

СОНЕТ І РЕНЕСАНСНИЙ ДВОЧАСТИННИЙ ТАНЕЦЬ: СТРУКТУРНА АНАЛОГІЯ

У статті проведено аналогію між сонетом з його катренами і терцетами та старовинним двочастинним танцем, у якому дво- або чотиридольний розмір переходить у тридольний.

Ключові слова: сонет, катрен, терцет, ренесансний танець, Proportz, Hupf auff, Nachttanz, Saltarello.

Елена Бросалина

Сонет и ренессансный двухчастный танец: структурная аналогия

В статье проводится аналогия между сонетом с его катренами и терцетами и старинным двухчастным танцем, в котором дву- или четырехдольный размер переходит в трехдольный.

Ключевые слова: сонет, катрен, терцет, ренессансный танец, Proportz, Hupf auff, Nachttanz, Saltarello.

Olena Brosalina

Sonnet and Renaissance two-part dance: structural analogy

The article deals with an analogy between sonnet with its quatrains and tercets and ancient two-part dance, in which duple time passes to triple time.

Key words: sonnet, quatrain, tercet, Renaissance dance, Proportz, Hupf auff, Nachttanz, Saltarello.

Сьогодні сонетові виповнюється 770 років. Як відомо, ця канонізована строфа (точніше – строфожанр) веде свій рід з доби пізнього Середньовіччя, – перші датовані сонети постали 1241 року на Сицилії, в Палермо, під пером нотаря при дворі Фрідріха II Гогенштауфена на ймення Джакомо да Лентіні, але чи саме він був винахідником сонета – цього ми не знаємо [6, с. 231]. Втім, існують також інші теорії походження сонета: дехто вважає, що сонет був принесений на Сицилію з Провансу рештками трубадурів, котрі врятувалися після альбігойської війни, – але провансальські сонети нам невідомі [7, с. 132].

В усякому разі сонет швидко завоював популярність в Італії – у поетів тосканської „реалістичної” школи та „нового солодкого стилю”. А потому, переживши нечуваний тріумф за доби Відродження (Петрарка та його послідовники), рушив завойовувати інші європейські країни (назвімо Спенсера і Шекспіра в Англії, Гонгору в Іспанії, поетів „Плеяди” у Франції) [14, с. 34]. У XVIII ст. сонетне мистецтво занепадає, щоб знову відродитися в сонеті романтичному, символістському, нарешті – парнаському й неокласичному (у Франції – передусім Жозе-Марі де Ередія, у нас – Микола Зеров та його школа). Має цілковиту рацію російський сонетознавець Леонід Гроссман, пов’язуючи розквіт сонета з епохами високого культу поетичної форми [3, с. 118].

Таким чином, сонет завоював прихильність поетів багатьох поколінь і утвердився як невіддільний часові еталон поетичного твору, основна форма поезії (Йоганнес Бехер), „король строф” (Хосе Асунсіон Сільва) [2, с. 190; 7, с. 130].

Сонет постмодерний – оксюморонна термінологічна сполука, на зразок „холодного полум’я”, адже постмодерністи деструктували сонетний канон, як і всі інші, свідченням чого є хоча б антологія англійського сонета „The Penguin book of the sonnet” (2001), яка розпадається на дві нерівні частини, у більшій з яких (десь так починаючи від Т.С. Еліота) справжній сонет є рідкісним і гідним подиву винятком, а решту творів можна впевнено назвати навіть не сонетоїдами, а антисонетами [18].

Тим часом дослідники-сонетознавці й самі поети-сонетисти, віддані канонічному сонетові, декларували і декларують строгість вимог до сонетної форми, найменший відступ від яких загрожує зруйнувати „сонетність” твору. І все ж канон не лишався незмінним і непорушним – адже протягом своєї майже 800-річної історії сонет встиг розвинути кілька національних типів (сонет італійський, або петраркістський, сонет французький, сонет англійський, або ж шекспірівський, тощо), а також цілу низку т. зв. побічних форм (сонет подвійний, половинний, безголовий, „білий” – тобто неримований, сонет-акростих, брахісонет і багато інших). Додаймо до цього традиційні жанрові різновиди, чи то субжанри (як-от сонет любовний, філософський, релігійний, пародійний, сонет-мадригал, сонет-послання та ін.). До речі, існування такого субжанру, як сонет про сонет, зайвий раз підтверджує унікальність сонета в ієрархії поетичних форм, – адже жоден інший жанр не замикає своїх тематичних обріїв на самому собі!

