

УДК 821.161.1 (091) "20"

РУССКИЙ СОНЕТ И НОВАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

© 2008 П.А. Ковалев

Орловский государственный университет

Поступила в редакцию 27 октября 2008

Аннотация: Статья посвящена анализу эволюции структуры сонета в эпоху постмодернизма. В классической форме сонета разные литературные школы находят потенциал развития новых эстетических концепций. Именно поэтому жанр сонета остается одним из самых популярных в современной русской поэзии.

Ключевые слова: сонет, постмодернизм, бронзовый век, концептуализм, визуальная поэзия, лирический герой, метатекст.

Abstract: Article is devoted the analysis of evolution of structure of a sonnet during a postmodernism epoch. Different literary schools find potential of development of new aesthetic concepts in the classical form of a sonnet. For this reason the sonnet genre remains to one of the most popular in modern Russian poetry.

Key-words: sonnet, postmodernism, bronze age, conceptualism, visual poetry, the lyrical hero, metatext.

Одним из самых примечательных и продуктивных заимствований, осуществленных русской поэзией из европейской, является *сонет* 'как жанр и как форма твердой строфики' [10, 425]. К нему обращались представители самых разных, нередко противостоящих течений русской литературы. Причины этого удивительного феномена таятся не только в особенностях структуры этого уникального 14-стишия, основанного на корреспондировании строк по правилам альтернанса, специфической рифмовке и сочетании катренов с терцетами (или с двестишиями) [6, 303-304] хотя нормативность формы привлекала к себе как сторонников традиционной строгости, так и экспериментаторов. Очевидно, все-таки, ведущую роль в популяризации сонета сыграли его семантический ореол, тематическая направленность и эстетическая значимость [13, 493].

В гармоническом сочетании формальных и содержательных элементов сонетной формы одни видят основу незыблемости традиций Возрождения, а другие находят благодатную почву для зачастую довольно жестких экспериментов. Но в конечном

итоге даже попытки девальвации жанра сонета приводят лишь к усилению его позиций в активном репертуаре русской поэзии. Показательны в этом отношении эксперименты русских поэтов, начиная от В.К. Тредиаковского и А.А. Ржевского, по пересемантизации жанровой природы сонета с заменой традиционной любовной тематики на философскую, сатирическую и даже батальную!

В новейшей русской истории, обозначенной крушением «социалистического классицизма» (А. Синявский) и всеобщей демократизацией, роль сонета удивительным образом не претерпела существенных изменений: к нему обращаются практически все поэтические силы, все разнородные художественные феномены последних десятилетий. Концептуалисты пытаются вложить в него новое (концептуальное) содержание, обусловленное принципами деавтоматизированного письма (тавтологичность стиля, интертекстуальность, игровая эстетика, авторефлексия, выход за границы собственно литературы, ирония, пародийность, двойное кодирование). Таковы, например, сонеты Тимура Кибирова из цикла «Двадцать сонетов к Саше Заповевой», в которых текст и метатекст сосуществуют на совершенно равных правах:

автору основание назвать свой опус несколько вызывающе — «Пустой сонет», хотя в тематике и образной структуре здесь нет ничего шокирующего читателя. Напротив, многократные повторы конструкций («Храни вас Бог, храни вас Бог, храни вас Боже», «Стоят сады, стоят сады, стоят в ночах» и т. д.) и аллитерации придают его звучанию изысканно-куртуазный характер.

Метареалисты, постулирующие синтетизм художественных описаний [15, 167], трансформируют содержательный план сонета как бы изнутри, постепенно преобразуя его жанровые признаки через сложные смысловые ассоциации, что неминуемо сказывается на названии. Так, у Александра Еременко в цикле «Не-венки сонетов» обнаруживаются «Сонет без рифм», «Блатной сонет» и даже сонет, который образует, по мнению М. Эпштейна, «мерцающую картину» смыслов:

...В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила
в густых металлургических лесах.

И навсегда завязли в небесах
и бензовоз, и мушка дрозофила.
Их жмет по равнодействующей сила,
они застряли в сплюснутых часах.

