

## Сонетът – исторически развой и национални конкретизации

Сонетът е вероятно жанрът с най-непомрачена история в цялата западноевропейска литература. Близо осем века продължава активната му фаза и през почти цялото това време той се радва не само на завиден престиж, но и на изключителна популярност. Сонетът е от малкото устойчиви форми, които са запазили валидността си дори и в нашата съвременност. Обяснения за необичайната жизненост на този на пръв поглед твърде специализиран жанр се търсят най-често в две посоки. От една страна, стабилността на традицията се вижда като резултат от външни фактори, определени от рецептивната нагласа. Между тях особено внимание се отделя на големия престиж на поетите, с чиито имена сонетът се свързва. Сред създателите на сонетния канон се откроява абсолютният авторитет на Данте и Петрарка, а по-късно значителен принос за популяризирането му имат забележителни знаменитости като Пиер Ронсар и Шекспир. Важно обстоятелство е, разбира се, и трайното очарование от куртоазния културен модел, което европейското общество изживява. Идеалната среда за развитието на сонета е изтъчената, метафизично настроена аристокрация, чиито естетически предпочитания функционират като безпрекословно приемана норма за западната култура в продължение на векове.

Вече на друго ниво, устойчивостта на сонетната форма се търси в нейните вътрешни характеристики. Смята се за неоспоримо, че схемата на сонета – четиринадесет стиха, разпределени в катрени и терцети по хармонично балансиран начин, който съдържа пропорции, близки до „златното сечение“ – гарантира свършено структурираното текстово пространство, в което компактно да се изрази някаква мисъл, образ или настроение. Самият брой на стиховете се мисли като магически, тъй като се образува от удвоеното средно аритметично на осемстишието и секстета, т. е. седмицата, считана за свещено число, тъй като е получено от сбора на 3 (числото на Светата троица) и 4 (числото на феноменалния свят). Логично е да се предполага, че през Късното средновековие, когато мистичните

числа играят толкова важна роля в почти всички човешки начинания и когато точно сонетът е във фазата на зараждане и начално формиране, за поетите, експериментиращи с новата форма, число 7 е играло ролята на специален символ.

Класическият сонет се гради на пропорцията 8 + 6 и освен като съчетание от *катрени* и *терцети*, може да се види като комбинация от октава и секстет. В английския сонет пропорцията е 12 + 2, тъй като се състои от три катрена плюс финален *куплет*, но привидният дисбаланс в него се удържа от вторичното разчленяване на сонета, осъществено чрез традиционната *volta* (обрат) след осмия стих, в случая разделяща втори и трети катрен.

Конкретният брой на стиховете е освен това и предпоставка за виртуозна игра с римата, производни от която са многобройните варианти на римни схеми. Звуковата организация на сонета е подчинена на своя вътрешна йерархия, според която затворените рими са по-съвършени от отворените. Тъкмо на базата на съчетанията от рими са отграничени различните типове сонети: италиански или петраркистки (с римна схема *abba/abba/cde/cde* или *abba/abba/cdc/dcd*), който е най-разпространен; френски или ронсарски (*abba/abba/ccd/ede* или *abba/abba/ced/eed*) и английски, елизабетински или шекспировски (*abab/cdcd/efef/fgg*), с разновидност, отнесена към Спенсър (*abab/cdcd/efef/lee*).

Допълнително изящество придава на сонета и редуването на отворени и затворени рими – на „затворени“ катрени съответстват „отворени“ терцети. За вътрешната съгласуваност на формата допринася и балансът между двете стихови системи, които образуват сонета: главната, състояща се от катрени, и вторичната, която обичайно се състои от две терцини, а в английския вариант – от катрен и куплет. Изключителен е и ефектът от италианския вариант на октавата *abbaabba*, където всъщност се преплитат *три* катрена със затворена рима, тъй като звученето на средните четири стиха се прекрива чрез съответствието с римите и ритъма на останалите, така че осмостихникът се възприема и като *abbaabba*.

Независимо от различията в композиционната схема обаче, във всички разновидности между осмия и деветия стих се осъществява ритмична смяна, която съвпада с рязък смислов обрат. Функцията на този прелом между октавата и секстета, на които най-общо се дели сонетът, е да подчертае идейната и емоционалната антитеза, заложена в основата на сонета. „Волта“-та бележи както границата

между теза и антитеза, така и контрастното противопоставяне на чувства и настроения. Вероятно тъкмо в тази отличителна характеристика – съответствието между съдържателна и формална схема – се крие онова структурно съвършенство, което осигурява устойчивостта на веднъж намерената формула и което, съчетано с възможността за вариации, предпоставя непрекъснатото ѝ репродуциране.

Повечето отклонения от основните модели, които могат да се наблюдават в стихосложението на сонета, са в резултат от известна свобода по отношение на римуването. Съществуват обаче и по-значителни нарушения на изходната формула. Между тях по-интересни са *кодата*, или удължен с допълнителни стихове сонет; т. нар. *непрекъснат сонет* с повтарящи се отначало докрай една или две рими; *обърнат сонет*, който се чете по същия начин и напред, и назад; *верижен сонет*, в който всеки стих започва с последната дума на предходния; *преплетен сонет* – с полустихни рими, дублиращи стихните; *сонетен венец* – серия сонети, обвързана с повтарящи се стихове и рими; сонет в *terza rima* – с римна схема, съответстваща на класическите терцини.

