

ВЕНОК СОНЕТОЛОГОВ И СОНЕТИСТОВ

Альманах 7-го симпозиума Международного научно-творческого семинара Школа сонета, прошедшего 17-18 декабря 2015 г. в рамках конференции «Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество», приуроченной к 75-летию ученого-филолога Олега Ивановича Федотова

Москва
«Русское слово»
2016

УДК 882
ББК 84(2Рос=Рус)
В29

Альманах 7-го симпозиума Международного научно-творческого семинара Школа сонета, прошедшего 17-18 декабря 2015 г. в рамках конференции «Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество», приуроченной к 75-летию ученого-филолога Олега Ивановича Федотова
Под редакцией доктора филологических наук, профессора *О.И. Федотова*

В29 **Венок сонетологов и сонетистов.** — М.: ООО «Русское слово — учебник», 2016. — 360 с.: ил.
ISBN 978-5-00092-914-8

Издание содержит научные статьи-исследования, посвященные одному из самых известных и древних литературных жанров — сонету, его происхождению, поэтике, развитию в разных национальных литературах и творчестве конкретных писателей, а также собственные поэтические упражнения участников симпозиума в данном жанре.

УДК 882
ББК 84(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-00092-914-8

© ООО «Русское слово — учебник»,
оформление, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Федотов О.И.</i> Сонеты о сонетах, сонетистах и сонетологах	6
<i>Линник Ю.В.</i> Эссе-предисловие «Флоренция в Москве (о русском сонете)»	18

ФЕНОМЕН ВЕНКА СОНЕТОВ

<i>Линник Ю.В.</i> Венок сонетов как теофания	25
<i>Линник Ю.В.</i> Синергетика венка сонетов	32
<i>Линник Ю.В.</i> Золотой век (венки сонетов)	41
<i>Тюкин В.П., Баранов А.Ф.</i> (сообщение). Собрание венков сонетов в русской поэзии ВПТИ и БАФ	48
<i>Сугай Л.А.</i> Тайнопись любви: неизвестные венки сонетов Ф.Е. Корша	49
<i>Луговцев С.А.</i> Электронный Каталог венков сонетов русской поэзии 1889–2015 годы	62
<i>Бердников А.А.</i> «Некий Муж, или низложение Ренессанса» роман (в трех сонетных коронах) Москва 1980 (Первое третьекоронье. Окончание глоссы 2)	69
<i>Передереева С.И.</i> Тройной сонетной короне А. Бердникова «Некий Муж, или Низложение Ренессанса» – 35 лет	79
<i>Бердников М.А.</i> Семантика графоманства (в извлечениях)	87
<i>Бердников А.А.</i> Следствие ведет Шерлок Холмс	101
<i>Илларионова Е.Е.</i> Новые формы ассоциации сонетов: Иосиф Бродский и Аннелиза Аллева	109
<i>Зейферт Е.И.</i> «Am Ehrenmal im Tiergarten. Sonettenkranz» Р. Жакмьена и «У памятника в Тиргартене. Венки сонетов» В. Корниенко: поэтика и ментальные отличия российско-немецкого оригинала и русского перевода	119

<i>Зейферт Е.И.</i> «Со дна морского вышел Крым как дом».	
Польный венок (сонетов) Максимилиану Волошину.....	134
<i>Коляка И.В.</i> Венок венку сонетов (Венок сонетов)	141
<i>Коляка И.В.</i> Нелегкий сонет. Сонет о боли и вере.	
Сонет о стремлении ввысь.....	148
<i>Луцкий М.С.</i> Слава сонетистов. Венок сонетов	149
<i>Лёвин И.А.</i> Диалектика мифологем «Венка сонетов»	
Вячеслава Иванова как текстообразующий признак	158

ДИАЛОГИ В ВЕНКАХ СОНЕТОВ

<i>Мищенкова О.А.</i> и <i>Ребриков А.Б.</i> К телефону, словно к манне. Венок сонетов на магистрал	
<i>Гарсиа Лорки</i>	164

МАГИСТРАЛЫ

<i>Плакшина Н.В.</i> Магистралы; Сонет «В стихи вплетаю радость	173
<i>Рупова Р.М.</i> Венок сонетов как модель бытия	176
<i>Рудаков-Рудак Е.В.</i> Магистралы из книги венков сонетов «Время любить»	178
<i>Палкина Алина</i>	185

МЕТАМОРФОЗЫ КЛАССИЧЕСКОГО СОНЕТА

<i>Александров В.Ю.</i> Уравнение Эйлера и сонет как средство преодоления хаоса.....	188
<i>Александров В.Ю.</i> Сонеты	192
<i>Васильев С.Е.</i> Сонеты Сергея Васильева	195
<i>Васильев С.Е.</i> Перевернутые сонеты.....	197
<i>Бараиш О.Я.</i> «Melancholia, mania et Polonica»: об одном сонете И. Бродского.....	203
<i>Преображенский С.Ю.</i> Аркадий Штыпель – сочинитель и переводчик сонетов.....	212
<i>Славацкий Р.В.</i> Искусство сонета.....	221
<i>Фокин Л.В.</i> Современные вариации сонетного канона	232
<i>Кормилов С.И., Аманова Г.</i> Корейские сиджо как аналоги сонетов, их циклы и строфы-сиджо в русских переводах	243

<i>Соловейчик Я.М.</i> Три сонета к Мацуо Басё; Тошнота, 1-5; Вавилон; Пустынный пляж, 1-2; Любовь – смертельный мой недуг; В пустыне любви; Ирония.....	258
<i>Зырянов О.В.</i> Тип «восточного сонета» в русской поэзии (Е. Шешолин и Б. Дугаров).....	266
<i>Пинаев С.М.</i> Сонет «Грот нимф» Максимилиана Волошина как мистическая проекция судьбы поэта.....	275
<i>Пинаев С.М.</i> Сонеты	283
<i>Морозова Лариса</i> Девять сонетов.....	284
<i>Павельева Ю.В.</i> Сонеты Л.Н. Вилькиной: портрет декадентской Мадонны.....	289
<i>Карпенко И.Е.</i> Сонеты Франсиско де Кеведо: Гармония формы против хаоса мира (лингвопоэтический аспект)	296
<i>Останкович А.В.</i> Композиционный потенциал архитектоники сонетов Г.В. Голохвастова в контексте версификационной традиции русского сонета.....	302
<i>Бирюков С.Е.</i> Технология сонета. О.И.Федотову.....	312
<i>Нагайцева К.Н.</i> Структура цикла сонетов «Дом жизни» Данте Габриэля Россети	315
<i>Польковский М.Т.</i> Сонеты (из цикла «Отголоски»)	323
<i>Орлицкий Ю.Б.</i> Традиции русского и европейского авангарда в сонетном творчестве Генриха Сапгира	331
<i>Саришвили В.К.</i> Сонеты-медальоны поэтов братства «Голубые роги».....	345
<i>Сергеева В.Б.</i> «Сонет благожелательно жесток»: творческая мастерская сонета по «Инновационной технологии литературного образования»	351
<i>Корнеева Л.Н.</i> Два вольных сонета	358

Олег Иванович Федотов
(Москва, МИОО)

Резюме. В статье представлен аналитический обзор трех основных видов метапоэтической модификации традиционной жанрострофической формы сонета: сонетов о сонетах, сонетов о сонетистах и сонетов о сонетологах, а также, в связи с бурным развитием стефанистики и стефанологии, намечен четвертый вид – венков сонетов о венках сонетов.

Ключевые слова: сонеты о сонетах, сонетисты, сонетологи, стефанология, К.С. Герасимов, метастихопоэтика

*Светлой памяти К.С.Герасимова,
теоретика-сонетолога и поэта-сонетиста*

СОНЕТЫ О СОНЕТАХ, СОНЕТИСТАХ И СОНЕТОЛОГАХ

Сонет, впрочем, как и любая другая традиционная твердая форма отличается изрядной долей нарциссизма. Он любит говорить о себе сам, любит самовыражаться. Впрочем, и основной для самолюбования у него хоть отбавляй. Это, во-первых, весьма почтенный возраст (ему без малого 800 лет); во-вторых, исключительно чистая, «аристократическая» родословная (сонет практически не знал мезальянса, а если и контактировал иной раз с другими жанрострофическими формами, например, с канцонами и балладами, то держался подчеркнуто отчужденно, всячески выказывая свою самость и привилегированное положение); и, наконец, в-третьих, верность традициям, которую можно рассматривать как признак, определяющий специфику жанра (те немногие «монстры», которые образуются

с резким искажением канонических правил, не столько варьируют, сколько не без вызова отрицают, но, отрицая, еще сильнее поддерживают незыблемый жанровый эталон).

Жанровотематическое разнообразие сонета общеизвестно. Среди самых колоритных его модификаций в интересующем нас аспекте метапоэтики выделяется сонет о сонете [См.: 1:205; 10:142–152; 12]. Его представляют два традиционных вида: 1) собственно сонет о сонете, повествующий или о его структуре, или о процессе (обычно трудном) его написания; 2) сонет о сонетистах, прославляющий мастеров, выстраивающий их корифейный ряд или порицающий ремесленников¹. К этим двум основным модификациям, видимо, следует присоединить третью: 3) сонеты о сонетологах (хотя чаще всего исследователи сонетов и сами их сочиняют.).

1.

Метапоэтический дискурс сонета о сонетах нередко вступает во взаимодействие с шутливыми сюжетами мадригального толка. Яркий образчик такого рода – сонет Лопе де Вега в вольном переложении В.А. Жуковского (1806):

За нежный поцелуй ты требуешь сонета,
Но шутка ль быть творцом четырнадцати строк
На две лишь четки рифм? Скажи сама, Лилета:
«А разве поцелуй безделка?» Дай мне срок!
Четыре есть стиха, осталось три куплета,
О Феб! о добрый Феб! не будь ко мне жесток,
Хотя немножечко парнасского мне света!
Ещё строфа! смелей! уж берег недалек!
Но вот уж и устал! О, муки, о, досада!
Здесь Лила – поцелуй! тут рифма – и надсада!
Как быть! Но бог помог! еще готов терцет!
Еще б один – и все! пишу! хоть до упада!

¹ Уникальный прецедент такого рода можно усмотреть в сонете Сумарокова с пространным заголовком: «Сонет нарочито сочиненный дурным складом для показания того, что есть ли мысль изрядна, стихи порядочны, рифмы богаты, однако при неискusном, грубом и принужденном сложении все то сочинителю никакого плода кроме насмешства не принесет» («Вид, богиня, твой всегда очень весь всем нравный...»), 1755 [13: 6–7].

Вот!, вот!. почти совсем!. О, радость, о, награда!
Мой, Лила, поцелуй, и вот тебе сонет! [13: 30]¹

Разновидность сонета о сонете в процессе его написания получила довольно широкое распространение. Чуть позже аналогичный сонет был написан Августом Шлегелем:

Вяжу одною цепью два катрена,
Две пары строк в две рифмы облакаю,
Вторую пару первой обрамляю,
Чтобы двойная прозвучала смена.

В двойном трехстишье, вырвавшись из плена,
Уже свободней рифмы расставляю,
Но подвиги, любовь ли прославляю –
Число и строй держу я неизменно.

Кто мой отверг строфический закон,
Кто счел его бессмысленной игрою,
Тот не войдет в число сонетной касты.

Но тем, кто волшебством моим пленен,
Я в тесной форме ширь и глубь открою
И в симметрии сплавлю все контрасты. [8: на форзаце]

В России рефлексия написания сонета впервые поэтически воспроизвел в своем «Сонете» («Однажды дома я весь вечер просидел.»), 1796, И.И.Дмитриев. Как уже отмечалось, своим вольным переводом² сонета Лопе де Вега его поддержал Жуковский.

Исключительную популярность сонеты о сонетах, как и вообще стихи о стихах, получили в серебряном веке. Так, предпослав в качестве эпиграфа первую строку перевода Жуковского, Георгий Иванов помещает в свой сборник «Горница» 1914 года «Альбомный сонет»:

За нежный поцелуй ты требуешь сонета.
В. Жуковский

Как некогда потребовала Лила
В обмен на нежный поцелуй — сонет,

¹ См. также более точный перевод С. Гончаренко «Ну, Виоланта! Задала урок!..» [8:166].

² Возможно, он воспользовался немецким или французским посредничеством, и это был уже перевод перевода.

Так и моя сказала Маша: «Нет!»
И девы той желанье повторила.

Напрасно говорил я ей: «Мой свет,
Капризами меня ты истомила,
Я напишу беспламенно, уныло
Не то что романтический поэт».

Но спорить как с девицей своенравной?
Изволь влагать пустую болтовню
В сонетный ямб, торжественный и славный.

Кончаю труд. Хоть мало в нем огню,
Недостает и прелести, и яда,
Но все ж моя приятная награда! [9: I, 110]

Наконец, в наши дни сначала в 60-е гг. Новелла Матвеева публикует серию сонетов, посвященных этой жанровострофической форме, поражающих чёткими образными характеристиками:

На четырех на бронзовых своих
Широких ножках, вроде львиных лап,
Четырнадцатистрочный прочный стих
Стоит в веках – и сдвинулся хотя б. (К сонету),

а вслед за ней Тимур Кибиров пишет цикл «20 сонетов к Саше Запоевой» с лукавой оглядкой на аналогичное произведение Иосифа Бродского «20 сонетов к Марии Стюарт». Заметим, что сонеты Бродского в составе стюартовского цикла уже перестают быть сонетами в собственном смысле и превращаются в регулярно повторяющиеся строфы – четырнадцатистишия; действительно, никому не придет в голову изымать из цикла какой-то один сонет как самостоятельное суверенное произведение; каждый из них воспринимается как звено в цепи вполне определенного лироэпического дискурса, приблизительно так же, как строка в составе строфы. Еще сложнее насквозь пропитанная интертекстуальными аллюзиями, центонными вкраплениями, ироническими экивоками и даже стиховедческой авторефлексией структура аналогичного Кибировского цикла. Шестая по счету строфа – так же может рассматриваться как ва-

риант сонета о сонете, написанного поэтом с хорошим филологическим образованием:

Чтоб как-то структурировать любовь,
избрал я форму строгую сонета.
Катрена два и следом два терцета.
abba. Поэтому морковь

Я тру тебе опять. Не прекословь! –
как Брюсов бы сказал. Морковка эта
полезнее котлеты и конфеты.
abba. И вот уже свекровь

какая-то (твоя, наверно) прется
в злосчастный стих. cсdc. Бороться
нет сил уж боле. Зря суровый Дант

не презирал сонета. Остается
dd, Сашура. Фант? Сервант? Сержант?
А может, бант? Нет, лучше бриллиант.

Как отметила в своем тонком докладе на III Симпозиуме Школы сонета, опубликованном в «Литературной учебе», Л. Федорова, «помимо упоминания Брюсова» в приведенном сонете бросаются в глаза «реминисценции из Пушкина: отсылка к «Сонету», который, в свою очередь, является «сонетом о сонете», ироническое подбирание рифм имеет в подтексте «Евгения Онегина»: «Читатель ждет уж рифмы розы?/ На, вот возьми ее скорей!». Строгая форма – как и вообще стремление что-либо структурировать – для постмодернистского произведения неожиданна, тем не менее, заявленная рифмовка действительно соблюдается, при всем ее несоответствии дурашливому, на первый взгляд, содержанию» [14: 110]. «Упоминание Брюсова» мотивируется, конечно, не мнимой из него цитатой («Не прекословь!»), а, скорее всего, его «Сонетом к форме» и общей эстетической позицией («избрал я форму строгую сонета»). С ним же, и не только с «Онегиным», но и с «Домиком в Коломне», связано «ироническое подбирание рифм»: шутливое пушкинское замечание «Ведь рифмы запросто со мной живут: / Две придут сами, третью приведут!» Брюсов переиначивает на свой лад: «Не всегда рифмы «приходят» к поэту, иногда надобно их «приво-

дить»» [3: VI, 395. Подробнее см.: 15]. Тут же, видимо, необходимо упомянуть еще одно имя – Саши Черного, в стихотворении которого «Переутомление» разучившийся рифмовать поэт, некая «исписавшаяся популярность» манипулирует подозрительно схожими созвучиями: «Нет, не сдамся: «папа – мама» / «Жатва – дратва», «кровь – любовь» / «Рама – драма – панорама» / «Бровь – морковь – свекровь – носки!»». Еще одну мимолетную встречу с Пушкиным сулит прозаичный enjambement: «Бороться / нет сил уж боле», вызывающий в памяти тщетную борьбу поэта с его «прислужницею странной» в первой части стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне? Я скучаю.».

Впрочем, азартная и увлекательная охота за многочисленными аллюзиями в кибировских текстах напоминает беспрогрышную лотерею.

2.

Еще более мощную традицию имеет разновидность сонета о сонетистах, в котором выражение субъективных чувств пишущего уступает объективному описанию истории европейского сонета с перечислением общепризнанных заслуг ее выдающихся мастеров. Застрельщиками этой традиции были на Западе У. Вордсворт («Scorn not the Sonnet, Critic.», 1827) и переложивший его сонет о сонете О. Сент-Бёв («Ne ris point des sonnets, o critique moqueur!..»), в России же – А. Дельвиг («Н.М. Языкову», 1822) и А. Пушкин («Суровый Дант не презирал сонета.», 1830) [См.: 16: 122–124; 6; 2: 438–440].

В дальнейшем пушкинская строчка стала крылатой. Она или начинала сонеты о сонетистах (Л.Н. Трефолов. Пушкин и . Манухин, 1884), или фигурировала в качестве эпиграфа (Н.П. Огарев. II. GIORNO DI DANTE, 1865,), или соблюдалось то и другое в комбинации (В.С. Курочкин. Реальные сонеты. I. Современный сонет), или, наконец, просто варьировался канонический ряд сонетных корифеев (И.Северянин. Сонет XXX, 1919). В последнем случае нарушение традиции приходится даже оговаривать: «Петрарка, и Шекспир, и Бутурлин/ (Пусть мне простят, что с гениями рядом/ Поставил имя скромное парадом)/ Сонет воздвигли на престол вершин» [13:409].