Последний филин сломан и распилен
И, кнопкой канцелярскую прищиплен
к осенней ветке книзу головой,

висит и размышляет головой:
зачем в него с такой ужасной силой
вмонтирован бинокль полевой! [4, 41]

На первый взгляд, ничто не говорит о постмодернистской подоплеке этого текста: 5-стопный ямб с традиционной ритмикой, несколько трансформированная на уровне терцетов система рифмования (аВВа аВВа ССd dCd), рифма практически вся точная, тяготеющая к тавтологичности (исключение составляют лишь созвучия, образуемые парой «распилен-прищиплен» со словом «силой»). Но при этом в стихотворении возникает специфическая парадоксальность сопряжения образов, которая и была отмечена критиком: «У Еременко мы не найдем ни одностороннего культа природы, ни восхищения могуществом техники. Для него то и другое — составные элементы культуры, которые, будучи частями единого целого, могут переводиться с языка на язык, так что знаки природы (лист, мушка, филин) войдут в нерасторжимое сочетание с техническими знаками (металл, бензовоз, бинокль), образуя некую «мерцающую» картину: то ли говорится о лиственных, то ли о заводских лесах» [15, 144].

И действительно, семантика двоичности, двойственности (а отсюда — и неопределенности) пронизывает весь текст, осложняя основные значения новыми коннотациями: привычные по отдельности конструкции — «густые леса» и «строительные леса» — сливаются в один образ, приобретающий характер сгущенной метафоричности за счет введения опять-таки обычного прилагательного «металлургический», имеющего отношение к промышленному (заводскому) способу получения металла. В результате возникает абберрация восприятия, когда накрепко схватываются между собой значения металла и дерева. От первого остается индустриальная жесткость и статичность, от второго — способность к фотосинтезу и порождению органической энергии. Балансирование на грани этих значений оказывается очень хрупким: всего один «лишний» образ — и падающий лист, наступающая осень в металлургических лесах легко могут превратиться в обычные поэтические штампы. Именно потому образ филина (последнего — апокалиптического?) для сохранения метаболического равновесия несет на себе черты некоего мета-объекта, который может быть сломан и распилен, прищиплен, как лист бумаги, канцелярской кнопкой «к осенней ветке» и который в то же время обладает способностью мыслить, что выводит читателя на новый уровень абберрации смыслов. Одной из непосредственных ассоциаций в данном случае будет, конечно же, картина С. Дали «Распад постоянства памяти», на что указывают образы мушки в сплюснутых часах и осенней (голой) ветки в сонете А. Еременко.

Воспроизведение этого текста по прямым смысловым уровням исключено, а значит — простота и гармоничность восприятия сонета оказываются под угрозой избыточной метафоричности.

Среди множества разнонаправленных художественных явлений, культивирующих в современной литературе жанр сонета, особенное место занимает поэтическое течение, провозгласившее в конце 80-х годов «торжествующий гедонизм в изощреннейших образцах словесности» [11, 293] и выбравшее для себя несколько претенциозное, но при этом достаточно презентабельное именование — Куртуазный Маньеризм. В «Манифесте куртуазного маньеризма» специально отмечается: «Куртуазный маньеризм, если воспользоваться этим затейливым определением, не считает своим долгом описывать то, что низменно, отвратительно и ненавистно самой человеческой природе. Следует оговориться, что куртуазный маньеризм имеет лишь косвенное родство с сумрачным маньеризмом XVI века... Может быть, во избежание путаницы, следовало бы назвать наше направление «ренессанс-рокайль», ибо в

нем находит отклик жизнеутверждающий пафос Возрождения и возрождается эпоха рококо с ее прихотливым гедонизмом, декоративной изысканностью интерьеров и бегством в мир пленительных иллюзий. Но термин «куртуазный маньеризм» уже прочно вошел в обиход столичных литературных салонов...» [11, 291].

В своем стремлении «вносить Любовь, Мир и Гармонию в неотстоявшийся хаос бытия» через обращение «к миру частной жизни, полной чувственных наслаждений», члены Ордена Куртуазного Маньеризма, конечно же, не могли пройти мимо сонета и его художественных возможностей. Правда, уже на уровне номинации сонет у современных маньеристов вызывает устойчивые ассоциации с балладой времен европейского барокко: «Сонет о противоположностях», «Сонет об увядших цветах», «Полусонет о прошлогоднем снеге», «Сонет-совет неразборчивому Быкову» В. Степанцова, «Сонет, написанный по возвращении из Английского клуба» В. Пеленягрэ и т. д. Механизм называния, совмещающий жанровое определение и тему, оказывается транспонированным на тексты, по своей внутренней форме мало соответствующие сонету:

Ты говоришь: я не такая.
Но я ведь тоже не такой!
Ведь я, красы твоей алкая,
ищу не бурю, но покой.

Из сердца искры выпуская,
гашу их нежности рекой:
прильну к твоей груди щекой,
замру, как мышка, и икаю.

Ты не береза, ты ледник -
Зажечь тебя я не пытаюсь,
я, словно чукча, льдом питаюсь,
мечтая выстроить парник.

