

СТИЛЬ И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ НЕМЕЦКОГО СОНЕТА

© Т. Н. Андреюшкина

Андреюшкина
Татьяна Николаевна
кандидат
филологических наук
доцент кафедры немецкой
и французской филологии
Тольяттинский
государственный университет

В статье рассматриваются стилевые особенности немецкого сонета как жанра и изменения в его стиле в зависимости от этапов его развития, а также соотношение идио стилей и стиля эпохи.

Ключевые слова: стиль эпохи, индивидуальный стиль, поэтический стиль, сонет и стиль, постмодернистский стиль, стиль мышления.

Сонет — одна из сложных и своеобразных стихотворных форм. Его правила ограничивают выбор и порядок слов и требуют большой работы над специфическим стилем, который обусловлен сонетной формой. Поэтому сонет имел большое значение в эпохи, в которые вырабатывался свой собственный поэтический стиль, язык искусства, который оправдывал искусственность правил сонета, когда метрические правила стиховой формы и языковые — поэтического стиля — определяли друг друга. Такими стилями были новый стиль во времена Данте, петраркизм и барочный концептизм. В соответствии с высоким стилем, видами которого они были, они устанавливали правила для выбора и изображения в сонете предметов, которые присутствуют и в шлегелевской теории: сонет нужно наполнить значительным, соответствующим масштабам предмета, содержанием. Эта в традиционной иерархии жанров особенно высокая форма отчетливее, чем другие, показывает, какие последствия в содержательном плане имеют селекционные правила, лежащие в основе этих форм. Сонет покоится на традиции формы, которая допускает новое только как варьирующую

Т. Н. Андреюшкина

интерпретацию ограниченного числа устоявшихся элементов, доказывая правоту замечания Валери о классическом искусстве, преимущество которого находится в ряде преобразований, которых оно требует, чтобы выразить вещи и соответствовать предлагаемым условиям¹.

С происхождением сонета в высоких юридических кругах при сицилианском дворе в первой половине XIII века связано то, что форма сонета, переняв любовную лирику провансальских трубадуров и при этом ее сексуальность, выраженную в спиритуальных формах этого языка, подчинила его юридической технике аргументации. Г. Фридрих по праву называл происхождение сонета интеллектуальным, разумом форм и игрой форм разума². Он предполагает геометрический, ориентирующийся на гармоническое соотношение чисел, идеал стиля, который выражается как в архитектонике схемы, так и в склонности рефлексировать чувства и заключать их в форму антитетических аргументаций, которые располагаются симметрично. Симметричные риторические фигуры этому способствуют.

Как и ранние романтики, Фридрих обозначает трехактное движение мысли в силлогизме: в катренах — две посылки, в терцетах — заключение как внутренний остов сонета, который лежит в основе сложнейших модификаций. Если это относят к внутренней форме сонета, то до какой степени она обязательна, если любой рационалистический стилистический идеал распадается. Исторически не случайно сонет как жанр исчерпал себя в конце эпохи барокко. И когда романтики в конце XVIII в. снова пробуждают его к жизни, они делают это по причине поисков в начале «современного» искусства, у Данте и Петрарки, образца объективного обязательного стиля, которого в их время уже не было.

Уже их применение сонета было в некотором смысле цитатой формы. И Гете этого не скрывал. Романтики сконструировали сонет ретроспективно как особую строфу (Шлегель), в которой каждая часть имела свое положение, была функциональна, будучи законченной и неповторимой. Так, они могли на ней парадигматически развивать свою теорию современной формы как единства противоречий, которая отозвалась во французском символизме: «Вечная слава творцу сонета. Несмотря на множество прекрасных сонетов, которые созданы, самый прекрасный еще появится, тот, 4 части которого выполняют абсолютно разные функции и оправдывают эту ступенчатую последовательность различий в строфах посредством разделения целостной речи»³. Этот сонет мог бы стать моделью формы, к которому другие сонеты только приближаются, т. к. они только частично могут реализовать имманентно присущие ему структурные возможности.

