

Russica Romana

VOLUME II 1995



LA FENICE EDIZIONI

Русский венок сонетов: истоки, форма и смысл

1. – Проблема соотношения формы и смысла в поэтическом тексте была поставлена беспристрастным ‘первым русским филологом’ Тредиаковским. Отрицая прямую зависимость семантики от метра в оде, он связывал тематику с традицией поэтической формы или жанра¹. В *Новом и кратком способе к сложению российских стихов* 1735 г., задуманном также как свод форм и идей для создаваемой новой литературной культуры, каждый ‘образец’ новой формы сопровождался краткими сведениями о его поэтической истории. Помещенные здесь ‘образцы’ претендовали на то, чтобы открывать новый этап европейской традиции этих форм – на этот раз на русском поэтическом языке; в идеале именно они должны были начать русскую поэтическую традицию. В этой связи первостепенной для этой дальнейшей традиции должна была быть и тематика этих ‘образцов’, в какой-то мере ее предопределяющая.

Поэтому выбор тематики ‘образцов’ для Тредиаковского, как можно думать, был глубоко неслучайным. Как ‘образец’ сонета в 1732 г. 29-летний Тредиаковский избрал сонет де Барро (seigneur Jacques Vallée des Barreaux, 1602-1673) *Покаяние*. Тема сонета – неминуемое осуждение правосудием Божиим человека, гибель человека, но и его спасение благодаря искупительной жертве Христа. Барро, который некогда был

¹ Ср. А.Б. Шишкин, *Поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова*, в сб. *XVIII век*, 14, Л. 1983, с. 234 и дал.

отъявленным либертином и вольнодумцем, на одре смерти провозгласил в этом сонете свое покаяние и отречение от безбожного прошлого. Литературная Франция была поражена этим стихотворением закоренелого либертина, на что, кажется, Тредиаковский намекал в французском письме к своему высокопоставленному другу Вешнякову: “Примите, сударь, сонет, который перед Вами – первый на нашем языке. (...) Это тот самый сонет, который наделал во Франции столько шума”².

В *Способе* Тредиаковский рассказал об итальянском происхождении сонета и описал его формальную структуру. Тредиаковский не раскрывал здесь символики чисел сонета – тройки, четверки и двойной семерки, из которой слагаются 14 сонетных строк (в мифопоэтической культуре семерка могла обозначать “общую идею вселенной, константу в описании мирового дерева, полный состав пантеона, число сказочных героев-братьев [...] число дней недели, число дней праздников, количество цветов спектра, тонов в музыке” и т.п.³), символику, благодаря которой структура сонета потенциально обладает возможностью выражать диалектическое содержание. Но об этих предельных диалектических возможностях сонетной формы, о ее потенциальном высоком антиномизме свидетельствовал сам сонет Барро (ведь покаяние, как и обращение – центральный и высший момент жизни), примиряя две непримиримые в обычной логике тезы, ведя их к синтезу, который находился над привычным в жизни сопряжением смыслов, на некоем высшем уровне истины.

Сонет *Покаяние*, опубликованный в *Способе* 1735 г., учебнике стихотворства для многих поэтов, между прочими, и

² Цит. по Б. Успенский, А. Шишкин. *Тредиаковский и янсенисты*. Париж 1990, с. 142.

³ В.Н. Топоров, *Числа*, в кн.: *Мифы народов мира*. Энциклопедия, М. 1982, т. 2, с. 631. Ср. также рассуждения о семерке М. Волошина в заметке 1907 г. *Крестный путь*: “Семь ступеней крестного пути соответствуют семи ступеням христианского посвящения, символически воплощенного в архитектурных кристаллах готических соборов”. Пятая ступень для Волошина – смерть на кресте, седьмая – воскресение. М. Волошин, *Стихотворения и поэмы в 2 томах*, т. 2, Париж 1982, с. 64-65.

Державина – без сомнения занимал в русской литературной культуре позицию очень высокой авторитетности. Этот особый статус первого сонета на русском языке ставит перед историком русской поэзии ряд вопросов; сформулируем их предварительно как вопросы о соотношении истоков, традиции, формы и смысла в русском сонете; в терминах Бахтина их можно было бы обозначить как вопрос о ‘памяти жанра’ – затухающей и вновь актуализирующейся – в судьбе сонета.

Через почти два столетия после Тредиаковского, сонет о русском сонете написал Л. П. Гроссман, историк русской литературы, автор во многом этапной работы *Поэтика сонета* (1925). Жанр и канон сонета позволил автору кратко и точно изложить этапы сонетной истории:

Раскрыл нам Дельвиг таинство сонета,
Чей трудный шифр был Тредьяковским дан,
И принял Пушкин кованный чекан
Для строгих дум о подвиге поэта.

С тех пор игра кватранта и терцета
Манит певцов Гиперборейских стран.
И стих Ронсара вьется, как аркан,
У Каролины Павловой и Фета.

Его размерам царственность придав
Венок сплетает пышный Вячеслав
Строфой, чей лад торжественно роскошен.

Бальмонт и Брюсов чтут канон его,
И хищный облик тезки своего⁴
Обводит им Максимилиан Волошин.

Таким образом, по Л. Гроссману, первый этап истории русского сонета открывал Тредиаковский, которым был “дан” его “трудный шифр”. Слова эти – “дан (...) шифр” – могут указывать на создание Тредиаковским как формальной, так и смысловой сонетной модели. Последний этап, утверждал

⁴ Робеспьера (прим. Л. Гроссмана).

Л. Гроссман, начинал Вячеслав Иванов: он обогатил русскую литературную культуру новой 'царственной' формой. Это форма венка или короны сонетов.

Русские сонетные венки – замечательный этап развития русского сонета и специфически русский вклад в европейскую сонетную традицию. История русских сонетных венков представляет самостоятельный эпизод в общеевропейской истории венка и неожиданным образом открывает структурные и смысловые возможности этой формы, взаимодействие в ней традиции и смысла. Но сначала нужно кратко остановиться на европейской традиции венков сонетов⁵.