Сонетът изглежда един от малкото жанрове, които са точно и непротиворечиво дефинирани, и тъкмо поради тази привидна яснота, внушаваща увереност, някои основни въпроси около жанровата му природа се оказват неразрешими. Най-важният измежду тях произтича от обстоятелството, че в продължение на векове наличността на сонета се осигурява почти изключително чрез присъствието му в сонетни сюити. В така породения казус критично значение придобива дилемата дали жанрът се представя от отделния сонет, или по-скоро трябва да се мисли в мащаба на цялата сюита. За дълъг исторически период единствената уместна пълноценна реализация на сонетното стихотворение е като елемент от поетическа книга. Славата си сонетът дължи като че ли главно на знаменитите сборници, между които определяща е ролята на Дантевия „Нов живот“ (*Vita Nuova*, 1293), „Песенник“ на Петрарка (*Canzoniere*, ок. 1336–74), „Оливия“ (*L'Olive*, 1550) на Жоашен дю Беле, първата неиталианска сонетна сюита, „Стихове“ на Луис Камоинш (*Luis de Camoens*, „*Rimas*“), „Астрофел и Стела“ на Сидни (*Astrophel and Stella*, 1581–83, нубл. 1591), „Аморети“ на Спенсър (*Amoretti*, 1595), „Свети сонети“ на Джон Дън (*John Donne*, „*Holy Sonnets*“, ок. 1610), „Духовни сонети“ на Уърдзуърт (*William Wordsworth*, „*Ecclesiastical Sonnets*“), „Домът на живота“ на Данте Габриел Ро-

сети (*Dante Gabriel Rossetti*, "The House of Life"), „Сонети от португалски“ на Е. Б. Браунинг (*E. B. Browning*, "Sonnets from the Portuguese") и „Сонети на Орфей“ на Рилке (*Rainer Maria Rilke*, "Sonette an Orpheus", 1923).

Това означава преди всичко, че отделните сонети, при все че имат своя съдържателна завършеност, проявяват най-същностното си значение чрез участието си в изграждането на някакъв по-глобален сюжет. Тъкмо в съдържателната съгласуваност трябва да се търси функцията на сюитата, тъй като във формално отношение не личи да съществува някаква твърдо установена конвенция. Поетическият сборник на Данте „Нов живот“, който може, макар и с известни уговорки, да бъде отнесен към коментирания жанр, се състои от двадесет и пет сонета в комбинация с още пет разножанрови поетически произведения (кансони, балати и стихотворни фрагменти), съпроводени от прозаически текстове. Парадигматичният „Песенник“ на Петрарка съдържа 366 произведения, 317 от които са сонети, а останалите са канцони, секстини, балади и мадригали. Шекспировите сонети (*Sonnets*) са известни от пиратското издание на Томас Торп от 1609 година, в което са включени 154 сонета. Очевидно е, че формалните решения на сюитите са неограничени, като особено показателно е, че отсъства дори изискването за „жанрова чистота“ на отделните стихотворения, което говори по-скоро в услуга на становището, че жанрова конвенция е всъщност не самият сонет, а сонетната сюита. Тук е задължително да се направи уговорката, че подобно твърдение е валидно единствено в границите на традиционалистичната културна система. Когато – след почти двувековната му забрава в постренесансовата епоха – интересът към него се възобновява в годините на Романтизма, за да бъде съхранен от поетите на символизма и така пренесен и в двадесети век, за сонета вече се мисли като за единично и самодостатъчно стихотворение, чиято идентичност се определя от конкретни, строго формулирани формални характеристики.

Съдържателното единство на сюитата може да има различни прояви, които обаче при цялата си пъстрота проявяват достатъчно отчетлива обща смислова структура. За сонетния сборник е задължително присъствието на някакъв микросюжет. В „Нов живот“ това е автобиографичният разказ за любовта на поета към Беатриче. „Песни за живота и смъртта на Мадона Лаура“ на Петрарка, макар и по същество поетическа изповед на едно властно и богато любов-

но чувство, експлоатира преди всичко драматичен ефект, който произтича не само и не толкова от отношенията между поета и любимата, колкото от напрегнатата рефлексия, която противопоставя поета като автор на поета като субект на любовното изживяване. И тук обаче присъства осезателно повелята на хронологичното изложение, което дава основание на Петрарка да назове себе си „историк на Лаура“.

Измежду всепризнатите шедьоври на сонетната сюита с особено сложна и премислена композиция се отличава сборникът на Шекспир, въпреки че най-вероятно публикуването му е станало без знанието на поета. Редът, в който се появяват сонетите, показва изключително плътна обвързаност между отделните поетически текстове както в тематично отношение, така и в образотворческите принципи на формираните се като резултат групи сонети. Логично е да се предположи, че самият ред, в който поетът ги е писал, е бил достатъчно обмислен предварително. Първите осемнадесет сонета съдържат настойчиво матримониални съвети към младия красив приятел на поета. В тях устойчиво присъства темата за безсмъртие чрез децата. Сонет 18 въвежда новата, основна за цялата сюита тема – за безсмъртието, дарено от поезията. Гарант за неувяхващата младост и красота на приятеля стават стиховете, посветени на младия красавец от влюбения в него поет. Обединени от общ мотив са и сонетите от 71-и до 74-и. Смесовата им организация се гради около парадокса, че след физическата смърт на поета душата му ще продължава да живее чрез поезията, но тъй като тази поезия е вдъхновена от любовта към приятеля, по този начин се съхранява вечна и безсмъртна тъкмо тази любов. Друга група от десетина сонета (78–86) обиграва темата за съперника, като съперничеството в поезията и любовта се интерпретира многообразно и – подобно на изграждането в първите седемнадесет сонета – придава на тематичната последователност изразителна градация. Стотният сонет е поставен непосредствено след единственото стихотворение в сюитата, което с удължения си текст нарушава традиционната формула, а от него до сонет 106 са представени в резюме всички разработени до този момент теми. Освен очевидните съответствия, сборникът показва и други, сложно постижими съдържателни съотнесености. Всички позовавания на образи, свързани с времето, месеците и сезоните, са затворени в 126-те сонета, посветени на приятеля. Любопитно отклонение от традицията е и обстоятелството, че единст-

вено по отношение на мъжа-приятел е използван метафоричният образ на огледалото, което младият мъж представлява за поета. В кръга на тези сонети са ограничени и обръщенията към Музата. От 127-и сонет започва аферата със Смуглата дама, която влиза в активна противопоставеност със съществуващата конвенция на сонетните сюети, тъй като не само външността и характерът на възпяваната любима, но и отношението към нея са чужди на куртоазния модел, съхраняван и възпроизвеждан от ренесансовите сонети.

