

РУССКИЙ СОНЕТ 1820-х ГОДОВ И ЕВРОПЕЙСКАЯ
РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

В статье 1827 года о «Крымских сонетах» А. Мицкевича П. А. Вяземский писал о «странной участи» сонета. Буало «поставил его краеугольным камнем здания классической поэзии», — но «классики» забыли о нем; «романтики» же дали ему новую жизнь. Быть может, размышлял Вяземский, они следовали примеру Шекспира, которого признали своим главой; впрочем, может статься, что «возрождение сонета» основано на том, что «в кругообращении умственной деятельности старое делается новым, а новое старым»... Во всяком случае, заключал он, «наклонность нынешних поэтических форм к однообразному размеру сонета или вообще определенного состава строф очевидна даже и в творениях большего объема»¹.

Вяземский был не одинок в своем суждении. В известной пародии Дельвига «До рассвета поднявшись, извозчика взял...» (1823-1824) мы находим беглое, но недвусмысленное подтверждение того, что сонет ощущался как принадлежность романтического движения. А. Е. Измайлов, глава «классиков» «Благонмеренного»

Не с романтиками переведаться мнил
За баллады, сонеты путем...

В знаменитом «сонете о сонете» Пушкина выстраивался ряд мастеров мирового сонета: Данте, Петрарка, Шекспир, Камюэнс, Вордсворт, Мицкевич, Дельвиг, — все те, кого «романтическая школа» называла в числе своих предтеч или адептов. Ни одного «классика» здесь нет, и французская сонетная традиция исключена почти демонстративно.

«Возрождение сонета», о котором писал Вяземский, вадает в России на первую половину 1820-х годов, когда почти одновременно появляются сонеты Веневитинова, Дельвига,

В. И. Козлова. Собственно «сонетистами» в это время нужно считать двух последних; Веневитинов испытал эту форму дважды в 1824 г. и затем к ней не возвращался. Еще более случайным явлением был «Сонет (к Лиле)» В. И. Туманского (1819), целиком зависевший от доромантических образцов.

Если сонеты Дельвига были сразу же замечены современниками, и в первую очередь Пушкиным, то сонеты В. И. Козлова вовсе не обратили на себя внимания — и это несправедливо, хотя они интересны в генетическом и историко-литературном смысле больше, чем в художественном. Василий Иванович Козлов (1793 — 1825) был фигурой весьма примечательной: сын московского купца, одного из основателей Московской Практической коммерческой академии, он получил отличное образование и воспитание, которое открыло ему позже доступ в светские салоны Петербурга; переехав в столицу в 1814 г., он стал ближайшим помощником П. П. Пезаровиуса, а затем и А. Ф. Воейкова по «Русскому инвалиду», а потом практически редактировал и приложения к «Инвалиду» — «Новости литературы»; М. Н. Макаров, хорошо его знавший, называет его даже «основателем» этого «санктпетербургского еженедельника»², что не лишено вероятия: 29 июля 1822 г. Козлов писал П. И. Шаликову, что может «почти назваться полномочным редактором»³. В литературных кругах к Козлову установилось отношение несколько ироническое; Пушкин, в частности, называл его «невеждой»⁴ — что было, конечно, заблуждением: прекрасно зная три европейских языка, Козлов был широко осведомлен в английской, немецкой и французской литературе; так, в обзоре новинок английской литературы он одним из первых сообщил русским читателям о Байроне, В. Скотте; впервые назвал имя Ч. Р. Метьюрина, будущего автора «Мельмота», и дал подробное изложение его трагедии «Бертрам», получившей затем европейскую известность⁵; он упомянул и о таких

явлениях английской романтической литературы, которые стали известны в России спустя десятилетия, например, «Город чумы» Дж. Вильсона (послуживший источником пушкинскому «Пиру во время чумы») и «Кубла-хан» С. Т. Колриджа⁶. В 1816 г. он резко выступил в защиту новой немецкой литературы от нападок французских «классиков» и обратил внимание на «новую школу эстетики и поэзии», существующую в Германии «около пятнадцати лет» и представленную, в частности, именами братьев Шлегелей⁷.