2. – Венок сонетов, как и сам сонет, был изобретен в средневековой Италии. Строгие правила его формы были выработаны в XV веке в Тоскане.

Согласно утвержденным основанной в 1460 г. Сиенской Академией правилам, сонетный венок (*corona dei sonetti*) "состоит из 15 сонетов, последний из коих именуется 'маги-

⁵ Существенные сведения о венке содержатся в книгах Н. Н. Шульговского, *Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения*, СПб.-М. 1914, с. 489-499; W. MÖNCH, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg 1955, S. 30-32; J. FULLER, *The Sonnet*, s.l. 1978, p. 37-50. Некоторые современные литературные энциклопедии и справочники определяют форму венка сонетов как последовательность, как правило, семи сонетов, где последняя строка первого сонета тождественна первому стиху второго сонета и т. д. – см. M. GRAY, *A Dictionary of Literary Terms*, s.l. (1984) p. 59; K. BECKSON-A. GANZ, *Literary Terms. A Dictionary*, N.Y. 1989, p. 53-54; *Dictionary World Literary Terms*, ed. by J.T. SHIPLEY, London 1970, p. 308; C. BALDICK, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford 1990, p. 49. Такого рода определения основаны на недоразумении.

Исследовательские работы, посвященные теории и истории венка сонетов, немногочисленны. Это работы венгерско-американского лингвиста и стиховеда Яноша Лотца (JANOS LOTZ): 1) *The structure of the sonetti a Corona of Attila József*, in "Acta Universitatis Stocholmiensis, Studia Hungarica Stocholmiensis", 1, 1965; 2) *Szonetkoszorù*, Budapest 1976. Недавно появилась статья P. SCHERBER, *Der Sonettenkranz. Eine slovenische Gattung?*, in *Gattungen in den Slawischen Literaturen. Festschrift für A. Rammelmeyer*, Köln-Wien 1988, S. 727-737. В печати находится статья исследовательницы из Констанца E. GREBER, *Wortwebstühle oder: Die Kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu neuen Gattungskonzeption*.

стралом'. Из него берутся начальные и конечные строки всех прочих четырнадцати: так что первый сонет начинается первой строкой магистрала и завершается его второй строкой, второй сонет начинается второй строкой того же магистрала и завершается его третьей строкой, и так вплоть до 14-го сонета, который начинается четырнадцатой строкой магистрала и кончается вновь, возвращаясь к первой строке магистрала, таковым образом, что входя затем в магистрал, заключает собой круговое сочинение по образу венка". Так излагал эти правила Джованни Мариа Крешимбени, сонетист, каноник римской церкви Санта Мариа ин Космедин и 'хранитель' 'Аркадии' – одной из римских литературных академий.⁶

Термин 'венки' или 'корона' можно было понимать также и буквально: случайно написанная в 1585 г. сонетная корона итальянского поэта Бенедетто дель Ува называлась *Цветочная и листовая гирлянда* – форма сонетного венка воспроизводит сплетенный из цветов венок. Модель сонетной короны можно изобразить в форме цветочного венка, как это сделал венгерско-американский ученый Я. Лотц, или цветка (ср. прилагаемую схему).

Правила Сиенской Академии касались венков классических или 'канонических'. Но задолго до этих 'правильных' корон писались другие циклы сонетов, которые также именовались 'коронами'. 'Неканоническими' они были потому, что сонеты в них связывались между собой лишь тематически; первые и последние строки сонетов не были сцеплены; количество сонетов могло быть произвольным – это, разумеется, делало невозможным составление магистрала.

Первый опыт библиографии венка сонетов опубликовал В.П. Тюкин, *Венок сонетов в русской поэзии XX века*, в *Проблемы теории стиха*, Л. 1984, с. 209-215 (149 позиций) и вслед за ним Г.В. Мелентьев, *Венок сонетов. Библиографический указатель*, Саранск 1988, 44 с. (514 позиций, в библиографию включены описания русских, болгарских, сербских, немецких и др. венков).

⁶ G. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, Venezia 1731, p. 214. Такой же формулировкой ограничивается и P.G. Bisso, *Introduzione alla volgar poesia*, Venezia 1794, p. 116.

Первый такие неканонические короны писал родившийся в один год с Данте Алигьери тосканский поэт Фольгоре да Сан Джиминьяно (1265/75 – до 1332). Одна его ‘корона’ – цикл из восьми сонетов, посвящена дням недели (7 – по дням недели, +1 – посвящение), другая – 12 месяцам года (1 сонет – посвящение + 1 сонет – заключение, 12 – по числу месяцев). Уже из одного названия этих сонетных венков можно увидеть высшую цель новой поэтической формы: описать неделю или год человека значит описать такую форму, такую структуру или единицу, из которой построен весь ‘макромир’ человека, его вселенная. Таким образом, сама эта форма есть некий законченный художественный ‘микромир’, малая вселенная, в себе заключающая, в себе описывающая, в себе скрывающая ‘шифр’ Человека и Космоса. Когда же от смысла заглавия Фольгоре мы обратимся к самому его венку, мы увидим, что это еще не все. Корона посвящена “a la brigata nobile e cortese” – благородной и учливой компании и ‘коронуется’ (‘коронуется’, будучи ‘короной’) ее предводителя Никколо из Сиены; из дальнейшего ясно, что художественное пространство цикла Фольгоре находится в некоем волшебном веселом придворном мире, своего рода земном рае, в каком-то смысле подобном миру Бокаччо⁷.

Эта топика передается через ‘память жанра’ последующей традиции сонетных корон. Художественное действие многих венков, как канонических, так и неканонических, зачастую начинается на земле и продолжается на небесах, рассказывая самые основные, центральные моменты религиозной и исторической жизни мира. Это ренессансное ощущение причастности искусства к обеим сферам бытия в одном сонете выразил Шекспир: “The poet’s eye, in a fine frenzy rolling, // Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven”.

