
«РОКОВОЙ РЯД» В. БРЮСОВА И ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ВЕНКА СОНЕТОВ

ЛЕВОН АКОПЯН

В контексте системно-синергетической научной парадигмы, прочно укоренившейся в теоретической мысли последних десятилетий, особую значимость для литературоведения приобретает изучение поэтических сверхтекстовых единств, одной из разновидностей которых является веночек сонетов – самая изящная, но и самая технически сложная форма сверхтекстовой организации.

Веночек сонетов представляет собой строго заданную композицию, в которой каждому поэтическому тексту принадлежит вполне определенное, неизменное и принципиально неизменяемое место в сверхтекстовом пространстве целого. Пожалуй, единственная «вольность», которую допускает эта жанровая форма, касается местоположения магистрала. Каноническая форма венка предполагает конечное положение магистрала (15-й сонет), хотя, как показывает материал, собранный исследователями, в XX веке было создано свыше двух десятков венков с инициальным положением магистрала¹.

Канонический веночек сонетов состоит из двух неравных частей: четырнадцати сонетов основного корпуса (кольца) и магистрала. В конечном положении магистрала заключается особый эффект неожиданности для читателя: из первых стихов четырнадцати сонетов вдруг возникает пятнадцатый сонет, в котором первые стихи предыдущих сонетов оказываются связанными в единый целостный текст. Концовка всякого поэтического текста – это самая семантически насыщенная часть произведения, его концептуальное и эмоциональное обобщение. «Здесь формулируется итог, поэтическое “открытие”, ради которого <...> стихотворение было создано»². Обстоятельно разработанная теория сонета также предъявляет особые требования к концевой синтезирующей части сонета и, в частности, к последнему четырнадцатому стиху, которому, ввиду его особого статуса в структуре целого, было присвоено особое наименование – сонетный замок. Если экстраполировать сказанное на веночек сонетов, то обнаружится, что магистральный сонет выполняет своеобразную роль венкового замка, и тогда уже статус концовки магистрального сонета обретает исключительно важное значение.

Неискушенному читателю обычно невдомек, что по времени создания магистральный сонет предшествует остальным четырнадцати текстам венкового кольца. Вопрос не в том, что такая очередность существенно облегчает задачу поэта. Дело в другом: магистрал является центральным текстом венка

¹ См. Тюкин В. П. Веночек сонетов в русской поэзии XX века // Проблемы теории стиха. Л., 1984, с. 208.

² Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977, с. 168.

сонетов, его концептуальной основой и квинтэссенцией идейно-тематического мира произведения. В этом смысле он противопоставит всем остальным текстам венка. Смыслообразующая роль магистрала заключается в том, что им определяется круг тем, образов и поэтических смыслов сонетов кольца. Это значит, что именно магистралом порождаются тексты основного корпуса венка сонетов. От него лучами расходятся четырнадцать сонетов, созданные в результате смыслового напряжения, возникающего между двумя смежными стихами магистрала. Несколько упрощая, можно сказать, что тексты основного корпуса представляют собой *развертывание* тем и идей магистрала в четырнадцать других сонетах, равно как и в магистральном сонете представлено *свернутое* выражение образного и концептуального мира всех четырнадцати текстов кольца. Поэтому к магистральному сонету предъявляются особые требования, и от него в основном зависит полнота представления идейного, образного и смыслового мира венка в целом. Если бы не магистралом порождались сонеты кольца, а, наоборот, сонеты основного корпуса порождали магистрал, то обеспечение названного единства было бы достаточно проблематично.

