

12+

АНГЛИЙСКИЙ альбом

Четырнадцатистишия в мировой поэзии



Леонид Фокин

Леонид Фокин
Английский альбом.
Четырнадцатистишия
в мировой поэзии

<https://litres.ru/74151388>

ISBN 9785007010955

Аннотация

Издание представляет читателю малоизвестный в России корпус английской поэзии (более 70 авторов от эпохи английского ренессанса до наших дней), уникальный гибрид антологии английского сонета, эссеистики, философской прозы, авторских стилизаций в английской манере. В основе проекта «Четырнадцатистишия в мировой поэзии» лежит идея культурного диалога и жанровый полифонизм, как способ постижения культурного наследия Туманного альбиона.

Содержание

АНГЛИЙСКИЙ АЛЬБОМ	7
СОНЕТ ГРИГОРЬЕВА-УАЙЕТТА	9
АНАТОМИЯ АНГЛИЙСКОГО СОНЕТА: от уайеттовского «стромботто» к сурреевскому канону в истории становления английской поэтической традиции	10
Томас УАЙЕТТ (1503—1542)	18
Генри ГОВАРД (1516—1547)	19
СОЦИАЛЬНЫЕ СЕТИ XVI ВЕКА: двор, церковь, театр и сонет	24
Анна БОЛЕЙН (1501—1536)	29
Джон ХАРИНГТОН Старший (1517—1582)	30
Уолтер РЭЛИ (1552—1618)	31
Эдмунд СПЕНСЕР (1552—1599)	33
Мэри ТАЛБОТ-КАВЕНДИШ (1556—1632)	34
Уильям ПЕРКИНС (1558—1602)	35
Джосуа СИЛЬВЕСТР (1563—1618)	36
Роберт СИДНИ (1563—1626)	37
Уильям АЛЕБАСТР (1567—1640)	38
Генри ГУДЬЕР (1571—1627)	44
Джон ДОНН (1572—1631)	45
Джеральдина ЛИЛИ (1576—1629)	46
ПРИЗРАКИ В ТУМАНЕ (Британский	51

палимпсест)	
Константин БАЛЬМОНТ (1867—1942)	51
Николай МИНСКИЙ (1855—1937)	53
Владимир ШУФ (1865—1913)	55
Вячеслав ИВАНОВ (1866—1949)	57
Александр ФЁДОРОВ (1868—1949)	59
Иван БУНИН (1870—1953)	61
Юрий ВЕРХОВСКИЙ (1878—1956)	63
ПРИЗРАКИ В ТУМАНЕ: русский текст на английском негативе	65
НЕКРОПОЛЬ ЖИВЫХ ФОРМ (Британский палимпсест)	70
Михаил КУЗМИН (1875—1936)	70
Валерий БРЮСОВ (1873—1924)	72
Валериан БОРОДОЕВСКИЙ (1874—1923)	74
Аделаида ГЕРЦЫК (1874—1925)	76
Владимир ГИППИУС (1876—1941)	78
Максимилиан ВОЛОШИН (1877—1932)	80
НЕКРОПОЛЬ ЖИВЫХ ФОРМ: почему прошлое нельзя оставить в покое	82
POST SCRIPTUM 1	87
ТОПОНИМИЧЕСКИЙ СОНЕТ	87
POST SCRIPTUM 2	91
Бенедикт ЛИВШИЦ (1887—1939)	91
Рюрик ИВНЕВ (1891—1981)	93
Валентин ПАРНАХ (1891—1951)	95

Осип МАНДЕЛЬШТАМ (1891—1938)	97
Георгий ИВАНОВ (1894—1958)	99
Филарет ЧЕРНОВ (1878—1940)	101
Конец ознакомительного фрагмента.	102

Английский альбом Четырнадцатистишия в мировой поэзии

Леонид Фокин

Составитель Леонид Фокин

Редактор Полина Мельникова

Корректор Инна Ищенко

Дизайнер обложки Леонид Фокин

Иллюстратор Леонид Фокин

Переводчик Леонид Фокин

© Леонид Фокин, 2026

© Леонид Фокин, составитель, 2026

© Леонид Фокин, дизайн обложки, 2026

© Леонид Фокин, иллюстрации, 2026

© Леонид Фокин, перевод, 2026

ISBN 978-5-0070-1095-5

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

АНГЛИЙСКИЙ АЛЬБОМ

То обстоятельство, что английская поэзия эпохи Возрождения, будучи одним из самых ярких явлений европейской культуры, известна русскому читателю преимущественно по Уильяму Шекспиру, тогда как современники называли эту пору «Гнездом певчих птиц», подразумевая множество голосов — факт истории литературы и симптомом глубокой культурной проблемы: неспособности или нежелания массового читателя выйти за пределы имён, которые будучи некогда отобраны, продолжают воспроизводиться по инерции, заслоняя собой не попавших в избранный круг.

Если отвлечься от культа Шекспира (а культ — это всегда плохой советчик, требующий поклонения, а не понимания) и взглянуть на английский сонет XVI века непредвзято, обнаружится, что роль Барда в становлении жанра равна нулю, всё было сделано до него. Томас Уайетт перевёл Петрарку и создал свой цикл сонетов, допустив ошибку в рифмовке терцетов; её подметив, Генри Говард предложил упрощённую рифменную схему, ставшую первым узаконенным сонетным дериватом в мире — тем, что сегодня называется английским сонетом. Когда читатель не знает этих имён, он не только теряет историческую перспективу, он теряет возможность понять, что такое английский сонет как форма, чем он отличается от итальянского, французского, почему именно

ошибка Уайетта оказалась столь привлекательной для русских поэтов Серебряного века, которые не только «подражали» английскому опыту, но и создавали свои собственные вариации, переосмысляя канон.

«Английский альбом» не ставит перед собой задачу полностью восполнить все пробелы в знании, но пытается, показать читателю, что эти пробелы существуют, что эпоха английского ренессанса, наполнена голосами, каждый из которых заслуживает того, чтобы его услышали. И если сегодня эти страницы открываются взору современника, то происходит это не потому, что читатель созрел для того, чтобы узнать правду (до правды вообще трудно созреть, легче — привыкнуть к её отсутствию), а потому, что форма сонета оказалась устойчивой ко времени, позволяя строчкам, разделённым веками, звучать так, будто они были написаны вчера. И именно это ощущение вневременности, смешанное с конкретной исторической плотью имён и дат, составляет главное достоинство этой книги.

СОНЕТ ГРИГОРЬЕВА-УАЙЕТТА

СОНЕТ ГРИГОРЬЕВА-УАЙЕТТА (*sgu*) — исторически первая и структурно переходная форма английского сонета, характеризующаяся сохранением итальянской октавы (обычно с опоясывающей рифмовкой) при модификации секстета путём введения заключительного двустишия, что создаёт гибридную модель *abba abba cddc ee* (или аналогичные варианты); эта модель знаменует собой начало процесса национально-специфической трансформации общеевропейского сонетного канона и открывает путь к формированию классического английского сонета с его трёхкатренной структурой и эпиграмматической кодой.

АНАТОМИЯ АНГЛИЙСКОГО СОНЕТА: от уайеттовского «стромботто» к сурреевскому канону в истории становления английской поэтической традиции

Перед тем как приступить к анализу формальной структуры сонетов, которыми столь богата эпоха английского ренессанса, и, в частности, к рассмотрению тех коренных преобразований, что были внесены в этот жанр его первыми адептами — сэром Томасом Уайеттом и графом Сурреем, — надлежит признать самоочевидный факт, заключающийся в том, что мы имеем дело не с единым, монолитным феноменом, а с двумя принципиально различными поэтическими системами, которые, при всей их внешней схожести, обусловленной общим источником в лице петраркистской традиции, демонстрируют глубокое, сущностное расхождение в самом подходе к организации стихотворной речи, что с неопровержимой ясностью явствует из сопоставительного изучения их ритмико-синтаксического и строфического рисунка.

Если обратиться к поэтическому наследию Уайетта, то нельзя не заметить, сколь прихотливую и зачастую асимметричную конфигурацию обретает у него сонетная форма, ко-

торая, отталкиваясь от канонической итальянской модели, тяготеет к внутренней дисгармонии и напряженности, что находит свое непосредственное выражение в той роли, какую играет в его композиции завершающее дистих, — роль, отмеченная резким, подчас даже нарочито обнаженным це-зуральным разрывом, отделяющим эту финальную максимум, этот афористический вывод от двенадцати предшествующих стихов, которые, в свою очередь, отнюдь не всегда подчиняются строгому делению на катрены и терцеты, а зачастую являют собой текучую, непрерывную стихию рефлексии, лишь условно членимую на октаву и секстет или же вообще лишенную систематического членения, что придает его поэзии тот уникальный, сбивчивый и нервный ритм, который столь адекватно передает смятенность лирического переживания.

Между тем, при рассмотрении сонетов Суррея мы с необходимостью приходим к заключению, что имеем дело с формой стиха, в корне отличной от уайеттовской, — формой, характеризующейся своей строгой упорядоченностью, симметричностью и предсказуемостью архитектоники, что с наибольшей отчетливостью проявляется в почти повсеместном господстве у него перекрестной рифмовки, а также в тенденции к выделению трех автономных катренов, которые, будучи увенчаны независимым дистихом, формируют кристаллически ясную и устойчивую структуру, ставшую впоследствии каноном для всей английской сонетной традиции.

Возникает, однако, закономерный вопрос, имеющий первостепенное значение для историка литературы: является ли эта поздняя, сурреевская типология прямым развитием и логическим завершением той, что мы наблюдаем у Уайетта, или же она представляет собой результат конвергентного процесса, питаемого иными источниками?

Для того чтобы дать удовлетворительный ответ на этот вопрос, надлежит принять во внимание ряд ключевых наблюдений, касающихся эволюции малых стихотворных форм в английской поэзии XVI столетия. Так, мы обнаруживаем в корпусе текстов Уайетта множество примеров такого типа строфического построения, при котором четыре или шесть стихов, следующих схеме перекрестной рифмы, завершаются рифмующимся двестишiem, что позволяет рассматривать подобные образования в качестве прото-сонетных конструкций. Суррей, в свою очередь, также предоставляет нам образцы подобных форм, включая даже десятистрочное стихотворение «The sudden storms», рифменная схема которого — ababababss — с несомненностью указывает на его генетическое родство с более краткими экспериментами Уайетта.

Более того, если мы обратимся к разделу «Неустановленных авторов» в знаменитой, первой английской поэтической антологии Тоттеля, то найдем там целый спектр аналогичных построений: девятистишное с рифмовкой abababass, десятистрочное — ababababss, и даже семнадцатистрочное — abababacdcdcdcddee, — что в совокупности своей рису-

ет картину чрезвычайно гибкой и живой формальной лаборатории, в которой вызревала будущая английская поэтика. В свете этих данных не представляется никакой трудности предположить, что четырнадцатистрочное стихотворение, использующее лишь две чередующиеся рифмы в первых двенадцати строках и завершающееся дистихом, есть не что иное, как одна из разновидностей этого обширного класса строфических форм, сконструированных по единому принципу, — класса, включающего в себя шести-, восьми-, десяти- и двенадцатистишные вариации.