Из нас бы сделать парничок -
какой бы вырос в нем лучок! [9, 44]

В. Степанцов «Сонет о противоположностях»
Традиционная форма английского сонета, называемого шекспировским (4-стопный ямб с чередованием мужских и женских рифм по формуле 4+4+4+2), оказывается трансформированной по целому ряду параметров: перекрестная рифмовка первого катрена заменяется во втором и третьем кольцевой, при этом — сквозная рифма первого и второго катренов (рудимент франко-итальянской модели) не выходит на уровень третьего четверостишия. Переструктурированию сонета способствует и модернистская графика данного текста (без обозначения анлаута прописными буквами) и особенно — фривольно-игровое содержание: намеренно сниженная система описаний, парадоксы,

пародийная реминисценция из лермонтовского «Паруса» («ищу не бурю, но покой»).

Но при этом весь ряд образов и образных средств, без сомнения, имеет куртуазную основу, строящуюся на метонимиях и парафразах: отсюда «искры сердца», «нежности река», «алкая красы» и т. д., продолжающие аллегорическую традицию, идущую от средневекового «Романа о Розе», обогащенную маньеристами Голубого Салона и получившую наивысшее развитие в «Клелии» Мадлен де Сюдери. Именно в рамках этой традиции, оставившей после себя подробные карты «Страны Нежности» и «Империи любви», возможно называть руку «прекрасным двигателем», луну — «факелом ночи», музыку — «раем для слуха», слезы — «дочерями боли» [12, 266].

Интересно, что метрическая основа большинства сонетов маньеристов традиционно ямбическая. Исключения представляют лишь два сонета В. Степанцова, выполненные 4-стопным и 3-стопным анапестом. В последнем случае использовалась и достаточно редкая в русской поэзии система стиховых окончаний (дактилические+женские), что придало тексту довольно специфическое звучание:

СОНЕТ-СОВЕТ НЕРАЗБОРЧИВОМУ БЫКОВУ

Дмитрий, Дмитрий, не надо противиться
чувствам вкуса, достоинства, меры,
погодите, и вам посчастливится
заслужить благосклонность Венеры.

Кто вокруг вас? Одни нечестивицы -
ни ума, ни красы, ни манеры,
речь нелепа, как танк из фанеры,
пахнут потом, от Гайдена кривятся.

Вот Григорьев, паршивая бестия,
тучен, рыж и все время икает,
а и то он боится бесчестия

и индюшек тупых не ласкает -
он их гонит обратно в предместья.
Так всегда маньерист поступает! [9, 47]

Собственно сама сонетная форма в этом своеобразном послании выполняет функцию просто некоего культурного символа: итальянская модель трансформирована использованием перекрестной и кольцевой рифмовки в катренах, объединенных сквозной рифмой, а в терцетах обнаруживается также достаточно редкая форма, основанная всего на двух рифмокомпонентах — C'DC' DC'D, где (C') — 'дактилический рифмокомпонент'.

При чтении текст оставляет ощущение того, что игровая содержательность его заключает в себе элементы манифеста: на первый

план выдвинуты «чувства вкуса, достоинства, меры», а также — ум, красота, манеры и Гайдн. Вот приметы маньеристского отношения к жизни и любви.

Усложненному содержанию у маньеристов соответствует усложненная рифменная структура сонета, зачастую — за счет использования цепочек рифм, охватывающих почти весь текст. Следует отметить в этом отношении, что длинные рифменные цепи и повторы целых строк — признак рондо, триолетов, вирелэ, а не сонетной традиции. Именно таким оказываются «Сонет, написанный по возвращении из Английского клуба» В. Пеленягрэ, который имеет структуру — аВаВ аВаВ ссВ ссВ; сонет А. Добрынина «Мораль — не мышца, так что крепость...» — АвАв АвАв СДв СДв. Крайним выражением этой тенденции следует признать сонет В. Степанцова, выполненный 4-стопным анапестом с двухкомпонентной рифменной структурой, которую можно было бы назвать двусложным *моноримом* 'стихотворение или часть его с однозвучной рифмовкой' [6, 163] — АвАв аВВа аВВ Ваа:

СОНЕТ ОБ УВЯДШИХ ЦВЕТАХ

Есть какая-то прелесть в увядших цветах,
будь то розы, нарциссы, пионы, тюльпаны,
так и дамы в еще не преклонных летах
мне порою бывают милы и желанны.

...Осень, красные лапки озябнувших птах,
запах яблок, дождя. Это время нирваны.
День за днем, чувство меры теряя, румяны
растирает Природа на желтых листьях...

Есть какая-то прелесть в увядших цветах,
даже в тех, что в цветенье имели изыяны.
Пусть молодых персиянок крадут атамань,

пусть Петрарки с нимфетками крутят романы —
я же к Федре хочу уноситься в мечтах,
куртизируя дам в непреклонных летах

[9, 45].

