

СОНЕТ – стихотворение из 14 строк в виде сложной строфы, состоящей из двух *катренов* (четверостиший) на 2 рифмы и двух *терцетов* (трехстиший) на 3, реже - на 2 рифмы.

Однажды дома я весь вечер просидел,
От скуки книгу взял – и мне сонет открылся.
Такие ж я стихи сам сделать захотел.
Взял лист, марать его без милости пустился.

Часов с полдюжины над приступом потел.
Но приступ труден был – и, сколько я ни рылся
В архиве головной, его там не нашел.
С досады я кряхтел, стучал ногой, сердился.

Я к Фебу сунулся с стишистою мольбой;
Мне Феб тотчас пропел на лире золотой:
“Сегодня я гостей к себе не принимаю”.

Досадно было мне - а все сонета нет.
“Так черт возьми сонет!” – сказал – и начинаю
Трагедию писать; и написал – сонет.

(И.И.Дмитриев. «Сонет»)

Сонет Дмитриева – юмористический, хотя традиция связывает сонетную форму с выражением высоких переживаний. Это произведение показывает, насколько трудна данная форма для стихотворцев, однако его автор, известный поэт-сатирик, современник И.А.Крылова и Г.Р.Державина, справился с творческой задачей, не нарушив ни одного из основных *правил* классического сонета.

Правила таковы:

1. Стихотворение должно состоять ровно из 14 строк. Обычно их группируют в строфы таким образом, чтобы первые восемь стихов были отделены от следующих шести (8+6, 4+4+6, 4+4+3+3, реже – 4+4+4+2).

2. Начальные восемь строк *обязательно* должны содержать две цепи сквозных рифм, при этом рифмовка первого катрена *обязательно* должна повторяться во втором (*abab abab* или *abba abba*).

3. Заключительные шесть строк *не обязательно* должны содержать две цепи рифм, поэтому рифмовка первого терцета *не обязательно* должна повторяться во втором. Рифмы могут располагаться на концах шести строк свободно (*cde edc*, *ccd eed*, *ccd dee*, и т.д.). При этом желательно, чтобы в терцетах использовался иной тип рифмовки, чем в катренах: если в катренах рифмовка перекрестная, то в терцетах – кольцевая; если в катренах – кольцевая, в терцетах – перекрестная. (Дмитриев не следовал этому второстепенному условию в своем “Сонете”: в последних четырех стихах та же рифмовка, что и в начальных катренах.)

4. Так как классическими считаются итальянские и французские образцы сонета, написанные силлабическим стихом, поэтам, пишущим силлабо-тонические сонеты, следует подбирать размеры, соответствующие силлабическим формам образцов. (В русской поэзии итальянскому 11-сложнику соответствовал 5-стопный ямб, французскому 12-сложнику – ямб 6-стопный. Поэты XVIII в. ориентировались на французские образцы, поэтому Дмитриев написал стихотворение 6-стопным ямбом.)

5. Строфный перенос не допустим: графически выделенная строфа должна быть синтаксически законченной. (У Дмитриева каждая строфа завершается точкой.)

6. Поделенный на катрены и терцеты сонет должен иметь строгую тематическую композицию. Если сонет лирический, его части должны следовать одна за другой в порядке *тезис – развитие тезиса – антитезис – синтез*. Например, в 1-м катрене автор может сообщить читателям о намерении изобразить огонь, а слово “огонь” употребить в прямом значении; во 2-м катрене он развернет описание действий и свойств огня; в 1-м терцете поэт, используя слово “огонь” в переносном значении, может совершить поворот к теме, на первый взгляд, совершенно иной и описать возникновение чувства любви в душе человека; тогда во 2-м терцете он прямым

сравнением любви и огня свяжет две темы воедино. В упрощенном виде это правило предполагает не четырех-, а двухчастную структуру сонета: при переходе от 8-стишия к 6-стишию (или от катренов к терцетам) поэт обязан перейти и от одной темы к другой. Если сонет лиро-эпический, его части должны соотноситься как *завязка* (у Дмитриева – “приступ”) – *развитие действия* – *кульминация* – *развязка*. (Таков и сюжет стихотворения “Сонет”: 1-й катрен – герой решает сочинить сонет “по образцу”, 2-й катрен – у него ничего не выходит, 1-й терцет – Феб, покровитель поэзии, отказывает стихотворцу в помощи, 2-й терцет – герой смиряется с обстоятельствами, но вопреки всему, в том числе собственным ожиданиям, сочиняет сонет.)