Распадение единого стихового потока на отдельные, ритмически обособленные строфы, в языке, столь бедном рифмами, каковым является английский, было бы явлением в высшей степени естественным и без какого бы то ни было внешнего влияния; однако же несомненно, что существование итальянского сонетного канона не могло не оказать решающего воздействия на этот четырнадцатистрочный «стромботто», побудив поэтов воспринимать его не как случайную форму, а как сознательную альтернативу или адаптацию возвышенного петраркистского образца. Аналогия с сонетом, вне всякого сомнения, способствовала и тому, что именно четырнадцатистрочный объем стал восприниматься как предпочтительный по сравнению с более краткими экспериментами, т.к. он наделял форму тем сакральным, унаследованным от континентальной традиции авторитетом, который был необходим для ее легитимации в рамках на-

рождающейся национальной поэтической системы.

Следуя этим наблюдениям и признавая вероятное и глубоко опосредованное влияние Уайетта на Суррея, которое осуществлялось не через прямое подражание, а через усвоение и трансформацию общих для эпохи формальных экспериментов, мы, тем не менее, не можем с легкостью рассматривать сурреевский сонет как непосредственное и прямое порождение уайеттовских исканий; скорее, он предстает перед нами как результат сложного синтеза, в котором спонтанное развитие местной строфической традиции, порожденной необходимостью преодоления фонетической бедности языка, было освящено и направлено в строго определенное русло авторитетом иноземного жанра, что в конечном итоге и привело к рождению той уникальной поэтической структуры, которая, сохранив внешние атрибуты сонета, являясь первым узаконенным сонетным дериватом, обрела свою собственную, неповторимую английскую душу.

Изложенная же точка зрения, которая возводит сурреевское новшество к случайной, якобы ошибочной практике Уайетта, представляется не только упрощенной, но и методологически порочной, т.к. она проецирует позднейшие нормативные представления о поэтической форме на тот исторический момент, когда сама эта форма находилась в состоянии становления и не могла руководствоваться никакими иными «секретными принципами», кроме тех, что диктовались живым и зачастую мучительным процессом адапта-

ции чужого жанра к сопротивляющемуся материалу родного языка. Утверждение, будто Уайетт, «не подозревая о секретном принципе» и «введенный в заблуждение своим восхищением Страмботти, попытался построить свои сонеты по тому же принципу», как то излагает Кортхоуп, основано на глубоком заблуждении, заключающемся в том, что мы а posteriori наделяем итальянский сонет некоей раз и навсегда данной, трансцендентальной сущностью, тогда как для Уайетта он был прежде всего конкретной поэтической практикой, живым *corpus*’ом текстов, в котором рифменная схема *cdd scc* отнюдь не была единственно возможной, — практикой, уже содержащей в себе потенциал для вариаций, которыми он, будучи пионером, а не эпигоном, и воспользовался.

Более того, привычка Уайетта рифмовать две заключительные строки секстета, интерпретируемая его критиками как «грубая ошибка» и свидетельство того, что он «неразумно разделил эту часть сонета на четверостишие и двустишие», при ближайшем рассмотрении оказывается не слепым невежеством, а сознательным или, по крайней мере, интуитивно верным художественным решением, продиктованным спецификой английского *prosodion*’а. Английский язык, с его акцентным ритмом и относительной бедностью рифм, в высшей степени тяготеет к эмфатическому, афористическому завершению, каковое и достигается с помощью мощного, изолированного дистиха; и если Уайетт в своих поисках порой приходил к структуре, которую можно условно обо-

значить как abba abba cddc ee, то это отнюдь не означает, как то полагает профессор Шиппер, возводя данную схему в ранг типичной для Уайетта и игнорируя всё многообразие использованных им итальянских типов, что поэт фатально заблуждался, — напротив, это свидетельствует о его чуткости к материалу, с которым он работал, и о его попытке найти органичный компромисс между требованием традиции и внутренним законом родной речи.

Следовательно, та самая «ошибка», в которой упрекают Уайетта, — а именно, тенденция к выделению заключительного дистиха внутри секстета, — на деле оборачивается его прозорливостью, т.к. именно она, эта структурная особенность, указала Суррею путь к тому окончательному решению, которое справедливо связывается с его именем: к отказу от сложной и плохо приживавшейся в английской почве системы катренов и терцетов в пользу трех настоячивых, ритмически самостоятельных катренов, подводящих к кульминационному дистиху. Имеет смысл ещё раз акцентировать внимание на том, что Суррей не «исправил» ошибку Уайетта, а, будучи наследником его формальных исканий, систематизировал и рационализировал тот творческий импульс, который был смутно угадан его предшественником; он не изобрел английский сонет *ex nihilo* (из ничего), но, очистив находки Уайетта от следов той борьбы с иноязычной формой, которая так явственно читается в его подчас шероховатых, дисгармоничных строфах, придал ему ту кристалли-

ческую ясность и структурную безупречность, что сделали возможным его триумфальное шествие по страницам елизаветинских поэтических сборников.

Томас УАЙЕТТ (1503—1542)

Мое несовершенство перед Богом,
Так очевидно, что лепи из слов,
Хоть облако, хоть сотни облаков
Дождь не омочит пыльные дороги.
Не выйдут из лесов единороги
Щипать траву у южных городов.
Не вспыхнут росы сказочных цветов
Внутри рассветных, солнечных потоков.

Гербы родов окутывает прах,
Бессилие — моя тропа отныне,
Ведущая в безмирные глубины,
Туда, где все окутывает страх,

Где все острее запах серы жженной,
Души освобожденно-обнаженной.

Генри ГОВАРД (1516—1547)

Не копоть зим — цветения черёд,
Холм в бархате зеленом и долина,
Сменив наряды соловей поёт,
Шуршит о чем-то черепаха в тине,
Побегов юных бесшабашен взлёт,
Олень рога повесил на осину,
На алых пантах золотой налёт.
Карп чешуей осеребрил плотину,
Гадюки слизь истерлась в блеске вод.
Слепила ласточка гнездо из глины,
Пока пчела свой добывала мёд.
Могильный плющ обвил собой руины.
Все обновит, я знаю, время ход,
И только мне, мою печаль вернёт.

Критический анализ двух текстов — сонета сэра Томаса Уайетта «Мое несовершенство перед Богом» и сонета Генри Говарда, графа Суррея, «Не копоть зим — цветения черёд», — должен рассматривать их не как два отдельных поэтических высказывания, а как два фундаментально различных подхода к решению центральной для эпохи английского ренессанса эстетической задачи, а именно — адаптации итальянизирующей сонетной формы к куда более жестким и сопротивляющимся условиям английского просодическо-

го ландшафта..

Сонет Уайетта, чья внутренняя структура с первого же взгляда являет собой образец той самой «прихотливой и зачастую асимметричной конфигурации», о которой говорилось ранее, построен по схеме, которую можно условно обозначить как *abba abba cddc ee*, — схеме, которая, при внешнем следовании итальянскому канону в октаве (*abba abba*), в своей секстетной части решительно от него отступает, т.к. вместо плавного, текучего терцета (*cde cde* или *cdc dcd*) мы обнаруживаем здесь жесткий катрен (*cddc*), наглухо замыкающий первую волну рефлексии и лишь затем уступающий место финальному, обособленному дистиху (*ee*). Именно эта композиционная «шероховатость», это нарочитое членение секстета на две неравновесные и ритмически контрастные части — четверостишие и двустишие — и порождает тот «сбивчивый и нервный ритм», который столь адекватно передает смятенность и надрыв лирического «я», погруженного в мучительную медитацию о собственном несовершенстве и греховности, когда каждая строфа становится очередной ступенью нисхождения в «безмирные глубины» отчаяния. Синтаксис здесь подчинен не логике плавного развертывания мысли, а логике судорожных, обрывистых выдохов: первые восемь строк, при всей их формальной цельности, распадаются на череду отрывочных, почти апокалиптических образов («лепи из слов, / Хоть облако, хоть сотни облаков», «Не выйдут из лесов единороги», «Не вспыхнут росы сказоч-

ных цветов»), которые, будучи объединены сквозной темой тщеты и невозможности, создают ощущение хаотического нагромождения, лишь с большим трудом подчиняющегося дисциплине октавы; что же касается секстета, то его внутренний разрыв между катреном и дистихом становится границей двух модусов бытия — внешнего, социального («Гербы родов окутывает прах, / Бессилие — моя тропа отныне»), и внутреннего, экзистенциального («Туда, где все окутывает страх, / Где все острее запах серы жженной»), — границей, которая подчеркивается резким цезуральным сдвигом и переходом к афористической, почти эпитафийной заключительной строке: «Души освобожденно-обнаженной».

Между тем, сонет Суррея, являющий собою канонический образец той самой «кристаллически ясной и устойчивой структуры», что утвердилась в английской поэзии как шекспировская, демонстрирует принципиально иную организацию стихотворной материи, выстроенную по схеме abab cdcd efef gg. Здесь мы не наблюдаем и тени той внутренней борьбы с формой, что характеризует Уайетта; напротив, перед нами — модель идеального равновесия и предсказуемой симметрии, где три автономных, ритмически и синтаксически завершенных катрена, соединенные перекрестной рифмовкой, последовательно разворачивают единую тему — тему весеннего обновления природы, — чтобы затем, в кульминационном дистихе, обрушить всю эту накопленную энергию жизнеутверждения на лирического субъекта, чья печаль ока-

зывается единственным, что не подвластно всеобщему закону обновления. Синтаксис Суррея текуч, периодичен и подчинен логике бесстрастного перечисления; каждый катрен — это законченная миниатюра, тщательно выписанная деталь общей картины мира, пришедшего в движение («Холм в бархате зеленом и долина», «Олень рога повесил на осину», «Слепила ласточка гнездо из глины»), а «сурреевский» дистих выполняет функцию не разрыва, как у Уайетта, а мощного, эпиграмматического вывода, который, не нарушая гармонии целого, придает ему завершенность и философскую весомость. Если Уайетт своим формальным диссонансом передает трагедию разлада человека с миром и с самим собой, то Суррей, используя безупречно отлаженный механизм трех катренов и дистиха, воспроизводит идею космического порядка, в котором скорбь индивидуума — всего лишь частный, хотя и болезненный, случай.

