

САМОЙЛЕНКО В. А.

**ВЕНОК СОНЕТОВ И ЕГО СУДЬБА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА И. ЛИСНЯНСКОЙ)**

Аннотация. В статье рассматриваются пути и характер трансформации жанровых форм венка сонетов в современной русской поэзии. На примере поэтического текста И. Лиснянской «В госпитале лицевого ранения» показано расширение содержательных и формальных признаков жанра.

Ключевые слова: венок сонетов, жанровая трансформация, катрен, магистрал, рифма, синтаксис, терцет.

SAMOYLENKO V. A.

**SEQUENCE OF SONNETS AND ITS ROLE IN MODERN RUSSIAN POETRY:
A STUDY OF I. LISNYANSKAYA'S POETIC TEXT**

Abstract. The article considers the transformation of the sequence of sonnets genre in modern Russian poetry. The study is based on the poetic text of I. Lisnyanskaya "In the Hospital of Facial Wound". The author shows the expansion of content and formal features of the genre.

Keywords: sequence of sonnets, transformation of genre, katren, magistral, rhyme, syntax, tercet.

В поэзии XX-го столетия большую популярность получила такая разновидность жанра сонета, как венок сонетов, состоящий из пятнадцати стихотворений. Как и сонет, классический венок сонетов создается по определенным правилам. Во-первых, данная форма, несмотря на то, что каждый сонет, составляющий венок, является самостоятельной единицей и твердой формой, должна быть единым целым. Поэтому венок сонетов должен иметь тему, развиваемую автором на протяжении всех четырнадцати сонетов и кратко изложенную в последнем, пятнадцатом сонете. Для этого используется особая форма в создании сонетов, составляющих венки. Последний сонет – композиционный ключ, который называют магистралом, а также мейстрсонетом (Бахтин) или короной (Бехер). Он пишется первым (для упрощения задачи поэта), а затем помещается в конец венка сонетов. Первый сонет Венка начинается первой строкой магистрала и заканчивается второй его строкой; второй сонет начинается второй строкой магистрала и заканчивается третьей строкой магистрала; третий сонет начинается третьей строкой магистрала и заканчивается четвертой и т.д. – до четырнадцатого сонета, который начинается последней строкой магистрала и заканчивается первой его строкой.

Во-вторых, сонеты, входящие в венок, должны соответствовать всем основным условиям, по которым пишется сонет, поскольку сонет – это тоже твердая форма. В-третьих,

все сонеты, которые его составляют, должны иметь одну систему рифмовки (иметь одну и ту же форму сонета) [5; 10].

Следует сказать, что в современной отечественной поэзии жанр сонета (как и венок сонетов) также остается популярным. Однако сегодня отношение к данной жанровой форме несколько меняется. Отличаясь от других лирических жанров строго регламентированными содержательными и формальными признаками, в современной поэзии венок сонетов воспринимается как своеобразная проверка поэтической техники письма, виртуозности авторского стиля [7; 8; 9]. Современные исследователи отмечают, что «обращение к данной жанровой разновидности в поэзии конца XX века можно расценивать не только как диалог с предшествующей культурой, но и как своеобразное “художественное поле”, на котором происходит проверка поэтического мастерства, с учетом требований постмодернистского письма» [3, с. 27]. Во многом этим и объясняется возросший интерес к жанру сонета, а также жанровому циклу сонетов в творчестве поэтов рубежа XX – XXI веков, где наибольший интерес привлекает не столько следование жанровому канону, сколько, отступление от него. Примером «расшатывания» регламентированной жанровой формы сонета может являться «Сонеты на рубашках» (1978-1991) Г. Сапгира, «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974) И. Бродского, «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» (1995) Т. Кибирова, «Двадцать сонетов к М.» (1998) М. Степановой, «Невенки сонетов» (1997) А. Еременко и мн. др.