Лишаючи осторонь проблеми жанру, поміркуймо над питанням: то що ж об'єднує більшість згаданих строфічних моделей? Іншими словами, в чому полягає непорушна суть сонета як строфи? Найперше, що спадає на думку, – це поділ на два катрени і два терцети. Але в основі цього поділу лежить ще один, простіший і первинніший, – на восьмивірш і шестивірш, що в композиційному плані відповідають висхідній частині й низхідній – (Aufgesang і Abgesang [15, с. 14], заспів і виспів, зав'язка і розв'язка [5, с. 3]). Не випадково білоруський парнасець Максим Богданович порівнював правильно написаний сонет з горіхом із двома ядрами, який ховає під однією шкаралупою дві окремі, хоч і тісно прилеглі одна до одної, половинки [1, с. 194]. І найсильніший цей композиційний злам саме в класичному типі сонета з катренами на дві рими, – адже наскрізне римування, а надто два канонічні римові „кільця”, коли останній вірш першого катрена римується з першим віршем другого, запобігає розшаруванню першого восьмивірша на два незалежні чотири-вірші й перетворює його на, за висловом Богдановича, „певний поетичний моноліт”, натомість нові рими терцетів утворюють глибоку тріщину між восьмивіршем і шестивіршем. „Отже, – підсумовує М. Богданович, – сонетна форма розпадається на дві окремі частини, що вимагає і від змісту кожної з них як закінченості, так і незалежності” [1, с. 194].

З'ясуємо це так докладно, бо цей первинний структурний поділ якнайкраще відповідає сицилійській теорії походження сонета. В італійському підручнику поезики, що на нього посилається Ігор Качуровський, зазначено: „[Сонет] походить з... поєднання одного стромбото восьмивіршового з одним шестивіршовим...”. *Стромбото* – жанр фольклорного походження: поезія з шістьох або вісьмох віршів, що римуються через один. І справді, як довідуємося з „Генерики і архітектоники” І. Качуровського, „найдавніші сонети складаються з двох катренів на дві рими, при чому ці рими – перехресні, та двох терцетів, котрі можуть бути або на дві рими (тоді вірші в них римуються через один, як і в катренах), або на три – тоді маємо т. зв. тернарну риму...” [7, с. 132-133].

Ці факти дають нам неоціненну „зачіпку”, пов'язуючи сонет, цього „короля строф”, що сприймається як квінтесенція літературності, результат строгої версифікаційної дисципліни й концентрованої роботи думки, з фольклором, з тим нерозчленованим мистецьким дійством, де діє закон синкретизму і слово, музика та рух зливаються воедино.

Цілком очевидно, що фольклорні прототипи згаданих стромбото не декламувалися, а співалися. І так само очевидно, що сонет не випадково здобув свою назву, яка походить від італ. *sonare* – „звучати” [3, с. 117], за іншою версією – від прованс. *sonet* – „пісенька” [5, с. 3]. А в Німеччині, до речі, сонет певний час називали *Klinggedicht* – „дзвінкий вірш” [3, с. 117]. Звідси теоретики висновують, що первинною і невід'ємною рисою сонетної форми, продиктованою вже самою етимологією терміна „сонет”, є її „музичність”, яка охоплює і досконалість фонічного впорядкування словесного матеріалу, зокрема й „дзвін рим”, і ритмічну стрункість, і – за висловом Л. Гроссмана – „живу музику строфічних переходів” [3, с. 117].

Хіба що Йоганнес Бехер не визнавав музичних чеснот сонета: „Сонет..., – писав він, – за своєю суттю цілковито позбавлений музичності, в поезії він якраз антипод музичного звукопису, і ті сонети, в яких застосовані музичні засоби, вбивають сонет як самостійну поетичну форму і перетворюються в найкращому випадку на 14-вірш, що „мелодійно звучить” [2, с. 204]. Але така позиція є радше винятком.

