

СОНЕТ КАК СТРОФА В ПОЭМЕ *VENEZIA LA BELLA* А. ГРИГОРЬЕВА*Andrea Meyer-Fraatz*

Строфа, как уже писал Виктор Жирмунский, является “законченным синтаксическим и тематическим целым: она заканчивается точкой и заключает в себе самостоятельную мысль”. Хотя он признает, что встречаются и переносы между строфами, они “везде ощущаются нами как смелый и оригинальный поэтический прием: разрушение привычного для нас канона строфичности должно быть обдуманно и рассчитано, чтобы быть оправданным”.¹ Далее он требует, чтобы “единство строфы [...] осуществля[лось] синтаксической и тематической связанностью соответствующей группы предложений”.² Кроме того, в поэтиках строфа обычно определяется постоянным числом строчек с особым порядком рифмовки,³ иногда и, как дополнительный признак, определенным порядком стопностей.⁴ Строфа является таким образом и ритмизирующим и семантическим единством текста.⁵

Как твердая форма и сонет принадлежит к области строфики, хотя он в большинстве случаев представляет собой самостоятельное стихотворение, состоящее само по себе из некоторых строф.⁶ Кроме пос-

¹ Жирмунский 1921:13-14.

² Жирмунский 1921:15.

³ Томашевский 1923:118; Холшевников 1972: 103.

⁴ Шенгели 1960: 270.

⁵ Шенгели 1960: 272.

⁶ Томашевский рассматривает сонет как каноническую строфу (1923: 132). И Вишневецкий (1984: 46) понимает под сонетом тип строф, не обращая внимания на то, что сонет в основном самостоятельное стихотворение, а также Scherr (1986: 228-237, особенно 233-235) рассматривает традицион-

тоянного числа 14 строчек, характерны для сонета — определенная рифмовка или (в смысле логической дизъюнкции) разделение на две части: октаву и сестет (обычно в свою очередь разделенные на катрены и терцеты).⁷ Благодаря ассиметрическому разделению на две части, избегая таким образом монотонности рифмовки, и благодаря своей сравнительной краткости, сонет годится и для строфы поэмы или часто встречается как элемент более обширных единиц, как цикл.⁸

На самом деле, с самого начала сонеты формировали циклы или поэмы, так например “II canzoniere” Петрарки или “Sonnets pour Hélène” Ронсара, а также до некоторой степени, и сонеты Шекспира. И в славянских литературах, особенно в эпоху романтизма, поэты использовали сонет для составления циклов, например Ян Коллар (“Slávy dcera”) или Адам Мицкевич (“Sonety” и “Sonety krymskie”). В это время в словенской литературе возникает и веночек сонетов. Хотя в русской литературе романтизма почти только второстепенные поэты составляют циклы или поэмы из сонетов,⁹ по крайней мере онегинскую строфу, которая не раз описывалась как сонетоидная, порой даже как русский тип сонета,¹⁰ можно считать основательной для традиции исполь-

ные формы в главе о рифме и строфике. Только Гаспаров (1993: 182-219) отличает твердые формы от строфики.

⁷ Автор настоящей статьи определяет эти признаки как крайние условия, под какими можно называть определенное стихотворение сонетом. Если разделение на строфы отклоняется от классических образцов, то по крайней мере рифмовка должна показать разделение на катрены и терцеты (октаву и сестет) (Meuer 1990: 19). Вариации с больше или меньше чем 14 строками, как, например, безголовый сонет или сонет с кодою, можно понимать как сонеты только на фоне четырнадцатистрочного исходного типа (исходный тип в смысле Лотмана (1970: 126 и примечания 372-373)).

⁸ На склонность сонета к циклизации указывают например Герасимов (1985: 27-28) и Schlütter (1977: 12-13). Вишневский (1989: 61) опять определяет сонет “особ[ой] модел[ью] строфы”, однако рассматривая прежде всего самостоятельные, не циклизированные или образующие поэму сонеты.

⁹ Например Н. И. Бутырский, “Рассказ в пяти сонетах” (РС 74-76) и его двухтомник “И моя доля в сонетах” (Бут), состоящий из более чем ста сонетов.

¹⁰ О сходстве онегинской строфы с сонетом писал, например, Гроссман

зования сонета или сонетоида как строфу. Итак, выбирая сонет как строфическую единицу для поэмы “*Venezia la bella*”, Аполлон Григорьев включился в широкую традицию, как в западных, так и в славянских литературах, и до некоторой степени продолжал и развивал недавно начатую русскую традицию.

II.

