

## SONET V DÍLE A. S. PUŠKINA

Reinhard Ibler (Magdeburg)

1. V literárněvědné rusistice je dosud nesporným faktem, že Puškin je autorem celkem tří sonetů, které všechny vznikly v roce 1830: *Сонет, Поэту* a *Мадона*. Patrný nezájem básníka o tento poetický žánr je asi hlavní důvod, proč – pokud vím – neexistují žádné speciální studie o tématu „Sonet v díle A. S. Puškina“. Trochu pozornosti věnovali problematice dva ruští badatelé v pracích z dvacátých let. V přehledovém článku z roku 1923 o vývoji evropského sonetu pojednává **Leonid Grossman** krátce i o přínosu Puškina k evoluci ruského sonetu.<sup>1</sup> Podle Grossmana Puškin psal jenom „volné sonety“, protože neodpovídají klasickému vzoru tohoto žánru.<sup>2</sup> O otázce literárních vzorů Puškinových sonetů píše **N. Jakovlev** v stati z roku 1926.<sup>3</sup> Umělecká hodnocení tří textů jsou velice rozdílná. **Pjotr Dmitrijevič Buturlin** (1859-1895), jeden z velkých badatelů o sonetu v ruské literatuře druhé poloviny 19. století, byl přesvědčen, že sonety Puškina vůbec nejsou sonety, protože tento žánr nemůže dovolit velkou uměleckou volnost.<sup>4</sup> Podle N. Jakovleva jsou sonety Puškina, naopak, „[...] совершеннейшие и классические сонеты в русской поэзии.“<sup>5</sup>

2. Tento rozpor v hodnocení sonetů se vysvětluje rozdílnými koncepcemi literárního žánru. Koncepce, ze které vychází Buturlin, chápe žánr jako něco statického, nezměnitelného, trvalého. Je to onen názor, který je typický pro

<sup>1</sup> Гроссман, Л.: *Мастера сонета* (Приложение). In: Гроссман, Л.: *Мастера слова*. Москва 1928, s. 329-347 (o sonetech Puškina viz s. 341-343).

<sup>2</sup> „[...] сонеты Пушкина, сохраняя главную virtus своего искусства, должны быть признаны ‘вольными’, как и сонеты Шекспира или Бодлера [...]. В эволюции русского сонета это замечательные опыты, но у некоторых преемников Пушкина и даже у его предшественника Дельвига мы находим более совершенные и классические типы.“ (tamtéž, s. 343) Podobný názor má i В. В. Томаševskij: „Пушкинские сонеты принадлежат к очень вольной форме.“ (*Строфика Пушкина*. In: *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. 2. Москва – Ленинград 1958, s. 96).

<sup>3</sup> Яковлев, Н.: *Сонеты Пушкина в сравнительно-историческом освещении*. In: *Пушкин в мировой литературе*. Сборник статей. Ленинград 1926, s. 113-132.

<sup>4</sup> Viz v stati Grossmana s. 343.

<sup>5</sup> Jakovlev (1926), s. 116.

normativní poetiky. Dnes však víme, že žánr patří k rozhodujícím složkám v procesu vytváření literárního smyslu a odpovídá svou proměnlivostí, přízřubivostí a mnohoperspektivností dynamičnosti tohoto procesu, a to po stránce synchronie i diachronie. To platí i pro žánr sonetu, jehož evoluce probíhala velice složitě a jenž mohl v průběhu svého vývoje dosáhnout velkého bohatství textových útvarů. Ale víme také, že žánrová dynamika neznamená nesystémovost a 'anarchii' v literárním procesu. V každém textu musí být realizováno určité minimum příznaků, které má tento text společné s jinými texty, aby ve vědomí autorů a čtenářů mohl být přiřazen k určitému žánru. Žánr má tedy příznaky stability i dynamičnosti, proměnlivosti. Na to ukazuje Pospíšilův termín „rozpětí žánru“.<sup>6</sup> V případě sonetu rozpětí na straně tematiky a motiviky je dost velké, kdežto několik formálních složek má relativní stabilitu. To se týká především rozsahu (14 veršů), strofiky a uspořádání rýmů.<sup>7</sup> Hlavně v této oblasti se rozhoduje, poznáváme-li určitý text jako sonet nebo ne.

