

М. В. Цветкова
(Нижний Новгород)

Прохождения итальянского сонета в Англии

Итальянский сонет, как известно, относится к так называемым «твердым формам». В 1332 г. падуанский юрист Антонио да Темпо в своем поэтическом трактате «Summa artis rithmici» сформулировал основные канонические правила сонета. Среди основных правил были:

1. стабильный объем (четырнадцать строк), распределявшихся в итальянской традиции следующим образом: два катрена, рифмующиеся обычно abbaabba и два терцета с рифмами: cdecde или cdcdcd;

2. строгая повторяемость рифм и порядок рифмовки: перекрестная или опоясывающая в катрене и более разнообразная в терцетах;

3. постоянный размер (обычно тот, что наиболее распространен в национальной традиции: одиннадцатисложник в итальянской, пятистопный ямб в английской, пяти- шестистопный ямб в русской);

К основным правилам добавлялись дополнительные:

- каждая из четырех частей должна обладать внутренней синтаксической законченностью;
- рифмы должны быть точными и звонкими (не случайно само название «сонет» - итальянской «sonetto» - восходит к провансальскому «sonnet», в основе которого лежит «son» - звук, и может толковаться как «звонкая песенка»);
- мужская и женская рифмы должны регулярно сменять друг друга;
- однозначные слова не могут повторяться в рамках одного стихотворения.

Ясно, что такого рода жанр относился к жанрам «интеллектуальным», требовавшим от своих создателей не только поэтического вдохновения но и виртуозного мастерства. Не случайно Николя Буало в трактате «Поэтическое искусство», когда заводит речь о сонете, подчеркивает, что этот жанр поэты

должны рассматривать как следствие козней бога Аполлона: «Сей прихотливый бог, как говорят, когда-то, / Французских рифмачей желая извести, / Законы строгие в Сонет решил внести»[1].

В английскую лирику жанр сонета был введен, по-видимому, сэром Томасом Уайеттом (1503-1642). Придворный Генриха VIII, дипломат, бывший послом в Испании, участником нескольких дипломатических миссий во Францию и Италию, питавший особенный интерес к итальянской литературе, он много переводил итальянских сонетистов (в том числе отдельные стихи из «Canzoniere» Петрарки) и писал собственные подражания. Хотя сам Уайетт предпочитал петраркианскую форму сонета (abba abba cde cde - два катрена, два терцета), благодаря его экспериментам в английскую поэзию вошла не классическая форма сонета, но иная, заимствованная, по видимому, у менее известных итальянских поэтов, и ставшая основой для английской сонетной традиции - три катрена и двустишие: abba abba cddc ee.

В сонетах Петрарки первые восемь строк задавали ситуацию, а заключительные шесть поворачивали ее каким-либо неожиданным образом. В утвердившейся в Англии форме сонета первый катрен обозначает тему, второй и третий постепенно развивают ее, а двустишие, подобное броскому афоризму, дает неожиданную, часто остроумную развязку. Возможно, подобное развертывание лирического сюжета больше импонировало английской ментальности, которая уже в то время с особым пиететом относилось к остроте ума, выдвигая во главу угла такой концепт, как «wit».

Граф Сарри (1517 – 1547) слегка модифицировал сонетную схему, внедренную в английскую традицию Уайеттом введя в третьем катрене перекрестную рифму вместо опоясывающей и в целом упростив задачу поиска четырех одинаковых рифм в бедном на рифмы английском языке: abba cddc efef gg,

Следующий этап победного шествия итальянской сонетной традиции в Англии связан с именами Филиппа Сидни (154---1586) и Эдмунда Спенсера (1552 – 1599). Сэр Филипп Сидни создал первый сонетный цикл на английском

языке (знаменитый сборник «Астрофил и стела» - *Astrophill and Stella* - написан в 1580, опубликован в 1591), пронизанный влиянием Петрарки, как в трактовке образа возлюбленной, так и в изображении отвергнутого чувства, которое не слабеет от невозможности взаимности). За этим циклом последовало появление сонетных циклов менее значительных поэтов: «Дэлия» (*Delia*) Дэниэла, «Идея» (*Idea*) Драйтона.