Так младший современник Данте и Фольгоре, поэт Фацио делли Уберти (ок. 1305 – после 1367) сочинил венок, в котором

⁷ C. KLEINENZ, *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220-1321)*, Lecce s.a., p. 187.

описал семь смертных грехов, вскоре такой же венок пишет Гуитон из Ареццо.

Через три века, в 1633 г., прославленный поэт английского барокко Джон Донн напечатал цикл из семи сонетов, каждый из которых изображал событие из жизни Иисуса Христа: Благовещение, Рождество, Введение во храм, Распятие, Воскресение, Вознесение. Свой цикл Донн назвал по итальянски *La Corona* (что с точки зрения Сиенской Академии неверно, по ее правилам цикл Донна – круговая гирлянда сонетов). Но для Донна важно именно это название, в котором обычный смысл слова ‘корона’ соединен с определением поэтической формы. Символика короны и венца/венка – смысловой стержень ‘короны’ Донна и основа ее замысловатой словесной игры: во вступительном сонете он отказывается от лаврового венца ‘коронованного поэта’, прося у Христа Его терновый венец, венец истинной, а не преходящей славы. В круговом венце/венке для Донна воплощена идея перехода от жизни к смерти, и от смерти к бесконечной жизни, вечности:

The ends crowne our workes, but Thou crown'st our ends,
For, at our end begins our endlesse rest
The first last end, now zealously possest
With a strong sober thirst, my soule attends.

Слова “The first last” цитируют Откровение апостола Иоанна 1,8: “Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь”. Альфа – первая, омега – последняя буква греческого алфавита. Известно, что алфавит в архаической древности и в средневековье признавался за универсальный (и, в том числе, магический) шифр вселенной и в то же время был организующей структурой поэзии чуть ли не всех эпох, начиная с древнееврейских псалмов, расположенных по алфавитному акростиху. Донну в его ‘короне’ как раз и важно, что алфавит может быть представлен в виде окружности: если Омеге, последней букве алфавита, предстоят все предыдущие, то следует за Омегой Альфа, начальная буква. Таким образом четверостишие Донна “Конец венчает дело, но Ты увенчаешь наш конец, Ибо после нашего конца начнется наш бесконечный

покой. Душа моя ожидает первого начала и конца”, – может относиться как к кольцевой форме ‘короны’ Донна, так и к ее содержанию – некоему ‘шифру мироздания’, воспроизведенному, в свою очередь, в форме ‘короны’, где последняя строка седьмого сонета искусно возвращает читателя к первой строке начального сонета. Эта первая и последняя строка донновской ‘короны’ – смысловая доминанта всего текста – является обращением поэта к Христу, Которого поэт просит принять “this crown of prayer and praise”, то есть сонетную ‘корону’. ‘Согоня’ – ‘корона’ у Донна таким образом – как принцип построения текста, так и ряд вписанных друг в друга смыслов.

Комментатор Донна предлагает сопоставить донновскую ‘корону’ с католическим ‘Розарием’ или ‘Короной’ Деве Марии⁸. Такого рода сопоставление может иметь место. Оно демонстрирует, однако, еще более существенную связь сонетной короны (этимологически – цветочной!) с символом розы – наверное, наиболее универсальным символом европейского средневековья и возрождения.

В христианской иконографии роза символизировала чашу с Кровью Христовой, Язвы Христовы. В *Божественной Комедии* роза – мистический символ, лепестки ее – души праведных, а высший из них – Богоматерь⁹. Символ розы видим мы и в архитектурном ‘розане’ или ‘розе’ – круглом резном окне на фасадах романских и готических церквей. Знаменитые витражи ‘розана’ парижской готической церкви 13 века ‘Сэнт Шапель’ изображают цветок розы, лепестки которой, произрастая из центра, объемлют все мироздание, точнее, взаимодействуют с мирозданием и организуют его.

Графическую идею подобного ‘розана’ можно увидеть в композиции и смысловой структуре сонетных венков – прежде всего ‘правильных’ (см. схему). Например, магистрал воло-

⁸ *The Complete English Poems of John Donne*, ed. by C.A. PATRIDES, London 1985, p. 430.

⁹ Ср. хотя бы J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Rose*, in *Dictionnaire des Symboles*, Paris 1982, p. 882; В.Н. Топоров, *Роза*, в *Мифы народов мира*, М. 1982, т. 2, с. 386.

шинского венка *Lunaria* можно изобразить в виде 14-ти малых лепестков, а 14 сонетов, каждый из которых начинается и завершается соответствующей строкой магистрала, в виде 14-ти больших лепестков, простирающимися за лепестками малыми.

Как мы видим из схемы, тема венка, начатая первой строфой начального сонета *Жемчужина небесной тишины* и замкнутая той же строфой в 14-том сонете, проходит полный круг, а сумма смысла всех 14-ти сонетов как бы кристаллизована в 'сверхсонете' – магистрале, 'шифре' венка. Магистрал заключает в себе некий высший смысл венка. Но это еще не все. Если первые тринадцать венков рассказывают о развернувшейся в прошлом борьбе Бога и Люцифера, то в 14-м венке говорится о том, что произойдет в Конце Времен, в день Суда, когда

...пленных солнц рассыпется прибой
У бледных ног Иошуа Бен-Пандира.

Соотношение суммы смыслов 14 сонетов и 'сверхсмысла' магистрала таково, что если последовательность 14 сонетов в большом круге соотнесена со 'сверхсонетом' – магистралом, то и магистрал в свою очередь требует дальнейшего чтения первых 14 сонетов. Максимально твердая, структурно замкнутая форма венка сонетов, как следует из схемы, заключает в себе возможность рассказать о зачатии, жизни, любви и смерти человека, о воздействии на него планетных тел, о предмирном восстании Люцифера против Творца и гибели Космоса в конце времен. В круговом построении сонета рассказана история мироздания и его конец; причем рассказ о грядущем Судном дне не вынесен в 'сверхсмысл', но дан в заключительном 14-м сонете цикла.