Особый статус магистрала по отношению к текстам основного корпуса позволяет говорить о двухуровневой организации венка сонетов, что, в свою очередь, определяет его иерархическую структуру. Возникающие в этой системе отношения между поэтическими текстами реализуются, главным образом, в межтекстовых стиховых повторах. Вряд ли будет преувеличением сказать, что межтекстовый стиховой повтор является единственным конструктивным принципом и одной из важнейших жанрообразующих доминант венка сонетов. Формальное совершенство этой жанровой формы дает возможность геометрического представления отношений в венке сонетов в виде пирамиды с 14-угольным основанием, грани которой сходятся в единой точке вершины (магистрал). Пространственный образ позволяет не только наглядно представить иерархию отношений между магистралом и остальными 14-ю текстами основного корпуса, но и обозначить множество всех жанрообразующих отношений в венке сонетов. Воображаемая схема показывает, что любой поэтический текст основного корпуса реализует двоякого рода отношения: а) между поэтическим текстом и магистралом (вертикальные связи) и б) между сопредельными поэтическими текстами основного корпуса (горизонтальные связи). Эти отношения, представляемые в виде пирамиды, в силу их непреложности для жанровой формы венка сонетов, назовем *облигаторными*. Таким образом, группу облигаторных отношений составляют все вертикальные связи и та часть горизонтальных, которая обеспечивает формальную связь данного текста с предыдущим и с последующим сонетами. Облигаторные связи – это важнейший формальный параметр «венковости», обеспечивающий кольцевую организацию текстов основного корпуса. Но помимо чисто формальных функций, повтор одного и того же стиха в двух противоположно ориентированных сильных позициях конца и начала сопредельных текстов³ имеет и важное смысловое наполнение, обусловленное его одновременным бытованием в двух разных контекстах соседних сонетов.

³ См. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // «Иностранные языки в школе», 1978, № 4, с. 28–31. См. также Сильман Т. И. Указ. соч., с. 168–174.

Вторая группа отношений реализуется только внутри группы текстов основного корпуса. В отличие от облигаторных отношений, эта группа межтекстовых связей не имеет явно выраженных жанрообразующих функций, а потому наличие этих отношений не является обязательным признаком венковости. Эту группу связей я называю *комплементарными*, которые хоть и не имеют характер долженствования, тем не менее реализуются в любом венке с большей или меньшей интенсивностью. Эти отношения представляют особый интерес, так как именно комплементарные отношения, по сути, определяют степень связности текстов основного корпуса. В самом деле, если бы строгая форма венка сонетов предписывала лишь наличие облигаторных вертикальных и горизонтальных отношений, то каждый из текстов основного корпуса представлял бы собой изолированное и самодостаточное целое, связанное лишь с предыдущим и последующим текстами повтором соответственно первого и последнего стихов. Наличие комплементарных отношений предопределяет потенциальную вовлеченность текста в широкий контекст основного корпуса и принципиальную возможность для каждого текста связываться с любым другим (а не только с соседними) текстом основного корпуса образными, идейно-тематическими и пр. связями.

Венок сонетов «Роковой ряд»⁴ в известном смысле обобщает и завершает любовную тему, столь своеобразно преломившуюся в творчестве Брюсова. Здесь нет ни эпатазирующего болезненного эротизма, характерного для некоторых ранних произведений (например, «Призыв»), ни платонически целомудренного представления любовной темы, опять-таки свойственного ранним подражательным стихотворениям, в которых еще сильно влияние предшествующей поэтической традиции русской лирики конца XIX века. Если последняя тенденция была полностью изжита Брюсовым в самом начале творческого пути, то первая трансформировалась в несколько одностороннее представление о любви как страсти, ставшей своеобразной *carte d'identité* брюсовской любовной лирики, о чем писали и его современники (А. Белый, В. Ф. Ходасевич), и позднейшие исследователи (Д. Е. Максимов, К. В. Мочульский). В своих воспоминаниях о поэте Ходасевич писал: «Женщины брюсовских стихов похожи одна на другую как две капли воды: это потому, что он ни одной не любил, не отличил, не узнал»⁵. Трудно сказать, насколько справедливо мнение мемуариста о женских образах в творчестве Брюсова вообще, но некоторое однообразие в представлении персонажей «Рокового ряда» очевидно.

Это однообразие проявляется и в именах, ставших заглавиями соответствующих сонетов. В большинстве своем это обиходные уменьшительные формы (*Леля, Таля, Маня, Таня* и др.). На этом фоне несколько выделяется появление отдельных полных вариантов (*Любовь, Елена*). Из этого ряда в целом

⁴ См. **Брюсов В. Я.** Собрание сочинений в семи томах. Т. II. М., 1973, с. 303–310. В дальнейшем все ссылки на произведения Брюсова даются по этому изданию с обозначением соответствующего тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими). Цифровой индекс при знаке Т обозначает порядковый номер текста венка сонетов. В поэтических цитатах первая цифра обозначает порядковый номер текста, вторая – номер стиха.