Спенсер, которого английские критики, именуют «величайшим поэтом Елизаветинской эпохи», помимо «Пастушеского календаря» («*The Shepherdes Calender*») и «Королевы Фей» («*The Fairie Queene*» в 90-е гг. XVIII в. создал цикл сонетов «*Amoretti*», где намек на итальянское влияние слышен уже в названии. Спенсер слыл мастером версификации, новатором, который экспериментировал с метрикой. Ему принадлежит изобретение собственной схемы рифмовки сонета, которая получила название «*Spencerian Sonnet*» (спенсеров сонет), предполагавший схему рифмовки abab bcbc cdcd ee. Таким образом, хотя основной формальный принцип утвердившейся в Англии разновидности сонета (три катрена, один терцет) оставался неизменным, по сравнению с предшественниками Спенсер позволил себе существенную инновацию - распространил менее изысканную перекрестную рифмовку на все три катрена, хотя сам принцип подхватывания рифмы из первой строфы во вторую, а из второй в третью, оставляет принцип рифмовки достаточно витиеватым и требующим от поэта изрядного мастерства.

«Спенсеров сонет» был принят на вооружение Шекспиром (1564 -1616), который из всех английских сонетистов наиболее радикально расходится с итальянской традицией, понимаемой к этому времени почти исключительно как «петраркистская традиция», которая, кстати, начиная с 40-х гг XVIII в. — момента, своего наивысшего расцвета в Англии - уже идет на спад. Новации Шекспира были связаны, прежде всего, с трактовкой образа возлюбленной, которая представлялась в разрез со сложившимся каноном не идеализированной ангелоподной блондинкой, а вполне земным темноволосым и смуглокожим созданием сомнительной нравственности.

Знаменитый 160 сонет («Ее глаза на звезды не похожи...») являет собой ярчайший пример прямой полемики с Петраркой и петраркистами.

Однако инновации Шекспира, по мнению специалистов, существенным образом коснулись и формальных аспектов сонета, что привело к появлению широко известного понятия «шекспировский сонет», включающего в себя новую схему рифмовки: abab cdcd efef gg - по сути своей еще более «демократизированную» схему Спенсера, позволявшую в каждом четверостишии использовать новые рифмы. Оба поэта действовали в одном и том же направлении упрощения рисунка рифм, поскольку английский язык на них намного беднее итальянского, поэтому идущие один за другим катрены с повторяющимися рифмами накладывали на английских стихотворцев гораздо большие ограничения, чем на итальянских и требовали от них куда большей изобретательности.

Помимо исключительно формальных признаков, жанр сонета предполагал обращение к определенной тематике, которая была связана с любовными переживаниями (причем, в мировой литературе, вслед за Данте и Петраркой в сонете закрепился в связи с трактовкой любовной темы мотив трагической, отвергнутой любви). Как правило, сонеты были обращены к возлюбленной, реже – к другу (как это было в сонетах Микеланджело и в части сонетов Шекспира). В XVII в. под влиянием распространившихся в Англии пуританских настроений сонет из стихотворения о любви к женщине превращается под пером Джона Донна (1572-1631) в стихотворение о любви к Богу («Благочестивые сонеты» / *Holy Sonnets*). Что не противоречит природе жанра. Достаточно вспомнить провансальскую традицию, откуда сонет берет свои жанровые истоки, где любовь земная воспринималась как просветляющая и приближающая к любви небесной, божественной. То, что на ранних этапах развития сонета существовало в нерасторжимом единстве, в постренессансной картине мира, с его распавшимися связями, стало функционировать самостоятельно: любовь земная отделилась от любви божественной, и каждая из них теперь могла стать самостоятельной темой сонета или сонетного цикла.

Донн пользуется «шекспировской» формой сонета. Однако в целом в XVII в. сонет как жанр любовной лирики в Англии оказался почти забыт, если не считать Мильтона (1608-1674), который, во-первых, от сонетного цикла снова вернулся к единичным сонетам, а во-вторых, вновь обратился к итальянской классической сонетной форме «через голову» Елизаветинцев.

В XVIII в. в моду вошли крупные поэтические формы (ироико-комические поэмы и опыты (essays)), среди малых форм доминировала элегия. Сонет почти на целое столетие вышел из употребления. А когда в конце столетия начинается некоторое возрождение интереса к нему (в творчестве Томаса Грея и поэтов второго ряда, таких как Вортон, Коупер и Боулз), то именно мильтоновское влияние, с его установкой на классический итальянский сонет, было определяющим.