За ренесансовите поети и читатели традиционната схема на сонетната сюета е била свързана с образците, създадени от Данте и Петрарка, но най-често образецът е придобивал валидността си с посредничеството на уподобяващи го сборници, излезли изпод перото на множество други – оригинални или епигонстващи поети, които възпроизвеждали механично готовия модел, за да го превърнат в клише.

Основно положение в традиционната сонетна сюета е характерът на влюбения поет, който е благочестив и безнадеждно устремен към любимата жена, без каквато и да е надежда за удовлетворяваща взаимност. Красотата на любимата, в съгласие с доминиращите естетически вкусове на ренесансовата епоха, асоциативно се свързва с представата за бяло лице, руси коси и светли очи, което подпомага обичайния платонически рефлекс за ангелизация на обекта на любовното чувство. Показателен за стереотипизацията на облика, в който се появява възпяваната любима, е един сонет на Томас Уотсън (*Thomas Watson, 1557–1592*), съвременник на Шекспир, в който портретът на идеалната дама е нагласен по следния начин: „Русите ѝ къдри са по-красиви от злато. / Блестящите ѝ очи заслужават мястото сред звездите; / думите ѝ са сребърна музика. / На всяка от страните ѝ лежат роза и лилия. / Дъхът ѝ е сладостен парфюм и божествен пламък. / Устните ѝ са по-червени от корал. / Шията ѝ е по-бяла от лебедовата. / Гръдта ѝ е прозрачна като кристал.“

В контекста на тези клишета става очевидна активната полемика, която Шекспир води с конвенциите в 130-и сонет:

Очите ѝ не са звезди, не може  
устата ѝ с корал да се сравнят,  
тя няма бяла като перла кожа,  
а гарванови шитки, смугла гръд.

Не бели рози – пищни и богати –  
не алени са нейните страни.  
Ухае тя, но с нежни аромати  
едва ли би могла да се сравни.

Страните ѝ не са като жасмини,  
не бих сравнил челото ѝ с цветя...  
(превод Владимир Свинтила)

Пак в услуга на платоническия рефлекс работят и другите общи места в представянето на любимата. Нравствеността ѝ е толкова съвършена, че придава допълнителен блясък на красотата ѝ. Тя задължително отблъсква поривите на влюбения в нея мъж или поне непреклонно му се изпъзва. Достоинствата ѝ са така изключителни, че дори и след смъртта си тя продължава да оказва влияние върху поета. Ето защо ранната смърт на любимата се превръща в почти задължително условие на сюжета. Като обект на принципно непостижима любов, макар и описана често с детайли на физическата ѝ конкретност, което е особено характерно за поетическото битие на Лаура, Дамата се превръща в символ и образът ѝ надмогва границите на биографичната конкретност. Това предпоставя назоваването на любимата с имена, които са откровено символични. Дантевата Беатриче например, независимо от свидетелствата за историческа достоверност, очевидно присъства в „Нов живот“ с емблемата, носена от името ѝ. Производно на *beata*, което на латински означава *блажена*, Беатриче може да се разчете като „приносителка на блаженство“. По повод на възпятата от Петрарка любима биографите споделят единодушно мнението, че става въпрос за поетическо прозвище, в което артистично се преплитат *lauro* (лавър) като символ на славата и *l'aura* (ветреца) като метафора на усещането за благодат, което Лаура внушава на поета. В посоката на подобна алегоризация става ясно защо в други сонетни сюети с такава изненадваща последователност обект на безнадеждната, но и благословена любов стават все жени с невероятни имена от типа на Фидеса, Кастара, Идея или Цинтия.

В контекста на така представената схема проличава колко драстично е несъвпадението между сонетите на Шекспир и кодифицираната традиция. Най-изненадващото е, че обектът на обожание в сюетата престава да бъде единен и емоционалният порив се отпра-

вя към два различни адресата. В единия случай получателят на поетическия излив влиза в драматичен конфликт с очакванията, тъй като е мъж, а в другия обектът на любовта руши всички пред условия на поетическия еротичен екстаз, отклонявайки се от модела както по отношение на естетическите, така и на нравствените характеристики. Смуглата дама не само е прекомерно достъпна, но дарява с благоволение си и други, освен влюбения в нея поет, като на всичко отгоре и не притежава онези човешки достойнства, с които да удовлетвори високите устреми в любовния възторг на поета.

Разноречията между тези, които полагат жанровата идентичност на сонета върху конкретна прозодична формула, и другите, които я виждат в съдържателната цялост на сюитата, са непреодолими. Ето защо по-разумно и продуктивно изглежда вниманието да се насочи към историческото развитие на сонета и моментите на неговия най-голям разцвет, както и към специалното място, което заема в жанровата номенклатура на различните национални литератури. Други важни обекти за наблюдение са характерните теми, които сонетът използва, стиховата му архитектоника, както и разнообразните схеми на римата. Проучването на тъкмо тези проблеми дава перспектива към отговора на въпроса дали съществуват основания да се говори в обобщителен план за *европейски сонет* и дали съществува подобен инвариант, който може да бъде определен без оглед на своеобразието при осъществяването му в отделни национални литератури или в творчеството на различни поети.

Историческият преглед на сонета може да започне от етимологията на неговото наименование. Сонет се извежда от латинското *sonitus* или италианското *sonnetto* и се тълкува като умалителна форма на *sonus* и *suono*, следователно първичното значение се свежда до „малък звук“ или „песничка“. Подобна етимология подсказва, че сонетът е стихотворение, предназначено за *песенно изпълнение*. Стабилизирането на тази семантика се потвърждава от обстоятелството, че на провансалски и сицилиански език *sonet* означава *песен*.