Поэзия Аполлона Григорьева как позднее явление романтизма (подзаглавие поэмы звучит “Дневник странствующего романтика. Из книги *Одиссея о последнем романтике*”¹¹) до сих пор обычно рассматривается как прямое свидетельство личных испытаний самого автора в смысле *Erlebnislyrik*.¹² Так и в связи с поэмой “*Venezia la bella*” всегда упоминается несчастная любовь Григорьева к Леониде Визард.¹³ Тем не менее, хотя в письме Е. С. Протопоповой Григорьев сам указывает на автобиографическую основу этого текста, упоминая ночное плава-

(1927: 73-80). Онегинскую строфу как русскую разновидность сонета описывают Jost (1989: 63, 89-92) и Greber (1997: 390). Автор настоящей статьи не соглашается с тем, что онегинская строфа является русским сонетом, прежде всего потому, что только за редким исключением эта форма встречается как самостоятельное стихотворение (например у Ю. Балтрушайтиса, см. Гаспаров 1993: 164-165).

¹¹ Впервые в письме Майкову, позже в комментарии к публикации поэмы “Вверх по Волге” Григорьев представляет план “книги”, “едва ли, впрочем, имеющей быть конченной” и состоящей из четырех частей, а именно из цикла “Борьба” (1857), из рассказа “Великий трагик” (1859), из поэмы “*Venezia la bella*” (1857-58) и из поэмы “Вверх по Волге” (1862) (Вос 408).

¹² Так, например, Зубков 1963: 50; Костелянец 1966: 12 (“поэт индивидуальной страсти”); Посов 1990: 105-129 (автор приводит цитаты из стихотворений Григорьева, чтобы подкрепить биографические факты).

¹³ На это указывается не только в примечаниях разных изданий поэмы (например *БЛМ* 390, *БНБ* 567), но и в литературе о Григорьеве (например Зубков, однако в смысле идеализации образа женщины, 1963: 54; Dowler 1995: 125-126); Посов посвящает целую главу теме “Любовь к Л. Я. Визард. Расцвет поэтического творчества” (1990: 105-129).

ние по Canal Grande,¹⁴ особенно по отношению к сонету как строфе, эта, по словам самого автора, “странная поэма”,¹⁵ состоящая из “лихорадочных сонетов”,¹⁶ интересна и тогда, когда не обращается внимание на биографию поэта.

Поэма¹⁷ состоит из 48 сонетов, два из которых имеют 15 строчек.¹⁸ Их сонетность выражается в том, что они, кроме 14 строчек, имеют определенную рифмовку и что они написаны пятистопным ямбом, в русской литературе наиболее употребляемым сонетным метром. Как строфы, однако, они в свою очередь графически не разделены на субстрофы.

Заглавие текста обманчиво. Хотя пространственно и расположенный в Венеции, он не описывает красоту этого города, а выражает мысли и воспоминания находящегося в гондоле лирического героя о женщине, в которую он влюблен, но которой был отвергнут. Можно

¹⁴ “[...] одурел (буквально одурел) в Венеции, два дни (!) в которой до сих пор кажутся мне каким-то волшебным, фантастическим сном [...] С Венеции уже, именно с ночи, проведенной в гондоле на Canal Grande, я вкусил известного блюда, называемого хандрю, которого порции и начали мне подаваться потом под разными соусами: то под острым до ядовитости соусом хандры, то под соусом скуки, убийственно скучной, как жизнь в каком-нибудь захолустье [...]” (*Mat* 1917: 169).

¹⁵ *Mat* 1917: 171.

¹⁶ *Mat* 1917: 221.

¹⁷ Некоторые авторы утверждают, что поэма “Venezia la bella” — цикл (Зубков 1963: 50; Hinrichs 1997: 33-34). Циклом, однако, она не может быть, потому что отдельные стихотворения, как будет показано ниже, не воспринимаемы самостоятельно. Характерно для лирического цикла именно самостоятельность отдельных стихотворений (Meyer-Fraatz 1995: 270).

¹⁸ Во всех советских и русских изданиях стихотворений Григорьева с 1937 г. в 41-ом сонете нет одной строки. Поэтому в литературе часто упоминается, что в этом поэме есть и сонеты с 13 строками. Американский ученый Виттакер указывает на то, что в ранних публикациях 41-ый сонет имеет полных 14 строчек и что, следовательно, опущение одной строки сначала является опечаткой, которую повторяют последующие издания (Виттакер 1989: 253). Однако его интерпретация тех последствий, которые имело опущение одной строки, кажется весьма произвольной. К тому же, он игнорирует, что в сборнике “Русский сонет” (1983: 169) 41-ая строфа воспроизведена верно. В настоящей работе мы используем последнее издание.

сказать, что лирический субъект находится в противоположной ситуации героя из строфы XIX первой книги “Евгения Онегина”:¹⁹

Ночей Италии златой
Я негой наслажусь на воле
С венецианкою младой,
То говорливой, то немой
Плывя в таинственной гондоле [...] (Пушкин, VI, 25).

