

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
СТАРООСКОЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
(СОФ НИУ «БелГУ»)**

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

**ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОНЕТА
В ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование
профиль Русский язык и литература
очной формы обучения, группы 92061202
Вчерашней Дианы Арчиловны

Научный руководитель
к.фил.н., старший преподаватель
Машукова Д.А.

СТАРЫЙ ОСКОЛ 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Жанр сонета и его историческое развитие.....	8
§ 1. Сонет как поэтический жанр.....	8
1.1. Разнообразие тем и мотивов в сонетах.....	8
§ 2. История русского сонета.....	12
§ 3. Особенности сонета Серебряного века.....	14
Глава II. Традиции и новаторство в сонетах серебряного века.....	20
§ 1. Поэтика сонетов М. Волошина.....	20
§ 2. Художественное своеобразие сонетов И. Северянина.....	26
§ 3. Художественный канон и сонеты В.Брюсова.....	35
§ 4. Традиции классического сонета в лирике И.Анненского.....	41
§ 5. Методические рекомендации при изучении сонета Серебряного века	51
Заключение.....	55
Список использованной литературы.....	58

ВВЕДЕНИЕ

Одной из заслуг поэзии Серебряного века было то, что он сформировал высокую культуру стиха и научил поэтов пользоваться не только новыми рифмами, формами и звуками, но и с уверенностью использовать старые, классические, формы поэзии.

После надсоновского безвременья Серебряный век вновь открыл сонет. Жесткая форма его могла возвращать к поэзии Данте и Петрарки и в то же время быть стимулом для поисков нового в слове. Потенциальная диалектика сонета отвечала устремлению эпохи к антиномичности. На Серебряный век приходится едва ли не половина всех сонетов, сочиненных за три века русской поэзии нового времени (после первого сонета на русском языке В.К.Третьяковского).

Отечественная сонетология выработала устойчивые традиции в изучении жанрообразующих признаков, содержательных возможностей сонетов. История возникновения сонетов в лирической поэзии изложена М.Л. Гаспаровым (1984), основные идеи включены в «Краткую литературную энциклопедию» (1972). Содержательные возможности и закономерности развития жанровой формы исследуют С.Д. Титаренко (1983), К.С. Герасимов (1985), О.И. Федотов (1990), С.И. Кормилов (1993).

Разнообразные и при этом не опровергающие друг друга интерпретации сонета свидетельствуют о его универсальности и высочайшем онтологическом статусе, выдержавшем строгую проверку временем. Универсальность сонета, по мысли исследователя А.В. Останковича, определяется следующим:

1) включенностью в действительность и литературный процесс через осуществление в содержательной структуре всеобщих законов бытия; 2) неисчерпаемым адаптационным потенциалом к изменяющимся условиям функционирования жанра; 3) практически неограниченным пределом трансляционного развития сонета через количественное умножение

структуры, т.е. качествами саморазвивающихся и самоорганизующихся систем [Останкович 2005:3].

В русской поэзии сонет развивался по пути обогащения содержания, усиления философской, гражданской, эстетической проблематики. На рубеже XIX – XX вв. сонет и «венок сонетов» вызвал широкий интерес русских поэтов Серебряного века. Первые оригинальные версии венка сонетов принадлежат Вяч. И. Иванову и М.А. Волошину. Наиболее известны венки сонетов К.Д. Бальмонта, В.Я. Брюсова, И.Л. Сельвинского, С.И. Кирсанова, П.Г. Антокольского, И.Анненского, В.А. Солоухина.

Поэты Серебряного века к сонету обращались гораздо чаще, чем их предшественники, составляли из них циклы и даже целые сборники («Сонеты солнца, меда и луны» К.Д.Бальмонта, 1917; «Медальоны. Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах» Игоря Северянина, 1934; и др.). Многие (Вяч.И.Иванов, М.А.Волошин, В.Я.Брюсов, И.Л.Сельвинский и др.) экспериментировали с более изощренной формой – «венком сонетов».

Интерес к строгим формам и поэтическим экспериментам породил в период Серебряного века небывалое развитие известных (сонеты, триолеты, секстины, рондо, баллады) и новых (миньонет, дизель, гирлянда) форм сонета в поэзии Брюсова, Бальмонта, Северянина, Волошина, Кузмина, В.Иванова. Развиваются усложненные формы – сонеты-акrostихи, сонеты-буриме («ответные сонеты» В.Иванова, Верховского, Кузмина). Сонет, который восстанавливает традицию чтения различными способами по целым строкам и полустихиям, появляется у В.Брюсова.

Таким образом, в Серебряном веке сонет получил новую жизнь, новое воплощение, отталкиваясь от классической формы. В дипломной работе нами было рассмотрено творчество четырех поэтов-сонетистов – М.Волошина, В.Брюсова, И.Северянина и И.Анненского. Каждый из поэтов самобытно осваивал форму сонета, поэтому соотношение традиции и новаторства в их творчестве различно. Так, для Волошина характерно обращение к космологическим мотивам, следование классическому канону, в

сонетах И.Северянина встречаем отступление от классического образца, разнообразие тем и мотивов. Сонеты В.Брюсова всегда строги, классичны по форме, тогда как в сонетной поэзии И.Анненского гармонично сочетаются поэтический эксперимент, музыкальность и традиция.

В конце XX века поэзия пришла к тому самосознанию, что история поэтических форм может дать истинную историю поэзии. Целая литературная эпоха осмысливается сквозь призму одной сонетной формы. На небольшом срезе истории одной поэтической формы можно увидеть в миниатюре историю сонета Серебряного века. Научное исследование процессов возникновения и развития жанров сонета необходимо в настоящее время и для того, чтобы составить представление о месте, которое занимает этот жанр в общем потоке литературы, о его истоках и эволюции. Этим определяется **актуальность дипломной работы.**

Цель дипломной работы – проследить особенности развития и художественного своеобразия сонета в поэзии Серебряного века, определить идейно-художественное значение жанра сонета в творчестве М.Волошина, И.Северянина, В.Брюсова, И.Анненского.

Постановка цели исследования предполагает в процессе работы над материалом решение следующих **задач**:

1. Рассмотреть историю развития жанра сонета в зарубежной и отечественной литературе.
2. Проанализировать специфику сонета Серебряного века, выделить его художественные особенности, тематическое разнообразие.
3. Выявить идейно-художественное своеобразие сонетов и сонетных циклов И. Анненского, В. Брюсова, И. Северянина и М. Волошина.
4. Исследовать соответствия сонетов поэтов Серебряного века художественному канону и допустимость отклонений от него, соотношение традиций и новаторских поисков.

5. Раскрыть специфические особенности индивидуально-авторских отступлений от традиционных моделей жанрово-строфической формы.

Объектом исследования в работе являются сонеты и сонетные циклы поэтов Серебряного века – И.Ф. Анненского, В.Я. Брюсова, И.В. Северянина, М.Волошина.

Предметом исследования дипломной работы стали история, поэтика, художественное своеобразие сонетов Серебряного века.

В качестве основного рабочего **метода** исследования использовались принципы литературоведческого анализа, сочетающие системно-типологический и историко-литературный подходы.

Теоретическую основу работы составили фундаментальные исследования в области историко- и теоретико-литературных закономерностей развития сонета в мировой и русской поэзии Л.И.Бердникова, К.Д. Вишневского, М.Л. Гаспарова, С. Герасимова, Е.А.Донской, С.И. Кормилова, Г.В. Мелентьева, Б.С. Михайличенко, В.В.Сонькина, С.Д. Титаренко, В.В. Тюкина, О.И. Федотова, А.Б. Шишкина и др.

Структура работы. Дипломная работа состоит из Введения, двух глав, Заключения и Списка использованной литературы, насчитывающей 53 наименования.

Первая глава – «Жанр сонета и его историческое развитие» - включает в себя три параграфа. В первом параграфе – «Сонет как поэтический жанр» - рассматриваются разновидности сонетного жанра, разнообразие тем и мотивов, которые сложились на протяжении исторического развития сонета. Во втором – «История русского сонета» - речь идет о становлении жанра сонета в русской литературе XVIII – XX веков, анализируются фрагменты сонетов В.К. Тредиаковского, А.С. Пушкина, определяются характерные особенности русского сонета; в третьем – «Особенности сонета Серебряного века» определяется главенствующая роль сонета в лирике символизма. Сонет

Серебряного века стал неотъемлемой органической частью жанрово-строфического репертуара русской поэзии, вместив в себя самые разнообразные тематические мотивы: признание в любви и дружбе, философские обобщения, пейзажную живопись, бытовые зарисовки, социально-политические декларации, портреты знаменитых творцов сонета, художников, музыкантов, государственных деятелей, юмор, сатиру, то есть практически все содержание отечественного стиха.

Вторая глава – «Традиции и новаторство в сонетах Серебряного века» - состоит из четырех параграфов. В первом – «Поэтика сонетов М. Волошина» - дается подробный анализ сонетных циклов поэта, которые представлены как многоуровневая система, основывающаяся на наличии авторского замысла и жанровой специфике сонета; во втором – «Художественное своеобразие сонетов И. Северянина» - глубоко исследуются сонеты Игоря Северянина: выделяются тематические группы его сонетов, утверждается, что сонеты Северянина отклоняются от канонической формы, сохраняя при этом структуру классического сонета. В третьем параграфе – «Художественный канон и сонеты В. Брюсова» - рассматривается сонетное мастерство В. Брюсова. Поэтический мир брюсовских сонетов – это мир страстей и переживания души, внешне ко всему причастной, но внутренне одинокой. Из всех страстей поэт предпочитает самую вечную – любовь. Этой теме посвящены многочисленные сонеты поэта («Моя любовь – палящий полдень Явы...», «В любви душа вскрывается до дна...» и др.). Четвертый параграф «Традиции классического сонета в лирике И. Анненского» раскрывает художественные особенности сонетов И. Анненского, выдающегося сонетиста Серебряного века. В параграфе отмечается четкая структурная упорядоченность лирики Анненского, тяготение к цикличности, музыкальности, поэтическому эксперименту. Заключение содержит выводы по всей дипломной работе.

Глава I. ЖАНР СОНЕТА И ЕГО ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ

§ 1. Сонет как поэтический жанр

Сонет (итал. sonetto, от прованс. sonet – песенка) – вид (жанр) лирики, основным признаком которого является объем текста. Сонет всегда состоит из четырнадцати строк. Другие правила сочинения сонета (каждая строфа заканчивается точкой, ни одно слово не повторяется) соблюдаются далеко не всегда. Четырнадцать строк сонета располагаются двояко. Это могут быть два катрена и два терцета или же три катрена и дистих. Предполагалось, что в катренах всего две рифмы, а в терцетах могут быть либо две рифмы, либо три [Пронин 1999].

В классическом сонете первый катрен (теза) – утверждение, второй катрен (антитеза) – отрицание, а терцеты – их синтез. Сонет как твердая поэтическая форма представляет собой структурно-содержательный концепт, развивавшийся в пространстве европейской поэтической культуры, а затем принятый и адаптированный русской поэзией. В ней сонет стал жанром лирико-психологической и философской поэзии. Сложная поэтическая форма сонета отражала стремление поэтов выразить глубину, противоречивость самой жизни, многогранность бытия. Развитие теории сонета в России находилось в прямой зависимости от эстетики господствующих направлений, «шло от понимания формы, механически связанной с содержанием, к осознанию ее содержательности в связи с новыми представлениями о ней, как о «содержательной материи» или «органической форме» [Титаренко 1998: 19].

1.1. Разнообразие тем и мотивов в сонетах

Начиная с эпохи Возрождения активизируется широкое использование разного рода тематических клише из греческой и латинской античности. Весь массив ренессансной лирики вращался вокруг отдельных, наиболее излюбленных тем, прежде всего – темы любви и женской красоты, образное

наполнение этих тем отличалось чрезвычайно пестротой и многообразием. Сам принцип широкого вариативного цикла, каковым являлись сборники сонетов, побуждал авторов к активным поискам в поэтическом арсенале прошлого. При этом весьма неоднородный материал предшествующих эпох переосмыслился в духе нового мироощущения.

В понятии литературный мотив целесообразно выделить две его разновидности: тематический мотив и сюжетный мотив.

Сюжетный мотив распространен в эпических жанрах, а лирическим произведениям он придает оттенок эпичности (например, в балладах). Он может существовать как в виде развернутого сюжета, так и в виде его сжатой формулы. Сюжетный «формульный» мотив, в основе которого лежит неожиданный поворот ситуации, имеет явно театральное (зрелищное) происхождение, а комизм его основан на эффекте одномоментности, то есть на самом моменте публичного «развенчания».

Тематический мотив генетически связан с выразительными возможностями только поэтического (книжного) текста, а, следовательно – с условно зрительным впечатлением. Его сфера распространения – преимущественно лирическая поэзия.