3. Ambivalentní poměr Puškina k sonetu se odráží nejen v malém počtu textů, které psal v tomto žánru, nýbrž také v řadě kritických námitek autora. Počítá sonet k „затруднительным формам“<sup>8</sup>, mluví o jeho nicotnosti („ничтожность“)<sup>9</sup> a vytýká hlavnímu inspirátoru francouzského klasicizmu Boileauovi v jedné básni: „Ты слишком превознес достоинства сонета“.<sup>10</sup> Básníkova skepse se tedy vztahuje v první řadě k přecpenění sonetu v rámci normativní poetiky, což je ostatně cítit i v zmíněných třech sonetech. Ale, jak uvidíme, Puškinův vztah k tomuto žánru se neomezuje na tyto tři texty. Nesmíme především zapomínat, že jeden z jeho největších poetických výkonů by nebyl možný bez intenzivního autorova vypořádání s žánrem sonetu. Jde o *oněginskou strofu*, která v čistě formálním smyslu není nic jiného než variace sonetu anglického (alžbětinského, „shakespearovského“) typu. Jako anglický sonet má i oněginská strofa 14 veršů, které jsou členěny na tři čtyřverší a závěrečné dvojverší. Rýmové schéma anglického sonetu je

a b a b c d c d e f e f g g,

<sup>6</sup> Pospíšil, I.: *Rozpětí žánru*. Brno 1992. - „Ukazuje se [...], že koncepce žánrového rozpětí by mohla být oním opěrným bodem, k němuž by se mohly vztáhnout základní genologické otázky, týkající se přičin žánrových transformací, stability a lability, inertnosti a slučivosti žánrových celků.“ (tamtéž, s. 26).

<sup>7</sup> Viz o tom např. Schlütter, H.-J.: *Sonett*. Stuttgart 1979 (= Slg. Metzler. 177), s. 3-11.

<sup>8</sup> Viz stať „О поэзии классической и романтической“ (1825). In: *Полное собрание сочинений*. Т. 11. 1949, s. 37).

<sup>9</sup> Viz stať „О ничтожестве литературы русской“ (1834). In: tamtéž, s. 269.

<sup>10</sup> Je to báseň *Французских рифмачей суровый судия...* (1833).

v oněginské strofě jsou rýmy uspořádány podle schématu

**a b a b c c d d e f f e g g.**

Hlavní rozdíl je tedy v tom, že anglický sonet má v čtyřverších jenom jeden typ rozložení rýmů, střídavý rým, kdežto v oněginské strofě máme všechny tři základní typy v pořadí střídavý – sdružený – obkročný rým.<sup>11</sup> Strukturní kostru sonetu lze v oněginské strofě snadno rozeznat.

4. Ale nejen vzhledem k oněginské strofě je nutné zkorigovat tradiční názory o Puškinovu vztahu k sonetu. Další, dosud přehlédnuté faktum se ukáže, když krátce obrátíme pozornost na dobovou situaci žánru. Po počátcích a raném rozkvětu v ruské literatuře 18. století zájem o sonet v prvních desetiletích 19. století patrně slábl.<sup>12</sup> Přesně řečeno to znamená, že se především „klasický“ typ sonetu (se shodou rýmů v obou čtyřverších a mimoto identickou formou jejich rozložení) přestal užívat a byl znenáhla nahrazen volnějšími typy, zejména typem tzv. *sonnet licencieux* (dosl. „rozpuštěný sonet“). *Sonnet licencieux* se liší od „klasického“ typu hlavně tím, že v něm není shoda mezi rýmy prvního a druhého čtyřverší a ty mají často i rozdílné způsoby rozložení. Na začátku dvacátých let 19. století získal sonet v ruské literatuře pravděpodobně pod vlivem nového zájmu o tento žánr v anglické a německé literatuře zase velkou popularitu. Zakladatel tohoto nového, druhého rozkvětu sonetu (a to sonetu „klasického“ typu) v dějinách ruské literatury byl **Anton Antonovič Del'vig** (1798-1831), jeden z nejlepších přátel Puškina.

