

Т.Н. Андреюшкина*

Тольяттинский государственный университет

**О жанровых доминантах сонета
(на материале немецкоязычного сонета)**

Т.Н. Andrejuschkina

Genredominanten des Sonetts

Im vorliegenden Artikel werden unterschiedliche Sonettformen untersucht. Aus dem Vergleich wird die Schlussfolgerung gezogen, dass die Sonettform als ein dynamisches System betrachtet werden kann.

Сонет, как стихотворная форма, тяготеющая к жанру, имеет ряд отличительных признаков, среди которых есть основные и второстепенные. Принимая во внимание развитие современного немецкоязычного сонета, следует проанализировать классификацию признаков сонета, показать относительный характер деления признаков сонета на главные и побочные и возможность перехода основных признаков во второстепенные и наоборот. Как справедливо полагает О.И. Федотов, если подходить к сонету как системе, то значимо не только присутствие, но и отсутствие того или иного из ее разнообразных признаков [3, 325]. Исследователь считает верность традиционному канону главным жанрообразующим признаком сонета, добавляя, что эта верность «не догматическая, а чрезвычайно гибкая, подвижная – как сама диалектика» [3, 330].

«Признаки жанра, то есть приемы, организующие композицию произведения, являются приемами доминирующими, то есть подчиняющими себе все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого» [2, 207]. Попытаемся вычленить доминанты сонета. Л.Г. Портер называет 12 канонических правил, определяющих структуру сонетов на ритмическом и словесном уровнях.

* © Андреюшкина Т.Н., 2005.

1. Сонет должен содержать 14 строк и состоять из двух катренов и двух терцетов, разделенных пробелами.

2. Рифмовка катренов должна быть либо перекрестной, либо охватной.

3. Рифмовка терцетов должна отличаться от рифмовки катренов как по порядку чередования рифм, так и по самим рифмам.

4. Катрены должны быть связаны двумя общими рифмами.

5. Терцеты должны быть связаны двумя или тремя общими рифмами.

6. В сонетах должны чередоваться мужские и женские рифмы, подчиняясь правилу альтернанса, в том числе и на стыке катренов и терцетов.

7. Метрический размер в сонетах — обычно 5-стопный, редко 6-стопный ямб.

8. Рифмы должны быть точными и звонкими.

9. Каждый катрен и терцет должны содержать законченную мысль и заканчиваться точкой.

10. Рифмующиеся слова должны быть ключевыми в развитии темы сонета.

11. Слова в сонете не должны повторяться, кроме местоимений, союзов и предлогов.

12. Развитие темы в сонете должно быть диалектическим, то есть первый катрен — тезис (завязка сюжета), второй катрен — развитие сюжета, первый терцет — антитезис (поворот, или кульминация темы), второй терцет — развязка (или синтез, примирение противоречий тезиса и антитезиса) [1, 157].

В шести из названных правил речь идет о рифме, следовательно она должна иметь первостепенное значение. В одном, но первом, называется объем сонета; в нем же и последующих семи говорится о строфике сонета, о рифмах, о совпадении смысловых и структурных границ и о развитии темы в катренах и терцетах. Таким образом, строфика играет также немаловажную роль. В одном правиле говорится о звуковой стороне сонета, в двух — о его словесном наполнении. Подобные правила существовали в теории сонета с момента его возникновения. Эволюция сонета вносила в них свои корректировки. Современный немецкоязычный сонет требует уточнения своей теории, так как большой пласт современных сонетов не вписывается в канонические правила.

Учитывая то, что поэты порой намеренно совершают «промахи» и пишут так называемые «неправильные» сонеты, Л.Г. Портер допускает следующие нарушения правил.

1. Использование вместо 5-стопного ямба любого метра и размера.
2. Использование смешанных метров и размеров.
3. Смещение любых клаузул, а не только мужских и женских.
4. Переносы внутри сдвоенных катренов, сдвоенных терцетов и между ними.
5. Немзыкальный стих, то есть скопление спондеев.
6. Ассонансные рифмы.
7. Повтор слов.
8. Нарушение диалектики развития темы [1, 160].

