

ДВА ЭТЮДА О РУССКОМ СОНЕТЕ

© 2013 г. В. Н. Дядичев

(1) Впервые раскрывается “тайна” посвящения одного из последних (1920 г.) сонетов В. Брюсова. Рассмотрены обстоятельства создания стихотворения.

(2) В связи с этим произведением обсуждаются некоторые общие вопросы теории русского сонета.

For the first time, the mystery of Valery Bryusov's late sonnet dedication (1920) is supposed to be unveiled. The circumstantial frame of reference is provided, within which the dedication is read. In keeping with this discussion, some general issues of the Russian sonnet theory are considered.

Ключевые слова: Брюсов, сонет, акrostих, принципы рифмовки.

Key words: Russian sonnet, acrostic, Valery Bryusov, rhyme, prosody.

1. Об одном неизвестном сонете-акrostихе Валерия Брюсова

Летом 1920 г. Валерий Брюсов создал стихотворение – сонет без названия:

Безумной жизни поредевший дым
Рассеян странно. Просветлели дали;
Огни беседок выступили; встали
На небе звезды знаком неземным.

И видишь снова, как в глухом провале,
Сны душевной страсти, с обликом живым,
Ласкают взоры блеском золотым,
А память манит сладостью печали.

В тот мир забытый ты вернешься ль вновь,
Ему ль поверишь, осмеяв ошибки,
Решась прославить, как в былом, любовь?

Уста сжимает горький яд улыбки,
Но вижу: быстро в даль плывет туман,
Ты – в колебании... Торжествуй, обман!

1 июня 1920

Валерий Брюсов

В этом сонете собственно неизвестным, “тайным” (и впервые здесь раскрываемым!) оставалось до настоящего времени только его “акро-” (слово или слова, фраза, образуемые начальными буквами строк стихотворения): **Брониславе Рунт**. Это – и посвящение, и обращение, и, можно сказать, название сонета.

Сам же сонет вскоре после смерти поэта был опубликован в 1928 году его вдовой Иоанной Матвеевной Брюсовой (Рунт) в сборнике В. Брюсова “Неизданные стихи 1914–1924” [1, с. 94]. В книге сонет опубликован в разделе “1920” среди девятнадцати других стихотворений этого года (сборник составлен по хронологическому принципу, все

его разделы обозначены годами: “1914”, “1915”... “1923”, “1924”). Никаких комментариев к этому стихотворению ни в “Предисловии”, ни в разделе “Примечания” в сборнике нет. К тому же в книге не указана точная авторская дата написания сонета, проставленная Брюсовым в автографе под его последней строкой вместе с подписью (и, строго говоря, являющаяся неотъемлемой частью текста стихотворения). Кроме того, публикаторами в трех случаях (в строках 6, 12, 14 сонета) была изменена авторская пунктуация, имеющая, по крайней мере, в одном случае (строка 6) явно смысловой характер, а в двух других – интонационный. Таким образом, с точки зрения текстологии, мы имеем дело с редакционным “насилием” над текстом, и публикация сонета в “Неизданных стихах 1914–1924” не может считаться научно корректной.

Отметим, что со времени первой публикации сонета в 1928 г., в сборнике “Неизданные стихи”, стихотворение никогда не перепечатывалось, не включалось составителями ни в один сборник стихотворений В. Брюсова. Нет его и в наиболее полном на сегодняшний день 7-томном научном Собрании сочинений Валерия Брюсова 1973–1975 годов. Не попал этот брюсовский сонет и ни в один из периодически выходивших сборников русских сонетов¹.

¹ См., например: Русский сонет: Сонеты русских поэтов XVIII – начала XX века. / Составитель Б. Романов. М., 1983; Русский сонет XVIII – начала XX века. / Составитель В.С. Совалин. М., 1986; Русский сонет: Сонеты русских поэтов начала XX века и советских поэтов. / Составитель Б. Романов. М., 1987; Сонет серебряного века: Русский сонет конца XIX – начала XX века. / Составитель О.И. Федотов. М., 1990; Русский сонет: Первая четверть XX века. / Составитель Ю. Линник. Петрозаводск, 1991; Феномены: Сонеты русских поэтов. / Составитель Л.В. Осипов. Ставрополь, 1992 и другие издания.

Практически, за очень малыми исключениями, сонет не привлекал и особого внимания исследователей, в том числе – стиховедов, брюсоведов или авторов специальных работ о русском сонете.

Так, В.Н. Благоднаров проанализировал частоту обращения В. Брюсова к сонетной форме по годам, в разные творческие периоды [2]. Согласно его подсчетам, сонеты Валерия Брюсова (а их – более ста), сообразно времени написания, распределяются следующим образом: первый сонет В. Брюсова, “Осеннее чувство”, датирован им 19 февраля 1893 г.; в 1894 г. Брюсовым написано 7 сонетов; в 1895 – 8; <...> 1920 годом помечены 4 сонета: “Бунт”; “Безумной жизни поредевший дым...”; “Кода”, последний по счету в венке сонетов “Роковой ряд”, и “Сонет” (“Не лги, мечта! Былого жгуче жаль...”), датированный 4 декабря 1920 г. После 1920 г. В. Брюсов сонетов не писал.

Весьма примечательно, отметил В.Н. Благоднаров, что в последний раз при жизни поэта сонеты публиковались в одноименном разделе сборника “Последние мечты” (М.: Творчество, 1920), несмотря на то, что позже выходило еще несколько книг новых стихотворений Валерия Брюсова (“В такие дни”, 1921; “Миг”, 1922; “Дали”, 1922; “Меа”, 1924) [2, с. 10–11]. Так что последние три из четырех сонетов 1920 года – “Бунт”, “Безумной жизни поредевший дым...” и “Сонет” – впервые появились лишь в посмертных сборниках неизданных стихотворений поэта в 1928 и 1935 гг.