⁵ **Ходасевич В. Ф.** Некрополь. М., 1991, с. 28.

традиционных имен выделяется экзотическое и явно условное имя *Юдифь*.

Помимо имен, которыми наделил Брюсов своих героинь, во многих текстах присутствует и своеобразная вторичная номинация персонажей, представленная характерными для любовной поэзии Брюсова эпитетами, сравнениями и метафорами, заимствованными, говоря словами Д. Е. Максимова, «из комплекса "царских" образов»⁶: *державная* (Т₁), *царица* (Т₂; Т₇), *царственная* (Т₇), *владычица* (Т₁₁), а также именами мифологической и ветхозаветной традиции: *Пасифая* (кстати, тоже царица), *Юдифь* (Т₄), *Дриада* (Т₁).

Внешний облик героинь представлен скупо и довольно монотонно. В основном акцентированы глаза: *зеленые глаза* (Т₂), *взоры роковые* (Т₄), *косые зрачки* (Т₆), *сталь взгляда* (Т₇), *синева взоров* (Т₁₀), *глуби глаз* (Т₁₆). Несколько более индивидуализированы голосовые и речевые характеристики (представленные, правда, всего в трех текстах): *лепетные уста* (Т₃), *женственно-грудной ропот* и *рысий, истерийный хохот* (Т₁₀), *ласковый голос* и *женски-девий шепот* (Т₁₃). *Стеблистое тело* и *маленькие груди* в Т₆ завершают характеристику внешнего облика героинь Брюсова.

Внутренний мир персонажей венка не представлен вовсе, а их эмоциональное состояние раскрывается преимущественно в ситуации любовного свидания и обозначается небольшой группой существительных (*страсть, лобзания, слезы, встречи, ласки, пыл, объятия, поцелуй, измена, уста, любовь, свидание, грезы*) и глаголов (*ласкать, ужалить, стонать, рыдать, молиться, плакать, тиранить, околдовать, никнуть, гореть, целовать*), так или иначе связанных (в контексте венка) с интимно-эротическими переживаниями.

Впрочем, вряд ли следует абсолютизировать эротическую составляющую в текстах «Рокового ряда», так как во многих сонетах венка этого компонента нет вовсе, либо он сведен к минимуму и проявляется главным образом в предрекающих на интимную ситуацию «словах-сигналах» (Л. Я. Гинзбург). Речь идет не только и, пожалуй, даже не столько о названных выше словах (ведь подавляющее большинство их является традиционными образами любовной лирики XIX–XX веков), сколько о словах, обозначающих соответствующий этим проявлениям антураж: *альков* (Т₆), *постель* (Т₈), *кровать* (Т₉), *ложе* (Т₉), *будуар* (Т₁₀). Собственно, именно эти постельно-будуарные локусы и диктуют соответствующее восприятие ситуаций, представленных в указанных текстах.

Задачей данной статьи является не анализ текстов, входящих в «Роковой ряд», а изучение конструктивных особенностей этого венка сонетов. Поэтому, ограничившись лишь обозначением тематики и основных образов этого произведения, перейду к рассмотрению «Рокового ряда» с точки зрения поэтики венка сонетов.

Магистрал «Рокового ряда» представляет собою сонет с неканонической схемой рифмовки катренов (abab abba)⁷ и традиционной для французского типа сонета рифмовкой терцетов (ccd eed)⁸.

⁶ Максимов Д. Е. Брюсов: поэзия и позиция. Л., 1969, с. 157.

⁷ Неканоническая рифмовка катренов характерна для большинства сонетов «Рокового ряда».

⁸ См. Гаспаров М. Л. Очерки истории русского стиха. М., 1984, с. 100; Гаспаров М. Л. Очерки истории европейского стиха. М., 1989, с. 150.

15. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ

Четырнадцать назвать мне было надо
Имен любимых, памятных, живых!
С какой отравно-ранящей усладой
Теперь, в тоске, я повторяю их!

Но боль былую память множить рада;
О, счастье мук, порывов молодых,
Навек закрепощенных в четкий стих!
Ты – слаще смерти! ты – желанней яда!