Настоящее возрождение сонета в Англии происходит в начале XIX в. в творчестве Уильяма Вордсворта (1770-1850). Он тоже, вслед за Мильтоном предпочитает два катрена и два терцета, но упрощает рифмовку катренов: abba асса (подсчитано, что почти половина из более 500 его сонетов имеет эту структуру [2, с.1169]). Наряду с Уильямом Вордсвортом мастером сонета слыл Джон Китс (1795 – 1821), который придерживался шекспировской формы сонета, утверждая его права, наряду с классическим итальянским, ставшим к этому времени особенно популярным.

К этому времени вновь произошло расширение тематики жанра. Первым стихотворением, вышедшим из-под пера восемнадцатилетнего Китса, был сонет под названием «На первое знакомство с Гомером Чэпмена» (*On First Looking into Chapman's Homer*). Поводом к его написанию стало потрясение, которое юноша испытал, прочтя Гомера в знаменитом переводе Чэпмена, выполненном в XVII в.. Тематика этого произведения может быть соотнесена с тематикой, традиционной для сонета разве что по тому принципу, что она связана с восхищением и преклонением, правда, на этот раз не перед женщиной, но перед великим произведением искусства, великим творцом и великим переводчиком. С точки зрения рифмовки этот первый сонет

наследовал Мильтону, а через него петраркианской традиции. Однако более частотной в творчестве Китса все же стала шекспировская форма сонета [2. С.1169].

Это показывает, что в XIX в. английская и итальянская традиция существуют в британской поэзии вполне равноправно. Хотя говорить об их «английскости» или «итальянскости» можно, конечно, лишь условно – ведь английский сонет родился под прямым влиянием итальянской литературы, а та форма, которая именуется здесь итальянским сонетом, на самом деле, к XIX столетию уже вошла в национальную культуру благодаря Мильтону и укрепилось в ней, просто, поскольку ее внедрение было явлением более поздним, она в меньшей мере утратила свою связь с итальянской традицией.

Интересно, что в XIX в. начинают предприниматься попытки отразить сонет как жанр: работы Ли Ханта «Опыт о сонете» (*Essay on the Sonnet*) и Т. В. Х. Кроссланда «Английский сонет» (*The English Sonnet*).

После романтиков популярность сонета у авторов XIX в. не ослабевала. Достаточно вспомнить творчество Элизабет Браунинг (1806-1861), Альфреда Теннисона (1809-1892), Д. Г. Россетти (1828-1882), Кристины Россетти (1830-1894) и Элджернона Суинберна (1837-1909).

В творчестве английских поэтов XX в. сонет является редким гостем. К сонету на раннем этапе творчества обращались У. Х. Оден (1907-1973) и Дилан Томас (1914-1953). Единичные сонеты можно отыскать у У.Б. Йейтса (1865 -1937). В целом же поэзия XX-XXI столетия не терпит жанровой скованности. Поэтому, если сонетная форма выбирается тем или иным поэтом, на то, как правило, бывают веские основания.

Благодаря сайту британского поэтического архива [3] есть возможность составить общее представление о современном английском сонете. Если задать поиск по жанрам, то под рубрикой «сонет» появляется ссылка на Тони Харрисона, одного из крупнейших поэтов современной Великобритании. Принадлежащие ему стихотворения, которые классифицированы авторами сайта как сонеты, состоят из шестнадцати строк, срифмованных по схеме abab

cdcd efef ghgh. Этот, на первый взгляд, отход от традиции, является, при ближайшем рассмотрении, опорой на нее, вернее, на одну из поздних модификаций английской сонетной традиции. В 1862 г. Джордж Мэридит шестнадцатистрочными стихами написал целый цикл «Современная любовь» (*Modern Love*), в которых только рифмовка заключительных катренов была отличной от харрисоновской (ghhg). В то же время само наличие рифмы, наряду с силлабо-тоническим метром (являющееся скорее исключением, чем правилом, в современной английской поэзии), конечно же «работает» как аллюзия на классическую стихотворную форму.

Что касается тематики, то в этом отношении сонеты Харрисона вполне соответствуют требованиям жанра. Они имеют философский характер. Поэт размышляет в них о жизни и смерти, о прошлом и настоящем, о времени и о себе. Так, стихотворение «Таймер» (*Timer*), написанное строго рифмованным пятистопным ямбом, пронизано болью утраты и посвящено смерти матери:

Gold survives the fire that's hot enough

to make you ashes in a standard urn.