7. Сонет должен заключаться “сонетным замком”. “Замок” обычно располагается в двух последних строках, реже – в одной. В лирическом стихотворении – это фраза, содержащая парадокс, неожиданный вывод. В “замке” лиро-эпического сонета автор должен привести сюжетное действие к неожиданной развязке. Как правило, малый объем замка определяет емкость, афористичность финальной фразы. Особый смысловой акцент падает на последнее слово в “замке”: оно является “ключевым” и часто уточняет смысл всего сонета. Если в сонете скрыта загадка, то слово-“ключ” наводит на правильный ответ. Это последнее слово в тексте может быть названием того предмета, описанию которого был посвящен сонет. (У Дмитриева “замок” занимает две последние строки и сообщает сюжету неожиданный финальный поворот: герой, отказавшись от мысли написать сонет, начинает писать трагедию, а сочиняет – сонет. Произведение и оканчивается словом “сонет”, поскольку данная форма явилась предметом поэтического рассказа.)

Эти основные правила показывают, что форма сонета – строгая. Однако “правильных” сонетов, подобных стихотворению Дмитриева, в русской и других европейских литературах значительно меньше, чем сонетов “неправильных”. Из сказанного не следует, что большинство обращавшихся к сонету стихотворцев не были знакомы с перечисленными требованиями или не справились с трудной формой. Причина многочисленных отступлений от правил сонета в том, что каждый из поэтов был волен выбирать, каких именно норм следует придерживаться. Правила уточняли, каким должен быть *идеальный* сонет, они всего лишь обозначали эталон. А реальные отступления от них обеспечивали многообразие жанровых форм сонета, и в итоге сонет стал едва ли не самой популярной формой в европейской лирике последних веков.

Поэт мог сознательно нарушать какое-то отдельное правило, но при этом соблюдать остальные условия сонетной формы, предписанные традицией. Периодические отступления от некоторых сложившихся правил привели к образованию отдельных исторических разновидностей сонета.

Автор сонета мог, например, отказаться от традиционного метра или размера. Как было указано выше, русские поэты писали сонеты 5-стопным или 6-стопным ямбом. Но уже в конце XVIII в. в русском сонете появился ямб 4-стопный (“Бедами смертными объят...” И.Ф.Богдановича, “Сонет Награжденному патриоту” С.С.Боброва). А в начале XIX в. появились сонеты с разностопным ямбом. Эта жанровую форму назвали “*хромым*” сонетом. Так, Д.В.Веневитинов в “хромом” сонете “Байрон” (знаменитый английский романтик был хромым!) произвольно чередовал строки 4-стопного и 6-стопного ямба:

К тебе стремился я, страна очарований!
Ты в блеске снилась мне, и ясный образ твой,
 В волшебные часы мечтаний,
На крыльях радужных летал передо мной.
Ты обещала мне отдать восторг целебный,
Насытить жадный дух добычею веков,
 И стройный хор твоих певцов,
 Гремя гармонией волшебной,
Мне издали манил с полуденных берегов.
Здесь думал я поднять таинственный покров
 С чела таинственной природы,
Узнать вблизи сокрытые черты
 И в океане красоты
Забуть обман любви, забыть обман свободы.

(В этом стихотворении Веневитинов нарушает не только правило равносложности стихов, но и правило синтаксической завершенности строф, а кроме того, вообще отказывается от графического членения текста на строфы.)

Тогда же начали изредка появляться сонеты, написанные хореем (в стихотворении А.А.Дельвига “Что вдали блеснуло и дымится?..” – 5-стопный хорей). Позднее авторы русских сонетов обращались к 3-сложным размерам силлабо-тоники, чаще всего сохраняя 5-стопность стиха (“Смерть Ермака” П.П.Ершова – 5-стопный амфибрахий, “Гигантша” К.Д.Бальмонта – 5-стопный анапест).

К появлению новых разновидностей сонета приводила также перемена количества строк и строф в стихотворении. Поэт мог добавить к произведению “хвост” в виде терцета или графически обособленной строки – и получался “*хвостатый*” сонет (или *сонет с кодой*). Так, не случайно В.Я.Брюсов определил форму поэтического послания “Игорю Северянину” как “сонет-акростих с кодою”: поэт хотел, чтобы начальные буквы каждой строки сложились в ту последовательность, которая образует имя адресата в заглавии стихотворения; но в последовательности “Игорю Северянину” – 15 букв, а в стандартном сонете – 14 строк; поэтому и была добавлена еще одна строка, кода.