Дългата история на сонета може да бъде представена в резюме по следния начин. Началото ѝ единодушно се свързва със Сицилия, където традицията се заражда през първата половина на XIII век. Важна роля за началната фаза от развитието на сонета изиграва интензивният литературен живот, известен под името Сицилианска школа. Разцветът на тази школа е при немския император Фрид-

рих II, чийто двор в Палермо става влиятелен културен център в периода от 20-те до 50-те години на XIII век. Италианската литература от тази епоха е пъстра и нееднородна, тъй като, освен че е подложена на силните влияния, оказвани от провансалската поезия, тя се подхранва и от контакти с културата на Византия и Арабския свят. От периода 1220–1240 година са запазени около 35 сонета, написани от придворни поети. Главна роля в поетическия кръг очевидно е играл поетът Джакомо Нотаро да Лентино (*Jacopo Notaro da Lentini, първа половина на XIII в.*). Други известни поети от същото време, автори на сонети, са Риналдо д'Акуино (*Rinaldo d'Aquino*), когото литературните историци приемат за брат на Тома Аквински, и Пиетро дела Виня (*Pietro della Vigna*).

„Изнамирането“ на италианския сонет се приписва на Лентино за времето около 1215–1233 година. Формулата на сонета очевидно не е изнамерена от него. Вероятно тя става в един момент интегрална част от поезията, писана на латински и народните езици в Италия и Прованс, и започват опитите да се изследват и използват възможностите, които тя дава. В Сицилия популярност има т. нар. *strambotto* – популярна поетична форма, състояща се от два катрена. Популярна е хипотезата, че сонетът представлява всъщност страмбото, удължено с двоен рефрен от 6 стиха (два терцета).

В Италия сонетът навлиза през втората половина на XIII век. От това време са запазени сонетни произведения на над двадесет автора. Между тях с най-голяма известност се ползват Гуитоне д'Арецо (*Guitone d'Arezzo, 1225–?*), който регламентира правилата за италианската римна схема, и Балдучо д'Арецо (*Balduccio d'Arezzo*). Не е безинтересно да се отбележи, че най-големият майстор на италианския сонет – Петрарка, произхожда тъкмо от Арецо – съседен град на Флоренция и неин основен съперник. Главната област, в която през този период се развива сонетът, е Тоскана, тъй като там очевидно е съществувала специфичната културна среда, която прави това развитие възможно.

Популярността на жанра може да се отдаде и на литературно направление, известно под името „сладостен нов стил“ (*dolce stil nuovo*). В поезията на „стилювистите“ сонетът се превръща в идеално упражнение за изящество и гладкост на езика. Важно за развитието на сонета е и творчеството на големия болонски поет Гуидо Гуиницели (*Guido Guinizzelli, ок. 1235–1276*), когото Данте не само нарича (в трактата си „За народното красноречие“, 1305) „ве-

ликия Гуидо“, но го и припознава като свой учител и „баща“. В неговата поезия, която е представителна за „сладостния нов стил“, се конкретизира по специфичен начин влиянието на провансалската поезия, като на мястото на представата за „изящната куртоазна любов“ се появява идеята за сакрализираната „благородна любов“, която възвисява духовно поета.

От късната част на века най-значим е приносът на флорентинеца Гуидо Кавалканти (*Guido Cavalcanti*, ок. 1259–1300). От него са запазени 52 сонета, които демонстрират закрепването на характерната за „сладостния нов стил“ мистична доктрина за облагородяващата и възвисяваща роля на любовта. В последното десетилетие на XIII век не без зависимост от примера на Кавалканти, когото определя като един от най-големите поети на Италия – както в трактата „Пир“ (1307) и в коментара към „Божествена комедия“ (*Divina Commedia*, 1321), вече самият Данте започва да пише сонети, част от които включва в книгата си „Нов живот“ (като цяло от него са останали 55 сонета).

Изключителна роля за утвърждаването на сонета изиграва помладият и вече принадлежащ към едно следващо поколение Франческо Петрарка. Докато Данте определя сонета като най-нисък тип поезия (в „За народното красноречие“), Петрарка има съзнание за изключителната стойност на поетическите си постижения и особено на своя „Песенник“, който създава славата му като „певец на Лаура“, въпреки че според собствените си ценностни критерии е държал несравнимо повече на хуманистичните си опити и е виждал в сонетите за любовта осъдителна проява на творческа суета. Независимо от степента на еманципация по отношение на традиционния куртоазен модел, сонетите на Петрарка не могат да се окачествят като свободни от известна изкуственост, произтичаща от неизменните вариации върху платоничната доктрина за любовта. Този схематизъм бива преодолян едва от поетите на XV и XVI век, по времето, когато сонетът надхвърля границите на Италия, за да навлезе в литературата на Франция, Испания, Португалия, Нидерландия и Англия.

През следващите векове, назовавани в културната история с италианските им имена – *quattrocento* и *cinquecento*, сонети творят поети като Матео Боярдо, Лоренцо ди Медичи, Леонардо да Винчи, Лудовико Ариосто, Пиетро Бембо, Микеланджело Буонароти, Балтазар Кастилионе, Торквато Тасо (1544–1595) и Джордано Бруно. По-късно своя принос за развитието на сонетното изкуство да-

ват Томазо Кампанела и Джовани дела Каза, за когото се предполага, че за първи път използва анжамбмана в сонет. Трябва да се споменат като автори на сонети и двете известни поетеси на Късния италиански ренесанс – Витория Колона и Гаспара Stampa. През XVIII век сонети в Италия творят Пиетро Матастазио, Джузепе Парини и Виторио Алфиери, а през XIX век традицията се продължава от Винченцо Монти.