Повтор первой строки сонета в начале первого tercета, каламбурная игра значениями («в еще не преклонных летах» и «в непреклонных летах») роднят этот текст с такими формами твердой строфики, как рондо и триолет, и свидетельствуют об общей направленности поэтики куртуазных маньеристов на усложнение смысловой природы художественного текста, на наполнение его подтекстами, довольно часто основанными на обыгрывании общеизвестных этических и эстетических формул. В контексте этой установки собственно сам сонет (как жанр и как форма твердой строфики) отходит у маньеристов на второй план, лишь обозначая направление транс-

формации той или иной культурной традиции, избранной для художественного осмысления в рамках «новой изящной словесности», как это произошло с пушкинским манифестом в интерпретации Д. Быкова:

САМОЛЮБИВЫЙ

Народ! не дорожи любовью поэта:
Ты сам себе поэт, он сам себе народ.
Не требуй от него всечасного привета,
Хоть за твоим столом он много ест и пьет.

Поэт! не дорожи прозванием эстета:
Когда тебе народ заглядывает в рот
И требует наград взамен своих щедрот,
Ему презрением не отвечай на это!

Удара твоего боится индивид,
Когда он сам тебя ударить норовит,
А ежели и впрямь ты вечности заложник,

То что тебе в плевках? Не заплюешь костер.
Я памятник сложил. К нему не зарастет.
Ты мной доволен ли, взыскательный сапожник?! [9, 231-232]

Подобное соединение и обыгрывание в рамках сонетной формы сентенций русского классика, признаваемого куртуазными маньеристами «богом поэзии, явившемся для того, чтобы артистическим письмом запечатлеть возвышенное, красивое и благоухающее» [11, 291], на самом деле не носит ернического характера, а является следствием переосмысления всей истории русской литературы с позиций активно утверждающего себя «нового поэтического сознания», отвоевывающего жизненное пространство у своих предшественников и современников. Процесс обычный и во многом закономерный. Но сам факт выбора для реализации своих революционно-художественных целей сонета свидетельствует об особенном его статусе в поэтике куртуазного маньеризма.

Экспериментированием над сонетом занимаются не только столичные, но и провинциальные поэты. Так, у орловского автора В. Ермакова можно найти несколько сонетов, выполненных по трансформированной франко-итальянской модели: АвАв CdCd EEF EEF («Об осенних сумерках», «О кризисе позитивизма», «Об утрате аутентичности»), AbBa CddC EEf EEf («О конфликте этического и социального»), при этом особая семантика этих текстов маркирована уже на уровне названия цикла — «Метафизические сонеты». Особого внимания заслуживает «Неоконченный сонет о Верлене», в котором обнаруживается использование фрагментарности в качестве художественного приема:

Сгореть дотла, как «бедный Лелиан»,
В чаду, чужими легкими согретом,
Из всех волшебств, поэтами воспетых,
Избравши наркотический дурман.

Уж полночь — час печальный и чумной.
Лелеять в мыслях чудные картинки.
Пошевелить ногой в худом ботинке —
И верить, что качнулся шар земной.

Течет иное время за стеклом.
Зудит душа, дрожат похмельно руки.
И все ж не допивать последней рюмки,

не дописать к сонету двух стихов.

.....
..... [5, 126]

Здесь налицо особый эффект острания, возникающий за счет использования авторской лакуны: 14-стишие усекается на две строки, о чем и сообщается в последней строке. Это создает специфический эффект игры, подчеркивающий важную структурную особенность сонета: терцеты возвращаются к породившей их терцинной формуле, согласно которой неопределенный по длине ряд трехстиший должен заключаться «одиноким строкой».

Трансформация структуры сонета может проходить и с помощью других не менее выразительных средств: так, у Е. Харланова сонет под названием «Ковер-сон» выполнен моноримной формой:

Где крыльями стрекоз окошки стеклены,
тьнь белены,
бледнее белены,
ручьи берут начало от луны.

И пьют из них олени со стены,
передо мной не чувствуя вины.
Глаза их смысла лунного полны,
и лунной их зрачки величины...

Через озера ватной тишины
я прохожу, не замочив штаны.
Жирафы тут до млечной вышины.

На плечи мне становятся слоны
и вовсе не сгибают мне спины,
как будто плоской легкостью
больны... [14, 13]

Звучание этого текста, особенно в начале, где ямбические строки имеют разную стопность, настолько специфично, что признаки сонетной формы обнаруживаются только в графическом выделении катренов и терцетов. Экспериментальная направленность этого текста, несмотря на его малохудожественный уровень, свидетельствует о

том, что сонет притягивает к себе разнообразные, зачастую даже противоположенные ему приемы, применение которых в известной мере угрожает существованию самого жанра.