Если строфы сонета уменьшались на одну (этой отсутствующей строфой был начальный, “головной” катрен), возникала форма “*безголового*” сонета (“Заблуждение Купидона” и “Гроза шумит в морях с конца в конец...” М.Ю.Лермонтова). Если на одну строфу уменьшалась каждая из двух асимметричных частей (т.е. исчезали один катрен и один терцет), стихотворение приобретало вид “*половинного*” сонета (или *полусонета*). Например, В.В.Набокову было удобно придать вид полусонета стихотворению “Большая Медведица”, потому что в этом случае число стихов уравнивалось с числом звезд, которые входят в указанное автором созвездие:

Был грозен волн полночный рёв...
Семь девушек на взморье ждали
невозвратившихся челнов
и, руки заломив, рыдали.

Семь звездочек в суровой мгле
над рыбаками четко встали
и указали путь к земле.

Кроме перемены числа строф, возможна перемена их порядка. Если в стихотворении катрены и терцеты меняются местами, оно превращается в “*опрокинутый*” сонет. Таков сонет А.Н.Плещеева “Нет отдыха, мой друг, на жизненном пути...”, который, кроме того, имеет вид “*хромого*”: от чередования 6-стопного и 5-стопного ямба в начальных стихах – к 4-стопному ямбу последней строки.

Нет отдыха, мой друг, на жизненном пути.
Кто раз пошел тернистою дорогой,
Тому на ней лугов цветущих не найти;
Душе больной, измученной тревогой,
Успокоенье смерть одна лишь может дать.
И глупо и смешно его от жизни ждать.

В борьбе с людьми, в борьбе с самим собою
Пройдет твой грустный век; и если из-за туч,
Хотя на миг – на краткий миг – порою,
Тебе живительный проглянет солнца луч;
Забыв, что ждет за ним опять ненастье,
Что горе новое готово впереди, -
Благодари судьбу; но более не жди:
Нет продолжительного счастья!

Отступлением от нормы является и перемена рифм. Поэт может вообще отказаться от рифм и написать *белый сонет*, а может, напротив, усложняя техническую задачу, соединить катрены и терцеты одной или двумя общими цепями рифм – и получить *сплошной сонет*. Образцы этих сонетных форм – в цикле “Невенки сонетов” современного поэта-авангардиста А.В.Еременко: “Сонет без рифм” – белый, “В лесу осеннем зимний лес увяз...”, “Вдоль коридора зажигая свет...”, “Вечерний сонет” – сплошные.

Наконец, автор может отступить от правил, изменив привычное членение сонета. С.А.Есенин вообще отказался от строфического членения в стихотворении “Сонет” (“Я плакал на заре, когда померкли дали...”). А поэт-символист Ф.К.Сологуб в “Сонете триолетно-октавном” попытался скрестить популярные формы строфы – французский *триолет* (традиционная рифмовка *abaaabab*, фраза 1-й строки повторяется в 4-й и 7-й, фраза 2-й – повторяется в 8-й) и итальянскую *октаву* (см. одноименную статью). Обе строфы – восьмистишия, поэтому Сологуб графически выделил центральное двестишие сонета, которым в этом тексте завершается строфа триолета и открывается строфа октавы (получилась схема с неожиданной симметрией $4+2+$ *центральное двестишие* $+4+2$):

Нисходит милая прохлада,
В саду не шелохнется лист,
Простор за Волгой нежно-мглист.
Нисходит милая прохлада

На задремавший сумрак сада,
Где воздух сладостно-душист.

Нисходит милая прохлада,
В саду не шелохнется лист.

В душе смиряется досада,
И снова облик жизни чист,
И вновь душа беспечно рада,
Как будто соловьиный свист

Звучит в нерукотворном храме,
Победное колебля знамя.

Впрочем, к созданию новых разновидностей сонета приводило не только нарушение установленных традицией правил, но и творческое их развитие. Распространение правила “сонетного замка” со словом-“ключом” на стихотворный цикл выразилось в появлении сложнейшей формы – “*венки сонетов*”. “Венок сонетов” состоит из 15 стихотворений. Последняя строка каждого из 14 сонетов повторяется в начале следующего, таким образом связывая смежные стихотворения. Предпоследний сонет (№14) завершается строкой, с которой начинался первый сонет “венка”. Заключительный сонет, именуемый магистралом, последовательно воспроизводит первые стихи всех 14 сонетов и концентрирует в себе смысл всего цикла. Эта требующая поэтического мастерства форма была популярной в русской поэзии “серебряного века” (“Венок сонетов” Вяч.Иванова, “*Corona astralis*” М.Волошина, “Светоч мысли” Брюсова).