An envelope of course official buff

contains your wedding ring that wouldn't burn.

Dad told me I'd to tell at St. James's

the ring should go in the incinerator.

That "eternity" inscribed with both their names is

his surety that they'd be together, "later".

I signed for the parcelled clothing as the son,

the cardy, apron, pants, bra, dress-

The clerk phoned down, 6- 8- 8- 3- 1?

Has she still her ring on? (Slight pause) Yes!

It's on my warm palm now, your burnished ring!

I feel your ashes, head, arms, breasts, womb, legs,
sift through its circle slowly, like that thing
you used to let me watch to time the eggs. [4]

Графическая организация строф воспроизведена с полной точностью и обращает на себя особое внимание (точно так же организовано стихотворение «Концы книг» (*Book Ends*) [5], тоже представленное на сайте британского поэтического архива. Не смотря на то, что рифма диктует организацию стихов в четыре катрена, автор визуально «разрывает» свое произведение на два катрена, два двустишия, одностишие (в котором, совсем как в классическом сонете происходит смысловой поворот) и финальный терцет. Таким образом, у искушенного читателя не может не возникнуть ассоциаций с сонетом, но одновременно и ощущения смелой игры с традиционной формой.

Еще одним примером обращения к сонету может служить творчество К. Э. Даффи – нынешнего британского поэта-лауреата. Сама по себе должность поэта-лауреата, предполагающая исполнение обязанностей придворного поэта, откликающегося в стихах на события из жизни королевской семьи, подразумевает некую «образцовость», «эталонность», «английскость», наконец, назначаемого на эту должность поэта. На страничке британского сайта поэтического архива К. Э. Даффи характеризуется как «один из самых известных и почитаемых британских поэтов» [6]. Поэтому вполне правомерным представляется выяснить, каким же предстает сонет в творчестве К. Э. Даффи.

Официальный британский сайт поэтического архива, где материал организован таким образом, что поиск возможен по различным направлениям, в том числе и по жанрам, при наборе слова сонет дает целый ряд примеров сонетов ныне пишущих английских авторов. Примером сонета в творчестве К. Э. Даффи дается следующий текст:

Syntax

I want to call you thou, the sound
of the shape of the start
of a kiss – like this – thou –
and to say, after, I love,
thou, I love, thou I love, not
I love you.

Because I so do –
as we say now – I want to say
thee, I adore, I adore thee
and to know in my lips
the syntax of love resides,
and to gaze in thine eyes.

Love's language starts, stops, starts;
the right words flowing or clotting in the heart. [7]

Конечно, узнать в приведенном стихотворении классическую сонетную форму довольно затруднительно. Скорее можно говорить о том, что в формальной организации стихотворения присутствует аллюзия на сонет. Текст состоит из четырнадцати строк, как это и предписано для сонета. Однако организация строфики представляется весьма необычной – две шестистрочных строфы, которые венчает заключительное двустишие, типичное для английской ренессансной сонетной традиции.

Инновацией здесь является, прежде всего, использование строф, состоящих из шести строк, в основном корпусе стиха, которое встречалось прежде ни в английской, ни в европейской сонетной традиции. Кроме того, все строки, кроме двух заключительных, не рифмуются. Эта «вольность» по отношению к классической форме может быть обусловлена тем, что в

английской поэзии второй половины XX – начала XXI в. рифма (в ее традиционном понимании) в серьезной поэзии почти совсем исчезла из употребления. К тому же в истории мировой литературы уже были прецеденты безрифменных сонетов (например, сонеты Дю Белле, которые имели четкое деление на два катрена, два терцета, но не имели рифмы).

Тематика стихотворения Даффи прекрасно вписывается в представление о каноне жанра – оно посвящено любви и обращено к любимому. Импульсом, побудившим поэтессу обратиться к сонетной форме, по-видимому, явился сам ракурс, который она избирает для разговора о любви. Лирическая героиня признается, что наиболее подходящим для обращения к возлюбленному ощущает не современное местоимение «you», стертое от постоянного каждодневного употребления, уравнивающее отстраненное «вы» и интимное «ты», а старинное «thou». Это «thou», как и его формы «thee», «thine», само произнесение которых, по признанию лирической героини, рождает движение губ, напоминающих о поцелуе, несет в себе устойчивые коннотации с куртуазным веком, с его возвышенными представлениями о любви и, конечно же, с Шекспиром, а также – неминуемо с жанром сонета. Таким образом, все стихотворение оказывается основанным на постмодернистской остроумной интеллектуальной игре с читательскими ожиданиями, столь характерной для творчества К.Э.Даффи в целом.

