

Олег Федотов

О сонетах Антона Дельвига

У нас его ещё не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.
Александр Пушкин. *Суровый Дант не презирал сонета...*

Резюме

В 1833 году в своём знаменитом *Сонете о сонете* («Суровый Дант не презирал сонета...») Александр Пушкин к пяти выдающимся мастерам этой жанрово-строфической формы (Данте Алигьери, Фр. Петрарке, У. Шекспиру, Л. ди Камонсу, У. Вордсворту и А. Мицкевичу) добавляет имя Антона Дельвига, написавшего всего семь сонетов. Автор статьи предпринимает попытку рассмотреть их как циклическое единство с тем, чтобы выявить доминанты сонетного идиостиля талантливого, но рано ушедшего из жизни поэта, и аргументированно подтвердить его высокое мастерство.

Streszczenie

W 1833 roku w swoim znakomitym *Sonecie o sonecie* („*Surowy Dant nie prezirał soneta*”) Aleksander Puszkina do pięciu znaczących mistrzów tej formy gatunkowej (Dante Alighieri, Fr. Petrarki, W. Szekspira, L. Kamonsa, W. Wordswortha i A. Mickiewicza) dodaje nazwisko Antoniego Delwiga, który napisał ogółem osiem sonetów. Autor artykułu podejmuje próbę rozpatrzenia ich jedności cyklicznej po to, by pokazać dominanty indywidualnego stylu sonetowego utalentowanego, lecz wcześniej zmarłego poety oraz w sposób uargumentowany potwierdzić jego wysoką klasę.

Перу Антона Дельвига принадлежит всего семь сонетов, пять¹ из которых, написанные в конце 1822 – начале 1823 гг., можно рассматривать как единый цикл. Тем не менее, Пушкин безоговорочно присвоил ему лавры одного из лучших мастеров не только русского, но и европейского сонета. Почему? 16 ноября 1823 года он отправил Дельвигу письмо, в котором отчасти дал ответ на этот вопрос:

На днях попались мне твои прелестные сонеты – прочел их с жадностью, восхищением и благодарностью за вдохновенное воспоминание дружбы нашей. Разделяю твои надежды на Языкова и давнюю любовь к непорочной музе Баратынского (Пушкин: 1957: 74).

¹ Или, точнее, как мы постараемся доказать, четыре.

Аналогичный пушкинскому сонет *Младой певец, дорогою прекрасной...*, непосредственно дрсированный Языкову, был напечатан в *Трудах Общества любителей российской словесности Соревнователе просвещения и благотворения*. Вместе с ним были опубликованы также сонеты: *Вдохновение. Сонет (Не часто к нам слетало вдохновенье...)*, 1822, и *Сонет (Златых кудрей приятная небрежность...)*, 1822. Видимо, они и попались на глаза Пушкину в Одессе. Как отмечают комментаторы, до публикации указанный цикл был прочитан на заседании *Общества любителей российской словесности* 11 декабря 1822 года. Наконец, некоторые из них, скорее всего вместе с сонетом *Я плыл один с прекрасною в гондоле...*, 1822, были вписаны в альбом Софии Дмитриевне Пономаревой в 1822 или 1823 г., предвзяемые посвящением:

София, вам свои сонеты
Поэт с весельем отдает:
Он знает, от печальной Леты
Альбом ваш, верно, их спасет!

Сюда же, учитывая единство адресата и – опосредованно – лирической героини, следует присоединить сонет *С.Д. П<ономарев>ой при присылке книги «Воспоминание об Испании» соч. Булгарина*. Он был опубликован в *Полярной звезде* несколько позже, а именно в 1824 году. Замечательно, что в автографе сохранилась помета: *сонет (пятый)*. Сказанного достаточно для того, чтобы заключить: в сознании поэта и его современников перечисленные сонеты очевидным образом циклизировались.