В свою очередь, сонет “Безумной жизни поредевший дым...” упоминается, среди других, исследователем сонетной формы К.С. Герасимовым в работе “Сонет в творческом наследии Валерия Брюсова” [3]. Обобщая требования к сонету как “твердой стиховой форме”, К. Герасимов (придерживавшийся максималистской, наиболее строгой, “ригористской” точки зрения на необходимость соблюдения в сонете канонических форм) отмечал, что одним из обязательных канонов “совершенного сонета” являются “точные, богатые, полноразличные, не шаблонные, но отнюдь не замысловатые и не манерно-изошренные, нарочито редкостные рифмы. Рифма в сонете – не кое-как подобранное украшение, по привычке навешиваемое на конец строки, но и не повод для демонстрации виртуозности; она, не бросаясь в глаза (или не поражая слух), должна быть подчинена основному замыслу, диалектике мысли и эмоционального строя сонета” [3, с. 38]. И говоря о сонете “Безумной жизни поредевший дым...”, исследователь упрекнул автора в использовании

банальной, не раз осуждавшейся самим Брюсовым рифмы “вновь – любовь”... [3, с. 57–58]. Действительно, В. Брюсов в экспериментальном стихотворении в октавах “О могуществе любви” (1918) сумел подобрать к слову “Любовь” семнадцать разных рифм. А в своих замечаниях о литературе (“Miscellanea”) он уверял, что это слово (в разных формах) “имеет свыше 150 созвучий” [4, т. VI, с. 398]. Почему же Брюсов не дает себе труда избежать злополучной пары “любовь – вновь” во взыскательнейшей из поэтических форм – в сонете? – задается вопросом К. Герасимов в упомянутой статье [3, с. 59–60].

В другой работе, “Валерий Брюсов и диалектика сонета” [5], К.С. Герасимов напомнил, что сонет, как “диалектическая форма”, согласно самому Брюсову, движется от тезы через антитезу к синтезу. “В идеальном сонете, – полагал Брюсов, – содержание должно быть расположено сообразно с внешним построением стихотворения: первая кватрина – вводит основную мысль; вторая кватрина – развивает ее; первая терцина – противопоставляет основной мысли новую; вторая терцина дает синтез обеих мыслей” [4, т. III, с. 542]. Говоря же об интересующем нас сонете, исследователь так трактует его содержание: “сладость печали” о былой страсти и “живой облик” новой (катрены) – поверить ли снова любви (первый терцет) – “торжествуй, обман” (второй терцет). Синтез намечен в первых же словах сонета: пусть жизнь – безумна и любовь – обман, но в торжестве ее – и печаль и сладость [5, с. 12–18].

М.Л. Гаспаров в докладе на Брюсовских чтениях (1996). «“Синтетика поэзии” в сонетах В.Я. Брюсова» [6] предпринял “тотальный” обзор сонетов Брюсова с точки зрения брюсовской же теории сонета как “диалектической” поэтической формы: «Что имел в виду Валерий Брюсов под “синтетикой поэзии”, он сам изложил в своей одноименной статье (1924). <...> Стихотворение сводит вместе две несхожие мысли, тезис и антитезис, и из их соприкосновения рождает третью, синтез. Например, тезис: “поэт – такой же человек как и все”; антитезис: “поэт изрекает откровения, недоступные обычным людям”; синтез: “поэт одержим сверхъестественной силой” – содержание стихотворения Пушкина “Пророк” <...> Такая трехчленность – по Брюсову, норма поэзии, хотя, конечно, могут быть стихотворения, развивающие только тезис или только антитезис, а синтез как бы откладывается до других стихотворений. <...> Традиционная теория литературы таких формализаций содержания избегала, они казались ей слишком жесткими. Но одна область

была исключением, и этой областью был сонет. Два четверостишия и два трехстишия сонета усиленно осмыслились то как развитие мысли “тезис – разработка – антитезис – синтез”, то как развитие действия “завязка – продвижение – кульминация – развязка”; обычно и то и другое – с большими натяжками. <...> Поэтому правомерен вопрос: а насколько собственные брюсовские сонеты соответствуют этой схеме “синтетики поэзии”?» [6, с. 306–307].

С этой точки зрения, отмечает М. Гаспаров, в первую очередь представляют интерес поздние сонеты Брюсова – наиболее близкие по времени к его раздумьям над поэтикой вообще и поэтикой тематики в частности. Это семь сонетов из книг “Девятая камена” и “Последние мечты” (1915–1920; после 1920 года Брюсов сонетов не писал) и восемь сонетов, не вошедших в книги. И далее Гаспаров пишет об интересующем нас сонете: «...Сонет 1920 г. “Безумной жизни поредевший дым...”: тезис: развеивается повседневность; антитезис: вновь встают мечтания молодости; перелом (как бы развернутое “но”: “в тот мир забытый ты вернешься ль вновь?”); синтез: да, вернусь, хоть и знаю, что он – обман. Синтезированная мысль возникает из наложенных друг на друга двух исходных» [6, с. 308].

Исследователи, не предполагая конкретного адресата сонета, не имея точной авторской даты его написания, ограничивались, таким образом, лишь разбором композиции произведения, его места (как они его понимали) в творчестве Брюсова, общими оценками “качества”, “каноничности” произведения как особой твердой стихотворной формы.

Нет никаких оснований полагать, что об акростишной адресации сонета Брониславе Рунт знали или как-то догадывались и сами его первые публикаторы: И.М. Брюсова (Рунт, старшая сестра адресата), Н.С. Ашукин и А.А. Ильинский-Блюменау.

