

Т. Венцлова

О строении сонета Вячеслава Иванова «La Superba»

Тень реет. В глубине, за рощей горных пиний,
Залива гневный блеск под грозовым крылом,
И зыбкой чешуи изменчивым стеклом –
Туч отраженный мрак, и волн отлив павлиний...

А на краю земли, в красе надменных линий,
Восточный стражник — мыс подъемлет свой шелом,
И синие хребты властительным челом
Из влажной бирюзы встают до тучи синей.

Лазурный дух морей, безвестных гость дорог –
Вдали корабль; пред ним — серп лунный, вождь эфирный...
Уж день переступил предельных скал порог.

Но горном тлеющим, в излучине сафирной,
В уступах, на чертог нагромоздив чертог,
Все рдеет Генуи амфитеатр порфирный.

Стихотворение «La Superba» впервые опубликовано в сборнике Вячеслава Иванова «Кормчие звезды» (1902), в разделе «Итальянские сонеты», состоящем из двадцати двух поэтических текстов. Его можно предположительно датировать 1898 или 1899 годом. С конца 1897 года до конца 1898 года поэт жил в приморском городке Аренцано, несколько западнее

Генуи, которой посвящены стихи¹. 1899 годом датируются некоторые другие «Итальянские сонеты»². Две строки «La Superba» Иванов цитирует в своем письме Лидии Зиновьевой-Аннибал от 2–4/15–17 декабря 1901 года из Афин: в это время стихотворение, несомненно, было ей хорошо знакомо³. В письме Лидии Ивану Михайловичу Гревсу от 17/29 января 1898 года можно найти описание пейзажа Аренцано, близкое к тексту стихотворения: «Местечко наше совсем полудикое: никого нет. Тишина и море и вся красота упоительная Генуэзского залива с амфитеатром Генуи по холмам вдали — лежит перед нами, видимая с нашей горки, где наша вилла, через серую рощу оливок»⁴.

Раздел или цикл, куда входит «La Superba», посвящен в основном местностям Италии (Венеции, Равенне, Риму, Сиракузам, Таормине, озеру Немии...) и памятникам итальянского искусства («Последней вечере» Леонардо да Винчи, «Давиду» Микеланджело, ватиканским фрескам Рафаэля...). Его можно считать частью весьма обширного «итальянского текста» русской литературы⁵. Сонеты цикла обычно построены по так называемому итальянскому (петрарковскому) типу, хотя рифмовка — особенно терцетов — от него иногда отклоняется⁶. Эту ориентацию на классический чужеземный образец подчеркивает сам Вячеслав Иванов в стихотворном эпиграфе к разделу:

Италия, тебе славянский стих
Звучит, стеснен в доспех твоих созвучий!
Стих родины отзвучной и певучей,
Прими его — дар от даров твоих!

Пятнадцать «Итальянских сонетов», в том числе «La Superba», написаны шестистопным ямбом с цезурой после третьей стопы; в семи сонетах употреблен пятистопный ямб.

Как и многие другие сонеты цикла, «La Superba» — пейзажное стихотворение, сопоставимое, скажем, с «Крымскими сонетами» Адама Мицкевича. Оно описывает Генуэзский залив на закате, под грозовыми облаками, с кораблем на воде и лунным серпом в небе. Край залива отмечает гористый мыс Портофино, о котором дан авторский комментарий: «„Восточный стражник — мыс“ — Porto Fino, напоминающий своею формой коринфский шлем». Сам город находится в глубине картины и появляется только в завершающем терцете.

В этом пейзаже (в отличие, например, от того же Мицкевича) вообще нет человека: изображены атмосферные массы, массы ландшафта, массы архитектуры. Человек представлен только взглядом — он есть как бы зри-

тель торжественного (античного) спектакля. В последней строке недаром поминается амфитеатр. Но любопытно, что этот амфитеатр — часть, причем главная часть, развернутой перед нами сцены: зритель не находится в амфитеатре, а глядит на него издали — видимо, с морского берега, со стороны Аренцано (как актер мог бы глядеть на ярусы сидений с края орхестры). Иначе говоря, зрительный зал оказывается частью представления, как бы декорацией. Поэт преподносит нам некий «театр в театре», театр в квадрате, где разыгрывает спектакль то ли природа, то ли Бог.

Смысловое движение катренов и терцетов в целом следует классической (шлегелевской) схеме. Первый катрен описывает залив — изменчивую воду и небо над ней; противопоставленный ему второй катрен уточняет границы картины — дальний восточный берег Портофино и хребты, окружающие водное пространство. При этом последние строки обоих катренов связаны — они подчеркивают вертикаль, крайние точки которой (облака и волны) расположены согласно фигуре хиазма («**Туч** отраженный мрак, и **волн** отлив павлиний — Из **влажной бирюзы** встают до **тучи синей**»). В первом терцете сохранена та же оппозиция **верх** vs. **низ**, но вводятся новые ее элементы: появляется корабль — точка на воде залива, и луна — серп высоко над водой. Кроме этого, здесь уточнено время — вечер («Уж день переступил предельных скал порог»). Во втором терцете сонет находит свое разрешение и логическое завершение. Взгляд устремляется в **глубину** (упомянутую уже в первой строке), и ему открывается зрелище далекого, уступами поднимающегося **вверх**, вечернего, но еще не погруженного во мрак города. Этот город предстает как медиатор в пространстве и во времени: он расположен между водой и небом, а также между ночью (тенью) и днем.