Puškin byl ve své době tedy konfrontován s dvěma různými typy sonetu: s novým „klasickým“ typem, s nímž se především seznámil četbou sonetů Del'viga a zahraničních pěstitelů sonetu, a – na druhé straně – volným typem *sonnet licencieux*.<sup>13</sup> Zatímco nový „klasický“ sonet získal zase vysoké kulturní postavení, *sonnet licencieux* se užíval zvláště v příležitostném básnictví. Proto-

<sup>11</sup> „Die *Oneginskaja strofa*, graphisch eine Blockform, metrisch ein jambischer Tetrameter, ist reimtechnisch eine Kombination aus Kreuzreim, Paarreim, umschlingendem Reim in drei Quartetten plus Couplet. Die Folge *AbAbCCddEffeGg* war kombinationslogisch gesehen irgendwann historisch zu erwarten, da sie innerhalb der 14-zeiligkeit des Sonetts die von den Vorgängern ausgelassenen Möglichkeiten ausschöpft und alle Permutationstypen erschöpft und insofern sozusagen eine Meta-Reimkombinatorik darstellt.“ – Greber, E.: Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption. In: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Hrsg. von S. Kotzinger und G. Rippl. Amsterdam 1994, s. 61.

<sup>12</sup> O počátcích sonetu v ruské literatuře viz Lauer, R.: *Gedichtform zwischen Schema und Verfall*. München 1975.

<sup>13</sup> O situaci ruského sonetu v Puškinově době viz Lauer, R.: *Das russische Sonett der Puškin-Zeit*. In: *Gattungen in den slavischen Literaturen*. Festschrift für Alfred Rammelmeyer. Hrsg. v. H.-B. Harder und H. Rothe. Köln-Wien 1988, s. 315-336.

že tento poslední typ už nemá ony vyhraněné příznaky tradičního sonetu a kromě toho se v mnoha případech utváří i bez vnějšího členění na sloky, volný sonet se často ve vědomí čtenářů nespojuje tak lehce s žánrem sonetu. Podle mého názoru to může být jediný důvod, proč i několik z Puškinových básní dosud nebylo poznáno jako sonety, ačkoli mají dost strukturálních příznaků, které zdůvodňují takovou žánrovou klasifikaci: mají čtrnáct veršů a vnitřní členění rýmy a syntaktickými prostředky ukazuje na charakteristickou asymetrickou konfrontaci jednoho osmiveršového a jednoho šestiveršového bloku (což je obvykle realizováno ve formě dvou kvartetů a dvou tercetů). Zmíněné texty<sup>14</sup> odpovídají dobovému užívání volného sonetu a patří spíše k příležitostným básním autora. Jsou to v první řadě epigramy jako *Сказали раз царю...* a *Эпиграмма (Журналами обиженный жестоко...)* a dedikační básně jako *Краев чужих неопытный любитель...* a *Из письма к Вяземскому*. Pozdní neukončená báseň *Стою печален на кладбище...* je téměř impresionistickým vyličením boldinského hřbitova. Zde se sonetový charakter ukazuje např. z formální stránky v dost jasném, syntaktickými hranicemi vyznačeném členění na dvě čtyřverší (se střídavými rýmy: A b A b C d C d) a dvě trojverší (E E f G f G), což ovlivňuje i tematickou strukturu: v prvním čtyřverší jsou vyličeny hřbitov a zejména pocity lyrického subjektu na tomto místě, v druhém čtyřverší pak vesnická silnice vedle hřbitova, v prvním trojverší krajina kolem hřbitova, v druhém trojverší zase hřbitov s hroby a kříži. Lyrický subjekt tedy jakoby těká od hřbitova v okolí a nakonec se jeho pohled vrací na hřbitov. Jak vidíme, asociace této básně i jiných jmenovaných textů s žánrem sonetu není jen pouhým naoktrojováním vnějšího modelu, naopak může takovému žánrovému zařazení se zřetelem k vnitřní výstavbě básni dát dodatečné sémantické a tím interpretační impulsy.