Между тем, обращение сонета к Брониславе Рунт является художественным замыслом произведения: в стихотворении дважды – в девятом и (что особенно важно для сонета!) четырнадцатом, *заключительном, резюмирующем* стихе, так называемом сонетном замке – имеется обращение к адресату сонета: “ты”. То есть, акростишная фраза “Брониславе Рунт” является важнейшей и неотъемлемой частью сонета как художественного произведения. Персонализация адресата в данном случае становится доминирующим смысловым фактором. Несомненно, персонально адресованный текст, благодаря специальным

средствам выражения – местоимениям, обращениям, вопросительным и восклицательным формам и т.п. – обретает новые возможности эмоционального, экспрессивного воздействия не только на эксплицированного адресата, к которому непосредственно обращен авторский монолог, но и на любого читателя этого текста. Его восприятие, как некоего “абстрактного” размышления о прошедшей “безумной жизни” (где “ты” уже должно восприниматься как обращение к читателю) становится художественно неполноценным и попросту неверным.

Сегодня мы имеем возможность рассмотреть сонет, посвященный Брониславе Рунт, не только с чисто стиховедческой, но и с литературоведческой, историко-литературной точек зрения.

Адресат сонета, Бронислава Матвеевна Рунт (1885–1983), свояченица Валерия Брюсова, младшая сестра его жены, Иоанны (Жанны) Матвеевны (1876–1965). Когда Жанна Матвеевна вышла замуж за Валерия Брюсова (1897), Бронислава была двенадцатилетней девочкой. Однако, несмотря на разницу в возрасте, сестры были очень дружны. Бронислава часто бывала в доме Брюсовых, временами подолгу жила там. Повзрослев, Бронислава стала посещать брюсовские литературные среды, Общество свободной эстетики, Московский литературно-художественный кружок. С 1904 г. В. Брюсов начал привлекать Брониславу Рунт к редакционной работе в журнале “Весы”, в издательстве “Скорпион”. Сохранился сборник В. Брюсова “Stephanos. Венок. Стихи 1903–1905 годов” (ОР РГБ. Ф. 386. Книги. № 873) с дарственной надписью: «Дорогой спутнице в звездном мире между созвездиями “Скорпиона” и “Весов” Брониславе Матвеевне Рунт. Дек. 1905. Валерий Брюсов». В “Весы” же, начиная с 1905 г., стали появляться первые рецензии, написанные Б. Рунт и подписанные – “Б.Р.”. В 1907–1915 годах при поддержке В. Брюсова Бронислава Рунт выступает как переводчик французских авторов. Она переводит Вилье де Лиль-Адана, Анри Бордо, Анри де Ренье, Эркман-Шатриана. Впервые на русском языке в ее переводе появилась книга Жозефа Орсье “Агриппа Неттесгеймский”. Редактором и автором предисловий во всех случаях выступал В. Брюсов.

В 1910-е годы Бронислава Рунт пробует себя как беллетрист, публикует заметки и рассказы в различных женских журналах – “Мир женщины”, “Женская жизнь” и других. В 1915–1918 годах она работает ответственным редактором журнала “Женское дело”. В 1923 г. Бронислава Рунт выехала в Чехословакию и поселилась в Брати-

славе, где вскоре вышла замуж за профессора-лингвиста В.А. Погорелова (1872–1955), приняв его фамилию. В 1950-е годы появились весьма ценные фактологически воспоминания Б. Погореловой (Рунт) о её работе с В. Брюсовым – “Валерий Брюсов и его окружение”, «“Скорпион” и “Весы”» [7, с. 176–198; 8, с. 168–178].

Но вернемся в Москву 1910-х годов. В 1913–1915 годах в квартире, снимавшейся Б. Рунт в Дегтярном переулке, существовал литературный салон, где собирались в основном представители молодого поколения литературно-художественной среды. Салон Б. Рунт посещали В. Маяковский, В. Шершеневич, В. Ходасевич, С. Рубанович, Анна Мар, Дон-Аминадо... Последний дал колоритное описание салона Брониславы Рунт в своей мемуарной повести “Поезд на третьем пути” (1954).

Свидетельством “будней и праздников” салона и стал альбом Б. Рунт. В нем оставили свои поэтические автографы некоторые посетители салона Б. Рунт, а также квартиры Валерия Брюсова, где нередко Бронислава вместе с хозяйкой дома Иоанной Матвеевной угощали всех чаем. В этом альбоме – и брюсовский автограф сонета “Безумной жизни поредевший дым...” (об этом – далее).

Когда в 1923 г. Бронислава Рунт уезжала в Чехословакию (семейство Рунт по национальности – чехи), она оставила свой альбом в Москве, у Брюсовых. Из него Иоанна Матвеевна и опубликовала наш сонет в сборнике 1928 г. “Неизданные стихи” Брюсова. Альбом же, как семейная реликвия, не стал в то время достоянием брюсовского архива, а перешел на хранение к другой сестре семейства Рунт – Марии и ее детям (Жанна и Бронислава потомства не имели). Таким образом он надолго исчез из поля зрения исследователей. Этим, отсутствием авторизованного источника текста, очевидно, можно объяснить и то, что сонет “Безумной жизни поредевший дым...” в дальнейшем не включался составителями в сборники стихов В. Брюсова.

Лишь в 1996 г. альбом Брониславы Рунт поступил на государственное хранение. Ныне альбом находится в фондах Государственного музея В.В. Маяковского. Подробное его описание сделано М.А. Немировой [9, с. 50]. (Автору настоящей статьи довелось консультировать атрибуцию и расшифровку ряда текстов альбома.) Среди поэтов, чьи автографы имеются в альбоме Б. Рунт, – С. Бобров, К. Большаков, Д. Бурлюк, Дон-Аминадо, В. Шершеневич, Ф. Сологуб, Влад. Ходасевич, Игорь Северянин, С. Рубанович и другие. На одной

из страниц – автограф четверостишия Е.С. Герцог (1884–после 1957), посвященного владелице альбома:

Акростих

Росту ей Бог хоть дал мало,
Ум зато – зависть мужчин!
Нескольких сердце ласкало,
Только любим был – один!