В венке каждая строфа повторяется трижды, иными словами, в последовательности из 210 строф повторены 42 строфы. Другие ограничения, которых требует от поэта корона сонетов и сонетная форма – следовать на протяжении всех 210 строк одному метру, во всех сонетах – одной системе рифмовки, в каждом сонете – особой тематической композиции ("в идеальном соотношении (...) первая кватрина – вводит основную мысль; вторая кватрина развивает ее; первая терцина – противопоставляет основной мысли новую; вторая терцина дает

/ k

/ k

синтез обеих мыслей”, по дефиниции В. Брюсова¹⁰). Все это могло открывать самые интересные поэтические возможности.

3. – Первая корона сонетов в России явилась в свет в 1889 году. Это был *Сонетный венок* словенского поэта Ф. Прешерна, переложенный на русский язык, с соблюдением всех соответствующих венковых канонов, талантливым поэтом и переводчиком Федором Коршем (между прочим, учителем по Московскому университету В. Брюсова, посвятившего прежнему учителю стихотворение *Речи медной*¹¹). Но в 1889 г. эта поэтическая форма казалась чуждой для оскудевшего русского стихотворства тех десятилетий, когда в отборе уже имеющихся стихотворных форм руководствовались в первую очередь привычностью и простотой¹². Сонетный жанр находился в упадке. Поэт П.Д. Бутурлин имел все основания писать о сонете: “Наши писатели почему-то боятся его, и я хорошо помню, как однажды в Ялте Надсон мне сказал, что он не пишет сонетов потому, что их следует писать с последней строчки. Нечего греха таить: у нас сонет не только не считается трудным, но и, что хуже и несправедливее всего, он считается фокусом. Вина в этом отчасти наша поверхностная культура, которая еще имеет довольно неправильное понятие о красоте”¹³.

Все переменилось в первые два десятилетия XX века. Это время определяли как эпоху русского культурного и религиозного возрождения, но она была в том числе и эпохой возрождения стиха. “Это было временем широчайшего обновления и перестройки всей системы поэтических средств, напоминавшим эпоху романтизма, а отчасти даже эпоху реформы Тредиаковского-Ломоносова. (...) Вместе с русской классикой в (...) поэтический обиход вернулась и мировая классика (...) Эксперименты делались в области нового и неиспытанного –

¹⁰ В. Брюсов, *Собрание сочинений*, т. 3, М. 1974, с. 542.

¹¹ В. Брюсов, *указ. соч.*, т. 3, с. 322.

¹² М.Л. Гаспаров, *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*, М. 1984, с. 203.

¹³ Цит. по статье Л. Гроссмана, *Поэтика сонета*, в *Проблемы поэтики*, М.-Л. 1925, с.136.

только для того, чтобы выявить скрытые возможности языка и стиля. (...) В ходу была как поэтика завершенности, требовавшая, чтобы стихотворная форма идеально откликнулась на все мелочи формы внутреннего, содержательного строя произведения, так и поэтика намеков, требовавшая, чтобы стихотворная форма дополнительно подсказывала читателю содержательные ассоциации с иными, классическими стихами.”¹⁴

Символисты на первый план ставили введение в поэтический обиход новых форм, – они то и должны возвещать цельное знание о мире, истину о земной реальности, которая содержит в себе некую высшую реальность. ‘Малый мир’, создаваемый в акте творчества художником, может отражать ‘большой’ мир мироздания, – об этом писал в одной из своих статей Вяч. Иванов: “дело художника – не в сообщении новых откровений, но в откровении новых форм. (...) Художник знает сокровенные для простого глаза черты и органы низшей действительности, какими она связуется и сочетается с иной действительностью. Он отмечает...определенные точки, и от них, правильно намеченных, исходят и лучатся линии координации малого с великим, обособленного со вселенским, и каждый микрокосм, уподобляясь в норме своей макрокосму, вмещает его в себя, как дождевая капля вмещает солнечный лик”¹⁵.

Диалектические возможности сонета и способность сонетного венка демонстрировать всеобъемлющие связи ‘большого’ мира и ‘малого’ мира художника оказались особенно нужны в эпоху символизма, когда сонет достигает нового расцвета¹⁶. Мастерами сонета были В. Брюсов, И. Анненский, М. Волошин, С. Соловьев, Ф. Сологуб, Эллис. Но прав был Л.П. Гроссман, когда в своем сонете о русском сонете выделял среди сонетистов Вяч. Иванова. В творчестве Вяч. Иванова сонет – излюбленная и универсальная форма, в которой может быть раскрыта диалектика человеческого и божествен-

¹⁴ М.Л. ГАСПАРОВ, указ. соч., с. 206-7.

¹⁵ В.И. ИВАНОВ, *Собрание сочинений*, т. 2, Брюссель 1974, с. 641.

¹⁶ Ср. К.С. ГЕРАСИМОВ, *Сонет Вячеслава Иванова ‘Сонет’ в русской поэтической традиции*, в *Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph*, Heidelberg 1993, с. 163-189.

ного, бытия, небытия и сверхбытия. В сонете *Макрокосм и микрокосм*, посвященном философу Н. Бердяеву, Вяч. Иванов писал о единстве мироздания, где микрокосм-человек связан с макрокосмом-вселенной. В своих сонетах Вяч. Иванов прямо продолжал сонетную традицию Данте и Петрарки.