Как будто призраков туманный строй
В вечерних далах реет предо мной, –
Но каждый образ для меня священен.

Вот близкие склоняются ко мне...
В смятении – думы, вся душа – в огне...
Но ты ль, венок сонетов, неизменен?

В 1917 г., то есть примерно в то время, когда редактировался «Роковой ряд», Брюсов как-то сказал писателю В. И. Язвицкому: «Пожалуй, кроме меня и Макса Волошина, ни у кого нет правильного сонета. Например, Бальмонт пишет сонеты только по названию, а не по форме. В лучшем случае он дает очень удачно размер и рифмы, но совсем не дает внутренней структуры сонета. Сонет – это диалектическая форма. Первая часть его – теза, вторая – антитеза, а последние строфы – становление»⁹.

Рассматривая с этой точки зрения магистральный сонет, нельзя не заметить, что второй катрен не только не развивает тему первого четверостишия, но вообще слабо соотносится с ней. Более того, три фразы, составляющие второй катрен настолько не связаны друг с другом, что невозможно понять, к какому образу обращено местоимение *ты*, которое и *слаще смерти* и *желанней яда*: то ли к *боли*, то ли к *памяти*, а может, к *счастью* или же к *стиху*.

Если в венке сонетов магистралу принадлежит важнейшее системообразующее и смыслообразующее место, то очевидно, что значение концовки магистрального сонета и, в особенности, сонетного замка в системе целого исключительна.

С этой точки зрения концовка магистрала «Рокового ряда» производит странное впечатление. Это касается, в первую очередь, не подготовленного предыдущим контекстом магистрального сонета и потому совершенно неожиданного то ли риторического вопроса, то ли вызова, брошенного автором самой жанровой форме:

15.14. Но ты ль, венок сонетов, неизменен?

⁹ Ашукин Н. С., Щербakov Р. Л. Брюсов. М., 2006, с. 513.

Парадоксальность этой концовки заключается, во-первых, в том, что вопрос на самом деле лишен смысла: если речь идет о жестко заданной форме венка сонетов, то само собой разумеется, что он *неизменен* в том смысле, что всякая модификация его структуры неизбежно ведет к разрушению венка сонетов как жанровой формы. Вторая странность этого сонетного замка заключается в том, что здесь нарушается «диалектическая форма»¹⁰ сонета, декларированная самим Брюсовым в авторских примечаниях к «Опытам»: «В идеальном сонете содержание должно быть расположено сообразно с внешним построением стихотворения: первая кватрина – вводит основную мысль; вторая кватрина развивает ее; первая терцина – противопоставляет основной мысли новую; вторая терцина дает синтез обеих мыслей»¹¹. Синтезирующая часть сонета и, в особенности, сонетный замок есть обобщение, объединение в одной смысловой точке идейно-тематического мира произведения. Вопросительная же конструкция предполагает последующий ответ. Но вопрос, содержащийся в концовке брюсовского магистрала, повисает в воздухе, ввиду отсутствия текстового пространства, в котором мог бы реализоваться гипотетический ответ. Интересно, что в соответствующих стихах основного корпуса (т. е. в последнем стихе Т₁₃ и в первом стихе Т₁₄) этот «чужеродный» стих также стоит особняком и никак не связан ни с предшествующим контекстом Т₁₃, ни с последующим контекстом Т₁₄.

Судя по всему, именно этот несуразный стих явился поводом к написанию через три года еще одного – шестнадцатого – сонета, по аналогии с «хвостатым» сонетом озаглавленного «Кода».

Сонет с кодой (хвостатый сонет) – одна из наиболее распространенных форм неканонического сонета. О них Г. Шенгели пишет: «Иногда к сонету прибавляют пятнадцатую строку <...> содержащую лаконичную формулу, второй ”замок”. Иначе говоря, пятнадцатая строка есть самостоятельная ”надстройка” над сонетом, который и без нее должен быть закончен как сонет»¹². Сам же Брюсов в упомянутых уже Примечаниях к своим «Опытам» не столько поясняет, сколько дает оценку, причем довольно жесткую, всем неканоническим, в том числе и «хвостатым» формам сонета: «Сонеты с кодой ... являются извращением идеи сонета»¹³.