*Екатерина Герцог
Москва, 14 мая 1918.*

Автор этого незамысловатого акростиха упоминается в одной из записок Б. Рунт к сестре – от 30 октября 1918 г.: “Дорогая Жанна. Екатерина Сергеевна Герцог (моя секретарша) обратилась ко мне со следующей просьбой относительно Вал. Як. <Брюсова>. Не согласится ли он 7 ноября в 12 ч. дня выступить на торжественном концерте <...> в Александр. институте? Гонорар 300–400 руб. Кроме того, за ним заедет автомобиль, т.к. трамваев в этот день не будет. Это мне необходимо знать сегодня вечером или завтра утром...” [9, с. 52]. “Моя секретарша” – речь идет о журнале “Женское дело”, где в то время Б. Рунт работала редактором, а Е. Герцог – секретарем. Е.С. Герцог была детской писательницей (в 1910-е–1920-е годы она выпустила несколько книжек рассказов и стихов для детей младшего возраста) и музыкальным работником. В последней строке – намек на известного автору акростиха музыканта (вскоре, к сожалению, умершего), с которым у Брониславы Рунт складывались серьезные отношения.

Летом 1920 г., когда Бронислава жила в доме В. Брюсова, поэт внимательно и заинтересованно просмотрел весь альбом Б. Рунт. Ко многим из собранных здесь автографов-стихотворений В. Брюсов оставил свои замечания – маргиналии, “заметки на полях”. Как правило – ироничные, часто – в стихотворной форме [9]. В своих маргиналиях поэт всегда в чем-то отталкивался от комментируемого текста. Он иронически воспроизводил, переосмысливал, пародировал, “обыгрывал” те или иные особенности текста, вызвавшего его реплику.

Не оставил В. Брюсов без внимания и акростих Е. Герцог. На той же странице под ее стихотворением он написал собственный акростих-экспромт – Рунт:

“Росту” Роком отдана я.
Ум помог мне, чтоб подстать,
Несколько языков зная,
Телеграммы сочинять.
В.Б.

*1 июня
1920.*

Интересно, что в трех первых стихах-строках брюсовского четверостишия использованы те же буквообразующие лексемы, что и в исходном стихотворении Е. Герцог. Однако, здесь уже “Роста” – Российское телеграфное агентство, очередное место службы Б. Рунт в 1920 г. ... Очевидно, это совпадение (Роста – “Роста”) и стало для Брюсова тем провокативным моментом, который толкнул его на создание собственного акростиха-четверостишия.

Но этим В. Брюсов не ограничился. Какие-то мысли об адресате, какие-то важные воспоминания... Математический ум тут же отметил, что количество букв в имени Брониславы – 10, вместе с фамилией – 14. Все это подвигло поэта дальше – на то, чтобы “тряхнуть стариной”, создать развернутый акростих-посвящение. Таким посвящением и стал сонет “Безумной жизни поредевший дым...”. В этом смысле “заезженная”, “шаблонная” и т.п. рифма “вновь – любовь” в личном стихотворном послании Брюсова имеет знаковый характер, в контексте воспоминаний-намеков адресату о “безумном” и “забытом” становится просто необходимой. (К сожалению, и публикация сонета в работе [9, с. 52] имеет существенные неточности: в строках 5 и 6 напечатано *слова* и *Сна*, а должно быть соответственно *снова* и *Сны* – по автографу.).

Отметим и следующее обстоятельство. В 1920 г. В. Брюсов вновь обратился к написанному в 1916–1917 годах и опубликованному в 1918 венку сонетов “Роковой ряд” [4, т. II, с. 303–310, 458]. Сонеты “Рокового ряда” посвящены женщинам, с которыми В. Брюсов в различные моменты своей жизни находился в близких отношениях. Их имена зашифрованы автором, впрочем, весьма прозрачно – “Четырнадцать имен назвать мне надо...” [10, с. 222–224]. Но в конце 1919-го – начале 1920-го года Брюсов счел необходимым дополнить свой венок еще одним сонетом, названным им “Кодой” (“Да! Ты ль, венок сонетов неизменен?... <...> Пусть мне гореть! – но в том огне горишь / И ты со мной! – я был неправ, что лишь / Четырнадцать имен назвать мне надо...”). В сонетах “Рокового ряда” можно найти ряд образов, перекликающихся и просто повторяющихся в сонете “Безумной жизни поредевший дым...” (“Все прошлое встает, как жуткий сон...”, “Был вечер; буря; вспышки облаков; / В беседке, там...”, “Мы – на постели, как в провалах Ада...”, “Хоть страшный путь к провалу неприменен... / Но каждый образ для меня священен...” и т.п.).

Ныне историки литературы и брюсоведы могут добавить к числу “адресатов лирики В. Брюсова”,

наряду с И.М. Брюсовой (Рунт), Л.Н. Вилькиной, Н.И. Петровской, Н.Г. Львовой, Е.А. Сырейщиковой, А.Е. Адалис... и имя Брониславы Рунт.

И еще – о сонете “Безумной жизни поредевший дым...” как акростихе.

Современным стиховедением акростихов обычно рассматривается как предмет прикладного стихосложения, как тип игровой версификации (см. [11–16]). Между тем, Серебряный век, с его повышенным интересом, с одной стороны, к новизне и поэтическому эксперименту, а с другой стороны, к архаике, внес много нового в технику поэтической речи, в версификацию. Мастерство нередко проявлялось и в различных анаграмматических поэтических экспериментах. Известно, например, поэтическое “соревнование” Брюсова и З. Гиппиус в буриме (стихосложении на заданные рифмы), поэтическая анаграмматическая “переписка” Брюсова с Шершеневичем и т.п. При этом создаваемые поэтами произведения, как правило, отнюдь не были лишь стихотворными “шутками”, стихами “второго сорта”. Для читателя, не владевшего “секретом”, “ключом” к тексту, эти произведения вполне справедливо представлялись достойными образцами высокого искусства (как и в нашем случае с сонетом “Безумной жизни поредевший дым...”).