Обращение русских символистов к формам и системе идей прошлых эпох – античности, средних веков и Ренессанса – составляло важный элемент их идеи культуры. Девизом было пережить в сегодняшнем искусстве все века и народы. Символисты – Вяч. Иванов, М. Волошин, Эллис – каждый по разному стремились дальше продолжать средневековый путь символического искусства. Их целью было возродить религиозный и культурный синтез средневековья, культ Данте – поэта, мистического тайновидца и кодификатора средневекового мировоззрения, а их современник философ Л. Карсавин писал глубокое исследование об основах средневековой религиозности в XII-XIII веках. Показательно, что богослов и философ о. П. Флоренский, во многом близкий русскому философскому символизму, писал о себе, что “собственное мировоззрение считает соответствующим по складу стилю XIV-XV вв. русского средневековья, но предвидит и желает другие повторения, соответствующие более глубокому возврату к средневековью”¹⁷. В творчестве Вяч. Иванова едва ли не центральное место занимали символы и образы средневекового синтетического искусства – прежде всего символ розы. У Вяч. Иванова “роза всюду: она как бы в миниатюре сжимает весь мир”, – отмечал М. Бахтин¹⁸. В ивановском цикле *Rosarium* “роза воедино связывает бесконечное число символов, сопровождая человека от колыбели через брак к смертному ложу и является как бы универсальным символом мира и человеческой жизни”¹⁹.

Все это может объяснить интерес русских символистов к возникшей в средневековой Италии сложной и изощренной поэтической форме – она стала для них своего рода сонетной

¹⁷ П. Флоренский, *Автореферат 1925-26 гг. для 'Энциклопедического словаря... Гранат'*, цит. по С.М. Половинкин, *Логос против хаоса*, М. 1989, с. 42.

¹⁸ М. Бахтин, *Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов*, в *ИДЕМ, Эстетика словесного творчества*, М. 1979, с. 383.

¹⁹ В.Н. Топоров, *Роза*, в *указ. соч.*, т. 2, с. 386.

диалектической сверх-формой. Высшей возможностью этой диалектической структуры для символистов было воплотить космическое или апокалиптическое событие.

Создателем формы русского сонетного венка в глазах своих современников стал Вячеслав Иванов, специально говоривший о венке в своей лекции в Академии стиха 20 апреля 1909. В 1915 г. Бальмонт посвятил первый написанный им венок сонетов – “Медвяному Поэту, // что первый в России сплел венок из сонетов // Вячеславу Иванову (...)”²⁰.

В короне сонетов Иванова, написанной в начале лета 1909 г. кристаллизированы центральные умозрения поэта: Жертва и Любовь, которые сплавляют божеское и человеческое, трагизм и высоту любви, демоническое и божественное, Эрос земной и небесный, смерть и грядущее воскресение. Любовь и Жертва – космическое событие, оно лежит в основе существования Земли, переживание этого события – сердцевина эллинских и древнееврейских верований, предвещающих христианскую религию. Однако ивановский венок сонетов прежде всего говорил о личном событии в жизни автора. В форме сонетной короны Иванов стремился найти наиболее глубокое и адекватное словесное выражение смысла того, что он считал определяющим для своего бытия: жизни и смерти его жены Лидии Зиновьевой-Аннибал (– “Той, что, сгорев на земле моим пламенеющим сердцем // стала из пламени свет в храме не гостя земли”, как писал поэт в посвящении книги *Cor Ardens* – *Пылающее сердце*, объясняя символику названия книги). “В ‘Венок’ вплетены все темы поэзии Вяч. Иванова, но разработаны они на биографическом материале отношений поэта с Зиновьевой-Аннибал. В мейстерсонете [магистрале – А.Ш.] их судьба, а в каждом из следующих сонетов разрабатывается мотив каждой строки мейстерсонета”²¹.

²⁰ “Русская мысль”, 1915, N. 5, с. 1. Между прочим, ивановский венок сонетов 1909 г. перевел на немецкий язык И. фон Гюнтер, что, по его свидетельству, “в мировой литературе было первой попыткой такого рода” – J. von GUENTHER, *Ein Leben im Ostwind*, München 1969, S. 151. Второй поэтический перевод венка на немецкий язык позднее предпринял Вольфганг Грёгер.

²¹ М. Бахтин, указ. соч., с. 382. М. Сабашникова резко осудила ивановский сонетный венок, но, насколько можно судить по дневнику Иванова от 29 июня

Еще до публикации в журнале “Аполлон” в 1910 г., венок стал известен современникам благодаря чтением, которые Иванов устраивал. На одном из таких чтений присутствовал М. Волошин. Надо думать, под впечатлением этого чтения уже в августе 1909 г. он сочинил свой венок, который назвал *Corona astralis* – *Звездная корона*. Создание формы сонетного венка соответствовало концепции поэтического слова Волошина, который писал в том же 1909 г.: “Сплетаю из них [слов] праздничные венки так, чтобы не только внешняя гармония линий и красок ласкала глаз, но чтобы законченность круга была основана на внутреннем соответствии тех слов, из которых он сплетен. Так из многих слов я сплетаю единый венок, нахожу одно имя, чистое и непризнанное и несу его в мир, чтобы узнать, которая из вещей откликнется в него.”²²

В ноябре 1909 г. волошинский венок сонетов должен был обсуждаться на заседании редакции “Аполлона”, но из-за болезни Анненского это чтение было переложено на более поздний срок. Этот эпизод изобразил Хлебников в своей ‘сатире’ в ноябре 1909 г., обыгрывая сходство поэта с Зевсом: “Из теста помещичьего изваянный Зевес // Не хочет свой ‘венки’ вытаскивать из-за молчания небес”²³.

Волошин вслед за Вячеславом Ивановым видел в ‘венке сонетов’ диалектическую структуру, в которой может быть воплощено космическое или апокалиптическое событие. От Иванова же шла и взаимосвязанная ‘макрокосмическая’ и ‘микрокосмическая’ символика *Звездной короны*: ее можно читать как повествование о драме космического мироздания и как рассказ о горестном уделе изгнанника-поэта в земном мире. Современники отмечали присутствие в этом венке элементов литературной культуры средневековья, так поэт Борис Дикс

1909 г., критика ее носила не литературный характер: “‘Венок’ разбил основной, цельный, прекрасный сонет, оставляющий столько возможностей. Темный оккультизм (‘медиумизм’ – по поводу...). Перенесение страсти в потусторонний мир.” В.И. Иванов, указ соч., т. 2, с. 779.