Если поэты «авангардной» парадигмы активно используют жанровую форму венка сонетов, то в творчестве авторов «традиционной» парадигмы она – весьма редкое явление [2]. Придерживаясь классического представления жанра, поэты-традиционалисты понимают всю сложность его создания: сохранение строгой формы при передаче целостности содержания. Среди современных авторов, разрабатывающих классическую форму венка сонетов, можно выделить И. Лиснянскую. Сложную поэтическую форму поэтесса представляет в венке сонетов «В госпитале лицевого ранения» (1984).

Первые прочтения данного произведения создают впечатление, что перед нами классический венок сонетов – четырнадцать сонетов и магистрал, заключающий в себе кратко изложенную тему, развивающуюся в предыдущих четырнадцати сонетах. Однако обращает на себя внимание тема данного произведения, на первый взгляд, не вписывающаяся в канонические жанровые признаки венка сонетов. Тема войны, изначально кажущаяся ведущей в произведении И. Лиснянской, тесно переплетена с личностными переживаниями, воспоминаниями о прошлом и размышлениями о настоящем. От сонета к сонету читатель вместе с лирической героиней переносится из одного отрезка ее жизни в другой, иногда замирая где-то между, тайно наблюдая за ее мыслями.

Так, в первом сонете мы видим сцену из прошлого: юная девочка, медсестра чуть не была изнасилована одним из раненных, «тем, кто подыгрывал ей на трехрядке / И привыкал к наглазным полоскам» [6, с. 254]. А уже во втором сонете читатель перемещается в настоящее, на Московщину, где застаёт лирическую героиню за размышлениями о своем настоящем: «А почему я не в литературе – / В этом пускай разберется историк. / Мне ж недосуг. Впрошаю эпитаф: / «Гордость и робость – родные сестры, / Как, без игры, – оказалась я в играх, / В братстве, как выяснилось, бутафорском?»» [6, с. 255].

В данном примере читатель угадывает тесную связь между лирической героиней и автором, что говорит о наличии такого важного содержательно признака данного жанра как автобиографизм. Продолжая наблюдать за размышлениями лирической героини в третьем сонете, читатель окончательно понимает, что девочка в первом сонете и есть сама лирическая героиня, которая погружена в воспоминания сорокалетней давности. И то, что воспоминания спустя годы все так же яркие, как реальность, подтверждает возникающий в третьем сонете метафорический образ памяти: «Память осталась вечным подростком, – / Гордой, рассеянной, робкой осталась, / С голосом, треснувшим в зданье громоздком...» [6, с. 256]. Такие путешествия по линии жизни лирической героини продолжаются на протяжении всех четырнадцати сонетов и достигают своего предела в магистрале: здесь возрастает скорость этих перемещений, и если в первом катрене лирическая героиня в нынешнем времени, то в следующем за ним терцетах – уже в прошлом.

Тематическая сложность представленного «венка сонетов» закрепляется непростой формой, которая становится явной после полного погружения в содержание произведения и детального его рассмотрения. Каждый сонет перенасыщен информацией. Практически каждая фраза несет в себе многообразие смыслов, которые понимаются не сразу. Так, фраза «в свете войны» в первом сонете равна по значению фразе «во время войны», но другой ее смысл приходит к читателю после прочтения им последнего сонета, где «в свете войны» раскрывает еще одно свое значение – «в том или ином виде войны».

В строке «Все относительно в полном ажуре...» фраза «в полном ажуре», с одной стороны, может трактоваться как описание интерьера, в котором присутствуют узорчатые изделия из ткани, например, тюль или скатерть, покрывающая тот самый столик, который «божьи коровки обжили», а с другой стороны, равна по значению фразе «все хорошо, благополучно». Строка «Муха местечко нашла в абажуре...», с одной стороны, кажется просто описательной – перед нами возникает комната, где находится лирическая героиня, и абажур, на который село насекомое. Но по-другому воспринимается эта строка в сочетании с последующей: «Муха местечко нашла в абажуре, // А почему я не в литературе...». В этом случае мы видим и скрытый смысл фразы: в отличие от лирической героини, насекомое

нашло комфортное для нее место. «Лица, попавшие в переделку» – можно трактовать как «люди, перенесшие операцию на лице», но можно и как «люди-участники войны».