Редкие у Григорьева описания Венеции оказываются стереотипными и мало воспроизводят перспективу лирического субъекта, который все время погружен в воспоминания о несчастливой любви. Тема несчастливой любви является одной из самых традиционных в сонетах со времен Петрарки. Выбирая эту тему и намекая не только на итальянскую литературу (начиная с эпиграфа из Данте), но и на не-итальянскую литературу об Италии,²⁰ лирический субъект воздаст “честь Италии”, как написано в самом первом сонете, который автоматическим образом мотивирует выбор сонетной формы:

Я выбрал формы строгие сонета:
Во-первых, честь Италии воздать
Хоть этим за радушие привета
Мне хочется, а во-вторых, в узде
Приличной душу держат формы те! (VLB № 1, 10-14).

Однако, в рифмовке Григорьев только частично воздаст “честь Италии”. Только первая часть каждого сонета (до восьмой строки) соответствует итальянскому типу сонета, другая часть вполне соответствует шекспировскому типу, оканчивающемуся куплетом, что избегается в итальянской традиции.²¹ Иногда встречается даже совсем

¹⁹ На Пушкина эксплицитно указано в 40-ом сонете (“Стих Пушкина иль звуки песни новой”). Источная цитата из “Евгения Онегина” встречается уже в 28-ом сонете, опять-таки с отталкиванием от Пушкина (“Я не пою увядшей жизни цвет”, 28, 1).

²⁰ Например Гете, “Ты знаешь край...?” (№ 31, 13); Гейне, “Путешественные картины” (№ 27, 3). И Гете и Гейне в это время были переведены и широко известны в России.

²¹ Это не значит, что в итальянских сонетах совсем не встречается окончательный куплет, но эти случаи являются исключениями и ощущаются как отклонение от исходного типа.

вольная рифмовка. 34 из 48 сонетов имеют рифмовку АВАВ АВАВ CDC DEE, чередуя женские и мужские рифмы, соответственно русской версификационной традиции. Эта рифмовка встречается и в других сонетах Григорьева.²² И два сонета с 15 строками принципиально соблюдают эту рифмовку. В одном случае куплет формируется уже девятой и десятой строками (№ 6), в четырех случаях используется опоясывающая рифма в третьей катрене (№№ 32, 34, 46, 47), в одном случае сestet состоит из трех куплетов (№ 35), а в других случаях в одном (№№ 26, 34, 46) или обсих первых катренах (№№ 28, 45 — в обеих случаях с инверсией) встречается опоясывающая вместо чередующей рифмы. Как будет показано ниже, эти вариации основной рифмовки оказываются значимыми.

Вторую причину, приведенную для мотивировки сонетной формы, что “в узде/ Приличной душу держат формы те”, можно истолковать двояко. Во-первых, эпитетом “приличной” лирический субъект имплицитно указывает на возвышенность сонетной формы, использовавшейся в последствие традиции XVIII века и в XIX веке больше для

²² Второй, третий и шестой сонет из цикла “Титании” (1857) (остальные можно понимать как вариации этой рифмовки) — в этом случае сходство с шекспировским типом объясняется тематикой (PC 148-152); первый сонет из цикла “Два сонета” (1845, PC 147-148). Такие отклонения от исходного типа как романского так и английского происхождения в русской сонетистике первой половины XIX века встречаются довольно часто. Это можно объяснить тем, что сонет как твердая форма еще не был вполне развит. Не случайно, прежде всего менее значительные поэты пишут сонеты с отклоняющимися от классических образцов рифмовками, нередко правда, в переводах, например Лавыдов (“Листок иссохший, одинокий” [1820, Зар 101]), Катенин (“Италия! Италия! Зачем” [1822, PC 31-32]), Струговщиков (Встреча [1847, Струг 117]), но и также в оригинальных сонетах, например Аксаков (“Смотри! Толпа людей нахмурившись стоит” [1846, PC 91]), Ознобишин (“Миг восторга” [1822, Поэты 71]), Красов (“Недаром же резвых подруг” [1840е годы, PC 96]). Шекспировская рифмовка довольно часто встречается (например у Якубовича, “Шекспир” [1837, Як 22-23] и “К поэту” [1838, Альм 187], Шербины, “Память сердца” [1844, Щер 58], Плещеева, “Да! Этот мир хорош; но право наслаждаться” [1846, Пле 88], Задонской, “Вечер” [1844-47, PC 99]). Бенедиктов даже в переводах из Мицкевича пользуется шекспировской рифмовкой (“Спокойной ночи”, “О милая! Мой рай — любви воспоминанья”, “К ****”, “Бахчисари Аюдар” (1840е годы?, Миц 174-176; 181, 187), а именно “Подражания сонетам Шекспира” (PC 81-87) написаны с другой рифмовкой.