Тематический мотив может быть либо ситуативным, либо «формульным» (подобно рассмотренному выше сюжетному мотиву).

Тематический мотив следует также отличать от мотива-метафоры. Так, широко используемый в античной лирике мотив корабля, разбиваемого бурей (Алкей, Гораций), фактически является метафорой, которая передает чувство жизненной неуверенности и даже поражения в катастрофических жизненных обстоятельствах. Именно в таком смысле используют этот мотив Петрарка, Дж. Донн.

Возрождение научилось переходам из сферы телесного в сферу духовного и обратно, оно открыло новый вид поэтического напряжения между духовным началом, с одной стороны, и эмпирическим, земным, телесным, с другой. Мир ренессансного сонета раскрывается вглубь,

становится разнообразнее за счет качества, то есть многозначных психологических оттенков, раскрывающих в сложном сплетении жизнь тела, сознания и даже подсознания. У Шекспира мы находим то, чего решительно не доставало Сапфо, - рефлексию, способность обобщать свои переживания, абстрагироваться от них, подняться над ними.

Еще одной ренессансной особенностью сонета становится его тематическое разнообразие и смысловая многозначность. В частности, появляется новый мотив – книги, безмолвного, но верного союзника любовных чувств. Безмолвием, немотствованием книги снимается безудержный физиологизм, беспредельный натурализм античного мирочувствования. Если у Сапфо мы находим нескончаемый ряд аффектов телесной сферы, то у Шекспира книга выражает безграничность мира духовного.

В эпоху Возрождения в центре сонета оказывается не столько сам автор, сколько предмет его страсти. Таким образом, переосмысление знаменитого сапфического образа «любовного изнеможения» в эпоху Возрождения осуществляется в направлении его смягчения, освобождения от натуралистических излишеств, в символизации и вообще интеллектуализации, в переакцентровке внимания на сам предмет страсти.

Тематика русского сонета обширна: от любовной лирики до глубоких философских размышлений, от картин природы до социально-политической проблематики, от легенд и мифов до конкретных исторических событий.

Так, В. Брюсова, поэта и учёного, особенно вдохновляла история. Сонеты о Вавилоне, Египте, Риме как бы подготовили венок сонетов «Светоч мысли», в котором научное освоение легенд и исторических фактов предстало в описании различных эпох и культур от Атлантиды до Возрождения, от средневековья до современных поэту событий [Гаспаров 1997:316].

Наука и поэзия в ещё большей степени слились воедино в творчестве Вяч. Иванова, самого последовательного символиста. Символика, доведённая

до мистицизма, осложнила высокую образность его стихотворений, в том числе сонетов. Лирике этого поэта свойственно постоянное обращение к античной истории и мифологии, к литературе средневековья и Возрождения. Воскресшие образы прошлого как бы сопутствовали разрешению личных противоречий и осложнений, вызванных современной жизнью («Золотые завесы», «Венок сонетов»). Для Иванова характерно тяготение к Италии, её природе, искусству, что наиболее полно выразилось в цикле «Римские сонеты». И в этих сонетах, и в ряде других он передаёт ощущение единства музыки, живописи, скульптуры и поэзии. Стихам Иванова присуща осложнённая лексика (в частности, за счёт использования русских архаизмов), но и ему был доступен путь к пушкинским интонациям, к классической простоте («Зимние сонеты»).

Вяч. Иванову близок М. Волошин, но он вошёл в поэзию с собственным видением и познанием мира. В цикле «Париж» выражено отношение поэта к французской истории и культуре; проникновенны и поэтичны сонеты о земле древней Киммерии, в которых передано восприятие природы степного сурового Крыма, его истории, переплетающейся в сознании поэта с легендами античного мира и Древней Руси; глубоко личны «Звёздные сонеты». Удивительно сложная тематика сонетов М. Волошина выражена ясным поэтическим языком.

Для Игоря Северянина сонеты стали неотъемлемой частью творчества. В 20-е годы он, подобно Бальмонту, написал сонеты о писателях и композиторах, в том числе и о самом себе. Эти сонеты вошли в книгу «Медальоны» и составили пёструю и живую панораму искусства.

Значителен вклад в историю сонета И.А. Бунина. Он, писатель-реалист, обладал предельной наблюдательностью и умением создавать запоминающиеся поэтические образы. Его сонеты отличаются стройностью и чистотой построения. Просты и убедительны лирические сонеты Бунина о современной жизни. Конкретностью и реальностью изображения выделяются сонеты о природе и животном мире. Эти качества свойственны и сонетам

иногое содержания: о Древнем Египте, античном мире, библейских и евангельских легендах и т. д. Не мимолётность и случайность, а проникновение во внутренний мир изображаемого характеризует поэзию Бунина, а потому за видимой бесстрастностью и созерцательностью его сонеты таят живые и глубокие человеческие чувства [Гаспаров 1997:318]

§ 2. История русского сонета

Сонет возник предположительно в XIII веке в Сицилии. Как каноническая форма достиг совершенства у Петрарки, затем – у Данте. Блестяще писал сонетом и Микеланджело. Из Италии сонет перешел во Францию. В России первый сонет написан В.Третьяковым в 1735 году, это перевод с французского классического сонета Ж.Барро, перевел его Третьяковский своим «тонизированным» тринадцатисложником с женскими рифмами. В дальнейшем сонетом писали А. Сумароков, Г. Державин, А.Дельвиг, А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Фет, Я. Полонский, К. Павлова, Ап.Григорьев. В двадцатом веке сонетом писали К. Бальмонт, А. Блок, Вяч.Иванов, В. Брюсов, М. Волошин, М Кузмин, Н. Гумилев, И. Анненский, и другие.

Л. Гроссман выявляет характерные особенности русского сонета: «Они заключаются в тяготении к свободным формам сонетного искусства, а для строгих форм характерна склонность к полнозвучным рифмам и, вопреки французскому канону, к рифмовке терцетов на две рифмы. Пятистопный (реже шестистопный) ямб стал основным стихотворным размером, и сложился «особый сонетный ритм», свойственный сонетам Пушкина и Дельвига и после них сонетам символистов, - ритм «плавный, замедленный, не лишенный торжественности» [Гроссман 1925: 139 – 140]. Это приводит к мысли, что данный поэтический жанр приобрел в русской поэзии свою национальную форму.

История русского сонета начала своё исчисление с 1735 года, когда В.К. Третьяковский, внёсший заметный вклад в развитие теории русского стихосложения, опубликовал перевод на русский язык французского сонета Жака де Барро. Вскоре вслед за ним, его современник, М.В. Ломоносов, завершивший реформы российского стихосложения, пишет свои сонеты, в числе которых и «Похвальная надпись к статуе Петра Великого» 1746 – 47 г:

*Се образ изваян премудрого Героя,
 Что, ради подданных лишив себя покоя,
 Последний принял чин и царствуя служил,
 Свои законы сам примером утвердил,
 Рожденны к скипетру, простёр в работу руки,
 Монаршу власть скрывал, чтоб нам открыть науки.
 Когда он строил град, сносил труды в войнах,
 В землях далёких был и странствовал в морях,
 Художников собирал и обучал солдатом,
 Домашних побеждал и внешних супостатов;
 И, словом, се есть Пётр, отечества отец;
 Земное божество Россия почитает,
 И столько алтарей пред зраком сим пылает,
 Коль много есть ему обязанных сердец (Ломоносов 1986: 57).*

В этом сонете М. Ломоносов чётко выполнил все требования к сонету, о которых писал законодатель французского Парнаса Никола Буало-Депрео.

А.С. Пушкин в своём «Сонете о сонете», созданном в 1830 г., не только проявляет знания правил строгой формы стиха, но и знакомство с работами больших мастеров жанра других стран, начиная, конечно, с итальянца Данте Алигьери, которому принадлежит честь первого заметного творца сонетов. Пушкин писал, предпослав сонету в качестве эпиграфа строку английского поэта Вордсворта: «Нельзя презрительно критиковать сонет»:

*Суровый Дант не презирал сонета.
 В нём жар любви Петрарка изливал,*

Игру его любил творец Макбета,
 Им скорбну мысль Камоэнс облакал.
 И в наши дни пленяет он поэта;
 Водсворт его орудием избрал,
 Когда вдали от суетного света
 Природы он рисует идеал.
 Под сенью гор Тавриды отдаленной
 Певец Литвы его размер степенный
 Свои мечты мгновенно заключал.
 У нас его ещё не знали девы,
 Как для него уж Дельвиг забывал
 Гекзаметра священные напевы (Пушкин 1981: 132).

В России сонет как литературный жанр пережил два пика своей популярности – исследователи называют «золотой» и «серебряный» века. Признанными мастерами сонетной поэзии в «золотом» веке были: И.И.Дмитриев - «Сонет» (1796), В.А. Жуковский - «За нежный поцелуй ты требуешь сонета...» (1806), А.А. Дельвиг - «Н.М. Языкову» (1822), Е.Баратынский, Ржевский с его сонетом-фокусом, и, конечно же, Александр Пушкин.

§ 3. Особенности сонета Серебряного века

В самом конце XIX и первые два десятилетия XX века русская литература, как и вся национальная культура, переживала период необычайного подъема, период, как бы воскресивший и подхвативший традиции пушкинского «золотого века», и названный по аналогии «веком серебряным». После упадка поэтической техники в творчестве поэтов 1870-80-х годов резко возрос интерес к формальным изыскам, в изобилии изобретаемым вновь и воскрешаемым из забвения – традиционным. Среди последних почетное место занимал сонет.

На серебряный век приходится едва ли не половина всех сонетов, сочиненных за первые три века русской поэзии нового времени. По одному из подсчетов, М.Волошину принадлежало 74 сонета, В.Брюсову – 108, Вяч.Иванову – свыше 250, К.Бальмонту – свыше 543. [Герасимов 1985:83]. Поколению, пришедшему на смену символистам, русский сонет виделся уже совершенно иначе, чем поколению, чьи вкусы формировались в предмодернистскую пору.

Канун нового, XX века воспринимался современниками как некий итог исчерпавшей себя цивилизации, как преддверие неминуемой катастрофы, как начало конца света. Эсхатологическими настроениями были пронизаны философские, научные, религиозные и художественные пророчества, которые щедро предлагались обществу:

*И отвращение от жизни,
И к ней безумная любовь,
И страсть, и ненависть к отчизне...
И черная, земная кровь
Сулит нам, разрывая Вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...* (Блок 1988: 103).

Человек, оказавшийся на краю пропасти, и обстановке «пира во время чумы», обуреваемый тревожными предчувствиями, высокими и низкими страстями, и повел себя подобающим образом. Это было время бешеной популярности всякого рода оккультных наук, мистических откровений, напряженной философской мысли и самого низкопробного шарлатанства.

Поэзия встала на путь обостренного эксперимента, кардинальных новаторских преобразований как содержательной, так и формальной стороны творчества. Наивысшим критерием художественности стала индивидуальная неповторимость, оригинальность поэтического стиля. Самый скромный поэт чувствовал себя демиургом, всевластным творцом создаваемого космоса.

Если в XIX веке оно было искренним и безусловным как своего рода художественная ипостась идеалистического мировоззрения, то в XX веке на нем был явственный отпечаток искусственности и вторичности, осложненный формальным, игровым началом. Представители различных модернистских течений не столько были романтиками, сколько старались ими казаться.

Усложнилось и восприятие поэтических произведений. Адекватное прочтение текста стало возможным лишь при условии включения его в многослойную систему культурных контекстов: настоящего и прошлого, в пределах и за пределами творчества данного поэта и, наконец, в разнообразных реализациях его многоликого авторского «Я». В столь неоднозначной эстетической атмосфере неоднозначно воспринималось практически все, в том числе соотношение традиционного и новаторского. Безусловными приоритетами пользовались, конечно, новации, смелые экспериментальные изобретения, но высоко ценилось и хорошо забытое старое. «Утверждение и оправдание настоящих ценностей прошлого столь же революционный акт, - утверждал в 1923 году О. Мандельштам, - как создание новых ценностей» [Мандельштам 1987: 209]. Тот или иной прием подавался и усваивался в пестром шлейфе разнообразных ассоциаций и аллюзий.

Преодоление «технического одичания» (выражение В. Я. Брюсова), которое постигло русскую поэзию на исходе XIX века, начали поэты, пользующиеся репутацией декадентов – Н. Минский, И. Анненский, Д. Мережковский, З. Гиппиус. Опираясь отчасти на опыт западных мастеров, отчасти «припоминая» исконно русскую традицию, они в корне изменили отношение к стихотворной форме, переставшей быть внешним, случайным и малосущественным элементом поэтического творчества. По достоинству оценили они, в частности, эстетические возможности сонета. Особенно преуспели в овладении изысканным искусством сонетной формы Николай Минский и Иннокентий Анненский. К ним следует присоединить их младшего, но рано умершего современника Петра Бутурлина. Все трое

разрабатывали сонет по западным – французским и итальянским – образцам [Кошемчук 1990: 26].