Фраза «щели для зренья, дыханья и речи» сразу же рисует лицо в марлевой маске с небольшими отверстиями для глаз, носа и рта. Но если воспринимать эту фразу как метафору, то мы видим не людей в масках, а людей, ожесточенных войной, которые разучились открыто и по-доброму смотреть на мир, свободно и глубоко дышать, смеяться и говорить в полный голос.

Нельзя не отметить, что в венке сонетов И. Лиснянской такого рода метафоры как нельзя лучше раскрывают ведущую тему – жестокость и ужас войны. К ним можно отнести метафору о море, «покрытом масляным лоском», которое «от мазута цветное» (речь идет о нефти, мазуте, масле, разливающихся в результате военных сражений на море). А также – «черный ход», через который к морю ведет санитарка раненого, воспринимается не только как «выход в обход правил». Особо значимым становится в данном случае и переносное значение слова «черный» («мрачный», «траурный», «тяжелый»), которое, как и вышеуказанные метафоры, создает атмосферу войны, полную боли, угнетения, потерь, мрака и тяжести [4].

Сложность формы закрепляется и таким ритмико-интонационным приемом, как нарушением рифмовки. Классический сонет требует соблюдения определенных канонов в способе рифмовки, от которых автор в своем венке сонетов сознательно отступает, усиливая тяжелую тональность произведения. Во-первых, все сонеты Венка не имеют однозначно единой формы: каждый сонет (за исключением второго и пятнадцатого) состоит из катренов перекрестной рифмовки, но рифмовка терцетов чрезвычайно многообразна, что противоречит требованию о единой форме каждого сонета в венке. Во-вторых, не соблюдено чередование рифм: все стихи в каждом сонете Венка заканчиваются женской рифмой. В-третьих, в венке сонетов И. Лиснянской отсутствует фиксированная норма слогов (154 слога). В-четвертых, нарушено построение терцетов. Здесь важно отметить и то, что по мере развития сюжета и возрастания мрачной атмосферы в венке сонетов, в терцетах каждого из сонетов наблюдается все больше отступлений от нормы.

В магистрале, где представлен итог всех размышлений лирической героини, ее окончательное осмысление горьких жизненных истин и готовность до конца своей жизни смиренно двигаться вперед, нарушено не только построение терцетов, но и всего сонета в целом. Он состоит из одного катрена и 3-х терцетов, причем первый из них рифмой связан с катреном, а последние два связаны рифмой между собой. Это позволяет, во-первых, воссоздать четкие границы между прошлым и настоящим, а, во-вторых, дать ответы на вопросы, поставленные в предыдущих сонетах Венка: «В свете войны маскировочно-

жестком / Мне и мой нынешний жребий не горек. / Память осталась вечным подростком, - / Я ли вхожу в олеандровый дворик? / В городе нефти, в тылу приморском, / В тесной матроске, в туфлях без набоек, / Девочка пела в консерваторском / Зале на 118 коек. / Что ни лицо, то закрытая рана. / Что моя жизнь перед этой бедою? / Только мое здесь лицо открыто, / Пуля не ранит, не буду убита! / Ломко звенит колокольчик сопрано: / Утро туманное, утро седое...» [6, с. 268]. Безусловно, все эти отступления от существующих канонов сказываются на музыкальности произведения: его не просто читать, что в данном произведении не минус, а несомненный плюс, поскольку тематика и создаваемая автором угнетающая, давящая атмосфера чувствуются благодаря сложной музыкальности гораздо сильнее.