Упоминание Шлегелей и «Атенея» — программного журнала иенских романтиков, где помимо них участвовали Новалис, Тик, Шлейермахер, — весьма симптоматично именно для Козлова. Годом ранее он напечатал в «Инвалиде» свои «Драматургические отрывки», во многом — вплоть до цитат и близкого пересказа — основанные на «Чтениях о драматической литературе и искусстве» А. В. Шлегеля⁸; шестью годами позднее — опубликовал обширный биографический очерк братьев Шлегелей⁹. Вплоть до начала 1820-х годов он оставался одним из самых — если не самым — увлеченным последователем Шлегелей в русской критике. Это не значило, что Козлов ориентировался на «иенцев» в своем собственном творчестве, — нет, здесь он оставался типичным сентименталистом, с чертами эпигонской подражательности¹⁰.

В 1823 — 1825 гг. Козлов систематически обращается к сонету. Сонеты его не собраны; два из них были напечатаны нами в антологии «Поэты 1820 — 1830-х годов» и затем перепечатывались¹¹; помимо них известны «Сонет, Княгине С*** при посылке «Полярной звезды, «К ветерку» (с датой: 21 апреля 1824 г.), «С-е И-не Г-ли»¹² (дата: 29 апреля 1824 г.), адресованный Софье Ивановне Горголи, дочери бывшего санктпетербургского обер-полицеймейстера, «Сонет В. И. А-ой (при возвращении ей альбома)», написанный 31 января 1824 г., а также «Сонет» («Как молнии минут-

ные блистанья» (18 января 1824 г.), принадлежащий к числу наиболее удачных. По-видимому, это далеко не все даже из дошедшего до нас.

Нетрудно уловить закономерность в этом интенсивном сонетном творчестве. Давний почитатель А. В. Шлегеля не прошел мимо его концепции романтической поэзии, где сонету принадлежало одно из высших мест в жанровой иерархии как форме преимущественно романтической, построенной по правилам драматического искусства.

В полном соответствии с эстетическими симпатиями ранних романтиков он связывает сонет в первую очередь с Италией. В «Сонете (А. А. Б-вой)», написанном как своего рода посвящение-предисловие при посылке других написанных им сонетов, он дает в экспозиции итальянский пейзаж, в котором ощущаются следы знаменитой «Песни Миньоны», долгое время бывшей для русских поэтов художественной моделью пейзажных описаний Испании и Италии («Где в зелени лимон благоухает, Где виноград золотые ветви вьет...» и т. д.). Тема, конечно, предопределена самой адресацией: «А. А. Б-ва», которой посвящался сонет, — А. А. Бибикова, дочь бывшего посланника, а потом полномочного министра при неаполитанском дворе, проведшая в Неаполе раннюю юность. Именно там, согласно Козлову, было подлинное царство «резвого сына Поэзии — сонета», воспевающего «любовь, красу и радость». Свои собственные сонеты он определяет как «полуденным поэтам подражанья», имея в виду, конечно, прежде всего Петрарку, вероятно, Тассо, а может быть и других поэтов Италии. Не исключены здесь и ассоциации с испанским и португальским сонетом — Лопе де Веги, Сервантеса, Камозенса; напомним, что в 1804 г. А. Шлегель включил их в свою антологию «Blümenstraße der italienischen, spanischen und portuguesischen Poesie». Во всяком случае, сонеты, на которые ориентируется Козлов, это сонеты не французские, что очень ха-

рактарно: Петрарку, Тассо, Ариосто включают в это время в число предшественников романтической поэзии.

