской эпиграмме на Кюхельбекера юный Пушкин высказал своё отношение к некоторым «высоким жанрам» словами: «тошней идиллии и холодней, чем ода...»⁶. Если Тредиаковский в переводе, а Сумароков в собственном «Сонете» осознанно использовали александрийский стих с его «уравновешенностью и гармонической расчленённостью синтаксиса»⁷, то романтики прибегали и к другим размерам, в которых не было столь явного «расчленения», не только способного привычным образом структурировать сонет, но иногда ограничивающего возможности эвфонического решения сонетного стиха, долженствующего быть *звучным* уже по определению. Не было случайным и предпочтение, отдаваемое, как правило, русскими романтиками итальянской форме сонета перед французской, чаще ассоциируемой с классицистской традицией.

Говоря о том, какими путями Пушкин пришёл к сонетной форме, нельзя не отметить его довольно стойкого, притом широкого интереса к четырнадцатистишным строфам. Интерес этот сложился у него довольно рано. Ведь и «царица русских строф», знаменитая онегинская строфа — собственное детище Пушкина — складывается из четырнадцати стихов, что дало в последнее время сомнительные основания любителям сенсационных «открытий» в литературе попросту отождествлять онегинскую строфу с сонетом. Так, представляющийся читателям своего сайта в Интернете всего лишь «заинтересованным дилетантом» некто Семён Прокатов категорически утверждает, что онегинская строфа представляет собой «по форме несколько изменённый английской сонет».⁸

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 томах. Т. 1. — М.: ГИХЛ, 1949. — С. 240.

⁷ Эткинд Е. Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. — Л.: Наука, 1973. — С. 25.

⁸ Прокатов, Семён. Пушкинский сонет // <http://www.wplanet.ru/index.php?show=text&id=925> Онегинская строфа охарактеризована как

Авторы подобных «открытий» намеренно или по незнанию игнорируют строгость сонетной формы с её давно устоявшимися формальными параметрами. Так, в «Евгении Онегине», равно как и в написанных четырехстопным ямбом поэмах Пушкина, «может быть употреблено любое слово общего языка, тогда как с некоторыми традиционными, так называемыми строгими метрическими формами (сонет, баллада и т. п.), уже принудительно связывается требование известного лексического отбора...»⁹. По-видимому, тот факт, что четырнадцатистишие в пушкинском романе слагается, как и в сонетах, «из четырёх *субстроф*»¹⁰, ещё не даёт оснований для категорических выводов, наподобие выше процитированных. К тому же нельзя не согласиться с М. Л. Гаспаровым и в том, что сходство онегинской строфы с сонетной формой является «чисто внешним»¹¹: и строфика, и логика развития поэтической темы в романе совершенно иные, и бóльшая открытость этого четырнадцатистишия по отношению к предшествующим и последующим вариантам не вызывает сомнений.

Собственно к сонетной форме обратился поэт только в 1830 году, отмеченном творческим взлётом Пушкина-лирика (как, кстати, и прозаика), за которым последовал временный спад кризисного (для творческой эволюции поэта) 1831 года. Три значительных стихотворения 1830 года («Поэту», «Сонет» и «Мадона») созданы в сонетной форме. В этом ряду рассматривается иногда и созданное в ту же пору стихотворение «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), однако это четырнадцатистишное произведение, написанное пятистопным ямбом, чётко членится на семь куплетов, не разделяется на нормативные *субстрофы* и к сонетам, отличающимся, несмотря на

«пушкинский сонет» также в *самодельном* «Словаре поэтических форм» // <http://blogs.mail.ru/mail/poetvasilisa/4238B051F820FA8.html>

⁹ Винокур Г. О. Филологические исследования. — М.: Наука, 1990. — С. 150.

¹⁰ См.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. — М.: Наука, 1984. — С. 153.

¹¹ Там же, с. 154.

определённую вариативность, «твёрдой стихотворной формой»¹², не может быть отнесено.

Помимо формальных соответствий, названные четыре стихотворения объединяет такой признак, как обилие максим и просто выражений, вошедших впоследствии в русский речевой обиход даже в отрыве от поэтического контекста. «Поэт! Не дорожи любовью народной...», «Ты царь: живи один...», «Суровый Дант не презирал сонета...», «Чистейшей прелести чистейший образец», «Безумных лет угасшее веселье...», «Над вымыслом слезами обольюсь...» — да все крылатые выражения в краткой статье и не перечислить. О них можно сказать словами самого Пушкина, прозорливо предсказавшего в 1825 году, что половина стихов из комедии Грибоедова «Горе от ума» должна «войти в пословицы»¹³. Добавим, что заложенная уже в этих отдельных словосочетаниях мудрость не позволяет воспринимать сонеты и приближение к оным у Пушкина как исключительно *экспериментальный* выход в абсолютно новую и малознакомую для поэта стихотворную форму. Заинтересованность была более глубокой.