²² “Золотое Руно”, 1909, N. 11-12, с. 55.

²³ “Не могу Вам сказать, как я огорчен невозможностью присутствовать сегодня при обсуждении Вашего ‘Венка’”, – писал И. Анненский к Волошину 4 ноября 1909. См. публикацию А.В. Лаврова в *Ежегоднике рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 г.*, Л. 1978, с. 253.

(Леман) писал Волошину: “Она [Звездная корона – А.Ш.] в стиле средневековой энциклопедии какого-нибудь монаха, вроде Беме, где есть и мифы, и естественные науки, и искусство, и все пронизано одной мистической нотой”²⁴.

Иным, но в чем то схожим был отзыв на *Звездную корону* А.Н. Толстого: “Видишь звездочета на вершине семярусного холма, запрокинувшего большое бородатое лицо к вечным числам вселенной (...) Знаки тайные, астральные, непокорную стихию сковывающие, чувствуешь в словах его.

Культуру [магов], аккадийцев, семитов, халдеев, астральную и нашедшую ритм в тихом движении звезд, ритм вечности...

Поэт ритма вечности.

Вот то новое, что в наши категории вносит поэт Волошин”²⁵.

В 1910 г. Волошин начал сочинять свой второй сонетный венок *Lunaria*. Формально и тематически он был связан с *Звездной короной* 1909 г., на что прямо указывала двенадцатая строка восьмого сонета, где о луне говорилось как о планете, “сорванной с алмазного венка”. О том, как тщательно Волошин продумывал космическую, мифологическую и апокалиптическую символику второй короны, можно представить по плану ее раннего варианта: “1. Колдовство. Фессалийские колдуньи, средневековые, числа. 2. Смерть. 3. Зачатие. 4. Приливы физические. 5. Приливы чувств. 6. Мученики страсти. 7. Диана и Геката. 8. Первородный грех. 9. Лунное небо. 10. Лунная география. 11. Трагический финал. 12. Отчаяние. 13. Ледяной ад. 14. Космическое проклятие.”²⁶

Волошин включил оба венка в книгу *Иверни* (1918) под общим названием *Двойной венок*; оба венка завершали книгу. *Двойной венок* Волошина, два взаимосвязанных венка, по

²⁴ Цит. по комментариям З.Д. Давыдова в кн. М. Волошин, *Коктебельские берега. Поэзия. Рисунки. Акварели. Статьи*, Симферополь 1990, с. 231-232.

²⁵ А.Н. Толстой, *Материалы и исследования*, М. 1985, с. 218.

²⁶ М. Волошин, указ. соч., с. 232.

наблюдению Б. Филиппова – как бы два концентрических круга, сопрягающих сферы бытия– инобытия – небытия²⁷.

Второй венок Вячеслава Иванова *Два града* был написан в середине мировой войны. Поэт ощущал, что поворотный пункт европейской и российской истории приближался и что в диалектике исторического процесса этот пункт может стать последним этапом спора Человека с Богом. Летом 1915 г. Иванов писал поэму *Человек* – позднее он скажет, что эта поэма “уже не реконструкция, но синтетическое изображение всего моего мирозерцания в виде одного космического мифа”²⁸; венок сонетов составлял последнюю часть ‘лирической трилогии’ поэмы. “Тон этой последней части (венка сонетов) апокалиптический. Эти настроения навеяны, конечно, войною”, – пояснял 23 июля 1915 г. Вячеслав Иванов, посылая поэму редактору-издателю “Аполлона” С.К. Маковскому²⁹.

Название венка *Два града* в журнальной публикации было пояснено эпиграфом из бл. Августина: “Fecerunt igitur civitates duas amores duo: terrenam scilicet amor sui usque ad contemptum dei; caelestem vero amor dei usque ad contemplum sui” (*De Civ. Dei*, XIV, 28). Венок сонетов поэтически рассказывал о начале мира и об апокалиптических катастрофах в его конце. Последняя космическая драма происходит в сердце человека. Человек-Адам, как и весь человеческий род, вмещает в себя и Каина и брата его Авеля. Сплетение этих противоположных начал стремится воплотить диалектическая сверх-форма сонетного венка.

После выступления Иванова в марте 1916 г. с чтением и объяснением поэмы в Религиозно-философском обществе один критик порицал сочинение Иванова за то, что ‘религиозные откровения’ облечены в нем в “труднейшую, изощреннейшую

²⁷ Цит. по М. Волошин, *Стихотворения*, Париж 1982, с. 470.

²⁸ Письмо В.И. Иванова к Е. Д. Шору ок. 20 августа 1933 г., цит. по Д. СЕГАЛ, Вячеслав Иванов и семья Шор, “Cahiers du Monde russe”, XXXV (1-2), 1994, с. 343.

²⁹ Цит. по А.Б. Шишкин, *К истории поэмы ‘Человек’ Вяч. Иванова*. – “Известия РАН, Серия Литературы и Языка”, т. 51, № 2, с. 53.

форму 'венка сонетов.' В ответ Вячеслав Иванов пояснял, что его произведение следует рассматривать в одном ряду с мистериями средневековья, духовными ораториями и, прежде всего, религиозными откровениями Данте, где сложная и трудная поэтическая форма взаимодействовала с интерпретирующим ее философским комментарием.³⁰ Такого рода комментарий к *Человеку* писал Флоренский, однако, по разным причинам не смог закончить.

В том же 1915 г. опубликовал свой первый венок Адам К. Бальмонт. Форма венка вновь соединялась с темами космического 'первого человека', олицетворяющего в себе весь человеческий род, противоречивого сплетения в нем темных и светлых начал, с темами преодоления раздвоенности бытия, поиска дороги, возвращения в утраченный в начале времен рай.