Особенно преуспели в данной жанровой модификации стихотворцы, сочетавшие поэтов и стиховедов в одном лице.

Леонид Гроссман, поэт и прозаик, литературовед, исследователь творчества Достоевского, Пушкина, Тургенева, Сухова-Кобылина, автор первой серьезной теоретической работы по поэтике русского сонета [4;6;7] и обстоятельного описания сонетного идиостиля Пушкина и Онегинской строфы, [5] в 1919–1922 гг. написал и опубликовал два цикла своих сонетов «Плеяда» и «На полях Пушкина»¹.

Первый цикл состоит из 16 сонетов, объединённых одной общей темой и интегрирующим её литературоведческим сюжетом. Его основу составляют сонеты-медальоны (à la Северянин) – своеобразная галерея литературных портретов поэтов так называемой «Пушкинской плеяды»: Веневитинова, Гнедича, Языкова, Козлова, Дениса Давыдова, Василия Пушкина, Жуковского, Боратынского, Зинаиды Волконской, Батюшкова, Вяземского, Кюхельбекера, Дельвига и Пушкина с характерными эпиграфами-цитатами из их или посвящённых им произведений и писем. Их обрамляют два программных стихотворения: 1) «Русский сонет» с эпиграфом «Суровый Дант не презирал сонета.»: «Раскрыл нам Дельвиг таинство сонета,/ Чей трудный шифр был Тредьяковским дан,/ И принял Пушкин кованный чекан/ Для строгих дум о подвиге поэта.// С тех пор игра квадранта и терцета/ Манит певцов Гиперборейских стран./ И стих Ронсара вьется, как аркан,/ У Каролины Павловой и Фета.// Его размерам царственность придав,/ Венок сплетает пышный Вячеслав/ Строфой, чей лад торжественно роскошен.// Бальмонт и Брюсов чтут канон его,/ И хищный облик тезки своего/ Обводит им Максимилиан Волошин» [13: 167] и 2) сонет, давший название всему циклу, – «Плеяда»: «Проходят мерной поступью поэты:/ Вот Батюшков, певец ахейских жен./ Василий Пушкин, книжник-саладон,/ И Кюхельбекер, выходец из Леты.// Языков мечет строфы, как ракеты,/ Давыдов их стремится, как эскадрон,/ Медлительно роняет их барон,/ И Вяземский их точит, как стилеты.// Жуковский, Веневитинов, Козлов,/ Несут Волконской дань цветущих слов,/ И дышит Гнедич древним дифирамбом.// Ждет Боратынский смертного костра,/ И всех животворит гремучим ямбом/ Ваятель Командора и Петра» [13:177].

¹ Из более обширного, очевидно, замысла до нас дошло четыре сонета: «I. Импровизатор», «II. Ганнибал», «III. Князь верейский» и «IV. Сальери», поэтому они и именуется «Из цикла сонетов».

Архитектоника гроссмановского цикла имеет адекватно знаковый характер: помимо двух обрамляющих сонетов в нем сосредоточено ровно 14 сонетов по числу канонического количества сонетных строк и совпадающего с ним количества избранных персонажей. Разносторонняя одаренность Гроссмана позволила ему дать на редкость объективную и точную панораму всего пушкинского периода (золотого века) в развитии русской поэзии и замечательно тонкие, лаконичные характеристики каждого из упомянутых им поэтов. Вместе с тем ему удалось воспроизвести две наиболее репрезентативные модели русского романтического сонета: французскую *AbbA AbbA ccD eeD* (в различных ее модификациях) и итальянскую *AbbA AbbA cDc DcD*, обе с метрической доминантой – Я5.

Точно так же, в счастливом резонансе поэтического и научного озарения, используя к тому же нечаянные биографические обстоятельства (родился и провел юные годы в Царском Селе, где воспитывались музы Пушкина, Дельвига, Кюхельбекера, Фофанова, Анненского, Гумилева и Ахматовой), Всеволод Рождественский в своих петербургских сонетах сопоставляет серебряный век с золотым, протягивает невидимую, но прочную нить преемственности, изящными штрихами активизирует многослойную ауру образных ассоциаций («Гатчинский сонет», «Царское Село», IV).

В 1992 году в Тбилиси вышла книга стихов известного сонетолога К.С. Герасимова «Из глубины», большую часть которой занимают сонеты. Два из них, не имеющие названия, начинаются одной и той же, хорошо знакомой нам строчкой:

В размер его стесненный.

Пушкин

«Суровый Дант не презирал сонета»,
Ему не слишком Пушкин предан был.
Что ж – почему не искусить судьбы
И мне взыскательнейшей формой этой?

Каноны – вековые. Но либретто
И музыка – мои: лишь если бы
Рабами воли не были рабы,
Свободного стеснить могли бы «вето».

Простору Океана берега
Нужны: взметать прибоя брызги – в небе!
Не будь рука гранильщика строга,
Тогда б сияньем бриллианта не был
Алмаз! Чем келья бытия тесней,
Тем выше дух возносится над ней.

* * *

«Суровый Дант не презирал сонета»,
В нем Пушкин вдохновенье обретал.
И сквозь его магический кристалл
Такие дали виделись поэтам!
Как же не помнить и теперь об этом?
Как драгоценный зазвучать металл
Строк не заставить, чтобы Словом стал
Веков веки он, и стал бы – Светом?
Что ж. Таинство Творения – одно!
И будет без него мертва музыка
Разъятая, как труп; беззвездным – дно
Тьмы одинокой, безысходной, дикой;
Поэзии – не будет! Не зови
Ее, не причастившейся – любви.

Продолжая заложенную Леонидом Гроссманом традицию, К.С. Герасимов сочетает чисто теоретические интенции с собственно поэтическим дискурсом. Его обращение к знаменитым пушкинским строкам служит поводом выразить свое отношение к сонетному вкладу великого поэта («Ему не слишком Пушкин предан был.»; «В нем Пушкин вдохновенье обретал.») и к его творческому наследию, ставшему вдохновляющим примером для последующих поколений («И сквозь его магический кристалл / Такие дали виделись поэтам!»), в том числе и для самого автора («Что ж – почему не искусить судьбы / И мне взыскательнейшей формой этой?»).

3.

В качестве эпилога к своему сообщению намечу перспективы изучения сонетов, посвященных сонетологам, тем более несколько адресованных мне сонетных поздравлений я получил к

прошлому и нынешнему своему юбилею. На этот раз я ограничусь сонетом Владимира Саришвили, в котором он воздает дань памяти своему учителю Константину Сергеевичу Герасимову. Если не всем известен его творческий путь, напомню его основные вехи.

Константин Сергеевич Герасимов (1926–1996) – замечательный русский литературовед, библиофил, сонетолог и поэт, практически всю свою жизнь провёл в Грузии, закончив её профессором Тбилисского государственного университета. Нас с ним свели общие научные интересы, связанные с брусоедением, а также с теорией и историей сонета. В 1991 году он приехал ко мне в Москву со своей аспиранткой Татьяной Кошемчук, редким сборником стихов Гумилёва и приглашением выступить в качестве оппонента на защите её диссертации о сонетах Максимилиана Волошина. Константин Сергеевич трогательно опекал свою воспитанницу, мужественно боролся за то, чтобы защита состоялась (и она состоялась на другой день, после того как грузинские профессора не собрали кворума в первый) да ещё и за свой счёт устроил щедрый банкет. После этого мы с Константином Сергеевичем с удвоенной энергией стали переписываться, обмениваться научной информацией, встречаться на конференциях.

В 1985 и 1988 гг. им были проведены две достопамятных сонетологических конференции в Тбилиси. Благодаря его усилиям столица Грузии становилась признанным центром российской сонетологии. Но, вмешалась политика. За 4 года до его смерти, когда между Грузией и Россией пролегла государственная граница, я возглавил по сути дела созданное им сообщество поэтов, культивирующих в своём творчестве сонет – эту поистине овеянную легендами, древнейшую жанрово-строфическую форму, и литературоведов-сонетологов, изучающих её теорию и историю. С 1994 г. оно получило наименование «Школа сонета». Было проведено несколько международных симпозиумов: в Москве, Ставрополе, Санкт-Петербурге, Минске, Гурзуфе и Саках (нынешний – 7-й по счёту).

Благодаря стараниям многочисленных учеников Константина Сергеевича сохранилось и весьма значительное творческое наследие его как учёного и поэта. Лишь небольшая часть

его беловых рукописей увидела свет: несколько превосходных статей, посвящённых диалектике канонической формы сонета, типологическим параллелям между его архитектурой и готической архитектурой, а также по теории венка сонетов и сонетному идиостиллю Валерия Брюсова. Мизерным тиражом был выпущен уже на закате его жизни стихотворный сборник «De profundis» («Из глубины»); теперь эта книга стала библиографическим раритетом. Сердечно благодарю одного из самых преданных его учеников Владимира Саришвили, который подарил мне её в память о своём учителе. Его сонетом, опубликованным «печальным летом 96-го в газете «Закавказские военные ведомости», хочу закончить свои воспоминания о замечательном учёном и поэте, творческое наследие которого непременно должно стать достоянием широкой общественности:

ПАМЯТИ К.С. ГЕРАСИМОВА

Аристократ ямбических кровей,
Князь дактиля, анапеста владетель,
Печальный продолжатель и радетель
Династии сонетных королей.
Повержен амфибрахий и хорей.
Их победитель – их же благодетель,
А ветер пусть срывает дверь с петель
Мэтр недоступен буйству декабррей.
Нет, здесь не башня из слоновой кости,
Сюда идут поклонники и гости,
Плывут друзья из-за семи морей.
Здесь места нет невеждам и тупицам,
Здесь царство книг. И вечным датским принцем
Остался он в империи своей.

Из задуманной для увековечивания памяти Константина Сергеевича трилогии «Возвращение» в 2011 г. вышло две книги: воспоминания его коллег и учеников, а также репринтное издание его поэтического сборника «Из глубины».

Таким образом, как мы могли видеть, пушкинский почин (сонет о сонетистах «Суровый Дант») создал резко определенную традицию, устанавливающую эталонные образцы для подражания и тем самым оказывающую мощное воздействие на

эволюцию русского сонета в целом. В частности он predetermined легитимацию и развитие такого ее ответвления, как лиро-эпическое по своей родовой принадлежности описание истории отечественной сонетистики.

В связи с триумфальным шествием венков сонетов, феноменом Юрия Линника, написавшего и прокомментировавшего немислимое количество высококлассных венков, выпустившего в конце прошлого года книгу «ΣΤ'ΕΦΑΝΟΣ» [11], обобщающую его творческие озарения и теоретические рефлексии, думается, настала пора для изучения венков сонетов о венках сонетов, тем более, что первый славянский венок Франце Прешерна и его адаптация на русской почве Федора Корша, с этого, собственно, и начали.

Литература:

1. Бехер И.Р. *Философия сонета, или Малое наставление по сонету. (Опыт)* // Бехер И.Р. *О литературе и искусстве*. М. 1981. с. 205.
2. *Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830)*. М., 1967.
3. *Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 томах*. М., 1975.
4. *Гроссман Л.П. Мастера сонета* // Гроссман Л.П. *Собр. соч.: В 4-х т. Т.1*. М., 1928.
5. *Гроссман Л.П. Онегинская строфа* // Гроссман Л.П. *Собр. соч.: В 4-х т. Т. 1*. М., 1928.
6. *Гроссман Л.П. Поэтика русского сонета* // Гроссман Л.П. *Борьба за стиль*. М., 1927.
7. *Гроссман Л.П. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 1*. М., 1928.
8. *Западноевропейский сонет*. Л., 1988.
9. *Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3-х т. М.*, 1994.
10. *Касаткина Г.Г. Поэтика жанра «сонет о сонете» и сонет Джона Китса* // *Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: Межвузовский сборник научных трудов*. М., 1985. с. 142–152;
11. *Линник Юрий. ΣΤ'ΕΦΑΝΟΣ. Венки сонетов*. Петрозаводск: Verso, 2014.
12. *Полуяхтова И.К. Романтический сонет о сонете* // *Типология и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе*. Вып. 2. Красноярск, 1977.

13. Русский сонет. XVIII – начало XX века. М., 1983.
14. Федорова Людмила. Суровый Дант и насмешливый Кибиров//Литературная учёба. 1998. Кн. 2.
15. Федотов О.И. В.Я. Брюсов о рифме//Брюсовские Чтения 1980 года. Ереван, 1983. с. 7-24.
16. Яковлев Н.В. Сонеты Пушкина в сравнительно-историческом освещении// Пушкин в мировой литературе. Л., 1926.

Сведения об авторе: Федотов Олег Иванович, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры филологического образования МИОО, Член союза писателей СССР, Председатель Международного научно-творческого семинара «Школа сонета». E-mail: o_fedotov@list.ru

Юрий Владимирович Линник
(Петрозаводск, ПетрГУ)

Резюме. Италия – и русская культура: проблема рассматривается двупланово – в историко-архитектурном и историко-литературном сечениях. Выявляются тонкие параллелизмы. В обоих случаях заимствование чужих форм было не механическим переносом, а органическим усвоением – своего рода прививкой, давшей прекрасные результаты.

Ключевые слова: Своё и чужое. Итальянское Возрождение. Русская почва. Универсализм сонета.

ЭССЕ-ПРЕДИСЛОВИЕ

ФЛОРЕНЦИЯ В МОСКВЕ **(о русском сонете)**

Сонет – детище Италии.
Его перенос на русскую почву – своего рода акклиматизация.
Успех ошеломительный!
Сонет привился – и процвёл.
Сонет стал у нас культовой формой.
Именно культовой.
Собственно, что стоит за этим определением?
Лат. cultus – почитание, поклонение.
Что почитаем в сонете?

Чему поклоняемся в пространстве сонета?
Ответы на эти вопросы я хочу эксплицировать из стихов
Осипа Мандельштама:

В разноголосице девического хора
Все церкви нежные поют на голос свой,
И в дугах каменных Успенского собора
Мне брови чудятся, высокие, дугой.

И с укрепленного архангелами вала
Я город озираю на чудной высоте.
В стенах Акрополя печаль меня снедала
По русскому имени и русской красоте.

Не диво ль дивное, что вертоград нам снится,
Где голуби в горячей синеве,
Что православные крюки поёт черница:
Успенье нежное – Флоренция в Москве.

И пятиглавые московские соборы
С их итальянской и русской душой
Напоминают мне явление Авроры,
Но с русским именем и в шубке меховой.

Флоренцию мы по праву можем назвать мировой столицей
сонета.

Дух Флоренции в Москву привнёс Ридольфо Аристотель
Фьораванти (1415 – не ранее 1486).

Пусть в унисон сейчас прозвучат и строки Максимилиана
Волошина:

Отразился в лазоревой ленте,
Развитой по лугам-муравам,
Аристотелем Фиораванти
На Москва-реке строенный храм.

Перед глазами итальянского зодчего стоял первообраз – Успенский храм во Владимире.

Но разве он приехал на Русь как унылый копиист?
Нет, мастер сотворил новое, небывалое.

У московского Успенья и впрямь два корня – заморский и местный.

Тесно переплелись!
И вышли наружу дивным собором.
Вот так и сонет.

Произошло то, что генетики называют гетерозисом – фантастическое, похожее на чудо увеличение жизнеспособности, ставшее возможным благодаря скрещиванию взаимно далёких, но не чуждых друг другу видов.

Русский сонет есть явление такого культурного гетерозиса.

Архитекторы-фрязины – и Антонио Джиларди, и Алевиз Новый, и Петрок Малый – явили дар эмпатии: внедрили в нашу традицию – и стали творить как бы внутри её.

Однако не перестали быть итальянцами!

Аналогично – русские сонетисты: чужеземную форму они наполнили своим звучанием – и она стала родной, кровной.

Это параллельные явления: итальянский дух в Москве – и русский дух во Флоренции.

Два случая глубокой конвергенции!

Два примера истинного симбиоза!

Без вслушивания в эти резонансы нам не понять сокровенное в русском сонете.

С.М. Земцов и В.А. Глазычев пишут: «Ренессанс времён Фьораванти это, в общем, одна Флоренция» [1: 15].

Возвращаясь к Осипу Мандельштаму, скажем так: сонет для нас – возрожденческий храм.

Сколь безупречны его пропорции!

Мы поклоняемся в нём красоте и гармонии.

Почему на Соборной площади в Кремле поэт вспоминает про Акрополь?

Ответ на этот вопрос он даёт в другом месте: «У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стран. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, оснащённая эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории» [2: 74].

Возрождение – в духе гегелевского отрицания отрицания – возвращало культуру к античности.

Воскрешало её!

Наши сонеты и венки – своего рода компенсация: пусть с историческим опозданием, но мы отстраиваем наш Акрополь.

Словесный – вербальный – Акрополь!

В его гулких стенах отдаётся музыка сфер.

Здесь каждый может ощутить себя и платоником, и пифагорейцем.

Когда русский поэт плетёт венок сонетов, то он – как и его собрат эллин – вносит вклад в обуздание энтропии.

Мы продолжаем строить космос.

Пусть вокруг нарастают силы распада, но наши катрены и терцеты – как оплоты гармонии.

Сонет – средоточие зиждительного Смысла.

Венок – его многократное усиление.

В сонете сама форма становится как бы иконой: указывает на высший источник миропорядка – выводит, поднимает нас в трансцендентное.

Сонет харизматичен.

Сонет благороден.

Сонет элитарен.

СХОЛИИ

I

Франческо Петрарка (1304–1374) – и Флоренция: связь между ними окрашена в трагические тона. Отец поэта юрист Пьетро ди сер Паренцо (прозвище Петракко) был изгнан из Флоренции – вместе с Данте – за принадлежность к партии «белых».

Русский Петрарка – огромная тема.

Поставим в один ряд оригинал сонета – и два его перевода: Вячеслава Иванова и Осипа Мандельштама.

Сколь различны отражения итальянского текста!

Автор – и воссоздатель: отношения между ними похожи на агон – творческое состязание двух поэтов.