В несколько ранее появившихся сонетах Дельвига — те же «итальянские» и «испанские» ассоциации и даже та же парафраза. «Песни Миньоны»:

«Горят уста испанки молодой,
И веет мирт, и дышит померанец...
(«С. Д. П-ой при посылке книги «Воспоминания об Испании», соч. Булгарина, 1823).

Я плыл один с прекрасною в гондоле...
(Сонет, 1822).

В последнем примере — легкая стилизация: рисуется русский сельский пейзаж и «гондола» — поэтический эвфемизм «лодки». Во всем этом ощущается ориентация на Петрарку, — но не на подлинного, а «очищенного», интерпретированного романтиками. Гердер, по видимому, первый увидел в итальянском поэте верного выразителя субъективного чувства; вслед за ним А. В. Шлегель в берлинских чтениях об истории романтической литературы (1802 — 1803) поставил Петрарку на одно из высших мест в романтической иерархии искусств. Именно ему принадлежала трактовка Петрарки как поэта, стремящегося к бесконечному из глубин своего внутреннего «я»; поэта, чье индивидуальное чувство вырастает до общезначимого, что Шлегель обозначал как «поэтическое в жизни»¹³. Близкую трактовку Петрарке в России давал Батюшков, — в статьях «Нечто о поэте и поэзии» (1815) и «Петрарка» (1815). Заметим, что такое восприятие отнюдь не было единственно возможным: П. А. Катенин, в 1822 г. также обратившийся к итальянской сонетной традиции, избрал для перевода сонет В. Филикайи (1642 — 1707) — не только из-за его широчайшей популярности и политического звучания, но и потому, что «в нем нет той приторности и ложного блеска, которые часто в сем роде поэзии встречаются и портят его...» Это при-

мечание, сделанное Катениным, конечно, имело в виду Петрарку, хотя, быть может, не только его; во всяком случае, восемью годами позднее, в «Размышлениях и разборах», он довольно сурово отозвался о «романтических» стихах Петрарки, находя в них однообразие и изысканность: «все (...) переслащено, натянуто и запутано»¹⁴. Здесь поставлен другой акцент, нежели у романтиков, и так же не лишенный основания: единая личность поэта в борьбе эстетических идей в 1820-е годы возникает в двух различных ипостасях.

Под пером Козлова «петраркистская традиция» предстает в своем сентиментально-элегическом варианте. «Подражения» «полуденным поэтам» далеко отклоняются от своего образца, — и, можно думать, вбирают в себя нечто от раннеромантических интерпретаций. В «Предчувствии» ощущается след воздействия Жуковского с его шиллерианским аллегоризмом. Другой сонет — не перепечатавшийся и потому менее известный — представляет нам образец элегической любовной лирики. Мы приведем его полностью.

Сонет

Как молнии минутные блистанья,
Как утренней зари янтарный цвет,
Явились мне мечты весенних лет,
Но скоро их прошли очарованья!

Я знал любовь — но знал ее страданья:
Не доходил ко мне ее привет.
Мне холоден и пуст казался свет;
Но в дружестве искал я возданья.

И вот оно, призыв услыша мой,
От горних мест с улыбкою спустилось —
И сердце вновь весельем озарилось

Как некою приветною звездой!
Я счастлив был... минутой лишь одной:
Мне дружество блеснуло и — сокрылось!¹⁵

Стихотворение, процитированное нами, — довольно характерный и удачный образчик «элегического сонета». По нему легко понять,

что именно в «полуденных поэтах» оказывалось неприемлемым для русской позднесентиментальной литературы: маньеризм, усложненная метафоричность, кончетти, — все то что Сумароков в XVIII веке называл «игранье стихотворно» и чему отдал обильную дань такой крупный сонетист предшествующего столетия, как А. А. Ржевский¹⁶. Теоретики формирующейся «унылой элегии» весьма решительно ополчились именно против «игры ума» и «блесток стиля», — и Козлов избегает того и другого, заботясь о единстве элегического тона и строя стихотворение на традиционных формулах элегического стиля. Зато он выдерживает драматургию лирического сюжета, — и здесь едва ли не сказывается воздействие теории Шлегеля и драматургические интересы самого Козлова. Шлегель видел в сонете род драматического творчества — с экспозицией, развитием действия и катастрофой. Первый катрен у Козлова — экспозиция, второй — антитеза; первый терцет — и начало второго — развитие действия с ложной развязкой; лишь последняя строка содержит заключительную катастрофу. Это почти хрестоматийный пример драматического построения.