Щодо конкретних музичних аналогій, то, на думку Теофіля Готьє, „сонет являє собою різновид поетичної фуґи, тема якої повинна проходити і повертатися до свого цілковитого розв'язання в намічених формах” [за: 3, с. 127-128]. Але ця вишукана метафора стосується передусім композиції й архітектоники сонета, того руху інтелектуальної енергії, який має привести класичні тезу й антитезу до синтезу.

Якщо ж вести мову саме про строфічну будову сонета, то на думку спадає аналогія зі світу ренесансної музики – двочастинний танець, перша частина якого викладена у дво- або чотирьодольному розмірі, а друга, заснована на тій самій темі, – у тридольному. Такій зміні музичного метра відповідає перехід від сонетних катренів до терцетів – від „квадратного” руху до „трикутного”, а взаємовідносини двох самостійних і водночас тісно пов'язаних між собою танцювальних частин нагадують стосунки сонетного восьмивірша з шестивіршем.

У збірнику „Клавирні п'єси західноєвропейських композиторів XVI – XVIII ст.”, упорядкованому російським музикознавцем Миколою Копчевським, розміщено чотири твори, що мають вищезгадану структуру, – два англійського походження і два німецького, зокрема „Німецький танок” Августа Нормігера (XVI – XVII ст.) із сюїти з трьох п'єс, виконання якої, вочевидь, було

пов'язане з різдвяними святами [8, с. 12]. Щодо згаданого танку Нормігера упорядник зазначає: „Цей танець викладається – як це було заведено в багатьох старовинних танцях – у двох видах: услід за основним, дводольним іде так званий Proportz, тобто тридольний варіант” [10, с. 5]. Інакше кажучи – змінюється „пропорція” викладу теми (спершу – розмір 2/4, згодом – 3/4).

Цікавий приклад подібної танцювальної структури подають Карл Перріш і Джон Оул у своїй хрестоматії „Зразки музичних форм від григоріанського хоралу до Баха” – це, власне, два окремі танці, поєднані у щось на зразок найпростішої сюїти, що постали в Німеччині біля 1550 року і виконувалися на лютні. Перший танець має назву „Der Prinzentanz” (зрозуміло й без перекладу), другий – як і слід чекати – „Proportz” [13, с. 65-66]. Звернімо увагу, що перша п'єса, з чотиридольним розміром, має темпову позначку „Повільно”, натомість друга – „Швидко”, що відповідає заувазі Теодора де Банвіля про повільність та урочистість катренів і легкість та швидкість терцетів [за: 3, с. 126-127].

Варто навести коментар упорядників: „Даний зразок ілюструє принцип, що широко практикувався в танцювальній музиці того часу, – послідовність повільного танцю в парному метрі та його трансформації у жвавому тридольному русі. У Німеччині така пара танців зазвичай називалася Tanz і Nach Tanz (букв. „танець і післятанець”); найменування Proportz, що стосується Nach Tanz, вказує на те, що він являє собою ритмічну трансформацію Tanz” [13, с. 67-68].

Натомість у німецькому розділі нотного збірника „Musik aus früher Zeit (Музика старого часу): 1350 – 1650” (Майнц, 1996) у тій самій функції, що й Proportz та Nach Tanz, двічі застосовано термін „Hupf auff”, дослівно „стрибай угору!” [16, с. 15, 16], і один раз – Saltarello [16, с. 21]. Слово італійське, а позначає майже те саме, що й німецький відповідник (від італ. saltare – „стрибати”): танець сальтарело, жвавий і веселий, уперше засвідчено у XIII ст. в Неаполі, – для нього характерний тридольний розмір, швидкий темп і особливі стрибучі рухи. У XV ст. значення терміна поширилося на тридольний розмір у поєднанні зі швидким темпом [17]. У згаданому збірнику сальтарело приєднується до Bassa imperiale – повільного придворного танцю, якому у французькому розділі відповідає Basse dance [16, с. 57].

Визначний російський знавець старовинної музики Тамара Ліванова, ведучи мову про німецький рукописний збірник лютневих п'єс кінця XVI ст., розглядає як перший компонент танцювальної сув'язі, до якого приєднувався швидкий сальтарело, танець пасамецо (етимологія прозора – „середній крок”) – дводольний або чотиридольний повільний танець півкроками [11]. Таким чином, виходить на поверхню глибоко архаїчне підґрунтя контрасту дводольного і тридольного музичного метра – протиставлення танцювального кроку і стрибка... Зіставмо з цим тяжіння сонета до антитетичності – як на композиційному, так і на стилістичному рівні.