FRANCESCO PETRARCA

Quel rosignuol, che s'i soave piagne
forse suoi figli, o sua cara consorte,
di dolcezza empie il cielo et le campagne
con tante note si pietose et scorte,

et tutta notte par che m'accompagne,
et mi rammente la mia dura sorte:
ch'altri che me non `o di ch'ì' mi lagne,
che 'n dee non credev' io regnasse Morte.

O che lieve `e inganar chi s'assecura!
Que' duo bei lumi assai pi`u che 'l sol chiari
chi pens`o mai veder far terra oscura?

Or cognosco io che mia fera ventura
vuol che vivendo et lagrimando impari
come nulla qua gi`u diletta et dura.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

О чем так сладко плачет соловей
И летний мрак живет волшебной силой?
По милой ли тоскует он своей?
По чадам ли? Ни милых нет, ни милой.

Всю ночь он будит грусть мою живею,
Ответствуя один мечте унылой.
Так, вижу я: самих богинь сильней
Царица Смерть! И тем грозит могилей!

О, как легко чарует нас обман!
Не верил я, чтоб тех очей светила,
Те солнца два живых, затмил туман, —

Но чёрная Земля их поглотила.
«Всё тлен! — поет нам боль сердечных ран. —
Всё, чем бы жизнь тебя ни обольстила».

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ

Как соловей сиротствующий славит
Своих пернатых близких, ночью синей,
И деревенское молчанье плавит
По-над холмами или в котловине, —

И всю-то ночь щекочет и муравит
И провожает он один, отныне, —
Меня, меня: силки и сети ставит
И нудит помнить смертный пот богини.

О, радужная оболочка страха!
Эфир очей, глядевших в глубь эфира,
Взяла земля в слепую люльку праха.

Исполнилось твоё желанье, пряха,
И, плачучи, твержу: вся прелесть мира
Ресничного недолговечней взмаха.

II



Источником вдохновения для Аристотели Фьораванти была Флоренция с её легендарным собором Санта Мария дель Фьоре, чей немислимый купол воздвиг Филиппо Брунеллески (1377 – 1446)

III



Итальянский сонетист Уго Фосколо (1778–1827) был удивительно похож на Александра Пушкина.

Это сходство кажется нам знаменательным.

В одном из своих сонетов Уго Фосколо воспеваает Флоренцию.

FIRENZE A

E tu ne' carmi avrai perenne vita
Sponda che Arno saluta in suo
cammino
Partendo la città che del latino
Nome accogliea finor l'ombra fuggita.
Già dal tuo ponte all'onda impaurita
Il papale furore e il ghibellino
Mescean gran sangue, ove oggi al
pellegrino
Del fero vate la magion si addita.
Per me cara, felice, inclita riva
Ove sovente i piè leggiadri mosse
Coei che vera al portamento Diva
In me volgeva sue luci beate,
Mentr'io sentia dai crin d'oro
commosse
Spirar ambrosia l'aure innamorate.

Ugo Foscolo

К ФЛОРЕНЦИИ

Хвала тебе, о брег, — тебя в долине
Ласкает Арно столько лет подряд,
Степенно покидая славный град,
В чьем имени рокочет гром латыни.
Здесь вымещали гнев на гибеллине
И гвельфу воздавали во сто крат
У твоего моста, который рад
Прибежищем служить поэту ныне.
Ты, милый берег, мне милей вдвой-
не:
На эту почву поступью небесной
Ступала та, что всех дороже мне, —
Здесь я впервые встретил чистый
взгляд,
Здесь я вдохнул — мне прежде неиз-
вестный
Ее волос волшебный аромат

Перевод Евгения Витковского

ФЕНОМЕН ВЕНКА СОНЕТОВ

Юрий Владимирович Линник
(Петрозаводск, ПетрГУ)

Резюме. Поэзия – и Бог; поэзия как благодать; вдохновение поэта как одна из нетварных энергий: это очень тонкая – предельно условная, где-то игровая – тематика. Но её нельзя обойти – в ней тайное тайных поэзии. Венок сонетов рассматривается в статье как своеобразная манифестация Софии, организующей космос – как специфическое самооткровение мировой гармонии – говоря в терминах религии, как теофания.

Ключевые слова: Мировая гармония. Космос сонета. Идеал красоты. Совершенство.

ВЕНОК СОНЕТОВ КАК ТЕОФАНИЯ

Венок сонетов для меня – средоточье высшей гармонии.

Если взять его в динамике – то это явленное нам действие творящей энергии, чей источник может быть понят двояко:

Это – *Бог* (тогда венок – его икона).

Это – *Синергия* (тогда венок – образ мирового порядка).

Оба вероятия для меня равноценны.

Первое относит к *трансцендентному* (внеположное, запредельное) – второе указывает на *имманентное* (внутреннее, соприсущее).

В моих венках эти начала амбивалентны.

Быть может, *Бог* и есть *Синергия* – или зеркально: Синергия и есть Бог.

В соответствии с этой симметрией я применяю понятие теофании к обоим случаям.

Богоявление имеет исторически разные формы – и предельно натуралистические, и утончённо символические.

Оставим в стороне антропоморфизм.

Вспомним две великих теофании, находящиеся за порогом обыденного восприятия – они бросают свет на сакральную природу поэтического творчества.

Ветхий Завет:

Гора же Синай вся дымилась от того, что Господь сошёл на неё в огне; и восходил от неё дым, как дым из печи, и вся гора сильно колебалась; и звук трубный становился сильнее и сильнее. Моисей говорил, и Бог отвечал ему голосом. (Исх. 19:21).

Комментарием к синайской теофании пусть будут слова Марины Цветаевой:

Поэзия язык богов! Этого никто не повторил, это мы все сказали, каждый заново. Девочка трёх лет, услышав впервые живого поэта, спросила мать: «Это Бог говорит?» Девочка ничего не понимала, а поэт не пел. Поэт говорил, но по-другому, и это по-другому (как) заставляло девочку молчать. Девочка признала божество. От Державина до Маяковского (а не плохое соседство!) – поэзия – язык богов. Боги не говорят, за них говорят поэты.

Новый завет:

И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. (Деян. 2:2–3).

Подкрепим цитату словами Аполлона Майкова:

*Вдохновенье – дуновенье
Духа Божья!*

При написании каждого венка я переживаю чудо Пятидесятницы.

Хочу отметить: мне особо близка концепция теофании, разработанная Абу Хулманом ал-Фариси ал-Халаби (ум. ок. 950 г.) – воплощением Бога он считал красоту.

Сонет – и венок сонетов – многим в своём генезисе обязаны арабской поэзии. Сама форма тут – апофеоз хулмании: предельное – абсолютное – выражение идеала. Это своеобразный эстетический пантеизм: κάλλος – манифестация Бога, нечто

единосущное с Ним; *στέφανος* – не просто храм Бога, но и как бы Его ипостась в языковом выражении.

Στέφανος: это божественное!

Бытие – в своём противостоянии небытию – обязано себя упорядочивать, координировать.

Оно не может не совершенствоваться.

Иначе будет поглощено энтропией!

Вот предпосылки прекрасного: *оформление – структурирование – организация*.

Эти тенденции достигают своего максимума в венке сонетов.

Красота имеет глубокие онтологические основания.

Στέφανος высвечивает их.

Мир и Антимир в картине Андрея Соколова вторят друг другу (рис. 1 цветной вклейки).

Аналогии, которые я сейчас буду развивать, могут быть восприняты как чисто игровые изоморфизмы.

Но я вижу здесь реальную преемственность: от исходных алгоритмов космогенеза – к поэтике венка.

Первая рифма родилась в недрах сингулярности.

Академик Густав Наан сказал об этом так: *Ничто распалось на Нечто и Антиничто*.

Раздвоение Единого – исток Всего и Вся.

Парные созвучья вторят этому зиждительному акту.

Фундаментальный катрен – четыре взаимодействия – родился из единой Суперсилы.

Кварковые триплеты (*рис. 2 цветной вклейки*) однажды отзовутся в терцетах.

Квадруполь – и катрен: у них одинаковая динамика (рис. 3 цветной вклейки)

Это физические соответствия.

У Андрея Вознесенского есть выражение: биология стиха.

В живой природе несть числа разнообразным диадам.

Linnaea borealis. Изящнейшая дихотомия в мире растений (рис. 4 цветной вклейки)

Чудесные цветы с билатеральной симметрией – цирцея (*Circaea alpina*) и линнея (*Linnaea borealis*) – не раз претерпевали

метаморфозу, обретая по моему мановению вид красивых двустебельчатых.

Circaea alpina. Редкий случай двулепесткового цветка (рис. 5 цветной вклейки)

Люблю отыскивать среди наших трав иконы Святой Троицы. Терцина – в глазах Данте – тоже была её иконой.

Папоротник голокучник (*Gymnocarpium dryopteris*, рис. 6 цветной вклейки) и кислица треугольная (*Oxalis triangularis*, рис. 7 цветной вклейки) занимают видное место в иконостасе моего Троицкого храма.

В природе – трилистники, у меня – терцеты: между ними имеют место взаимнообратимые переходы.

Мы можем найти много арифмологических параллелей, связывающих генетический код и композицию сонета.

Это сугубо формальное сходство?

Перед нами две живых системы: биологическая и языковая.

Нельзя исключить их глубинного – доселе не распознанного нами – родства.

Спираль ДНК – и венок сонетов: в системном отношении они очень похожи – инварианты бросаются в глаза.

Катрены нуклеотидов (аденин, гуанин, цитозин, тимин) корреспондируют с терцетами кодонов (*UGA, UAG, UAA* и т.п.).

Приводим таблицу кодонов.

Программа эволюция написана терцинами.

Это очень понравилось бы автору «Божественной комедии».

Четверница занимает едва ли не главенствующее место в картине мира.

Стороны света!

Число первостихий!

Рубайи Омара Хайяма!

Строение классической симфонии!

«Чёрный квадрат» Казимира Малевича!

Бытие множит и культивирует многовидные тетрактиды.

Перекрёсток дорог – и перекрёстная рифма: одна базисная схема реализуется в разных модификациях.

Свою строфику я люблю ассоциировать с планами строения у различных беспозвоночных.

Таблица кодонов РНК

		неполярный	полярный	основный	кислотный	(стоп-кодон)				
Стандартный генетический код										
1-е основание	2-е основание							3-е основание		
U	C	A	G	U	C	A	G			
U	UU	(Phe/F) Фенилаланин	CU	U	AU	U	(Uyr/Y) Гирозин	GU	U	(Cys/C) Цистеин
C	UU	CU	U	AC	U	U	GU	U	U	U
A	UU	CA	U	(Ser/S) Серин	AA	U	U	U	U	U
G	UU	CG	U	AG	U	U	U	U	U	U
U	CU	(Leu/L) Лейцин	CU	C	AU	C	(His/H) Гистидин	GU	C	
C	CU	CC	C	(Pro/P) Пролин	AC	C	GU	C	C	(Arg/R) Аргинин
A	CU	CA	C	AA	C	C	(Gln/Q) Глутамин	GA	C	
G	CU	CG	C	AG	C	C	GG	C	C	
U	AU	(Ile/I) Изолейцин	CU	A	AU	A	(Asn/N) Аспарагин	GU	A	(Ser/S) Серин
C	AU	CC	A	(Uhr/U) Треонин	AC	A	GU	A	A	
A	AU	CA	A	AA	A	A	GA	A	A	
G	AU	(Met/M) Метионин	CG	A	AG	A	(Lys/K) Лизин	GG	A	(Arg/R) Аргинин
U	GU	CU	G	G	AU	G	(Asp/D) Аспарагиновая кислота	GU	G	
C	GU	(Val/V) Валин	CC	G	AC	G	GU	G	G	(Gly/G) Глицин
A	GU	CA	G	(Ala/A) Аланин	AA	G	(Glu/E) Глутаминовая кислота	GA	G	
G	GU	CG	G	AG	G	G	GG	G	G	

Прозрачный катрен медузы! Эрнст Геккель не зря так любил варьировать его в своих изумительных рисунках (*рис. 8, 9 цветной вклейки*).

Пифагор учил о божественной природе чисел.

Он изрёк: *числа правят миром*. Значит – и сонетом: ведь в нём воспроизводится гармония космоса.

Редактируя перевод в современном духе, мы бы сказали так: числа управляют миром – *программируют* его.

Такие *программы* заложены в твёрдых поэтических форма.

Сонет, венки сонетов, их отдельные блоки могут быть интерпретированы как *группы* и *матрицы*.

Им присуща активность.

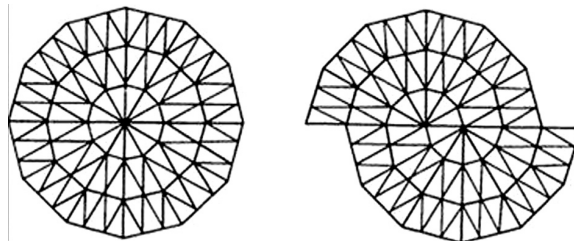
Они генерируют своего рода силовые поля – смысловые, ассоциативные, акустические. Турбулентный поток вдохновения, проходя над их организующей канвой, отливается в прекрасные формы.

$$J = \begin{pmatrix} 0 & 0 & c & 0 \\ 0 & 0 & 0 & d \\ -c & 0 & 0 & 0 \\ 0 & -d & 0 & 0 \end{pmatrix}$$

Матрица-строфа

Развитие венка сонетов – серия преобразований.































Различные группы симметрии берут на себя в этом процессе основную функцию.



Трансляционная симметрия.

Выбираем на плоскости фрагмент узора – копируем его – а потом совмещаем дубликаты, используя алгоритм параллельного переноса. В пространстве венка сонетов эта операция самоосуществляется с каждым шагом стиха

Кристаллография – и стиховедение: однажды они непременно придут во взаимодействие.
 Посредницей между ними будет геометрия.

низшая, $a \neq b \neq c$	Категории средняя, $a = b \neq c$				высшая, $a = b = c$
Сингонии					
<p>ромбическая, $\alpha = \beta = \gamma = 90^\circ$</p> <p>международный символ D_{2h} символ Шёнфлиса $2/m2/m2/m$</p> <p>полный международный символ $\frac{2}{2} \frac{2}{2} \frac{2}{2} \frac{2}{2}$</p> <p>символ Браве $M_2, 2PC$ учебный символ Браве $1, 2, 2, 2, PC$</p> 	<p>4 C_4</p> 	<p>2 $S_4 (C_2)$</p> 	<p>$\frac{2}{2} C_2$</p> 	<p>$4mm$ C_{4h}</p> 	<p>кубическая, $\alpha = \beta = \gamma = 90^\circ$</p> <p>432 O</p> 
<p>тетрагональная, $\alpha = \beta = \gamma = 90^\circ$</p> <p>8 C_4</p> 	<p>4 C_2</p> 	<p>$2C_4, C_2$</p> 	<p>$2C_2, C_4$</p> 	<p>$\frac{2}{2} C_2, C_4$</p> 	<p>$8C_3, 6C_2, C_4, C_2, C_6$</p> 
<p>моноклинная, $\alpha = \beta = 90^\circ, \gamma \neq 90^\circ$</p> <p>2 C_2</p> 	<p>3 C_2</p> 	<p>$2C_2, C_2$</p> 	<p>$2C_2, C_2$</p> 	<p>$2C_2, C_2$</p> 	<p>$4C_3, 6C_2, C_4, C_2, C_6$</p> 
<p>гексагональная, $\alpha = \beta = 90^\circ, \gamma = 120^\circ$</p> <p>6 C_6</p> 	<p>6 C_2</p> 	<p>$6C_2, C_6$</p> 	<p>$6C_2, C_6$</p> 	<p>$6C_2, C_6$</p> 	<p>$4C_3, 6C_2, C_4, C_2, C_6$</p> 
<p>триклинная, $\alpha \neq \beta \neq \gamma$</p> <p>1 C_1</p> 	<p>3 C_2</p> 	<p>3 C_2</p> 	<p>3 C_2</p> 	<p>6 C_2</p> 	<p>$4C_3, 6C_2, C_4, C_2, C_6$</p> 

32 класса симметрии кристаллов.

Попытка гомеоморфно отобразить эти классы на строфику – одновременно и самоценная игра в бисер, и серьёзное системное исследование

14-гранники сонетов и венков!

Знаменитый кубик Рубика дал обильное потомство – среди них мы находим и эту форму (рис. 10 цветной вклейки).

14-гранник: пластическая головоломка. Это комбинаторика.

Без таковой нет стихосложения. Сочинение венка сонетов чем-то похоже на эту игру

Золотое сечение – прекраснейшая из симметрий – присутствует в венке.

Эта пропорция часто рассматривается как специфическая теофания.

Марина Теркулова. 14-гранник (рис. 11 цветной вклейки)

Лука Пачоли так и определил её: *Divina proportione*.
Венок сонетов снова обращает нас к Богу.

Сведения об авторе: Линник Юрий Владимирович, доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии ПетрГУ, поэт, создатель и директор Полимусейона. E-mail: YuLinnik@yandex.ru

Юрий Владимирович Линник
(Петрозаводск, ПетрГУ)

Резюме. Венок сонетов – если это не вымученная версификация, а шедевр, созданный играючи, на одном дыхании – являет из себя замечательный пример самостановления. Форма сонета – и особенно венка сонетов – обладает некоей силой захвата, когда кажется, что слова в их притоке уходят из-под твоего контроля, следуя некоему предзаданному плану – выбирают для самоукладки оптимальные матрицы. Это типично синергетический эффект.

Ключевые слова: Синергетика. Самоорганизация. Космос и хаос. Форма как сила. Энергия структуры.

СИНЕРГЕТИКА ВЕНКА СОНЕТОВ

Это Тициан Табидзе – в переводе Бориса Пастернака:

Не я пишу стихи. Они, как повесть, пишут
Меня, и жизни ход сопровождает их.
Что стих? Обвал снегов. Дохнёт – и с места сдышит,
И заживо схоронит. Вот что стих.

Можно и должно говорить о синергетике поэтического творчества.

Процитированные строки прекрасно передают её сущность.

Настоящий стих самоорганизуется – саморазвивается – самосовершенствуется.

Если этого чуда нет – перед нами версификация.