Энтузиазм, с которым Петр Бутурлин пропагандировал в России сонет, его несомненное поэтическое дарование и не в последнюю очередь ранняя смерть поэта – все это, конечно, не могло пройти бесследно и не вызвать соответствующего резонанса. Впоследствии Бутурлин неоднократно упоминался среди корифеев русского сонета. В 1898 году ему посвящает сонет В. Брюсов, а в 1919 году Игорь Северянин, продолжая традицию пушкинского сонета о сонете, отводит ему место в одном ряду с Петраркой и Шекспиром.

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.

Разнообразную технику сонетного искусства в 80 – 90-х годах демонстрирует Николай Минский, возглавлявший, как известно, газету «Новая жизнь». Один из его итоговых сборников «Из мрака к свету» содержит 55 сонетов. В основном это философские медитации и страстная любовная лирика, предвосхищающая «Эротические сонеты» Абрама Эфроса. Стремясь преодолеть металлический холодок сонетной конструкции, поэт оживляет ее горячей бытовой деталью. Перед ликом Смерти его лирический герой ведет себя в высшей степени неожиданно и естественно:

Лежал я где-то на одре недуга:

Мутился ум. И вдруг Она предстала,

Твердя: молись! Я - вечности начало,

Я - ключ всех тайн, порог священный круга.

И я ответил с дрожью испуга:

— Мне холодно. Поправь мне одеяло (Минский).

Излюбленной формой Н. Минского был сонет шекспировского типа. В данном случае характерная для него форма маскирует на самом деле итальянский сонет.

Неудивительно, что число правильных, строго выдержанных сонетов резко сократилось. Так, скажем, из футуристов только Игорь Северянин и Бенедикт Лившиц пользовались этой формой достаточно регулярно и бережно, что, по-видимому, можно объяснить относительным консерватизмом их жанровых воззрений. Излюбленным приемом основателя Ассоциации эгофутуристов было контрастное столкновение диковинной, обильно насыщенной варваризмами и неологизмами лексики и изысканнейших, безукоризненно правильных размеров, немислимых жанровых обозначений (поэма, поэма-миньонет, ассо-сонет, героиза и т. п.) и соблюдения вполне тривиальных жанровых норм,

Северянинские сонеты в жанровом отношении более чем монолитны. Меньшую их часть составляют пикантные любовные сценки, большую – лирические портреты знаменитых художников прошлого и настоящего, не без претензии названные «медальонами». В одноименную книгу, изданную в 1934 году в Белграде, Игорь Северянин включил 100 сонетов о деятелях литературы и искусства, обыгрывая в характеристиках названия их произведений, имена персонажей, а также обстоятельства творческой биографии. Некоторые характеристики замечательно пронизательны и объективны (Бунин, Гиппиус, Зощенко), другие шокирующе пристрастны и несправедливы (Георгий Иванов, Пастернак, Цветаева).

Самым виртуозным сонетистом на пороге «серебряного века» был Иннокентий Анненский, поэт высочайшей культуры, превосходный знаток западной версификации, питавший при этом особенную склонность к эксперименту. Поэт был поглощен античностью. Трагически пронзительный,

искренний голос поэта, высочайшее мастерство делают его поэзию значительным литературным явлением начала века. В стихотворениях Анненского видны ненавязчивая свобода, даже своеволие слова, одновременно зримого и точного.

За пределами круга признанных мастеров сонета, очерченного Брюсовым, остались два других старших символиста: Федор Сологуб и Вячеслав Иванов. Между тем, в их исполнении русский сонет поражает разнообразием и изобретательностью форм, чего стоит один только сологубовский «Сонет триолетно-октавный», искусно сочетающий признаки сразу трех наиболее изысканных суперстроф, обозначенных в заглавии. Также его отличает строгое соответствие диалектики внутреннего борения, заключенные в нем темы и идеи, глубокая их философичность, мастерская разработка изобразительно-выразительных возможностей сонетного слова, тонко стилизованного Вяч. Ивановым в традициях славянской архаики.

Сонет Серебряного века стал неотъемлемой органической частью жанрово-строфического репертуара русской поэзии, вместив в себя самые разнообразные тематические мотивы: признание в любви и дружбе, философские обобщения, пейзажную живопись, бытовые зарисовки, социально-политические декларации, портреты знаменитых творцов сонета, художников, музыкантов, государственных деятелей, юмор, сатиру, то есть практически все содержание отечественного стиха.

Таким образом, в разные периоды интерес к сонету то усиливается, то ослабевает. Но форма, предполагающая высокое мастерство, совершенство владения словом, умение всего в четырнадцати строках сказать многое, уверенно развивается и внутренне обогащается с развитием всей русской поэзии. Возникший в Италии, сонет, распространяясь, приобретал в каждой литературе свои национальные черты, в творчестве каждого поэта являл свое неповторимое своеобразие. И русский сонет, в лучших его образцах, несомненно, яркая, выразительная страница не только отечественной, но и мировой лирической поэзии.

Глава II. ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В СОНЕТАХ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

§ 1. Поэтика сонетов М. Волошина

В поэзии М. Волошина сонет занимает важное место. Поэтом написано 66 сонетов, что составляет примерно четверть всех его поэтических произведений.

Влияние французской культуры на творчество М.А. Волошина общепризнано. Сам поэт рассматривал это влияние как школу поэтической формы. Из семидесяти шести оригинальных законченных сонетов Волошина, шестьдесят пять (85%) с точки зрения рифмовки относятся к французскому типу, всего восемь (11%) к английскому и только три (4%) к итальянскому [Кошемчук 1990: 7]. При этом сонеты английского типа имеют несвойственную для них разбивку на строфы, более характерную для французского или итальянского.

В отношении размера также заметно преобладание французской традиции. Шестистопным ямбом, размером, который в сочетании с сонетной формой связывается в русском поэтическом сознании со всей французской традицией, начиная с эпохи Буало, написано четырнадцать сонетов (18%); пятистопным ямбом с цезурой, отсылающим к французским сонетам эпохи Ронсара и Дю Белле – сорок два (55%); а пятистопным ямбом без цезуры (Я5бц), соотносимым с метрами итальянского и английского сонетов – только восемнадцать (24%). Таким образом, размерами, связанными с французской традицией (Я6 и Я5ц) написано большинство сонетов Волошина – пятьдесят шесть (73%). Эти примеры, свидетельствующие об ориентации на французскую традицию, характеризуют, однако, только план выражения, анализ же содержательной стороны дела обнаруживает несколько иные соотношения.

Первый оригинальный сонет Волошина «Как Млечный Путь любовь твоя...» был написан в первой половине марта 1907 г:

*Как Млечный Путь, любовь твоя
 Во мне мерцает влагой звездной,
 В зеркальных снах над водной бездной
 Алмазность пытки затая.*

*Ты - слезный свет во тьме железной,
 Ты - горький звездный сок. А я -
 Я - помутневшие края
 Зари слепой и бесполезной.*

*И жаль мне ночи... Оттого ль,
 Что вечных звезд родная боль
 Нам новой смертью сердце скрепит?*

*Как синий лед мой день... Смотри!
 И меркнет звезд алмазный трепет
 В безбольном холоде зари (Волошин 1989: 44).*

В нем отразилось осложнение отношений с женой поэта М. В. Сабашниковой. В этом стихотворении у Волошина впервые так ярко выражена космическая тематика. Привлечение биографического контекста представляется здесь важным, т.к. несмотря на то, что разработка космической тематики уже ранее предпринималась Волошиным, реализоваться этот замысел смог только в тяжелый для поэта период [Кошемчук 1990: 12]. В дальнейшем космологические мотивы получают развитие преимущественно в сонетном творчестве поэта. Выбор для этой темы сонетной формы, новой для Волошина, возможно, обусловлен литературной памятью. Чтобы объяснить это полнее, нам придется выйти за рамки сонетов и рассмотреть другое стихотворение Волошина, связанное с тем же биографическим подтекстом.

Окончательный разрыв с женой послужил поводом для написания первых терцин «In mezza di cammin...». Стихотворение имеет совершенно явную мотивировку: весь текст построен на ассоциациях с «Божественной комедией» Данте. На это указывает и строфика, и название, представляющее собой начало первого стиха «Божественной комедии», и сходные мотивы и образы. Кроме того, имя Данте прямо упоминается в тексте.

В целом эти два стихотворения Волошина можно спроецировать на два самых известных произведения Данте - «Новую жизнь» и «Божественную комедию». Здесь примечательна не только ориентация на соответствующие формы, но и создание их в типологически сходной ситуации. Сонет появляется при первом осложнении отношений (первой разлуке) и выступает в роли традиционного любовного объяснения, а терцины – после окончательного разрыва и являются изложением событий. Таким образом, в сонете доминирует лирическое начало, а в терцинах эпическое, что вполне соответствует дантовским текстам и заложенной ими традиции. При этом тематика терцин «Божественной комедии» (уход от земной реальности к небесным сферам, мотив мироустройства), отсутствующая в терцинах Волошина, как бы переносится в его сонеты. И в дальнейшем форма терцин почти не используется Волошиным. Космологическая же тематика получает свое развитие преимущественно в сонетной форме, достигая кульминации в венках сонетов. Эта форма в известном смысле является результатом «скрещения» сонетов и терцин: сонеты связываются между собой, подобно терцинам, цепной композицией.

Кроме того, как показывает диахронический обзор, сонетная форма у Волошина появляется либо в периоды политических катастроф (Первая мировая война, Октябрьская революция), либо в периоды, связанные с осложнениями в личной жизни (чаще всего в любовных отношениях). Любовные отношения не случайно ставятся в один ряд с социальными катаклизмами, которые осмысляются как события космического масштаба.

Любовь для Волошина – это основа всего мироустройства, и уже в первом сонете она проецируется на космические явления.

Во многих сонетах Волошина, строгих по форме, встречаются переносы, в поэтике сонета признаваемые нежелательными. Но именно это наряду с обилием неуловимых пауз и придает неповторимое звучание его произведениям.

Поэт верил, что не случайно пришел в этот мир. Он считал, что должен исполнить особую миссию.

*Долг не свершен, не сдержаны обеты,
Не пройден путь, и жребий нас обрек
Мечтам всех троп, сомненьям всех дорог...
Расплескан мед, и песни недопеты* (Волошин 1989: 37).

Философские раздумья, попытки осмыслить человеческое существование и свое предназначение с точки зрения мистики проникли и в стихотворения о природе, и в любовную лирику. Для «скитальцев и поэтов», к которым Волошин относил себя, закрыт «путь проверенных орбит» - путь той обыденной «счастливой» жизни, которой живет большинство. Подлинные поэты живут «явью снов», то есть мечтой, и памятью о доземном существовании – «внежизненных обидах».

Встречаются в наследии Волошина сонеты на современные ему темы – о России, о войне. Революция для Волошина - это ураган, Всемирный потоп, торжище. Он молит у Бога наказания, чтобы искупить грехи:

*Отдай нас в рабство вновь и навсегда,
Чтоб искупить смиренно и глубоко
Иудин грех до Страшного Суда* (Волошин 1989: 79).

Венок сонетов «Lunaria» - одна из вершин волошинского поэтического эзотеризма. Используя в качестве магистрала несколько изменённый сонет «Луна», написанный за шесть лет до венка и посвящённый Бальмонту, Волошин с впечатляющей быстротой – за две недели! – развернул его в четырнадцать сонетов, где огромное количество реалий, связанных с

древними культами, получает необычайно экспрессивную психологическую интерпретацию.

В художественном методе Волошина заметна тяга к предельной выверенности слова, к точности не только поэтической, но и научной. В его цикле «Киммерийские сумерки» чувствуются хваткий взгляд художника и знание истории. У Волошина каждое слово обретает конкретное и поэтически объемное, живое значение:

*Старинным золотом и желчью напитал
Вечерний свет холмы. Зардели, красны, буры,
Клоки косматых трав, как пряди рыжей шкуры,
В огне кустарники и воды, как металл* (Волошин 1989: 24).

Основу «Киммерийских сумерек» составляют стихи, написанные в излюбленной поэтом форме сонета: «Полдень», «Облака», «Старинным золотом и желчью напитал...», «Здесь был священный лес...», «Равнина вод колышется широко...», «Сочилась желчь шафранного тумана...» и др.

15 стихотворений, посвященных природе Киммерии, - лучшее, что написано о природе восточного Крыма в мировой поэзии. Этот цикл создавался Волошиным во время больших личных переживаний поэта:

*Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный
Коктебель...
По нагорьям терн узорный и кустарники в серебре
По долинам тонким дымом розовеет внизу миндаль,
И лежит земля страстная в чёрных ризах и ораях...* (Волошин 1989: 22).