Исторически же “акростих является одной из древнейших форм письменной культуры, которая вносит момент определенной заданности в орнаментально-графическую, а в последующем развитии и в акустическую организацию эстетически осмысленного текста [17, с. 209]. Применительно к русским письменным источникам, “являясь той емкой поэтической формой, которая несет в себе достаточное количество информации общекультурного и историко-литературного значения, русские акростихи старейшей поры позволяют получить важные дополнительные сведения о художественно-стилистических настроениях в древнерусской литературе на разных этапах ее развития” [17, с. 242]. В “Толковании предписуемому к некоему канону краегранесию” Максима Грека говорится, что “творцы канонов” нередко остерегаются людей, “иже по страсти... славы чужия труды присвоят себе и о тех, акы своих хвалятся”. Потому, поясняется далее, во избежание такового обмана придумана так называемая акростихида, “еже есть по-русски краестрочие или краегранесие” (см. [17, с. 223]).

В русской письменной культуре именно акростишие (краестрочие, краегранесие...) было, по-видимому, самой первой формой упорядочения простого повествовательного текста, предшество-

вавшей появлению различных ритмических, звуковых, виршевых и т.п. типов организованности художественной речи. Зачастую акrostих выполнял и охранительную функцию – тайного, недоступного для непосвященных указания авторства текста или его адресата. С такого рода древнейшей функцией акrostиха – “тайнописью” – мы и встретились в XX веке у В. Брюсова!

А к уже известным “адресным” акросонетам Брюсова – “Михаилу Кузмину” (1908), “Игорю Северянину” (1912), “Николаю Бернеру” (1912), “Поэту Гальперину” (Путь к высотам, 1912) – теперь добавился и акросонет “Брониславе Рунт” (“Безумной жизни поредевший дым...”, 1920).

Таким образом, здесь нами дана научная, текстологически выверенная публикация сонета, адресованного Брониславе Рунт; показано, что этот сонет является акrostихом; установлен ранее неизвестный адресат лирики поэта.

2. Русский сонет и сонетный канон

Акrostих “Брониславе Рунт” В. Брюсов однозначно определил не просто как 14-стишие, а именно – как сонет. В автографе стихотворения строфы – катрены и терцеты – отделены не только отступами-“отбивками”, но и разделены горизонтальными черточками-линиями.

Уже почти три столетия сонет живет в русской поэтической культуре. Восемь веков прошло со времени зарождения этой поэтической формы на её родине в Италии, а затем – распространения её в других европейских странах.

Русская литература знала периоды как повышенного интереса к этой стихотворной форме, например, в “золотой” век русской поэзии – первую половину XIX века, так и периоды относительного спада поэтического интереса к сонету – во второй половине XIX века. Однако, начиная с Серебряного века, интерес к русскому сонету остается неизменным.

В. Брюсов, столь много сделавший для русского сонета, в статье “Смысл современной поэзии” (1921), размышляя о поэтической роли символизма, подводя какие-то итоги собственному творческому пути, писал: “Так как символ – только намек, то внешнее выражение его получило особое значение. <...> С этой целью символизм любовно *воскрешал* (подчеркнуто мной. – В.Д.) и разные старинные “формы”, начиная с сонета...” [4, т. VI, с. 469–471].

Представляется, что жизненной силой и неисчерпаемостью во времени сонет в немалой сте-

пени обязан соответствием архитектоники своей поэтической формы (соотношения двух катренов и двух терцетов) общеэстетическому закону золотого сечения. Принцип золотого сечения устанавливает особого рода пропорциональность неравных частей целого: меньшая часть должна так относиться к большей, как большая к целому, что в рамках дискретного (целочисленного) количества стихов-строк и строф удачно достигается в сонете (см. [18–20]). А по справедливому замечанию В.Е. Холшевникова, 14-стишие – “почти предел для непосредственного слухового восприятия строфы” [21, с. 31].

Считается, что сонет, как одна из совершеннейших форм воплощения поэтической мысли, должен удовлетворять определенным требованиям, это и говорит о его статусе *твердой* поэтической формы.

Среди неперменных требований, которым должна отвечать поэтическая форма, имеющая право называться классическим сонетом (четыренадцатистроочная структура, пятистопный или шестистопный ямб, отсутствие повторений значимых слов и т.д.), важными считаются и требования к рифмовке. Это – две (и не более!) рифмы в октете – двух катренах, расположенные по схеме охватной рифмовки: **abba abba** (“французская” сонетная форма). Допустима, хотя и менее желательна, перекрестная рифмовка по схеме **abab abab** (“итальянская” сонетная форма) [22; 3; 23].

Требования канона к рифмовке терцетов – на три или, реже, на две рифмы – в первую очередь предполагают их отличие рифм в катренах. Схемы же рифмовки здесь более разнообразны; они, как правило, укладываются в традиционные версии русского стихосложения и вызывают гораздо меньше упреков даже у самых взыскательных пуристов – блюстителей сонетных канонов.

В дальнейшем мы основное внимание уделим особенностям рифмовки сонетных катренов.