Исследуя современный немецкоязычный сонет, можно поставить под сомнение и все остальные канонические правила, созданные для сонета. Дальше всех во взглядах на форму сонета продвинулась Эрика Гребер, которая видит безграничность сонета в его «комбинационной структуре», подчеркивая, что «сонет не сильно варьируемая твердая форма, а собственно не-твердая форма. Родовым инвариантом сонета является его вариантность. Сонет представляет собой изменчивость саму по себе. Сонет — генетически комбинаторная форма. Он основывается на перестановке рифм, пропорциональности чисел и игре. Признанные конститутивные аспекты сонета — наличие 14-стишия и смены рифм — в свете искусства комбинирования являются выражением всеобщих принципов числовой композиции и рифмовой пермутации» [4, 60]. Действительно, математически доказано, что «предельное значение числа строк и слогов в стихотворениях, распознаваемое человеком безошибочно и автоматически в ритмическом поле, равно 14, а предельное число рифм в этом поле равно 7» [1, 18]. При своем возникновении сонет был сконструирован именно в этих объективно обусловленных границах. В дальнейшем форма сонета осмысливалась с учетом сонетной практики. При этом теоретики сонета не едины в определении сонетных признаков первичного и вторичного ряда.

А.В. Шлегель, один из законодателей сонетной формы в Германии, главным признаком сонета считал наличие 14 строк в их строфическом делении [6, 185]. Однако, известно, что половинный сонет содержит 7 строк, безголовый — 10, хвостатый — 17, сонет с кодой —

15, двойной – 20, сонет с вводными строками – 18. Следовательно, если сонет содержит не 14 строк, то его доминантами становятся метрика и способы рифмовки, а строфика становится второстепенным признаком. Шлютер считает, что до XIX в. усеченных сонетов в Германии не наблюдалось [7, 12], хотя приводит в качестве примера Каспара Кирхнера (1592-1627), который был недоволен асимметрией сонета и писал сонеты из 12 строк с зеркально отражающимися рифмами abba ccdd effe. Конечно, неполные сонеты есть и у немецких сонетистов, но с легкой руки Шлютера они называются «не-сонетами» [7, 121]. К ним можно отнести «Маленькую песенку» (из двух терцетов с рифмами ccd/eed) М. фон Эбнер-Эшенбах, безголовые сонеты «Новое время» К. фон Гюндероде, «Конец света» Э. Ласкер-Шюлер, «Огонь» и «Окно» Сары Кириш, ее же «Деревню» (с двумя катренами и одним терцетом, «Клен» (2 катрена) и «Маленькие прелюдии» (с рифмами ccd/efe в двух терцетах) Ины Зайдель и др.

Если сонет написан без пробелов между катренами и терцетами или в нем выделяются только октава и секстет, то первостепенное значение также приобретает метрика и типы рифм. Октава и секстет имеют свою собственную внешнюю и внутреннюю форму. Каждый из них является сам по себе уже стихотворением. Они уравновешены и достаточно изолированы друг от друга. Но они должны так совмещаться друг с другом, чтобы только из их слияния образовывалась та полнота, целостность и выразительность как композиции, так и концепции, присущие сонету. Средневековых поэтов, конечно, привлекало то, что октава и секстет могли быть выражены только двумя числами 2 и 3, где октава представляла собой 2 в кубе, а секстет 2 и 3 в качестве множимого и множителя. Поэтому «английский сонет» с перекрестной рифмой и заключительным двустижием кажется Шлютеру результатом недоразумения, несмотря на его популярность [7, 4], хотя цифра 3 реализуется и в английском сонете: в нем 3 катрена и 3 типа рифм в них.

Шлютер рассматривает различные виды комбинаций строф в сонете. Самой распространенной вариацией немецкого сонета он называет форму, состоящую из двух катренов и секстета. Шлютер считает, что перестановки строф, типа TTQQ (в итальянской традиции названной сонетессой, а в русской – перевернутым или опрокинутым сонетом), или применяемые со времен Бодлера такие гибриды

ные формы, как QTTQ, TQQT или еще более свободные современные формы: 8 4 2, 9 5, 7 7 и др. — в немецкой сонетистике не прижились [7, 4]. Однако в конце своей книги о сонете он называет целый ряд выдающихся сонетистов, отказавшихся от привычных метра и рифмы в сонете (П. Хухель, И. Бахман, Э. Мейстер, Ф.К. Делиус, К. Михель, М.Л. Кашниц, Г. Гербургер). Сонеты этих авторов он называет «композицией строк» (Zeilenkomposition) [7, 149], так как их главными компонентами являются длина стихотворения и произвольное деление на строфы. Таким образом, в данном случае такие привычные доминанты сонета, как метр и рифмы, уходят на задний план.