С точки зрения Г. Шенгели, пятнадцатый стих, будучи посторонним, чуждым элементом в сонете и, вместе с тем, являясь составной частью его, представляет собой эмоциональное или концептуальное обобщение поэтической идеи, воплощенной в сонете. Что касается Брюсова, то его суровый приговор нетрадиционным сонетным формам не помешал ему, говоря его же словами, «извратить идею» венка сонетов, реализовав тем самым свою «угрозу» и разрушив *неизменную* форму венка сонетов.

Естественно полагать, всякое нарушение канона, в том числе и жанрово-

¹⁰ Герасимов К. С. Сонет в творческом наследии Валерия Брюсова // Валерий Брюсов. Проблемы мастерства. Сборник научных трудов. Ставрополь, 1983, с. 39.

¹¹ Брюсов, III, с. 542.

¹² Шенгели Г. А. Техника стиха. М., 1960, с. 307.

¹³ Брюсов, III, с. 542.

го, может быть оправдано при условии, что это нарушение продиктовано определенной целесообразностью. Эта целесообразность обуславливается множественностью факторов идейно-эстетического порядка. В данном случае для Брюсова, судя по всему, определяющим был не художественный, а биографический фактор, так как этот дополнительный сонет (речь идет о второй редакции «Коды») ничего нового не привнес ни в плане идейном, ни в плане содержательном: это всего лишь еще одно стихотворение, посвященное очередной возлюбленной. Вполне можно было бы представить себе еще пару-тройку подобных сонетов-«код», посвященных другим увлечениям поэта: не прибавляя ровным счетом ничего к концепции целого, эти сонеты лишь продолжали бы «извращение идеи» венка.

Если разрушение жанровой формы было для Брюсова самоцелью, то в контексте деформированного венка гораздо органичнее смотрелась бы отвергнутая автором первая редакция «Коды», представляющая собой обобщение и завершение тем и образов «Рокового ряда»:

Да, ты, венок сонетов, неизменен,
Три года минуло, как ты сплетен,
Включив в себя ряд дорогих имен...
Поток событий после мчался, вспенен.

И много жертв на берег кинул он.
Но для меня ты все же современен,
Как для других закончен, совершенен,
И жизнью ты не будешь искажен.

Крепка твоя стозвучная ограда,
От новых чар меня ты охранишь:
Кто б ни предстал – монашенка, менада –

В моей душе не возмутится тишь,
Не вспыхнет страсть, Так Рок судил, что лишь
Четырнадцать имен назвать мне надо¹⁴.

Но и в этом сонете вызывает недоумение первый стих: непонятно, зачем нужно было Брюсову заменить вопросительную конструкцию сонетного замка магистрала утвердительной. В вопросительной форме была весьма своеобразная, но хоть как-то объяснимая целевая установка – то ли размышление, то ли вызов, а может сомнение или что-то другое – неважно. Логику утвердительной конструкции в этом контексте трудно понять: как же *неизменен* этот венок сонетов, если он *уже* изменен, деформирован, «извращен»?

Собственно, деформация венка началась не с момента написания «Коды», а гораздо раньше, в процессе создания основного текста «Рокового ряда». Речь идет о произвольных изменениях стихов магистрала в соответствующих строках сопредельных текстов основного корпуса. Дело даже не в том, что канон венка сонетов не допускает модификации стихов магистрала в

¹⁴ Брюсов, П, с. 458.

текстах основного корпуса, а в том, что эти изменения в большинстве своем ничем не мотивированы. В частности, это касается однообразной замены союза *но* в сонетном замке предшествующего текста частицей *да* в первом стихе последующего. Например:

4.14. *Но боль былую память множить рада.*

5.1. *Да! Боль былую память множить рада!*

10.14. *Но каждый образ для меня священен.*

11.1. *Да! Каждый образ для меня священен!*

13.14. *Но ты ль, венок сонетов, неизменен?*

14.1. *Да! Ты ль, венок сонетов, неизменен?*

Изыщество жанровой формы венка сонетов заключается в том, что четырнадцать его стихов трижды повторяются то как сонетный замок предыдущего текста, то как зачин последующего, то как составная часть магистрала, который и состоит из этих четырнадцати стихов. Таким образом, один и тот же стих выступает в разных контекстах и реализуется в разных смысловых перспективах.