В творчестве В. И. Козлова, поэта, не наделенного большим талантом, общие тенденции литературного процесса сказались очевиднее и яснее, нежели в поэзии более значительных художников. А. А. Дельвиг, вероятно, самый крупный «сонетист» начала двадцатых годов, в своих шести сонетах, относящихся к 1822 — 1827 гг., представляет нам картину куда более сложную. Но некоторые закономерности, о которых выше шла речь, прослеживаются и в его творчестве. Мы ничего не знаем о воздействии на него Шлегеля, — но еще в лицейские годы он познакомился с Бюргером — одним из крупнейших мастеров сонета в немецкой предромантической литературе — и с Гете, проявившим к этой форме хотя и ограниченный, но живой интерес.

К началу 1820-х годов Дельвиг испробовал

уже все лирические жанровые формы, представленные в его творчестве: антологические стихи, горацянские оды, идиллии, элегии, романсы, стилизации народных песен. На первый взгляд этот жанровый репертуар свидетельствовал о тяготении к свободным формам, лишенным жанровых ограничений, — однако это было не совсем так. Не только ода или романс, но и антологический фрагмент требовал точно выверенной композиции, жесткого отбора и экономии поэтических средств, рассчитанного сюжетного движения с заключительной кодой (часто с присоединительной конструкцией), — и то же самое происходило с «народной песней». Вяземский был прав, улавливая в современных стихах тяготение к строфическим формам; в дифирамбах, «горацянских одах» Дельвига оно иной раз приобретало характер эксперимента. В контексте этих поисков обращение к сонету оказывалось для него естественным.

Первый из известных нам сонетов Дельвига — «Вдохновение» (1822) — исследователи (вслед за Л. П. Гроссманом) почти единодушно признают одним из лучших для пушкинской эпохи, но его строгость и «статуарность» тесно связаны с его функцией литературной декларации. Второй по времени сонет — «Н. М. Языкову» (1822) гораздо свободнее в интонационном и в лексическом отношении: в нем нашли себе место элементы поэтики дружеских посланий. Посвятительный сонет, вообще говоря, был распространен довольно широко; образцы его мы видели уже у В. Козлова, где он, конечно, опирался и на мадригальную традицию. Но лирический адресат сонета почти всегда обладает высокой мерой обобщенности, как и его лирический герой. Напротив, дружеское послание, в особенности «арзамасцев» и «союза поэтов», как правило, конкретно; общее предстает в нем в форме частного и индивидуального. Самые имена Пушкина, Языкова, Баратынского («певца Пиров») в стихотворении Дельвига естественны для дру-

жеского послания и не вполне обычны для сонета; мало того, в его «высокий» лексический строй, составляющий его основу, вторгаются почти разговорные обороты, иной раз нарушающие торжественное однообразие интонационного рисунка:

Тебе венок (*поверь моим словам*)
Плетет Амур с каменной сладкогласной...
Я им влеком к возвышенным певцам
С *какою-то* любовью *пристрастной*...
(курсив мой. — В. В.)

Козлов создавал сонет-элегию; Дельвиг — сонет-дружеское послание.