На ту же тему о 'едином' человеке и его перевоплощениях – и в том же 1915 г. – стал писать свой первый сонетный венок В. Брюсов, но не пошел дальше первого сонета и магистрала. Замечательно, насколько идеи магистрала у Брюсова, антагониста на русском Парнасе как Бальмонта, так и Вячеслава Иванова, соотносились с тематикой *Двух градов и Адама*:

В моей душе, как в глубях океана,
Несчетность жизней, прожитых в былом;
Я был полип, и грезил я теплом;
Как ящер, крылья ширил средь тумана.

Меня с Ассуром знала Cordiana;³¹
С халдеем звездам я воспел псалом;
Шел с гиксами я в Фивы напролом;
Гнал диких даков под значком Траяна;

³⁰ Н. Устрялов, *О форме и содержании религиозной мысли (по поводу последнего доклада Вяч. И. Иванова в религиозно-философском обществе)*, "Утро России", № 166 от 16 апреля. Ответ В. Иванова *О 'мысли изреченной'* был напечатан в том же номере.

³¹ Cordiana – древняя страна, граничащая с Сирией (прим. В. Брюсова).

Крест на плече, я шел в Иерусалим;
Как магу, Дьявол мне грозил сквозь дым;
Мара³² судил мне плаху гильотины;

И с Пушкиным я говорил как друг;
Но вняты мне звонки трамваев вокруг,
Как много всех, и все же я – единый!³³

В 1918 г. у Брюсова возник замысел нового сонетного венка. Темой его должна была стать история человечества в исканиях тайн и высшего смысла мира. Этапы этой истории были обозначены в названиях первых 14 сонетов: *Атлантида, Халдея, Египет, Эллада, Эллинизм и Рим, Римская империя, Переселение народов, Средние века, Возрождение, Реформация, Революция, Наполеон, Девятнадцатый век, Мировая война XX века*. Сам венок Брюсов назвал *Светоч мысли*. По сравнению с венками Иванова, Волошина и Бальмонта, в форме брюсовского венка при желании можно было найти какие-то изъяны, а поэтический рассказ о прогрессе рационального знания человека мог показаться холодным и риторичным. Быть может, по этой причине Брюсов не печатал его при своей жизни.

Уже в середине 1910-х годов у сонетных венков Вячеслава Иванова, Волошина и Бальмонта появляются подражатели и последователи. Короны сонетов стали писать дилетанты и дебютанты в поэзии – как опыт пера – не слишком рассчитывая их публиковать. Таковы венки А. Анисимова 1916 и Д. С. Усова 1921 г. Топику во многом определила мировая война: размышление о судьбе человечества с точки зрения конца мира. Таковы *Терновый венок* Н. Шульговского 1915 и *Дракон* Вл. Пруссак 1917 г. Название последнего венка – прямая аллюзия на апокалиптический образ, в поэзии Вл. Со-

³² Мара – Марат (прим. В. Брюсова).

³³ Выходные данные венка Брюсова, как и других цитируемых ниже венков см. в *Материалах к библиографии В.П. Тюкина*, следующих ниже.

ловьева символизирующий гибель России. Памяти русского мыслителя этот венок и посвящен. Вот магистрал венка:

Давно забыт обет земного рая,
Тяжка братина бранного вина;
Старинную Европу раздирая,
Гремит неистощимая война.

Сметая все, от края и до края,
Несется беспощадная волна.
И стонут люди, в ранах умирая,
Но чаша не осушена до дна.

И в гуле битв ничье не видит око:
В краю, где в море рухнул небосклон,
Медлительные правнуки Востока

Нарушили тысячелетний сон;
Сбылося предсказание пророка –
Взвился над миром пламенный Дракон.

В год Октябрьской революции увидел свет *Венец сонетов Божией Матери* протоиерея Иоанна Слободского (1864-?)³⁴. 'Венец сонетов' для Слободского – метафора цветочного венка, который он подносит Богородице. То есть перед нами все та же игра 'словесный венок – цветочный венец', отличавшая еще первые средневековые итальянские сонетные короны – удивительное постоянство топики! Вот магистрал Слободского:

Набрав живых цветов в саду воспоминаний,
Тебе, Пречистая, сплетаю я венок,
С сердечным трепетом неся любви залог
В одушевленный храм небесных осияний.

³⁴ о Слободском см.: Н.О. Лосский, *Воспоминания. Жизнь и философский путь*, Мюнхен 1969, с. 205; Б.Н. Лосский, *Наша семья в пору лихолетия. 1914-1922, "Минувшее"*, № 12, 1991, с. 56-57. Под именем Иоанна Слободского был издан ряд тоненьких книжек: *Пасхальная ночь. Стихотворения*, СПб. 1900 (4 с.), *Жертва Богу, Стихотворения*, СПб 1909.

Внимая Вестнику таинственных вещаний,
В пещеру темную вхожу я, как в чертог,
Ищу звезды надежд, взирая на восток,
В страну былых чудес бегу чрез степь скитаний.

Мой путь ведет меня в смиренный Назарет:
'Глас вопиющего' разносится в пустыне,
Во тьму народную нисходит горний Свет,

И злоба и вражда растут вокруг святыни,
Рыдает скорбная Мария у Креста...
Пред ложем вечности безмолвствуют уста...

В послереволюционный период начинается новый этап истории русского венка сонетов. Его история еще не написана. Наметим только некоторые направления дальнейшего развития этой формы.

Линия Вячеслава Иванова продолжается в венке 1918 г. яркой и талантливой поэтессы Веры Меркурьевой³⁵. Ивановскую традицию завершает *Венок сонетов* Л. Карсавина. В тюрьме, где ему не давали бумаги и карандаша, он подводил итоги своей жизни и философии, сочиняя в уме венок сонетов. В начале 1950-х гг. в лагере Абезь Карсавин смог записать его. Вот магистрал Карсавина – его последний диалог о смерти с Богом:

Ты все один: что будет, и что было,
И есть, и то, что может быть. Тебе
Сияет все, как на небе светило,
И движется, покорствуя Судьбе.