Ответ на центральный вопрос — являются ли поэтические системы Уайетта и Суррея звеньями одной эволюционной цепи или же продуктом конвергентного развития — применительно к данным текстам обретает чрезвычайную наглядность. Уайеттовский сонет с его схемой *abba abba cddc* ее предстает перед нами как живой и мучительный процесс адаптации, как тот самый «строботто», в котором спонтанное развитие местной строфической традиции (о чем свидетельствует тяготение к изолированному дистиху) вступает в напряженный диалог с итальянским каноном. Суррей же,

чья схема abab cdcd efef gg демонстрирует полный разрыв с итальянской строфикой в пользу чисто английского принципа трех катренов, не «исправляет» Уайетта, а систематизирует и доводит до логического совершенства тот самый творческий импульс — импульс к эмфатическому, афористическому завершению, — который был смутно угадан его предшественником в эксперименте с финальным дистихом. Следовательно, эти два сонета — не «ошибка» и не «исправление», а два различных, хотя и исторически взаимосвязанных, ответа на вызов, брошенный английскому языку континентальной традицией: если Уайетт в своей «шероховатости» остается ближе к духу петраркистской дисгармонии, то Суррей в своей структурной безупречности создает форму, которая, «сохранив внешние атрибуты сонета, ... обрела свою собственную, неповторимую английскую душу».

СОЦИАЛЬНЫЕ СЕТИ XVI ВЕКА: двор, церковь, театр и сонет

Английская поэзия Возрождения многослойна и призматически разнообразна. В моде были то сонеты и эпиллионы (короткие эпопеи), то оды и сатиры, то драматические монологи и деревенские стихи. Основные поэтические «виды», которые читатель тогда и сейчас может распознать: пасторальные, элегические, сатирические, комические, трагические, лирические, героические. Не существовало одного стиля эпохи Возрождения. Если одни поэты ослепляли читателей плавными звуковыми узорами, восхитительными орнаментами или одной за другой поразительной метафорой, то другие использовали простой стиль, достигая своего разумного эффекта, воздерживаясь от риторической пиротехники или ловко скрывая свою риторику под непритязательными поверхностями. В английском сонете отразились все стили. Его популярность была такова, что подчас он становился «последним» словом перед казнью.

Обращаясь к данному периоду английской поэзии, как правило не рассматривается то обстоятельство, что сонет был разнесён на несколько поэтических площадок, характеризующихся разными «социальными» статусами авторов.

Первым центром поэзии был королевский двор (Томас Уайетт, Генри Говард.... Филипп, Роберт, Мэри Сидни, Уол-

тер Рэли, Эдуард де Вер, Роберт Девере и др.). Придворная знать, государственные служащие одинаково практиковали поэзию, как изысканное времяпрепровождение; поэзией оттачивались навыки искусства убеждения, дипломатии, риторической ловкости и словесной игры.

Вторым центром была церковь: такие поэты как Джон Донн, Джордж Герберт, Уильям Алебастр, были священнослужителями, находя служение Церкви и в написании религиозных стихов, адаптации Священных Писаний, псалмов и молитв на народный английский язык. Третьим центром стали, построенные в конце 16 века, публичные театры Лондона, (Кристофер Марло, Уильям Шекспир, Бен Джонсон).

Но публикации были практически закрыты для женщин, даже самых образованных и находящихся в привилегированном положении. Многие из женщин-поэтов того периода — Эмилия Ланьер, Мэри Рот, Маргарет Кавендиш — стали известны только в конце 17 века. Некоторые, например Энн Лок, становятся известными только сейчас. В Англии того периода женщины могли быть клеймены как нецеломудреные, если их произведения становились доступными для широкой публики и этот факт становился известным.

Мода на сонет, желание подражать королевскому двору, породило еще одно явление: при знатных особах стали появляться «придомовые» поэты, чьи стихи или сонеты знатная особа под своим именем могла вписать в альбом (девонширский или какой иной манускрипт) или, обратиться к верному

издателю и опубликовать стихи под вымышленным именем.

Сердцебиение английской поэзии отчётливо слышно в четырнадцатистрочных строфах сонета особенно в эпоху ренессанса, и следует признать, что мода на эту форму была не капризом вкуса, а глубоким культурным импульсом, отвечавшим на потребность эпохи в самовыражении, самопознании и социальном позиционировании через слово. Сонет, с его внутренней драматургией, подчинённой условному канону, предлагал идеальную модель для упаковки хаоса чувства и мысли в удобную форму, что делало его подчинённым лирической интроспекции и лёгким оружием (о чём говорилось ранее) в придворных интригах, средством богословских размышлений и коммерческим продуктом для публичных театров, где он, вложенный в уста персонажей пьес, становился яркой вспышкой страстей. Тотальная популярность сонета, превратившая его из элитарной забавы итальянских гуманистов в универсальный язык английской поэзии, зиждилась не на пустом месте, а на социальной стратификации литературного труда, которую сегодня все литературные институты склонны забывать, растворяя индивидуальные голоса в хоре «метафизиков», не слыша и не замечая их за утомительной, навязшей в ушах, шекспериадой, тогда как за каждым текстом стояла конкретная площадка со своими правилами, ограничениями и возможностями: королевский двор с его культивированной изощрённостью и игрой в намёки, в которой сонет был частью дипломатического и амурно-

го церемониала; церковь, превратившая эту светскую форму в дарохранительницы для мистических озарений, теологических споров и спекуляций; публичный театр, делавший её достоянием улицы; и, наконец, та маргинальная, полузапретная зона женского творчества.

Именно из этого сложного, многослойного контекста, в котором лирическое «я» находилось под давлением внешних обстоятельств, и произрастают тексты, собранные в книге «Гнездо певчих птиц», в рискованной попытке реконструировать на русском языке ту самую формальную специфику, что и делала английский сонет Возрождения уникальным явлением, а именно — его вариативность, его отказ от слепого следования итальянскому канону в пользу поиска собственных, национальных моделей, среди которых схема, условно называемая «сонетом Уайетта» (abba abba cddc ee), занимает особое место как переходная, гибридная форма, вобравшая в себя и строгость петраркистской октавы, и зарождающуюся динамику английского секстета, с его эпиграмматической остротой финального дистиха. Переводя таких разных авторов, как трагическая Анна Болейн, чей сонет балансирует на грани любовной лирики и политического предчувствия; или блистательный авантюрист Уолтер Рэли, пишущий из заточения строки, полные стоического отчаяния и почти экзистенциальной усталости («Полгода — вечность и объятья стен... / Всё, что имело цену — стало тенью»); или метафизик Джон Донн, обращающий страстную энергию любовно-

го сонета к Богу в молитве о насильственном преображении («Трёхликий Бог, разбей мне сердце...»), — вероятнее всего ставилась задача не только передать смысл, но и сохранить ту архитектурную мысль, которая зашифрована в строфике и рифмовке, доказав тем самым, что перевод может быть формой литературоведческого исследования, осуществляемого средствами самой поэзии. И теперь, рассмотрев общий культурный фон, можно обратиться к конкретным образцам этого труда, чтобы увидеть, как в зеркале современного русского языка отражаются и преломляются голоса тех, кто четыре века назад превратил, в данном случае, английский сонет из модной забавы в один из столпов европейской лирики.

Анна БОЛЕЙН (1501—1536)

Любви подруги: Счастье и Несчастье.
Цветы надежд приносит в дом одна;
Тебя нет рядом, та, что холодна
Завешивает в окнах даль ненастьем.
В одной всегда забота и участие,
Её чувств чаша нежностью полна,
И молчалива та, что холодна,
До боли сжав руки моей запястье.
С одной мне не страшны судьбы напасти,
И с ношей дней дорога не трудна...
Готовит зелья, та, что холодна,
Чтоб только у нее была во власти
Моя неосторожная душа,
С ума сводя, со знаньем, не спеша.

Джон ХАРИНГТОН

Старший (1517—1582)

Подарок мой — старинный бриллиант,
Сверкающий в оправе драгоценной,
Он на твоей руке — знак неизменной
Любви моей и чувств твоих — гарант.
Луч солнца ослепит и он — вагант,
Воспевший образ твой строкой нетленной,
Во тьме ночной он бликов откровенней,
Он твой вассал и вечный арестант.
Отдайся своему воображенью:
Он копия меня и отражение,
Им на стекле оставить можно след,
На страстное желание ответ,
Намек на день и час, на продолженье,
Где тени две, одною станут тенью.

Уолтер РЭЛИ (1552—1618)

Полгода — вечность и объятья стен.
Ни радости, ни снов правдивых, — тленье.
Дни заблуждений, в них любовь лишь плен,
То, что имело цену — стало тенью.
Не наслажденья, ни иных страстей.
Мой разум в горе ищет свет мгновенья.
Я одинокий странник без путей,
Но не преступник. Солнце стало тенью.
В чужой стране о смерти не скорбеть,
Я причитаю, в горестных сомненьях:
Мне не вернуть, я знаю, славы медь.
Всего что было нет, всё стало — тенью.
О холодах над башней скрип флюгарки,
Уходит время, мне его не жалко.

.

.

.

Молю, скажи: Любовь она какая?
Мираж в пустыне, колокол в душе?
Благословенье? Ветра дуновенье?
Луч солнца преломленный в витраже?
Молю, скажи: Любовь она какая?
То прячется за словом «нет», то — «да».
Она и боль, она и облегчение,
Декабрьский лед, апрельская вода.
Молю, скажи: Любовь она какая?
Забава ли, опасная игра?
В ней ад крошечный и блаженство рая?
В ней тяжесть стали, легкость серебра?
Для одного — попутчица немая,
А для другого грешница святая.

Эдмунд СПЕНСЕР (1552—1599)

На берегу в своей любви признанья
Я написал, но волны смыли их.
Я повторил... Прилив мои страданья
Добычей сделал тёмных вод своих.
Сказала мне Любовь: увековечить
Вещь смертную, в веках напрасен труд.
Пусть имя и мое, вот также, вечность
сотрет с лица земли когда-нибудь.
Я возразил: пусть низменные вещи
В пыли находят смерть. Ты будешь жить!
Мои стихи тебя увековечат.
Тьма скроет мир. Продолжишь ты светить.
Из глубины небес воскреснет имя,
Ведь смертью наша жизнь неизмерима.

Мэри ТАЛБОТ- КАВЕНДИШ (1556—1632)

Не верь его словам и обещаньям,
Мне говорила дальняя звезда
Они плоды фантазий и желаний,
Блестящая, но мутная вода.
Поверь его глазам, его страданиям,
Мне говорила ближняя звезда
Они твои наполняют ожидания,
Любовью и смирением — года.
Не верь поверив и поверь не веря,
Мне говорила тусклая луна,
Любая жизнь ошибки и потери,
Секира палача, глоток вина.
Не смешивай слов снадобья с отравой,
Засохшие и росяные травы.

