Марка Аврелия как носителя культурных основ миропорядка и его сына Коммода как воплощения первобытно-стихийного измерения человеческого «я». В соответствии с «адамистической» идеологемой погружения / возвращения к «темному» первородству бытия, император Коммод аксиологически возвышается над своим просвещенным отцом, т. к. он символизирует собой возможность вскрытия иррациональных оснований универсума и предстает своеобразной ипостасью Первочеловека.

Список литературы

1. Властелины Рима. Биографии римских императоров от Адриана до Диоклетиана. СПб. : Алетейя, 2001. 384 с.

2. *Зенкевич М. А.* Сказочная эра : стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М. : Школа-пресс, 1994. 688 с.

3. *Кассий Дион Коккейан.* Римская история. Книги LXIV–LXXX. СПб. : Филологический ф-т СПбГУ : Нестор-История, 2011. 456 с.

4. *Кихней Л. Г.* Акмеизм: миропонимание и поэтика. М. : МАКС-пресс, 2001. 183 с.

5. *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М. : Золотой век, 1995. 398 с.

6. *Лекманов О. А.* О трех акмеистических книгах: М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Мандельштам. М. : Intrada, 2006. 124 с.

7. *Полтаробатько Е. Д.* Природа и культура в русском постсимволизме: телесный код в поэзии М. Зенкевича // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. : Литературоведение. Журналистика. 2008. № 3. С. 11–16.

О. В. Зырянов (Екатеринбург)

«Евразийский» тип сонета: о путях развития сонетной формы в России

Сонету без малого 800 лет. Первый из известных сонетов был написан в Италии Якопо да Лентини (годы деятельности 1215–1233) – нотариусом при дворе короля Сицилии Фридриха II. Генезис жанра сонета и история его развития непосредственно связаны с национальными границами и постепенным расширением географического и этнокультурного

© Зырянов О. В., 2017

пространства, занимаемого сонетом. Вот как описывает данный процесс М. Л. Гаспаров: «14-стишный сонет вошел в употребление в Сицилии в середине XIII в. как случай однострофной канцоны… В конце XIII–XIV в. сонет перешел в Тоскану и был переработан стильновистами, Данте и Петраркой… <…> В XVI в. сонет перешел из итальянской поэзии во французскую и здесь был нормализован намного строже – соответственно правилу альтернанса женских и мужских рифм. <…> Из итальянской и французской поэзии сонет распространился по всей Европе… при этом, конечно, то и дело он подвергался усложнениям и упрощениям (из которых наиболее известен упрощенный “английский сонет” Сарри и Шекспира…)» [3, с. 149–150].

История сонета как строгой стиховой и жанрово-композиционной формы – это процесс постепенной смены и сосуществования известных жанровых модификаций, получивших название по национальному признаку – *итальянский*, *французский*, *английский* (или *шекспировский*) типы сонета.

Как известно, в России жанр сонета появляется с существенным запозданием: первый опыт сонета – переводной, с французского – принадлежит В. К. Тредиаковскому (1735). Однако вторая волна рождения сонетного жанра в России совпадает с господством романтизма – 1820-е гг. Эта же эпоха актуализирует проблему *русификации* жанра, вовлекая сонет в актуальное поле *этнопоэтики*. Напомним, что подобное явление в свое время переживали жанры идиллии, баллады, анакреонтической оды и песни. Опыты русских (или русифицированных) вариантов поименованных жанров можно наблюдать в творчестве Г. Р. Державина, П. А. Катенина, А. А. Дельвига и др. Особенно показательна фигура последнего, которого вспоминает Пушкин в своем знаменитом «сонете о сонете»: «У нас еще его не знали девы, / Как для него уж Дельвиг забывал / Гекзаметра священные напевы». Примечательно, следуя пушкинской логике, само продвижение сонета в Россию: Данте – Петрарка – Шекспир – Камоэнс – Вордсворт (именно от его сонета «Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned…» Пушкин отталкивается в своем поэтическом диалоге-назире[1]) – Мицкевич – Дельвиг.

Думается, что есть все основания поставить вопрос о *русском типе* сонета. Конечно, подобный жанровый тип (или модификация) не входит в сравнение с известными европейскими формами (итальянской, французской, английской), соответственно, не может с ними и конкурировать,

[1] См. об этом подробнее: [6, с. 316–317].