Композиция, напоминающая силлогизм, подкрепляется тем, что каждый катрен содержит только одно предложение и оба терцета — тоже одно, которое обособляется в конце 1-го терцета точкой с запятой и подготавливает концовку 2-го терцета, объединяя их. То, что в этой конструктивной форме значителен каждый момент, вынуждает к концентрирован-

¹ Валери, Поль. Об искусстве. М., 1993. С. 122.

² Friedrich, Hugo. Epochen der italienische Lyrik. Frankfurt a.M., 1964. S. 33.

³ Валери, Поль. Указ. соч. С. 351.

ному стилю, приводящему к аподиктике, которая может стать монументальной. По мнению Шлегеля, в решающей строчке-замке, которая представляет целое, сведенное к энigmatической сентенции и, как часто в барокко, становящееся пуантом, сонет сближается с эпиграммой. У Грифиуса она может перейти в ряд шпрухов⁴.

Статуарности формы противопоставлялись стилистические средства, которые должны были ей противостоять и драматизировать развитие фабулы. Это привело к вариативности синтаксической формы. В определенных местах, на переходе к терцетам или незадолго до концовки допускались завершения предложений в середине строки или со времен Тассо теоретически дискутируемые анжамбеманы, либо вводилась игра в форме вопросов и ответов или обращений, которые намекали на форму диалога, пусть хоть и говорящего с самим собой. Так, посредством стилизации возникает «художественное парландо, определяющее стиль этого жанра»⁵.

Гете иронически цитирует эти стилистические средства в сонете «Короче говоря». Проблематика чувств доходит до «глубины» драмы, которая расширяется далее за счет других сонетов цикла. Гете намеренно воплощает рефлексии сценически во внутреннем пространстве, в котором чувства и мысли могут выступать как герои, которые в Ренессансе выражались с помощью аллегорий. Так, у Данте появились Меланхолия, Боль, Гнев и Любовь, приносящие поэту весть о смерти его возлюбленной. Все это усиливается у Петрарки. Пространство стиха, заданное формальными правилами, выражает себя содержательно в идеальной сценерии ландшафтов-рефлексий, в которой все внешнее является моментом внутреннего мира, так пленившего в сонете романтиков.

Если в дантевской «Новой жизни» сценический характер сонета расширился до цикла, мифологической биографии, то «Канцоньере» Петрарки — это сконструированный внутренний роман души от первого появления Лауры до ее смерти, образец, использованный европейской лирикой вплоть до XVII в. в творчестве сонетистов Лопе де Веги, Гонгоры, Камюэнса, Шекспира, поэтов Пляяды. Это стало возможно и с помощью цитат: Петрарка берет себе за образец сонеты Данте и указывает на это с помощью заимствованных рифм, а другие переводят одни и те же сонеты Петрарки, варьируя их. Уже у Петрарки, который с помощью ограниченного языкового материала хотел добиться разнообразия, обозначились характерные стилиевые признаки сонетного языка, которые формализовались до всеобщих правил. Примером может являться прием корреляции, т. е. образования рядов понятий из 2-х и более параллельных или противостоящих членов, которые в этом же сонете в других строках, состоящих из равного числа членов, находят свои соответствия. Или техника мотивного сравнения, систематически принимающая одно сравнение за другим. В позднем, маньеристическом стиле у Марино и Гонгоры это приводит к выработке сложного, работающего по принципу аналогий образного языка, в котором симметричное деление элементов образа порождает в схеме сонета орнаменталь-

⁴ Schlegel, A.W. Geschichte der romantischen Literatur. Stuttgart, 1965. S. 167.

⁵ Th Mann. Werke in 6 Bd. Bd. 3. Frankfurt a.M., 1994. S. 248.

ные фигуры, нагромождающиеся друг на друга так, что скрывают тот геометрический идеал стиля, к которому они стремятся.