Загалом, термін „ренесансний танець”, винесений у назву цієї статті, вжитий досить умовно – адже згадані нами зразки, безперечно, постали не на порожньому місці, мали своїх попередників – і не лише в авторській музиці, а й у благодатному середовищі фольклорних синкретичних форм, звідки походить і стромбото, яке дало початок сонетові...

Не випадково такий знавець міфопоетики, як Володимир Топоров, доходить висновку, що „генетичне минуле сонета, що відклалося в його структурних особливостях, не виключає можливості бачити в цій формі видозмінений і переінтерпретований запис архаїчної міфопоетичної схеми. Зокрема ці джерела сонета могли б, вочевидь, пояснити, чому в цій штучній вишуканій літературній формі не раз... виникають досить безпосередні аналогії з формами народної словесності (між іншим, і з такими, які припускають зв'язок із музикою та хореографією)” [14, с. 38]. Цілком можливо, що Топоров мав на увазі саме ті танцювальні аналогії, які стали темою цієї розвідки. І все ж дещо несподівано звучить його припущення, що „в певному розумінні сонет може розглядатися як пізніша і притому вторинна філіація того типу текстів, які колись описували схему світового древа” [14, с. 38].

Водночас контраст „квадратного” і „трикутного” руху, що є визначальним для сонета (як і для старовинного танцю розглянутого вище типу), варто розглянути і в контексті символіки чисел, – адже сонет жанр питома середньовічний, а в Середньовіччі, згідно з видатним російським медієвістом Ароном Гуревичем, „число було суттєвим елементом естетичної думки і сакральним символом, думкою Бога” [4, с. 13]. Зокрема, „число три... – означає А. Гуревич, – символ усього духовного... чотири було... числом світових елементів, тобто символом матеріального світу” [4, с. 264-265].

Молода українська дослідниця Олена Колупаєва, посилаючись на розвідку Метью Чайссона і Джанін Роджерс, наводить докази зв'язку сонетної форми навіть із геометрією і математикою.

Так, квадратний корінь від 8 (восьмивірш) і 6 (шестивірш) дорівнює кореню квадратному від 10 (кількість складів у рядку сонета, якщо рахувати склади в італійському одинадцятискладовику до константи включно, тобто за франко-португальським принципом) – а це відповідає формулі теореми Піфагора, що, як відомо, встановлює співвідношення між сторонами прямокутного трикутника. А ще співвідношення сонетного восьмивірша з шестивіршем, якщо відняти від нього заключну однорядкову пуанту, збігається з трійкою чисел послідовності Фібоначчі: $(8 + 5 = 13) + 1$. І ця аналогія виявиться ще переконливішою, якщо згадати, що славетний математик був приятелем Джакомо да Лентіні! [9, с. 6]

Але нас зараз більше цікавлять музичні паралелі, і тут у пригоді стає Джек Ліндсей, який у своїй „Короткій історії культури” трохи конкретизує зв'язок символіки чисел із середньовічною музикою, відзначаючи опір італійських та іспанських дводольних танців церковній догмі про необхідність тридольного метра, що виражав ідею Трійці [12, с. 154].

У зв'язку з цим прозорішою стає ще одна аналогія до сонетної форми, запозичена цього разу з галузі архітектури. Мова йде про гіпотезу Рукавишнікова, автора статті про сонет у двотомній російській „Літературній енциклопедії” („Словнику літературних термінів”), виданій 1925 року. На його думку, сонет був відгуком на архітектурні досягнення готики і повторював план західного фасаду готичного собору: прямокутник, найчастіше витягнутий угору, і на ньому з боків два видовжені прямокутники веж, північної та південної (їм відповідають сонетні катрени), що їх завершують рівнобічні трикутники шпилів (терцети) [за: 15, с. 7-8]. Важко погодитися, що сонет копіював готичні архітектурні форми, натомість те, що і в сонеті, і в готичному храмі втілює той самий естетичний принцип, та сама числова пропорція – це припущення виглядає цілком вірогідним. З огляду на середньовічну символіку чисел собор, що поєднує чотирикутні об'єми з трикутними, виражає ідею зв'язку матеріального світу зі світом незримим, землі з Небесами. І з цього випливає, що та сама ідея закладена і в сонеті.