Уникален эксперимент талантливого стихотворца второй половины XVIII в. А.А.Ржевского: он перенес правило тематической композиции сонета с “вертикали” текста на его “горизонталь”! Одно из произведений с “горизонтальной” тематической композицией – “Сонет, заключающий в себе три мысли” с авторской подсказкой в подзаголовке “читай весь по порядку, одни первые полустихия и другие полустихия” (в нем нарушена однородная рифмовка в катренах, остальные правила соблюдены):

Вовеки не пленюсь	красавицей иной;
Ты ведай, я тобой	всегда прельщаться стану,
По смерть не пременюсь;	вовек жар будет мой,
Век буду с мыслью той,	доколе не увяну.

Не лестна для меня	иная красота;
Лишь в свете ты одна	мой дух воспламенила.
Скажу я не маня:	свобода отнята –
Та часть тебе дана о ты,	что дух пленила!

Быть ввек противной мне,	измены не брегись,
В сей ты одна стране	со мною век любись.
Мне горесть и беда,	я мучуся тоскою,

Противен мне тот час,	коль нет тебя со мной;
Как зрю твоих взор глаз,	минутой счастлив той,
Смущаюся всегда	и весел, коль с тобою.

Сонет преобразался не только под пером отдельных стихотворцев. Известность приобрели некоторые исторически сложившиеся национальные формы сонетного жанра.

Сонет (итал. sonetto, от итал. sonare- звучать) впервые появился в итальянской поэзии в середине XIII в., а его создателем считают поэта Якопо да Лентини. Стихотворения в форме сонета активно сочиняли поэты школы “сладостного нового стиля”, Данте Алигьери дал много образцов сонетов в книге “Новая жизнь”, которая сделала известным имя автора. Высшего пика развитие итальянского сонета достигло в XIV в. в лирике Ф.Петрарки. К этой форме позднее обращались Микеланджело, Дж.Бруно, Т.Тассо. *Итальянский сонет* (или *классический*, в Западной Европе его также иногда называют “*петрарковским*”) состоит из двух катренов с рифмовкой *abba abba* или *abab abab* и двух терцетов с рифмовкой *cdc dcd* или *cde cde*, реже - *cde edc* (вариантов было много, но обычно не помещали в один и тот же терцет парно рифмующиеся строки). Форма, заданная в сонетах Петрарки, оказала влияние на романоязычную поэзию (в Португалии XVI в. – Л. ди Камозэнс, в Испании XVII в. – Л. де Гонгора-и-Арготе).

Повлиял сонет и на лирику Франции. В середине XVI в. П. де Ронсар и Ж. Дю Белле, ориентируясь на традиции Петрарки, создают несколько сборников сонетов, и форма приобретает популярность. Новый пик интереса к сонету – в период французского символизма (П.Верлен, А.Рембо, Ж.М.Эредиа). Форма *французского сонета* незначительно отличается от итальянского: катрены сохраняют те же рифмовочные схемы, а в терцетах действует правило перемены рифмовки, использованной в катренах (если в катренах - *abba abba*, то в терцетах - *ccd ede*; если в катренах - *abab abab*, то в терцетах - *ccd eed*). Можно заметить, что во французском сонете 1-й терцет всегда открывался парно рифмующимся двустипием, которое обозначало поворот темы.

В середине XVI в. сонет появился и в английской поэзии. Его первые образцы создал Т.Уайатт, неоднократно использовавший схему рифмовки *abba abba cdd cee*. В тот же период под его влиянием стал сочинять сонеты Г.Ховард, граф Суррейский, который испробовал разные схемы рифмовки и до того “расшатал” строгую форму, что она приобрела вид *abab cdcd efef gg*. М.Л.Гаспаров замечает: “Когда из Франции сонет перешел в Англию, то рифмующаяся пара строк сместилась: теперь она не начинала, а заканчивала собой терцеты (и весь сонет), а четверостишие, встав перед нею, принимало вид третьего катрена” (*Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х - 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С.208). Эту упрощенную форму популяризировал своим сборником “Сонеты” и сделал образцовой У.Шекспир, поэтому ее называют *английским* (или “*шекспировским*”) *сонетом*. Немногим ранее поэт Э.Спенсер, предшественник Шекспира, пытался восстановить утраченную в английском сонете связь смежных строф: в сборнике сонетов “Аморетти” он применил рифмовку *abab bcbc cdcd ee*, но созданная им форма не имела распространения и вошла в историю под именем “*спенсеровского*” *сонета*.