Пушкин уже в первых своих опытах с сонетной формой – “Сонет” (“Суровый Дант не презирал сонета...”, 1830) – использовал схему перекрестной (“допустимой, но менее желательной”) рифмовки катренов **abab abab** или, детальнее – **AbAb AbAb** (здесь дополнительно введено обозначение: прописные буквы – женские рифмы, строчные – мужские). А в написанных в том же году сонетах “Поэту” (“Поэт! Не дорожи любовью народной...”) и “Мадонне” (“Не множеством картин старинных мастеров...”) вообще дал в катренах смесь охватной и перекрестной рифмовок – **AbAb Abba** и **aBba aBaB**. Еще ранее ту же “неканоническую” схему рифмовки октета, **AbAb**

Abba, Пушкин использовал в сонете – монологе Мнишка в трагедии “Борис Годунов” (1825). Правда, в “Борисе Годунове” этот сонет, созданный, очевидно, специально для придания европейского колорита всей сцене (“Замок воеводы Мнишка в Самборе”), самим автором не выделен как именно сонет. (Исследователи находят здесь некую параллель с приемами в “Ромео и Джульетте” Шекспира [24].) Пушкинское (довольно скептическое!) отношение к сонетному канону как поэтической форме, пришедшей в русскую литературу с Запада, подробно рассматривалось в работах В.Д. Рака [25]. В знаменитой “онегинской строфе” (наиболее частотный вариант – **AbAbC-CddEffEgg**), несомненно, первично восходящей к 14-стишию сонетного (“шекспировского”) типа [26], Пушкин уже совсем отказался от учетверенных однородных рифм в октаве.

Когда-то один из активных приверженцев и пропагандистов сонетной формы в России, поэт конца XIX века П.Д. Бутурлин (1859–1895), задавался вопросом: “Последует ли русская поэзия примеру Петрарки? Другими словами: настанет ли у нас пора сонета? Думаю, что да. Но вряд ли русская поэзия помирится вполне с сонетом; вряд ли будет у нас когда-либо национальный сонет, как он есть в Италии, во Франции, в Англии” (цит. по [27 с. 141]).

И вслед ему известный литературовед начала XX века Л. Гроссман (сам создавший немало сонетов) в своей классической работе “Поэтика русского сонета” размышлял: «Народится ли у нас особый тип “русского сонета”, о котором мечтал Бутурлин? Условия рифмовки русского языка менее располагают к этому, чем обилие рифм на французском или итальянском. В силу этого многие виды “поэм с точной формой” у нас не получали достаточного развития, как, например, рондо или старинная баллада, лишь эпизодически разрабатывавшиеся наиболее изощренными мастерами стиха» [27, с. 143].

Схема рифмовки сонета “Безумной жизни передевший дым...” – **abba baab cdc dee** или, детальнее, – **aBbA BaaB cDc Dee**. Конечно, Брюсов в этом сонете отказался от охватно-охватной рифмовки катренов строго “французского” типа (**abba abba**) не из-за версификаторских трудностей. Напротив, в своем сонете-акростихе “Брониславе Рунт”, созданном в каком-то смысле “по случаю”, “не для печати”, Брюсов показал себя воистину как мастер, как виртуоз сонетной формы. Однако в катренах он использовал схему рифмовки **abba baab**, которую для краткости назовем обратно-охватной.

В то же время известен случай, когда В. Брюсов, в “кафейный период” русской поэзии, выступая как поэт-импровизатор в кафе “Десятая муза”, по заявке публики, глядя на чистый лист бумаги, создал и прочитал почти канонически безукоризненный сонет “Memento mori” (14 мая 1918 г.):

Ища забав, быть может, сатана
Является порой у нас в столице:
Одет изысканно, цветок в петлице,
Рубин в булавке, грудь надута.

И улица шумит пред ним, пьяна;
Трамваи мчатся длинной вереницей...
По ней читает он, как по странице
Открытой книги, что вся жизнь – гнусна.
<...>

Правда, и здесь в терцетах встречается пресловутая рифма “любовь – вновь”, но в целом схема рифмовки – **aBbA aBbA CCd EdE** – вполне каноническая. Дело, однако, в том, что однородные рифмы на стыке четверостиший (или, в общем случае, – строф) вообще *неорганичны* для русского стиха.

Поэт Леонид Манзуркин, автор немалого числа сонетов, в том числе – разного рода “экспериментальных”, писал как раз по этому поводу: «Читаешь... и невольно ожидаешь в конце 5-й строки <сонета> *другую* рифму! Так уж “воспитано” наше читательское восприятие за долгие годы существования нашей национальной поэзии: в разных строфах, как правило, должны быть разные рифмы» [28, с. 197].

И с этим мнением нельзя не согласиться. Л. Манзуркин конкретно и внятно выразил одно из принципиальных отличий русской системы стихосложения (в частности – в области рифмовки) от европейской, романо-германской. Отличий, о которых в неявном виде, размышляя о судьбах русского сонета, писали П. Бутурлин и Л. Гроссман.

К.Д. Вишневский систематизировал около 1650 русских сонетов XVIII – начала XX вв. и подсчитал, что в XVIII веке перекрестную рифмовку обоих катренов имело 49% сонетов, а 36% – охватную. В начале XIX века перекрестно-перекрестная схема рифмовки катренов оказалась еще продуктивнее – ее доля возросла до 72%, а доля охватно-охватной рифмовки упала до 21% [29, с. 464]. Во второй половине XIX века перекрестно-перекрестный и охватно-охватный типы рифмовки катренов, по К.Д. Вишневскому, практически уравнили свои доли. И лишь в начале XX века охватно-охватная рифмовка катренов на какое-то время стала превалирующей, достигнув

68% при 19% перекрестно-перекрестной рифмовки [29, с. 465]. При этом заметная доля осталась и за иными, неканоническими типами рифмовки катренов – охватно-перекрестной, перекрестно-охватной и т.п.

Правда, в своих подсчетах рифм в сонетных октеттах К.Д. Вишневский не сделал различия между охватно-охватной и обратно-охватной рифмовками катренов по схеме **abba abba** и **abba baab** (что для нашего анализа было бы важно), считая их единым охватно-охватным типом. Иначе картина продуктивности итало-французской схемы рифмовки катренов была бы иной, она изменилась бы явно не в пользу однотипных рифм на стыке катренов.

Отметим также, что в начале XX века некоторое – недолгое – торжество итало-французской схемы рифмовки катренов в русском сонете было связано, в первую очередь, с творчеством “старших” символистов и их апологетов. Можно упомянуть такого “италофила”, как Вяч. Иванов (свыше 200 сонетов, в подсчетах К.Д. Вишневого учтено 118) или такого ценителя поэтической строгости, как “франкофил” Максимилиан Волошин (К.Д. Вишневым учтено 40 сонетов).