Уильям ПЕРКИНС (1558—1602)

Любая жизнь предопределена
И жизнь Христа тому не исключенье.
Начертанные светом имена
И тьмой уравновешены мгновеньем,
В котором дней тропа заключена,
В котором годы ищут утешенья,
Рассыпалась веков былых стена
И только даль полна ещё свеченьем.
Кто на алтарь любви кладёт грехи,
Не обретёт загробного покоя,
Кто ищет святость, станет вдруг глухим,
Кто ищет правду, станет вдруг изгоем.
Во власти неба смел и робок шаг.
Но разве видим данный свыше знак?

Джосуа СИЛЬВЕСТР (1563—1618)

Я низок был, как скромная равнина,
Была Любовь, как небо — высока...
Не думай обо мне, стремись к вершинам
И в честь моей Любви, живи века...
Я был высок, как небо над равниной,
Была Любовь, как тихая река
Но где бы ни был я, в нас жизнь едина,
Любовь умрёт... с ней я, наверняка.
Неважно кем был я, кем ты, веками
Хочу сиять я солнцем над тобой...
Тысячеглазо любоваться храмом
Сияюще воздвигнутым над тьмой.
Нет сердцу моему иного света,
Любовь моя, ты мной в веках воспета.

Роберт СИДНИ (1563—1626)

Пусть буду пламенем любви сожжён,
Но сколько ж в боли с наслажденьем сходства!
Свидетельствует чувств моих посольство:
Во мне не воли царство — веры трон.
Надежды тщетны тех, кто ослеплён
Очарованьем светских удовольствий,
И я бегу от этого притворства,
Храня в своей груди страстей огонь.
Вы идеал мой. Рай взаимных уз
Соединит ли землю с небесами?
Скрепит ли вышних сил огонь союз
И жертвы, и святого клятвой пламя?
Я жил для Вас и в радость жизнь была.
Мне даже смерть в той радости светла.

Уильям АЛЕБАСТР (1567—1640)

По воле Дьявола

То в жар бросает, то озноб... То — зло
От дьявола, двух крайностей смешенье.
В нём вожделенья огонь, в нём лёд томленья,
чтоб вместе омрачать Христа чело.
Пусть крайность спорит с крайностью зело,
Горячая любовь Христа прозреньем
В моих слезах растает и прощенья
В холодный страх и стыд вдохнёт тепло.
Пусть жаркий стыд остудит мыслей рой,
А слёз холодный жар согреет душу...
В тот благодатный мир врата открой,
Здесь плач без слёз, а боль темней и глуше.
Скажи, краснеть научатся когда
И стыд от слёз, и слёзы от стыда...

.

Господь, я всё оставил позади:
Себя, надежды... Нынешняя легкость
Сладчайшая болезнь исканий, стойкость
К природной слабости в моей груди.

В ней и раскол и связь. Не навреди
В порыве чувств возвысив одинокость,
Иных желаний не нужна громоздкость,
Без них смогу Твою любовь найти.
Ударом молнии меня срази,
Пролилась чтобы кровь с огнём из раны.
Огонь, в любовь мой дух преобрази,
Стань кровь моя огню небесной манной.
Пусть сытит кровь огонь, огонь кровь льёт.
Желать и обладать, смешав черёд.

.

Кедрон оставлен позади. Христос
Бросает смерть свою в объятия бездны;
Дух перевёл Давид, спасаясь бегством,
Увидев: Авшалом длинноволос;
За кем пойдем? Останемся? Вопрос...
Мир позади барахтается грешный,
Поток забот смысл мыслей рой прибрежный,
В небытие их страх, их пыль унёс.

В мир тьмы войдя, приняв обет креста,
Лишения, гоненья за Христа,
Поток, смердящий разве будет страшен?

В нем сгинут фальшь, высокомерье башен.

В век зыбкий, в каждом вера на века,
Когда, Христос, в Твоей моя рука.

.

Господь, когда Тебя оставят все,
Я всё ж умру, Твоей подвластен воли.
Я Твой всецело со смиреньем, с болью
Я Твой и там, и здесь, прими мой путь.
Господь, когда Тебя оставят... Мне
Позволь быть рядом, насладиться долей
Божественной любви и малой ролью.
Ты сердцем стал моим, Ты — соль, Ты — суть.

Так думал Пётр, так размышляя, пал;
Предупредив сомненья, их запал.
Но всё ж во мне надежды упованье,
Скажи мне: верю и приму терзанья

Твоей души. Чтоб в вере той сбылось
Смог говорить, как говорил Христос.

Земля, в том восхитительном раю,
Кедровых рощ дождёмся ли рожденья?..
В бесплодном чреве, проклятом паденьем
Всяк человек есть шип. На том стою.
Грех небо примеряет к острию,
До этого Христа обвинив мученьем,
Венцом его венчав без сожаленья.
Но кто бы понял славу жертвы той?..

И наземь пала кровь с небес дождём,
Нас превратив в шипы растений черних,
Что б пробудить в нас памятью о Нём,
Желание очиститься от скверны.

Что б верили, тернистый грех изжив,
Роз добродетель в длань Его вложив.

Противоречий узел — человек.
В нём небо и земля, сон и боренье,
Любовь Христа, Его благословенье,

Смерть сердца, пустота и тяжесть век.
И всё же мой еще не кончен век,
Ещё тревожен мыслей рой в движенье
И разум солнца дарит возрожденье,
Вскрывая зимний лёд глубоких рек.

Но всё же страх сковал смятеньем душу,
Днём равноденствия добра и зла,
Чтоб радость вознесения обрушить
На самые бесплодные поля.

Молюсь я: Господи да будет воля
Твоя... моей судьбой в земной юдоли.

.

И ты, беззвёздная ночь в сетях страстей.
Земная твердь пасть в небеса готова.
Христос священный гимн, святое слово
Обрушил на врагов, их сад камней.
Дав созерцанье огненное дней
Любви и радости, душе и чувствам
Не бойся быть Его рабом, все грусти
Открыв Ему не станешь ты бедней.
И мной обет был дан, и я был призван
Запечатлеть в себе Христову смерть,

Наполнить книгу не томленьем тризны
Сиянием сонетов, божьих черт...
...И мысль небесной музой воспыхает,
И самый древний лёд в огне растает.

Генри ГУДЬЕР (1571—1627)

Как неземную жизнь увидеть мне?
Как с головою окунуться в вечность?
Не семь свечей, одна горит, подсвечник
Зачем-то мной оставлен на окне.
Опять луна со мной наедине,
Не в легкой дымке — в шали подвенечной,
Ей быть легко невестой безупречной,
Кто думает о ней, как о жене?
В её ли письменах на листьях прелых
Концовки неоконченных мной глав:
Как неземной любви познать всю прелесть,
Земной любви страданья не предав;
Как неземные чувства ощутить
И после в этом тёмном мире жить...

Джон ДОНН (1572—1631)

Трёхликий Бог, разбей мне сердце... Ради
Тебя живу, исправиться стремясь,
Наказывай любя, люби сердясь,
Ломай как ветвь, сжигай в огне, бей градом,
Но обнови. Я — город, ставший адом,
Захвачен тьмой. Не рви со мною связь.
Во мне мой разум, Твой наместник-князь,
я должен защитить его от смрада.
Но голос спутан мой, он слаб и лжив.
Им управляет вечный враг Твой — дьявол,
К Себе прими, тот узел разрубив,
Твоя тюрьма в штормах — спасенья гавань.
Твой плен приму, найдя свободу в нём
И кару с очистительным огнём.

Джеральдина ЛИЛИ (1576—1629)

Письмо переписать, опять порвать.
В словах нет правды, нет тревог сомнений.
В них только тени, нудный счёт мгновений,
Моих желаний тайных сладкий яд.
Недели, годы, Вы, готовы ждать.
Я так устала жить, кляня смирение,
Любовным знакам верить, совпадениям,
Надеждам робким, но в душе страдать.
Высоких стен охрана, — не позвать,
Решётки в окнах, — не подать прошение.
Пленённых чувств печали — снов плетенье,
Паучий кокон, ранний листопад.
Бег времени не обратится вспять.
Травой заросших троп не сосчитать.

.

Пытаясь рассмотреть всю эту разноголосицу — от кровавой опочивальни Тюдоров до монашеской кельи XVII века и далее к современным рефлексиям — как единый, пусть и разнородный, корпус текстов, объединённых формальной схемой и стремлением выговорить невыговариваемое, будь то боль обречённой королевы, тоска узника, экстаз мисти-

ка или ирония умудрённого жизнью поэта, то становится очевидным, что сонет в его уайеттовской вариации оказался универсальным диагностом человеческой души в её предельных состояниях, чья архитектоника с её напряжённой октавой и разрешающим секстетом идеально соответствует движению любой сильной страсти: от завязки (тезис) через кризис (антитезис в вольте) к катарсису или трагическому осознанию (синтез в дистихе). И каждый из представленных авторов, от Анны Болейн с её леденящей дихотомией «Счастья и Несчастья», в которой холодная ипостась любви методично, «со знанием, не спеша», овладевает душой, до Дугласа Данна, чей герой, наблюдающий за бегущими студентами, констатирует с горькой иронией, что «старая любовь во мне нова», — использует эту возможность для решения своей персональной задачи, находя в четырнадцати строках пространство, достаточное для того, чтобы уместить целую душевную драму или философскую систему.

Так, Эдмунд Спенсер в своём сонете о тщете и вечности превращает лирический сюжет (надпись на песке, смытая волной) в масштабную метафизическую притчу о борьбе времени с поэзией, в которой «тьма скроет мир», но возлюбленная «продолжит светить» в стихах, преодолевая смерть, поскольку «смертью наша жизнь неизмерима» — утверждение, выходящее далеко за рамки обычной любовной лирики в область онтологии искусства. Мэри Талбот Кавендиш говорит языком притчи и народной мудрости, противопостав-

для советы «дальней» и «ближней» звезды, а затем и «тусклой луны», создавая образ любви как опасной ворожбы, когда легко спутать «снадобье с отравой», и её голос, звучащий из-за векового занавеса женского молчания, поражает своей трезвой, циничной пронизательностью. Уильям Перкинс использует форму для изложения суровой кальвинистской доктрины предопределения, в которой даже «жизнь Христа» — не исключение, а всё человеческое шатание между грехом и святостью предстаёт как заранее начертанный путь, знак которого невидим («Но разве видим данный свыше знак?»), — и сонет становится кристаллом богословской мысли, отточенной до афористической остроты.