не отличается каким-то единством, не составляет характерной устойчивой модели. Но в силу ряда причин (хронологического отставания и национальной ментальности, сказывающейся, прежде всего, в стремлении к поэтической вольности и синтезу традиций, в том числе и национально-культурных) русский тип сонета может быть представлен как типично *евразийский*.

При этом, естественно, всегда остается искушение закрепить жанровый стиль сонета (по сути, эталонную модель жанра) за какой-то одной из его исторических или национальных разновидностей. И на этом основании вообще отказывать в продуктивности жанра всем иным разновидностям, возникающим позднее и на других национальных почвах. Вкратце осветим три концепции жанра сонета, три взгляда на его (сонета) жанровую семантику.

В становлении жанра сонета И. О. Шайтанов отмечает особую роль свойственного Ренессансу метафорического мышления: «Сонет под пером его итальянских создателей – от Кавальканти и Данте до Петрарки – рождался как медитация, доверенная *метафорическому слову*. В нем звучит внутренняя речь размышляющего поэта. Его строгая форма с внутренним четырехчастным членением (в итальянском варианте – два катрена и два терцета) предполагает своего рода аналог риторического рассуждения, содержащего и внутреннее противоречие, и финальный синтез. А метафорическая образность сонета, исходящая из сопоставления земного с небесным, предоставляла идеальный механизм для рефлексии по поводу центрального в ренессансном сознании вопроса – о достоинстве человека. <…> Именно восторг уподобления (метафорического в противовес аллегорическому. – *О. З.*), обернувшийся речевой установкой, сообщает в европейской поэзии *строфической форме сонета статус жанровой формы*» [9, с. 133, 161].

Исследовательница Л. А. Сугай, напротив, акцентирует в становлении жанра сонета черты средневекового символизма: «Особенности построения сонета-храма и венка сонетов (целого архитектурного ансамбля!) могут быть осмыслены только в категориях средневековой культуры, в недрах которой зарождались и вызревали эти прекрасные, изысканные поэтические жанры. Форма сонета отражает специфику мировосприятия человека средневековья» [7, с. 151].

Но, может быть, самой большой известностью пользуется концепция сонетного жанра в изложении немецкого сонетиста и сонетолога И. Р. Бехера. Согласно этой концепции, сонет – не только образец диалектики (по принципу гегелевской триады тезис – антитезис – синтез), но и в высшей степени драматический жанр, которому свойственны

такие законы драмы, как экспозиция, конфликт, перипетии: по своей внутренней драматичности сонет превосходит даже балладу [2, с. 439, 441].

Как мы можем убедиться, в каждой из трех концепций сонета предложены свои достаточно веские аргументы. Но стоит ли их абсолютизировать и, самое главное, противопоставлять друг другу?

Кажется совершенно жестким и категоричным следующее заявление И. О. Шайтанова: «Думаю, что в России сонет так и остался не более чем строфической формой, изящным и чисто формальным упражнением на определенное количество строк, с тем или иным типом рифмовки и подключением каких-то еще усложняющих правил. Метафоризм не был пережит в России как ренессансное открытие, не продиктовал речевой установки сонету и, следовательно, не сделался жанрообразующим фактором» [9, с. 161]. Нам представляется иначе: с нашей точки зрения, какого-то единого (интернационального!) канона сонетного жанра не существует. Поэтому куда предпочтительнее вести речь о нескольких, так или иначе дополняющих друг друга, но различающихся в отдельных национальных культурах, вариантах сонетного канона: средневековый символизм, ренессансный метафоризм, романтический тип диалектики в таком случае лишь некоторые из векторов (и прежде всего этнокультурных и исторических вариантов) жанровой канонизации сонетной формы.

На наш взгляд, есть все основания ставить вопрос о русском, или евразийском, типе сонета. В сравнении со строгими формами романской поэзии его отличает повышенное чувство свободы, дух творческого эксперимента, предполагающий возможности более широкого варьирования устойчивых размеров и правил рифмовки. В то же время, в сравнении с шекспировским типом сонета, русский сонет в большей степени предрасположен к свободным формам внутренней сегментации, в том числе и к синтезу возможностей, которые открывают перед ним английский и итальянский типы сонета.