При этом сонет построен по модели загадки. «La Superba» (великолепная, превосходная) — традиционный эпитет Генуи. Как известно, подобные эпитеты прилагаются ко многим итальянским городам (Roma la santa, Firenze la bella, Padova la dotta, Bologna la grassa). Но если читатель этого не знает (что, впрочем, относится скорее к современному читателю, чем к читателю эпохи Вячеслава Иванова), ему до конца не вполне ясно, о чем идет речь, и лишь последняя строка дает разгадку (в этом смысле, как и в других, оказываясь разрешением сонета). Заглавие стихотворения есть как бы псевдоним, который раскрывается в конце. Кстати говоря, этот же прием в ослабленном виде проведен в первом терцете. «Лазурный дух морей, безвестных гость дорог» — две загадочные перифразы, смысл которых («корабль») раскрывается только в следующей строке.

Впрочем, фонетические намеки на имя «Генуя» обильно рассыпаны в сонете с самого его начала (тень, глубине, гневный и т. д.; ср. еще чешуи — Ге-

нуи). Весьма любопытно, что в последней строке анаграммировано и другое географическое название — Портофино (амфитеатр порфирный).

Один из основных ивановских приемов, заметный отнюдь не только в разбираемом нами стихотворении, — нарастание материальности от строфы к строфе и даже от строки к строке. «Все легкое, зыбкое, туманное и разреженное посредством ряда метафор последовательно подменено и вытеснено тяжелым, незыблемым, плотным»⁷. Вначале перед нами волны и тучи, затем появляются дальние, слегка «дематериализованные» холмы, превращенные как бы в мифические фигуры («Восточный **стражник** — мыс **подъемлет свой шелом**, / И синие хребты **властительным челом** / Из влажной бирюзы встают до тучи синей»), затем корабль и луна, еще обладающие признаками «летучести», «космичности» и данные в антропоморфно-мифологическом модусе («Лазурный **дух** морей, безвестных **гость** дорог», «**вождь** эфирный»), затем вполне материальные скалы, и в конце концов «сверхматериальные», громоздящиеся друг на друга дворцы Генуи на уступах каменного амфитеатра. То же нарастание материальности очевидно в последовательности рифм: **эфирный** — **сафирной** — **порфи**рный. Речь идет вначале о «невесомой материи» эфира, после этого о *прозрачном* драгоценном камне и наконец о *непрозрачной*, тяжелой горной породе. «Поэт озабочен тем, чтобы вернуть стершимся „ювелирным“ сравнениям почти навязчивую чувственную конкретность. Для этого он ставит метафорический образ камня в возможно более тесное соседство с образом „настоящего“ камня»⁸. Впрочем, даже зыбкая материя воды и туч дается как нечто весомое и/или твердое (крыло, стекло, бирюза).

Этому нарастанию материальности аккомпанирует игра света. На землю сходит вечер и ночь, но свет постепенно усиливается. Сонет начинается со слов «Тень реет», которым в последней строке, в той же позиции, отвечают слова «Все рдеет» (отметим здесь и сильную звуковую связь реет — рдеет). «Отраженный мрак» в конце первого катрена соотносится с «горном тлеющим» в начале заключительного терцета (причем горн, в отличие от мрака, — нечто материальное). Можно заметить, что слово «тлеющим» (причастие от глагола тлеет) связано с открывающими текст словами тень реет.

Неоднократно отмечалась «геральдичность», «эмблематичность», статичность ивановских текстов, имеющая прямое отношение к его концепции символа⁹. В конечном счете к ней сводится подчеркнутая материальность, о которой мы только что говорили. Статичность стихотворения «La Superba» проявляется и на грамматическом уровне. Вячеслава Иванова часто определяют как «поэта существительного». Это оправдывается и в нашем случае. Всего в сонете 89 слов: почти половина из них (41) — существительные, 21 — прилагательные или причастия, глаголов толь-

ко б (правда, в основном это глаголы движения). В первом катрене только один глагол — **реет**; все остальные глаголы трансформированы в имена (**блеск, изменчивый, отраженный, отлив**). Только один глагол — **переступил** — дан и в первом терцете, изобилующем эллипсисами. При этом имена очень часто (24 случая, из них в первом терцете 9) появляются в «наиболее статичном» падеже — номинативе. Следует отметить характерные для Иванова архаизмы (**подъемлет, шелом, челом, пред, чертог...**), а также иностранные слова, обычно грецизмы, выделяющиеся «нерусской» фонемой **ф**. Впрочем, и те и другие в тексте стихотворения употребляются скорее умеренно.