При этом в топографически выверенном словесном материале этих стилей программируются содержания, которые становятся определителями формы этого типа сонета. Они проистекают из неоплатонизма ренессанса, по которому душа при виде возлюбленной, чья красота является отражением вечной и неизменной идеи красоты, напоминает о ее происхождении в царстве идей, куда она снова хочет подняться посредством любви. Это объясняет возвышение героев до бестелесных, идеальных образов, таких как Беатриче и Лаура⁶, по сравнению с которыми их реальные прототипы, если они существовали в действительности, а не являются вымыслом авторов, ничего не стоят. Это возвышение мотивирует высокий стиль сонета, который его обеспечивает. Оно восходит, по мнению Т. Манна, к чрезвычайной чувственности, которая выдает себя за трансцендентальную тоску. Сонетная лирика прибегает к идеальным образам, а не реальным лицам, которые рассматриваются через их призму. Искусство сонета постоянно стремится к созданию таких образов, которые могли бы выразить личность, варьировать, усилить и увековечить ее чувство. Это объясняет неисчерпаемость темы, развивающей разнообразные соотношения между образом и личностью. Монотонное настаивание на постоянстве форм и тем было оправдано изменчивостью образов.

Платонизм снова оживает в романтизме, в сонетах Бюргера, который заменяет Лауру более земной Молли и иронически цитируется в гетевском цикле сонетов. Гете не приписывал искусству святости и соединял формализованный стиль с разговорным, разумность формы с необузданностью природы, отдавая каждому его дань. Дистанцирующаяся форма сама становится темой, так как в ней самой хорошо видны противоречия.

Абсолютно серьезно эротически-платонический идеал воспринимает Платен, который видит в художественной форме возможность удаления от подавляющей действительности. Т. Манн подчеркивает склонность Платена к формализованному языку, который воспринимается архаизмом, как более поздние переводы Шекспиром близкого Платену по стилю Георга.

Стиль литературных направлений XX века отличается своим «принципом отбора и комбинации наличных языковых средств и их трансформаций. Различия стиля определяются различиями этих принципов»⁷. Экспрес-

⁶ В позднеримскую эпоху, в соответствии с 3 жанрами — низким, средним и высоким — «не только слова, но и обозначаемые ими предметы, а также имена собственные должны были быть различны» (Степанов, Ю. С. Стиль // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М., 1990. С. 494). Заметим, что высокому стилю как место действия соответствовал город, а деревом должен был быть лавр или кедр. Таким образом, выбор дерева и имени героини Петраркой не случаен, тем самым он подчеркивает отношение своих канцоньере к высокому стилю. Мотив любви-войны также объясним тем, что героем высокого стиля должен быть воин-властитель, его оружием — меч, животным — конь, а местом действия — воинский лагерь. Все эти атрибуты метафорически сопровождают лирическое Я «Канцоньере».

⁷ Степанов, Ю. С. Стиль // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М., 1990. С. 494.

сионистская поэзия узнаваема по живописной графичности своих выразительных средств, по киностилю, не терпящему нюансов и полутонов, по приемам монтажа, по созданию образов широкими, решительными мазками с палитры, на которой присутствуют только основные краски.

Годы фашизма и вторая мировая война заставили поэтов прибегнуть если не к внешней, то к внутренней эмиграции. Их поэтический стиль становится более герметичным, поэты стараются найти опору в идеалах прошлого: образах античности, мире искусства (Э. Арендт, М. Л. Кашниц, Г. Айх), религии и библейских образах (Р. Ауслендер, П. Целан, Э. Фрид, Й. Тоор). Сам жанр сонета становится необычайно популярен именно благодаря устойчивости формы, связи с лучшими образцами романской и германской культуры. В этот период создается темный стиль, характерный для поэтов религиозного направления (Й. Тоор, Р. Шнейдер имеют прямых предшественников в лице К. Иммермана, К. Вайса, Р. Борхардта, стиль которых восходит к мистицизму поэтов барокко.)