“возвышенной” тематики. Во-вторых, это намерение более отвлеченно можно понимать как наблюдение традиционного развития мыслей по частям сонета, с смысловым поворотом после октавы. Такая двухчленная структура является основной для итальянского типа сонета в отличие от английского, который развивает мысль по трем катренам до поворота в куплете.²³ Но даже у Шекспира, как и в сонетоидной онегинской строфе, не говоря о романских типах сонета, смысловое распределение, поскольку оно есть, часто наблюдает пропорцию 8:6.²⁴ Выбранной рифмовкой Григорьев по крайней мере формально суггерирует соответственную смысловую структуру.

Но и в этом отношении Григорьев обещает больше, чем может осуществить. Начиная с первого сонета он и в дальнейшем игнорирует в большинстве случаев такое смысловое разделение. Мысль, начатая в катренах, иногда завершается уже до восьмой строки, часто только в девятой или в десятой строке. Этим и объясняется добавка одной строки в двух сонетах, так что получаются сонеты с 15 строками, не являющимися, однако, сонетами с кодой. Такие смысловые переносы

²³ Fussel 1965: 119-120, 126-127. Mönch различает три возможности смыслового построения сонета: или сонет выражает только одну единую мысль (*monistisches Sonett*), или мысли распределяются по катренам и терцетам (октаве и сестере) (*dualistisches Sonett*), или сонет имеет трехчленную смысловую структуру (*triassisches Sonett*). Хотя первый тип не провозглашается ни в одной поэтике, он является самым распространенным (Mönch 1957: 400-406). Так как трехчленные сонеты принципиально наблюдают формальное разделение на две части, можно утверждать, что трехчленная смысловая структура является только разновидностью двухчленной, которая, т. о., если вообще имеется смысловое разделение, оказывается основной (Schlütter 1977: 9-10).

²⁴ Двухчленное смысловое разделение сонета описывается и в русских поэтиках (напр. Жирмунский 1921: 18 [Хотя он определяет тематическую структуру сонета как трехчленную, его объяснения поясняют, что в основном и его модель сонета является двухчленной, так как тема второй катрены, у него вторая из трех, обычно является развитием или расширением первой]; Гроссман 1927: 68 и 130; Холшевников 1972: 130). Двухчленную смысловую структуру шекспировского сонета демонстрирует Mönch (1957: 396). Reifenberg-Gochl (1977: 212) в своей диссертации показывает, что в классическом итальянском сонете формальный поворот рифмовки обычно сопровождается смысловым поворотом. Принципиально двухчленная тематическая структура онегинской строфы описывается у Гаспарова (1993: 164).

сопровождаются синтаксическими переносами, не только между двумя строками, но и между двумя сонетами, таким образом лишая их статуса самостоятельного стихотворения.²⁵

Хотя *смысловая* цезура между октавой и сестетом не строго необходима, *синтаксическая* цезура после восьмой строки обязательна. По строгому сонетному канону перенос не допускается по крайней мере между восьмой и девятой строчками. Октава, даже каждая катрена, как правило, должна быть синтаксически закончена.²⁶ В поэме “Venezia la bella”, однако, больше чем в половине сонетов октава не завершается синтаксически и наряду с этим часто встречаются более или менее сильные переносы именно между октавой и сестетом.²⁷ Кроме того имеются многочисленные переносы не только между двумя строчками, но и даже между сонетами, т. е. между строфами. Таким образом 13 из 48 сонетов совершенно теряют статус самостоятельного стихотворения.²⁸ Такое нарушение сонетного канона наряду с нарушением строфических принципов, как их формулировал Жирмунский, не являются случайными или произвольными. Наоборот, они оказываются конститутивными для семантической структуры целой поэмы, как будет продемонстрировано некоторыми примерами.

III.

Как уже сказано выше, лирический герой меньше занят Венецией, чем собственными воспоминаниями о несчастной любви. Большинство строф поэмы касается, как можно было бы ожидать по заглавию, не описания города, но воспоминаний и размышлений лирического субъекта о возлюбленной. Только в пятом сонете читатель может ознакомиться с его пространственным положением. Строфа начинается со стереотипного описания города, сосредоточиваясь на морском расположении Венеции, которую лирический субъект называет “царица моря” (VLB № 5, 4). И в следующем, поверхностное описание окружающего лирического субъекта чередует с подробными размышлениями о его

²⁵ Зубков (1963: 50) утверждает, что “Venezia la bella”, как и “Вверх по Волге”, “более всего похожи на лирические стихотворения большого размера”.

²⁶ Жирмунский 1921: 18.

²⁷ №№ 1, 2, 4, 5, 7, 9-15, 20, 22, 23, 25-27, 34, 37, 39, 41, 42, 45-48.

²⁸ №№ 3/4/5, 12/13, 15/16, 27/28, 29/30, 43/44.