Три следующих сонета Дельвига — своего рода любовный цикл, обращенный к Софье Дмитриевне Пономаревой — хозяйке литературного салона, талантливой, образованной и привлекательной женщине, которой адресовали стихи почти все поэты пушкинского круга, — и отнюдь не только они. Дельвиг был втянут в атмосферу этого всеобщего поклонения и испытал недолгое, но, кажется, сильное чувство. Мы упоминали уже выше об «итальянском» и «испанском» колорите этих его стихов; он — результат не только ассоциаций генетического порядка, но и той общей атмосферы литературных стилизаций, в которой возникали мадригальные посвящения Пономаревой: сам Дельвиг адресовал ей, в частности, «На смерть собачки Амики» (1821) — свою превосходную вариацию знаменитой элегии Катулла «На смерть воробья Лесбии». В этих сонетах явно ощущается элегическое начало, — но оно не носит характера стилистической доминанты, как в цитированном сонете Козлова. Напротив, Дельвиг почти демонстративно избегает единства элегического тона. Так, портрет возлюбленной рисуется не в меланхолических, а в светлых и идеализированных тонах и отчасти ориентирован на женские портреты Петrarки и Батюшкова:

Златых кудрей приятная небрежность,
Небесных глаз мечтательный привет,
Звук сладкий уст при слове даже «нет»...
(Сонет, 1822)

WILLIAM SHAKESPEARE

THE SONNETS



Sonety

Adama Mickiewicza.

Quando' era in parte altr' uom da quel, ch'io sono
Petrarca

M O S K W A.
W Drukarni Uniwersytejskiej.
Nakładem Autora.
1826.

Не он ли дал очам твоим блистанье,
Устам коралл, жемчужный ряд зубов,
И в кудри свил сей мягкий шелк влосов...
(С. Д. П-ой, 1823)

Любопытен здесь уже первый эпитет: «золотые кудри». Пономарева была брюнеткой. «Локоны золотые», «кудри льняно-золотые» — принадлежность батюшковских героинь, как и Лауры Петрарки; ср. в канцоне XXVII, в тех самых стихах 71-84, которые были переданы Батюшковым в прозе в статье «Петрарка», — *carei d'oro* золотые кудри (Батюшков в переводе опустил эпитет). Этот зрительный мотив проходит почти через все сонеты, где описана красота Лауры и где можно приискать соответствия и другим эпитетам Дельвига; так эпитет «сладкий» (*dolce*) — один из излюбленных у Петрарки (ср. «*dal più dolce parlare*» — «сладчайшая речь» — в сонете CCCXLVIII). У Дельвига он повторяется несколько раз: «Я позабыл свободной жизни сладость» («Сонет», 1822); «Я говорил в раздумье сладком с ней» (сонет «Я плыл один с прекрасною в гондоле», 1822). Легко заметить, впрочем, что Дельвиг не подражает и не переводит; он лишь создает легкую атмосферу стилизации. Едва ли не тем же целям служит описание «Амура» в сонете «С. Д. П-ой»: аллегорический персонаж «Амур» присутствует в большинстве сонетов «*Canzoniere*». Но, быть может, еще интереснее, что у Дельвига оживают некоторые структурные особенности сонетов Петрарки, — в частности, антитетическое построение. Так организованы терцеты сонета «Златых кудрей приятная небрежность»... Уже в первых катренах намечается антитеза («Звук сладкий уст при слове даже «нет» Во мне родят любовь и безнадежность»), которая подготавливает заключительные контрастные сопоставления:

Душа горит, но смолкла в сердце радость,
Во мне кипит и холодеет кровь:
Печаль ли ты, веселье ль ты, любовь?