Между тем современник Брюсова Константин Бальмонт, в чьем творчестве сонеты занимают значительное место (более 500 образцов этой формы, у К.Д. Вишневого учтено всего 67 сонетов), предпочитал рифмовку катренов именно вида **abba baab**. К поэзии К. Бальмонта можно предъявить немало претензий, но русская напевность, плавность его стихов несомненна (“Я – изысканность русской медлительной речи, / Предо мною другие поэты – предтечи, / Я впервые открыл в этой речи уклоны, / Перепевные, гневные, нежные звоны. / Я – внезапный излом, / Я – играющий гром, / Я – прозрачный ручей...”).

Сонетиана Иннокентия Анненского детально исследовалась А.В. Останковичем. По наблюдениям исследователя, именно “отступления <от канона> в строе рифменных сочетаний катренов наиболее регулярны у Анненского и типичны для русского сонета” [19, с. 114]. Всего из 45 сонетов (29 оригинальных и 16 переводных) строго “каноническая” охватно-охватная рифмовка катренов на две рифмы встречается у И. Анненского только в двух сонетах (оба – переводы с французского). В оригинальных сонетах в семи случаях использована перекрестная двурифменная схема рифмовки катренов; в трех случаях использована обратно-охватная рифмовка катренов на две рифмы по схеме **abba baab**.

О.И. Федотов, исследовавший сонетиану Анны Ахматовой, выделил 16 стихотворений Ахматовой, “которые в той или иной мере могут быть отнесены к сонетам” [30]. Из них строго каноническая охватно-охватная рифмовка на две рифмы встречается лишь в двух случаях. Также только в двух случаях использована каноническая схема перекрестной рифмовки катренов на две рифмы.

И Иннокентий Анненский, и Анна Ахматова широко используют в своих сонетах различные смешанные схемы рифмовки катренов – перекрестно-охватную, охватно-перекрестную и т.п., а также рифмовку катренов на три и четыре рифмы.

Добавим к этому и наши наблюдения. Так, Марина Цветаева в четырех созданных ею сонетах лишь в одном, “Die stille Strasse” (хронологически самым первым, еще “ученическим”, вошедшем в ее первый сборник “Вечерний альбом”) использовала схему охватно-охватной рифмовки катренов **aBba aBba**. В трех других – “Встреча” (1910), “Как жгучая отточенная лесь...” (1915), “Проклятие тебе, что меч и кубок...” (1919, из монолога Казановы в пьесе “Феникс”) – схемы рифмовки катренов обратно-охватные: **aBba BaaB**, **aBba BaaB**, и **Abba bAAb**.

Б. Шерр предпринял исследование русского сонета с целью определения наиболее устойчивых, наиболее частотных формальных “канонически сонетных” параметров, соблюдение которых позволяло русскому стихотворению в 14 строк считаться (или оставаться) сонетом. Любопытны его наблюдения над рифмовкой октетов в цикле “Двадцать сонетов к Марии Стюарт” Иосифа Бродского. Лишь в четырех из двадцати сонетов Бродский использовал “каноническую” схему рифм в восьмистишии – **abba abba**; в остальных случаях он создает иные, “достойные внимания вариации внутри восьмистишия”, иногда даже отказываясь от обязательства употребления только двух рифм в первых восьми строках [31, с. 317–318].

Вполне однозначно можно заключить, что крупные русские поэты, проявлявшие интерес к сонетной форме, считали при этом просто необходимым экспериментирование с различными вариантами сонетных “канонов”, с их “нарушением”, “русификацией” и т.п. И тут едва ли не на первом месте стоят вариации именно с рифмовкой катренов.

В целом, считающаяся канонической (почему? для кого?) схема охватно-охватной рифмовки катренов типа **abba abba** (с однородной рифмой на стыке катренов) так и не прижилась на русской

поэтической ниве за все три столетия истории русского сонета.

Однако вполне справедливо, например, замечание В.М. Жирмунского, что именно “опоясывающие рифмы придают четверостишию большую метрическую замкнутость и самостоятельность; в то же время одинаковые рифмы <в обоих катренах первого восьмистишия сонета> соединяют метрически параллельные члены восходящей части <сонета> в некоторое более высокое и обособленное единство” [32, с. 449]. Перекрестный же тип рифмовки катренов **abab abab** не замкнут, никак не подчеркивает обособленность строф-катренов октета от терцетной части сонета...

Это весьма осязаемое для русского поэтического слуха противоречие (известная неорганичность однородных рифм на стыке катренов при охватно-охватной схеме их рифмовки и незамкнутость, неотграниченность катренного октета от терцетного секстета при перекрестной схеме рифмовки катренов) часто, видимо, и толкала поэтов на поиски “своих”, особых вариантов катренной рифмовки. Так возникали разные комбинации перекрестно-охватных, охватно-перекрестных, перекрестно-смежных и т.п. схем на две рифмы и рифмовка катренов на три и четыре рифмы.

Между тем найденная русской поэтической культурой “опытным путем”, вопреки требованиям западноевропейского “канона”, схема рифмовки катренов **abba baab (aBbA BaaB или Abba bAAb)** практически “снимает” это противоречие.

В теории сонета – “сонетистике” – давно уже признан как классический (помимо итало-французского) и так называемый английский тип сонета (три катрена плюс заключительное двустишие), восходящий к шекспировским образцам сонетов. Конечно, когда-то это было явным нарушением уже сложившегося к тому времени итало-французского “канона”; но ведь – Шекспир, все-таки!.. Е.Л. Донская, анализируя историю возникновения английской сонетной формы, отмечала: “Возможно, что, перенимая основные черты английской баллады, английский сонет перенял и традиционную форму – четное количество строк в строфе; терцины не привились” [33, с. 32]. «Таким образом, – замечает по этому поводу С.И. Кормилов, – канонизация “шекспировского” сонета произошла не только благодаря авторитету Шекспира, но, может быть, главным образом, благодаря объективным условиям и национальным культурным традициям (подчеркнуто мной. – В.Д.), на которых во многом вырос и сам Шекспир» [34, с. 36].