Новите времена удържат актуалността на сонета чрез поезията на Уго Foscolo, Кардучи, Джовани Пасколи и Габриеле д'Анунцио. Любопитно е да се отбележи фактът, че Джакомо Леопарди – вероятно най-значителният италиански поет след Петрарка и също така може би най-проникновеният коментатор на *Il Canconiere* – никога не е написал стихотворение, по-късо от петнадесет стиха, при положение че сонетът е все още много популярен в неговото време.

Във Франция успехът на сонета е толкова зашеметяващ, че дава основание на някои от френските ренесансови поети да останат с непоколебимото убеждение, че те самите са създатели на новия жанр. За онези, които признават ролята си на приемници, остава възможността да игнорират италианското влияние, като подчертават провансалския произход на сонета и поставят под съмнение ролята на сицилианските поети. Първите значителни автори на сонети във Франция са Клеман Маро (*Clément Marot*, 1496–1544) и Мелен дьо Сен Желе (*Mellin de Saint-Gelais*, 1487–1558) – от тях са запазени респективно по 10 и 17 сонета. Важно е да се отбележи, че около 1520 година и двамата прекарват известно време в Италия (на относително млада възраст – преди да са навършили тридесет години). Написаните от тях сонети обаче имат само фактологична стойност. Голямата заслуга за утвърждаването на сонета във Франция и за формирането на специфичната му „френска“ модификация имат поетите на „Плеядата“ Пиер дьо Ронсар, който експериментира с александрийския стих, Реми Бело и най-вече Жоашен дю Беле с няколкото си сборника, широко известни и преведени по-късно в други страни: споменатия вече „Оливия“, „Жалби“ (*Regrets*, 1558), „Руините на Рим“ (*Les Antiquités de Rome*, 1558). Малерб, от своя страна, използва авторитета си за окончателното налагане на александрината като различителен белег на френския сонет. Като цяло развитието на сонета във Франция се осъществява два-три века по-късно, отколкото в Италия.

Непосредствено след залеза на ренесансовата епоха затихва и интересът към сонета. Въпреки че сонетът би трябвало да импонира на нормативната поетика, класицистичният XVII век се оказва неподходящ за по-нататъшното му развитие. По принцип, макар и с известни изключения, литературата на века не цени „малките жанрове“. Сонети се пишат само епизодично и най-вече за отдих. Свидетелства за оцеляването на формата може да се открият в творчеството на Пол Скарон (*Paul Scarron, 1610–1660*), Лафонтен (*Jean de La Fontaine, 1621–1695*) и Боало.

Просветителският век също се оказва неблагоприятен за сонета във Франция. От една страна, това се дължи на обстоятелството, че определяща за епохата е тенденцията към освобождаването на литературата от строгите формални ограничения. От друга страна, литературата на XVIII век както във Франция, така и в Англия има определено предпочитание към обективните жанрове. В това отношение единствено изключение прави Германия, където Просветителският век намира равностойна изява в развитието на лирическата култура и съвпада до голяма степен с периода на класическата немска поезия.

Сонетът не е особено популярен сред френските романтици и в това няма нищо изненадващо, тъй като метежните им пориви трудно биха се удържали в подчинената на строги предписания форма. Сонети могат да се открият в късното творчество на Юго (*Victor Hugo, 1802–1885*) – десетина сонета, на Алфред дьо Мюсе (*Alfred de Musset, 1810–1857*) – около двадесет, и само няколко при Алфред дьо Вини (*Alfred de Vigny, 1797–1863*). Най-интересни са опитите на Мюсе, който постига забележително богатство на римните схеми и изящество на стиховата структура. Във втората половина на XIX век, когато настава времето на култ към формата, френският сонет изживява истинско възраждане. Заслугата за това е на парнасистите – най-вече на Теофил Готие (*Theophile Gautier, 1811–1872*), идеолога на естетическата доктрина „изкуство за изкуството“, и Льоконт дьо Лил (*Charles Leconte de Lisle, 1818–1894*). Нататък специален интерес към сонета проявяват Шарл Бодлер (*Charles Baudelaire, 1821–1876*), Ередиа (*Heredia*), Сент Бьоф (*Sainte Beuve, 1804–1869*), Сюли Прюдом (*Sully Prudhomme*), Жерар дьо Нервал (*Gerard de Nerval, 1808–1855*). Върхът в развитието на тази тенденция съвпада със символизма, като най-блестящите образци на жанра се появяват в творчеството на Стефан Маларме (*Stephane Mallarmé,*

*1842–1898*) и Артюр Рембо (*Artur Rimbaud, 1854–1891*). Въпреки наглед неблагоприятните предусловия, сонетът продължава да присъства във френскоезичната поезия от XX век с най-ярки постижения в творчеството на Емил Верхарен (*Emile Verhaeren, 1855–1916*), Аполинер (*Guillaume Apollinaire*), Пол Валери (*Paul Valéry, 1871–1945*) и Пол Клодел (*Paul Claudel, 1868–1955*).

Изключително богата е историята на сонета в Англия. В някаква степен изглежда парадоксално, че Джефри Чосър не е написал нито един сонет, при положение че е пътувал из Италия и е познавал освен произведенията на Бокачо, от които изпитва силно влияние и на които прави авторски адаптации, пригодени към английския вкус, и творчеството на Данте. Но факт е, че първият английски сонет принадлежи на сър Томас Уайът (*Thomas Wyatt, 1505–1542*) и е написан приблизително по същото време, когато във Франция Клеман Маро оштва перото си в новия жанр. Английската читателска публика се запознава със сонета чрез антологията *Tottle's Miscellany*, наречена по името на издателя си и публикувана през 1557 г. Поместените в нея стихотворения били писани няколко десетилетия по-рано от Уайът и граф Сърри (*Henry Howard Surrey, 1517–1547*), за които има сведения, че в младите си години са посещавали Италия. Ролята им в историята на европейския сонет е подобна на тази на Ронсар и Дю Беле. Сърри реформирал формата на сонета, утвърдена от Петрарка, като за първи път предлага схемата от три катрена и куплет. По-интересен като автор е Уайът, при когото водещ е стремежът към израз на непосредствени човешки чувства. Илюстрация на творческата му ориентация са сонети като „Описание на противоречивите чувства на един влюбен“, лирическият герой в който изживява драмата на сблъсъка между редуващи се противоположни емоции, и „Променлива мечта“, където е анализирана парадоксалната човешка реакция на все по-страстен стремеж към неосъществимото.