Перегруженность структуры сонета внешними факторами, как один из признаков ее размывания, объясняется стремлением некоторых авторов выявить скрытый потенциал жанра, например, в результате применения механизмов акростиха. Эксперименты в этой области зафиксированы М.Л. Гаспаровым у поэтов серебряного века. [2, 24-26] Вполне возможно, что реставрацией именно этой традиции объясняется появление у молодого провинциального поэта А. Канавщикова сонета с использованием акро- и месостиховых конструкций. Два вертикальный ряда строчных букв, составляющих комментарий к тексту, существенно усложняют его восприятие, и без того затрудненное метрической полиморфностью:

ВЕСЕННЕЕ

Н и Щ ета и крапивы белье,
А р И адны преданье литое,
П о К а не бросит солнце золотое
И з О стренное, верное копьё.

С и В иллина родня сожнет былье,
А к Ы н настроит сердце и в покое
Н е М еренные силы станут вдвое -
О з В учат опустевшее жильё.

А м Н истии и подвиги подруг...
К т О остановит этот круг?
А р Я дом дом в блестках и росе

Н е Б есный путь к истокам рая,
А п Р ельский путь, иди до края
В р Е мен по светлой полосе [3, 10].

Но это все крайности, так сказать, издержки производства, свидетельствующие только о том, что жанр сонета жив и продолжает свое развитие. Популярность его в новейшей русской поэзии, очевидно, можно связать с тем фактом, что в результате своей употребительности этот жанр стал своеобразным культурным знаком, символом классических и модернистских творческих установок. Именно потому значительная часть обращений к нему связывается с намеренной или неосознанной трансформацией основных параметров формы и содержания. Этот уровень «лабораторной работы» со стихом важен и значителен, так как передает по цепочке, от поколения к поколению, ренессансный дух словотворчества, представление о неисчерпаемости человеческой фантазии и художественного творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронзон Л. Стихотворения / Л. Аронзон. — Л.: Ленинградский комитет литераторов, 1990. — 80 с.
2. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М.Л. Гаспаров. — 2-е изд. (дополн.). — М.: Фортуна Лимитед, 2001. — 288 с.
3. Другая традиция: книга произведений великолукских и псковских авторов. — Псков: Изд. Псковского областного института повышения квалификации, 1998. — 46 с.
4. Еременко А. На небеса взобравшийся старатель. Стихи разных лет / А. Еременко. — Барнаул, 1993. — 70 с.
5. Ермаков В. Прогулки в сумерки / В. Ермаков. — Орел: Изд. Орловской телерадиовещательной компании, 1997. — 352 с.
6. Квятковский А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский. — М.: Советская энциклопедия, 1966. — 376 с.
7. Кибиров Т. «Кто куда — а я в Россию...» / Т. Кибиров. — М.: Время, 2001. — 512 с.
8. Ковалева Т.В. Поэт Незнайка, малыши и малышки на сцене русской поэзии для детей / Т.В. Ковалева // Новое литературное обозрение. — 2005. — №76. — С. 23-42.
9. Красная книга маркизы. Венок на могилу всемирной литературы. — М.: Изд. дом «Александр Севастьянов», 1995. — 304 с.
10. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. — М.: Энциклопедия, 1987. — 752 с.
11. Манифест Куртуазного Маньеризма // Красная книга маркизы. Венок на могилу всемирной литературы. — М.: Изд. дом «Александр Севастьянов», 1995. — С. 287-294.
12. Рат-Вег И. Комедия книги / И. Рат-Вег. 2-е изд. / пер. с венг. — М.: Книга, 1982. — 543 с.
13. Совалин В. Послесловие / В. Совалин // Русский сонет: XVIII — начало XX века. — М.: Московский рабочий, 1986. — С. 492-498.
14. Харланов Е. У придорожного камня. Стихи / Е. Харланов. — Тамбов: Пролетарский светоч, 1993. — 190 с.
15. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX веков / М.Н. Эпштейн. — М.: Советский писатель, 1988. — 416 с.

*Ковалев П.А.
Орловский государственный университет.
Кандидат филологических наук, доцент кафедры
русской литературы XX-XXI веков и истории
зарубежной литературы
kavalller@mail.ru*

*Kovalev P.A.
Oryol State University.
Candidate of Philology, Assistant Professor of
Department of Russian Literature XX-XXI Centuries
and Foreign Literature history.
kavalller@mail.ru*