Рассмотрим их как целостное единство:

- 1) *Вдохновение (Сонет) (Не часто к нам слетает вдохновенье...)*, 1822. Я5. AbbA AbbA cDD ccD;
- 2) *Сонет (Златых кудрей приятная небрежность...)*, 1822. Я5. AbbA AbbA cDD ccD;
- 3) *Н.М. Языкову (Сонет) (Младой певец, дорогою прекрасной...)*, 1822. Я5. AbbA AbbA cDD ccD;
- 4) *С.Д. П<ономарев>ой при присылке книги «Воспоминание об Испании» соч. Булгарина (В Испании Амур не чужестранец...)*, 1823. Я5. AbbA AbbA cDD ccD;
- 5) *Сонет (Я плыл один с прекрасною в гондоле...)*, 1822. Я5. AbbA AbbA cDD ccD.

Как видим, в формальном отношении все пять стихотворений выдержаны в строгом соответствии с каноническим сонетом французского типа. Ни одного, даже самого незначительного отступления от принятого эталона Дельвиг в принципе не допускает. Метрической доминантой избран 5-стопный ямб, с цезурой на второй стопе и неукоснительным чередованием женских и мужских клаузул. Единообразно заданная рифмовка (AbbA AbbA cDD ccD) также отштампована с завидным постоянством. Формальной стабильности соответствуют и содержательные параметры. Тематически все пять сонетов укладываются в два взаимно сообщающихся жанровых образования дружеского и любовного признания. Во *Вдохновении* общая тематическая константа осложняется рефлексией о высоком предназначении Поэта: «В друзьях обман, в любви разуверенье/ И яд во всем, чем сердце дорожит./ Забыты им: восторженный пиит/ Уж прочитал свое предназначенье». Оно заключается в том, что истинный поэт «говорит с грядущими веками» (вспомним

аналогичное высказывание Генриха Гейне: «истинные поэты разговаривают с грядущими поколениями!»), что и обеспечивает ему, наравне с богами, бессмертную славу; здесь Дельвиг предвосхищает образную мысль Адама Мицкевича, выраженную чуть позже и, кстати, также в сонете:

Podobnie na twe serce o poeto młody!
 Namiętność często groźne wzburza niepogody,
 Lecz gdy podniesiesz bardon, ona bez twej szkody

Ucieka w zapomnienia pogrążyć się toni,
 I nieśmiertelne pieśni za sobą uroni,
 S których wieki uplotą ozdobę twych skroni.
 (*Ajudah*)

Подобное тому в твоём сердце, молодой поэт!
 Страсть часто вздымает грозные катаклизмы,
 Стоит же взять в руки лиру, как она для тебя безвредно

Утекает в бездну забвенья, погружается, тонет,
 И бессмертные песни за собой оставляет,
 Чтoб сплели века для твоего чела украшение.
 (*Аюдаг*)

Вообще, надо сказать, в этом сонете легко отыскать параллели и с *Пророками* Пушкина и Лермонтова, и, в известной мере, с аналогичными Тютчевскими мотивами. Равным образом сонет Пушкина *Поэту* можно рассматривать как непосредственное продолжение программных размышлений своего друга-единомышленника.

Второй сонет *Златых кудрей приятная небрежность...* трактует традиционный мадригальный мотив страстной, но безнадежной, неразделенной любви. Атрибуты внешнего облика лирической героини и характер их образного осмысления напоминают о возлюбленной Петрарки Лауре:

Златых кудрей приятная небрежность,
 Небесных глаз мечтательный привет,
 Звук сладкий уст при слове даже *нет*
 Во мне родят любовь и безнадежность.

<...>

Во мне кипит и холодеет кровь:
 Печаль ли ты, веселье ль ты, любовь?
 На смерть иль жизнь тебе я вверил младость?