5. Při hodnocení Puškinova postavení v evoluci sonetu v ruské literatuře je tedy nutné tradiční názory zkorigovat. To samozřejmě neznamená, že může jeho tři „klasické“ sonety a jeho básně typu *sonnet licencieux* zhodnotit jako rovnocenné literární fenomény. Už skutečnost, že Puškinovy texty volných sonetů zřejmě nikdy nespojoval výslovně s žánrem sonetu, ukazuje na jiný fakt. Jako každý žánr ani sonet nebyl pro autora samoúčelnou kategorií, nýbrž veličinou, ve které forma a obsah ideálně koexistují. *Sonnet licencieux* byl zřejmě v prvních desetiletích 19. století funkčně tak upevněn a jeho forma v sféře příležitostného (a podobného) básnictví asi tak ustáleně užívána, že žánrový vztah

<sup>14</sup> Texty těchto sonetů viz v příloze.

už nebyl reflektován: to znamená, že autoři si tohoto vztahu vůbec nevšimli nebo jej nepokládali za hodna zmínky.

Jinak je to s Puškinovými sonety „klasického“ typu, protože tam jsou vzájemný poměr obsahu a formy a s tím i žánrová otázka problematizovány, zčásti dokonce tematizovány. Se znovuzrozením „klasického“ sonetu v díle Del'viga začaly v ruské literatuře, podobně jako v jiných evropských literaturách, diskuse o umělecké hodnotě tohoto žánru, zejména o problému, nebude-li taková pevná forma potlačovat tematickou stránku básně a tak degenerovat v čisté samolibou hru. Puškin se těchto diskusí – pokud vím – na teoretické úrovni neúčastnil, ale jeho tři sonety nejsou podle mého názoru nic jiného než zvláštní výraz tohoto vyrovnání, a to způsobem, typickým pro Puškina. To, co můžeme pozorovat na téměř každém žánru, jehož básník užíval po roce 1825, tj. ve své „postromantické“ fázi, má platnost i zde: Puškin ve svém hledání ideálního vztahu mezi formou a obsahem odmítl i klasicistické zdůraznění formy i romantickou prioritou obsahu a transformoval v tomto procesu dobovou koncepci žánru podle svých estetických a uměleckých představ<sup>15</sup>, přičemž nejen dosáhl modernizování různých žánrů, nýbrž i nového oživení jejich původních funkcí (což není rozpor, protože na počátku mnoha žánrů stojí harmonická vyváženost mezi předmětem a způsobem umělecké výpovědi).

To je zvláště patrné v sonetu *Мадона*, milostné básni, kterou básník věnoval své snoubence Natal'ji Gončarovové. Podobně jako velký mistr raného evropského sonetu **Francesco Petrarca**, Puškin, srovnává je krásu milenky s obrazem madony, užívá zde žánru sonetu k vyjádření jak pocitu lásky, tak velkého estetického ideálu. Petrarca tvořil určitý typ sonetu, jenž se stal vzorem pro jeho napodobitele a epigony, a to především po formální stránce. Pro samotného Petrarku nebyly formální normy tak přísným dogmatem jako pro jeho následovníky, kteří víc a více sonet podrobovali pevným poetickým pravidlům, což na druhé straně vyvolávalo skepsi mnoha velkých básníků vůči tomuto žánru, neboť se nechťeli podříditi tyranii formy a z toho důvodu buď sonety nepsali, nebo 'porušovali pravidla' žánru. To dělá i Puškin v *Мадоне*, když si např. nevěšmá 'předpisu', že rýmové schéma má být v obou kvartetech stejné (v *Мадоне* máme v prvním kvartetu obkročný a v druhém střídavý rým), nebo že mezi druhým kvartetem a prvním tercetem má být zřetelná cézura jak v syntaktické, tak v tematické a myšlenkové výstavbě básně (Puškin zde naopak *spojuje* obě

<sup>15</sup> „[...] сохраняя общий характер жанра, Пушкин не считал нужным пунктуально, механически его копировать, считал возможным отступления и вариации от канона.“ (Степанов, Н. Л.: *Лирика Пушкина*. Москва 1959, s. 165).