Особняком стоит фигура Уильяма Алебастра, представленная целой серией сонетов, которые являются, пожалуй, самой сложной частью данной подборки. Это не религиозная лирика, а интеллектуальная и мистическая аскеза, выливающаяся в форму. В сонетах «По воле Дьявола», в первом своём откровении он описывает состояние духовной брани как физическую болезнь («То в жар бросает, то озноб...»), и дьявол в ней смесь крайностей, стремящихся «омрачить Христа чело». Поразителен его образный парадокс: «Горячая любовь Христа прозреньем / В моих слезах растает и прощенья / В холодный страх и стыд вдохнёт тепло». Это поэзия экстремальных внутренних состояний, когда чувства переплавляются в свою противоположность. Другие его сонеты — это напряжённые медитации на библейские сюжеты

(Кедрон, Пётр), в которых личное «я» поэта сливается с фигурами Писания, а историческое время схлопывается в момент вечного выбора. Сложная, подчас затемнённая образность Алебастра требует от читателя (и от переводчика) усилия, равного поэтическому, но вознаграждает глубиной проникновения в трагический и ликующий мир барочной религиозности.

В ином, более земном, но не менее безысходном ключе выдержан сонет Джеральдины Лили — монотонное, закольцованное перечисление тщетных действий и томительных ожиданий («Письмо переписать, опять порвать...»), создающее образ жизни как тюрьмы, где «высоких стен охрана», а время не обратится вспять. Этот текст — гимн женскому терпению и отчаянию, выраженному через намеренно утомительный, «нудный счёт мгновений».

Финальным аккордом звучит сонет Дугласа Данна — текст, который, будучи написан в конце XX века, становится мостом, соединяющим современность с эпохой Возрождения. Его герой, размышляющий о быстротечности времени на фоне вечно юного «студенческого потока», ведёт ту же внутреннюю борьбу, что и узник Рэли или рефлексирующий Спенсер. Горькие строки «Все песни спеты, все погибли всходы» перекликаются с тюдоровскими мотивами тщеты, а парадоксальный итог — «старая любовь во мне нова» — демонстрирует ту же сонетную логику преодоления отчаяния через интенсивность чувства. Этот современный текст

доказывает, что даже промежуточная, маргинальная форма сонета Уайетта способна выразить мгновенное переживание, личностную тревогу человека любой эпохи, в то время как перевод не только передаёт смысл и звучание оригинала, но и настраивает слух читателя на многовековой диалог, который теперь ведётся на великом и могучем, русском языке.

Резюмируя сказанное, можно выделить следующее: представленная подборка — это карта человеческих страстей, мыслей и верований, нарисованная четырнадцатистишными мазками. Она демонстрирует, как не твёрдая, а исключительно гибкая форма сонета способна быть вместилищем для психологической драмы (Болейн, Рэли, Лили), философского спора (Спенсер, Перкинс), мистического опыта (Алебастр, Донн), светской игры (Харингтон) и, как показывает сонет Данна, для вневременной личностной рефлексии. И главная заслуга переводческого труда заключается в том, что эта карта становится сегодня собранием тревожащих, волнующих и глубоко человеческих высказываний, чьи темы — любовь, смерть, вера, одиночество, власть, время — остаются столь же актуальными, как и четыре века назад, доказывая, что настоящая поэзия не стареет, а постоянно меняет оболочки, сохраняя в неприкосновенности свой огонь, который автор и переводчик должны, подобно Прометею, донести через века и границы языков, не давая ему угаснуть.

ПРИЗРАКИ В ТУМАНЕ (Британский палимпсест)

Константин БАЛЬМОНТ (1867—1942)

БРЕТАНЬ

Затянут мглой свинцовый небосвод,
Угрюмы волны призрачной Бретани.
Семь островов Ар-Гентилес-Руссот,
Как звери, притаилися в тумане.
Они как бы подвижны в океане
По прихоти всегда неверных вод.
И, полный изумленья, в виде дани
На них свой свет неясный месяц льёт.
Как сонмы лиц, глядят толпы утёсов,
Седых, застывших в горечи тоски.
Бесплодны бесконечные пески.
Их было много, сумрачных матросов.
Они идут. Гляди! В тиши ночной
Идут туманы бледной пеленой.

БРЕТАНЬ (Леонид ФОКИН)

Сквозь дымку лет, сквозь вечный сонм сомнений
Грачи — теологи сырых дубрав —
Ведут публичный диспут: кто был прав,
Джон Донн в своих сонетах или тени.
Сквозь дымку лет трактаты о терпенье
Из тысячи страниц зелёных глав
Желтеют, превращаясь в мрак осенний,
От вечных истин и дождей устав.
Сквозь дымку лет не пастбища олени,
Не танец в свете кельтского жреца, —
По всполохам небесного терпенья
Офелия идёт, не сняв венца.
И грач-теолог чувствует свечение
Сквозь дымку лет, сквозь вечный страх сомнений.

Николай МИНСКИЙ (1855—1937)

СЕКРЕТ И ТАЙНА

О, сёстры! Два плода цветут в запрете:
Секрет и тайна. Разные они.
Секрет от рук людских. В тиши, в тени
Творится то, что жить должно в секрете.
Но луч проник — секрета нет на свете.
Иное — тайна. Богом искони
Раскрытых бездн не осветят огни.
Всё тайное таинственней на свете.
О, сестры! Вы любили до сих пор
В секрете, в страхе, прячась в угол дальний,
И ложь оберегала ваш позор.
Раскрыта дверь моей опочивальни.
Люблю в непостижимости лучей
Для чувства тайно, явно для очей.

ЙОРК. ЛАВКА БУКИНИСТА (Леонид ФОКИН)

Оставь в веках привыкшие к земле
Из кентского ракушечника стены,
Викторианский след, любовь, измены,
Секреты, тайны, преданные мгле.

Не созданным, но познанным мгновеньем
Воскресни росной каплей на стебле,
В неведомом доселе ремесле,
Точа из света веры отраженья.
Предсказанным дрожанием пера,
Впиши себя в потрёпанный том Бёрка
И время казни, и оставь с утра
На полке букиниста где-то в Йорке.
И я найду тебя сквозь дымку лет,
И тайну грёз твоих, и чувств секрет.

Владимир ШУФ (1865—1913)

СПУТНИК

Мой спутник странный, злая тень моя!
Смотри, как тих на море вечер ясный.
Плывём с тобой мы в южные края...
Чему ж смеёшься ты, сосед опасный?
Наморщен лоб под феской тёмно-красной,
Грудь холодна под золотом шитья.
Ужель не радует нас мир прекрасный
И чуждо нам всё счастье бытия?
Смеёшься, бес? Красною неизменной
Блестит морская гладь, — наряд вселенной.
Смотри, зажглась далёкая звезда.
Она горит, как перстень драгоценный.
Ты говоришь, — погаснет без следа?
Пророчишь ты?... не верю, никогда!

САУТГЕМПТОН. СПУТНИК-ТЕНЬ (Леонид ФОКИН)

Сквозь дымку лет, сквозь тени детских снов
Забрезжит свет, и замерцают строки,
И каменные львы у входа в доки,
И их глаза, лишённые зрачков.

Года из полуправд, из полуслов
Раскачивают корабли и сроки.
Стал храмом — паб, а моряками — боги,
Атлантикой надежд — эпохи кровь.
Мой спутник — тень?! В чернильной лихорадке
Давно не бредит звёздами, молчит.
От страхов не спасёт ни дом, ни щит.
Стать штормом самому и сгинуть в схватке?
Со временем стать лёгкой дымкой лет,
В пейзажах Тёрнера оплавив цвет...

Вячеслав ИВАНОВ (1866—1949)

ЖЕРТВА АГНЧАЯ

Есть агница в базальтовой темнице
Твоей божницы, жрец! Настанет срок:
В секире вспыхнет отблеском восток,
И белая поникнет в багрянице.
Крылатый конь и лань тебя, пророк,
В зарницах снов влекут на колеснице:
Поникнет лань, когда «Лети!» вознице
Бичами вихря взвизгнет в уши Рок.
Млеко любви и желчь свершений чёрных
Смесив в сосудах избранных сердец,
Бог две души вдохнул противоборных
В тебя, пророк, — в тебя, покорный жрец!
Одна влечёт, — другая не дерзает:
Цветы лугов, приникнув, лобызает.

ХАРИДЖ. СЕВЕРНЫЕ ПРИЧАЛЫ (Леонид ФОКИН)

Порт. Лайнер-лорд. Но белизна-начало —
Всё тот-же мимолётный камуфляж
Для той же ржавой сути старых барж,
Гниющих в лапах северных причалов.

Всё будет стёрто. Робость и кураж,
Кровь жертвенная, крики сытых чаек,
И знак судьбы на плитах дней — случаен,
Маяк во тьме — спасения мираж.
Сквозь дымку лет холодные течения
Вытачивают чудные пути ,
И белизне бумаги не найти
Единственное счастье откровенья
В попытке сетью мифа уловить —
Любовь Творца в том, что воспел Аид.

Александр ФЁДОРОВ (1868—1949)

СТИХИЯ

И день и ночь в открытом океане.
Меж двух небес колышется вода,
И кажется, что мы уж навсегда
Заключены в сияющем обмане.
Всё двойственно, начертано заране:
Пожары зорь, и тучи, и звезда,
И не уйти, как нам, им никуда:
Закованы кольцеобразно грани.
Порой нальются бурей паруса.
Волна корабль с голодным рёвом лижет,
И молния упорный сумрак нижет.
Яви, Господь, воочью чудеса:
Окованный стихией бесконечной,
Мой дух направь к его отчизне вечной.

ПОРТСМУТ. ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ФОМЫ (Леонид ФОКИН)

И день, и ночь — две кожи заблужденья.
Одна — из парусов летящих яхт,
Растянута у острова Уайт

На солнечной параболе движенья
Эскадры королевской. Звёздных вахт
Ещё не время. Ветра дуновенье
Подбадривает, дарит вдохновенье,
Сто тысяч брызг и неземной азарт.
Другая кожа — тёмное сомненье
Из шлака домен, угольной пыли,
Безумия отравленной земли,
Болезненных гримас перерожденья
Из света в тьму, из тьмы обратно в свет,
В евангелия от Фомы завет.

Иван БУНИН (1870—1953)

БЕДУИН

За Мёртвым морем — пепельные грани
Чуть видных гор. Полдневный час, обед.
Он выкупал кобылу в Иордане
И сел курить. Песок как медь нагрет.
За Мёртвым морем, в солнечном тумане,
Течёт мираж. В долине — зной и свет,
Воркует дикий голубь. На герани,
На олеандрах — вешний алый цвет.
И он дремотно поет, воспевая
Зной, олеандр, герань и тамариск.
Сидит как ястреб. Пегая абая
Сползает с плеч... Поэт, разбойник, гикс.
Вон закурил — и рад, что с тонким дымом
Сравнит в стихах вершины за Сиддимом.

ЛУ. КОНТРАБАНДИСТ (Леонид ФОКИН)

Не различить, где море, где земля.
«Китаец» лёг под пение уключин.
На мокрой акварели след угля —
Контрабандист-фантом в накидке-туче.