Два поэта – грузинский и русский – зафиксировали феномен, который в синергетике называется так: режим с обострением.

Невероятное нарастание!

Ошеломительная прогрессия!

Мощная духоподъёмная тяга захватывает поэта – со сверхсветовой скоростью летит его Пегас – удача запросто даётся в

руки – стихи рождаются сами собой – будто берутся из ниоткуда – всё получается сходу: разом – легко – навсегда.

Сколь ни прозаично сие прозвучит, но вдохновение – ярчайший случай режима с обострением.

По отношению к венку сонетов мы считаем возможным применить ещё один синергетический термин: каскад бифуркаций.

Два синонима к нему:

– последовательность Фейгенбаума;

– сценарий удвоения периода.

Это как уточнения, дополнения: благодаря им намечаются новые грани и ракурсы.

Речь идёт о самоподобной фрактальной структуре, чьё развитие похоже на цепную реакцию – блоки двоятся, разнообразно варьируясь; множатся, постоянно обновляясь при этом; наращивают ярусы, принимая вид подвижной лестницы.

По этому принципу самовыстраивается венок сонетов.

Сейчас мы должны поставить принципиальный вопрос, без которого невозможно дальнейшее обсуждение: правомерна ли экстраполяция на текст закономерностей, открытых при изучении физического плана бытия?

Это всё-таки очень разные субстанции: вещество и слово.

Резко различные уровни.

Вихрь в атмосфере – и буря в душе: такие уподобления имеют в наших глазах статус метафор.

Но как выглядит мозг в момент максимального возбуждения?

Вихреобразно!

Если сейчас визуализировать нервные импульсы – мы увидим циклон.

Средостением между материей и словом является психика.

Душа человеческая!

Картина её жизни, увиденная сквозь призму синергетики, существенно обогатится.

Слово стало плотью.

Сам этот переход указывает на то, что ментальное и материальное вовсе не чужды друг другу – поиск инвариантов оправдан.

Сознаю, что моё приложение синергетики к таинству венка сонетов может выглядеть механистическим упрощением.

Чураюсь редуционизма.

Но отсюда не следует, что я отказываю себе вправе рассматривать свой собственный поэтический опыт, используя понятия синергетики – я буду не только анализировать, но и свидетельствовать.

Хорошо сознаю рискованность своих параллелей.

Тем не менее убеждён: они полезны как эвристики.

Понимаю, что могу создать впечатление, будто физикализирую – и потому неизбежно занижаю, огрубляю – сугубо гуманитарную проблему.

Удастся ли показать, что это не так?

Синергетика изучает феномен самоорганизации в различных процессах.

В качестве примера таковых обычно приводятся три классических случая:

- 1) реакция Белоусова-Жаботинского
- 2) Ячейки Бенара
- 3) Лазер

Это субъективно, но я убеждён: и то, и другое, и третье неявно присутствуют в ландшафте венка – принимают участие в его самоформировании.

Конкретно:

- 1) Венок – по Екклесиасту – всё возвращает на круги своя.

Приснопамятные диаматчики могли бы нас поправить, умеря ветхозаветный пессимизм: время не было потеряно зря – к исходной точке мы вернулись, много чего пережив на пути.

Вернулись на повышенном основании!

Накопили опыт!

Круг трансформировался в спираль, которая всё же замкнулась на себя.

Нечто схожее мы имеем в реакции Белоусова-Жаботинского.

Она была открыта в 1951 г.

Б.П. Белоусов искал неорганический аналог органического цикла Кребса (*рис. 12 цветной вклейки*).

Неожиданно он обнаружил, что раствор периодически меняет окраску: от бесцветного (Ce^{+3}) к жёлтому (Ce^{+4}) – и обратно.

Раствор как бы пульсирует!

Это может продолжаться очень долго.
Неживое обнаруживает признаки живого.

*Реакция Белоусова–Жаботинского (рис. 13 цветной вклейки).
Стёфанос вторит великим циклам космоса и биоса*

Напомним, что цикл Кребса – одно из оснований жизни.
Биохимики придумали мнемотехническое стихотворение – дабы фазы цикла лучше запомнились.
Привожу его в своей редакции:

ЩУКа съела ацетат: получается цитрат – через цисаконитат будет он изоцитрат. Кто сейчас пополнит ряд? Водороды скинув NAD, потеряли CO₂ – но дождёмся торжества! Этому безмерно рад альфакетоглутарат. Окисление грядёт: NAD похитит водород, B₁ и липоат с коэнзимом А спешат, отбирают CO₂! Лишь энергия едва заиграла в сукциниле – ГТФ явилась в силе, не затронув сукцинат. Вот добрался он до FADa – водородов ради лада захотел! Как без утрат? Это просто фумарат. Он сейчас воды попьёт – не малат ли в оборот будет пущен? NAD ему полнит ёмкую сумму водородами! Разлука кончилась – и снова ЩУКа объявилась: цикл заклят – караулит ацетат.

ЩУКа здесь – щавелевоуксусная кислота.

Стихотворение, изоморфное циклу Кребса, построено рекуррентно.

Как и венки сонетов.

2) Ячейки Бенара похожи на соты.

Они самопроизвольно возникают в гомогенной среде.

Ячейки Бенара – в строении вихря (рис. 14 цветной вклейки)

Однородное превращается в разнородное!

Причём структурируется согласно законам симметрии.

По мановению поэта словесная масса принимает организованные формы.

Это обнаруживают и ритм, и строфика.

Октава – как и пара терцетов – имеют формальное сходство с ячейкой Бенара.

Разумеется, наше системное сопоставление должно пониматься шире – мы бы сказали так: стиховое пространство – если его взять в аспекте строфики – ячеисто.

Предлагаю провести эксперимент.
Игнорируя привычную маркировку, разделим венок на шестистишия.

Получается интересная картина!
В ней равна 35 шестиугольных ячеек.

3) Солнечный Аполлон пестует поэта.
Венок сонетов можно уподобить лучу.
По какой траектории он движется – прямой или кольцевой?
Это скорее вопрос позиции – всё зависит от того, какую систему отсчёта мы предпочли.

Сейчас нам кажется: через венки проходит строго вертикальная Мировая Ось – сонеты ярусами уходят ввысь.

Похоже на башню?
Вместо лифта – стремительный луч.

Но теперь венки на наших глазах превращаются в Мировой Круг.

Он совмещён с коллайдером?

Внутри тора, разделённого на 14 секций-сонетов-магнитов, мчит с нарастающим ускорением креативная энергия – поэтическое вдохновение.

Две наших интерпретации – Ось и Круг – амбивалентны.
Или дополнительные.

Венок совмещает оба ключевых архетипа.

И по вертикали, и по кругу движется когерентное – предельно упорядоченное – излучение.

Это понятие обычно связывается с лазером.

Венок сонетов – языковой лазер.

Для того, чтобы он заработал, должны выполняться следующие условия:

– *возбуждённые состояния фотонов* (в стихе – фононов) берут верх над инертными состояниями – равновесие теряется, вызывая кризис, благодатный для конечного результата;

– возникает *положительная обратная связь*: благодаря ей всплеснувшие фотоны-фононы поддерживают и усиливают дальнейшее движение волны;

– необходима постоянная *накачка активной среды* – своего рода форсаж, который мы называем по-разному: экстаз – и экзальтация, подъём чувств – и горение духа.

Выделенные курсивом понятия дерзаю из словаря синергетики перенести в словарь поэтики.

Родство явлений очевидно для непредубеждённого взгляда.

В лазерном устройстве зеркала имеют особое расположение – они отбирают только те фотоны, которые движутся параллельно оптической оси: сопрягают их энергии.

Отсюда ошеломительный эффект.

Внутри венка сонетов имеется схожая система зеркал-усилителей.

Попадая в это удивительное пространство, ты ощущаешь необоримый захват – и немедля следующий за ним поступательный разгон, ускорение: неисповедимая сила уносит тебя – -и отрывает от земли.

Упоительно!

По венку движутся автоволны.

Это универсальное явление.

Мы встречаемся с ним в разных ситуациях: будь то распространение огня – движение нервных импульсов – управление морфогенезом в живых системах.

Венок сонетов – сложный организм.

Как обеспечивается его самоуправление?

Понятна роль автора – но случается так, что она сводится к функции диспетчера.

В определённом смысле текст может эмансипироваться от своего создателя.

И – конечно же – пережить его.

Текст – прежде всего поэтический – самодостаточен.

Синергетика объясняет это волшебство.

Венок сонетов диалектичен – он сплетает противоположности.

Назовём некоторые оппозиции:

Линейное – нелинейное

Ламинарное – турбулентное

Предсказуемое – непредсказуемое

Линейное придаёт венку гармоничность – нелинейное вносит в него фрактальность.

От линейности – интерференция, возникающая на стыке сонетов.

От нелинейности – самофокусировка.

Вихревая дорожка в турбулентном течении (*рис. 15 цветной вклейки*). Она проступает и в моих венках.

В течении венка соединяются ламинарное (ровное, гладкое) – и турбулентное (взвихренное, диссипативное).

Вот прямые струны-струи – а вот коловерти воронок.

Завершение венка вполне предсказуемо – он кончается тем, с чего начинается.

Это ли не трюизм?

Но дистанция от начала до конца пробегается так, что ты никогда не знаешь, что тебя ждёт за новым поворотом.

Всё получается спонтанно.

Единство предсказуемого и непредсказуемого: венки нам даёт редчайший – не имеющий прецедентов – пример этого парадоксального совмещения.

Будучи детерминированно-хаотической системой, венки сонетов чрезвычайно чувствителены и к начальным условиям, и к малым воздействиям.

Мы наблюдаем, как в измерениях венка действует – но неполно, что представляет для нас особый интерес – «эффект бабочки», открытый Эдвардом Лоренцом в 1963 г.

Образно тут схвачена важнейшая черта синергетики.

Бабочка взмахнула крыльями в Айове – это вызвало лавину эффектов – следствием стал дождливый сезон в Индонезии.

Помните рассказ Р. Брэдли «И грянул гром»?

Это 1952 г.

Фантазия писателя предварила расчёты учёного.

Я написал первую строчку – бабочка поколебала воздух.

Что будет дальше?

Незнамо!

Но в конце перелёта мы увидим всё ту же бабочку.

Нам не дано предугадать,

Как слово наше отзовется.

Фёдор Тютчев

В венке сонетов это слово отзовется эхом.

Однако на своём пути оно способно сотворить нежданное и нежданное.

Что не знаю сам, что буду
Петь, — но только песня зреет.
Афанасий Фет

У русских поэтов-классиков мы найдём немало высказываний, звучащих в унисон синергетике – ультрасовременной науке.

Детерминированный хаос, турбулентность: казалось бы, эти понятия противоречат нашей интуиции космоса, с которой мы связываем и красоту сонета.

Тут всё глубже, сложнее.

Хаос синергетики совсем не похож на хаос мифологии.

За ним стоит нетривиальный порядок – в нём сквозит неординарная гармония.

В начале 80-х гг. XX в. Ю.Л. Климонтович вывел «S-теорему», которая показывает: энтропия при переходе от ламинарного к турбулентному течению уменьшается.

Буква S в названии теоремы – от английского Selforganization: самоорганизация.

В талантливом венке сонетов энтропия вообще сходит на нет.

Без элементов диссипации венков представляет из себя нечто мерворождённое.

Зиждительный хаос в синергетике – и белый шум: иногда эти понятия связывают друг с другом.

Белый шум (рис. 16 цветной вклейки)

Белый шум содействует запуску самоорганизации.

Об этом поведано в стихотворении «Творчество» Анны Ахматовой:

Бывает так: какая-то истома;
В ушах не умолкает бой часов;
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,
Но в этой бездне шёпотов и звонов
Встаёт один, всё победивший звук.

Так вокруг него непоправимо тихо,
Что слышно, как в лесу растёт трава,
Как по земле идёт с котомкой лихо.
Но вот уже слышались слова
И лёгких рифм сигнальные звоночки, –
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

Вслед за Анной Ахматовой дадим слово Борису Пастернаку:

И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.

Это тоже синергетика.

Ещё Анна Ахматова:

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах всё быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как жёлтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дёгтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене.
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.

Истоки самоорганизации – в случайном, произвольном.
Об этом нам говорят и Анна Ахматова, и Борис Пастернак.
Ничего принудительного!
Венок сонетов веет свободой.
Он для меня – апофеоз *élan vital*.
Это Анри Бергсон – его понятие: жизненный порыв.
Его концепция: творческая эволюция.
Витализм будет наилучшей методологией для понимания
природы венка сонетов.

Не даст ли нам синергетика ключ к пониманию таинственной
жизненной силы?

Воля к самоорганизации, присущая бытию, является его двигателем.

Быть может, эта воля и есть Бог.

Στέφανος подключается к нетварной энергии – становится её проводником – аккумулирует её – без умаления передаёт своим читателям.

Сведения об авторе: *Линник Юрий Владимирович*, доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии ПетрГУ, поэт, создатель и директор Полимусейона.
E-mail: YuLinnik@yandex.ru

Юрий Линник

ЗОЛОТОЙ ВЕК (ВЕНОК СОНЕТОВ)

Магистрал

Тоскуется по веку золотому!
Как если б взлёт закончился вчера.
Ах, что теперь? Я чувствую истому –
Влечёт к себе начальная пора,

Подобная прекрасному фантому.
Мне вчуже эти ритмы, колера –
Привыкну ль к окруженью ледяному?
Провал какой-то – чёрная дыра.

Утешься, Эрато. Не ностальгируй.
Запрещено обратное движение –
К сомнительной относит новизне.

Кто в ссоре с флейтой? Кто не дружит с лирой?
Снимают мифы наше напряженье.
Потери возвращаются во сне.

1

Тоскуется по веку золотому!
Буколики не я ли сочинял?
Навеяла мечтательную дрёму
Аркадия моя. О, зов начал –

О, звон истоков! Нынче по-другому
Всё видится. Утрачен идеал.

Что удивляться нашему надлому?
Его Екклезиаст предвозвещал.

Так это было: образ капители
На суд веков я некогда представил
В Ионии. Мой ордер мастера
Доселе ценят. Мы ль не преуспели,
Вославив паритет свобод и правил?
Как если б взлёт закончился вчера.

2

Как если б взлёт закончился вчера –
И стали мы снижаться по глиссаде.
Взамен порыва – нудная муштра!
Открытым текстом так скажу в досаде:

Эпоха наша – гиль, абсурд, мура.
Ты о браваде? Ты о эскападе?
Мы сходу принимаем на ура
Любую чушь – мы с истиной в разладе.

Кто всеу ропщет? Крепкую печать
Наложит на уста владыка страха –
Угрюмый Фобос! Мыслить по-иному

Никак нельзя. Скажи, куда бежать?
В мечтаньях Троя восстаёт из праха.
Ах, что теперь? Я чувствую истому.

3

Ах, что теперь? Я чувствую истому.
Кем странные виденья внушены?
Я вызов бросил времени пустому,
Где не имеют никакой цены

Ни честь, ни совесть. Как на меланому
Похожа власть! Её дела темны.
К забытому тянусь! Но мне родному.
Я стал привержен культу старины.

Усадьбы, превращённые в руины –
Прибежища мои. Фрагмент, обломок
Вдруг вырастает – это не игра! –

До целого. Платон! Твои Афины
Чудесно выступают из потёмок –
Влечёт к себе начальная пора.

4

Влечёт к себе начальная пора!
Её сейчас на фокус наведёте –
И станет ясно: боль ещё остра.
Что выразилось вдруг в минорной ноте?

Камин огромный. Бронзовые бра.
Стихи Парни в тиснёном переплёте.
Так явственно присутствие добра!
И днём с огнём сегодня не найдёте

Подобной обстановки. И такой
Хрустальной тишины! Провинциалом
Быть хорошо. Печаль моя по дому,

Где в грёзах полный я обрёл покой.
Гостиная в луче пробрезжит алом,
Подобная прекрасному фантому.

5

Подобная прекрасному фантому,
Примнилась мне подземная страна –
Спускаюсь вниз по спуску винтовому!
Пещера аметистами полна.

Ужель и вправду сказочному гному –
Владыке руд – сегодня вручена
Моя судьба? Я времени гнилому
Антагонист! Однако с ним война

Мне ни к чему! Грозить Левиафану?
Я убеждён: он рухнет сам собою –
И очень скоро! Лучше до утра

Уйду в мой мир – и сказку там застану.
Своим уходом вас беспокою?
Мне вчуже эти ритмы, колера.

6

Мне вчуже эти ритмы, колера –
Одна дешёвка. До чего ж фальшива
Программа ваша! Истина стара:
Где верховодят подлость и нажива,

Упрямо выдавая на гора
Свой шлак и мусор – там не жди прилива
Сил творческих! Что ваши буфера
И парапеты? Вероятье взрыва

Всё нарастает! О родной земле
Молось на Выге. Сору вспомню, Сию –
Обитатели на них. Мы входим в кому?

Ау, Уэллс! Опять в колючей мгле –
Уже из иномира – зришь Россию.
Привыкну ль к окруженью ледяному?

7

Привыкну ль к окруженью ледяному?
Здесь тяжело – враждебная среда!
Всё герметично. Это щель? К проёму
Хочу приникнуть – будто никогда

Не видел неба! Космосу ночному
Кто на Самосе в давние года
Труд посвящает? Мисту-астроному
Воздам от сердца – каждая звезда

В своей манере пела Пифагору.
Я там как свой. А здесь чужак! Скорее
Уплыть в Элладу! Это пра-пра-пра-

Основа наша! Нынче что? К минору
Слух приноровь. Тоска царит на Гее.
Провал какой-то – чёрная дыра.

8

Провал какой-то – чёрная дыра.
Что свет маячный? Видимость плохая –
Завязли в этой зге прожектора.
Вот почему, о прошлом вздыхая,

Молюсь то Фебу, то Амону-Ра,
То Митре. Вера чистая, благая –
Здесь, в наших Дельфах! Ни к чему хандра –
Хоть правит чернь, огней не возжигая
На древних алтарях. Куда сползём?
Трагических прозрений не миную!
Грозили мне то ссылкой, то секирой –
Я быстро уходил за окоём.
И музу уводил за грань земную!
Утешься, Эрато! Не ностальгируй.