Еще более, по мнению Шлютера, от твердой формы отходят те, кто меняет наполнение и порядок следования строф — это В. Леманн, Х. Домин, К. Кролоу и другие, использующие строфы с различным набором строк. На наш взгляд, эти стихотворные модификации также являются полноправными сонетами, имеющими свои доминантные признаки. Более того, сонетами, на наш взгляд, являются и те, которые не имеют ярких внешних признаков сонета. Несомненно сонетом является «Оптимистическая песенка» Ханса Магнуса Энценсбергера (*1929), в лирике которого ни один из литературоведов не обнаружил сонетной формы. Название стихотворения явно саркастично, что соответствует традиции сатирических сонетов. В сонете Энценсбергера, по-вольтеровски «оптимистично» оценивающим процветающий капитализм, форма шекспировского сонета незначительно изменена: заключительное двестишие он разбивает на два I-стишия.

Г. Ю. Шлютер справедливо полагает, что 14 строк еще не делают стихотворение сонетом, для этого — и здесь он разделяет точку зрения, высказанную Бехером в «Философии сонета или маленьком учении о сонете», — необходима определенная внутренняя структура [7, 3]. В. Менх также считает, что «для того, чтобы 14-стишие стало сонетом, необходимо выполнение определенных внешних и внутренних условий» [5, 90]. Самым важным моментом внешней формы сонета Шлютер называет деление на октаву и секстет [7, 3]. Он находит различные подтверждения этому в многовековой сонетной поэтике. Октава и секстет соотносятся друг с другом как запев и припев, ожидание и исполнение, напряжение и разрядка, причина и следствие,

завязка и развязка, анализ и синтез и т.д. Если диалектическая структура сонета визуально обнаруживается в делении его на строфы, то акустически она проявляется в последовательности рифмовки, то есть в секстете сонет должен иметь другие рифмы, нежели в октаве. Таким образом, внешняя форма сонета оказывается предпосылкой для реализации его внутренней формы. Рифма выполняет двойную функцию: она одновременно соединяет строки (в парной или смежной рифме) и разъединяет их (в кольцевой рифме). Отношение между объединяющей и разделяющей силой рифмы уравнивается в катрене. Если объединяющую функцию нужно усилить, во втором катрене применяются те же самые рифмы в той же последовательности (abba/abba). В этом состоит отличие кольцевых рифм от перекрестных, свойственных народным песням.

Шлегель сравнивал отношение парных и кольцевых рифм с отношением квадрата к своему корню, а октаву он соотносил с кубом [7, 192]. В октаве возможно осуществить как параллельное развитие мысли, так и антитетическое. Четверостишие из середины октавы baab является как бы перевернутым квадратом и делает возможным противопоставление образов или тем. Эта внутренняя антитеза снимается затем парной рифмой и растворяется в последней рифме, которая повторяет первую. Движение по кругу внутри октавы возвращается к ее исходному пункту. Терцеты Шлегель сравнивал с треугольниками. Если цифра 2 выражала для Шлегеля объединяющую силу рифмы, то цифра 3 — разделяющую. Она слабее выражена в перекрестном повторе двух рифм трижды и сильнее в последовательном повторе трех рифм дважды.

Интересно и некоторое сходство пропорций сонета с золотым сечением, предложенное Бэром [5, 35], которое выражается соотношением 5:3, 8:5, 13:8 и т.д. и согласно которому меньшая часть целого относится к ее большей части как большая часть к целому. В числовой части сравнения сонета с «божественными пропорциями» полного совпадения нет, т.к. в сонете это соотношение 8:6 или 4:3, но имеет смысл сравнить соотношение октавы с секстетом с соотношением октавы к сонету в целом.