В сонетах этого цикла впервые перед читателем возникает скорбная и величественная Киммерия. Древняя страна, которую Максимилиан Волошин вывел из забвения и стал её певцом. В произведениях Волошина Киммерия жива памятью о своём прошлом:

*Здесь был священный лес. Божественный гонец
Ногой крылатою касался сих прогалин.*

*На месте городов ни камней, ни развалин.
По слонам бронзовым ползут стада овец.
Безлесны скаты гор. Зубчатый их венец
В зелёных сумерках таинственно печален.
Чьей древнею тоской мой вещей дух ужален?
Кто знает путь богов – начало и конец?.. (Волошин 1989: 27).*

В этих стихах чётко прослеживается осознанное Волошиным единство истории и природы осуществлённое в пейзажах древней Земли, существующее в её «снах»:

*Над зыбкой рябью вод встает из глубины
Пустынных кряж земли: хребты скалистых гребней,
Обрывы чёрные, потоки красных щебней –
Пределы скорбные неизвестной страны.
Я вижу грустные, торжественные сны –
Заливы гулкие земли глухой и древней,
Где в поздних сумерках грустнее и напевней
Звучат пустынные гекзаметры волны (Волошин 1989: 17).*

Поэт становится на многие годы голосом этой «глухой и древней» Земли и заставляет всмотреться и вслушаться этот мир. Всмотреться в природу его и вслушаться в историю, говорящую пейзажами Киммерии.

Таким образом, в поэзии М. Волошина утверждается канон сонета почти классической чистоты. Волошин сумел сохранить свою особость, остаться системой вне систем, что придает его фигуре классическую масштабность.

Сонет Волошина рассматривается как пример и образец самоорганизующейся и саморазвивающейся поэтической системы. Универсальность сонета объясняется соответствием его архитектоники и композиции общегармоническим законам, которые заявляют о себе установкой особых отношений между частями и целым. Сонетные циклы у

поэта представлены как многоуровневая система, основывающаяся на наличии авторского замысла и жанровой специфике сонета.

§ 2. Художественное своеобразие сонетов И.Северянина

Поэзия И. Северянина – явление очень яркое в русской литературе конца XIX – начала XX веков. Более чем монолитны в жанровом отношении сонеты Игоря Северянина. Меньшую их часть составляют пикантные любовные сценки, большую – лирические портреты знаменитых художников прошлого и настоящего, не без претензии названные «медальонами». Самый крупный сонетный сборник Северянина известен под названием «Медальоны» (1934) и содержит сто произведений указанного жанра. Само название - «Медальоны. Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах» - автором выбрано не случайно. В «Медальонах» поэт стремится глубже разъяснить себя по старому и мудрому правилу: «Скажи мне, кто твой друг, - и я скажу, кто ты». Его многозначность предполагает многоаспектность содержания и интерпретации сборника, его подтекстовую и культурную составляющие (литературная традиция и новаторство, интерпретационное понимание жанра, расширение жанровых возможностей за счет увеличения жанрового потенциала в отдельных его составляющих). Условно сонеты книги можно разделить на несколько подразделов:

1. Музыкальные сонеты (о восприятии творчества композиторов минувших веков и их значении в мировой культуре, несут гармоническое начало в своей основе).

2. Сонеты-характеристики поэтов и писателей VIII – XIX веков (чаще всего носят положительную оценку, выражается неразрывность творчества, жизни писателя и всего народа, прошедшего и будущего).

3. Сонеты-характеристики поэтов-современников (чаще носят отрицательную характеристику, творчество воспринимается как банальное, неудачное) [Бабичева 1991: 6].

Предположительно, сонеты первого раздела были задуманы автором еще в годы первой мировой войны, когда он ушел служить на фронт и находился на территории европейских государств. Изначально принципиально непригодный к военным делам, он всячески выражал протест против военных укладов и всего военного образа жизни. 1915 – 1917 года оказались временем, когда активно писались стихотворения на антивоенную тематику, в том числе и некоторые «музыкальные сонеты», которые позже войдут в книгу сонетов «Медальоны».

Гармоничность, музыкальность, напевность, внутренний ритм произведений, их содержательная детальность и плавность переходов, смены действий удивляли современников. Авторский цикл И. Северянина «Медальоны» состоит из ста сонетов, написанных в разные временные периоды (1917, 1925, 1926, 1927, 1933 гг.). Он не разграничен на тематические разделы, в то время как каждый сонет представляет собой оценочное восприятие личности какого-либо писателя, поэта или музыканта. Все сонеты цикла делятся на четыре большие тематические класса в зависимости от отношения поэта-автора к исторической персоне (которые в свою очередь дробятся на более мелкие):

- приятие творчества композитора/автора;
- неприятие творчества;
- нейтральное отношение к творениям художника;
- выражение скорби к исторической персоне.

В свою очередь первый класс подразделяется на пять подклассов:

- 1) полное восприятие творчества писателя/поэта прошлого (Гофман, Шекспир, Гончаров, Гоголь, Жюль Верн, Христо Ботев);
- 2) полное восприятие творчества писателя-современника (Пшибышевский, Чехов, Фофанов, Андреев, Есенин, Инбер);
- 3) частичное восприятие творчества художника (Туманский);
- 4) приятие музыкального творчества (Глинка, Чайковский, Шопен, Россини, Бетховен);

5) ироническое восприятие творчества писателя/композитора с положительной направленностью (Игорь Северянин, Лев Толстой, Тэффи, Байрон, Каролина Павлова, Лесков, Кольцов).

Последний (пятый подкласс) находится на пересечении двух классов: восприятие/неприятие творчества, т.к. может нести как негативную, так и позитивную оценку творений и самой личности. Второй класс включает в себя две подгруппы:

1) общую с предыдущим (ироническое отношение с негативным началом), и

2) разоблачение творческого наследия и личности художника (Белый, Зошенко, Вяч. Иванов, Фет, Уитмен, Салтыков-Щедрин, Надсон) [Бабичева 1991: 14].

Третий класс включает два сонета «Ахматова» и «Тютчев». Четвертый класс самый маленький по количеству представленных исторических личностей и их творений сюда относится лишь «Потемкин». Данный класс выделен на основании того, что содержательно он не может быть причислен ни к одной группе какого-либо класса, и в то же время является единственным сонетом во всем цикле. Во втором невозможно выявить отношение автора к изображаемым героям. Отдельную группу цикла составляют сонеты, содержание которых развивается не на основе конфликта субъективного и объективного, а на основе содержания романов, поэм и циклов, повестей писателя. Прежде всего это касается сонетов «Гоголь», «Гончаров», «Алексей Н. Толстой». Названия произведений в структуре текста присутствие в качестве свободных словосочетаний, раскрывая творчество писателя. Так, в содержании сонета «Гоголь» заключены комедия «Ревизор», поэма «Мертвые души», цикл рассказов «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород». Сонет «Алексей Н. Толстой» строится на основании интерпретации двух романов писателя «Петр I» и «Хождение по мукам». Другую подгруппу в данной группе составляют «музыкальные сонеты», посвященные творчеству мировых композиторов: «Бизе»,

«Россини», «Григ», «Шопен», «Бетховен», «Чайковский». Объединяющим началом служит не столько музыкальная тема, сколько отклик души поэта на музыку, являющейся неотъемлемой частью его сознания. Если до этого удавалось классифицировать содержание других сонетов, то теперь перед нами целостное индивидуально-авторское восприятие не словесного, а музыкального творчества, образы и идеалы которого не повторятся больше ни в одном человеческом сознании. Например, музыку Грига автор сравнивает со сказочным миром и его звучанием: затихающий топот гномов сменяется звуками капающей на лоб слезы в тиши студеных водоемов (второй катрен); далее звуки отдельно падающих слез сменяются серебристо-радостной скорбью дробы капель (первый терцет).

Установка на иронию в сонетах, посвященных поэтам и писателям XVIII века, второй половины XIX – нач. XX веков: «Прутков», «Павлова», «Уитмен», «Бодлер», «Байрон», «Фет», «Гиппиус», «Гумилев» и т.д. Ирония, которая может выражать как приятие, так и неприятие факта, «обнаруживает устойчивые связи с разноречием, условностью и особенно со сложной композицией, поскольку ирония связана с переосмыслением чужой точки зрения на мир, с сопоставлением идей, оценок, фактов...» [Останкович 1993:40]. К поэзии минувшего века И.Северянин выражает не столько свое ироническое отношение (какое мы встретим в сонете «Игорь Северянин»).

Герой «медальона» создаётся образным строем пропущенных через личное восприятие автора любимых произведений собрата по искусству. Так, мир Н. Гумилёва воссоздан венком образов из сборников «Путь конквистадора», «Романтические цветы», «Жемчуга», «Шатер». А слегка ироничный портрет А. Ахматовой («Послушницы обители Любви») сложен из мотивов ее сборников «Вечер», «Четки», «Белая стая».

Коллекция портретов – «медальонов» включила в себя и автопортрет «Игорь Северянин», который начинается с остро полемичной ноты. Этот прием лег в основу многих сонетов, став типологической приметой созданного Северяниным жанра сонета – «медальона».

Сборник сонетов-«медальонов» стал своеобразной «анкетой-автобиографией». Каноническая форма сонета вполне соответствовала манере Северянина, четкому и ясному выражению содержания. Здесь все классическое: и положенные четырнадцать строк, и метрико-ритмическая организация стиха, и два катрена, и два терцета, и кольцевая и перекрестная рифмовка, и, конечно, сонетный замок, в котором заключена самая яркая и образная мысль. Рассмотрим подробнее сонет «Игорь-Северянин» (1926):

*Он тем хорош, что он совсем не то,
Что думает о нём толпа пустая,
Стихов принципиально не читая
Раз нет в них ананасов и авто.*

*Фокстрот, кинематограф и лото –
Вот, вот куда людская мчится стая!
А между тем душа его простая,
Как день весны! Но это знает кто?*

*Благословляя мир, проклятье войнам
Он шлёт в стихе, признания достойном,
Слегка скорбя, подчас слегка шутя
Над вечно первенствующей планетой
Он в каждой песне, им от сердца спетой,
Иронизирующее дитя (Северянин 1988: 396).*

Сонет строится на противопоставлении двух смысловых и композиционных частей – тезы и антитезы, которое должно быть снято или выведено на новый уровень развития в третьей, синтетической, части. В сонете «Игорь Северянин» противопоставление тезы и антитезы осуществлено в катренах как противопоставление внутреннего мира поэта и внешнего мира толпы. Местоимение 3-го лица выступает знаком отчуждения

лирического «Я» и призвано подчеркнуть объективность автора [Федотов 1991: 13].

Графически часть стихотворения, описывающая мир поэта, обрамляет ту антитетическую часть, в которой описывается мир толпы. Возвращение к первой части – тезе – подчеркнуто на синтаксическом уровне противительным союзом *a*. Начало и конец антитетической части выделены восходящей градацией (толпа пустая – людская стая), отражающей нарастание негативизма в оценке толпы [Останкович 1993: 57].

Противопоставление двух частей реализовано и на лексическом уровне. Негативная оценка мира толпы не только выражается в метафорах «толпа пустая», «людская стая», но и распространяется на ряды ярких примет времени: «ананасы» - «авто», наличие которых в произведениях искусства необходимо для привлечения внимания публики: «фокстрот» - «кинематограф» - «лото», выступающие в качестве объектов стремления «людской стаи». Члены этих рядов в языке входят в разные тематические группы: ананас – пища, авто – транспорт, фокстрот – искусство, кинематограф – искусство, лото – игра. В тексте стихотворения слова, относящиеся к разным тематическим группам, образуют ряды однородных членов, где возникают новые смысловые отношения, и каждый ряд приобретает общую контекстуальную сему: «Фокстрот, кинематограф и лото» - «развлечение»; «ананасы и авто» - «новинка». В появлении общей контекстуальной семы в последнем ряду однородных членов участвует и интертекстуальная связь сонета и стихотворения «Увертюра» (1910):

Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском!

Удивительно вкусно, искристо, остро!

Весь я в чём-то норвежском! весь я в чём-то испанском!

Вдохновляюсь порывно! и берусь за перо! (Северянин 1988: 259).