9

Утешься, Эрато. Не ностальгируй!
Но что тебе сомнительный совет?
Восходит Кит. Звезда зовётся Мирой.
На самой тихой из её планет
Убежище найдём. Об утлой, сирой
Земле забудем! Там спасенья нет.
Нас устрашали пикой и мортирой;
Нацеливали тысячи ракет.
А чем противоборствовали мы?
Вот сининги. Вот арфы. Вот кифары.
Особое у нас вооруженье.
Его изъять хотели силы тьмы?
Гипноз былого! Канувшего чары!
Запрещено обратное движенье.

10

Запрещено обратное движенье.
Нщ что с того? Я отменил табу –
И вижу наяву фелук скольженье!
Где Эвридика? Вовсе не в гробу –
На белом свете! Неба притяженье
Сильней земного! Как на ворожбу
Шум трав походит! О, превозможенье
Сил Танатоса! Высветив судьбу,

45

Я создаю подобие защиты –
Налаживаю втайне оборону!
Век зависти и злобы не по мне.

Но что мои плотины? Будут смыты.
Мы обеспечим занятость Харону –
К сомнительной относит новизне.

11

К сомнительной относит новизне –
Не укрепиться! К дальнему верховью
Не возвратиться! Я плыву в челне.
Вокруг вода, подкрашенная кровью –

Она на давней пролилась войне?
Иль в наши дни? Не место суесловью,
Когда о нераскаянной вине
Заходит речь. Я ранее любовью

Был мягко движим. А теперь вражда
Меня по всей мотает амплитуде –
Мятёт, швыряет. Пафосно позируй,

Мой лживый век, чья вера не тверда!
Иль вся сошла на нет в ночной остуде.
Кто в ссоре с флейтой? Кто не дружит с лирой?

12

Кто в ссоре с флейтой? Кто не дружит с лирой?
Осколок от волшебного стекла
Тебе дарю. Поэт, полевитируй –
Примерь к себе широкие крыла.

Над Фивами пари! И над Пальмирой!
Изжито это: путы, удила.
Ах, всё напрасно! Лучше яму вырой –
Последняя надежда умерла.

Крест на мечтах! Тщета перечеркнёт
Все наши идиллические планы.
Не надо разгонять воображенье?

Бунт поднимая, рваться из тенёт?
Кастальский ключ! Мне вымыслы желанны.
Снимают мифы наше напряженье.

13

Снимают мифы наше напряженье –
Даруют утешительную блажь.
Ведь что без них? Постылое снижение –
Воздушных замков полный демонтаж.
Привычны нам – застой и торможение.
Возможны ли кураж и эпатаж
В тисках неволи? Всюду разложение.
Смирись, пророк – народ не будоражь.
Здесь долу гнут. Где круча Геликона?
Здесь мы транзитом? Да, мы не отсюда.
Здесь главное осталось в стороне.
Всё больше угол нашего наклона –
Сорвёмся вниз! Однако чаю чуда.
Потери возвращаются во сне.

14

Потери возвращаются во сне.
Поэтому доверимся Морфею
И Гипносу. Им ключ! Они вполне
Устроят нас. Иллюзий не развею –
Их сохраню в заветной глубине
Своей души. Вы пили романею?
Читали – ну конечно при Луне –
Романтиков? Пойму – уразумею –
Что обретётся смысл совсем не тут,
А где-то там! Забыл координаты.
Но это было: и нектар, и сому
Я вдоволь пил. Куда меня зовут
Фантазией богатые закаты?
Тоскуется по веку золотому.

11–13.08.2015

Сведения об авторе: *Линник Юрий Владимирович*, доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии ПетрГУ, поэт, создатель и директор Полимусейона. E-mail: YuLinnik@yandex.ru

Владимир Петрович Тюкин, Анатолий Филиппович Баранов
(СПб., независимые исследователи)

СОБРАНИЕ ВЕНКОВ СОНЕТОВ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
ВПТ и БАФ
(сообщение)

В течение нескольких десятилетий авторы данного сообщения занимались поиском, сбором, систематизацией и хранением материалов по русскому венку сонетов.

На сегодня (25.11.2015) у нас имеется следующий массив текстов:

одиночные венки 3440
из них неизданных: 310
ожерелья (произведения из венков): 29
всего венков: 80
часть из них не изданы: 4 из 9 венков
короны венков сонетов 41 (завершены);
13 – в работе
всего венков: _____
диадемы (венки корон ВС) 2 полные (завершены)
1 (не завершена)

Имеются также материалы по темам:

Библиография публикаций по сонету (ВС), циклы сонетов, дериваты венков сонетов (венкосонетные образования), книги сонетов, сонеты о сонетах, сонеты Шекспира (своды переводов одного переводчика).

Указанные материалы имеются в двух видах:

на бумажных носителях – книги, периодические издания, и вырезки из них, машинописи и рукописи – у ВПТ.

– компьютерная база данных, (иначе – компьютерная энциклопедия венков сонетов (КЭВС) – у АФБ.

Сведения об авторах:

Тюкин Владимир Петрович, независимый исследователь, собиратель и систематизатор венков сонетов, составитель первой библиографии ВС, хранитель Музея венков сонетов им. Франце Прешерна». основанного Г.В. Мелентьевым. Пользуется E-mail соавтора.

Баранов Анатолий Филиппович, независимый исследователь, поэт, автор венков сонетов. E-mail: sonvenson@rambler.ru
mr.ab-46@yandex.ru

Лариса Анатольевна Сугай
(Банска-Быстрица, Словакия)

Резюме. Представляются 2 неизвестных венка сонетов и сонетный трилистник академика Ф. Е. Корша, дается расшифровка и атрибуция текстов, раскрывается история их создания и причины сокрытия от публики.

Ключевые слова: Корш-поэт, любовная лирика, венки сонетов, сонетный трилистник, акромагистрал, тайнопись.

ТАЙНОПИСЬ ЛЮБВИ: НЕИЗВЕСТНЫЕ «СОНЕТНЫЕ ВЕНКИ» Ф. Е. КОРША

«Чтобы быть хорошим филологом, необходимо быть поэтом» [цит. по: 23: 604], – утверждал всемирно признанный ученый Федор Евгеньевич Корш (1843–1915). Эллинист, латинист, славист, знаток восточных языков, полиглот-переводчик, «целая академия в одном лице» [21: 3], но как поэт Корш остался неизвестным. Автор работ по античному, древнеиндийскому, персидскому, тюркскому и славянскому стихосложению, он на практике как переводчик постиг все тонкости метрики и общей поэтики множества различных языков. По словам современников, «Ф.Е. Корш был первым во всей Европе знатоком и авторитетом стихосложения» [1: 63], но свои оригинальные стихи Корш печатал крайне редко. Например, одно из немногих опубликованных его стихотворений «Пустота» [10] увидело свет только благодаря решительным действиям Афанасия Фета, о чем свидетельствует письмо последнего к Коршу от 28 декабря 1890 г.

[26: л. 23]. «Поэт я только вскользь и с краю» [17: 151], – скромно оценивал сам Корш свой поэтический дар.

Между тем, поэтическое наследие Ф. Е. Корша в НИО рукописей Российской государственной библиотеки составляет около 240 единиц хранения. Стихотворения академика есть и в архиве Академии наук РФ, но за столетие после смерти автора не был опубликован ни один сборник его стихов. «Совершенно недостаточно освещен Федор Евгеньевич как поэт» [2: 6], – констатировал А. И. Богданов в монографии, посвященной Коршу. Однако сам автор процитированных слов мало способствовал популяризации стихотворных произведений Корша и, включив в состав своей книги ряд публиковавшихся и неопубликованных стихов академика, не заметил и не оценил его наиболее значимые поэтические произведения. Н. В. Зейфман, описавшая архив Коршей в РГБ, вообще игнорировала интимную лирику академика, дав двум любовным циклам поэта негативную оценку, несправедливую и непрофессиональную. «Когда предметом его (Ф. Е. Корша – Л. С.) поэзии становились собственные душевные раны, сильные и глубокие чувства, – читаем в обзоре рукописей, – тогда прозаическая ее канва проступала самым ощутимым образом. Автор не в силах подчинить свои переживания требованиям поэтической формы <.>. Критерии авторского отбора резко меняются, вопросы литературной формы уходят на задний план. Этим объясняются, казалось бы, необъяснимые для человека столь высокой культуры и лингвиста подобного масштаба провалы вкуса в его лирике» [7: 113–114].

Допустимо ли говорить о *провалах вкуса*, о том, что у автора на задний план уходят *вопросы литературной формы*, когда речь идет о произведениях, подавляющее большинство которых создано по самым строгим канонам сонета? Мало того, в каждом из циклов находим наиболее сложную, самую изящную и изысканную структурно-жанровую поэтическую форму – венки сонетов.

То, что появление в русской поэзии венка сонетов связано с именем Федора Корша, – факт известный: первым произведением в этом жанре на русском языке стал осуществленный Ф. Е. Коршем перевод «Сонетного венка» (*Sonetni venec*, 1834) выдающегося словенского поэта Франце Ксаверия Прешерна

(1800–1849). В 1889 г. Корш опубликовал свой перевод в журнале «Русская мысль» [13], а затем венок сонетов вошел в сборник стихотворений Прешерна, подготовленный переводчиком к столетию со дня рождения поэта [20: 129–144].

Перевод Корша положил начало широкому распространению жанра венка сонетов в русской литературе. Право считаться первым создателем оригинального русского произведения в этом жанре оспаривали Вячеслав Иванов, автор «Венка сонетов» («Мы – два грозой зажженные ствола.», 1909), и Максимилиан Волошин, написавший венок «Corona Astralis» (1909). Но в конце XX века в диссертации и ряде статей В. Г. Подковыровой [См. 19: 19–33] было сделано уточнение, что первый русский венок сонетов создан не в 1909 г., а на 19 лет раньше, сразу после появления венка Прешерна-Корша. Написанный в 1890 г. В. Е. Чешихиным и опубликованный в 1894 г. «Венок сонетов на могилу М. Е. Салтыкова» [25: 211–219] был известен библиографам Салтыкова-Щедрина, но не попадал в поле зрения стиховедов. Возможно, в дальнейшем будут найдены и другие примеры русских венков сонетов рубежа XIX–XX вв., но первую строку в списке создателей произведений в этом жанре по-прежнему будет занимать академик Корш, причем не только как переводчик. Находки, которым посвящена настоящая статья, вносят существенные коррективы в историю русской поэзии – ее «твердых форм», «стефанотворчества» (στέφανος, греч. – венок).

В архиве Коршей в РГБ хранятся черновые и беловые рукописи стихов Федора Евгеньевича. Беловые автографы поэта представляют собой рукописные сборники стихотворений в толстых и тонких тетрадах с авторской нумерацией произведений. Особенностью рукописей является то, что большая их часть написана международной транскрипцией на основе расширенной латиницы с вкраплением элементов восточных языков. По какой же причине поэт писал и переписывал русские стихи нерусскими буквами? Может быть, полиглоту и специалисту по древним и новым языкам было все равно, какой письменностью передать поток мысли, полет вдохновения? «Секретарь при Вавилонском столпотворении» [цит. по: 6; 7] (как, по преданию, характеризовал Корша В. О. Ключевский) знал 36 языков (возможно, и больше). Профессор Д. Н. Овсяннико-Куликовский отмечал, что

«редким даром лингвистического перевоплощения покойный любил «играть»: вдруг напишет частное письмо по-санскритски, или по-арабски, или напишет стихотворение на лесбосском наречии древнегреческого языка, или переведет стихи Пушкина на латинский, греческий, санскритский» [18:384]. И все же тайна «зашифрованных» записей кроется в их тематике. Шуточные стихи Корша, переводы из разных поэтов написаны кириллицей, а целые сборники любовной лирики – латиницей, нередко обрамленной восточными письменами.

«Этот маститый ученый, говоривший на всех языках, отличался скромностью, простотой и незлобием ребенка. Двери его были открыты для всех, и все уходило от него, получив добрый совет и утешение» [23: 604], – констатировал Сергей Соловьев. В то же время приходится признать, что двери своего интимного мира Корш с юных лет наглухо закрывал от постороннего взора. Свой личный дневник, начинающийся с записи 26 ноября 1860 г., то есть когда 17-летний Корш стал студентом Московского университета, он вел на латинском языке, причем «все собственные имена в дневнике частью заменены псевдонимами, частью написаны только что усвоенными арабскими, еврейскими и санскритскими буквами» [5: 3]. Для друга и ученика Корша профессора А. Грушки этот факт биографии учителя – свидетельство исключительной способности Корша к языкам. Но нельзя не видеть при этом намерение автора дневника максимально скрыть от посторонних глаз содержание личных записок. Выработанной еще на студенческой скамье методике сокрытия интимной информации Ф. Е. Корш следовал до конца жизни, переписывая латиницей свои стихи, посвященные любимым, шифруя арабскими письменами даты и места написания стихотворений.

Вполне вероятно, что «шифровались» стихи, прежде всего, из-за супруги Федора Евгеньевича – Евдокии Самойловны (в девичестве Кудряшовой), на которой он женился в 1879 г. Брак перспективного ученого с прислугой, исполнявшей в доме его родителей черную работу, вызвал недоумение в обществе и рассорил его с семьей: «его избранница Дуняша была неграмотна. Она работала на кухне, в ее обязанности входило носить воду и дрова, топить печи, мыть полы» [2: 67–68]. Родители

прочили сыну иную партию: в день своего рождения младшая дочь А. И. Герцена Наташа (Тата) была помолвлена с маленьким Федей Коршем. [2: 13]. «Ты рождена средь чуждого мне круга, / Не признает тебя моя родня.» [15: л. 1] – читаем в сонете «29 июня 1880», который Корш посвятил дню рождения супруги. Показательно, что текст данного сонета и ряда других стихотворений, посвященных жене, написаны автором печатными буквами – Корш сам учил ее грамоте. Тайнопись любовной лирики, обращенной к другим женщинам, для госпожи Корш была недоступной.

Среди интимной лирики поэта мной обнаружены два оригинальных венка сонетов, неизвестных читателям, коллекционерам, исследователям. Написанные с интервалом в 10 лет, «Сонетные венки» воссоздают образы двух возлюбленных поэта. Имена героинь, которым посвящены стихи, расшифровываются в *магистральных* сонетах, написанных *акростихами*. В этом особая значимость архивных находок.

Известно, что, переводя «Sonetni venec» Прешерна на русский язык, Корш не заметил читаемое в акростихе магистрала посвящение возлюбленной поэта Юлии Примич (Primicovi Julji). При первой журнальной публикации перевода он признался в этой недоработке и подробно остановился на причинах отсутствия акростиха [13: 1–2]. Вообще в русской поэзии, в которой жанр венка сонетов получил самое широкое распространение, можно сказать, обрел вторую родину, практически до конца XX столетия магистральный сонет в виде акростиха не использовался. Нет акростиха в первом оригинальном венке сонетов Вс. Е. Чешихина, нет его и в венках Вяч. Иванова и Макса Волошина. Не прибегали к акростиху в своих венках ни К. Д. Бальмонт, ни И. Сельвинский; не создал магистрала-акростиха в своих венках В. Я. Брюсов, хотя весьма любил всевозможные ухищрения конструктивной поэзии. Отсюда В. К. Сарисвили, исследователь сонетной формы и сам автор четырех венков сонетов, констатировал, что магистрал в виде акростиха в русской схеме с самого начала отсутствовал и никогда впоследствии не появлялся, так как «искусственно сковывает творческую фантазию и обедняет содержание произведения, поскольку «привязывает» его тематику к имени конкретной личности. Поэтому, –

приходит исследователь к заключению, – молчаливый «заговор» русских поэтов против такого условия, объявление ему бойкота следует считать в принципе верным решением» [22: 126].

Данные положения излишне категоричны. Во-первых, на рубеже XX–XXI вв. венки с магистральным акросономом не только стали у сонетистов более чем популярны, но и появились такие суперсложные конструкции, как акровенки и их различные модификации [см. подробнее: 24: 133–150]. Во-вторых, находки в архиве Ф. Е. Корша свидетельствуют о том, что уже с первых шагов становления жанра сонетных венков в России данная форма имела образцы с акромагистралами и что привязка «к имени конкретной личности» ничуть не сковывала творческую фантазию автора и не обедняла содержание произведения.

Два имени скрывались под покровом затейливых латинских писем и раскрывались в начальных буквах строк заключительных сонетов каждого из венков. Первый оригинальный «Сонетный венок» («Мой друг угасший, но во мне нетленный!..») написан Коршем с 12 по 16 июля 1891 г., то есть после венка В. Е. Чешихина, но до его публикации и задолго до появления венков Вяч. Иванова и Макса Волошина. Вдохновленный образцом словенского предшественника, ученый-поэт сочинил собственный венок. Содержание его трагичнее, чем у Прешерна: «словенский Орфей» страдал из-за неразделенной любви, венок Корша – венок на могилу безвременно умершей возлюбленной.

Беловой автограф этого венка сохранился в составе рукописного «Сборника стихотворений и переводов. («В») 1876–1899» [12: л. 55–62.]. Черновики венка, созданные вдали от московского дома, написаны по-русски [14: л. 7–13]. Акrostих магистрала прочитывается как «МОЯ МИЛАЯ МАРУСЯ» [14: л. 13; 12: л. 62]¹. Венок посвящен памяти Марии Гатцук, дочери А. А. Гатцука (1832–1891) – археолога, публициста и издателя. Скорее всего, Мария Алексеевна, образованная, отзывчивая и скромная девушка, была воспитательницей детей Корша. По ее письмам к Коршу видно, что она постоянно проявляла неспящий интерес к его детям. В бумагах Коршей сохранился аттестат

¹Здесь и далее все цитаты даются с заменой международной транскрипции кириллицей.