несчастной любви. При этом, самым важным признаком Венеции являются ее морское расположение и ее каналы. В конце пятого сонета упоминается плеск вёсел, сравнимый с песней гондольера. Эта песня возбуждает в лирическом субъекте воспоминания о возлюбленной. В конце строфы упомянутая песня и воспоминания сливаются друг с другом, таким образом предвосхищая тему музыки, доминирующую в шести строфах с девятого до четырнадцатого сонета:

[...] Чего-то
Я снова жаждал, и молил, и ждал,
Какая-то в душе запыла нота,
Росла, росла, как длинный змей виясь...
И вдруг с канцоной страстною сплелась! (VLB № 5, 10-14)

Выющаяся “как длинный змей” нота напоминает каналы, по которым плывет лирический герой и чувства лирического субъекта и как его окружающее. Шестой сонет, первый с отклоняющейся от введенной схемы рифмовкой *AbAbAbAbCCdEdE* и одновременно первый канонический сонет, маркирует начало плавания гондолой. В седьмом сонете описание Венеции и воспоминания лирического субъекта начинают перемешиваться:

Печали я искал о прожитом,
Передо мной в тот день везде вставала,
Как море, вероломная в своем
Величии *La bella*. Надевала
Вновь черный плащ, обшитый серебром,
Навязывала маску, опухало
Брала, шутя в наряде гробовом,
[...] (VLB № 7, 1-7)

Этот сонет метафорически отождествляет Венецию с женщиной и кроме того сравнивает ее с морем. Кроме того, в нем введена тема смерти, возникающая в некоторых строфах, придавая поэме отчасти элегический оттенок.²⁹ Отождествление настоящего с прошлым как и города с женщиной хорошо выражают буквально переливающиеся чувства лирического субъекта, которому, кроме многочисленных синтаксических переносов (3/4, 4/5, 6/7), нужна добавочная девятая строка в “октаве” для выражения своих чувств, которые в конце

²⁹ Это касается сонетов №№ 7, 8, 16, 36, 37, 43, 46.

строфы буквально находят “свое” место и в городской топографии, под мостом вздохов (“то Ponte dei sospiri” [№ 7, 14]). Тема воды и переливающихся чувств, к тому же часто выражаемых “водной” метафорикой, продолжается в следующих сонетах, так например в восьмом сонете (“И сладкую отраву в сердце льет”, 11; “Лобзаний лихорадочных и слез”, 14) и в девятом (“струя плескала”, 3, “переливаясь ярким серебром”, 6).³⁰ Встречаются тоже переносы, которые, однако, в этих случаях не касаются восьмой и девятой строчек (№ 8, 6/7, 7/8; № 9, 11/12, 13/14; № 10, 3/4). В девятом сонете подхвачена начатая в пятом сонете тема музыки:

И сердце, отозвавшись, стало ныть,
И в нем давно не троганная нота
Непрощенная вздумала ожить
И быстро понеслась к далекой дали
Призывным стоном, ропотом печали (VLB, № 9, 9-14),

расширяется в десятом сонете:

Тогда-то ярко, вольно разлилась
Как бы каденца из другого тона,
Вразрез с той нотой сердца, что неслась,
[...]
Божественной Италии канцона (VLB, № 10, 1-6),

и продолжается в следующих сонетах, перемешиваясь с темами переливающихся чувств и воды и таким образом — ибо музыка как акустический феномен не длится постоянно — подчеркивает беглость и расплывчивость ощущений, воспоминаний и воображений лирического субъекта. Это особенно хорошо видно в сонетах № 12 и № 13, которым предшествует сонет с отклоняющейся рифмовкой и в которых лирический герой опять упоминает итальянскую канцону. Сонет № 12, второй с добавочной строкой и с слегка отклоняющейся рифмовкой, касается песни, петой молодой женщиной, которая снова приводит лирический субъект к “переливанию чувств”. Эти переливающиеся чувства опять-таки смешиваются с темой воды и связываются с воспоминаниями об одном концерте, который лирический герой слушал вместе

³⁰ Водная тематика или тематизирование жидкостей, и в метафорическом смысле, встречается в сонетах №№ 5-13, 15, 16, 18, 19, 23-25, 29, 32-40, 44, 48.

с возлюбленной. Во всех случаях встречается перенос между восьмой и девятой строками и между сонетами. После этого, обыкновенная рифмовка используется в следующих шести сонетах (№№ 14-19), порой с переносом между октавой и сестетом (№№ 14 и 17) или между двумя сонетами (№№ 15/16). Чувства лирического субъекта опять сравниваются с жидкостями.³¹