На смерть иль жизнь тебе я вверил младость?
Именно эта концепция любовного чувства,

сотканного из неразрешимых противоречий, развернута в сонете CXXXIV — «Pace non trovo e non ò da far guerra» («Не жажду мира — не влекусь к войне», пер. А. Эфроса) и в сонете CXXXII — «S'amor non è che dunque è quel ch' io sento?» («Любовь ли то, иль что-либо иное?»). Последний сонет был популярен: начальная строка его была взята Батюшковым как эпиграф к статье «Петрарка», а затем Пушкин цитировал ее в «Метели». Игра антиномий, заключенная в нем, очень характерна для любовной лирики Петрарки, как и вообще для средневековых концепций любви; достаточно напомнить классическую «Балладу, написанную для состязания в Блоа» Ф. Вийона «От жажды умираю над ручьем» («Je meurs de seuf auprès de la fontaine...», 1458 — 1460). Разница заключается в том, что у Дельвига контраст ослаблен: как и «элегик», он избегает «игры ума» прециозной и галантной поэзии; ему нужно выразить внутренне противоречивые, двуединой природы «смешанные ощущения». Отсюда интонация его сонета — не асертативная, утвердительная, как у Петрарки, а альтернативная, вопросительная, выражающая неуверенность, колебания, борьбу противоположных чувств. Вопросом оканчиваются все поздние сонеты Дельвига:

Иль и любовь польстила мне на час?
И мой удел, не осушая глаз,
Как сей поток, с роптанием сокрыться?

Даже в том случае, когда концовка асертативна по существу, она предстает в форме риторического вопроса. Так происходит в сонете «С. Д. П-ой» и в последнем «Сонете» 1827 г., уже не любовном, а посвященном высокой, героической теме, где мы были бы вправе ожидать строгой афористической концовки ранних сонетов:

Наш орел над русскою армадой
Распростер блистательные крылы
И гласит: «С кем испытать мне силы?
Кто дерзнет и станет мне преградой?»

Нет сомнения, что Дельвиг намеренно применял эту найденную им интонационно-мелодическую форму. Вопросительная интонация падала на последнюю, наиболее сильную, «катастрофическую» строку второго терцета, — в которой, согласно позднейшим теоретикам сонета, осуществлялся «синтез» предшествующих диалектически развитых тем¹⁷. И это был не только формальный прием: форма варьировалась под напором нового психологического содержания и новой модальности самого текста. Декларации Гете о том, что лишь закон предоставляет нам подлинную свободу, и потому в жестких формах сонета можно выразить всю глубину чувства («das Beste, was Gefühl mir gäbe, reimen»)¹⁸, практически подтверждались русским литературным процессом. Если в творчестве В. Козлова сонет предстал в сентиментально-элегическом варианте, то у Дельвига он соотносился с иными поэтическими жанрами: с тяготеющим к композиционной замкнутости антологическим стихотворением с одной стороны, — и с свободными жанровыми формами типа романса — с другой.

Все это объясняет отчасти тот блистательный успех, который через несколько лет получают в России «Крымские сонеты» Мицкевича.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вяземский П. А. Полное собрание сочинений, т. I. СПб., 1879, с. 328.

² «Литературная газета», 1840, № 32, 20 апреля, с. 758.

³ «Дамский журнал», 1830, № 23, с. 157.

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. XIII, М. — Л., 1937, с. 42.

⁵ См. Левин Ю. Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России. В кн.: Эпоха романтизма. Л., 1975, сс. 8-9, 31; Алексеев М. П. Чарлз Роберт Метьюрин и русская литература. В. кн.: От романтизма к реализму. Л., 1978, с. 4.

⁶ Козлов В. И.) Обозрение новейшей английской литературы. — «Русский инвалид», 1817, № 52.

⁷ Козлов В. Нечто о мнении француза о немецкой литературе. — «Русский инвалид», 1816, № 193, с. 759.

⁸ «Русский инвалид», 1815, №№ 12, 20, 24.

⁹ К. (В. И. Козлов). Братья Шлегели. — «Новости

литературы», 1822, № 7.

¹⁰ См. нашу заметку о Козлове в кн.: Поэты 1820-1830-х годов, т. I. Л., 1972, сс. 89-90.