«Ананасы в шампанском» в этом произведении не экзотический плод и даже не изысканное блюдо, а символ настроения времени. Кроме них, в «Увертюру» включён ряд технических новинок, создающих образ эпохи:

*Стрекот аэропланов! беги автомобилей!
 Ветропросвист экспрессов! Крылолёт буэров!
 Кто-то здесь зацелован! там кого-то побили!
 Ананасы в шампанском – это пульс вечеров! (там же).*

В составе лексического значения слов, называющих изобретения, отсутствуют отрицательные оценочные коннотации. И в сонете «Игорь Северянин» негативно оцениваются не сами развлечения или модные новинки, а то, что для людей они приобретают чрезмерное значение, вытесняя и подменяя истинные ценности. Сравните, например, выражение негативного отношения к фокстроту, противопоставление его настоящему искусству в других стихах И. Северянина:

*Король Фокстротт пришёл на землю править,
 Король Фокстротт!
 И я – поэт – его обязан славить,
 Скривив свой рот (Северянин 1988: 342).
 «Культура! Культура!» - и похотных тактах фокстрота,
 Друг к другу прижав свой - готовый рассыпаться - прах,
 Тут в пляске извечного здесь на земле Идиота,
 Забыв о картинах, о музыке и о стихах (Северянин 1988: 71).*

Предметы, заполняющие пространственную модель мира толпы, являются предметами социального мира. И даже присутствие стихов не изменяет общей картины, так как стихи оцениваются в мире толпы не на основании своей эстетической ценности, а с позиции присутствия в них примет современности.

В выборе средств описания мира поэта, на первый взгляд, Северянин удивительно неконкретен. Первая часть тезы представляет собой характеристику «от противного»: «Он тем хорош, что он совсем не то, Что думает о нём толпа пустая». Она исключает из мира поэта то, что входит в мир толпы. Вторая часть тезы определяет черты мира поэта: «А между тем душа его простая, Как день весны!» Этот мир образуют психологическое

эмоциональное (душа) и природное (день весны) пространство, равнозначность которых выявлена сравнением «душа его простая, Как день весны». Психологическое эмоциональное пространство в мире поэта противостоит психологическому рациональному в мире толпы («думает»), а природное («день весны») – социальному, образованному разнообразными техническими и квазикультурными новинками [Останкович 1993: 61].

Модели времени в тезе и антитезе сонета репрезентированы несимметрично. В части сонета, воссоздающей мир толпы, присутствует только грамматическое время: все глаголы (думает, мчится) стоят в форме настоящего времени и деепричастие несовершенного вида (читая) показывает одновременность добавочного действия с основным, обозначенным глаголом-сказуемым. В противопоставленном ему мире поэта время выражается не только грамматически, нулевыми связками именных сказуемых, оно представлено и на лексическом уровне существительными день (время суток) и весна (время года). При противопоставлении двух миров эта незаполненность позиции времени на лексическом уровне значима для выражения авторского отношения к «людской стае». Для репрезентации времени используются видовременные формы глагола и лексические средства, указывающие на отношение ко времени года (весенний, вешний), ко времени суток (день), к периоду жизни человека (молод, юный).

Итак, противопоставление двух миров в сонете на лексическом уровне осуществляется по признакам «эмоциональное» - «рациональное», «природное» - «социальное». Разрешение этого противопоставления происходит в синтетической части, где показано взаимодействие поэта с внешним миром.

Благословляя мир, проклятье войнам

Он шлёт в стихе, признания достойном,

Слегка скорбя, подчас слегка шутя

Над вечно первенствующей планетой

*Он в каждой песне, им от сердца спетой,
Иронизирующее дитя* (Северянин 1988: 396).

В терцетах совмещаются внешнее социальное пространство, размеры которого становятся глобальными (первенствующая планета), и внутреннее эмоциональное (от сердца) пространство. Поэт по-прежнему воспринимает себя вне мира, к которому обращается. Стихи, песня, «от сердца спетая», выражающая чувства и переживания автора, становится способом общения с внешним миром и воздействия на него: «Благословляя мир, проклятье войнам Он шлёт в стихе, признания достойном». Употребление глагола шлёт предполагает реализацию значения «удалённость адресата послания от адресанта». Речевые межчастеречные антонимы благословляя – проклятье, речевые антонимы скорбя – шутя и языковые антонимы мир – война приобретают значение приёма характеристики поэтического мира, который у Северянина «изначально двойствен»: «Поэт как бы взвешивает на весах добро и зло: «И в зле – добро, и в добром – злоба» [Бабичева 1991: 11].

Таким образом, если в катренах противопоставляются мир поэта и мир толпы, то в терцетах создаётся образ поэтического мира, который является отражением внутреннего мира поэта и его реакцией на происходящее во внешнем мире.

Сочетание слов «иронизирующее дитя» в сонете выделено и на уровне предложения, и на уровне текста. В предложении обособленное приложение «иронизирующее дитя» отделено другими членами предложения от определяемого подлежащего, которое выражено личным местоимением, указывающим на предмет речи, но не называющим его, что в сочетании с эллипсисом сказуемого создаёт условия для смещения семантической нагрузки на приложение. В тексте приложение «иронизирующее дитя» занимает сильную позицию последней строки. Слова этой строки участвуют в установлении смысловых связей между частями сонета: толпа пустая, людская стая (внешний мир) – первенствующая планета (внешний мир) – иронизирующее (отношение к внешнему миру); весна (утро года) – дитя

(утро человеческой жизни). Благодаря этим условиям слова «иронизирующее дитя» становятся замком сонета – «кратким, но мощным аккордом, венчающим «маленькую трагедию» сонета» [Банникова 1993: 33] и создающим яркий образ поэта Игоря Северянина в представлении поэта Игоря Северянина.

Несмотря на некоторые знаки внешней изысканности, сонеты Северянина до строгого канона в подавляющем большинстве не дотягивают из-за пренебрежения диалектикой тезы, антитезы и синтеза в развитии лирической темы. Однако проникновение во внутренний мир изображаемого характеризуют поэзию Северянина как эмоционально-возвышенную, живую и яркую. Поэт, сохранив традицию выражения самопротиворечивости бытия, актуализировал лиро-эпический потенциал сонета, создав огромное количество разного рода сонетных циклов.

Характерные повторы на уровне тем и мотивов, проявляющиеся в каждом сонетном цикле Северянина, становятся ведущим гармонизирующим приемом, формирующим отдельный сонет как структурно завершенное, совершенное и самодостаточное целое, характеризующееся динамично-устойчивым открытым содержанием.

§ 3. Художественный канон и сонеты В.Я. Брюсова

Самым ревностным энтузиастом сонета – и как теоретик и как практик – был, несомненно, Валерий Брюсов, считавший этот жанр образцом, идеальной формой поэтического произведения. Еще в начале своего творческого пути в программном «Сонете к форме» он утверждал:

*Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.
Так бриллиант не видим нам, пока
Под гранями не оживёт в алмазе.
Так образы изменчивых фантазий,
Бегущие, как в небе облака,*

*Окаменеv, живут потом века
 В отточенной и завершённой фразе.
 И я хочу, чтоб все мои мечты,
 Дошедшие до слова и до света,
 Нашли себе желанные черты.
 Пускай мой друг, разрезав том поэта,
 Упъётся в нём и стройностью сонета,
 И буквами спокойной красоты (Брюсов 1979: 20).*

Под «буквами спокойной красоты» Брюсов имел в виду не рисунок букв, а их слияние в слова. Иными словами не только строгая форма сонета должна поражать читателя, но и красота выражений, образность, метафоричность, символика, важность для человека выбранной темы.

Все многообразие жизни волнует поэта в первую очередь как материал для творчества. Брюсов неустанно оттачивал технику стиха, потому так часто обращался к такой форме как сонет.

Пристрастное отношение к форме, к технике стиха – неотъемлемая черта всего творческого облика Брюсова. К сонету Брюсов неизменно обращается почти в каждой своей книге, сонеты его своеобразны по темам, и некоторые из них, такие, как «Ассаргадон», «Женщине» или «Египетский раб», несомненно, принадлежат к совершеннейшим созданиям поэта. Сонеты Брюсова всегда строги, классичны по форме. Он может передать все многообразие человеческих страстей.

В одном из ранних стихотворений «Сонет к мечте» поэт восклицал: «Я запер дверь и проклял наши дни», - подчеркивая свой уход в царство собственных грез.

В сонетах Брюсов представляет себя ассирийским царем, Дон Жуаном, египетским рабом. Но поэт не бежал от действительности, он стремился уйти от пошлости и мелочности. Возвышенное и героическое, таинственное и трагическое он умел увидеть повсюду: в старой гравюре, в раскрытой книге, в случайной уличной сценке, в сказаниях прошлого.

Есть у Брюсова пейзажные сонеты, например, «Южный Крест». Но пейзажные зарисовки у Брюсова сочетаются с размышлениями о жизни и любви:

*Вот дунул ветер, поднял вихри снега;
Запел унылый гимн безлюдных мест...,
Но для мечты есть в скорбной песни нега,
И тени белые – как сонм невест* (Брюсов 1979: 26).

Словно очевидец, Брюсов воспеваает давно сокрытое веками. Поэт создает целую портретную галерею «любимцев веков». Энциклопедически образованный человек, он в любой эпохе «чувствует» себя своим, говорит от имени любого героя:

*Я – вождь земных царей и царь, Ассаргадон.
Владыки и вожди, вам говорю я: горе!* (Брюсов 1979: 38).

Поэтический мир брюсовских сонетов – это мир страстей и переживания души, внешне ко всему причастной, но внутренне одинокой. Из всех страстей поэт предпочитает самую вечную – любовь: «Моя любовь – палящий полдень Явы...», «В любви душа вскрывается до дна...».

Рассмотрим сонеты Пушкина и Брюсова.
*Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной:
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.*

*Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.*

*Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.*

Ты им доволен ли, взыскательный художник?

*Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник* (Пушкин 1981:117).

*Как силы светлого и грозного огня,
Как пламя, бьющее в холодный небосвод,
И жизнь, и гибель я, мой дух всегда живёт,
Зачатие и смерть в себе самом храня.*

*Хотя б никто не знал, не слышал про меня,
Я знаю, я поэт! Но что во мне поёт,
Что голосом мечты меня зовёт вперёд,
То властно над душой, весь мир мне заслоняя.*

*О бездна! Я тобой отгорожен ото всех!
Живу среди людей, но непонятно им,
Как мало я делю их горести и смех,*

*Как горько чувствую себя средь них чужим
И как могу, за мглой моих безмолвных дней,
Видений целый мир хранить в душе своей* (Брюсов 1979: 24).

Если сравнить сонеты двух русских поэтов, то становится очевидным, что Брюсов в своём произведении мысль о величии поэта и его творчества передаёт иными художественными средствами и символами, нежели Пушкин. Поэт-символист прибегает к сравнению, антитезе, различным символам. Брюсов сравнивает дух поэта с силой огня, с пламенем, которое бьёт в холодный небосвод. Он прибегает к антитезе: «Хотя б никто не знал, не слышал про меня, Я знаю, я поэт! Эта антитеза доминирует в сонете, как

бы продолжая утверждение Пушкина, что поэт сам свой высший суд. Сонет Брюсова полон противоречивых образов: «и жизнь, и гибель», «зачатие и смерть», «горести и смех»... Эти образы наводят на размышление, показывают настроение лирического героя. В отличие от Пушкина, который написал сонет – утверждение («Поэт!... Ты царь: живи один»), сонет Брюсова представляет собой размышление автора. Если Пушкин горд за высокое звание поэта, то Брюсов достаточно эмоционально, с нескрываемой грустью размышляет о назначении поэта, говорит о его одиночестве:

Живу среди людей, но непонятно им.

Как мало я делю их горести и смех.

Как горько чувствую себя средь них чужим (там же).

Сонет-размышление всегда подразумевает присутствие в нем риторических вопросов, есть они и у Брюсова: «Что голосом мечты меня зовёт вперед?», «И как могу, за мглой моих безмолвных дней?». Встречаются в сонете и восклицания: «Я знаю, я поэт!». Если начало сонета Брюсова несёт в себе жизнеутверждающие эмоции, то далее появляется сомнение: «Но что во мне поёт». И выясняется, что это бездна. Именно ею поэт отгорожен ото всех. Не случайно Брюсов использовал в сонете образ бездны. Этот образ не только подчёркивает важность размышлений и говорит о связи поэтических традиций времён Пушкина и Брюсова, но еще этот образ очень символичен. Ведь бездна представляет собой символ пропасти и пучины, поиск истины, труд творца и особую судьбу лирического героя.

Склонный к скрупулезно-методичной работе ума, к рациональному расчленению творческого акта или его результата на составляющие элементы, В. Брюсов выделил достаточно признаков идеального, с его точки зрения, сонета. Однако ни сам поэт, ни тем более его коллеги так и не сумели реализовать эту идеальную модель сполна. Вместе с тем благодаря усилиям Брюсова, Вяч. Иванова, М. Волошина и других поэтическая практика русского символизма, максимально приблизившись к ней, утвердила канон

сонета почти классической чистоты, который другие стихотворцы или старательно тиражировали, или демонстративно игнорировали.