Поразительный пример рецепции русского сонета находим у известного американского стиховеда Т. Шоу: «Для человека, привычного к английским сонетам, оказывается совершенно неожиданным, что русские сонеты с шекспировской схемой рифмовки делятся пробелами так, как будто последние четверостишие и двустишие на самом деле представляют собой два трехстишия», иначе говоря, в русском варианте сонета «сделана попытка делить английский сонет по итальянскому типу» [10, с. 316]. Впрочем, следует заметить, что неправильные (или вольные) сонеты, пренебрегающие традиционными правилами рифмовки в катренах, были узаконены и во Франции, например, Ш. Бодлером. Но в России

такие вольные образцы сонетной формы (и не только они одни!) становятся особенно показательными.

Обратимся к интереснейшему опыту на русской почве создания и поэтической рефлексии «восточного» (или ориентального) типа сонета. Казалось бы, сама номинация подобного рода является оксюмороном, или логическим противоречием. Как вообще можно представить самый европейский жанр медитативной лирики в единой связке с откровенной ориентацией на восточный тип культуры? Но в искусстве (и практика сонета это только подтверждает) и невозможное оказывается возможным.

Оригинальный опыт «русского» и, заодно, «восточного сонета» находим в поэзии Евгения Шешолина (1955–1990) – поэта очень яркой и трагической судьбы. В его родословной соединились две этнические и культурные традиции – польско-католическая и русская: мать Ирена Мацулевич родом из Белоруссии, польского происхождения; отец Петр Иванович Шешолин – кадровый военный из Поволжья. Родился поэт в Краславе – городке на юго-востоке Латвии. Детство его протекало в Резекне (кстати сказать, на родине Ю. Н. Тынянова). Далее политехнический институт в Ленинграде, естественный факультет Псковского педагогического института. Практически вся литературная жизнь поэта будет связана с Псковом и его окрестностями. Это судьба типичного представителя русского литературного андеграунда (участника независимого литературного альманаха «Майя», автора скандальной публикации стихотворения «Весеннее» – акростиха «Христос воскрес»). Многочисленные поездки в Армению и Среднюю Азию обостряли интерес к Востоку и языку фарси, переводам и подражаниям, использованию таких строгих жанровых форм восточной поэзии, как рубаи, газель (двоящаяся газель и газель-истикбалия), мухаммас, назира. Поэт даже начинал работать над составлением сборника с характерным названием «Северный Диван» (см. об этом: [1, с. 18]).

Как мастер сонетного жанра, Шешолин заметно выделяется на фоне даже такого сонетиста, обнаруживающего приверженность исключительно к западным формам поэзии, как И. Бродский. При всем, казалось бы, идеальном совпадении жанровых репертуаров указанных поэтов, их разделяют прежде всего этнокультурные установки творческого сознания – с одной стороны, европейский центризм, а с другой – ярко выраженное евразийство.

Особый интерес в сонетах Шешолина представляют жанровые номинации, содержащие в своем составе характерные определения этнокультурного плана: «Шекспировский сонет», «Русский сонет», «Восточный

сонет». Заметим, что у Шешолина два текста с жанровой номинацией «Восточный сонет» – стихотворения «За тыщу лет зеленый огонек…» и «Моя душа восточная, наверно…».

В первом случае имеем дело с оригинальным явлением скрещивания европейской формы сонета и строгих форм (жанров) восточной поэзии – рубаи и газели. Использование характерных приемов восточной поэзии: трехкратной рифмовки с третьим холостым стихом в катрене и редифа (повторяющегося за рифмой слова) в терцетной части – трансформирует известную модель европейского сонета в нечто достаточно оригинальное. Второй пример «восточного сонета» Шешолина, казалось бы, вообще лишен рифмы. Однако подчеркнутая поэтом особенность восточного письма («Мила мне вязь узорчатых согласных, / Струящаяся влево в завиточках») выступает указанием на особую роль анафорических соответствий, а подчас и начальной рифмы в тексте. Для наглядности высказанного предположения приведем текст сонета полностью с выделением замеченных нами начальных созвучий полужирным шрифтом, а отдаленных и рассредоточенных по стихотворным строкам рифменных цепей – курсивом.

Моя душа *восточная*, наверно,
Жила когда-то в Дели, иль Ширазе, –
Мила мне вязь узорчатых согласных,
Струящаяся влево, в *завиточках*.

Роятся *точки* пчелами над ними, –
Каламом кисть изящная когда-то
Вела их к сердцу, – *строчки* не увянут,
Тая Корана сны, Хафиза тайну.

Быть может, было – все, что будет с нами,
Похожи судьбы, и отцы первее
Достигли будущего? Зной и роза.

Во всяком случае, мне эти буквы
Двояким смыслом наполняют разум:
«***Постигни*** это, но пребудь в надежде» [5, с. 250].