Своего рода поэтической декларацией Мастера представляется программное стихотворение «Сонет». У любителей и знатоков немецкой романтической поэзии это стихотворение могло вызвать (и подчас вызывало!) ассоциацию с широко известным в своё время и поныне часто цитируемым германистами *одноимённым* сонетом Августа Вильгельма Шлегеля («Das Sonett», 1816 г.). Сходство начинается с названия и с избранного размера: оба стихотворения написаны пятистопным ямбом. (Между тем пушкинские сонеты «Поэту» и «Мадона» написаны привычным для адептов французской традиции александрийским стихом).

Шлегелевский сонет в классическом литературоведении часто трактуется также как лаконичный поэтический манифест

¹² Определение М. Л. Гаспарова (Краткая Литературная Энциклопедия: В 9 томах. Т. 7. — М.: Сов. Энциклопедия, 1972. — Стлб. 67—68).

¹³ Пушкин, Александр. Мысли о литературе и искусстве. — Киев: Мистецтво, 1984. — С. 196.

со сравнительно узкой, отчасти прагматической задачей — лаконично изложить в четырнадцать строках законы сонетной формы. По наблюдению В. М. Жирмунского, Шлегель формулировал законы «в сонете, который сам по себе может служить образцом канонической сонетной композиции в области метрики, тематики и синтаксиса»¹⁴. Можно сказать, что стихотворение немецкого романтика является не только поэтическим свершением, но также располагается в сфере *теоретико-литературного* знания, давая чёткое стиховедческое описание сонета в его первоначальном, итальянском варианте.

В меньшей мере систематизированное описание техники французского сонета было предложено известным поэтом-романтиком и видным литературным критиком Шарлем-Огюстеном Сент-Бёвом, стихи которого вызвали интерес Пушкина, хотя теоретические рассуждения французского автора натолкнулись на ряд серьёзных возражений русского поэта: «...Нам показалось, что Делорм (псевдоним Сент-Бёва — М. С.) слишком много придаёт важности нововведениям так называемой *романтической* школы французских писателей, которые сами полагают слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме, в употреблении некоторых старинных слов, некоторых старинных оборотов и т. п. Всё это хорошо; но слишком напоминает гремушки и пелёнки младенчества...»¹⁵

Между тем пушкинский «Сонет» представляет читателю хронологически выстроенный *историко-литературный* ряд развития европейской сонетной лирики за несколько веков в её поистине вершинных явлениях.¹⁶

¹⁴ Жирмунский В. М. Теория стиха. — Л.: Сов. писатель, 1975. — С. 450.

¹⁵ Пушкин, Александр. Мысли о литературе и искусстве, с. 258.

¹⁶ Выполнению аналогичной задачи во французской поэзии посвящён один из сонетов Сент-Бёва, где, в отличие от пушкинского произведения, ряд мастеров европейского сонета представлен вразброс, без хронологического упорядочения (Петрарка, Торквато Тассо, Шекспир, Камюэнс, Данте, Спенсер, дю Белле, Ронсар).

В качестве эпиграфа Пушкин избрал строку из стихотворения английского романтика Уильяма Вордсворта «Scorn not the sonnet, critic» («Не презирай сонета, критик»)¹⁷, которое было опубликовано всего за три года до пушкинского стихотворения. Выбор эпиграфа с полемическим оттенком определялся тем очевидным обстоятельством, что в русской поэзии сонет делал, по сути, первые шаги и лишь начинал конкурировать с другими лирическими формами, не завоевав ещё всеобщего признания. Смысловой рифмой к поэтическому эпиграфу послужила и первая строка: «Суровый Дант не презирал сонета». Затем выстраивается целый ряд высших поэтических авторитетов, внесших наиболее весомый вклад в развитие мировой сонетной лирики. В первом катрене вслед за Данте фигурируют Петрарка, Шекспир, Камюэнс; далее вспоминаются современники — во втором катрене Вордсворт, в первом терцете Мицкевич («певец Литвы»)… И лишь в заключительном терцете перекинут мостик к отечественной литературе: поэт вспоминает сонетное творчество своего друга Дельвига.

Говоря о пушкинском стихотворении важно, вероятно, не упустить из вида другое обстоятельство — значительно бóльшую (в сравнении с предшественниками и современниками) самостоятельность и свободу в построении сонета. Не нарушая главных законов сонетной формы, русский поэт активно использует многие вариативные возможности, строго не следуя той *рецептуре*, что изложена, к примеру, в «Сонете» Августа Вильгельма Шлегеля и которой руководствовались некоторые другие поэты-романтики.

Не так просто сделать заключение, какому из популярных в ту пору формальных вариантов сонетной формы — французскому или итальянскому — отдавал предпочтение Пушкин. В отличие от французского сонета, он допускает в катрене не только опоясывающую, но и перекрёстную рифму. В стихо-

¹⁷ В семантически и поэтически точном переводе Арк. Штейнберга первый стих вордсвортовского сонета выглядит так:

«Не хмурься, критик, не отринь сонета!».