В противоположность герметизму и классическому стихотворению после войны литературу ФРГ и Австрии наводняет поэзия, требующая конкретных визуальных и акустических образов, понятных на любом языке, и существующая на границе других видов искусства. Тем самым поэтам были открыты возможности для креативного обхождения с языком и разнообразных экспериментов. Сонет при наличии постоянного жанрового набора свойств и быстром угадывании своих основных черт не был обойден вниманием поэтов-конкретистов, которые, с одной стороны, скомпрометировали классический жанр, с другой стороны, показали скрытые в нем возможности (Э. Яндль, Г. Рюм, К. Риха).

Лирика новой субъективности, благодаря своей обращенности к повседневности, литературе андеграунда, предпочтению «длинного стихотворения» (Хелерер) малым формам, осталась равнодушна к сонету. Если у Р. Д. Бринкмана, Ю. Теобальди, Н. Борна встречаются сонеты, то это либо вариации старой формы, в которую входит стихия нового, «уличного» языка, либо контаминации сонета с другими жанрами: «танго», фрагментом, зарисовкой и т. д.

В ГДР сонет почти искусственно насаждался как высоколитературный жанр, что сопровождалось некоторой театральностью его тематики (И. Р. Бехер, Г. Маурер, Б. К. Трагелен, Ф. Браун), драматизацией содержания (К. Микель, Х. Мюллер, Р. Кирш) или идущей вразрез с официальной сонетистикой эротизацией образов (Б. Брехт, Х. Мюллер, Р. Кирш). Не случайно не только для поэтов саксонской школы, но и для современного поколения поэтов, выходцев из ГДР, сонет становится средством литературного и дружеского общения. Показательны в этом отношении сонеты Р. Кирша о Петrarке и его сонет «Размером Петрарки», который является вариацией 67 сонета Петрарки. Саша Андерсон пишет свою вариацию того же сонета, посвящая ее Карлу Микелю, одному из ярких сонетистов «саксонской» школы поэтов ГДР, к которой относился и Кирш. Таким образом, Петрарка и его сонеты играют роль посредника между старшим и средним поколением сонетистов ГДР.

Литературность сонета, его связь с европейскими и национальными традициями в литературе и философии проявляются и в современной со-

нетистике: в использовании испанских мотивов В Вондрачеком, античной досократовской философии Ф. Й. Черниным, шекспировских, петрарковских, рильковских традиций в творчестве А. Ницберга, Л. Харига, О. Пастиора, К. М. Рариша и др.

Немецкий сонет приходил на помощь в периоды, озаменованные кризисом языка: в эпоху барокко в связи с раздробленностью страны и стремлением к сохранению, чистоте и единству языка; в эпоху романтизма, когда складывался новый язык, свободный от нормативности, жесткой жанрово-стилевой регламентации, сообразности речи социальному положению говорящего, свойственным классицистическому стилю. Когда А. В. Михайлов пишет о том, что классицизм очень близок понятию стиля, а романтизм — далек⁸, он имеет в виду, по-видимому, тот факт, что в эпоху сентиментализма и романтизма оформляется понятие стиля как индивидуальной манеры письма в связи с развитием понимания художника как гения и творца.

В начале XX века кризис языка выразился в символизме Гофманстля, идиостилиях Тракля и Гейма, мифологизме Рильке. Х. Фридрих, говоря о структуре современной лирики, закономерно связывает ее истоки с новаторством эстетики Руссо и Дидро, теоретическими взглядами и поэзией романтиков и французских символистов, которые через посредство Георге и Рильке способствовали формированию новой поэтической картины мира, утверждавшей «эстетику ужасного», «магию языка», «диктаторскую фантазию», «устранение границ», «дегуманизацию и деформацию реальности», «абстрактную и алогичную поэзию» и т. д.

Экспрессионисты утверждали себя в лаконичности и кричащей выразительности стиля нового времени. Период войны усилил тенденцию к усилению темного стиля; правдивый, резкий, предупреждающий язык характеризует поэзию послевоенного времени (Айх, Бахман, Кролов). Герметичный, понятный для посвященных, по-своему открывающий простые и вечные истины язык Ауслендер, Целана, Хухеля приходит на смену *lingua tertii imperii*. Интернациональный язык конкретной поэзии (Яндль, Рюм, Пастиор), язык андеграунда новой субъективности (Борн, Бринкман, Теобальди), литературный, театральный, балладный, эзопов язык поэтов ГДР — язык постмодернистского общества.