Рассмотренный опыт Шешолина по созданию ориентального типа сонета в русской поэзии получает свое продолжение. Прямой параллелью восточным сонетам выступают стихотворные эксперименты Баира Дугарова. Этот современный поэт в силу своего этнокультурного пограничья

оказывается на стыке двух поэтических традиций – русской (по преимуществу европейской) и бурят-монгольской (как литературной, так и фольклорной). Не случайно эпиграфом к его книге «Степная лира» (2015) предпосланы следующие строчки: «Нет, я не Байрон, я Баир, / с душой степной бурят-монгола / и с даром русского глагола / пришедший в этот грозный мир…» [4, с. 3].

Для нас особенно показательно, что Б. Дугаров – создатель особого типа «анафорического сонета». Все сонеты, вошедшие в его книгу «Степная лира» (а их в общей сложности 10), – без исключения анафорические. Проиллюстрируем это наиболее репрезентативным сонетом, ярко выделяющимся даже на общем фоне своей рефлексивно-критической направленностью (здесь и далее в примерах полужирным шрифтом и курсивом выделяем анафорические созвучия и рифмующиеся цепи).

А в Азии не принято писать **сонеты**,
Анафора конечной рифме не ***чета***.
Но амфоры любви достойны все **поэты**.
Азалия берет от радуги ***цвета***.

А я пою простор и высь небесной **сини**,
И фимиамом курится степной ***мираж***.
Ая цветет – полынь моей **полупустыни**,
И феи храмом высится кедровый ***кряж***.

Молитвенная ода небесами **дышит**.
Могильная трава сама себя **колышет**,
Сокрытый вздох столетий чуя под ***собой***.

И знак анафоры отсвечивает **бронзой**.
И знает лишь рапсод, как просто и **непросто** –
Скрипичный звук придать струне ***волосяной*** [4, с. 163].

В приведенном примере, во-первых, отметим необыкновенную вольность в отступлении от сонетного канона, систему рифменных упрощений: вместо требуемых жанровым каноном двух рифм в катренах поэт использует четыре рифмы (казалось бы, следуя типу шекспировского сонета); в секстине же, напротив, поэт строго выдерживает полагающиеся три рифмы, причем в особой конфигурации, свойственной французскому типу сонета (*ааб ввб*), четко отделяя графическим пробелом два терцета. Во-вторых (и, пожалуй, это самая новаторская черта сонета Дугарова), через все стихотворение последовательно

и параллельно клаузульному (рифменному) ряду проведен парадигматический ряд анафор.

Отдельного разговора заслуживает оценка качества самих анафор. Чаще всего у Дугарова мы имеем дело лишь с частичными созвучиями. Но нередко созвучия охватывают целые слова и превращаются в начальные рифмы. Необходимо отметить также однородный характер анафор в грамматическом плане – своего рода явление *грамматизации анафоры*. Приведем лишь самые характерные примеры анафорических рифм, выбранные из разных сонетов Дугарова:

Подлунный мир преображается в поэте,
Покуда из цветов изменчивых столетий
Звезде любви в стихах сплетается венок.

Но небо тает в вихре суетных мгновений.
И не хватает грез – античных сновидений
Земле, затянутой в стальной корсет дорог [4, с. 66];

Акаций городских не шелохнется ветка.
И как тамтам усталый будничного века,
Трамвай в тиши на всю провинцию гремит.

Бреду в свой старый дом под загородной вишней.
Веду с самим собой беседу, и чуть слышно
Трава забвенья под ногами шелестит [4, с. 67];

А я пою простор и высь небесной сини,
И фимиамом курится степной мираж.
Ая цветет – полынь моей полупустыни,
И феи храмом высится кедровый кряж [4, с. 163];

Вдогон векам былым летят мгновенья **тая**.
Мир полон вечных **тайн**, не знающих границ.
Ворон и лебедей кружится в небе стая –
Миф оживает под крылатой сенью птиц [4, с. 167].

В экспериментальное поле современной российской поэзии вовлекаются и другие вариации сонетной формы: например, японский сонет, или русский альбомный сонет в восточном стиле. Это явление, получившее распространение на страницах интернета с 2006 г., к сегодняшнему моменту приобрело поистине массовый размах (см.: [8]). По сути, японский сонет (несмотря на его экзотическое название) – в понятиях старой

теории – «безголовый» «перевернутый» сонет из 10 строк, или двух терцетов (японских хокку) и одного катрена, строго выдержанных в слоговом отношении. Особый интерес приобретает также «сонетная матрешка», или вариант «двойного» («спрятанного») сонета[2].