творении «Поэту» в первом катрене перекрёстная рифма, а во втором — опоясывающая, тогда как в сонете «Мадона» наоборот: в первом катрене рифма опоясывающая, а во втором — перекрёстная. В «Сонете» же поэт обходится в обоих катренах без опоясывающей рифмы. Что касается терцетов, то здесь, по наблюдению Б. В. Томашевского, «два терцета построены так: CCd EdE¹⁸, то есть строго по французской норме»¹⁹. Если рассматривать терцеты в изоляции от катренов, то с мнением выдающегося стиховеда нельзя не согласиться. Но заметим, что у Пушкина в терцетах повторяется одна из катренных рифм, а потому точная схема трехстиший должна бы быть представлена так: CCb DbD.

Общая схема сонета такова: AbAb AbAb CCb DbD. Помимо повторения катренной мужской рифмы в терцетах, определённая вольность (по отношению к итальянским и французским образцам) допущена и в катренах: рифма здесь не опоясывающая, а перекрёстная. Перекрёстная рифма в катренах встречалась и в итальянской лирике, но в качестве нормы установилась в английском позднеренессансном сонете, в формальном отношении значительно более раскованном по сравнению с итальянским или французским. С этой тенденцией мог русский поэт встретиться в лирике «творца Макбета».

С теми же отступлениями от норм итальянского и французского сонета встречаемся и в написанных в тот же период времени стихотворениях «Поэту» и «Мадона». В катренах каждого из них использованы как опоясывающие, так и перекрёстные рифмы; в сонете «Поэту» первый катрен имеет перекрёстную рифму, второй — опоясывающую, а в «Мадоне» — наоборот. Порядок расположения мужской и женской рифм внутри сходно построенных сонетов разный. В терцетах же рифмовка варьируется с достаточной свободой. В стихотворе-

¹⁸ Стихи с мужскими рифмами обозначены у Томашевского строчными буквами, а стихи с женскими рифмами — прописными.

¹⁹ Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. — Л.: Учпедгиз, 1959. — С. 465.

нии «Поэту» схема терцетов такова: ссD eeD. В «Мадоне» она несколько иная: ссD eDe.

Переключка с шекспировскими сонетами заметна и на уровне содержательном. В сонетах этого своеобразного маленького цикла Пушкин касается существеннейших проблем своего и не только своего существования. Если «Сонет», как уже замечалось, в определённой степени *поэтическая декларация* автора, касающаяся одной лишь стихотворной формы, то в стихотворении «Поэту» затрагиваются более острые и социально значимые проблемы: поэт и «сословие черни»²⁰ («Поэт! Не дорожи любовью народной...»), поэт как высший судья своему творчеству. Сквозная тема поэзии Пушкина, условно именуемая как «поэт и чернь» либо «поэт и толпа» (так называется одно из программных стихотворений, созданное двумя годами ранее сонетов) получает в катренах своё развитие и завершается однозначно чётким логическим выводом в терцетах:

Они в самом себе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

В «Мадоне», казалось бы, Пушкин обращается к главной теме европейской сонетной лирики, вспомнив, что сонет от самого своего появления был прежде всего стихотворением о любви. Однако дань восхищения возлюбленной воздаётся лишь в последнем терцете и, главным образом, в заключительном стихе: «Чистейшей прелести чистейший образец». При этом развитие поэтической темы всего стихотворения опирается на своеобразную антитезу. Автор отталкивается не столько от «картин старинных мастеров», сколько от *суеверья*

²⁰ Пронзительное выражение А. Блока из его статьи «О назначении поэта» (А. Блок. О литературе. — М.: Худож. лит., 1980. — С. 267).

посетителей и «важного суждения знатоков». Но и на этом развитие темы в катренах не завершается. Поэт позволяет себе немалое, с точки зрения носителей строго ортодоксальной религиозной морали, вольномыслие, подставляя на место высших образцов (Пречистой и Спасителя) образ **живой**, телесной Мадоны.

В трёх разных сонетах Пушкина затронут весьма широкий створ важнейших творческих и жизненных проблем, сопоставимый по широте и глубине с шекспировскими сонетами.

Можно предположить, что Пушкин с его неизменной тягой к поэтическому разнообразию и свободе даже в рамках одной стихотворной формы, мог бы придти и к творческому использованию **английской** формы сонета, дающей больше возможностей для развития (в трёх катренах) главной темы стихотворения, но этого не случилось по двум, главным образом, причинам. Во-первых, английский и прежде всего шекспировский сонет ещё не вошёл к тому времени в круг специальных интересов и познаний творцов и ценителей поэзии в России хотя бы потому, что первые переводы шекспировских сонетов на русский язык появились двумя, по крайней мере, десятилетиями позднее написания анализируемого стихотворения. Во-вторых, жизненный и творческий путь Пушкина прервался слишком рано.