Анализируя венок сонетов И. Лиснянской, мы обнаруживаем еще одну причину сложности его формы: синтаксис. Согласно канонам, сонет должен иметь строгий синтаксис, т.е. каждый катрен и каждый терцет – это смысловое единство, отдельное предложение. Сложность сонетов, входящих в Венок в том, что не каждая его часть – это законченное предложение, а почти весь сонет и есть отдельное предложение. Это во многом нарушает и другой классический канон – последовательность развития мысли («тезис – антитезис – синтез – развязка») [10, с. 154]. И. Лиснянская намеренно усложняет синтаксис венка сонетов, используя такой стилистический прием, как анжамбеманы. Обращаясь к ним на протяжении всего произведения, поэтесса тем самым создает повествовательную интонацию как более предпочтительную для выбранной ею тематики, и это также отдаляет ее сонеты от классических сонетов, призванных быть возвышенными и ритмическими: «Мне сорок лет моя память казалась / Слепком былого, иль отголоском, / Или резонно вполне представлялась / Будущей жизни беглым наброском, – / Память живым существом оказалась» [6, с. 256]. Важен в этом отношении и тот факт, что автор не всегда завершает сонеты Венка сонетным замком. Несомненно, такое отступление от классических требований обусловлено именно тематикой и выбором соответствующей с ней интонацией.

Также следует отметить, что особая интимная тональность звучания произведения создается как за счет посвящения («Памяти моего отца, погибшего на войне»), так и за счет целого ряда эпитафий [3]. И. Лиснянская намеренно усложняет жанровую форму венка сонетов, предваряя каждую часть эпитафией из творчества близких ей поэтов. Строчки из поэзии Блока, Цветаевой, Мандельштама, Ходасевича, Липкина и др. не только оттеняют основную поэтическую идею каждого сонета, но подчеркивают преемственность культурных поколений, нерасторжимую связь прошлого и настоящего. Таким образом, финальная часть, магистрал, передает всю архитектурную сложность текста. Сквозь обобщенное переживание лирической героини угадывается непростая судьба автора на фоне истории.

Таким образом, венок сонетов И. Лиснянской «В госпитале лицевого ранения» – пример переосмысления традиционного жанра в контексте современности. Автор усваивает классические традиции жанра венка сонетов, привнося в него свое собственное видение, во многом определенное выбранной темой. Анализ содержания произведения и его формы неотрывно друг от друга позволяет понять мотивацию поэтессы в ее отступлениях от канонических жанровых признаков сонета. Все авторские отступления обусловлены, в первую очередь, актуализацией темы произведения – война, античеловечность и насилие, которые так противоречат той жизни, в которой торжествует гуманность и толерантность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гудкова С. П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980-2000-х годов: автореф. ... дис. д-ра филол. наук. – Саранск, 2011. – 41 с.
2. Гудкова С. П. «Традиционная» и «авангардная» парадигмы в современном поэтическом пространстве: теоретико- и историко-литературные аспекты проблемы // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2009. – № 4. – С. 210–214.
3. Гудкова С. П., Дубровская С. А., Шаронова Е. А. Своеобразие художественного пространства драматургии А. С. Пушкина: смеховой дискурс // Гуманитарные науки и образование. – 2013. – № 4 (16). – С. 123–127.
4. Гудкова С. П., Дубровская С. А., Шаронова Е. А. Система персонажей романа Захара Прилепина «Патологии» сквозь призму карнавализации // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2013. – № 4. – С. 191–195.
5. Квятковский А. П. Венок сонетов. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – С. 72–74.
6. Лиснянская И. Л. Эхо. – М.: Время, 2005. – 648 с.
7. Осовский О. Е., Попова И. Л. Книга М. М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2012. – Т. 7. – № 2. – С. 76–80.
8. Осовский О. Е. Карнавал и карнавальная культура в работах М. Бахтина 1930-1950-х гг. // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 2002. – № 1. – С. 59.
9. Осовский О. Е., Дубровская С. А. Разработка концепции «смехового слова» в трудах М. М. Бахтина 193-1960-х гг. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 4-1 (34). – С. 163–167.
10. Пронин В. А. Сонет – мир в миниатюре. В кн.: Теория литературных жанров: учеб. пособие. – М.: МГУП, 1999. – С. 153–165.