Английският сонет се развива под прякото влияние на първите му майстори в Италия, но несъмнено получава вдъхновение и от поетите на „Плеядата“. Едмънд Спенсър (*Edmund Spenser, 1552–1599*) – авторът на сборника *Amoretti* (1595), превежда Дю Беле, а изследователите на Шекспир говорят за влияние откъм Франция. Векове по-късно Уилям Уърдзуърт (*William Wordsworth, 1770–1850*) – един от големите авторитети на романтичната епоха,

в своето стихотворение „Не укорявай сонета“ (*Scorn Not the Sonnet*) посочва като най-значим за развитието на сонета приноса на Милтън, Шекспир, Спенсър, Данте, Петрарка, Камоинш и Тасо. През XVI и XVII век в Англия са създадени огромен брой сонети. В последното десетилетие на XVI век там дори се говори за „сонетна мания“, в резултат от която само за периода между 1592 и 1597 година са били публикувани над 2500 стихотворения в сонетна форма.

Важна роля за развитието на английския сонет изиграва сър Филип Сидни (*Philip Sidney, 1554–1586*). Неговият поетически сборник „Астрофел и Стела“ (*Astrophel and Stella, 1583*) оказал огромно въздействие върху читателската публика, тъй като се разпространявал в ръкопис още преди пиратското му издание от 1591 година. Когато бива публикувана редовно през 1598 година, книгата вече е еталон за литературния вкус. Сър Филип Сидни провежда докрай реформата на сонетната форма, резултат от която е т. нар. „английски сонет“. При него се закрепва практиката четиринадесетте стиха да се разпределят на три катрена и куплет, като на финалното двустишие се придава звучене на сентенция, максима или поговорка. Докато в петраркисткия сонет личи тенденцията към обособяване в обща рамка на две до голяма степен самостоятелни стихотворения, които да представят различни аспекти към една и съща идея, английският вариант предлага по-хомогенна семантична структура. Всяка от строфите съответства на конкретен етап от развитието на мисълта: *теза – развитие на тезата – антитеза – синтез*, или представена по друг начин: *завръзка – развитие – кулминация – развързка*. Тази промяна дава нови възможности сонетната форма да бъде приложена към лирика с далеч по-разнообразен характер, тъй като отчетливото ѝ вътрешно разчленяване осигурява най-добра перспектива към диалектиката на мисълта и траекториите на описанието. Четиричастната композиция също така е изключително пригодна за слухово възприемане, тъй като съвършено изразява постепенното възходящо развитие към финалния момент.

Възможностите на тази схема се проявяват най-пълно в сонетите на Шекспир, където въвеждането на основната атмосфера, нейното задълбочаване, противопоставянето на ново настроение след „волтата“ и синтезът на поетическата идея изкристализират във формулата „когато – когато – тогава“. Образцов пример за тази схема е сонет 29:

Когато в спор със мрачната съдба  
си спомня моя минал в скръб живот  
и пращам пак молба подир молба  
към глухия бездушен небосвод

и хулейки отново своя дял,  
да се сменя веднага съм готов  
със друг, в стиха по-бързо преуспял,  
богат с мечти, поезия, любов –

тогава спомнил твоето лице,  
о, как проклинам тази слабост в мен.  
И чучулига, моето сърце  
посреща с химни идващия ден.

Със спомена за твоя властен чар  
съм по-богат от всеки земен цар.

Много популярен е бил и споменатият по-рано Томас Уотсън с изданията си през 1582 година сборник сонети, който дори е имал репутацията на верен последовател на Петрарка и е бил наричан „английския Ронсар“. Тъкмо Уотсън обаче е обект на най-остри пародийни издевателства в Шекспировите сонети.

Очевидно е, че Шекспировата сюита е резултат и своеобразен връх на това поетическо движение. Въпреки че са издадени през 1609 година, сонетите му вероятно са писани тъкмо по времето на „сонетната мания“. Ред техни особености показват връзка с другите му недраматични произведения „Венера и Адонис“ и „Обезчестената Лукреция“, писани 1593–94 година. От 1598 година е първото свидетелство за сонетите, където те са окачествени като „сладостни“ и „известни сред близките приятели на поета“.

Добил широка популярност през епохата на Ренесанса, през следващите векове сонетът бива по-скоро игнориран. В първото издание на събраните съчинения на Шекспир от 1623 година сонетите му не са включени. Запазено е като свидетелство едно хвалебствие по техен повод от 1640 година, което показва по-скоро, че става дума за популяризиране на неособено широко известни или признати произведения. Вероятна причина за това е, че по същото време е изгряла звездата на Джон Дън (*John Donne, 1573–1631*),



който култивира вкуса към по-различен тип поезия – с бароково усложнена метрика и рима, претрупана орнаментация, мъглява индиферентност и причудливи сравнения. В съпоставка с този маниерен поетически изказ стиховете на Шекспир изглеждали най-малкото твърде традиционни. Непосредствено следващата епоха на Класицизма обаче бързо забравя и за Джон Дън.

През XVII век сонетът се представя от един от гигантите на английската поезия – Джон Милтън (*John Milton, 1608–1674*). Той осъществява значителни реформи в жанра, като утвърждава отново италианския тип сонет, но засилва интеграционния момент в съотношението между октавата и секстета. Освен това Милтън отхвърля традицията на сюитата, като утвърждава практиката на самостоятелното стихотворение в сонетна форма.