В целом же отношение сегодняшних англоязычных стихотворцев к сонету замечательно суммировал в своем стихотворении популярный американский поэт Билли Коллинз. Свое стихотворение, которое так и называется: «Сонет» на сайте британского поэтического архива предваряется такими словами автора, сказанного, по-видимому, во время публичного чтения своих стихов:

Here's a slightly more formal poem – it's a sonnet of some kind <...>. But I mention... you remember Petrarch who's kind of one of the Italian founders of the sonnet and I mention his sweetheart, Laura, to whom he addressed all of his sonnets. And I just call the poem sonnet.

Sonnet

All we need is fourteen lines, well, thirteen now,
and after this on just a dozen
to launch a little ship on love's storm-tossed seas,
then only ten more left like rows of beans.

How easily it goes unless you get Elizabethan
and insist the iambic bongos must be played
and rhymes positioned at the ends of lines,
one for every station of the cross.

But hang on here while we make the turn
into the final six where all will be resolved,
where longing and heartache will find an end,
where Laura will tell Petrarch to put down his pen,
take off those crazy medieval tights,
blow out the lights, and come at last to bed.[8]

Стихотворение Билли Коллинза прекрасно высвечивает память сонетного жанра в современной англоязычной поэзии:

- обязательные четырнадцать строк;
- хрестоматийный образ влюбленного, уподобленного кораблику, летящему в бурном море, и готовому разбиться о скалу: «a little ship on love's storm-tossed seas» (сравнение, введенное в английскую поэзию Уайеттом, и растиражированное его подражателями);
- «барабанная дробь» ямбов - «the iambic bongos must be played» (которая, кстати, присутствует и у Коллинза);
- регулярная рифмовка («and rhymes positioned at the ends of lines»);

и обязательный для классического сонета резкий смысловой поворот после катренов, обеспечивающий неожиданную развязку в двух финальных

терцетах: «But hang on here while we make the turn / into the final six where all will be resolved».

Сонет продолжает быть неразрывно связан с именем Петрарки и его сонетами к Лауре, но мощная национальная традиция настойчиво отсылает и к елизаветинцам, на которых трудно не «сбиться», когда пишешь на английском языке («How easily it goes unless you get Elizabethan»).

Однако каково отношение современных поэтов ко всем этим строгим жанровым ограничениям? У Коллинза Лаура призывает Петрарку «скинуть это дурацкое средневековое трико». Причем в оригинале используется игра слов: «tights» означает «трико», но в основе этого слова лежит корень «tight», имеющий значение «тесный». Одновременно сам текст сонета Коллинза показывает, что в сегодня жанр прекрасно обходится без концевой рифмы, а «высокая» любовь петраркианской традиции превратилась в весьма приземленные физические отношения. «когда Лаура велит Петрарке оставить свое перо, / скинуть это дурацкое средневековое трико,/ задуть свечу и идти, наконец, в постель».

Список использованной литературы:

1. Буало Н. "Поэтическое искусство". Пер. С.С. Нестеровой и Г.С. Пиларова под ред. Н.А. Шенгели. // "Литературные манифесты западноевропейских классицистов". Собрание текстов, вступительная статья и общая редакция Н.П. Козловой. М.: Издательство Московского Университета, 1980. – 617 с. с. 429.

2. Sonnet // The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. By A.Preminger and T. V. F. Brogan. –Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993. – P. 1167-1170

3. <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive./home.do> Найден 30.12.2011.

4. <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singlePoem.do?poemId=7815> Найден 30.12.2011.

5. <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singlePoem.do?poemId=78>
34 Найден 30.12.2011.

6. <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singlePoet.do?poetId=1146>
8 Найден 30.12.2011.

<http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singlePoem.do?poemId=11512>
Найден 30.12.2011.

7.

8. <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singlePoet.do?poetId=6478>

Найден 30.12.2011.