Доминирующая антитеза всей лирики В. Брюсова последовательнее всего воплотилась в его сонетах. Это напряженный диалог между Жизнью и Смертью.

Спектр лирических медитаций Брюсова-сонетиста широк и многообразен, но в совокупности доминирующие мотивы составляют целостное единство: вечное противостояние Жизни и Смерти, «таинственная близость между страстью и смертью», которую Брюсов увидел в пушкинских «Египетских ночах», брэнность величия земного в бесконечной перспективе Вечности, творчество, поэзия и любовь как способы преодоления смерти, романтическая идея несовместимости поэта-творца и толпы, настойчивое обращение к образам Библии, мифологии, истории, литературы (Моисей, Клеопатра, Ассаргадон, Дон-Жуан, Пасифая), наконец, значительную долю брюсовских сонетов составляют послания, посвящения, надписи и портреты, то есть опять-таки форма своеобразного диалога с предшественниками и современниками.

Таким образом, сонет с легкой руки В. Брюсова становится достоянием не только поэтов-символистов, но и их преемников-акмеистов, и представителей других течений. Одни поэты стремились довести до «последнего» совершенства традиционно-канонический эталон, другие изощрялись в дерзких экспериментах.

Содержательная универсальность сонета Брюсова определяется его способностью активизировать в лирическом настоящем культурные традиции прошлого. Присутствие в тексте рефлексивно осмысливаемого прошлого определяет его проекцию на лирическое настоящее и содержит вероятность будущего до- или переосмысливания.

Обращаясь к сонету, поэт вступает в ситуацию тотального, разнонаправленного диалога, то солидарно включая свое произведение в окружающую реальность, то выделяясь из нее.

По своему речевому строю сонет Брюсова, как и любое лирическое произведение, тяготеет к монологу, однако в его тексте постоянно сталкиваются разные картины мира, разные системы его объяснения, что и характеризует в итоге его как полифоническую систему. Кроме того, внешне заданные статичные параметры твердой формы, содержащие начала упорядоченности, последовательности, повторяемости, ограничения и завершенности, взаимодействуют в сонете с диалогическим, а значит, неограниченным временем и пространством развитием поэтической темы.

§ 4. Традиции классического сонета в лирике И. Анненского

Самым виртуозным сонетистом на пороге Серебряного века был Иннокентий Анненский, поэт высочайшей культуры, превосходный знаток античной и западной версификации, питавший при этом особенную склонность к эксперименту.

Будучи филологом-классиком, автором фундаментальных исследований в области классической филологии, педагогом, профессиональным переводчиком, Анненский отлично ориентировался в культурных контекстах и отдаленного прошлого, особенно в античности, и в новейших достижениях западной поэзии. В посредничестве современников и соотечественников, похоже, он не нуждался, предпочитая иметь дело с первоисточниками.

Другим отличительным свойством его поэтического дара была естественность интонаций, которая простиралась столь далеко, что неловкость самовыражения от первого лица поэт стремился сгладить деликатной иронией, обращенной на себя самого.

Два лирических сборника И. Анненского, из которых один вышел в 1904 году, когда поэту было уже 48 лет, а другой — в 1910 году, посмертно, не позволяют проследить эволюцию его творчества. Единственно, о чем можно сказать со всей определенностью, и тот и другой отмечены печатью недюжинного, как-то вдруг сразу явившегося миру поэтического мастерства.

Обращает на себя внимание необычайно четкая структурная упорядоченность лирики Анненского. Поэт каким-то внутренним творческим зрением чудесным образом увидел все свои создания до того, как они появились на свет. Большая часть стихотворений «Кипарисового ларца» составлена в строгом порядке мини-циклов: «трилистников» (33) и «складней» (5).

Абсолютным воплощением столь строго выверенной «поэтической геометрии» являются три сонета, оставляющие «Трилистник шуточный» и два безголовых сонета складня «Контрофакция», зеркально противостоящих друг другу в соответствии с антитезой в их тематике и названиях («Весна» - «Осень»).

Выявление циклических связей через построение образно-семантических полей ключевых словообразов «Мучительного сонета», «Первого фортепьянного сонета», «Второго фортепьянного сонета», «Второго мучительного сонета» (цикл «Лилии»), сонетов «Трилистника шуточного» позволило определить общую картину сонетных циклов в творчестве поэта. В сонетах на протяжении всего «творческого пути» им реализовывалось рефлекслирующее отношение к процессу и результатам творчества. Потребность в осмыслении и преобразовании своего «я», «тоска» и «мука», сопровождающие попытки творящего сознания, осознание беспредельной и безграничной связи всего многообразного сущего формировали образ лирического героя его сонетов. Эти сонеты, образуя единую жанрово-тематическую группу, одновременно принадлежат к разным циклическим образованиям и напечатаны в разных книгах стихов. «Июль – 1», «Ноябрь», «Ненужные строфы», «Первый фортепьянный сонет», «Второй фортепьянный сонет», «Парки – бабье лепетанье» из цикла «Бессонницы», «Второй мучительный сонет» из цикла «Лилии», «Третий мучительный сонет» из «Тихих песен» образуют единое жанрово-тематическое образование, посвященное трагичным отношениям творящего сознания субъекта творчества и действительности. Но «Июль – 1» составляет цикл

«двойчатку» со стансовым стихотворением «Июль – 2», «Парки – бабье лепетанье» входит в цикл «Бессонницы», два «фортепьянных сонета» образуют «двойчатку», так как связаны единым лирическим сюжетом. «Второй мучительный сонет» открывает трехчастный цикл «Лилии»; «Третий мучительный сонет» из книги стихов «Тихие песни» образует циклическую группу со «Вторым мучительным сонетом» цикла «Лилии», «Мучительным сонетом» из «Трилистника призрачного» книги «Кипарисовый ларец» и «Вторым мучительным сонетом» цикла «Разметанные листы»; ко всей группе, демонстрируя широту циклической валентности, относится сонет «Поэзия» из стихотворений, не вошедших в сборники. Индивидуально-авторские тематические сонетные циклы образуются двумя способами: составляющие их сонеты или непосредственно связаны на разных уровнях организации текстов, или связаны опосредованно, если примыкают к жанрово-тематической группе через связь с одним из сонетов цикла.

Философскому, драматически напряженному отношению к творчеству самосознающего «я» противостоит в рамках цикла группа сонетов эпиграмматического плана: «Перебой ритма», «Человек» («Трилистник шуточный»), сонеты «Из участковых монологов», «В море любви».

19 из 26 оригинальных и 14 из 19 переводных сонетов Анненского могут рассматриваться как единая жанрово-тематическая группа, обращенная к теме творческого сознания. Темой смерти, завораживавшей Анненского на протяжении всего творчества, объединены 4 оригинальных сонета и 3 переводных. Высокий удельный вес циклизующихся сонетов объясняется не ограниченностью тематической палитры и даже не специфическими чертами творческой индивидуальности, а, в первую очередь, феноменом жанрово-строфической формы. Обладая исключительно высокой циклической валентностью, сонеты по тем или иным параметрам могут примыкать сразу к нескольким уровням циклических образований. «Мучительный сонет» являет собой структурно-содержательную часть

«Трилистника призрачного» со стансовыми «Nox vitae» и «Квадратными окошками» (третий уровень), составляет циклическое целое с тремя «мучительными» сонетами (второй уровень), входит в жанрово-тематическую группу, произведения которой обращены к проблемам творческого сознания (четвертый уровень), наконец, тематически, эмоционально, характером антиномичности, через цитацию сближается с сонетами других авторов (шестой уровень).

Сонеты Анненского – одни из самых музыкальных в русской поэзии. Он схватывает чувства, наступающие человека. Эти чувства различаются не глазами, а обостренным слухом.

Названия сонетов показательны: «Мучительный сонет», «Второй мучительный сонет». В каждом – тоска части по Целому или мгновения по Вечности. Но в самой тоске оживает их связь или хотя бы её след.

«Мучительный сонет» — одно из лучших созданий Анненского, стихотворение, отмеченное веяниями XX века и в то же время насыщенное наследием русской лирики — от фетовской пряди волос до концовки, столь близкой к тютчевскому.

В сонете Анненского человек измучен не страшным и отталкивающим миром, а миром прекрасным в своих осязаемых подробностях. Перед ним совершенно реальные ценности – творчество, природа, любовь. Трагедия же человека и вина человека в том, что сам он не в силах реализовать (стать огнем).

Возвращаясь к вопросу о сонетных формах, отдельно следует выделить стихотворение «Перебой ритма», явно несущее черты художественного эксперимента. Это проявляется в том, что в трех местах сонета используется такой прием как перенос, но слова разрываются на звуки и слоги, часть которых переносится в начало следующей строки:

*Как ни гулок, ни живуч — Ям —
— б, утомлен и он, затих...
...Узнаю вас, близкий рампе,*

Друг крылатый эпиграмм, Пэ

— она третьего размер.

Вы играли уж при мер —

— цаньи утра бледной лампе

Танцы нежные Химер (Анненский 1981: 93 – 94).

«Эксперимент, - по словам А.В. Федорова, - мотивирован шуткой и самой темой сонета» [Федоров 1986: 165]. Следует отметить, что в «Трилистнике шуточном» встречается и словотворчество. Это сонет «Человек», где появляются такие междометия, как «ах!» и «бя» и слова: «тубо», «тю-тю», «бобо». Этим Анненский, несомненно, достигает комического эффекта, хотя стихотворение несет в себе традиционные для него темы страдания и смерти.

Сомнение и «стремление распутать узлы» творческого бытия («Мухи как мысли») становятся кредо лирического героя Анненского. Ярким свидетельством тому является цикл «фортепьянных сонетов», в котором сомнению и разоблачению оказывается подвергнут принцип эстетизации, гармонизации действительности посредством творчества. Здесь столкновение с творческой красотой, как «таинственной силой, которая на время освобождает нас от тумана и паутин жизни и дает на минуту прозреть несозерцаемое» [Федоров 1986: 164], оборачивается для лирического героя «Тихих песен» внутренними конфликтами.

Сам замысел создания цикла «фортепьянных сонетов» у Анненского несет черты внутренней полемики с различными эстетическими теориями творчества, получившими особое распространение на рубеже веков. В основу цикла «фортепьянных сонетов» легли музыкальные впечатления поэта, на что указывают сами заглавия стихотворений, а цикл в целом связан с его представлениями о музыке. Вообще особое внимание к музыкальному творчеству было своеобразной приметой времени. В эпохе символизма, в которой Анненскому пришлось утверждаться, музыка рассматривалась как высший род искусства, музыкальный образ – как идеальное воплощение

творческого вдохновения. Подобные представления, без сомнения, восходили к эстетике романтиков и философским учениям Шопенгауэра и Ницше. Если Шопенгауэр утвердил мысль, что «...музыка проявляет свое могущество и высокую способность в том, что открывает <...> подлинную и истинную сущность и позволяет нам проникнуть в сокровенную глубину событий и происшествий» [Шопенгауэр 1972: 316], то Ницше конкретизировал ее. Для него в музыке происходит становление и самораскрытие дионисического начала как некой метафизической силы управляющей бытием человека. Представление этих немецких философов оказали сильнейшее влияние на поэтический процесс и эстетическую мысль рубежа веков, в том числе и на эстетическую систему Анненского. В письмах к А.В. Бородиной поэт признавался: «...Есть слова, которые манят, как малахиты тины, и в которых пропадаешь... Для меня такое слово «музыка»...» [Анненский 1987: 65]. В своих рассуждениях поэт подчеркивает, что музыка является высшим способом воплощения «поэзии», творческих потенций личности, вызывает в человеке сложное вневременное психологическое переживание, идеализирующее, эстетизирующее действительность, и, будучи не оформившемся в отчетливый образ, проявляет антиномичный, «разорванно-слитный» душевный мир человека пусть иллюзорно, но все же «единым и цельным» [Анненский 1987: 65].

Основная проблематика цикла «фортепьянных сонетов» – столкновение лирического героя с «музыкальной» красотой, выступающей препятствием на его пути к духовной истине, соблазном, требующим интеллектуально-волевого преодоления.

Обратим внимание и на тот факт, что уже в начале «Первого фортепьянного сонета» Анненский не дает нам никаких указаний на то, что речь идет о музыке, зато уже в первом катрене сонета появляется образ «книги чудной».