Вторая и четвертая строки сонета (так же, как четвертая и восьмая) дают фигуру хиазма:

Залива гневный блеск / под грозовым крылом

Туч отраженный мрак, / и волн отлив павлиний

Слово **залива** как бы отражено в слове **отлив**, слова **грозовым крылом** — в словах **туч ... мрак**. Интересно, что в существительном **отлив**, обозначающем «игру красок», оживает и другая коннотация — «убыль воды», «отступление волн от берега». Можно заподозрить и окказиональную коннотацию, действующую только в пределах данного текста: «отлив» противопоставлен «заливу», есть как бы «антизалив» — может быть, то место суши, где с радужным сверканием разбиваются волны.

На ритмическом уровне, кроме общего оттенка торжественной архаизации, свойственного строгому шестистопному ямбу, заметны разнообразные семантические эффекты: «утяжеляющие» спондеи (**тѣнь реет, сѣрп лунный, все рдеет**), резкий перебой (хориямб) в четвертой строке (**туч отраженный мрак**), два пиррихия перед цезурой в завершающем терцете, дополнительно сближающие параллельно расположенные трехсложные слова **тлѣющим** и **Гѣнуи**.

Интересна ритмическая игра на коротких односложных словах в номинативе (**дух, гость, серп, вождь**), противопоставленных своему окружению: это, несомненно, иконический прием — точки в пространстве выделяются на его фоне. На уровне синтаксиса подобным же образом первая фраза, состоящая только из субъекта и предиката, противопоставлена развернутым предложениям, из которых в основном строится сонет. Многочисленные перифразы и инверсии деавтоматизируют смысловое развитие стиха, делают его медлительным, затрудненным, что для Вячеслава Иванова вообще типично.

Наконец, бросается в глаза утонченная звуковая организация сонета. Как свойственно символистской поэтике вообще, в фонетической ткани стиха преобладают сонорные: в частности, на них построены все рифмы (**пийнй** — **крылом** — **стеклом** — **павдинйй**, **линийй** — **шелом** — **чедом** — **синей**, **дорог** — **эфирныйй** — **порог**, **сафирнойй** — **чертог** — **порфирныйй**). Однако в «La Superba» эта установка на сонорные дополнительно мотивирована темой: поэт стремится приблизиться к итальянскому языку — так сказать, вычленить в русской речи итальянский слой. Отметим и другие звуковые игры — например, **краю ... красе, землі ... лінийй** в пятой строке (здесь, как и во многих других местах, создан айкон «отражения»), **переступил предельных ... порог** в одиннадцатой строке (сокращающиеся фонетические последовательности дают айкон «переступания»). Слово **горном** в двенадцатой строке есть как бы фонетический намек на **гору (горы)** и **город** — слова, которые в тексте отсутствуют¹⁰.

Сонет «La Superba» — одно из высоких достижений Вячеслава Иванова. Геометрическая точность его композиции, статичность и эмблематичность словаря, изысканная игра на смысловых и формальных уровнях, некоторая загадочность — характерные черты ивановской поэтики, воплощенные здесь с несомненным блеском. При этом сложность стихотворения не переходит в переусложненность (что для Иванова отнюдь не является правилом). Пейзаж превращается в философский этюд о связи природы и культуры, древности и современности. Из неба и моря, из словесных масс, из их движения, разрешающегося только в последней строке, возникает образ одного из прекрасных городов любимой Ивановым Европы. «Великолепная» Генуя приобретает вес и глубину символа. «Я стою часто „на границе символизма“, но это не недостаток; к символизму приближаются лучшие поэты, и где он отсутствует вполне, отсутствует, по мнению С[оловьева], и поэзия», — писал, передавая справедливое мнение одного из своих учителей, Вячеслав Иванов Лидии Зиновьевой-Аннибал 21 октября/2 ноября 1895 года¹¹.

¹ Известны пять писем Иванова Зиновьевой-Аннибал, посланных из Аренцано в период от 15/27 апреля до 22 апреля/4 мая 1898 года. Одно письмо (20 апреля/2 мая 1898 года) послано из самой Генуи. См.: *Иванов Вяч., Зиновьева-Аннибал Л.* Переписка 1894–1903. Москва: Новое литературное обозрение, 2009. Т. 1. С. 566–571, 574–580, 582–584.

² К ним примыкают многие стихи раздела «Thalassia», шесть из которых посвящены той же области, где находится Аренцано (La Riviera di Ponente).

³ *Иванов Вяч., Зиновьева-Аннибал Л.* Переписка 1894–1903. Москва: Новое литературное обозрение, 2009. Т. 2. С. 21.

⁴ История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова. Москва: РОССПЭН, 2006. С. 206.

⁵ Ср. Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 29–57.

⁶ В «La Superba» отклонений от строгого типа рифмовки (AbbA AbbA cDc DcD) нет.

⁷ Аверинцев С. Вячеслав Иванов // Иванов В. Стихотворения и поэмы. Ленинград: Советский писатель, 1976. С. 29.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 30–32.

¹⁰ Кстати говоря, **горном** перекликается со словом **горных** из первой строки.

¹¹ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка 1894–1903. Т. 1. С. 328.