Будучи завершением, обобщением, выводом и итогом поэтической ситуации предыдущего текста, он в начале следующего задает иную поэтическую ситуацию и иные поэтические смыслы, которые отличны и от смыслов предыдущего сонета и от смыслов, реализуемых в магистрале.

Поэтому художественный эффект этих «направляющих» стихов тем выше, чем сильнее отличаются друг от друга эти три контекста, в которых реализуются эти четырнадцать стихов. С этой точки зрения наиболее удачным является переход от T_2 к T_3 :

2.12. *Ия бежал, измены не тая,*

Тебе с безжалостностью кинув: «Падай!»

С какой отравно-ранящей усладой!

3.1. *С какой отравно-ранящей усладой*

Припал к другим я, лепетным, устам!

Один и тот же стих заключает в себе разные смыслы, обусловленные контекстом и представляют разные эмоциональные состояния образа «Я». В T_2 «отравно-ранящая услада» соотносится с чувством злорадства, с которым неверный герой «расправляется» с опостылевшей возлюбленной. В T_3 эти же компоненты реализуют вполне традиционные для поэзии образные значения, связанные с представлением о любви как отраве (ср. у Пушкина: *Любовь, отравна наших дней, / Беги с толпой обманчивых мечтаний*) и болезненном состоянии вообще (опять же у Пушкина: *Но узнаю по всем приметам / Болезнь любви в душе моей*). Второй компонент составного эпитета реализует еще более широкий круг культурно-поэтических ассоциаций, связанных с представлением о любви как ранящей, пронзающей сердце (стрелами Амура?) силе. Точно так же определяемое этим составным эпитетом существительное *услада* (= наслаждение) в первом тексте связано с темными сторонами души человека, а во втором – с кругом радостных, жизнеутверждающих представлений о любви. Таким образом, переход T_2 – T_3 – наиболее удачный в том плане, что один и тот же стих реализуется в разных смысловых проекциях. С этой

точки зрения более или менее интересны переходы $T_7 - T_8$, $T_9 - T_{10}$, $T_{12} - T_{13}$.

Основную же часть переходов можно разделить на две группы.

Первую группу составляют переходы, которые являют собой продолжение поэтической ситуации завершающей части предыдущего сонета в начале последующего. Здесь повторяющиеся стихи не претерпевают семантических трансформаций, как это было в приведенном примере: повтором пограничных стихов они обеспечивают лишь формальную сторону жанровой формы венка сонетов. Сравним:

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|
| 1.13. Тебя я назвал первой меж других
Имен любимых, памятных, живых. | 2.1. Имен любимых, памятных, живых
Так много! |
| 3.13. Себя судил я в строфах огневых...
Теперь, в тоске, я повторяю их. | 4.1. Теперь, в тоске, я повторяю их,
Но губы тяготит еще признание. |

Вторую группу составляют переходы, обеспечиваемые текстами с семантически не мотивированным сонетным замком. В «Роковом ряде» есть ряд сонетов, последние стихи (замки) которых вообще не имеют никакого отношения к предыдущему тексту. Их единственная цель – обеспечение формального перехода к следующему сонету венка. В этих произведениях Брюсов допускает непозволительную для жесткой формы сонета роскошь: поэтическая ситуация фактически разрабатывается на текстовом пространстве, составляющем тринадцать стихов, вместо четырнадцати. В этих случаях Брюсов прибегает к нехитрому приему: после тринадцатого стиха он ставит многоточие¹⁵. В брюсовском венке сонетов они выполняют, можно сказать, «конструктивную» функцию: эти «спасительные» многоточия призваны оправдать возникновение неорганичного контексту сонета стиха, который должен обеспечить более или менее мотивированное начало следующего сонета. Приведу последний терцет T_{10} :

- 10.12. Так водопад стремится на уступ,
Хоть страшный путь к провалу неременен...
Но каждый образ для меня священен.