Сонеты №№ 29, 30 и 31, два первых из которых опять связаны между собой строфическими переносами, хорошо показывают функциональность переноса между частями сонета или между самими сонетами. В 29-ом сонете лирический субъект выражает амбивалентность своих чувств к возлюбленной: он сначала тематизирует ту надежду, которую вызывают редкие оптимистические мгновения, но потом теряет всякую иллюзию, вспоминая ее устойчивость. Сонет едва соответствует строгому канону: встречаются нередкие переносы между строками, хотя не между восьмой и девятой (3/4, 5/6, 12/13, 13/14), а смысловой поворот начинается уже в седьмой строке. В конце 29-ой строфы лирический субъект дает ей высказаться самой. Хотя между 29-ой и 30-ой строфами еще встречается “перелив” строфы, те сонеты, в которых говорит она, построены регулярно и не имеют переноса ни между восьмой и девятой строками, ни между сонетами. К тому же и пропорция мыслей соблюдает строгий канон, и в них не встречается характерная для других строф тематическая смесь. Регулярное построение сонета относительно рифмовки и распределения мыслей по законам сонета семантически соответствует устойчивости возлюбленной. Но как только перестает говорить она, переливающиеся чувства лирического субъекта снова преобладают, а с ними “жидкая” метафорика или тематика для выражения чувств.³² Особенно сонеты № 34 и № 35 показывают, как чувства лирического субъекта сопровождаются разрушением обычной рифмовки. Это подчеркивается 33-им сонетом, имеющим традиционную рифмовку. В 34-ом сонете лирический субъект вспоминает единственное как бы “интимное” мгновение, касающееся его отношения к возлюбленной, когда он поцеловал ее платье в ее отсутствие. Полное разрушение сонетной рифмовки в строках 5-14 (aaBBcDDcEE) наряду со многими

31 “Пусть в душу мне влила ты яд печали, -” (№ 15, 12); “Как моря стоны” (№ 16, 9); “Как море онадает” (№ 18, 8).

32 “Взволнует кровь” (№ 32, 11); “Слился в пугливой памяти людей” (№ 33, 4); “Из тех ночей особенно одна / Мне памятна дождливая” (№ 34, 1/2).

переносами (1/2, 2/3, 3/4, 4/5, 5/6, 6/7, 9/10, 10/11) и синтаксическая незаконченность октавы подчеркивают расстроенные чувства лирического субъекта, когда он думает об этом. 35-ый сонет, в котором лирический субъект на мгновение возвращается в явь, перед тем, как снова вернуться в мечты, имеет отклоняющуюся рифмовку в сестете. Опять он погружен в воспоминание, порой даже иронически подхватывая тему жидкостей в связи с алкоголем (№ 39),³³ порой с удовольствием вспоминая единственное явление ревности возлюбленной (№ 41).³⁴ Этот сонет открывает ряд строф, посвященных амбивалентности ее чувств (до 44-ого). Одновременно, аллюзией на “Отелло”³⁵ начата рассказ о смерти возлюбленной. Ее “призрак крылатый” (№ 47, 2) превращается в лик Аннунциаты из рассказа Гофмана “Доже и догареса”.³⁶ В этом рассказе двое любящих находят друг друга после долгих переживаний и вскоре после этого умирают. Имя “Аннунциата” своей этимологией указывает на вознесение в небо и этим одновременно возвышает своего носителя. Возвышение возлюбленной, однако, сопровождается иронией. Эксплицитно указывая на зарождение рассказа, лирический субъект воспроизводит контраст с образом божественности возлюбленной:

И девственна, как лик Аннунциаты,
 Прозрачно-светлый догарессы лик,
 Что из паров и чада опьяненья,
 Из кнастерного дыма и круженья
 Пред Гофманом, как светлый сон, возник - (VI.B, № 47, 8-12).

Последний сонет продолжает авто-иронический подход лирического героя к теме любви:

³³ В сравнении немецких обычаев с русскими выражается и безмерность как и чувств, так и мышления лирического субъекта (№ 39, 13 [“Уж если пить — так выпить океан!”]). Образ моря для безмерности чувств использован в сонете: “Морская безграничность жизни дышит” (№ 40, 11).

³⁴ На это и указывает Р. Виттакер (1989: 225).

³⁵ “С своей душою кроткой суждено /Тебе бороться было, Дездемона!” (№ 43, 7-8).

³⁶ Рассказ был знаком русским читателям по анонимному переводу в “Библиотеке для чтения” (1823, кн. 12) и по переводу И. Бессомыкина в издании “Серапионовых братьев” (1835) (Ingham 1974: 271, 277).

Аннунциата!... Но на голос мой,
 На страстный зов я тщетно ждал отзыва.
 Уже заря сменялася зарей
 И волны бирюзовые залива
 Вдали седели... Вопль безумный мой
 Одни палаццо вняли молчаливо,
 Да гондольер, встряхнувши головой,
 Взглянул на чужеземца боязливо (VLB, № 48, 1-8).