След този значителен момент в историята на английския сонет развойната му линия се прекъсва. През XVIII век се наблюдават известни реставрационни усилия от страна на отделни поети, между които по-резултатни са тези на Томас Едуардс и Томас Грей (*Thomas Gray, 1716–1771*). Опитът им в сонетното творчество е свързан най-вече с пробуждане на интереса към Шекспир, но е повлиян в значително по-голяма степен от примера на Милтън. И все пак един от най-изтъкнатите изследователи на Шекспир от това време – Джордж Стивънс, твърди, че благоразположението на читателите към сонета не би могло да се осигури дори и от най-строгото постановление на парламента.

Възраждането на сонета в Англия се осъществява паралелно с преоткриването на поета Шекспир от романтиците. Самюъл Колридж (*Samuel Coleridge, 1772–1834*) заявява, че Шекспир е преди всичко поет и посочва сонетите му като велика книга. В годините на ранния романтизъм традицията се възобновява чрез поезията на Уърдзуърт. В своите повече от 500 сонета той също проявява силното влияние на Милтън, но се отклонява в посоката на по-голяма свобода в римата. Като цяло английският романтизъм, за разлика от френския, показва по-голям интерес към сонета и най-значителните му представители Колридж, Байрон (*George Gordon Byron, 1788–1824*), Шели (*Percy Bysshe Shelley, 1792–1822*) и Джон Кийтс (*John Keats, 1795–1825*) редят свои стихове по схемите му, но сонетът не става съществена част от творчеството им. В по-късните десетилетия на века сонетът става предпочитана форма за поетите префаеелити – най-вече Елизабет Барет Браунинг (*Elizabeth Barrett*

*Browning, 1806–1861*) и Данте Габриел Росети. Значителен е интересът към него и от страна на Джордж Мереди (George Meredith, 1828–1909), Оскар Уайлд (*Oscar Wilde, 1854–1900*) и Суинбърн (*Algernon Charles Swinburne, 1837–1909*). И в Англия традицията продължава през XX век, представена с особен блясък от Джон Йейтс (особено в шедьовъра му „Леда и Лебеда“) и Дилън Томас.

Историята на англоезичния сонет би трябвало да включи и развитието му в САЩ, особено в поезията на Едгар Алан По (*Edgar Allan Poe, 1809–1849*), поради огромното влияние, което той упражнява върху западноевропейския символизъм. Други американски поети, които превръщат сонета в свой творчески избор, са Хенри Лонгфелю (*Henry Wadsworth Longfellow, 1807–1882*), който прилага формата при превода на Дантевата „Божествена комедия“, Езра Паунд (*Ezra Pound, 1885–1972*), Едуард Е. Къмिंगс (*e. e. cummings, 1894–1963*) и Робърт Фрост (*Robert Frost, 1874–1963*).

Важна страница от развитието на сонета е неговата реализация в Испания и Португалия. Там той прониква по-рано, отколкото във Франция, но появата му не е приета с такъв възторг. Въведен от Маркиз де Сантьяна (*Marques de Santillana, 1398–1458*) – автора на „Ад за влюбени“, където представя себе си като ученик на Петрарка и Данте, – сонетът бива възприет от най-значимите писатели на Испанския ренесанс и на Барока – Сервантес, Лопе де Вега (*Lope Felix de Vega Carpio, 1562–1635*), Педро Калдерон (*Pedro Calderon de la Barca, 1600–1681*), Луис де Гонгора (*Luis de Gongora, 1561–1627*). Особено важен е приносът на португалския класик Луис Камоинш (*Luis Vaz de Camoens, 1524–1580*), който със своите повече от двеста превъзходни сонета се превръща в едно от емблематичните имена, свързани с жанра. От испанската литература на XX век като автори на сонети трябва да се споменат имената на Мигел де Унамуно и Хуан Рамон Хименес. Сонетът има изключителен разцвет в испаноезичните страни на Южна Америка, като най-респектиращи са примерите с Рафаел Алберти (*Rafael Alberti*) и Габриела Мистрал (*Gabriela Mistral, 1889–1957*).

Германия трудно отваря вратите си за сонета и първоначално интерес към него проявяват само треторазредни поети. Единственото по-значимо име в този неблагоприятен начален период е Йо-

хан Фишарт – преводачът и адаптаторът на Рабле, който има няколко относително успешни опита от годините непосредствено след 1575-а. Действителната интеграция на сонета в немската литература става по-късно чрез творчеството на Мартин Опиц (*Martin Opitz, 1597–1639*), Паул Флеминг (*Paul Fleming, 1609–1640*), Андреас Грифиус (*Andreas Gryphius, 1616–1664*) и още двама-трима поети, лишени от общоевропейска известност. През XVIII век сонетът не се смята за сериозна и ценна литература от повечето влиятелни критици. Бодмер и Готшед например презират сонетната форма. Едва Август Вилхелм Шлегел (*August Wilhelm Schlegel, 1767–1845*) в своя лекция от 1803–04 година, изнесена в Берлин, препоръчва интерес към сонета като форма, която е специално адекватна на немската поезия. За Шлегел и Хумболд, както и за романтиците изобщо, сонетът е знак за Средните векове, което може да обясни значително по-късния му успех в Германия. Интерес в този случай представя съпоставката с френските романтици, за които, напротив, той носи белезите на Ренесанса. Това на свой ред подсказва обяснение за липсата на особен ентузиазъм към сонета у френските романтици.