В качестве вывода можно предложить следующее. Экспериментальное поле жанровой свободы, отличающее русский (или евразийский) тип сонета, – это, прежде всего, испытание его жанровых границ, в которых только и возможна самоидентификация жанра. Границы жанровой свободы сонетной формы во многом зависят от конвергенции различных в этнокультурном плане форм поэзии, обнаруживающих некоторое типологическое сходство. Существенным фактором исторической эволюции жанра выступают в таком случае этнокультурные установки творческого сознания авторов-сонетистов. Совмещение в самом феномене евразийского типа сонета, с одной стороны, традиции европейской медитативной лирики, а с другой, особенностей стиховых форм восточной поэзии неизбежно выводит нас к горизонтам этнопоэтики как важнейшей национально-исторической области самосознания жанра.

Список литературы

1. *Белоусов А.* Поэт Евгений Шешолин // Солнце невечное. Резекне : Изд-во Латгальского культурного центра, 2005. С. 3–20.

2. *Бехер И. Р.* Философия сонета, или Малое наставление по сонету: (опыт) // Бехер И. Р. Любовь моя, поэзия. М. : Худож. лит., 1965. С. 436–462.

3. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М. : Наука, 1989. 304 с.

4. *Дугаров Б. С.* Степная лира : стихотворения. СПб. : Свое издательство, 2015. 304 с.

5. Евгений Шешолин: судьба и творчество. Даугавпилс : Изд-во Даугавпилского ун-та «Saule», 2005. 296 с.

6. *Зырянов О. В.* Существует ли русский сонет? Судьба лирического жанра сквозь призму этнопоэтики // Вопросы литературы. 2012. № 3. С. 300–325.

[2] Отдаленным прообразом такой формы можно считать сонетные эксперименты поэта XVIII в. – А. Ржевского. Его известный «Сонет, заключающий в себе три мысли» («Вовеки не пленюсь красавицей иной…») – это, по сути, тройной «сонет в сонете», в архитектонике которого происходит разыгрывание драматической ситуации по принципу тезис – антитезис – синтез. Помимо всего прочего, в нем уже использована техника «совмещения и сокрытия», характерная для современной вариации «сонетной матрешки», когда в структуре одного полноценного сонета угадывается еще один вполне связный в семантическом отношении текст.

7. *Сугай Л. А.* Канон сонета и три символа христианской веры // Литературная учеба. 1998. Кн. 2. С. 146–154.

8. *Фокин Л. В.* Современные вариации сонетного канона // Венок сонетологов и сонетистов. М. : ООО «Русское слово – учебник», 2016. С. 232–243.

9. *Шайтанов И. О.* Компаративистика и/или поэтика. Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М. : РГГУ, 2010. 656 с.

10. *Шоу Дж. Томас.* Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии. М. : Языки славянской культуры, 2002. 456 с.

О. Н. Турышева (Екатеринбург)

Код «Идиота» в кинотексте Л. фон Триера «Догвилль»: к реконструкции рецептивного потенциала

Фильм «Догвилль» («Dogville», 2003) имеет репутацию одного из самых тревожащих творений датского режиссера Ларса фон Триера. Эффект мучительной тревоги в данном случае формирует очевидная неясность авторской позиции. При этом никакой сюжетной загадки кинотекст фон Триера не содержит: трагический финал тщательно детерминирован предшествующим развитием действия, что делает его вполне предсказуемым. Загадочной представляется именно авторская интенция: зрителю приходится решать не вопрос о смысле изображенного события (он в общих чертах ясен), а вопрос о том, как к нему относиться. И в решении этого вопроса фон Триер, как кажется, своему реципиенту помогать не собирается.

И все же мы попытаемся выделить те маркеры, в опоре на которые можно было бы определить закодированный в фильме спектр рецептивных позиций. Все эти маркеры имеют интертекстуальную природу, их формируют разные книжные отсылки. Причем, как мы покажем ниже, актуализация реципиентом разных текстовых следов приводит к разным смысловым результатам. Фон Триер как будто намеренно создает конфликт ценностных позиций. Растерянность зрителя формируется здесь не на почве недоговоренности или противоречивости в изображении произошедшего, а на почве семантической избыточности, возникающей в результате столкновения разных кодов.

© Турышева О. Н., 2017