sloky přesahem). Puškin tím sice porušuje normy petrarkistů, ale přece se silně přibližuje k estetickým a poetickým názorům velkého italského autora, pro něhož měla umělecká logika a myšlenková celistvost prioritu před čistě vnějšími předpisy. Syntaktickým a tematickým spojením druhého kvartetu a prvního tercetu v *Madone* vzniká silné centrum a následkem toho jasně trojdílné členění textu básně:

1. díl = 1. kvartet: názory lyrického subjektu, týkající se jeho postoje k obrazům, zejména k obrazům v jeho bytě;
2. díl = 2. kvartet + 1. tercet (= „centrum“): přání lyrického subjektu být majitelem obrazu Matky boží s dítětem;
3. díl = 2. tercet: přirovnání krásy milenky ke kráse Matky boží na obraze.

Zřeknutí se paralelismu v rýmovém schématu obou kvartetů je zde tedy i výrazem určité vnitřní distance mezi dvěma slokami a vyjadřuje myšlenkový skok. Něco podobného můžeme pozorovat v sonetu *Поэм*, jedné z Puškinových básní o vztahu mistrovství umělce a diletantismu publika („поэт и толпа“). Zde změna v rýmovém schématu (1. kvartet = střídavý rým, 2. kvartet = obkročný rým) může být chápána i jako výraz vnitřního stupňování v procesu zdůrazňování výlučnosti umělcovy subjektivity („Ты царь: живи один“). Taková formální ‘nedokonalost’, jež odpovídá požadavkům tematické a ideové výstavby, je také symbolem básnickovy autonomie, která je jediným měřítkem toho, co je umění a co ne. V tomto případě básník jakoby předvídá reakce publika („толпы“), jehož domněle kritická autorita se často odvolává pouze na povrchní schémata a strnulé normy.

Oscilování žánru sonetu mezi mistrovstvím a schematismem, mezi uměním a vyumělkovaností je předmětem poetologického sonetu *Сонет*. Na rozdíl od sonetu básníka anglického romantismu **Williama Wordsworthe** (1770-1850) *Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned...*, k němuž se text Puškinovy básně vztahuje, je stanovisko ruského autora v tomto díle ambivalentní. To se ukazuje už v prvním verši, kde není jasné, proč přísný Dante nepohrdal sonetem: *kvůli* své přísnosti či *přes* svou přísnost. V dalším kontextu nacházíme několik výrazů, které v sobě implikují ambivalentnost stanoviska mezi uměním a vyumělkovaností (např. „игра“, „орудие“, „размер стесненный“). A nakonec: může to opravdu být chvála pro Del’viga, kterému Puškin věnuje poslední sloku, že psal sonety už v době, když je holky ještě neznaly?

Myslím, že Puškin nepatří k básníkům, kteří pohrdali sonetem, i když vzhledem ke kvantitě jistě nebyl jedním z velkých pěstitelů sonetu v ruské literatuře. Jeho výkon se objevuje především v tom, že ukázal, jaké skvělé výsledky přináší estetické a poetické snahy autora, jenž užívá básnických forem

nikoli jako samoučelné normy, nýbrž výlučně vzhledem ke svým uměleckým cílům. Kde určitou formu nepokládal za vhodnou, nechtěl jí užívat ani v těch případech, kdy ji bylo možné očekávat. Příkladem je Puškinova báseň *Как с дерева сорвался предатель ученик...* (1836), volný překlad sonetu italského básníka **Francesca Gianniho** (1750-1822) – přičemž Puškin použil francouzského překladu **Antoniho Deschamps** –, v němž si Puškin nevěšiml sonetové formy originálu (ani francouzského překladu, který je napsán v podobě *sonnet licencieux*) a zhustil obsah čtrnáctiveršového sonetu do osmi veršů s důsledným sdruženým rýmem.