Все признаки итальянской Мадонны, с которой вслед за Дантом познакомил европейцев Петрарка, выстроены здесь с замечательной полнотой: «златые кудри», «небесные глаза», «звук сладкий уст»; но, конечно, примечательнее всего – описание чувств, обуревающих влюбленных. Подобно Петрарке Дельвиг нагнетает антонимы: «кипит-холодеет», «печаль-веселье», «смерть-жизнь», призванные обнажить жестокую драму любовного смятения. Легко и непринужденно преодолевает он стилистическое расстояние от предельно обобщенного обожествления любимой, так хорошо нам знакомого в образах Беатриче и Лауры, до конкретной интимности, которую позволил себе Шекспир в образе «смуглой леди»: «Не знаю я, как шествуют богини,/ Но милая ступает по земле» (пер. С. Маршака). Для этого ему потребовался

лось всего лишь соединить архаизированный поэтизм «златых кудрей» с элегантно-бытовой реалией «приятная небрежность», в полном соответствии, кстати, с доминирующей особенностью идиостиля Петрарки, о которой весьма убедительно пишет Алексей Бердников:

Одна из характерных особенностей переводческой школы Вяч. Иванова (впрочем не только переводческой) состояла в повышенном интересе к русско-славянской архаике. По мнению автора, при обращении к Петрарке такой подход вполне оправдан. Даже беглый взгляд на подлинник немедленно отметит в нем в гуще италийского просторечия, если не прямые латинизмы, то лексику, находящуюся на полдороге от них к более позднему формальному воплощению. (Аналогично в русском: „длань” – „ладонь”).

Тем не менее школе Вяч. Иванова можно поставить в минус то, что в его переводах совершенно отсутствуют „бытовизмы”, также характерные для Петрарки (Бердников: 1999: 43).

Еще последовательнее эта тенденция проявилась в третьем сонете цикла, о котором речь уже шла выше, – послании Николаю Языкову. Отбросив в сторону апробированные литературные штампы, Дельвиг обращается к вполне конкретному адресату, запечатлев его имя в заголовке, и упоминает еще двоих своих друзей, пророча им грядущую славу: Пушкин называется прямо, а Баратынский иносказательно как «Певец *Пиров*». В предыдущем сонете автор разбавлял высокую лирическую ситуацию бытовой конкретикой. На этот раз он идет противоположным путем: интимное дружеское общение освещает идеализирующими эпитетами («дорогою *прекрасной*», «к *парнасским* высотам», «каменной *сладкогласной*», «*возвышенным* певцам», «любвию *пристрастной*») и почти незаметными, но сохраняющими высокую стилистическую валентность славянизмами («младой», «сладкогласный», «пламень», «храню», «благодаря», «влеком», «младенцем», «благословил»).

Сонет № 4 продолжает мадригальную линию сонета №2. В заголовке прозрачно зашифровано имя героини (*С.Д. П<ономарев>ой*) и обозначен повод, повлекший самоё послание (*при посылке книги «Воспоминание об Испании», соч. Булгарина*). Испанская экзотика мотивирована названием Булгаринского сочинения, в результате чего первая, катренная часть сонета выдерживается в традиционной стилистической гамме:

В Испании Амур не чужестранец,
Он там не гость, но родственник и свой,
Под кастаньет с веселой красотой
Поет романс и пляшет, как испанец.

Его огнем в щеках блестит румянец,
Пылает грудь, сверкает взор живой,
Горят уста испанки молодой;
И веет мирт и дышит померанец.

Игра поэтической фантазии навевает в высшей степени неординарный вариант поющего романс (!) и пляшущего, «как испанец», Амура. И в самом деле: «не гость, но родственник, и свой»!

Вторая, терцетная часть переносит лирическую ситуацию к нам, «на север», позволяя поэту воспеть возлюбленную в самых ярких «испанских» красках:

Но он и к нам, всеильный, не суров,
И к северу мы зрим его вниманье:
Не он ли дал очам твоим блистанье,

Устам коралл, жемчужный ряд зубов,
И в кудри свил сей мягкий шелк власов,
И всю тебя одел в очарованье!