М. А. Гатцук об окончании 4-й Московской женской гимназии, дающей ей право без специального экзамена быть учительницей в частных домах [4]. Хранитель семейных преданий Коршей А. И. Богданов сообщает, что «дочери Федора Евгеньевича отзывались о М. А. Гатцук всегда с большим уважением и теплотой, несмотря на то, что любимый ими и любящий их отец покинул ради нее семью. Надо ли говорить, – заключает он, – что между Федором Евгеньевичем и Марией Алексеевной была та гармония, которой у него не было с Евдокией Самойловной. Может быть, Мария Алексеевна и была той «единственной», которую так искал Ф. Е. Корш?» [2: 107].

О тайном чувстве Федора Евгеньевича к ней, о том, что она является его Музой, Мария узнает из тетради его стихов. События развивались драматично. Ревность и нападки Евдокии Самойловны, намеки и подозрения, окружившие Марию, породили нестерпимую обстановку в ее собственной семье. «Я задыхаюсь от всей этой грязи, подозрений и т. п. ужасов» [3: л. 18], – читаем в одном из ее писем к Коршу. Ощущая себя виновным в незаслуженных страданиях Марии, Корш в письме к супруге от 30 августа 1889 г. из Кисловодска напомнил ей, как в свое время он должен был защитить ее от гонений со стороны его семьи, и сопоставил со сложившейся вокруг Марии ситуацией [см.: 9: л. 2 об.]. Федор Евгеньевич предпринимает решительный шаг: оставив Московский университет, он увозит Марию в Одессу. Так в его биографии появляется указание на недолгое профессорство в Новороссийском университете.

Мария Алексеевна прожила с Федором Евгеньевичем в Одессе менее года. Она умерла от внезапной вспышки чахотки. Сохранилась каллиграфически выписанная Коршем эпитафия: «Мария Алексеевна Гатцук. Родилась в Москве 30 января 1864 г., скончалась в Одессе 13 апреля 1891 г.», далее два текста – на ново- и древнегреческом языках [8: л. 1]. Но настоящей эпитафией стал написанный Коршем «Сонетный венок». Он открывался следующим катреном:

Мой друг угасший, но во мне нетленный!
К тебе стремятся все мои мечты

Из этих мест, где так недавно ты
Цвела со мной под кровлею смиренной [12: л. 55].

Поэт творит идеальный образ возлюбленной, «невинной, чистой, как кристалл», явившейся «в наш темный мир <.> Звездою яркой, но, увы! мгновенной» [12: л. 55 об., 56 об.]. Мария для него – «светлый идеал», «друг незабвенный», «Нездешний гость земной юдоли зла», «Ребёнок сердцем в двадцать с лишком лет», «Апостол милый истины суровой, / Без пятнышка правдива и честна»; «Везде скромна и женственно горда», «Душой и телом верный образ Мая» и пр. [12: л. 55–61]. Автор сплетает своей ушедшей возлюбленной венок – надгробный, триумфальный (лавровый) и поэтический, он хочет верить, что в стихах она обретет бессмертие.

Боль утраты с годами не угасает, но душа и поэзия возрождаются с новым дарованным свыше чувством:

Когда подруги смерть меня осиротила,
Я думал, что моя свершилась уж судьба,
Как вдруг ты жизнь и свет мне в сердце возвратила,
И снова вспыхнула за счастье в нём борьба [16: л. 60],

– признается поэт в стихотворении «Мечты» – одном из 408 стихотворений второго любовного цикла Ф. Корша. Второй венок сонетов – второе возрождение в любви – был начат поэтом 30 декабря 1900 г. и закончен 16 января 1901 г.

Переписка Корша с адресатом второго лирического цикла – А. В. Крыжанской и ее детьми и сами стихотворные произведения свидетельствуют, что романа как такового не было, но было страстное влечение – «это неудержимое стремление сердца к пополнению своей жизни приобщением себя к другому существу, непременно высшему, хотя бы только в представлении любящего, – существу, мысль о котором вызывает к действию лучшие стороны нашей духовной природы.» [11: 1], – как пишет Корш в докладе о римских элегиях. Стихи к «А. В. К» (Анне Васильевне Крыжанской) – это, скорее, мечта, «сон дивный, но напрасный» [16: л. 50], греза о любви, а не сама любовь.

Имя Анны Крыжанской (с заменой «ы» на «и») читаем по первым буквам магистрала второго венка. В четырнадцатом сонете автор дает подсказку к чтению акростиха:

Кончая эти жалкие листы,
Я в имени твоём переиначу
Одну лишь букву, чтоб свою задачу
Решить ценой чуть видимой черты. [16: л. 53]

Второй «Сонетный венок» в отличие от первого, интимного, более литературный. В центральном седьмом сонете Корш обращается к образам мировой поэзии, которые особенно значимы для него самого:

Из века в век, презрев нам данный срок,
Бессмертна Лавра песнями Петрарки;
Нить Юлии давно прервали Парки,
Но вечность дал Прешернов ей «Венок». [16: л. 49 об.].

Кроме величайших сонетистов – певца Лауры и первого славянского творца венка сонетов, – Корш называет третьего поэта – Тибулла (второй катрен). Из особо чтимых латинистом Коршем римских элегиков избран именно этот поэт, однако рядом с Лаурой и Юлией Примиц упоминается не Делия, а вторая возлюбленная Тибулла – Немизида. Так выстраивается тайная параллель между героинями, воспетыми великими предшественниками, и предметом последней любви и восхищения, *второй музой* поэта Федора Корша.

В построении сонетных венков Корш строго следует за образцом Франце Прешерна, и это касается не только магистрала-акростиха. У Прешерна в венке все терцеты на две рифмы. Мало того, в нарушение канона, три сонета (II, IV, VI) написаны по схеме: abba abba cac asa, – то есть появляется рифма, соединяющая катрены и терцеты. Такая же рифмовка была соблюдена Коршем при переводе венка Прешерна (только с чередованием мужских и женских рифм: aBbA aBbA CaCaCa (II); AbbA AbbA cAcAcA (IV); aBbA aBbA CaCaCa (VI). Но самое удивительное, что в своем собственном стефанотворчестве Федор Корш тоже соединяет единой рифмой катрены и секстет именно второго, четвертого и шестого сонетов каждого из венков.

В последнем лирическом цикле Корша есть еще одно произведение сложной структуры, которое автор назвал «Сонетный трилистник». Стихотворные *трилистники* встречаются в поэзии К.Д. Бальмонта, но чаще они ассоциируются с лирикой

И.Ф. Анненского. Корш опирается на открытия современников, но стремится усовершенствовать жанр. Если для Бальмонта и Анненского трехчастные минициклы объединены лишь тематически, то Корш творит новую жанрово-структурную форму. Конечная строка первого сонета является первой строкой второго, а последняя строка второго открывает третий сонет – прием, подобный венку сонетов, точнее говоря, его прообразам – гирляндам сонетов, имевшим широкое распространение в поэзии XV–XVI вв. Но поэт идет на усложнение конструкции. Если в классических гирляндах кольцо сонетов замыкалось последней строкой последнего сонета, повторяющей первую строку первого, то в трилистнике Корша четыре заключительные строки секстета последнего, третьего, сонета – это рефрен первого катрена первого сонета, а данный катрен есть реминисценция знаменитого шестьдесят первого сонета Петрарки (LXI: «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno.»).

Эксперименты с формой, гармония традиции и новаторства – отличительная черта последних стихотворных тетрадей Федора Евгеньевича Корша. Трилистник, как и все стихотворения цикла, записан международной транскрипцией. Он, как и венки сонетов, не опубликован и неизвестен читателям. Именно в этом мини-венке сонетов сплелись темы двух его классических венков, воссозданы образы двух возлюбленных поэта, начертана история угасания и возрождения его души через любовь и поэзию. Публикацией этого мини-венка сонетов завершим рассказ о тайнописи любви поэта и ученого Ф.Е. Корша.

Сонетный трилистник

I

Благословен год, месяц, день и час,
Благословенны край тот и обитель,
Когда и где, дотоле неба житель,
Явились Вы младенцем между нас.

Сиял ли солнца свет иль уж погас,
И месяц плыл, влюблённых покровитель, –
Что думал я, Творца в творенье чтитель,
Порою той, как дал он людям Вас?

Как это знать? прошло уж лет немало;
Но юности восторженной года,
Едва десятка третьего начало,
Случайно ли открылись мне тогда?
О, нет: то путь мой небо охраняло:
В те дни зажглась двойная мне звезда.

II

В те дни зажглась двойная мне звезда;
Но двадцать лет прошло, душе бесплодных,
То бурных, то унылых и холодных;
Пока настала счастья мне чреда.

Пустая мне дала его среда,
Среда людей, от совести свободных,
Среда интриг и предрассудков модных;
И там она, беспечна, молода,

Воспитана для светского базара,
Но выродок среди семьи своей,
С душой, к добру и правде полной жара,
Собою мне пожертвовала всей.
Что может быть ценней такого дара?
И я воскрес и стал поэтом с ней.

III

И я воскрес и стал поэтом с ней;
Но миг лишь эта мне звезда сияла:
Она зашла, и тьма меня объяла,
И сон коснулся уж моих очей.
Меж тем в венце бесчисленных лучей
Звезда другая надо мной стояла,
Маня собой в мир чудный идеала,
Где нет ни зла, ни горя, ни страстей.

И вот – я Муз усердный вновь служитель,
И песен вновь обилен мой запас.
Благословен год, месяц, день и час,
Благословенны край тот и обитель,
Когда и где, дотоле неба житель,
Явились Вы младенцем между нас [16: л. 87–88].

Литература и архивные источники

1. *Баксаков Н. А., Баксаков Ник. А.* Академик Ф.Е. Корш в письмах современников. К истории русской филологической науки. М., 1987. 277 с.
2. *Богданов А. И.* Федор Евгеньевич Корш / Под ред. З.Б. Мухамедовой. Ашхабад, 1982. 126 с.
3. *Гатцук М. А.* Письма к Коршу Федору Евгеньевичу. 1887–1889. 11 лл. // НИО рукописей РГБ. Ф. 465. Карт. 12. Ед. хр. 82. 27 л.
4. *Гатцук Мария Алексеевна.* Аттестат об окончании 4-й Московской женской гимназии. 1882 // НИО рукописей РГБ. Ф. 465. Карт. 24. Ед. хр. 33. 2 л.
5. *Грушка А. А.* Федор Евгеньевич Корш. М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1916. 79 с.
6. *Дмитриев Н. К.* Федор Евгеньевич Корш. М., 1962. 56 с. (Замечательные ученые Московского университета. Вып. 33).
7. *Зейфман Н. В.* Архив Коршей // ГБЛ. Записки отдела рукописей. Выпуск 48. М., 1990. с. 85–152.
8. *Корш Ф. Е.* Надгробная надпись на могиле Гатцук, Марии Алексеевны. 1891: Автограф карандашом. Одесса // НИО рукописей РГБ. Ф. 465. Карт. 4. Ед. хр. 11. 2 л.
9. *Корш Ф. Е.* Письма к Корш, Евдокии Самойловне. 1882–1912 // НИО рукописей РГБ. Ф. 465. Корши. Карт. 11, ед. хр. 15. 32 л. 60 л.
10. *Корш Ф. Е.* Пустота: [Стихотворение] // Русское обозрение. 1891. Т. 1. № 2. с. 625.
11. *Корш Ф. Е.* Римская элегия и романтизм: Речь и отчет, читанные в торжественном собрании Императорского Московского университета 12-го января 1899 года. М., 1899. с. 1–112.
12. *Корш Ф. Е.* Сборник стихотворений и переводов («В»). 1876–1899: Автограф с правкой карандашом. Международная транскрипция на основе латиницы // НИО рукописей РГБ. Ф. 465. Карт. 9. Ед. хр. 16. 200 л.
13. *Ф. К[орш].* Сонетный венок Франца Преширна // Русская мысль. 1889. № 7. с. 1–8.
14. *Корш Ф. Е.* Стихотворения, посвященные Гатцук, Марии Алексеевне и ее памяти. 1882–1892. Автографы чернилами и карандашом // НИО рукописей РГБ. Ф. 465. Карт. 8. Ед. хр. 17. 38 л.

15. *Корш Ф. Е.* Стихотворения, посвященные Корш, Евдокии Самойловне. 1880–1914: Черновые и беловые автографы // НИО рукописей РГБ. Ф. 465. Карт. 8. Ед. хр. 18. 28 л.

16. *Корш Ф. Е.* Цикл лирических стихотворений (1–408). 1899–1915: Автограф чернилами и карандашом. Международная транскрипция на основе латиницы с элементами вост. яз. // НИО рукописей РГБ. Ф. 465. Карт. № 9 ед. хр. 17. 390 лл. + 24 обл. (В 12 пронумерованных тетрадах).

17. *Корш Ф. Е.* Я никому свой труд не посвящаю. [Стихотворение] // ГБЛ. Записки отдела рукописей. Выпуск 48. М., 1990. с. 151. (Публикация Н. В. Зейфман).

18. *Овсянко-Куликовский Д. Н.* Памяти Ф. Е. Корша // Вестник Европы. 1915. № 3. с. 384–386.

19. *Подковырова В. Г.* Венок сонетов в русской литературе 1889–1940 гг.: Дис. канд. филол. наук. СПб., 1998. 148 с.

20. [Прешерн Ф.] Стихотворения Франца Прешерна / Со словен. и нем. подлинников перевел Ф. Корш. М.: Изд. типографии Г. Лиснера и А. Гешеля, 1901. ХСХІХ, 244 с.

21. *Саликовский А. Ф.* Памяти Ф. Е. Корша (Из личных воспоминаний). Ростов/Дон, 1915. 18 с.

22. *Саришвили В. К.* Сонеты К. Д. Бальмонта: Дис. канд. филол. наук. Краснодар, 1999. 151 с.

23. *Соловьев С. М.* Памяти Федора Евгеньевича Корша // Богословский вестник. 1916. Т. 1. № 3/4. с. 602–606.

24. *Сугай Л. А.* Венки сонетов // Традиционные строфические формы и их жанрово-строфические единства в русской поэзии: Монография / Под ред. Л. А. Сугай. Ставрополь, 2013. с. 92–166.

25. *Чешихин Вс. Ев.* Стихи (1887–1893). Рига, 1894. 322 с.

26. *Шенишин (Фет) А. А.* Ксерокопии писем к Ф. Е. Коршу. 17 п. // НБ МГУ. Отд. редких книг и рукописей. Ф. 1. Оп. 1. 37 л.

Сведения об авторе: *Сугай Лариса Анатольевна*, доктор филологических наук, профессор, Почетный работник высшей профессиональной школы Российской Федерации, профессор кафедры славянских языков философского факультета Университета им. Матейя Бела в Банской Быстрице (Словакия). E-mail: larisasugay@yandex.ru

Сергей Александрович Луговцев
(Украина, Одесса, независимый исследователь)

ЭЛЕКТРОННЫЙ КАТАЛОГ ВЕНКОВ СОНЕТОВ РУССКОЙ ПОЭЗИИ (1889 – 2015 гг.)

Работа над настоящим каталогом была начата в январе 2009 г. с накопления информации о венках сонетов русской поэзии, текстах произведений и их создателях.

По мере сбора информации была разработана система хранения материалов об авторах и созданных ими произведениях в электронном виде. За основу была принята компьютерная база данных «Access».

Данная компьютерная программа позволяет производить сортировку имеющейся информации, выборку информации по любому из параметров созданной электронной базы данных, выполнение различного вида запросов, отчетов различной степени сложности, вывод необходимой информации на демонстрацию, распечатку и т. д.

Для проведения статистических анализов используется компьютерная программа «Excel», позволяющая контролировать поток информации при любом изменении данных.

Первый этап накопления информации в течение четырех месяцев определил направления поисков. В апреле 2009 г. состоялось заочное знакомство с собирателями текстов венков сонетов, работающих в тандеме – В.П. Тюкиным и А.Ф. Барановым.

Вторым этапом сотрудничества явилась личная встреча, которая состоялась в Петербурге в мае 2010. При встрече в общую копилку информации об авторах и созданных ими произведениях было передано свыше 300 текстов венков сонетов, что позволило довести общее количество известных произведений в коллекции, основанной на базе архива создателя «Музея венков сонетов им. Франце Прешерна» Г.В. Мелентьева, до рубежа в 3000 произведений.

Были определены обязательные параметры базы данных, исправлены ошибки и недочеты, разработаны принципы поиска и унификации информации.

Дальнейший поиск текстов, обусловил саму систему поиска – работа в крупнейших библиотеках, связь и запросы в недоступные библиотеки, в поэтических студиях отделений различных Союзов писателей, а также личные знакомства с авторами, поиск неизвестных фамилий авторов и их произведений через уже устоявшиеся личные контакты.

На сегодняшний день установлена связь с библиотеками различного масштаба: Российская государственная библиотека (Москва), Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург), библиотека им. В.С. Сербского (Братск), Центральная Библиотечная Система г. Иркутск – филиал г. Усолье-Сибирское, Центральная Библиотечная Система Южн.Сахалинска – филиал – г. Невельской, Центральная городская библиотека ЗАТО Северск и многие другие.

Установлен контакт с Российским государственным архивом литературы и искусства (РГАЛИ);

– со многими отделениями Союзов Писателей – С.Петербурга, г. Иваново, г. Петропавловск-Камчатского, г. Иркутска, Ставропольского края, Крыма, Одессы;

– литературными музеями Москвы, Санкт-Петербурга, Симферополя (Дом-музей И.Л.Сельвинского), Борисоглебска (дом-музей К. Васильева);

– ведется активная переписка с русскоязычными поэтами по всем существующим каналам связи, от Петропавловска-на-Камчатке до Ванкувера, от Мурманска до Сиднея, которая позволяет отслеживать появление новых произведений по мере их создания и публикации.

Личные контакты превышают несколько сотен и дают возможность расширять круг поиска по мере появления новых авторов венков сонетов.

Сегодня в базе данных хранится информация о 2534 авторах, создавших одно и более произведений в форме венка сонетов. Из них 316 известны только под псевдонимами, имена которых идентифицировать пока не представляется возможным или вообще безымянных. В таблице 1 приводится статистический анализ численности авторов и их произведений по алфавитному списку.