На каждой «кукле» — два тугих узла
Для нематериальных дел так лучше.
Беззвучный вздох тяжёлого весла —
Шипения дождя в воде тягучей.
Ну вот и «птица» — выкрала из тьмы
Мгновение для тайного обмена
«Хлебов» и «игл» на вечный плач души
В долине Хинов, огненной геенны...
На мокрой акварели след угля
Не различить где море, где земля.

«китаец» — густой туман; «кукла» — пропитанный смолой мешок; «птица» — сигнальный огонь; «хлеба» — табак; «иглы» — шёлк.

Юрий ВЕРХОВСКИЙ (1878—1956)

Столпились тесно липы, сосны, клёны,
Над озером смыкаются кольцом —
И в синеве сплетаются венцом
Их пышные зелёные короны.
На нежных мхах их вековые троны.
Деревья никнут радостным лицом
Над зеркалом — над круглым озерцом —
С улыбкой гордой, — царственные жёны.
И мирный свет проник зеркальность вод
И, не дробясь в сиянии и блеске,
Она лилась в журчании и плеске.
А в глубине раскрылся небосвод
С зелёным краем — радостно-лазурной,
Гирляндами увитой светлой урной.

КОРНУОЛЛ. САДЫ ХЕЛИГАНА (Леонид ФОКИН)

Мой сон — две девы спящие в земле,
«Гряды» и «Грязь». Их лица — скальный камень,
Их кровь — с начала лет закатный пламень,
Их кожа — плющ, мерцающий во мгле.
Надмирный свет не свят, а полигамен:
То тени множит, то дрожит в воде,
То плугом по ячменной борозде

На две печали рассекает память.
И вывернутый наизнанку крик
Из глубины сознания ропщет в небо,
Чтоб россыпь звёзд, в один слепилась блик,
И пала в ноги, мой поведав жребий,
Чтоб смог до пробужденья дать ответ,
Кто в день со мной войдёт под скрежет «нет».

ПРИЗРАКИ В ТУМАНЕ: русский текст на английском негативе

Существование в истории поэзии акта вежливого, но необратимого культурного неповиновения, который, будучи совершённым, мгновенно переписывает все учебники и превращает священный канон из монолита в набор подвижных деталей, однозначно доказан появлением в XVI веке английского сонета, а точнее — его радикальная перестройка Томасом Уайеттом, который имел неосторожность ошибиться в строфике при переводе итальянских сонетов, в результате которой возникла промежуточная вариация abba abba cdd c (ee), тем самым превратив сонет из медитативного инструмента в инструмент диалогический, драматургический, почти сценический, и совершив, по сути, первый в истории легитимный и канонизированный акт сонетного дериватизма, поскольку последующая суреевская традиция не только узаконила эту вариацию, но и сделала её новой нормой, доказав тем самым, что суть жанра заключается не в неизбежности схемы, а в сохранении некоего ядра — напряжённого четырнадцатистрочного высказывания с кульминационным поворотом, — вокруг которого возможны самые разнообразные структурные мутации. Данный британский жест — не ересь, а закономерная реформация формы — создал прецедент, который, словно долгоидущая волна, достиг берегов

совсем иной культуры и совсем иной эпохи, чтобы отозваться в творчестве поэтов русского Серебряного века, которые, часто не отдавая себе в том прямого отчёта, вступили в заочный диалог не с Петраркой, а с этой, более тревожной и психологически насыщенной, английской моделью, пытаясь примерить её к собственной, предельно усложнённой духовной и метафизической реальности. И именно этот диалог, проступающий сквозь русские тексты конца XIX — начала XX века и получающий неожиданное продолжение уже в наше время, и составляет предмет данного рассмотрения, в котором сонет становится новой страницей в долгой переписке через века и границы.

Предложенный цикл «Британский палимпсест» с поразительной наглядностью демонстрирует механику этого диалога, построенного не на прямом подражании, а на сложной системе отражений, перекличек и смысловых полемик. Возьмём для начала пару Бальмонт — Фокин. Бальмонтовская «Бретань» (1899) — это ещё вполне «французский», символистский сонет с его культом мгновения, тумана и музыкальной неопределённости («Затянут мглой свинцовый небосвод...»). Однако в стремлении уловить «подвижность» островов и «призрачность» волн, чувствуется та самая тяга к динамизации образа, которая роднит его скорее с английской, чем с итальянской традицией. Фокин, спустя более чем столетие, отвечает ему сонетом с тем же названием, но уже с совершенно иной интонацией. Его рефрен «Сквозь дым-

ку лет...» — это явная отсылка к бальмонтовской «мгле», но переосмысленная как категория времени, а не пространства. И если Бальмонт созерцает природу, то Фокин созерцает культуру, вступая в диспут с «теологами сырых дубрав» о Джоне Донне — ключевой фигуре английского метафизического сонета. Современный сонет — это рефлексия о рефлексии, текст, который пишется поверх бальмонтовского, как палимпсест, где под новыми строками читаются старые, но уже в ином, историко-философском ключе.

Ещё более показателен диалог с Николаем Минским и его сонетом «Секрет и тайна». Минский, философ и поэт, выстраивает изощрённую диалектику сокрытого и явного, «секрет» которой уязвим для света, а «тайна» вечно неуловима. Это типично «серебряновековая», схоластическая игра абстракциями, помещённая в безупречно классическую форму. Ответ Фокина — «Йорк. Лавка букиниста» — совершает головокружительный манёвр: он переносит эту абстрактную диалектику в конкретное, вещное пространство английского города, в «потрёпанный том Бёрка». «Секреты, тайны, преданные мгле» становятся не метафизическими категориями, а предметами букинистического поиска, материальными следами прошлого. Рефрен «сквозь дымку лет» теперь работает как архивный луч, выхватывающий из тьмы небытия конкретный след, «дрожание пера». Английская конкретность становится лекарством от русской метафизической отвлечённости, способом заземлить высокий полёт

мысли.

Третий диалогический узел — между Владимиром Шуфом («Спутник») и Фокиным («Саутгемптон. Спутник-тень»). Шуф создаёт романтически-мрачный образ «злой тени», спутника-искусителя, с которым ведёт диалог на фоне моря и звезды. Это сонет-исповедь, сонет-дилемма, построенный на драматическом противостоянии «я» и его демонического двойника. Фокин, сохраняя морской пейзаж (Саутгемптон, доки, Атлантика), радикально меняет оптику. Его «спутник-тень» — уже не внешний демон, а внутреннее состояние, порождение «чернильной лихорадки» и исторического времени («Года из полуправд, из полуслов / Рассказывают корабли и сроки»). Место романтической рефлексии занимает постмодернистская рефлексия о самой возможности поэтического высказывания в мире, в котором «стал храмом — паб, а моряками — боги». Диалог с английской традицией здесь происходит через её визуальную интерпретацию — «пейзажи Тёрнера», в которых «оплавляется» и цвет, и смысл.

В результате глубоко осмысленного и пережитого действия, первая часть цикла «Британский палимпсест» предстаёт обновлённой антологией, поэтическим справочником по изучению того, как одна культурная традиция (английский сонет, с его акцентом на драме, конкретике и психологизме) становится культурным толмачом, с помощью которого другая традиция (русский сонет Серебряного века,

с его тяготением к метафизике, символизму и музыкальности) может быть заново прочитана, осмыслена и продолжена в XXI веке. Уайеттовский дериват, когда-то расширивший границы жанра, становится методом диалога и наложения смысловых слоёв, методом поиска «единственного счастья откровенья» не в чистой абстракции, а в точке пересечения русской метафизической тоски и английской предметной, историческо-бытовой, конкретики. Это доказывает, что сила сонета заключена в способности быть палимпсестом, на котором новые эпохи ведут нескончаемый, захватывающий диалог с тенями прошлого, будь то тень Джона Донна в дубраве, тень викторианского букиниста в Йорке или тень собственного, так и не разрешённого, «страха сомнений».

НЕКРОПОЛЬ ЖИВЫХ ФОРМ (Британский палимпсест)

Михаил КУЗМИН (1875—1936)

В романе старом мы с тобой читали
(Зовётся он «Озёрный Ланселот»),
Что есть страна под ровной гладью вод,
Которой люди даже не видали.
Лишь старики от прадедов слышали,
Что там живёт особый, свой народ,
Что там есть стены, башни, ряд ворот,
Крутые горы, гаснущие дали...
Печали сердца, тающая сладость
Так крепко скрыты от людских очей.
Что им не видны ни печаль, ни радость,
Ни пламень трепетной души моей —
И кажется спокойной моря гладь
Там, где пучин должно бы избегать.

ДОНКАСТЕР. ОЗЁРНЫЙ ЛАНСЕЛОТ (Леонид ФО-
КИН)

Грааль не ищут — ждут, как поезда

На станции Лейксайд, по расписанию
Пернатого, озёрного преданья,
Что выпало из птичьего гнезда
До приговора Страшного суда,
Отложенного будто в оправданье,
Любого, даже скверного деянья
Во имя Слова, Бога и Креста.
Не в блеске лат, а в твидовом костюме,
Слегка потёртом на локтях, грядёт
Фальшивый век, бумажный Ланселот,
Смешав пространство веры с белым шумом
И с криком чаек призрачную даль...
Где «завтра» нет, там прошлого не жаль.

Валерий БРЮСОВ (1873—1924)

Скала к скале; безмолвие пустыни;
Тоска ветров, и раскалённый сплин.
Меж надписей и праздничных картин
Хранит утёс два образа святыни.
То — демоны в объятиях. Один
Глядит на мир с надменностью гордыни;
Другой склонён, как падший властелин.
Внизу стихи, не стёртые доныне:
«Добро и зло — два брата и друзья.
Им общий путь, их жребий одинаков».
Неясен смысл клинообразных знаков.
Звенят порой признанья соловья;
Приходит тигр к подножию утёса.
Скала молчит. Ответам нет вопроса.

ОКСФОРД. БЫЧИЙ БРОД (Леонид ФОКИН)

Всё тот-же мрачный колледж Магдалины,
Горгулий ряд глядит за бычий брод,
Где дым костров цыган из Темзы пьёт
Закатный плач прощаний журавлиных.
Не важен цвет и вязкость местной глины.
Смерть — черепки, а жизнь — течение вод.
Латинский текст утрачен. Чей черёд

Анархию корней управить в длины?
Смешать в себе добро и зло, ответ
С вопросом, пустоту в душе — с тревогой.
Кто поводырь теперь — тьма или свет?
Что скрыла от ворот Крайст-Чёрч дорога?
Не ангелов, а братьев Райт полёт?
Что в пинтах эля мерят день и год...

Валериан БОРОДОЕВСКИЙ

(1874—1923)

Полёт грачей над жнивьем опустелым
Медлительно спокоен и упрям;
Доверься тот невзгодам и ветрам,
Кто неистомным овладеет делом.
Клик торжества, привет собратьям смелым,
«Аминь, аминь» всклокоченным вождам...
Далекий путь готовится крылам,
Вознесенным к заоблачным пределам.
Так в синий день куда ни кину взгляд —
Везде сплетенья вижу чёрных кружев,
Один неутомимый вахтпарад!
Далёкая, вниманьем удосужив
Сонет грачам — прочтёшь ли между строк
Порыв любви, усиливший свой рок?