¹¹ Предчувствие; Сонет (А. А. Б-вой). (При посылке моих сонетов). Там же, сс. 95-96.

¹² «Новости литературы», 1823, № 52; 1824, № 18, с. 96; «Дамский журнал», 1824, № 12, с. 231; № 5, с. 204; «Новости литературы», 1824, № 4, с. 64.

¹³ См. Heinze H. Petrarca's Canzoniere und sein romantischen Nachdichter. In: Petrarca F. Sonette. Auswahl italienisch—deutsch. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, s. a., SS. 124-125.

¹⁴ Катенин П. А. Избранные произведения. М. — Л., 1965, сс. 128, 676; его же. Размышления и разборы. М., 1981, сс. 96-97.

¹⁵ «Новости литературы», 1824, № 4, с. 64 (подп.: К.).

¹⁶ См. обзор теоретических суждений о сонете в XVIII—начале XIX в.: Титаренко С. Д. Сонет в русской поэзии первой трети XIX в. (Проблемы эстетики жанра). В сб. Проблемы метода и жанра. Вып. 10. Изд. Томского ун-ва, Томск, 1983, — сс. 71-84; ср. также: Романов Б. Русский сонет. В кн.: Русский сонет. Сонеты русских поэтов XVIII—начала XX века. М., 1983, — сс. 3—24.

¹⁷ См. об этом, в частности, суждения В. Брюсова (Герасимов К. Сонет в творческом наследии Валерия Брюсова. В кн.: Валерий Брюсов. Проблемы мастерства. Сб. научных трудов. Ставрополь, 1983, сс. 39-40).

¹⁸ См. Mönch W. Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg, 1955, S. 176.

«КРЫМСКИЕ СОНЕТЫ» А. МИЦКЕВИЧА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ И РАЗВИТИЕ СОНЕТА В КОНЦЕ 20-х — 30-е гг. XIX ВЕКА

Одним из важных художественных явлений в развитии русского сонета конца 20-х — 30-е гг. XIX века стали «Крымские сонеты» А. Мицкевича, изданные в 1826 году в Москве на польском языке, привлёкшие внимание романтической критики и вызвавшие волну переводов и подражаний¹. Успех сонетов Мицкевича, обеспечивший неугасаемый интерес к ним русских поэтов, объясняется рядом историко-литературных причин и особенностями их поэтики. Во-первых, сонеты польского поэта появляются в России «на волне» романтизма; их напряженный психологизм, ориентализм, экзотика, всепроникающий лиризм были созвучны исканиям русских поэтов-романтиков. С другой стороны, самая форма сонета уже получила в России определенное развитие в творчестве А. А. Дельвига, Д. В. Веневитинова, В. И. Туманского, В. И. Козлова П. А. Плетнева и некоторых других поэтов 20-х гг., не считая опытов поэтов XVIII века. Ко времени появления сонетов Мицкевича в русской поэзии оказался выявленным тип обобщенно-психологического сонета, развивающегося, как правило, на медитативной основе с ярко выраженным исповедальным началом. Но художественное своеобразие сонетов Мицкевича, их цикличность, живописность картин природы, органичность ориентальных мотивов, как бы «вплетенных» в пластичную строгую формы, глубина и трагизм психологических переживаний, перерастающих в конфликт широкого социального и патристического звучания, — все это было во многом явлением неожиданным.

П. А. Вяземский в статье «Крымские сонеты» Адама Мицкевича», опубликованной в журнале «Московский телеграф» в 1827 году, писал, что польский поэт сумел «втеснить в

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისის უცხო ენების სახელმწიფო
პედაგოგიური ინსტიტუტი

ТБИЛИССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

ТБИЛИССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

წიგანთა ზეგობრული კარგობა

სონეტის
თეორიისა და ისტორიის
ასპექტები

ГАРМОНИЯ ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ

АСПЕКТЫ ТЕОРИИ И
ИСТОРИИ СОНЕТА