О.И. Федотов предлагает еще одно соотношение строк в сонете — исключив из подсчетов 9-й «пограничный» стих как математический центр системы, можно получить по обе стороны и в сумме соответ-

ствующие цифры из ряда Фибоначчи: 1, 3, 5, 8, 13, 21... «Так или иначе количественный «перевес» в катренах компенсируется равенством или даже преобладанием одноименных рифм в терцетах: 8:6=2:2 или 2:3» [3, 324].

Альбрехтом Шефером было предложено математическое сравнение композиции сонета с конструкцией тройного параллелизма [5, 35]. Второй катрен октавы параллелен и разрабатывает мысль первого, то же самое происходит в терцетах, как, в свою очередь, секстет является параллелью октавы. Можно сомневаться в продуктивности этих теорий, но они однозначно доказывают, что симметрично-ассимметричное явление октавы и секстета не является случайным, оно имеет определенное художественное значение. Симметрия и асимметрия присущи как частям, так и сонету как целому. Их наличие, выраженное в различных соотношениях четных и нечетных чисел, может в определенных условиях стать доминантой сонета. «Симметрия и асимметрия диалектически взаимодействуют в стихах, однако, симметрия главенствует. Она является тем каркасом, на котором держится словесная оболочка любого стиха и любой строфы» [1, 8]. Для сонета соотношение симметрии и асимметрии принципиально важно, так как в нем проявляется парадокс симметрии, при котором это 14-стишие воспринимается как «архитектурно совершенный симметричный дворец в несимметричном ракурсе» [1, 13], от чего эстетическое впечатление получается ярче и полнее.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что сонет является системой, причем, не застывшей, а подвижной, о чем свидетельствует его многовековая история развития. Эта система складывается из определенного набора составляющих ее элементов, которые взаимодействуют между собой. При создании каждого нового сонета набор элементов системы выстраивается всякий раз в новую иерархию основных и побочных признаков. Являются ли такие признаки, как наличие 14 строк, определенных строф, метра, рифм, диалектической структуры, доминантами конкретного сонета, можно решить только рассматривая весь набор наличествующих признаков во взаимодействии друг с другом. Если одни из них уходят на второй план, то другие занимают их место и становятся определяющими. Если ослабевают признаки внешней формы, то как следствие этого возрастает роль внутренней формы. Сонет в силу традиций обладает определенной памятью

жанра не только на метро-ритмическом и композиционно-архитектоническом, но и на тематическом и лингво-стилистическом уровнях. Эти уровни тоже могут выдвигать свои доминанты.

Многие поэты сравнивали форму сонета с «прокрустовым ложем», в которое нужно уложить собственные мысли и чувства. «Рабство рифм» (К. Вейзе) воспринималось как ярмо для поэта, от которого можно было освободиться, отказавшись от сочинения сонетов или разрушив его форму. История сонета знает много «прощаний с сонетом» и возвращений к нему. Она знает много попыток освободить сонет от ненужных оков, которые заканчивались пониманием необходимости следования форме. Сонет, возникший как стихотворная форма, и имеющий длительную историю развития, не утратил связи со своей изначальной формой. Постоянно стремясь выйти за ее границы, он сохраняет подвижный в рамках жанровой системы набор признаков, выделяющий его как один из лирических жанров, сохранивших свое значение до сегодняшнего дня.

Библиографический список

1. Портер, Л. Г. Симметрия –ладычица стихов [Текст]: очерк начал общей теории поэтических структур / Л.Г. Портер. – М., 2003.
2. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика [Текст] / Б.В. Томашевский. – М., 2001.
3. Федотов, О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха [Текст] / О.И. Федотов. – Книга 2: Строфика. – М., 2002.
4. Greber, Erika. Textile Texte. – Köln, Weimar und Wien, 1998.
5. Mönch, Walter. Das Sonett. – Heidelberg, 1955.
6. Schlegel, August Wilhelm. Geschichte der romantischen Literatur. – Stuttgart, 1965.
7. Schlütter, Hans-Jürgen. Sonett. – Stuttgart, 1979.