Параллель с отрицающим подобную идеализирующую красоту шекспировским сонетом № 130 напрашивается сама собой: «Ее глаза на звезды не похожи,/ Нельзя уста кораллами назвать,/ Не белоснежна плеч открытых кожа/ И черной проволокой вьется прядь...» (Пер. С. Маршака). За противоположной в принципе стилистикой скрывается кардинально отличное отношение к женщине. Одно дело – экстатический монолог-молитва, или вовсе не предполагающий ответа, или моделирующий его *за* обожаемый предмет поклонения. И совершенно другое – живой, непринужденный диалог *на равных*, не исключающий, а провоцирующий интеллектуальное осмысление своего и ответного чувства, аналитическое любопытство к его побудительным причинам и диалектике волшебного преображения реальной земной женщины в совершенное неземное божество. Разумеется, Дельвиг был лишь на пути к реалистической трактовке любовного поединка. Ему ближе был Ленский, самозабвенно идеализирующий свою Ольгу, чем Онегин, жестко сравнивающий ее же с «этой глупой луной» «на этом глупом небосклоне». В данном случае, рисуя лирическую героиню как недостижимый и не уступающий прославленным иноземным образцам идеал, он охотно довольствуется испанской мотивировкой такой трактовки.

В заключительном, пятом фрагменте сонетного цикла географические акценты чуть-чуть смещены. Упомянутая в первой строке «гондола» в мгновение ока переносит место действия в Италию, скорее всего в окрестности Венеции. Правда, внешние причины этого перемещения не указаны: «Я плыл один с прекрасною в гондоле» и все! Никаких книг об Италии или других околичностей нет и в помине. Автор ограничивается простой констатацией факта. Итальянская гондола наверняка подвернулась из-за своей предрасположенности к жанрово-строфической форме сонета. Однако достоверной картины путешествия вдоль некоего абстрактного, даже не названного (рекой, морем или каналом) «потока» читатель не видит. Может быть, именно по этой причине стихотворение не попало в единственный прижизненный сборник поэта, отобранный и составленный им самолично (Дельвиг: 1829). Оно было опубликовано в *Новостях литературы* (1823, №6, с. 95) с подписью «Б. Д-х». Скорее всего, в 1829 году, когда издавался сборник, Дельвиг посчитал, что испанский вариант в значительной мере заменил собой итальянский, остановил свой выбор на нем и не стал дублировать разработку, в сущности, одного и того же мотива. Преимущества предыдущего сонета очевидны. Живые иронические интонации, сопровождающие метаморфозу Амура в испанца, на фоне выпретенных словесных формул, типа: «Брега цвели, пестрело жатвой поле,/ С лугов бежал лепечущий ручей,/ Все нежилось. – Почто ж в душе моей/ Не радости, унынья было боле» или «Что мне шептал ревнивый сердца глас?/ Чего еще душе моей страшиться?/ Иль всем моим надеждам не свершиться?// Иль и любовь польстила мне на час?/ И мой удел, не осушая глаз,/ Как сей поток, с роптанием сокрыться?», которые не имеют ничего общего ни с реальным пейзажем, ни с реальными переживаниями, выглядели не в пример предпочтительнее.

Особого внимания заслуживают также два сонета, стоящие за пределами рассмотренного цикла:

- 1) *К А.Д. Илличевскому (В альбом) (Пока поэт еще с тобой...)*, Май 1817. Я4. aBaB cDDc EEf HHf...;
- 2) *Сонет (Что вдали блеснуло и дымится?..)*, Июль 1827 Ревель. X5. ABBA ABBA CDD CCD.

Сонетный статус первого далеко не бесспорен. Во-первых, отсутствует обязательное у Дельвига обозначение *Сонет*, в заголовке либо подзаголовке. Во-вторых, налицо резкое отклонение от неукоснительно выдерживаемой им схемы рифмовки французской конфигурации (катрены перекрестной, а не охватной рифмовки и не на две, а на четыре рифмы). В-третьих, не соблюдена принятая в сонетиане Дельвига метрическая доминанта (вместо 5-стопного 4-стопный ямб). Наконец, в-четвертых, заключительный терцет сопровождается двумя строчками точек, которые можно расценивать как знак опущенного текста. Таким образом, можно вполне допустить, что записанные в альбом А.Д. Илличевского стихи превратились в сонет чисто механическим путем из-за незавершенности текста. Но есть и аргументы в пользу неканонической модификации сонета: 1) адресат (Илличевский раньше других поэтов из окружения Пушкина заинтересовался сонетной формой), 2) терцетная часть, несмотря на наличие смущающих нас точек, сохраняет цепной принцип рифмовки (EEf HHf), 3) последний терцет намекает на то, что пресловутые точки скрывают «строки невидимых слов», т.е. пророчество относительно грядущих судеб друзей-однокашников; иными словами, Дельвиг, считавший себя провидцем, развивает здесь ту же мысль, что и в сонете, посвященном Н.М. Языкову.