Последний стих этого сонета никак не связан не только с развернутым сравнением любовных переживаний с образом водопада, но и со всем предшествующим контекстом этого сонета, который реально завершается тринадцатым стихом. Неорганичный, чужеродный четырнадцатый стих создан лишь для обеспечения своеобразного моста, перекинутого между T_{10} и T_{11} :

- 11.1. Да! Каждый образ для меня священен!
Сберечь бы все! <...>

В ряде случаев, однако, немотивированный сонетный замок не связан не только с контекстом сонета, завершением которого он является, но и с последующим текстом, где он выступает в роли зачинающего следующий сонет стиха:

- 5.12. Но путь мой вел еще к цветам случайным;
Я должен вспомнить ряд часов иных...
О, счастье мук, порывов молодых!

¹⁵ Следует отметить, что в «Роковом ряде» число многоточий достаточно велико, и встречаются они чуть ли не в каждом сонете, а в некоторых текстах – по несколько раз. Так, например, в T_{13} целых семь многоточий.

6.1. *О, счастье мук, порывов молодых!
Ты вдруг вошла, с усмешкой легкой, Таня,
Стеблистым телом думы туманя,
Смутив узорностью зрачков косых.*

11.11. *И мы взлетали в область вышних гроз,
Как два орла, над этой жизнью серой!
Но дремлешь ты в могильной глубине...
Вот близкие склоняются ко мне.*

12.1. *Вот близкие склоняются ко мне,
Мечты недавних дней... Но суесловью
Я не предаю святыни, что с любовью
Таю, как клад, в душе, на самом дне.*

Ничем не мотивирован и переход Т₁₃ – Т₁₄, обеспеченный уже упомянутым стихом

13.12. *Над озером клубился белый пар...
И принял я ее любовь, как дар...*

14.1. *Да! Ты ль, венок сонетов, неизменен?
Я жизнь прошел, казалось, до конца;
Но не хватало розы для венца,
Чтоб он в столетьях расцветал, нетленен.*

Свой первый венок сонетов Брюсов создает в рекордно короткий срок. Возможно, слово из спортивного лексикона здесь не совсем уместно, однако этот явно состязательный импульс был задан самим автором, который на машинописном экземпляре «Рокового ряда» сделал следующую помету: «Написано 22 мая 1916 года от 9 ч. утра до 1 ч. дня и от 5 ч. дня до 8 ч. вечера, всего в 7 часов, т. е. менее ½ часа на сонет»¹⁶.

Это замечание многое дает для понимания личности Брюсова. На первый взгляд, здесь можно усмотреть, вероятно, несколько преувеличенный педантизм поэта. Но скорее всего дело тут не только в педантизме. Здесь между строк проглядывает наивная попытка удовлетворить уязвленное честолюбие Брюсова. И если в создании венков сонетов хронологически его опередили М. Волошин, Вяч. Иванов и К. Бальмонт, то по скорости, с которой он «справился» с труднейшей поэтической формой, ему, конечно же, нет равных! Брюсов не мог не воспользоваться случаем заявить об этом *Urbi et orbi*. Можно не сомневаться, что содержание заметки так или иначе было отражено в каком-нибудь издании «Рокового ряда», например, в предисловии к готовящемуся, но так и не вышедшему в свет его сборнику «Поэмы», куда должен был войти и этот венок сонетов.

По-видимому, этим «состязательным» отношением к произведению обусловлено множество языковых и стилистических погрешностей, от которых Брюсову не удалось избавиться и позже, когда он несколько раз

¹⁶ Там же.

редактировал свой венок сонетов¹⁷. Приведу несколько примеров:

- 2.7. Но нежно так стонала: «милый Валя»,—
Когда на миг порыв желаний тих.
- 4.12. *Безлюбных больше нет в моей судьбе,*
- 7.10. Я пел терцинами твой лик медалей...
Но страсть уже стояла на часах...
- 9.3. <...> Ах! *твоей кровати*
Возжжен был стигман¹⁸ в дух смятенный мой.
- 9.8. Я был на ложах — словно *труп немой.*

Помимо этих и подобных им языковых и стилистических огрехов¹⁹, в текстах «Рокового ряда» есть и вовсе несуразные пассажи. Так, в сонете «Вера» Брюсов пишет:

- 11.2. <...> Сияй, живи и ты,
Владычица народа и мечты <...> (выделено мною. – Л. А.).

Нелепость этой сентенции не снимается даже если предположить, что в женском имени Брюсов актуализирует системные значения слова *вера* (как в сонете, посвященном Любви, поэт говорит о любви: 9.10. *Ты, имя чье стозвучно, как Любовь*), так как вера не может быть ни «владычицей народа», ни «владычицей мечты».