Есть книга чудная, где с каждою страницей

Галлюцинации таинственно свиты:

*Там полон старый сад луной и небылицей,
Там клен бумажные заморозил листья,*

*Там в очертаниях тревожной пустоты,
Упившись чарами луны зеленолицей,
Менады белою мнутся вереницей,
И десять реет их по клавишам мечты.*

*Но изумрудами запястий залитая,
Меня волнует дев мучительная стая:
Кристалльно чистые так бешено горды.*

*И я порвать хочу серебряные звенья...
Но нет разлуки нам, ни мира, ни забвенья,
И режут сердце мне их узкие следы... (Анненский 1981: 29).*

Сложно определить, какую в данном случае книгу имеет в виду поэт. Важно оказывается само указание на книгу, как предмет, воплощающий какой-либо результат творчества, носитель творческого идеала. При этом процесс вслушивания в музыку и процесс прочитывания книги уравниваются в сознании Анненского. И книга, и фортепьянный сонет подобны по выполняемой функции: они предметно закрепляют творческий процесс, выступают посредниками в передачи творческих идеалов, заключают в себе идею гармонизированного мира. Таким образом, тема музыки, заявленная в заглавии стихотворения, перерастает в более широкую тему – тему творчества в целом.

Под воздействием музыки лирическому герою сонета Анненского открывается иной мир, мир таинственный, мир галлюцинаторный, в котором удивительно реализуется принцип гармонического слияния явлений – «галлюцинации таинственно свиты». Однако уже первый катрен сонета пронизан еле ощутимой иронией по отношению к миру бреда, миру «книги

чудной» – книги не только удивительной, изумительной, но и странной, непонятной [Федоров 1986: 170]. Непонятым и странным для поэта оказывается открывшийся ему мир «небылицы», мир бреда.

Мимо внимания Анненского не прошли и рассуждения Ницше о аполлоническом начале творчества как противоположном дионисийскому. В соответствии с мыслью Ницше: «Аполлон <...> бог, вещающий истину, возвещающий грядущее», «блещущий», божество света. Аполлоническое начало связано в сознании философа с истинностью и совершенством, «полным чувством меры, самоограничением, свободой от диких порывов, мудрым покоем» и в то же время, с иллюзией [Цит. по: Анненский 1987: 66]. Драматично складывались отношения лирического героя Анненского и с этой сущностью искусства.

*Над ризой белую, как уголь волоса,
Рядами стройными невольницы плясали,
Без слов кристальные сливались голоса,
И кастаньетами их пальцы потрясали...*

*Горели синие над ними небеса,
И осы жадные плясуний донимали,
Но слез не выжали им муки из эмали,
Неопалимою сияла их краса.*

*На страсти, на призыв, на трепет вдохновенья
Браслетов золотых звучали мерно звенья,
Но, непонятною не трогаясь мольбой,*

*Своим властителям лишь улыбались девы,
И с пляской чуткою, под чашей голубой,
Их равнодушные сливались напевы (Анненский 1981: 44).*

В первом катрене «Второго фортепянного сонета» возникает метафора аполлонической красоты – «стройные ряды пляшущих невольниц». Если в первом сонете лирический герой Анненского вступал в конфликт с красотой-силой, то здесь образ «пляшущих невольниц», выступает как метафора красоты-истины и, получая дальнейшую разработку, также как и в первом случае, перерастает в драматическую коллизию.

В стихотворении перед читателем разворачивается особое пространство верхний предел которого «горящие синие небеса» – глубоко символический образ неба, предвосхищающий раскрытие высших божественных сущностей мира. Красота в этом пространстве оказывается священной, сияющей (неслучайно у Анненского облачение невольниц – ризы). Но и здесь лирический герой вступает в конфликтные отношения с «неопалимою красой», ее «самодавляюще-созерцательной данностью» [Лосев 1992: 310].

Он болезненно переживает «равнодушие» Красоты, которая оказывается «вне жизненной заинтересованности» – плясуньи не трогаются человеческой мольбой, не отзываются на страстные призывы, на донимание «жадных ос». У Анненского «оса» – не только символ страстной любви. Образ «жадных ос» в стихотворении «Второй фортепянный сонет» корреспондирует с высказыванием из статьи «Античная трагедия», где, интерпретируя образ телки Ио, Анненский писал, что муки ее связаны с «неотвязной осой», которая «наполняла бредом, отчаянием и вечным желанием двигаться» [Анненский 1987: 90]. Эта красота для Анненского оказывается «пустоцветом», не способным насытить «жадных ос», а ее ущербность заключена в неспособности к страданию, к динамике и развитию.

Таким образом, художественные миры «фортепянных сонетов» Анненского контрастны друг другу: в одном случае мятежная пляска менад, в другом – стройные ряды невольниц, в одном случае ночь и зеленый отсвет луны, в другом – горящие синие небеса, серебряные звенья и золотые. Этот

контраст в цикле Анненского реализует идею двойственной природы самого искусства. В то же время «фортепьянные сонеты» оказываются внутренне сопряжены и однородны. Понимание Анненским красоты восходит к античной эстетике, где красота мыслилась как тождество тела и души, имеющее свой смысл, свое назначение.

Мастерское владение размерами стиха, оригинальные ритмы и рифмы, интонационное разнообразие определили удивительную музыкальность стихов Анненского, чему также содействовал выбор сонета, форму которого поэт довёл до совершенства.

Итак, сонет Серебряного века – самоорганизующаяся и саморазвивающаяся система, основанная: а) на динамическом противоречии архитектоники и композиции; б) на способности осваивать жанровое содержание сопредельных жанровых и строфических форм; в) на реализации трансляционного потенциала через создание разного рода циклических единств; г) на способности к актуализированному выражению своего строфического или жанрового потенциала.

На примере произведений рассмотренных нами сонетистов, можно сделать вывод, что в процессе длительного жанрового развития сонет Серебряного века сформировался как содержательно открытое целое, способное к развитию через многообразные циклические образования, системно организованные в соответствии с реализацией его содержательного потенциала и характером авторского замысла.

Так, в сонетах Волошина отражено мировоззрение автора, и оно существенно отличается от прописных истин оккультных и религиозных знаний. У Волошина в его художественном методе заметна тяга к предельной выверенности слова, к точности, не только поэтической, но и научной. По сонетам И. Анненского можно судить об утончённом таланте поэта, большинству из них, несмотря на символистскую окраску, свойственна вера в жизнь. Внимание к сонету, в идеале требовавшему не только стиховой

культуры, но и ёмкости образа, чёткости мысли характерно для начала русского символизма.

Сонет Серебряного века – полилогичная система, сложившаяся на основе взаимодействия диалогизированных структур: диалога строф, их симметричных и асимметричных соотношений, антиномично развивающихся инвариантов, которые обогащены корреспондирующими отношениями жанрового прошлого и настоящего сонета, его взаимодействием с сопредельными лирическими жанрами русской поэзии. Опираясь на богатейшую историю сонета в мировой литературе, нельзя не признать, что сонет, пожалуй, – единственная каноническая строфическая форма, в которой словно бы уже заложен драматизм поэтической мысли. Противопоставление катренов, нерасторжимо связанных друг с другом рифмой, снимается в заключительных терцетах.

Сонет как системная структура, обладающая мощным потенциалом самоорганизации, функционирует и как жанр, и как твердая форма строфы. В своей жанровой ипостаси он обладает композиционно-образной завершенностью, сохраняя способность к содержательному развитию через циклы. Как структурная единица более крупного художественного образования, в зависимости от авторского замысла и жанровых условий он реализует себя или как жанр, или как твердая строфическая форма, содержательное назначение которой – ритмико-строфическая организация повествования.

§ 5. Методические рекомендации при изучении сонета Серебряного века

Сонет одна из самых распространенных форм творчества во всем мире. В российской литературе большой интерес к нему вернулся в XIX веке, точнее в его конце и начале XX века. Пик его пришелся на так называемый Серебряный век. В это время жили и творили такие писатели как К.Д. Бальмонт, И.И. Бунин, В.Я. Брюсов, А.А. Блок, Д.С. Мережковский и

многие другие. Естественно, их не обошло стороной, это ставшее новомодным явление «сонет».

Конечно же, и в Золотом веке к сонету обращались многие известные поэты, и зачастую обращавшихся к этому жанру, называли продолжателями «пушкинских» традиций.

Темы сонетов Серебряного века, были очень разнообразны: от единения человека с природой, до самых серьезных тем, осознание смысла жизни.

Во время преподавания данной темы в школе, стоит обратить внимание на следующие аспекты:

- Строгая форма сонета;
- Лаконичность в изложении мысли;
- Законченность каждой строки;
- Связность новой строфы с предыдущей;
- Запрет на повторение одного и того же слова.

И это только основные правила. Такое большое количество правил, нужных к соблюдению, может оттолкнуть учеников от этого жанра.

Но сначала педагог должен провести краткий экскурс в историю сонета, говоря о его становлении, как жанра, о его истоках и о причинах возникновения такого интереса в России. Здесь стоит привести примеры из творчества А.С. Пушкина, А.А. Блока, И.И. Бунина, В.Я. Брюсова, И. Ф. Анненского. После стоит дать время ученикам подумать, и высказать свои предположения о том, какими мастерами слова были поэты пишущие по всем этим правилам. Предлагается провести фронтальный опрос класса.

Следующий этап рассказ о поэтах Серебряного века. Здесь стоит обратить внимание, на некие изменения, которые претерпел сонет. Например, стали повторяться слова, для усиления эффекта от передаваемой мысли от писателя к читателю. Неизменной осталась форма сонета, очередность стихов. На этот моменте, стоит рассказать о видах сонета: горизонтальный, сонет – кода, итальянский, английский и других. Особое

внимание стоит уделить «венку сонетов». Данный вид требовал от автора большого мастерства, он содержал в себе пятнадцать последовательных стихов, взаимосвязанных друг с другом. Важно заметить, что «венок сонетов», считался высшей степенью овладения жанром.

Педагог обязательно говорит о жанровом своеобразии сонета Серебряного века. Выделяя темы присущие только произведениям той эпохи. Темы добра и зла, любви и ненависти, знания и невежества, жизни и смерти, природы и месте человека в ней. Попытка ответить на вечные вопросы. Выдвижение предположения, что природа есть нечто великое, и мы в ней лишь песчинки. Не стоит упускать из виду, одну из самых важных тем для творца: кто же есть поэт. Пророк, провидец или простой художник действительности. В сонетах есть отсылка к религии, часто использовались библейские персонажи и целые события.

На следующем этапе нужно подробнее остановиться на поэтах, творивших в то время. Для примера, можно разобрать сонетное наследие, известных еще со средней школы авторов, таких как И.И. Бунин, В.Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт.

С именем И.И. Бунина школьники знакомятся еще в начальной школе. Большею частью учащимся он известен своими пейзажными зарисовками и рассказами. Мало кто знает, что И. Бунин тонкий лирик и глубокий философ. Так при изучении этой темы, школьники узнают поэта с другой стороны, до этого момента неизвестной. Для примера стоит привести сонет «Вечер». Для отражения его философской глубины, подходит «Отчаяние». При разборе этих произведений учитель показывает разнo плановость поэта, что в будущем может помочь при написании ОГЭ или ЕГЭ.

Учителю стоит отметить, а возможно и предложить записать детям следующую информацию. И Бунин, был единственным поэтом, который сумел внести коррективы в жанр сонета, при этом, не меняя основные постулаты его проявления.

Раскрыть полноту темы познания и незнания поможет веночек сонетов В.Я. Брюсова «Светоч мысли». Возможно, именно в нем, учащиеся найдут ответы на вопросы. Педагогу здесь советуется, обратить внимание на слог поэта, на те изменения, которые он внес. Отступление от строго строфического деления. Особое внимание нужно уделить сонетам, «Втируша», «Предчувствие», «Дина». В этих произведениях отражен весь спектр чувств от любви, до смерти. Поэт виртуозно доносит до нас, то что он хотел сказать. О важности каждого мгновения нашей жизни, напоминая нам, что все тленно. Призывая любить не материальное, земное, а духовное и возвышенное. Собственно эти учитель сможет донести до учеников важную мысль: нельзя сильно привязываться слишком сильно к обыденному - это поможет в духовном воспитании молодежи. Что является немаловажным в наше время.

Как ни странно, но в сонетах той эпохи, отражены проблемы злободневные для нашего времени. Учителю рекомендуется на примере сонетов рассмотреть сегодняшнюю жизнь, предлагая ученикам самим сделать вывод хорошо это или плохо. Таким образом, школьники научатся мыслить сами, делать выводы и анализировать прочитанное.

В настоящее время это одна из основных задач учителя русского языка и литературы, дать возможность ученикам мыслить самостоятельно. Сонет является достаточно интересной жанровой формой, более подробный рассказ учителя, должен вызвать интерес у учащихся.

Здесь перед педагогом стоит трудная миссия – развивающая задача. В каждом классе большое количество талантливых учеников. Большинство из них пишут стихи, рассказы. И именно это должен использовать учитель. Предлагается следующее, ученикам, которые пишут можно дать возможность написать сонет самим. В этот момент педагог будет наставником в их творческом пути. Он поможет, в создании строгой и лаконичной формы. Тем же ученикам, кто не захочет проявить себя в этом русле, предлагается детальный разбор, близкого по духу сонета.