ДУВР. КОЛЛЕКЦИЯ ОТКРЫТОК (Леонид ФОКИН)

Вид Белых скал — открытки редкой стиль,
И надпись на: «Поверь, здесь всё спокойно».
У берега рыбацких лодок гниль,
Как память лет прошедших — многослойна.
В восточных доках вынужденный штиль.

Вновь где-то за Ла-Маншем зреют войны.
А здесь грачи на сотни мшистых миль,
И призраком становится покойник.
Шопен? Данстейбл? Не месса, а мотет?
Дочь пастора за чёрным фортепьяно.
Судьба слепа, как вечность и рассвет,
Пытающий стен крепостных изъяны.
Иллюзии печалей и штормов
Смывают цвет с кирпичных щёк домов.

Аделаида ГЕРЦЫК (1874—1925)

Посв. Л. Г.

СВЕТИЛЬНИК

Крадусь вдоль стен с лампадою зажжённой,
Таюсь во мгле, безвестность возлюбив,
Страшусь, что ветра позднего порыв
Загасит слабый пламень, мне суждённый.
Как бледен голубой его извив!
Как мир огромен — тайною бездонной,
Над ним взметнувшись и его укрыв,
Чуть тлеет свет, величием уязвлённый.
И вот рука, усталая, застыв,
В траву роняет светоч бесполезный.
И вспыхнет он на миг в ночи беззвездной,
Своим сиянием весь мир облив.
И вновь рука подьёмлет и, лелея,
Несёт в тиши дыхание елея.

ЧЕСТЕР. СВЕТИЛЬНИК (Леонид ФОКИН)

Пронизывающий декабрьский холод.
Плащ-сагум не спасёт от злых ветров.

Вощённые дощечки для стихов —
Большая редкость... А письмо — лишь повод
Вписать себя в скрижали городов,
В их вой ночной и в их звериный голод.
Пока фитиль светильника готов,
Быть избранным хранителем престолов.
И сам светильник — бог немых ночей,
Валлийских царств и варварских наречий.
Из римской славы выпав, стал ничей, —
Слезинкой медной в сумерках заречий.
Его поднявший — разве человек?
Хранитель Альф небесных и Омег.

Владимир ГИППИУС (1876—1941)

Когда ещё над синими морями
Мы верили в бессмертие своё, —
Какими мы дрожали жемчугами
Там наверху, где стынет бытиё!
Но кто-то в нас направил острière,
Но кто-то нас пронзил в тоске лукавой, —
И мы теперь на вялом дне живём,
И мы теперь разлучены со славой.
Небесных сил мы ощутили нежность, —
Теперь мы кольца, брошенные вниз,
С тех игл, с тех пальцев. Здесь одна безбрежность
Широких волн, что с волнами слились —
Таковыми же, что нас вокруг ласкают, —
Чуть тронут, чуть скользнут — и отбегают.

ПЕНМИНИДД. СКВОЗЬ ДЫМКУ ЛЕТ (Леонид ФО- КИН)

Сквозь дымку лет — паденье Вавилона.
Сквозь память лет — легенд библейских стон.
Неявный след — бессилье Соломона.
Вчерашний след — почти забытый сон.
Прозрачный свет, зачем мне чтить законы?
Слепящий свет, о чём печаль икон?

Рассветов нет. Холодные циклоны
Мне шепчут: «Нет, не избежать полон
Всеядных бед, Стюартов и Тюдоров,
Грядущих бед стотысячной толпы,
Поверив в бред, в небесные столпы,
В опасный бред, оставленных соборов,
Когда волна теряет вздох и цвет,
И отпылал закат любви в ответ».

Максимилиан ВОЛОШИН (1877—1932)

Равнина вод колыхается широко,
Обведена серебряной каймой.
Мутится мысль, зубчатою стеной
Ступив на зыбь расплавленного тока.
Туманный день раскрыл золотое око,
И бледный луч, расплёсканный волной,
Скользит, дробясь над мутной глубиной, —
То колос дня от пажитей востока.
В волокнах льна златится бледный круг
Жемчужных туч, и солнце, как паук,
Дрожит в сетях алмазной паутины.
Вверх обрати ладони тонких рук —
К истоку дня! Стань лилией долины,
Стань стеблем ржи, дитя огня и глины!

СТОК-ОН-ТРЕНТ. СТОКСКИЕ ОБЖИГИ (Леонид ФО-
КИН)

Огонь для глины, глина для огня!
Карьеры Хэнли — тяжкий оттиск Пирров.
В инертной массе дремлют формы мира,
Немой восторг и заблужденья дня.

«И создал Бог...», горящего... меня!
Раздул мехами дух во мне и лиру,
Дал в руки прах и Книгу Бытия,
С украшенной гербом мечты порфирой.
Пусть старомодный слог давно не мёд,
Я — тот гончар, что у своей кружалы,
Творя рассвет, ликует и поёт
В начале всех времён и всех печалей!
Грех — не гордыня — скол и пережог.
В том, что не смог, поник, не превозмог.

НЕКРОПОЛЬ ЖИВЫХ ФОРМ: почему прошлое нельзя оставить в покое

Вся история искусства, если отбросить сентиментальные сказки о непрерывном прогрессе и вдохновенном парении духа, есть не что иное, как затяжная, изнурительная и великолепная дуэль настоящего с прошлым за право диктовать условия будущему, поединок, в котором каждое новое поколение творцов, вместо того чтобы смиренно склонить голову перед алтарём предшественников, вынуждено с остервенением вступать с ними в схватку, оспаривая не их величие — оно, как правило, неоспоримо, — а их монополию на истину, на язык, на способ видения мира, поскольку только через это соревнование, через это почти кощунственное «переписывание» канона и рождается подлинная культурная память, вызревает то, что с известной долей риска можно назвать пророческим видением, то есть способностью угадывать в узоре старых форм контуры тех, что только должны прийти им на смену. Именно в этом ключе следует рассматривать вторую часть «Британского палимпсеста», представляющего собой не мирный диалог эпох, а напряжённый, полемический обмен выпадами через столетие, когда современный поэт, подобно самонадеянному претенденту, вызывает на дуэль весь

цвет русского Серебряного века, предлагая в секунданты — и в судьи — призраков английской истории и топографии, тем самым переводя спор из плоскости чистой эстетики в плоскость культурной онтологии, когда каждый сонет становится попыткой ответить на главный вопрос: кому принадлежит прошлое и, следовательно, кому открыта дорога в будущее?

Возьмём для примера сонет Михаила Кузмина «В романе старом мы с тобой читали...». Это типичный для его ранней поэзии текст, в котором ироничная стилизация под старинный роман («Озёрный Ланселот») служит изящным каркасом для грустно-игривой метафизики: описание сказочной подводной страны становится аллегорией скрытой, непроницаемой для чужих взглядов внутренней жизни. Сонет изыскан, музыкален и абсолютно самодостаточен; он существует в своём собственном, условно-эстетизированном времени. Ответ Леонида Фокина «Донкастер. Озёрный Ланселот» — это не продолжение, а радикальная деконструкция этой самодостаточности. Он переносит миф о Ланселоте и Граале из пространства литературной игры в пространство британской повседневности — на станцию «Лейксайд», в «твидовый костюм, слегка потёртый на локтях». Грааль в этом местечке «не ищут — ждут, как поезда», а сам Ланселот становится «бумажным», порождением «фальшивого века», смешавшего «пространство веры с белым шумом». Фокин оспаривает у Кузмина право на красивую тайну, переводя её в

регистр культурной ностальгии и исторической утраты. Это не диалог, а вызов: твоя утончённая мечта, говорит современный поэт, была предвестием нашей постисторической, «бумажной» реальности, в которой прошлое не героический миф, а предмет безнадёжного и слегка циничного ожидания на захудалой станции.

Ещё более жёсткой полемикой является пара Валерий Брюсов — Леонид Фокин. Брюсовский сонет «Скала к скале...» — монументальное, почти скульптурное полотно, на котором «демоны в объятиях» и клинопись провозглашают мистическое тождество добра и зла. Это поэзия манифеста, поэзия воли, пытающаяся ухватить вечные, вневременные законы бытия в суровом, пустынном пейзаже. Фокин в «Оксфорде. Бычий брод» отвечает на этот громогласный пафос скептической, почти бытовой констатацией распада. «Латинский текст утрачен», — заявляет он, глядя на тех же «горгулий» колледжа Магдалины. Вечный вопрос о добре и зле низводится до дилеммы «Кто поводырь теперь — тьма или свет?», растворённой в конкретике оксфордской жизни: «Что в пинтах эля мерят день и год...». Брюсов верил в силу Знака, в прочность клинописи на скале. Фокин видит «черепки» и «течение вод». Его ответ — это не опровержение брюсовской идеи, а констатация краха того языка, того дискурса, на котором она могла быть высказана. Прошрое (в лице Брюсова) говорило на языке вечных истин; настоящее (в лице Фокина) вынуждено говорить на языке утрат и культур-

НЫХ ОБЛОМКОВ.

Цикл демонстрирует, что современность соревнуется с прошлым не силой таланта, а правом на интерпретацию. Она оспаривает у Серебряного века его ключевые символы, его оптику, его интонацию, помещая их в чуждый, «британский» контекст, где они трескаются, тускнеют или приобретают новый, часто горький смысл. Когда Аделаида Герцук пишет о хрупком «Светильнике» души, который «чуть тлеет» в бездонном мире, — это трагически-возвышенный образ духовного стоицизма. Фокин в «Честере. Светильник» превращает этот символ в конкретный артефакт «валлийских царств и варварских наречий», «слезинку медную в сумерках», связывая его не с личным подвигом веры, а с распадом империи («Из римской славы выпав, стал ничей»). Личное усилие героини Герцук у Фокина становится частью общего исторического коллапса.

Таким образом, вторая часть «Британского палимпсеста» предстаёт не ностальгическим путешествием, а полем культурной битвы. Настоящее, вооружённое иронией, исторической конкретикой и чувством экзистенциальной истощённости, ведёт тяжбу с прошлым, вооружённым верой в Вечное, в Символ, в мощь эстетического жеста. И в этой тяжбе, как ни парадоксально, рождается подлинная культурная память — не как поклонение мумиям, а как честный, болезненный, творческий спор. И именно из этого спора, из этой «дуэли с тенью», может прорасти то самое «пророческое ви-

дение», потому что будущее всегда принадлежит не тому, кто слепо чтит прошлое, а тому, кто осмеливается с ним спорить, переписывать его заново, находя в его руинах — как Фокин в «Стокских обжигах» — и новый материал, и новую, обожжённую в огне истории, форму для своего неуёмного и одинокого пения.