Где по колонкам:
 1 – алфавит;
 2 – количество авторов по буквам алфавита;
 3 – количество известных произведений;
 4 – количество произведений, подтвержденных текстами;
 5 – количество произведений, не подтвержденных текстами;
 6 – количество биографических и библиографических данных авторов.

Итоговые записи по строкам:
 1 – всего произведений по известным фамилиям авторов;
 2 – всего произведений по авторам под псевдонимами;
 3 – Итог

таблица 1

Фамилии авторов на соответствующую букву по алфавиту	Количество известных авторов	Всего известных произведений	Количество текстов произведений в наличии	Количество отсутствующих произведений	Наличие фото, биограф. библиограф. данных
1	2	3	4	5	6
А	98	220	196	24	64
Б	159	771	714	57	103
В	104	198	177	21	75
Г	114	286	241	45	69
Д	88	191	170	21	57
Е	30	78	74	4	18
Ж	36	53	43	10	21
З	59	141	128	13	36
И	35	93	81	12	22
К	261	564	493	71	166
Л	129	910	886	24	75
М	170	496	402	94	107
Н	50	99	79	20	31
О	43	110	105	5	31
П	147	505	470	35	87
Р	82	182	167	15	53

С	234	462	372	90	127
Т	91	177	165	12	63
У	19	29	23	6	13
Ф	47	83	72	11	29
Х	40	102	86	16	29
Ц	11	15	15	0	8
Ч	34	80	75	5	22
Ш	81	447	439	8	53
Щ	13	37	33	4	11
Э	11	19	19	0	8
Ю	9	16	14	2	7
Я	23	46	45	1	22
Итого	2218	6410	5784	626	1407
Произведения без авторства	316	380	378	2	34
Всего	2534	6790	6162	628	1441

Таблица статистических данных об авторах

Известно 6790 произведений, из которых 6162 подтверждены текстами и 628 произведения, находящиеся в недоступных архивах, или текстами не подтверждены, что не дает возможности включить эту, значительную и в достаточной степени сомнительную информацию, в каталог.

Выполнен макет будущего каталога в электронном формате, что позволяет в оперативном порядке вносить те или иные исправления или дополнения.

На интернет портале Стихи.ру по ссылке (<http://www.stihi.ru/avtor/lugovchev2014>) был опубликован список разыскиваемых произведений и их авторов, что дало возможность, в значительной степени, пополнить базу данных.

Разработана и там же опубликована анкета авторов произведений для унификации биографических и библиографических статей каталога.

Выполнено форматирование до 20% всех произведений и передано авторам в виде электронных книг с большим количеством иллюстраций.

Выполнены некоторые статистические анализы имеющейся информации – по числу созданных произведений, по персональному количеству созданных произведений.

таблица 2

Количество произведений	Число авторов
Более 500	1
От 101 до 500	2
От 51 до 100	5
От 41 до 50	2
От 31 до 40	2
От 21 до 30	12
от 11 до 20	48
От 6 до 10	77
От 2 до 5	556
1	1499
Соавторы 0	9
Всего:	2218

таблица 3

№ пп	Фамилия, Имя, Отчество	Количество произведений
1	Линник Юрий Владимирович	633
2	Бердников Алексей Аркадьевич	381
3	Шуленина Ирина Анатольевна	271
4	Польковский Лев Абрамович	74
5	Луцкий Марк Семенович	64
6	Можаев Михаил	55
7	Прозин Александр Алексеевич	55
8	Петрова Александралт Львовна	53
9	Бердников Михаил Алексеевич	48
10	Корман Владимир Михайлович	43
11	Полищук Сергей	39
12	Остапенко Владимир	36

13	Голодов Виктор Александрович	30
14	Мищенко Ольга Анатольевна	30
15	Быкадоров Владимир Акиндинович	29
16	Зув Максим	29
17	Королёв Олег Викторович	29
18	Корнилов Виктор Иванович	28
19	Мелентьев Георгий Васильевич	27
20	Мартишина Наталья Евгеньевна	25
21	Иванов Козьма	23
22	Шведова Наталья Васильевна	23
23	Белоярова Елена	22
24	Медных Юрий Ефимович	22
25	Хохлова Ксения	22
26	Архангельский Александр Дмитриевич	21
27	Григорьева Наталья Николаевна	20
28	Мартынов Анатолий Васильевич	20
29	Четверкин Александр Александрович	20

В приводимой таблице четко просматривается картина распределения количества созданных произведений в виде пирамиды. Соотношение количества авторов создавших более одного произведения в три раза меньше количества создавших два и более произведений.

Определенный интерес представляет таблица пофамильного рейтинга авторов по количеству созданных произведений.

За последние 5–7 лет было опубликовано большое количество венков сонетов, созданных двумя и более авторами, число участников коллективного творчества одного произведения иной раз доходит до 14 авторов.

В базе данных хранится информация и о более сложных поэтических «конструкциях» – короны венков сонетов, романы, состоящие из венков и корон венков сонетов, кольца корон венков сонетов. Весьма интересен опыт созданного и опубликованного венка сонетов, каждый из 14 сонетов которого был создан в 10–14 вариантах разными независимыми авторами. По законам

комбинаторики (раздел математики) из этого материала можно составить 10^{15} – венков сонетов – название этому числу далеко не все поэты и даже не поэты знают – квадрильон.

База данных, в которой хранится вся информация о произведениях и их авторах, ждет своих будущих исследователей, биографов и библиографов этой ставшей весьма популярной и нестареющей поэтической формы.

Литература

1. Венок сонетов. Библиографический указатель. Составитель Г.В.Мелентьев Саранск: Мордов. кн. изд-во 1988.

2. *Федотов Олег*. Сонет. Москва: Издательский центр РГГУ, 2011.

3. *Линник Юрий*. ΣΤ'ΕΦΑΝΟΣ. Венок сонетов. Петрозаводск: Verso, 2014.

4. Традиционные строфические формы и их жанрово-строфические единства в русской поэзии. Монография / А.В. Останкович, Л.А. Сугай, О.И. Федотов, Е.В. Шпак / Под ред. Л.А. Сугай – Ставрополь. Альфа Принт, 2013 – 282 с.

5. *Осень Валентин*. Сонет и стихотворение в сонетной форме Одесса: ИПП «Печатный двор», 2015.

6. *Тюкин В.П.* Венок сонетов в русской поэзии 1909–1960; материалы к библиографии // *ZRussica Romana*, 1995, –V. 2, P. 209–217.

7. *Тюкин В.П.* Венок сонетов в русской поэзии XX века // Проблема теории стиха. J1., 1984. – с. 208 – 215.

Сведения об авторе: Луговцев Сергей Александрович, Украина, Одесса, независимый исследователь, составитель собрания венков сонетов русской поэзии 1889 – 2016. lugovchev@ukr.net; Skype – Lugovchev

Алексей Аркадьевич Бердников
(Москва – Квебек, Канада; поэт, переводчик, эссеист)

НЕКИЙ МУЖ, ИЛИ НИЗЛОЖЕНИЕ РЕНЕССАНСА
роман (в трех сонетных коронах)

Москва 1980

(Первое третьекоронье. Окончание глоссы 2)

Дух, поправший суету, –
Так коту определенье
Присобачила в мгновенье
За его взгляд на тщету.
Да и мне в моем поту
За молитвенное рвенье
Равно поименовенье
Вынесла тогда ж в посту.
Бает: Над собой расту,
Слушая, как ты читаешь –
Затаишь дыханье, таешь.
Точь-в-точь юнош во флирту.
Объясни-ка, возлетаешь
Если в горних ко кресту?

Если в горних ко кресту, –
Объясню ей, – возлетаю.
А она: Через то питаю
Я к тебе неравноту.
В своре мне, видать, ату
Кто-то крикнул, и летаю
Как на серых утиц стаю
На твою молитву ту.
И заслушаюсь, мириться
Стану вдруг со всем в душе,
Слезы задрожат с драже.
И тогда не сука – жрица
В сем печальном неглиже
Из юдоли сей воззрится.

Из юдоли сей воззрится
На твой сладостный псалом
Слезно – ей и поделом,
Баба – ей не укорится.
Хочется от бурь укрыться,
Отче, за твоим столом,
Жалуется, полно злом
Напитаться у корытца.
Правда, – говорит, – мне мнится,
Место что твое не здесь,
А среди людей – сам взвесь. –
И ввернет такое льстица,
А не то в псалом и влезь:
Рифмой нужно ли яриться?

Рифмой нужно ли яриться? –
Нужно, – говорю, – зане
Се епитимьею мне
Помогло постом открыться.
Я не сам-де тшуся врыться
В рифму, мне без ней вполне
Хватит розог на спине –
Рифмы без – вольней лириться. –
И сказал же так! А чту
Крест Его и губку даже.
Да нечистый путал в раже.
Сталбыть: впал я в нищету
Духа. Надо быть на страже
Нам, наследуя Христу,

Нам, наследуя Христу,
В прелести впадать негоже.
Говорит мне: Чту я тоже
В точном слоге остроту.
Надо ж такову киту
Вылезть вдруг где мелковоже. –
Словом, взял ее ничтоже
Усумняшеса, просту.

В жизнь мою досель чисту
Летописца-еремита
Ввел жену, завел чету.
Был пиит, а стал наймита
И не вхож стал не с лимита
В жизнь единственную ту.

В жизнь единственную ту
Сам себе порвал дороги.
Вшел в синклит наш: Будьте строги,
Окажите правоту. –
Говорят начистоту:
Не потерпим и в пороге.
Мнишские уставы строги –
Убирай нечистоту.
Если хочешь покориться,
То бери епитимью
Новую, а нет – адью. –
Мне бы с ними помириться
Чтоб остаться в том краю,
Где бедняк не укорится.

Где бедняк не укорится
Ныне мне уже не быть:
Ввел жену – прошу любить,
Жаловать и не гневиться.
Смотрят, видят, что не львица
Светская – не по что бить.
Ликом: плюнуть и забыть.
И решили не яриться.
А она – рука в бочке –
С выражением и в понте
Говорит им видом: троньте!
Словом, к ним рука в руке
Вышли мы в едином фронте,
Но немножко налегке.

Ах, туда лишь налегке,
То есть без жены, возможно.

Так же вточь, пустопорожно
Вышли скрыться вдалеке.
Одаль скита в городке
Та жена жила вельможно,
В ейные палаты вхожно
Было дверью на шнурке.
Камора в одном этаже.
С кухней, лоджией и проч.,
За окном – жасмин в плюмаже.
В летний день в палатах ночь,
В город кто когда охоч
Нас пускают без поклажи.

Нас пускают без поклажи,
Чтоб чего не унести
С дома, Господи прости,
Чтобы легче счесть пропажи.
Надобно сказать, что кражи
Редки здесь и не в чести,
И домашний мир блюсти
Должны посаженны стражи.
Окна забраны, в прутке
Лучиком, хоть с хрусталями,
Оттого весь вид как в яме.
Много средств быть вдалеке
И не семенить ногами
Без возка при облучке.

Без возка при облучке
Способов переместиться
Множество, и всяк крутится
Времени на волоске.
Нищих нет, все при куске
Хлеба, хоть иной шерстится
Супротив властей и льстится
Мыслью – строить не в песке.
Нынче в моде эпатажи
Половитостью в строфах,

К фряжам и на полюс хажи.
Разговоры о правах.
И пестрят во всех графах
Титлы, царствия, плюмажи.

Титлы, царствия, плюмажи
Пуще, чем лет сто назад,
Приводимые впопад,
Значат для людской уважи.
Виллы, лавки и гаражи
Всякому милей стократ
Родичей, любой Сократ
Скажет, нет чего-то гаже.
Как-то мне ничто вояжи.
Не люблю интриговать.
И на быт скорей плевать.
Заберу в охапку пажи
И бегу скорей в кровать –
В стихотворческие ражи.

Стихотворческие ражи
Суть профессия моя.
Специальность – жития
И святительские стажи.
Клеет так иной коллажи,
Страсти целый век тая,
Как иной же, страсть лия,
Лазит дамам за корсажи.
Я ж держу себя в замке:
Хоть не отбито охоты –
Не люблю себя в грешке.
Так вот все мои плохоты,
Страсть и снасть моей охоты,
Господи, в Твоей руке.

(Первое тръекокоронье. Окончание глоссы 1)

Господи, в Твоей руке
Все написанное мною:

Нечто ль из грехов укрою
Горних гневов вдалеке.
Феодосья ли в строке
Прохваляю и покою
С поступью его святою
В Печерском монастырке.
Иль возьмусь за обоженье
Князя муромска Петра,
Господу его служенье, –
И Феврония, остра
Смыслом, даст мне для пера
Всякое души движенье.

Всякое души движенье
Ты мне, Господи, открыл:
Дал мне ум от Сил, от Крыл
Как вошедший в положенье.
Говорят, что, достиженье
Все мое, мол сам нарыл –
Где нам со свиных-то рыл
Ведать лавы изверженье.
Не мое и сердца жженье,
Но Твое, огня небес
Мочного воспродолженье.
Дарен я, не то, не без –
Мне вручил небось не бес
Все душою постиженье.

Все душою постиженье,
Отобрав другой доход,
Выдал мне не доброхот
В социума достиженье.
Это легкое служенье,
Составленье пчельных сот
Тех порядков и высот,
Что и хлебов умноженье.
Некто не глазком в волчке
На меня глядит с отмычкой –

Вижу Лик в Любви великой.
В семени Любовь, в ростке,
Близь оплетшем повиликой
Как и что ей вдалеке.

Как и что ей вдалеке
Этой вот любви безбрежной
Столь взыскательной и нежной,
Сколько ни одна в мирке.
Право, в красном уголке
Поселил Отец прилежный
Чад Своих среди побежной
Ветки в молоке, в желтке.
А в сиреневом цветке
Сколько света, писка, гула
Твоего, пусть смотрит снуло!
Даже этот в лепестке
Сон, за коим Мариула, –
Дай познать накоротке.

Дай познать накоротке
Мне хотя б себя, о Боже!
Сколь под кожей и на коже
Есть волшебств – не счесть в листке.
Ногу оттяну в носке,
И душа вдруг стала тоже
На пуанты – и без дрожи
Девочкой на волоске.
Сам же – ветошка и бренья,
Ветром дунь – и нет меня:
В польми страшусь огня.
Но при этом изостренья
В слухе! Даже применя
Тайно звуков сопряженья!

Тайно звуков сопряженья
Ведает гортань почто?
Кто-то значит вызвал? Кто
Глину взял в соображенья?

Кто, замыслив отторженье
У приречного плато,
Вдунул дух мне свой и то,
Что теперь его движенье?
Где найти мне выраженье
Слову, что во мне не-я,
Звонов тонкое гуженье?
Как зачистить мне края
Звонов, дабы узрел я
Слов в строку соположенье?

Слов в строку соположенье
Кто подскажет? Чья рука
Отведет наверняка
Смыслов ширь иль их суженье?
Господи, я отраженье
Ликов в толще родника,
Койи, не иссяк пока,
Все ликует в воскруженье.
В грохоте иль шепотке,
В пригоршне или щепоти
Боле сын я Твой во плоти?
Может, Твой я лишь в значке
В точечном, в веселья ноте,
Смыслом явленной в листке?

Смыслом явленный в листке,
Нежли жив, счастлив не мене:
Те же скулы и колени,
Та же живость в говорке.
Как рисунок на песке
Исчезает в моря пене,
Подлежу Твоей отмене,
И счастлив, как не в тоске.
А истомою сморится
Дух во мне – опять я рад:
Не терплю в себе парад.
Значит, не всегда парится,

Значит тут минута, брат,
Гордым помыслом смириться!
Гордым помыслам смириться –
Это хорошо! Вот так –
То по-нашему, пустяк,
А приятно так взбодриться.
Пережду – и отдарится
Вдруг полушкой на пятак,
Да ведь ни за что, за так,
На мизерный вклад – сторица.
В чем бы – в том иным кранты –
А тебе. ты боле скромн.
Изведеень всех оскомин
В том, что ты – уже не ты:
Просто стилевой феномен
В духозренье высоты.
В духозренье высоты
Сладко жить и, тратя бденье,
Вдруг почувствовать паденье
Сладко, впрочем – все торты.
Но от духа полноты
Мне такое поведеень
Сладостно, и что ни день я
Славлю Троицу, с Ней на Ты.
И Небесная Царица,
И синклит блаженных душ
Возле Ней – устам как душ.
С миром позовет проститься,
И отвечу: Уж иду ж
Где любовь Твоя творится!
Где любовь Твоя творится –
Там восстанет Твой поэт,
В горле придержа сонет
Иже кровию багрится.
Как же страсть моя, тигрица,
Тоже в Твой-то внидет свет?

Может, в том и нужды нет?
Может, прежде откострится?
Захочу ль небесноты
Без моей накожной боли,
Без сердечной тесноты?
И не ведаю николи,
Как приму покоя в воле
Простоту без пестроты?
Простоту без пестроты
В пестроте моей я жажду.
Исполняется – и стражду
И бегу от простоты.
Мне утяжели пяты:
По пять гирь навесь на каждую –
Да возвеселюсь, воскажду
Духом прежней восхоты.
В окоянах так Киты
Не играют, Бегемоты
Так не замесят шамоты,
Как стремлюсь честной меты,
Отверзаяся дремоты
Да отринувши мечты.
Да, отринувши мечты,
Стану я ко Богу ближе –
Праведные возмогли же
Да бессловные скоты.
В радости, средь маяты,
В суховее, в снежной жиже
Не утрачу светоч иже
Оку моему лишь Ты.
Претворяться, претвориться
Не строкою, но в строку
Полностью пресуществиться.
Господи, в моем веку
Можно ли не дураку
В честной правде исхищриться?

Сведения об авторе: Бердников Алексей Аркадьевич, поэт, переводчик, эссеист; автор 6 романов в стихах, полностью или частично написанных венками сонетов. E-mail: alberdperesvetov@yandex.ru

Светлана Ивановна Передерева
(Москва – Квебек, Канада)

ТРОЙНОЙ СОНЕТНОЙ КОРОНЕ А. БЕРДНИКОВА «НЕКИЙ МУЖ, ИЛИ НИЗЛОЖЕНИЕ РЕНЕССАНСА» – 35 ЛЕТ

Резюме: Роман А.Бердникова «Некий Муж, или Низложение Ренессанса» рассмотрен с точки зрения исторического места сонетной короны в становлении твёрдых форм стихосложения. Показано, как в романе преодолевается конфликт между грандиозностью замысла и жёсткостью стихотворной формы. Представлена графическая схема авторской тройной сонетной короны.