Таким образом, повысится эффективность обучения, школьникам станет интересно, и они сами потянутся за книгами. Такие эксперименты вызовут интерес учащихся. А самое главное они помогут понять, что учитель это проводник между ними и огромным миром знаний. А он таит в себе еще много загадок и открытий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В дипломной работе мы описали и проанализировали воплощение жанра сонета в поэзии Серебряного века. Обращение к этому жанру означает не движение вспять к архаическим формам, «предписанным» в незапамятные времена, но сохранение драгоценной части культурного наследия. Пространственно-временное содержание сонета осуществляет взаимодействие изображенного и изображающего мира.

Также в своей работе мы попытались осмыслить специфику сонета Серебряного века, выделить его формальные особенности и содержательную природу в совокупности. Притягательность, тематическая универсальность сонета определяется не только строгой законченностью и содержательным совершенством архитектоники, но и способностью активизировать в лирическом настоящем культурные традиции прошлого. Как жанр лирической поэзии сонет Серебряного века содержит эмоциональное выражение настоящего, которое чрезвычайно обогащается из-за присутствия рефлексивно осмысливаемого прошлого.

Наиболее подробно мы остановились на идейно-художественном своеобразии сонетов М. Волошина, И. Северянина В. Брюсова, и И. Анненского. Через призму жанра сонета выявляется и специфика стиля художников слова, и их индивидуально-авторская картина мира. Сонет и венки сонетов дают возможность понять и постичь особенности мировосприятия поэта, его системы ценностей.

Во второй главе дипломной работы мы предприняли попытку рассмотреть сонеты И. Северянина, М. Волошина, В. Брюсова и И. Анненского – мастеров сонетного искусства: одни стремились довести до «последнего» совершенства традиционно-канонический эталон, другие изощрялись в дерзких экспериментах.

Помимо этого мы попытались исследовать соответствия сонетов названных поэтов Серебряного века художественному канону и допустимость отклонений от него, соотношение традиций и новаторских поисков, а также раскрыть гармонический смысл индивидуально-авторских отступлений от традиционных моделей жанрово-строфической формы. Рассмотренное нами творчество поэтов Серебряного века, сохранив традицию выражения самопротиворечивости бытия, актуализировали лиро-эпический потенциал сонета, создав огромное количество разного рода сонетных циклов.

Так, в поэзии М. Волошина утверждается канон сонета почти классической чистоты. Волошин сумел сохранить свою особость, остаться системой вне систем, что придает его фигуре классическую масштабность.

В отличие от Волошина сонеты Северянина, несмотря на некоторые знаки внешней изысканности, до строгого канона в подавляющем большинстве не дотягивают из-за пренебрежения диалектикой тезы, антитезы и синтеза в развитии лирической темы.

Содержательная универсальность сонета Брюсова определяется его способностью активизировать в лирическом настоящем культурные традиции прошлого. Присутствие в тексте рефлексивно осмысливаемого прошлого определяет его проекцию на лирическое настоящее и содержит вероятность будущего до- или переосмысления.

Анненский, питавший особенную склонность к эксперименту, все же поглощен античностью. Трагически пронзительный, искренний голос поэта, высочайшее мастерство делают его сонеты значительным литературным явлением в русской поэзии начала века.

Таким образом, «золотой век» русского сонета приходится на начало XX века и связан с именами В.Брюсова, М.Волошина, И.Северянина, И.Анненского, О.Э. Мандельштама и других поэтов Серебряного века. В это время появились новые виды сонетов и наметился отход от классической формы сонета.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анисимова, Л.Г. Мифологическая структура времени и пространства жанрово-строфической формы сонета эпохи модернизма [Текст] // Восток – Запад: пространство русской литературы: Материалы Международной научной конференции (заочной). Волгоград, 25 ноября 2004 г./ Л.Г. Анисимова. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2005. – С. 161 – 169.
2. Анненский, И.Ф. Избранное [Текст] / Сост., вступ. ст. и комм. И. Подольской; Ил. С. Михайлова / И.Ф. Анненский. – М.: Правда, 1987.
3. Анненский, И.Ф. Стихотворения и переводы [Текст] / Сост. и вступ. ст. В.Цыбина / И.Ф. Анненский. – М.: Современник, 1981. – 239 с.
4. Антология русской поэзии. В 2 т. Т. 2 [Текст] / Сост. М. Латышев.- М.: Терра, 1997.
5. Бабичева, Ю.В. Еще не умрет... Игорь Северянин [Текст] / Ю.В.Бабичева // Классические розы. Медальоны. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 5 – 26.
6. Багно, В.Е. Русская поэзия Серебряного века и романтический мир [Текст] / В.Е. Багно. – СПб.: Гиперион, 2005.
7. Банникова, Н.В. «Серебряный век» русской поэзии [Текст] / Н.В.Банникова. – М.: Просвещение, 1993.
8. Блок, А.А. Избранное: Стихотворения и поэмы [Текст] / Сост. В.Орлова / А.А.Блок. – М.: Просвещение, 1988.
9. Бореев, Ю.Б. Художественная критика как фактор художественного процесса [Текст] // Ю.Б. Бореев. Эстетика. Изд. 2-е / Ю.Б. Бореев. — М.: Политиздат, 1975. С. 325 – 340.
10. Брюсов, В.Я. Избранное: Стихотворения, лирические поэмы [Текст] / Сост. Н.А. Трифионов / В.Я. Брюсов. – М.: Моск. рабочий, 1979. – 288 с.
11. Ведмецкая, П.М. В.Я. Брюсов о соотношении художественного и научного познания [Текст] // Научные доклады высшей школы. Филологические науки / Ведмецкая П.М. – 1987. - №2. – С. 9 – 15.

12. Викторова, С.А. Игорь Северянин и поэзия Серебряного века (творческие связи и взаимовлияния): автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / С.А. Викторова. – Ярославль, 2002. – 27 с.
13. Волошин, М.А. «Средоточье всех путей...»: Стихотворения и поэмы. Проза. Критика. Дневники [Текст] / Сост., вст. статья, комментарии В.П. Купченко, З.Д. Давыдова / М.А. Волошин. – М.: Моск. рабочий, 1989. – 605 с.
14. Волошин, М.А. Автобиография («по семилетьям») [Текст] // Воспоминания о Максимилиане Волошине / М.А. Волошин. – М.: 1990. – С. 31.
15. Гаспаров, М.Л. Брюсов-стихoved и Брюсов-стихотворец [Текст] // Гаспаров М.Л. Избранные статьи / М.Л. Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 102 – 122.
16. Гаспаров, М.Л. «Синтетика поэзии» в сонетах Брюсова [Текст] // М.Л. Гаспаров. Избранные труды. Т. 2. О стихах / М.Л. Гаспаров. – М.: 1997.
17. Герасимов, К.С. Диалектика канонов сонета [Текст] // Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета / К.С. Герасимов. – Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1985. – С. 17 – 51.
18. Гинзбург, Л.Я. О лирике [Текст] / Л.Я. Гинзбург. – М.: Советский писатель, 1974.
19. Гитин, В. Иннокентий Анненский [Текст] // История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под. ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинд / В. Гитин. - М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995.
20. Ермилова, Е.В. Поэзия Иннокентия Анненского [Текст] // Анненский И.Ф. Стихотворения / Сост., вступ. ст. и примеч. Е.В. Ермиловой./ Е.В. Ермилова. – М.: Сов. Россия, 1987. – С. 5 – 22.

- 21.История итальянской литературы: В 4 т. Т.1: Средние века [Текст] / Под ред. М.Л. Андреева, Р.И. Хлодовского. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000.
- 22.Кошемчук, Т. А. О гетеанизме М.А. Волошина [Текст] // Серебряный век / Т.А. Кошемчук. – Кемерово, 1996. – С. 63.
- 23.Кошемчук, Т.А. Сонеты Максимилиана Волошина: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Т.А. Кошемчук. – Тбилиси, 1990. – 14 с.
- 24.Краткий словарь литературоведческих терминов. Под ред. С.В. Тураева [Текст]. – М.: Просвещение, 1988.
- 25.Лавров, А.В. Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина [Текст] // Волошин М.А. Стихотворения и поэмы / А.В. Лавров. – СПб., 1995. – С. 17.
- 26.Ломоносов, М.В. Поэзия. Проза. Письма [Текст] / М.В. Ломоносов. – Воронеж: Центр.-Черноз. кн. изд-во, 1986. – 335 с.
- 27.Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2-х кн. Кн.1 [Текст] / А.Ф. Лосев. – М.: 1992.
- 28.Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история [Текст] / Ю.М. Лотман. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
- 29.Мандельштам, О. Слово и культура [Текст] / О. Мандельштам. – М.,1987. – С. 209.
30. Минский, Н. Избранные стихотворения [Электронный ресурс] / Н.Минский. – Режим доступа: http://az.lib.ru/m/minskij_n_m/text_0110.shtml
- 31.Некрасова, Е.А. А.Фет, И.Анненский. Типологический аспект описания [Текст] / Е.А. Некрасова. – М.: Наука,1991. – С.40 – 116.
- 32.Ницше, Ф. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Т. 1, 2, 3 [Текст] / Ф. Ницше. – М.: Культурная революция. 2007, 2008.
- 33.Ожегов, С.И., Шведова. Н.Ю. Толковый словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М., 1992.

34. Орлов, Вл. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века [Текст] / Вл. Орлов. – М.: «Худож. лит.», 1976. – С51 – 62.
35. Останкович, А.В. Гармоническая структура русского классического сонета XVIII – первой половины XX века: автореф. дис. ... докт. филол. наук [Текст] / А.В. Останкович – М.: 2009. – 33 с.
36. Останкович, А.В. Жанровая специфика организации художественного времени-пространства в сонете [Текст] // Восток – Запад: пространство русской литературы: Материалы Международной научной конференции (заочной). Волгоград, 25 ноября 2004 г. /А.В. Останкович. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2005. – С. 448 – 457.
37. Подольская, И. Поэзия и проза И. Анненского [Текст] // Анненский И.Ф. Избранное/ Сост., вступ. ст. и комм. И. Подольской; Ил. С. Михайлова./ И. Подольская. – М.: Правда, 1987.
38. Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика. Хрестоматия [Текст] / Сост. А.Г. Соколов. – М.: Высш. шк., 1988.
39. Пронин, В.А. Теория литературных жанров: Учеб. пособие [Электронный ресурс] / В.А. Пронин. – М.: Изд-во МГУП, 1999. – Режим доступа: <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/tlj010.htm>
40. Пушкин, А.С. Лирика: 1826 – 1836 / Сост. В.М. Курганова [Текст] / А.С. Пушкин. – М.: Сов. Россия, 1981.
41. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1 [Текст]. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 960 с.
42. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2 [Текст]. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 768 с.
43. Русский сонет: Сонеты русских поэтов XX века / Антология. Сост., вступ. ст., подготовка текстов и примечаний Б. Романова [Текст]. – М.: «Современная Россия», 1987.
44. Северянин, И. Стихотворения [Текст] / Сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Кошелева / И. Северянин. – М.: Сов. Россия, 1988. – 464 с.

- 45.Совалин, В.С. Русский сонет: XVII – начала XX в. [Текст] / В.С.Совалин. – М., 1983.
- 46.Сонет «серебряного века». Сост., вступ. ст. и комм. О. И. Федотова [Текст]. – М.: «Правда», 1990.
- 47.Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю.Н.Тынянов – М.: Наука, 1977 – 572с.
- 48.Федоров, А.В. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Монография [Текст] / А.В. Федоров. – Л.: Худож. лит., 1984.
- 49.Федоров, А.В. Творчество Иннокентия Анненского в свете наших дней [Текст] // Анненский И. Избранные произведения / Сост., вступ. ст., коммент. А. Федорова / А.В. Федоров. - Л.: Худож. лит., 1998.
- 50.Федотов, О.И. Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX в. [Текст] / О.И. Федотов – М., 1990.
- 51.Цыбин, В. Судьба и поэзия Иннокентия Анненского [Текст] // Анненский И.Ф. Стихотворения и переводы/ Сост. и вступ. ст. В. Цыбина./ В. Цыбин – М.: Современник, 1981.
- 52.Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление [Текст] / А.Шопенгауэр. – М., 1972. Т. 1. – С. 316.
- 53.Якобсон, Р.О. Работы по поэтике: пер. с англ., пер с фр., пер. с нем. Сост. М.Л. Гаспаров; вступ. ст. В.В. Иванов; общ. ред. М.Л. Гаспаров [Текст] / Р.О. Якобсон. – М.: Прогресс-«Литера», 1987. – 461 с.