Безмерная в Тебе сокрыта сила.
Являешься в согласие и борьбе
Ты, свет всецелый, свет без тьмы в себе.
И тьма извне Тебя не охватила.

³⁵ Ср. о ней прежде всего М.Л. ГАСПАРОВ, *Вера Меркурьева – неизвестная поэтесса круга Вячеслава Иванова*, в *Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph*, Heidelberg 1993, S. 113-126.

Ты беспределен: нет небытия.
Могу ли в тьме крошечной быть и я?

Свой Ты предел – всецело погибая,
Небытный, Ты в Себе живешь, как я,
Дабы во мне воскресла жизнь Твоя.
Ты мой творец, Твоя навек судьба – я.

Новая тематика появляется в венках начала и первой половины 20-х годов, когда создавалось наибольшее количество венковых форм (между прочим, в середине 20-х годов собирався писать *Венок венок* Георгий Оболдуев³⁶). Когда умер Ленин, поэт Е. Вихрев написал и опубликовал *Венок из сонетов на дорожку могилу*: прежде философская или 'божественная' форма теперь адаптировалась для прославления вождя нового мира. Конструктивист И. Сельвинский ввел в некоторые свои венки эпический элемент и революционную тематику³⁷.

Традиционная игра венок/венец, восходящая к еще средневековым истокам сонетного венка, использована в сочинении жившего в Париже 'левого' авангардиста и футуриста Ильязда (Ильи Зданевича). В письме к Матиссу начала 1950-х гг. он подробно рассказал о замысле, темах и смысле своего *Венка сонетов*: "Vous connaissez sans doute cette forme poétique, une des plus difficiles à faire. Elle consiste en quatorze sonnets où le vers initial de chacun n'est que la reprise du dernier vers du sonnet précédent. Les vers terminaux de ces sonnets doivent former aussi un sonnet: le quinzième. Les exemples que nous avons de l'emploi de cette forme présentent l'unité du temps. Moi par contre, j'ai voulu que la reprise du vers corresponde à la reprise d'action, aux rencontres des deux amants, à un journal qui se termine par la mort

³⁶ Сообщено М.Л. Гаспаровым.

³⁷ О венках Сельвинского см. М.Л. Гаспаров, *Русский стих 1890-х-1925-го годов в комментариях*, М. 1993, с. 217-219. Кроме опубликованных 7 венков, Сельвинский также писал венок сонетов *Георгий Гай*. Содержание этого так и ненаписанного венка поэта должно быть соотносено с поэмой о партизанах и борьбе с бандитами в степях *Улялевщина* 1924 г., Гай – герой этой поэмы. – Сообщено М.Л. Гаспаровым.

de l'aimée. Ainsi la couronne poétique devient couronne mortuaire. Ces quatorze rencontres, j'aurais aimé de les voir illustrées par sept de vos gravures..."³⁸

После многочисленных переработок (между прочим, Зданевич пытался сам переводить свой венок на французский!) поэт завершил свое сочинение к 1954 г. В издании венка участвовали прославленные 'левые' художники Альберто Джакометти и Жорж Брак. Обращение футуриста и ниспровергателя традиционных форм к сонетному венку – как для репутации футуриста, так и для истории русского венка – могло бы показаться скандалом, или, по словам историка ильяздовского 'всечества', абсурдом. Но сонет дает лишенному отечества изгнаннику-поэту отсутствующую у него землю и материю, сонет связывает воедино все эпохи и все европейские цивилизации, ибо он тот единственный микрокосм, который в мире, где все движется, не обращая внимания на человека, остается чем-то постоянным³⁹. В чем-то аналогичны, быть может, были причины обращения к форме сонетного венка итальянского авангардиста А. Занзотто, который создал экспериментальный 'гиперсонет'⁴⁰.

На магистраle Ильязда о загробной встрече с возлюбленной, написанном, согласно его традиции, без пунктуации и строчных букв, мы оборвем наше отрывочное изложение первых десятилетий истории русского сонетного венка:

ЧУЖДА БОЯЗНИ СЛЕДУЕШЬ ЗА МНОЙ
САМА ТОГО БЫТЬ МОЖЕТ НЕ ЖЕЛАЯ
НАД СОБСТВЕННОЙ НЕ ВЛАСТНА ГЛУБИНОЙ
НЕ МЕРТВАЯ УЖЕ И НЕ ЖИВАЯ

ПЛЕНЕННОМУ БЕСЕДОЙ ОГНЕВОЙ
ПОДСКАЗКА МЕДЛЕННОМУ ЗАТЯЖНАЯ
УСЛЫШУ ПРИГОВОР БЕЗМОЛВНЫЙ ТВОЙ
ЗАКАТНЫХ ЗВЕЗД ПОБЕГИ ПОЖИНАЯ

³⁸ Цит. по ILIAZD, *Sentence sans paroles*, Paris 1990, с. без нумерации.

³⁹ A. MARKOWICZ, *Il'ja Zdanevich (Iliazd)*, in *Storia della letteratura russa. Il Novecento. I. Dal decadentismo all'avanguardia*, Torino 1989, p. 696.

⁴⁰ A. ZANZOTTO, *Il Galatea in Bosco*, s.l. 1978.

ОСОБОЙ СТРАСТИ ОТЗВУК И ВЕСТЕЙ
МЕНЯ ВО ТЬМЕ НЕ СТАНУТ СТОРОНИТЬСЯ
ГЛУХИЕ СТЕНЫ И ЗУБЦОВ ГРЯДА

ЗАЧЕМ ТЕБЯ ИСКАЛ СРЕДИ ГОСТЕЙ
ЗАБЫВ ЗНАЧЕНИЯ ВРЕМЯ И ГРАНИЦА
ПО ГОРОДУ ГДЕ НА ПУТИ В ГОДА