Примирение лирического субъекта со своим положением подчеркивается обновленным использованием той рифмовки, которая была введена как регулярная в этой поэме, особенно на фоне варьирующей рифмовки в 45 и 47 сонете, сопровождающей последний взрыв эмоций. Увидевший Сан-Марко, лирический герой приходит к заключению, что он должен учиться, как не любить, цитируя наполовину в оригинале, наполовину в русском переводе стих из надписи на картине Гофмана, из которой разворачивается сюжет:³⁷

А я?... Давно пора мне привыкать
 Senza amare по морю блуждать (VLB, № 48, 13-14).

IV.

Поэму “*Venezia la bella*” вряд ли можно назвать шедевром русской поэзии.³⁸ Однако этот текст оказывается интересным в аспекте использования сонета как строфы. В начале введена особая рифмовка, которая встречается в двух третях поэмы и модифицируется в апогее тематического развития. Кроме того, для семантической структуры

³⁷ Сюжет у Гофмана основывается на картине С. Kolbe, описываемой в начале рассказа. На раме этой картины вырезаны слова: “Ah senza amare / Andare sul mare / Col sposo del mare / Non può consolare” (*Hoff* 430). В этих словах выражается суть рассказа о несчастном браке молодой догарессы со старым дожем и о невозможности длительной любви к реальному возлюбленному. Эта цитата из Гофмана как и намеки на Пушкина показывают несправедливость мнения исследователя (*Hinrichs* 1997: 34), что аллюзии на другие тексты у Григорьева “не имеют никакого серьезного значения” (are of no real importance).

³⁸ У современников она была воспринята отрицательно. Н. Ф. Шербина, например, даже написал на нее пародию под заглавием “*Roma l'antica*” (“Отрывок из *Одиссеи последнего идеалиста*”) (*ВМ*, 391).

текста важно, что Венеция находится в море. Вообще город описывается эпитетами, иллюстрирующими его водный характер. Лирический герой плывет по каналам Венеции ночью, пытаясь забыть несчастную любовь. Эта “одиссея” (см. подзаголовок) по каналам Венеции соответствует “жидкой” или “водной” метафорике, использованной тогда, когда описываются “переливающиеся” чувства лирического субъекта. Поднятая в некоторых строфах тема музыки подчеркивает “расплывчивость” душевного состояния лирического субъекта тем, что она, как феномен акустики, бегла. Нередко затрагиваемая тема смерти подчеркивает элегичность настроения. Переливающиеся чувства буквально соответствуют “переливанию” строчек и целых сонетов синтаксическими и смысловыми переносами, что опять-таки соответствует связанным между собой каналам Венеции. Таким образом некоторые признаки, характерные для сонета, как, например, рифмовка, синтаксическая и семантическая структура, оказываются конститутивными для семантики целого текста, именно в их отклонении от сонетного канона. Постоянно нарушая пропорцию 8:6, по крайней мере относительно синтаксической заключенности октавы, использование сонета как строфы в этой поэме значимо своим постоянным саморазрушением.³⁹

Александр Блок, в общем ценя поэзию Григорьева прежде всего из-за неразделимости формы и содержания, иной раз критиковал “водянистый” стиль его статей.⁴⁰ Относительно “*Venezia la bella*” он указал на противоречие между намерением держать душу в приличной узде при помощи сонетной формы и отклонением самой формы от канона, заключая, что “владения последнего романтика — *лишь в краях мечты*”.⁴¹ Все-таки, буквальное переливание чувств в “перелившихся” сонетах верно выражают душевное состояние лирического героя. Итак, в “*Venezia la bella*” “водянистый” стиль оказывается самым подходящим.

³⁹ Громов (1959: 67) пишет об этой поэме: “Точнее было бы сказать, что тяготение к классичности формы обусловлено стремлением во что бы то ни стало связать рассыпающееся, не оформившееся вослице лирическое целое”. — Применяя терминологию E. Greber (1997: 391), которая рассматривает принцип сонетного венка как продолжение средневекового “плетения словес”, можно сказать, что тематическое и формальное переплетение сонетов-строф в поэме (правда, не венке) Григорьева представляет собой *развязывающееся* “плетение словес”, или, говоря метафорикой настоящей работы, неполную систему сообщающихся сосудов.

⁴⁰ Блок 1916/1962: 490.

⁴¹ Блок 1916/1962: 517.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

Альм

1838 Альманах на 1838 год, составленный из литературных трудов. Санкт Петербург 1838.

БПБ

1959 Григорьев, А. А. Избранные произведения. Ленинград 1959.

БПМ

1996 Григорьев, А. А. Стихотворения и поэмы. Москва-Ленинград 1996.

Вос

1980 Григорьев, А. А. Воспоминания. Под ред. Е. Егорова. Ленинград 1980.

Зар

1968 Зарубежная поэзия в русских переводах. Москва 1968.

Мат

1917 Аполлон Григорьев. Материалы для биографии. Под ред. Влад. Княжнина. Петроград 1917.