### Пříloha 1: Texty volných sonetů Puškina

Краев чужих неопытный любитель	<b>A</b>
И своего всегдашний обвинитель,	<b>A</b>
Я говорил: в отечестве моем	<b>b</b>
Где верный ум, где гений мы найдем?	<b>b</b>
Где гражданин с душою благородной,	<b>C</b>
Возвышенной и пламенно свободной?	<b>C</b>
Где женщина – не с холодной красотой,	<b>d</b>
Но с пламенной, пленительной, живой?	<b>d</b>
Где разговор найду непринужденный,	<b>E</b>
Блистательный, веселый, просвещенный?	<b>E</b>
С кем можно быть не хладным, не пустым?	<b>f</b>
Отечество почти я ненавидел –	<b>G</b>
Но я вчера Голицыну увидел	<b>G</b>
И примирен с отечеством моим.	<b>f</b>

(1817)

Сказали раз царю, что наконец	<b>a</b>
Мятежный вождь, Риэго, был удушен.	<b>B</b>
„Я очень рад, – сказал усердный льстец, –	<b>a</b>
От одного мерзавца мир избавлен“.	<b>B</b>
Все смолкнули, все потупили взор.	<b>c</b>
Всех рассмешил проворный приговор.	<b>c</b>
Риэго был пред Фердинандом грешен,	<b>D</b>
Согласен я. Но он за то повешен.	<b>D</b>
Пристойно ли, скажите, сгоряча	<b>e</b>
Ругаться нам над жертвой палача?	<b>e</b>
Сам государь такого доброхотства	<b>F</b>
Не захотел улыбкой наградить:	<b>g</b>
Льстецы, льстецы! старайтесь сохранить	<b>g</b>
И в подлости осанку благородства.	<b>F</b>

(1825)



### Из письма к Вяземскому

В глуши, измучась жизнью постной,	A
Изнемогая животом,	b
Я не парю – сижу орлом	b
И болен праздностью поносной.	A

Бумаги берегу запас,	c
Натугу вдохновенья чуждый,	D
Хожу я редко на Парнас,	c
И только за большую нуждой.	D

Но твой затейливый навоз	e
Приятно мне щекотит нос:	e
Хвостова он напоминает,	F
Отца зубастых голубей,	g
И дух мой снова позовет	F
Ко испражнению прежних дней.	g

(1825)

### Эпиграмма

Журналами обиженный жестоко,	A
Зоил Пахом печалился глубоко;	A
На цензора вот подал он донос;	b
Но цензор прав, нам смех, зоилу нос.	b
Иная брань, конечно, неприличность,	C
Нельзя писать: <i>Такой-то де старик,</i>	d
<i>Козел в очках, плюгавый клеветник,</i>	d
<i>И зол и подл:</i> все это будет личность.	C
Но можете печатать, например,	e
Что господин парнасский старовер	e
( <i>В своих статьях</i> ) бессмыслицы оратор,	F
Отменно вял, отменно скучноват,	g
Тяжеловат и даже глуповат;	g
Тут не лицо, а только литератор.	F

(1829)

Стою печален на кладбище.	<b>A</b>
Гляжу кругом – обнажено	<b>b</b>
Святое смерти пепелище	<b>A</b>
И степью лишь окружено.	<b>b</b>
И мимо вечного ночлега	<b>C</b>
Дорога сельская лежит,	<b>d</b>
По ней рабочая телега	<b>C</b>
изредка стучит.	<b>d</b>
Одна равнина справа, слева.	<b>E</b>
Ни речки, ни холма, ни древа.	<b>E</b>
Кой-где чуть видятся кусты.	<b>f</b>
Немые камни и могилы	<b>G</b>
И деревянные кресты	<b>f</b>
Однообразны и унылы.	<b>G</b>

(1834)

\* \* \*

## Príloha 2: Texty „klasických“ sonetů Puškina

### Сонет

Scorn not the sonnet, critic.  
Wordsworth

Суровый Дант не презирал сонета;	<b>A</b>
В нем жар любви Петрарка изливал;	<b>b</b>
Игру его любил творец Макбета;	<b>A</b>
Им скорбну мысль Камознс облекал.	<b>b</b>
И в наши дни пленяет он поэта:	<b>A</b>
Вордсворт его орудием избрал,	<b>b</b>
Когда вдали от суетного света	<b>A</b>
Природы он рисует идеал.	<b>b</b>

Под сенью гор Тавриды отдаленной                    С  
Певец Литвы в размер его стесненный                С  
Свои мечты мгновенно заклочал.                        b