POST SCRIPTUM 1

ТОПОНИМИЧЕСКИЙ СОНЕТ

ЧЕЛСИ МАСТЕРСКАЯ СКУЛЬПТОРА

Обрубки мрамора, сухая глина.
Без головы — холодный, серый торс.
И беспорядок задаёт вопрос:
«Скажи, творец, что счастье, что рутина?
Что в напряженье сухожилий — ось
Стремления к божественной вершине?
Что в мускулах рельефных удалось
Воспеть, а что оделось в паутину?..
Какая связь творенья и творца,
Создателя и рук его создання?
Когда не видно глаз и нет лица,
Есть лишь намёк, подтекст, иносказанье».
И глубина незнания, и боль,
Примерившего сотворенья роль.

.

ЙОРКШИР. АББАТСТВО ФАУНТИНЗ

...И мирный свет проник зеркальность вод,
И был разбит на тысячи осколков,

Кричащих цветом грязно-жёлтых окон,
Кривой табличкой над мерцанием «вход».
Кустов прозрачно-жёлтых чахлый сброд,
Не знающий в осенних склянках толку,
Стирает в лужах бледный небосвод,
И выцветшие жёлтые футболки..
Цистерцианского аббатства вид —
Крапива с бузиной, кривые арки,
И будто в глубине его дрожит
Нить, что забыли здесь седые Парки.
И камень стонет, а трава поёт:
Не изменить, не поменять черёд.

.

БРИСТОЛЬ. ПОРТНОЙ ИЗ УАЙТЧЕПЕЛЯ

Подкладки шёлк с наметками из мела,
Касторовое, рыжее сукно,
Засиженное мухами окно —
Не вяжутся с декабрьскою метелью.
Нас не искали, мы не захотели
Кроить себя по образу Его
Подобием в значенье всё равно,
Что будет дальше и на самом деле.

Материя, сшиваема в сюртук
Иглой судьбы, в портняжный хлам и сроки.
Не нас найдут на каменной дороге —

Клюв ржавых ножниц, паровой утюг,

Ключи, лекала и фрагменты сердца
Из Бристоля портного-европейца.

.

ПЛИМУТ. 21 АВГУСТА 1995 ГОДА

Радиостанция на Форти-Роуд
Молчит с утра. Поэзия беды,
Давясь летучей, серой пылью, стонет,
Молясь на бирюзовый всплеск воды.
Что герб с крестом и бледною мадонной,
Густ, едкий дым, а небеса пусты?
Скажи, что делать, если смысл не понят
Оседлой жизни и простой мечты?

Какая связь с Помпеями, с Содомом,
С цитатой из Иова «...пепел на...»?
Покуда родовая жжёт вина,
И умирать уже нет сил вне дома.

А с неба падает горячий «снег»,
Покрыв собой карибских грёз ковчег.

ДЖЕЙМСТАУН. Остров Святой Елены

Не домики — испуганные овцы
Друг к другу жмутся в складках низких гор.
Цветные ставни, бледные на солнце,
Скрипят, не смея оценить простор.
И свет просачивается в колодцы
С солоноватым привкусом тоски,
Приплывшего на бриге незнакомца,
Бежавшего от славы и любви.

В неведение, в тюрьму из тленной плоти,
Чтоб поместить её в тюрьму земли,
Их вместе оковать тюрьмой воды
Те три тюрьмы упрятать в память соты,

В небесный улей — Иерусалим,
Которым был не дни — века томим.

POST SCRIPTUM 2

Бенедикт ЛИВШИЦ (1887—1939)

СКВЕРНЫЙ ПЕЙЗАЖ

Песок и прах. Волна хрипит и тает,
Как дальний звон. Волна. Ещё волна.
— Зловонное болото, где глотает
Больших червей голодная луна.
Здесь медленно варится лихорадка,
Изнемогает бледный огонёк,
Колдует заяц и трепещет сладко
В гнилой траве, готовый наутёк.
На волчьем солнце расстилает прачка
Бельё умерших — грязное тряпье,
И, все грибы за вечер перепачкав
Холодной слизью, вечное своё
Несчастье оплакивают жабы
Размеренно-лирическим «когда бы».

.

Леонид ФОКИН

Не отличить берёзы старой корень,

Осколки рёбер утонувшей в день
Святых апостолов овцы, и тень,
Которой этот день давно prosporen.
Бурьян забросил листья на плетень
Вокруг скита, что стал с годами чёрен.
И не идут из ближних деревень
К нему, крестясь, всё мимо, всё с укором.
Откуда эта обречённость, цвет
Забвения, «когда бы» да «доколе»?
Ещё луны не стёр с небес рассвет,
Ещё в бутонах мёртвых плачут пчёлы.
Горчит и тёмен их осенний мёд
В садах любви, на травах — первый лёд.

Рюрик ИВНЕВ (1891—1981)

АРАРАТ

Быть может, всё, что видел я когда-то:
Простор полей, и Тихий океан,
И дней мятежных длинный караван, —
Должно погаснуть, точно луч заката,
Пред мраморной вершиной Арарата.
Быть может, я пришёл к заветной цели,
И больше нет желаний никаких,
И я стою у общей колыбели
Моей судьбы и судеб мировых.
И всё, что ум и сердце волновало,
Смятение взволнованной души,
Вдруг отошло, и в мертвенной тиши,
Переливаясь радугой опала,
Одна вершина предо мной сверкала.

.

Леонид ФОКИН

Час до рассвета, блёклые предметы
Шуршат во тьме: реальность не дана,
А достигается... Вдруг став видна
За терпеливым ожиданьем света
В проёме незатейливом окна.

В мхах бледно-рыжих древние хачкары.
Реки Азат Симфония камней,
По руслам горных троп текут отары,
Душист чаман, пассажи птиц длинней.
Час до заката, блёклые предметы.
Туман пушистей нежного руна.
Замолк дудук и кяманчи струна.
С лозою виноградною беседа —
Уже часть сна и... вновь час до рассвета.

Валентин ПАРНАХ (1891—1951)

*Разбег вдоль моря, стройный мол,
О лет и плеск, и пальм победный ствол!*

Пред вечером открылась дверь балкона.
Соль напитала пирный ток прохлад.
Обманчивый, на миг блаженный лад
Лелеял здесь береговое лоно.
Морские камни были горячи.
И лошади, пьянея, буйно ржали,
И шарфы развевались и дрожали.
И бешеные щелкали бичи!
Катились плавно нежные коляски...
Краб, оранжад, кокосовый орех
Цвели в возке, желтевшем пышно. Пляски
Готовил заводной рояль. И смех —
На крейсере, на бале — дальней донны
Венчал тот вечер странный и лимонный!

.

Леонид ФОКИН

*На виа Сан-Грегорио Армено
Пыль вековая, пятна мортаделлы*

Три времени: пыль, фрески, фортепьяно,
Чьих клавиш чёрных мягкий блеск похож
На блеск дельфиновых спин, на вечер пьяный
И белой пены вздыбленную дрожь.
С латинской эпитафией, с изъяном,
Плита под вечным шарканьем вельмож.
Как юбки синьорин, кусты тимьяна
Колышутся, но я в их круг не вхож.
Я сам себе приснился мутной каплей,
Которая сорваться вниз не прочь.
Лязг якорной цепи, паром на Капри
От Моло-Беверелло вписан в ночь,
Подёрнут дымкой, тлеющей над морем,
И я рассеян в ней прощальным взором.

Осип МАНДЕЛЬШТАМ (1891—1938)

На Моховой семейство из Полесья
Семивершковый празднует шабаш.
Здесь Гомель — Рим, здесь папа — Шолом Аш
И голова в кудрявых пейзах песья.
Из двух газет — о чудо равновесья! —
Два карлика построили шалаш
Для ритуала, для раввинских каш —
Испано-белорусские отчесья.
Семи вершков, невзрачен, бородат,
Давид Выгодский ходит в Госиздат
Как закорючка азбуки еврейской,
Где противу площадки брадобрейской,
Такой же, как и он, небритый карл,
Ждёт младший брат — торговли книжной ярл.

.

Леонид ФОКИН

За Рождеством, и сразу после выюги,
У книжной лавки на Литейном, мгла
Густая, как дегтярная смола
С Полесья разливного, с тихой Луги.
И томик Гейне не спасёт от скуки,
«Шульхан Арух» — от тёмного угла.

По строчкам Торы сходит каббала
В прочтение Творца и вечной муки.
Семивершковый шабаш. Семь свечей.
На идише, иврите, на немецком,
На незнакомом русском, постсоветском,
На языке определённых дней;
Семи лампад, горящих пред ковчегом,
Покрытом плотно петроградским снегом.

Георгий ИВАНОВ (1894—1958)

Китайские драконы над Невой
Раскрыли пасти в ярости безвредной.
Вы, слышавшие грохот пушек медный
И поражаемых боксеров вой.
Но говорят, что полночью, зимой,
Вы просыпаетесь в миг заповедный.
То чудо узревший — отпрянет, бледный,
И падает с разбитой головой.
А поутру, когда румянцем скупо
Рассвет Неву стальную озарит,
На плитах стынувших не видно труп.
Лишь кровь на каменных зубах горит,
Да в хищной лапе с яростью бесцельной
Один из вас сжимает крест нательный.

.

Леонид ФОКИН

Заснеженные крыши за окном,
Январь на тонкой рисовой бумаге...
Драконы ледяные жаждут драки
За каждый тихий вздох, за каждый дом.
Прирученные чёрным стариком
На землю с неба совершать атаки

Со снегом в синих сумерках, во мраке,
Став ритуальным свитком, пыткой сном;
Попыткой, обречённой и лишённой
Слагать себя из взмахов сильных крыл,
Сплетать себя из русских крепких жил,
Небесных стеблей мудрости бездонной,
Внушённой до конца иных времён
Провидцам без родства и без имён.

Филарет ЧЕРНОВ (1878—1940)

ОСЕННИЙ СОНЕТ

Е. Л. Кропивницкому

Уходит солнце, пламень остужая
Своих лучей. Не жарко, не светло.
Прохладных вод чуть зыбится стекло,
Два солнца в них — два лика отражая.
В лесу простор и светлость, но пустая,
Как будто здесь бессмертие прошло,
И душу взяв, и тело, и тепло,
Оставило лишь мёртвый отблеск рая.
Но сердцу жаль... жаль смертного тепла, —
Мятущейся земли горячей силы!
И светлость мне бесплотных не светла,
И райские селения унылы.
Я сын земли, рождён земным теплом,
И жажду я бессмертия в земном.

.

ВЕЧЕРНИЙ СВЕТ (Леонид ФОКИН)

Вечерний свет, уже лишённый силы,
Не отменяет времени, и ход
Часов неумолим, венчая год

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.