Выбивается из строго выдерживаемого поэтом стандарта и последний сонет Дельвига, опубликованный в *Северных цветах на 1832 год* с предупреждением: «Сонет к российскому флоту, написанный в Ревеле в 1827 году, до самой кончины поэта был тайной даже для друзей его» (Дельвиг: 1832: 6). Бросающие в глаза отличия его от основной массы сонетов Дельвига – формальные: это более чем неожиданный размер 5-стопный хорей, со сплошными – по итальянскому образцу – женскими окончаниями.

Если все прочие сонеты Дельвига так или иначе моделируют жанры дружеского послания или мадригала, этот, последний, неожиданно приобретает выраженные очертания торжественной оды, с определенной установкой на традиции Ломоносова и Державина, с архаизацией стиля, с намеренным утяжелением ритмики и звуковой организации текста. Стихотворение отчетливо делится на две части: катренную и терцетную. В зачине первого катрена один за другим вспыхивают два риторических вопроса: «Что вдали блеснуло и дымится?/Что за гром раздался по заливу?», призванные озадачить читателя или слушателя необычностью грандиозного зрелища, разворачивающегося перед ним. Фиксируются, прежде всего, световые и акустические эффекты («блеснуло», «дымится», «гром») и обозначается место действия («по заливу»). Третий и четвертый стихи актуализируют реакцию на происходящее, но не лирического героя, как бы следовало ожидать, а его коня. При этом пугливый жест коня усугублен спондеем сразу после пиррихия («Подо мной конь вздрогнул, поднял гриву» = ∪ ∪ — — — ∪ — ∪ — ∪) и нагромождением согласных (...*конь вздрогнул*...), а его ржание передается многократным сочетанием «р» с другими согласными («Звонко *ржет*, *грызет* узду, *бодрится*»). Вначале сле-

дующего катрена световые и звуковые эффекты повторяются, с использованием тех же ритмических и фонических приемов утяжеления («Снова блеск... *гром, грянув, долго длится*» = — ∪ — — — ∪ — ∪ — ∪), и в форме вопроса дается заведомо неверный ответ на поставленные выше вопросы, что в совокупности весьма напоминает отрицательное сравнение: «Зевс ли то, гремя, летит на ниву/ И она, роскошная, плодится?». Терцетная часть содержит в себе долгожданный верный ответ: «Нет, то флот. Вот выплыли ветрилы,/ Притекли громада за громадой;/ Наш орел над русскою армадой// Распростер блистательные крылы/ И гласит: «С кем испытать мне силы?/ Кто дерзнет и станет мне преградой?». Этот поздний сонет Дельвига, запечатлевший его высокие патриотические чувства, вместе с тем показал, как далеко продвинулся его автор по пути преодоления уже затормаживающей дальнейшее продвижение вперед инерции романтического стиля. Мы видим, как выросло его мастерство, как успешно решает он поставленные перед собой сложнейшие творческие задачи, как, наконец, расширяется под его пером жанровый диапазон «не вполне законно» (Вацуρο: 1986: 9) связанного с романтизмом сонета.

Литература

- Пушкин, А.С.(1957): Полное собрание сочинений. Москва: Государственное издательство художественной литературы. Т. XIII.
- Дельвиг, А. (1823): Труды Общества любителей российской словесности. Соревнователь просвещения и благотворения. Санкт-Петербург: Ч. 21, кн. 1.
- Бердников, А.А. (1999): Заметки на полях переводов Петрарки. Москва: Издательство «Просодия».
- Дельвиг, А. (1829): Стихотворения барона Дельвига: Санкт-Петербург.
- Дельвиг, А. (1832): Сонет (Что вдали блеснуло и дымится?...). W: Северные цветы на 1832 год.
- Вацуро, В. (1986): Антон Дельвиг – литератор. W: Дельвиг, А.А.: Сочинения. Ленинград.