У нас еще его не знали девы,                            D  
Как для него уж Дельви́г забывал                        b  
Гекзаметра священные напевы.                        D

(1830)

### Поэту

Поэт! не дорожи любовью народной.                    A  
Восторженных похвал пройдет минутный шум;        b  
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,        A  
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.                b

Ты царь: живи один. Дорогою свободной                A  
Иди, куда влечет тебя свободный ум,                    b  
Усовершенствуя плоды любимых дум,                    b  
Но требуя награды за подвиг благородный.        A

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;            c  
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.            c  
Ты им доволен ли, взыскательный художник?        D

Доволен? Так пускай толпа его бранит                e  
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,            e  
И в детской резвости колеблет твой треножник.    D

(1830)

## Мадона

Не множеством картин старинных мастеров	а
Украсить я всегда желал свою обитель,	В
Чтоб суеверно им дивился посетитель,	В
Внимая важному суждению знатоков.	а

В простом углу моем, средь медленных трудов,	а
Одной картины я желал быть вечно зритель,	В
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,	а
Пречистая и наш божественный спаситель -	В

Она с величием, он с разумом в очах –	с
Взирали, кроткие, во славе и в лучах,	с
Одни, без ангелов, под пальмою Сиона.	D

Исполнились мои желания. Творец	е
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона,	D
Чистейшей прелести чистейший образец.	е

(1830)

Zusammenfassung

**Das Genre des Sonetts im dichterischen Schaffen A. S. Puschkins**

In der Forschung herrscht weitgehend Konsens darüber, daß Puschkin der Verfasser von gerade einmal drei Sonetten ist, nämlich *Sonet*, *Poetu* und *Madonna*, woraus in der Regel der Schluß gezogen wird, er habe sich für diese dichterische Ausdrucksform kaum interessiert. Puschkins mangelndes Interesse an diesem in Rußland seit Trediakovskij gepflegten Genre komme – wie Kritiker betonen – zudem darin zum Ausdruck, daß keines dieser Gedichte dem klassischen Ideal des Sonetts entspricht. Solche Auffassungen gehen allerdings auf ein statisches, vor allem unhistorisches Verständnis generischer Phänomene (Gattungen, Genres) zurück. Bei diesen handelt es sich nämlich nicht um fest umrissene, unveränderliche Entitäten, sondern um zeichenhafte Größen, die den Teilnehmern am literarisch-kulturellen Prozeß Orientierung geben und Kommunikation im texttranszedierenden Diskurs erlauben. Aus dem Zeichencharakter und der Kommunikativität generischer Erscheinungen resultiert auch die Gebundenheit an den jeweiligen zeit- und kulturhistorischen Kontext und damit die „Veränderlichkeit“ des allgemeinen Genrebewußtseins. Dies läßt sich auch am Sonett demonstrieren, das in Rußland – wie auch innerhalb anderer Literaturen – von seinen Anfängen an starken Transformationsprozessen unterlegen ist. So herrscht in der russischen Literatur nach ursprünglichen Versuchen, sich an das klassische, petrarcische Ideal anzunähern, spätestens seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die sehr freie Form des *sonnet licencieux* vor. Auch Puschkin bedient sich in einigen Gedichten dieser Form, nur daß diese Texte bislang in der Forschung nicht mit dem Sonett in Verbindung gebracht worden sind. Daß er an diesem Genre nicht so uninteressiert gewesen sein konnte, wie immer behauptet wird, zeigt sich auch an der *Onegin-Strophe*, die ohne eine intensive Auseinandersetzung namentlich mit dem englischen Sonetttypus kaum möglich gewesen wäre. Die erwähnten drei „echten“ Sonette signalisieren – wie an einer kurzen, exemplarischen Analyse gezeigt wird – weder ein Desinteresse am Genre noch gar künstlerisches Unvermögen, sondern stellen jedes für sich genommen originelle, künstlerisch sehr produktive Versuche dar, innerhalb der Sonettenform eine neue, nicht erprobte strukturelle Relationen zu erschließen und das Sonett zu dem in neue Funktionszusammenhänge zu integrieren.