В России первый сонет был написан в 1735 году В.К.Тредиаковским (поэт-силлабист перевел стихотворение француза Ж. де Барро хорезимизованным 13-сложником). Первые силлаботонические сонеты принадлежат А.П.Сумарокову. Многочисленные образцы сонетов Сумарокова и Ржевского, созданные по модели французского сонета, повлияли на широкое распространение формы.

Каноническая форма получила развитие в русской лирике XIX в. Трижды обращался к сонету А.С.Пушкин. “Пушкинские сонеты принадлежат к очень вольной форме. Во всех трех сонетах последовательность рифм особенная. Соблюдено лишь единство двух рифм в четверостишиях. Порядок их произволен. В “Сонете” (“Суровый Дант...”) рифмовка четверостиший перекрестная. В стихотворении “Поэту” первое четверостишие перекрестное,

второе – охватное; в “Мадонне”, наоборот, выдержана лишь рифмовка терцетов *AAbCbC* (в первом сонете с крайними женскими стихами, в двух остальных с мужскими, т.е. *aaBcBc*). Эта свобода характерна для французской школы сонетов” (Томашевский Б.В. Строрфика Пушкина. // Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С.343).

В стихотворении “Сонет” Пушкин среди русских образцов этой формы выделяет опыты А.А.Дельвига:

У нас его еще не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

Дельвиг создал оригинальную схему рифмовки сонета, которую стали использовать его современники. М.Л.Гаспаров видит в ней “форму русского сонета (пятистопный ямб с рифмовкой, как у итальянцев, но двумя рифмами в терцетах: *cdd ccd*)” (Гаспаров М.Л. Сонет // Энциклопедический словарь юного литературоведа. М., 1988. С.318). Эта схема присутствует, например, в стихотворении “Вдохновение”, в котором автор предвосхитил идеи пушкинского сонета “Поэту”:

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик с землею разлученье.

В друзьях обман, в любви разуверенье
И яд во всем, чем сердце дорожит,
Забыты им: восторженный пиит
Уж прочитал свое предназначенье.

И презренный, гонимый от людей,
Блуждающий один под небесами,
Он говорит с грядущими веками;

Он ставит честь превыше всех частей,
Он клевете мстит славою своей
И делится бессмертием с богами.

Поэты середины XIX в. обращались к форме сонета не столь часто, однако она имела своих приверженцев. Регулярно сочинял сонеты А.А.Фет. Составил из сонетов большую поэму “Venezia la Bella” (рус.: “Прекрасная Венеция”) А.А.Григорьев. Поэты-демократы внесли в сонет новые темы: социальная сатира зазвучала в “Реальных сонетах” В.С.Курочкина и “Современных сонетах” В.П.Буренина. В конце XIX в. неутомимым пропагандистом этой классической формы стал П.Д.Бутурлин, писавший исключительно сонеты (в основном на исторические и мифологические темы).

В начале XX в. популярность сонета в русской поэзии достигла апогея. Он стал одним из центральных жанров в лирике символизма (особенно у Брюсова, Сологуба, Иванова, а также Бальмонта, составившего из сонетов сборник “Сонеты солнца меда и луны”). Неоднократно к форме сонета прибегал А.А.Блок (“Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла...”, “За городом в полях весною воздух дышит...”, “Никто не умирал. Никто не кончил жить...” и др.). Получили признание сонеты И.А.Бунина. В 1920-х гг. И.В.Северянин создал книгу сонетов “Медальоны” о русских и зарубежных писателях и композиторах.

Во второй половине XX в. к сонету обращались многие русские поэты. Предельно расширил тематику русского сонета и обновил его форму поэт-авангардист Г.В.Сапгир, в 1970-1980-х гг. написавший большой поэтический цикл “Сонеты на рубашках”.

Наиболее полно русская сонетная традиция XVIII – первой половины XX в. представлена в поэтической антологии “Русский сонет” (М., 1983). Полезно познакомиться с теоретическим осмыслением эволюции сонета, которое предложено в работе Л.П.Гроссмана “Поэтика русского сонета” (в кн.: Гроссман Л.П. Борьба за стиль. М., 1927).

В.Б.Семёнов

Источник: Л.В.Чернец, В.Б.Семёнов, В.А.Скиба. Школьный словарь литературоведческих терминов. М., Просвещение, 2002. С. 154-162.