Інтерпретацій сонетної структури може бути незліченна кількість, і серед них саме аналогія зі старовинним двочастинним танцем веде нас углиб жанрової передісторії сонета, виявляючи його споріднення з найпростішою танцювальною сюїтою, антитезою повільного танцю і швидкого, дво- і тридольного розміру, зрештою – танцювального кроку і стрибка. Важливо пам'ятати, що це не був крок заради кроку чи стрибок заради стрибка і так само не довільна зміна музичного метра чи темпу, а більш або менш архаїчні символи, за якими стоїть одвічне протиставлення земного і небесного, тлінного і нетлінного, матеріального і духовного. І у світлі цього не такою вже й необгрунтованою бачиться гіпотеза В. Топорова про приналежність сонета до того типу текстів, що первісно описував схему світового древа, яке проростає крізь усі рівні світобудови. Можливо, саме в цьому криється секрет еталонності сонета в колі поетичних форм і водночас секрет його довголіття.

Література

1. Багдановіч М. Санет: Тэарэтычна-гістарычны нарыс / Максім Багдановіч // Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. – 2-е выд. – Мінск, 2001. – Т. 2. – С. 193-194.
2. Бехер И.Р. Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету / Иоганнес Р. Бехер // Вопросы литературы. – 1965. – № 10. – С. 190-208.
3. Гроссман Л. Поэтика сонета / Леонид Гроссман // Проблемы поэтики: Сб. статей под ред. В.Я. Брюсова. – М.–Л.: Земля и фабрика, 1925. – С. 115-140.
4. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / Арон Гуревич. – М.: Искусство, 1972. – 318 с.
5. Добрянський А. Живі, грізні, огромні сонети / Анатолій Добрянський // Український сонет: Антологія / Упор. текстів, вступ. стаття та прим. А.М. Добрянського. – К.: Рад. письменник, 1976. – С. 3-20.
6. Качуровський І. Генерика і архітектоніка / Ігор Качуровський. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2005. – Кн. 1: Література європейського Середньовіччя. – 382 с.: іл.
7. Качуровський І. Генерика і архітектоніка / Ігор Качуровський. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – Кн. 2: Ч. 2: Засади наукового літературознавства; ч. 3: Жанри нового письменства. – 376 с.
8. Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI – XVIII вв. / Сост. и ред. Н. Копчевского. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 2: Англия, Германия. – 64 с.
9. Колупаєва О. Особливості архітектонічної форми сонета: Інтерпретація числової символіки / Олена Колупаєва // Питання літературознавства: Наук. зб. – Чернівці: Чернівецький національний університет, 2011. – Вып. 82. – С. 3-8.

10. Копчевский Н. О клавирной музыке Англии и Германии // Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII вв. / Сост. и ред. Н. Копчевского / Николай Копчевский. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 2: Англия, Германия. – С. 2-8.
11. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года (Эпоха Возрождения): Учебник [Электронный ресурс] / Тамара Ливанова. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/livan2/07.php
12. Ліндсей Дж. Коротка історія культури: Від доісторичних часів до доби Відродження: У 2 т. / Джек Ліндсей / Пер. з англ. В. та Л. Герасимчуків. – К. Мистецтво, 1995. – Т. 2. – 256 с.
13. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха / Карл Пэрриш, Джон Оул / Пер. с англ. – Л.: Музыка, 1975. – 177 с.
14. Топоров В.Н. Сонеты Дю Белле: К предыстории жанра / Владимир Топоров // Вторичные моделирующие системы. – Тарту, 1979. – С. 33-45.
15. Чапля В. Сонет в українській поезії: Історично-теоретичний нарис. До соціології українського вірша / Василь Чапля. – Харків–Одеса: Державне видавництво України, 1930. – 79 с.
16. Musik aus früherer Zeit: 1350–1650 / Herausgegeben von Willy Apel. – Mainz: Schott, 1996. – 72 ss.
17. Saltarello // Wikipedia [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://en.wikipedia.org/wiki/Saltarello>
18. The Penguin book of the sonnet: 500 years of a classical tradition in English / Ed. by Phillis Levin. – Penguin books, 2001. – 448 pp.