Ю. С. Степанов отмечает, что в 50—70-х гг. XX в. было сформулировано общее для науки, искусства и языка понятие стиля как «стиля мышления, миропонимания»⁹, подтверждая свою мысль цитатой из М. Борна (1953): «...Существуют... общие тенденции мысли, изменяющиеся очень медленно и образующие определенные философские периоды с характерными для них идеями во всех областях человеческой деятельности»¹⁰. Таким периодом для послевоенной Европы стал постмодернизм.

Постмодернистские приметы языка выражаются в наличии в нем двойного кодирования, т. е. ориентации и на элиту, и на читательскую массу.

⁸ Михайлов, А. В. Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Языки и культуры / А. В. Михайлов. М., 1997. С. 501.

⁹ Степанов, Ю. С. Стиль. С. 495.

¹⁰ Там же.

Поэзия как кинетическое искусство, получившая законные права в деятельности конкретистов, искавших новые смыслы в процессе разложения слов на элементарные части, имеет место в творчестве таких поэтов, как Хильбиг, Пастиор, Гернхардт, Деринг, Чернин, Ницберг. Тенденции к разложению поэтического языка до «элементарных частиц», поиски смысла в праэлементах языка, занятия деконструкцией языка и текста, экспериментальный характер поэзии продолжают и по сей день.

Синтетические характеристики искусства нового времени также проявились у конкретистов, пытавшихся свести воедино разные виды искусства. Кроме того, поэзия пытается объединить разные стили и разные сферы действительности: высокое и низкое, разговорно-фамильярный стиль и норму, науку и искусство.

Информационный характер искусства стал объектом рефлексии многих современных поэтов (К. Модик, Г. Рюм). Поэты пытаются развести СМИ и Интернет, с одной стороны, и литературу и поэзию, с другой стороны. Компьютерные сонеты (К. Риха, М. Политицки) показывают возможность сведения поэзии до внешней картинки и тем самым доказывают, что поэзия жива не только визуальными средствами, она должна звучать — сонет становится символическим в этом смысле жанром.

Искусство постмодернизма — неклассическое искусство, противостоящее искусствам с традиционно закрепленным стилем. Хотя определенный рационализм, выраженный в сонете, имеет место и в современном искусстве. Немецкая поэзия становится все более визуальной и рассудочной, предназначенной больше для чтения, чем для декламирования. Поэтому для сохранения ей необходима опора на традиции и литературные эпохи с ярко выраженным стилем — отсюда интертекстуальность современного языка поэзии. Сонетисты стремятся к все более семантически уплотненному тексту (К. М. Рариш, Р. Кириш, К. Модик, Б. Келер, К. Хензель, У. Кольбе, Л. Хильбиг, Т. Розенлежер).

Таким образом, сонет как высший критерий соразмерности и соразмерности имеет нечто общее с понятием стиля. Сонет в современную эпоху, как и стиль, характеризуется некоторыми дифференциальными признаками, отличиями от другого, сопоставимого с ним, то есть отклонениями. Но внутри он, как и стиль, обладает некоторыми постоянными компонентами, интегральными признаками. Для сонета также приложимо понятие нормы и отклонений от нее. Сонет, как и стиль, может рассматриваться не только с точки зрения категории исторического соответствия, но и в объективном (в смысле составляющих его материальных элементов) и субъективном (в смысле субъективных принципов их отбора и комбинации) аспектах. И, наконец, к сонету приложимы различные понятия стиля, существующие в лингвистике. Сонет как жанр сохраняет в себе характеристики стиля, закрепленные за ним историко-литературными традициями. Он несет на себе следы индивидуальной манеры поэтов, которые, в свою очередь, становятся традицией для последующих поколений. Сонет несет на себе отпечаток определенной языковой парадигмы эпохи, отражая состояние языка в стилевом отношении в данную эпоху.