Гъоте често е заявявал сдържаното си отношение към сонета, но въпреки това в периода 1807–08 година все пак написва 17 сонета, а в цялостното му творчество броят им е 25. Всички те са любовни стихотворения, в които откровено се подражава на Петрарка. Истинска слава сонетът в Германия придобива чрез Бюргер (*Gottfried Bürger, 1747–1794*), Хьолдерлин (*Johann Friedrich Hölderlin, 1770–1843*), Йозеф фон Айхендорф (*Joseph von Eichendorff, 1788–1857*), Хайне (*Heinrich Heine, 1797–1856*), Николаус Ленау (*Nikolaus Lenau, 1802–1850*), Мьорике (*Eduard Friedrich Mörike, 1804–1875*), Фридрих Хебел (*Friedrich Hebbel, 1813–1863*). По-късни приноси към сонета трябва да се признаят на Рикарда Хух (*Ricarda Huch, 1864–1947*), Кристиан Моргенщерн (*Christian Morgenstern*), Стефан Цвайг (*Stefan Zweig, 1881–1942*), Стефан Георге (*Stefan George, 1868–1933*), а също така и на Георг Тракл (*Georg Trakl, 1887–1914*), Франц Верфел (*Franz Werfel, 1890–1945*) и Райнхолд Шнайдер (*Reinhold Schneider*). Специално място в развитието на немскоезичния сонет има Райнер Мария Рилке (*Rainer Maria Rilke, 1875–1926*) с неизчерпаемата многосмисленост на мистичния си цикъл „Сонети на Орфей“ (*Sonette an Orpheus, 1923*).



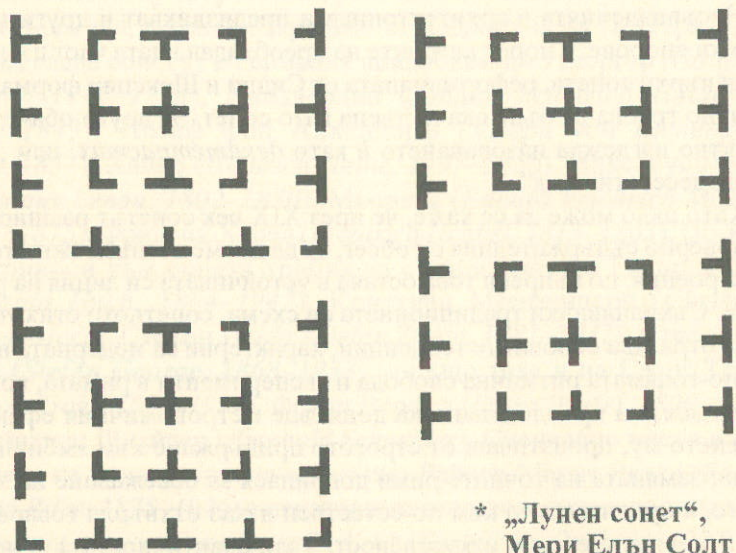
Представената като резюме история на сонета в западноевропейската литература е само суровият материал, чийто анализ би трябвало да покаже доколко имаме основание да говорим за сонета в универсален смисъл. Още на пръв поглед се набиват на очи известни несъвпадения, особено що се отнася до архитектуриката на сонета. Разделянето на катрени и терцети, което означава противопоставянето на октава и секстина, задължително за италианския и възприето от френския сонет, в английската поезия се отменя в интерес на комбинацията от три катрена и куплет. Това несъвпадение е било обект на разнообразни коментари. Несъмнено е, че възприемайки новата форма, английските поети са търсели онова звучене, което най-естествено ще се възприеме от английската им публика. Промяната на римната схема към самостоятелно съгласуване във всяка отделна строфа отговаря, от друга страна, на особеностите на английския език, който е осезателно по-беден на рими от италианския и френския. Независимо от това, че съществуват критически становища за английския сонет като по-ефективно изложение на поетическата идея, като че ли по-приемливо е отликите да се отдадат на фундаменталните различия между фонетичните структури на италианския и английския език.

Несъвпаденията в архитектуриката предизвикват и други критически спорове. Според авторите на преобладаващата част изследвания върху сонета, реформираната от Сидни и Шекспир форма несъмнено трябва да бъде окачествена като сонет. За други обаче по-коректно изглежда назоваването ѝ като *декатетрастих*, или „четирнадесетстишик“.

Като цяло може да се каже, че през XIX век сонетът разширява неимоверно съдържателния си обсег, за да поеме всевъзможни теми и настроения, но въпреки това остава в устойчивата си линия на развитие. Съхранявайки традиционната си схема, сонетното стихотворение отразява основните тенденции, характерни за модерната поезия: по-голямата ритмична свобода и експерименти в римата, които допринасят за преодоляване на донякъде метрономичния ефект в звученето му, произтичащ от строгото придържане към ямбичната норма; замаяната на точните рими допринася за освежаване на звученето, а ориентацията към по-естествен изказ отхвърля товара на непреодоляна с векове изкуственост. Тази адаптивност на сонета,

видяна в перспективата на осемвековната му история, подсказва възможност за по-нататъшно съхраняване и възраждане на жанра.

Илюстрация на експерименталните възможности, които сонетът предоставя, е стихотворението на Мери Елън Солт „Лунен сонет“ (*Mary Ellen Solt, "Moonshot Sonnet", 1970*).<sup>\*</sup> То принадлежи към т. нар. „конкретна поезия“, която търси фундаменталния визуален ефект чрез комбиниране на думи и изображения и най-често представя своеобразни картинни пъзели, оптични или акустични игри, пиктограми или калиграми. Авторката на визуалния сонет мотивира избора си с обстоятелството, че според нея от Ренесанса досега не е написан състоятелен сонет за луната. Собственото си решение тя извежда от снимките на Луната в „Ню Йорк Таймс“, където знакът, с който се означават различните райони на лунната повърхност, ѝ се вижда като подходящ градивен елемент на стихотворението. Така тя решава да мултиплицира означението, да подреди по пет знака на ред и да изгради чрез добре синхронизирани вариации система от четиринадесет реда, която съставлява нейния визуален сонет. Като травестира една – по собствената ѝ преценка – отживяла традиционна форма, Мери Елън Солт в същото време представя чрез своя „Лунен сонет“ друга, новоутвърждаваща се естетическа практика и аспирациите ѝ да търси валидни нови форми.



\* „Лунен сонет“,  
Мери Елън Солт