Миц

1976 Мицкевич А. Сонеты. Ленинград 1976.

Плещ

1964 Плещеев А. И. Полное собрание стихотворений. Москва-Ленинград 1964.

Поэты

1972 Поэты 1820-1830 гг. Т. 2. Ленинград 1972.

Пушкин А. С.

1937 Полное собрание сочинений. Т. 6 [Репринт Москва 1995]

Струг

1847 Струговщиков А. И. Встреча (Из Гете). — “Отечественные записки”. Т. 52. 1. Санкт Петербург 1847, 117.

РС

1983 Русский сонет. Москва 1983.

Щер

1970 Щербина Н. Ф. Избранные произведения. Ленинград 1970.

Як

1837 Якубович Л. Стихотворения. Санкт Петербург 1837.

Hoff

1978 Hoffman E. T. A. Doge und Dogaresse. — In: E. T. A. Hoffman. Die Scarpionsbrüder. Bd. 1. Berlin. 1978, pp. 430-484.

VLB

- 1857 Григорьев, А. А. (1857). *Venezia la Bella*. Дневник странствующего романтика (Отрывок из книги “Одиссея о последнем романтике”). *РС* 153-172.

Литература:

- Виттакер Р.
1989 Сонет без строчки. — “Вопросы литературы”, 9: 253-255.
- Вишневский К. Д.
1984 Введение в строфику. — Проблемы теории стиха. Ленинград 1984, с. 37-56.
1989 Разнообразие формы русского сонета. — In: *Russian Verse Theory. Proceedings of the 1987 Conference at UCLA*. Ed. by B. P. Scherr and D. S. Worth. Columbus, Ohio, 1989, pp. 455-471.
- Гаспаров М. Л.
1993 Русский стих 1890-1925 годов в комментариях. Москва 1993.
- Герасимов К. С.
1985 Диалектика канонов сонета. — Герасимов, К. С. Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. Тбилиси, 1985, с. 17-51.
- Громов П. П.
1959 Аполлон Григорьев. — *БПБ*, 5-78.
- Гроссман Л.
1927 Борьба за стиль. Москва-Ленинград 1927.
- Жирмунский, В.
1921 Композиция лирических стихотворений. Петербург 1921 [Reprint München 1970]
- Зубков К. П.
1963 Две последние поэмы Аполлона Григорьева. — “Филологические науки”, 1: 49-65.
- Костелянец Б. О.
1966 Поэзия Аполлона Григорьева. — *БЛМ*, 5-86.
- Лотман Ю. М.
1970 Структура художественного текста. Москва 1970.
- Посов С. П.
1990 Аполлон Григорьев. Судьба и творчество. Москва 1990.
- Томашевский Б.
1923 Русское стихосложение. Метрика, Петроград 1923 [Reprint Würzburg 1972].

- Холшевников В. Е.
1972 Основы стиховедения. Русское стихосложение. Ленинград 1972 (2 изд.).
- Шенгели Г.
1960 Техника стиха. Москва 1960.
- Dowler W.
1995 An Unnecessary Man: The Life of Apollon Grigor'ev. Toronto, Buffalo, London 1995.
- Fussel P. jr.
1965 Poetic Metre and Poetic Form. New York 1965.
- Greber E.
1997 Das Sonett als *Textus* (Gewebe, Netz, Geflecht). Poetologischer Sonettdiskurs, Textilmetaphorik und Textkonzeption. – In: Sonet in sonetni venec. Mednarodni simpozij v Ljubljani od 28. do 30. junija 1995. Ljubljana (Obdobja 16).
- Hinrichs J. P.
1997 In Search of Another St Petersburg. Venice in Russian Poetry (1823–1997). München 1997.
- Ingham N. W.
1974 E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia. Würzburg 1974.
- Jost F.
1989 Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et modulations. Berne 1989.
- Meyer A.
1990 Die Sonnettdichtung Ivan Bunins. Wiesbaden 1990.
- Meyer-Fraatz A.
1995 "Putevaja kniga" – ein vergessener Gedichtzyklus Ivan Bunins. – "Zeitschrift für Slawistik" 40, 3: 268-280.
- Mönch W.
1957 Das Sonett. Seine sprachlichen Aufbauformen und stilistischen Eigentümlichkeiten. – Syntactica und Stilistica. Festschrift für Ernst Gamillscheg. Hg. v. G. Reichenkron. Tübingen 1957, pp. 387-409.
- Reifenberg-Gochl U.
1977 Der gedankliche Umbruch im Sonett mit besonderer Berücksichtigung von Dante und Petrarca. Diss. Münster 1977.
- Scherr B. P.
1986 Russian Poetry. Meter, Rhythm and Rhyme. Berkeley, Los Angeles, London 1986.
- Schlütter H.-J.
1979 Sonett. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz-Willi Witschier. Stuttgart 1979.