Обобщая сказанное о брюсовском венке сонетов «Роковой ряд», отмечу следующее. Единственным типом связи между текстами основного корпуса являются связи облигаторные. Это значит, что каждый отдельный текст оказывается связанным лишь с предыдущим и последующим текстом кольца. Иначе говоря, Брюсов обеспечивает связность текстов венка лишь на конструктивном (формальном) уровне. Что касается комплементарных связей, то в системе «Рокового ряда» их нет вовсе. Из этого следует, что каждый сонет основного корпуса бытует сам по себе, лишь формально участвуя в обеспечении межтекстовых связей сонетов повтором соответствующих стихов, но никак не участвуя в обеспечении смыслового единства венка как целостного сверткестового единства. Возможно, причиной тому является сама тема, избранная поэтом, представляющая собой репрезентированный в стихотворной форме «донжуанский список» Брюсова²⁰. При избранной автором манере

¹⁷ В приведенной выше авторской заметке на машинописном экземпляре Брюсов пишет: «Исправлялось: июль 1916, август 1916, декабрь 1916, февраль 1917. Окончено 11 февраля 1917». Брюсов, II, 458.

¹⁸ По всей вероятности, «стигман» – это искаженное греческое *στίγμα* «клеймо; рана, язва» (Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь [в 2-х тт.]. М., 1958). Русская религиозная традиция заимствовала это слово в форме множественного числа (*στίγματα*) с прибавлением соответствующего русского окончания (стигматы).

¹⁹ На одну такую шероховатость обратил внимание и К. С. Герасимов. Рассматривая стихи 6.10 *И нравились мне маленькие груди, / Похожие на форму груш лесных*, он пишет: «... груди, допустим, могут быть похожи на лесные груши, но не "на форму груш лесных"» – Герасимов К. С. Сонет в творческом наследии Валерия Брюсова // Валерий Брюсов. Проблемы мастерства. Сборник научных трудов. Ставрополь, 1983, с. 56.

²⁰ Иванова Е., Щербаков Р. Альманах В. Брюсова "Русские Символисты": судьбы участников // <http://www.ruthenia.ru/document/396665.html>

представления поэтического материала составляющие венки тексты и не могли бы объединиться в какое-либо смысловое единство.

Ключевые слова: поэтика венка сонетов, межтекстовые связи, Брюсов, «Роковой ряд»

ԼԵՎՈՆ ՀԱԿՈԲՅԱՆ – Վ. Բրյուսովի «Ճակատագրական շարքը» և սոնետների պսակի պոետիկայի հիմնախնդիրները – Հոդվածը նվիրված է Վ. Բրյուսովի «Ճակատագրական շարքի» ուսումնասիրմանը սոնետների պսակի տեսության դիտանկյունից: Սոնետների պսակը դիտվում է որպես գերտեքստային մակարդակի երևույթ, և այդ համատեքստում ուսումնասիրվում են մագիստրալի և հիմնական մասի միջտեքստային փոխազդեցությունները, ինչպես նաև հիմնական մասի տեքստերի հարաբերությունները: Ի հայտ է բերվել միջտեքստային կապերի երկու խումբ՝ պարտադիր ու հավելյալ և ուսումնասիրվել է դրանց գործառույթը «Ճակատագրական շարք» սոնետների պսակի համատեքստում:

Բանալի բառեր – *Սոնետների պսակի պոետիկա, միջտեքստային կապեր, Բրյուսով, «Ճակատագրական շարք»*

LEVON HAKOBYAN – “The Fatal Series” by V. Bryusov and the Problems of Sonnets Corona Poetics. – The paper is devoted to the study of "The Fatal Series" by V. Bryusov in the context of the sonnets corona theory. The crown of sonnets is regarded as a supertextual level phenomenon, and the problems of the cross-textual relations between the master sonnet and the main corpus as well as between the main corpus texts are considered. Two types of cross-textual links (obligatory and complementary) and their function in the context of “The Fatal Series” are revealed.

Key words: *Poetics of the Crown of Sonnets, cross-textual links, Bryusov, “Fatal Series”*