Думаю, стиховедам-теоретикам давно пора в понятие канона русского сонета включить охватный тип рифмовки катренов вида **abba baab** (с разными рифмами на стыке катренов) именно как канонический, классический, возможно даже – как *основной*, как наиболее соответствующий русскому стилю стихосложения, а не как “допустимый”, “нетрадиционный” и т.п.

Стоит вспомнить и слова русского классика, поэта нового времени В. Маяковского, который в статье “Как делать стихи?” (1926) с присущей ему решительностью утверждал: “...я не даю никаких правил для того, чтобы человек стал поэтом, чтобы он писал стихи. Таких правил вообще нет. Поэтом называется человек, который именно и создает эти самые поэтические правила”. И далее: “Положения, требующие формулирования, требующие правил, – выдвигает жизнь” [35, с. 82–84].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брюсов Валерий. Незданные стихи 1914–1924. Собранные И.М. Брюсовой. Под редакцией Н.С. Ашукина и А.А. Ильинского-Блюменау. М.: ГИЗ, 1928.
2. Благонравов В.Н. В.Я. Брюсов – мастер русского сонета. Самарканд: Изд. СамГУ, 1985.
3. Герасимов К.С. Сонет в творческом наследии Валерия Брюсова // Валерий Брюсов: Проблемы мастерства. Сборник научных трудов. Ставрополь, 1983. С. 34–62.
4. Валерий Брюсов. Собрание сочинений. В 7 т. М.: Художественная литература, 1973–1975.
5. Герасимов К.С. Валерий Брюсов и диалектика сонета // Валерий Брюсов: Исследования и материалы. Сборник научных трудов. Ставрополь, 1986. С. 12–18.
6. Гаспаров М.Л. “Синтетика поэзии” в сонетах В.Я. Брюсова // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том II. О стихах. М., 1997. С. 306–331.
7. Погорелова Б. Валерий Брюсов и его окружение // Новый журнал. Нью-Йорк, 1953. № 33. С. 176–198.
8. Погорелова Б. “Скорпион” и “Весы” // Новый журнал. Нью-Йорк, 1955. № 40. С. 168–178.
9. Немирова М.А. Автографы из старого альбома. М.: Изд. “Тривант”, 2006.
10. Брюсов Валерий. Из моей жизни. Автобиографическая и мемуарная проза. Сост., подгот. текста и коммент. В.Э. Молодякова. М.: ТЕРРА, 1994. Коммент. С. 222–224.
11. Шульговский Н.Н. Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения. СПб.; М., 1914.

12. Шульговский Н.Н. Прикладное стихосложение. Л., 1929.
13. Шульговский Н.Н. Занимательное стихосложение: Научные развлечения. М., 2008.
14. Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 193–238.
15. Бирюков С.Е. Зевгма: русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994.
16. Бонч-Осмоловская Т.Б. Введение в литературу формальных ограничений: Литература формы и игры от античности до наших дней. Самара, 2009.
17. Былинин В.К. Русские акrostихи старшей поры (до XVII в.) // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985. С. 209–243.
18. Гринбаум О.Н. Русский сонет и “золотая пропорция” ритма. СПб.: Изд. СПб. Ун-та, 1999.
19. Останкович А.В. Гармония сонета. М.: Изд. МГОУ, 2005.
20. Федотов О.И. Сонет. М.: РГГУ, 2011.
21. Холшевников В.Е. Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха. Предисловие. Л.: Изд. ЛГУ, 1983. С. 31.
22. Гаспаров М.Л. Сонет // Краткая литературная энциклопедия. Том 7. М., 1972. Стлб. 67–68.
23. Герасимов К. Диалектика канонов сонета // Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. Тбилиси, 1985. С. 23–51.
24. Шоу Т. Местный колорит в “Ромео и Джульетте” и сонет Мнишка в “Борисе Годунове” // Проблемы современного пушкиноведения. Сб. статей. Псков, 1995. С. 5–43.
25. Рак В.Д. Пушкинское стихотворение “Сонет” // Английская литература от “Беовульфа” до наших дней: К 100-летию со дня рождения Екатерины Иннокентьевны Клименко. Сб. научн. трудов. СПб., 2002. С. 160–168.
26. Гринбаум О.Н. “Онегинская строфа” как феномен русского стихосложения // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения академика Виктора Максимовича Жирмунского. СПб.: Наука, 2001. С. 299–309.
27. Гроссман Леонид. Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. М.: Никитинские субботники, 1927.
28. Манзуркин Леонид. “Суровый Дант не презирал сонета...” // Литературная учеба. М., 1985. № 1. С. 197.
29. Вишневский К.Д. Разнообразие формы русского сонета // Russian verse theory. Proceedings of the 1987 Conference at UCLA. UCLA Slavic Studies. Columbus (Ohio): Slavic Publishers, 1989. Vol. 18. P. 455–471.
30. Федотов О.И. Сонет в творчестве А. Ахматовой // Проблемы творчества и биографии А.А. Ахматовой. Тезисы докладов областной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения поэта. 12–14 июня 1989 года. Одесса, 1989. С. 17–20.
31. Шерр Барри. Русский сонет // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: РГГУ, 1996. С. 311–326.
32. Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975.
33. Донская Е.Л. О генезисе и развитии английского сонета XVI в. // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. М., 1988. № 2. С. 30–34.
34. Кормилов С.И. Некоторые проблемы современной теории сонета // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. М., 1993. № 3. С. 32–41.
35. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений. В 13 томах. Т. 12. М., 1959.