Ключевые слова: сонет, венок сонетов, тройная сонетная корона, магистрал, развёртка, глосса, сюжет, доминантная строка.

Существует мнение, что эпоха повествовательной и описательной поэзии прошла. Современный поэт Александр Кушнер считает, что «. в нашем сознании книга стихов утвердилась как решающий факт поэтического творчества: «Стихи о прекрасной Даме» Блока, «Кипарисовый ларец» Анненского <.> В поэзии лирика вытеснила эпос.» [6: 2]. Читатель недоумевает: неужели наше время не будет отмечено созданием таких знаковых эпических шедевров на все века, как поэма Данте Алигьери «Божественная комедия» (1307–1321), «Неистовый Роланд» Лудовико Ариосто (1516–532), «Освобождённый Иерусалим» Торквато Тассо (1580) или, наконец, известный памятник Древней Руси «Слово о полку Игореве» (конец XII века)?

Размышляя о сонетной короне – собрании венков сонетов в той или иной авторской манере, можно предположить, что именно на пространных просторах текстов сонетной короны, очевидно, появится возможность реанимировать эпический жанр поэзии. В родственной литературе области культуры – музыке – жанры симфонии и оперы и в XXI веке пышно процветают, благоразумно сосуществуя с мюзиклами и музыкальными

поп-зрелищами. В самом деле, представим себе, что сонетная корона – симфония. В неё введены музыкальные фразы, настроенные по камертону, а в качестве камертона служит сонет. Сонеты выстроены в венки сонетов, венки сонетов выстраиваются в короны, где сонет – это единица дыхания: начало сонета – вдох, выдох – конец сонета, на границе сонетов, а также венков сонетов, дыхание приостанавливается и набирается новая порция воздуха. Настроившись на такого рода дыхательную гимнастику, не представляет большого труда прочесть столь пугающий своим объёмом роман в стихах А. Бердникова «Некий Муж, или Низложение Ренессанса» [1], состоящий из 676 сонетов (количество строк 9464, что всего лишь в полтора раза меньше, чем в рыцарской поэме «Освобождённый Иерусалим», написанной октавами).

В «Некоем Муже» А. Бердников использует сонет «итальянского» («петраркианского») типа в качестве элементарной строфы романа, авторской строфы. Интересно, что и онегинская строфа являет собой модификацию сонета как четырнадцатистишие, в котором сочетались свойства «английской» его разновидности по строфической структуре с «итальянской» по конфигурации рифмовки. Немало поэтов воспользовались уникальными возможностями онегинской строфы, рифменное разнообразие которой сообщает тексту романа необыкновенную гибкость и живость.

«Сонетное искусство, по мнению О.Н. Гринбаума, следует признать в некотором отношении элитарным; оно, в отличие от изящного и гениального в своей простоте стиха пушкинского романа, нередко требует особого поэтико-философского склада ума не только от своих создателей, но и от читателей сонета.» [5].

Сонет, «философская мысль которого представлена на столь небольшом стиховом пространстве, что ее спрессованная поэтическая сила требует не только особой подготовленности читателя, но и стремления понять скрытые глубины авторского миропонимания» [5; там же]. Скорее всего, известные сомнения в возможности публикации сонетной короны, крупной поэтической твёрдой формы, в периодической печати и терзали автора

«Некоего мужа», но «горница, и крыша, и порог» поддерживали в нем уверенность, что когда-нибудь его детище обретет своего конгениального некоего читателя. Как тут не вспомнить его же сонет о «Сонете»:

Сонет, где бег четырнадцати строк
Напоминает мне волну морскую,
В котором я печалюсь и ликую,
А ранее горел в жару и дрог.
Он – горница, и крыша, и порог,
Через который заступить рискую.
Я тишину великую взыскую:
О быть в тиши, пока наступит срок,
Не волновать себе ни мысль, ни душу
Мирским и шумным: даже ни строкой.
А телу дать и отдых, и покой –
На время, навсегда. Ужели струшу?
Пусть Вечность растворит меня, как сушу
Изглаживает бег волны морской![2: 256]

Редактор некоего толстого литературного журнала обмолвилась однажды, что, мол, полный текст романа напечатать невозможно по причине превышающего норму объёма, а вычленив что-либо из текста тоже не получается: слишком прочно заплетены предыдущие строки с последующими. Роман «Некий Муж, или Низложение Ренессанса» напечатан в издательстве «АПАРТ» только лишь в сентябре 2015 г., через 35 лет после его создания.

Уже первые сонетные венки были написаны Бердниковым в 1972 году, и они были сюжетными, то есть не просто «развивали заданную тему», но выстраивали вполне законченную стиховую новеллу, с отчетливой авторской фабулой, аналогично тому, что читатель находит в «Графе Нулине» или в «Домике в Коломне». К середине 1970-х романические сюжеты потребовали венка венков сонетов. Тропинка следования была обозначена: Илья Сельвинский провозгласил «богоявление» сонетной короны, в которой иерархически соподчинялись бы венки сонетов, то есть, каждый из 14 сонетов венка становился бы, в свою очередь, магистралом для новых венков.

В 1919 г. Сельвинский задумал создать поэму «Георгий Гай», которая должна была бы иметь 3164 строки. «Я написал было несколько первых сонетов, но вовремя одумался. Это было для меня счастьем: к концу работы я, несомненно, сошел бы с ума» [7: 135].

Долгое время считалось, что грандиозный замысел Сельвинского был брошен в самом начале, однако исследования С.И. Гиндина [4] показали, что работа над «короной корон» (Сельвинский венки называл коронами), переименованной из «Георгия Гая» в «Ублюдка», продвинулась гораздо дальше и завершилась творением, содержащим 65 сонетов (910 строк), неравномерно распределённых в двух главах. Сонеты соединяются друг с другом по венковому принципу, т.е. последняя строка предыдущего сонета повторяет первую строку последующего, однако в этой структуре, названной нимбом, отсутствует магистрал и не имеет места замыкание длинной сонетной цепочки. С.И. Гиндин видит причину столь явной непоследовательности «во внутренней противоречивости замысла и в его конфликте с избранной стиховой формой. По сути это те же противоречия, которые и в дальнейшем будут характерны для Сельвинского: между стихийным напором – и рационалистическим конструированием.» [4; там же].

Но изобретенная юным Сельвинским форма сонетной короны переродилась на рубеже XX–XXI веков во всевозможные конструкции более высоких уровней организации венковых сонетов, объединённых в «короны», «диадемы» и даже «тиары». Произведение «Восхождение к.» автора Сергея Минтаирова позиционируется как «диадема сонетов», в состав которой входит более двухсот венков [8: 99]. Возникает вопрос, как автор преодолевал конфликт между грандиозностью замысла и жёсткой стиховой формой «диадемы»?

Известно, что Сельвинский уже в венке сонетов «Бар-Кохба», «борясь с однообразием сонетной формы, стал пользоваться сонетами нетрадиционной формы, то есть, в предлагаемом венке ни один сонет не повторяет другого по рифмовке, все они по-разному разбиты на катрены, трех- и двустипшия.», что и было поводом М.Л. Гаспарову назвать это произведение *венком деформированных сонетов* [3]. Сергей Минтаиров, очевидно,

также нарушал классическое построение сонетных венков тем, что сочинял «не только венки чистых сонетов, но и венки половинных, безголовых, опрокинутых, хромых, хвостатых, с кодой, составных сонетов. < > В этой диадеме присутствуют венки рубаи, стихотворений, < > и других поэтических форм, включая венок вилланелл и венок триолетов.» [8; там же].

Следуя по обозначенному И. Сельвинским пути, А. Бердников сочинил к 1979 г. несколько сонетных корон, одна из которых под титулом «Рем, или Все браки на Небесах» была отмечена вниманием Сергея Владимировича Петрова, старшего друга и учителя поэта. С.В. Петров направил из С-Петербурга в Москву собирателя сонетных курьезов В. Тюкина, к моменту приезда которого в заглавнике у Бердникова было с десяток «венковых» новелл и три с половиной стиховых романа, полностью или частично построенных по «коронному» принципу. Одним из предметов творческих дискуссий среди стихотворцев была конструкция рукописного романа в стихах «Некий Муж, или низложение Ренессанса».

«Некий Муж», выполненный в рамках тройной сонетной короны (термин, предложенный автором книги) имеет авторское ноу-хау.

Схема Тройной сонетной короны в романе Бердникова «Некий Муж» представлена на Рис.1. Роман состоит из трёх частей, трёх третьекороний (авторское название).

Часть первая. Магистрал(на схеме – сонет **М1**)15-ти сонетных венков, а точнее, развёрток (в книге автор именуется развёртки – глоссами), встраиваемых вслед магистралу в таком порядке, что развертка № 1 прерывается на сонете глоссы **г1** (см. схему, слева от магистрала **М1**), который является магистралом для развертки № 2, прерывающейся на сонете глоссы **г2**, который является магистралом для развертки № 3, прерывающейся на сонете глоссы **г3**. Эта процедура длится всё в том порядке до тех пор, пока развертка № 14 (**г14**) не даст автору возможность еще одной полной развертки-глоссы **г15**, после чего наступает черед восстановления ранее «обрубленных хвостов» – в обратном порядке: №№ 13, 12, 11, 10. – т.е. происходит формирование окончания глосс (на схеме – **ог**); таким образом – «хвост» №1, окончание глоссы 1 – последний и самый длинный из всех.

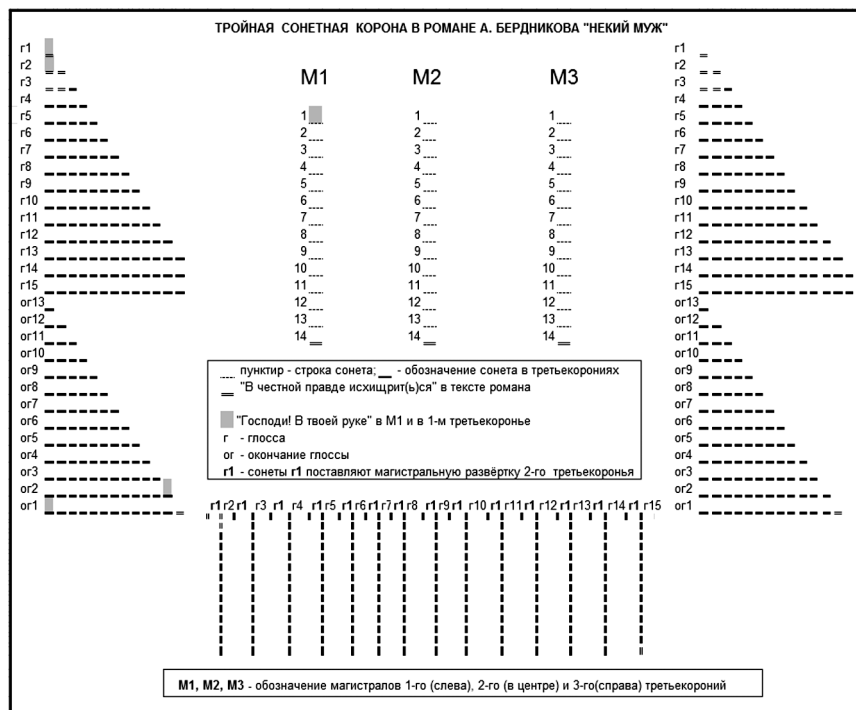


Рис. 1. Схема Тройной сонетной короны в романе А. Бердника «Некий Муж, или Низложение Ренессанса».

Часть вторая (срединная в «романе» и её изображение на схеме находится в центре, внизу схемы). Магистралом M2 для нее служит последний сонет предыдущей части (закрывающий). Магистральная развертка поставляет по очереди сонеты-магистралы (в схеме обозначены 14 раз как r1) для последовательно вступающих венков-разверток (в книге именуемых глоссами) от r2 до r15. Закрывающий сонет **Части второй** являет собою магистрал **Части третьей**, которая выстраивается в точности по принципу – как в **Части первой**.

Если графически представить себе общую картину, то на схеме вырисовывается своеобразная **авторская корона**. В середине листа бумаги расположен прямоугольного вида «гребешок» (расчёска) с одинаковыми 14-ю зубчиками; или нагляднее это – широкая прядь волос, разделённая на 14 узеньких прядей-косичек. Сбоку, слева, к прямоугольнику в точке r1 примыкают как бы рассечённые два треугольника, расположенные один

над другим, как две ветви на одном стволе, таким образом, что нижний треугольник своей вершиной касается основания верхней ветви. Справа к «гребешку», прямоугольнику, примыкает структура, в точности повторяющая рисунок ствола с двумя ветвями, как та, что расположена слева. Усилием пространственного воображения можно вывести оба ствола с парой ветвей из планиметрического пространства (просим у математиков снисхождения за столь грубые топологические акции) и подвести их друг к другу, то получится изображение короны-ёлочки, которая поддерживается (защёлкнута) «гребешком», прямоугольником. Следует отметить, что сцепления трёх третьекороний на фразеологическом уровне имеют место благодаря доминантной строке «Господи! В твоей руке», повторяющейся 4 раза (на схеме обозначена серым столбиком), и строке «В честной правде исхищрит(ь)ся», выразительнице пафоса этого цельнокроеного романа, которая повторяется 19 раз (на схеме обозначена двойной черточкой).

Резонно задать вопрос: как Алексей Бердников справляется с конфликтом между грандиозностью замысла и жёсткостью стихотворной формы, неизбежно возникающим на высоких уровнях венкового плетения? Отметим, что поэт сохраняет преданность сонету, не урезая его до триолета, до безголового, половинного деривата или вовсе до рубаи. Полагаем, что, именно благодаря оригинально выстроенной развёртке магистралов в глоссы различной протяжённости в **Части Первой** и **Части Третьей** романа, «тяжесть» общей конструкции облегчается. Прерывание полной развёртки-глоссы 14 раз с последующим восстановлением «обрубленных хвостов» в первом и третьем третьекорониях можно сравнить с градуировкой и филировкой волос в приёмах парикмахерской стрижки с целью получить волосы разной длины. Такое прореживание волос создаёт иллюзию объёма, естественности и лёгкости причёски.

Благодаря оригинальным авторским ухищрениям, роман Бердникова «Некий Муж» объёмом в 9464 строки читается без напряжённого состояния контроля над техническим исполнением тройной сонетной короны. В поэзии частенько безупречная техничность убивает то самое «сопряжение далековатых понятий», что и есть поэзия, когда поэтическая мысль пробивает

током, мурашками по телу. Наверное, И.О. Фоняков имел все основания заметить о сонетных венках, что «ни один из них всерьёз фактом поэзии не стал» [9: 168]. Проводя аналогию с каскадной стрижкой, можно допустить наличие свободного «космоса» между филированными сонетными венками, в котором витает захватывающий *дух* поэзии, свойственной перу поэта Алексея Бердникова. К тому же, его тройная сонетная корона написана 4-стопным хореем, излюбленным размером русских народных песен, преимущественно плясовых, что способствует резвости, игривости и динамичности поэтического текста «Некоего Мужа».

Следует упомянуть и не совсем обычный повод, повлекший возникновение основной фабулы «Некоего Мужа». Однажды, 36 лет назад, А. Бердников получил на несколько дней от друга-историка томик Четых Миней – собрание агиографических православных текстов. Житие Феодосия Печерского, православного монаха и настоятеля Киево-Печерской Лавры, воодушевило поэта на создание Первой части романа с названием «Худый Инок». Далее, опять же вдохновленный летописью о святых земли русской Петре и Февронии, он пишет главу «Пётр и Феврония». Сюжет Третьей части родился под впечатлением от работы кинорежиссёра Андрея Тарковского над фильмом «Сталкер».

Роман написан 35 лет назад, но стержневая его идея – противостояние ВОСТОКА и ЗАПАДА животрепещет и в настоящее время. Роман погружает читателя в мир Поэта, рассуждающего о творчестве, о России, о Вере.

Литература:

1. Бердников А.А. Некий Муж, или Низложение Ренессанса. М., 2015.
2. Бердников А.А. Записки доктора Иволгина. М., 2000.
3. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х-1925-го годов в комментариях. VII.Твёрдые формы, http://philologos.narod.ru/mlgaspar/gasp_rverse.htm#718
4. Гиндин С.И. Сонетный эпос Ильи Сельвинского. Наше Наследие <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/2011-99.php>
5. Гринбаум О.Н. Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении (на материале «Онегинской строфы»

и русского сонета). // СПб., 2000, Глава IV. http://rusnauka.narod.ru/lib/author/grinbaum_ol/2/glava4.htm

6. Кушнер А.С. Дымится сад чудесный. Интервью в НГ-Ех Libris, 26 ноября 2015 г.

7. Сельвинский И.Л. Студия стиха. М., 1962.

8. Тюкин В.П. Корона сонетов в русской поэзии XX века.// Материалы Международной Интернет-конференции, посвященной 70-летию профессора О.И. Федотова: «Проблемы современной стихопоэтики: творчество, онтология, парадигма». Секция: сонет в диалоге времен и культур; Ставрополь, СГУ, 2010. (рукопись) С. 99.

9. Фояков И.О. Не только о сонете, или золотое правило Альтернаса.// Материалы Международной Интернет-конференции, посвященной 70-летию профессора О.И. Федотова: «Проблемы современной стихопоэтики: творчество, онтология, парадигма». Секция: художественная целостность и специфика поэтического текста; Ставрополь, СГУ, 2010.

Сведения об авторе: Передереева Светлана Ивановна, кандидат химических наук; занимается редакционной подготовкой произведений А.А. Бердникова к печати. E-mail: alberdperesvetov@yandex.ru

Михаил Алексеевич Бердников
(Москва, ГМПИ)

СЕМАНТИКА ГРАФОМАНСТВА

(два венка сонетов)

Человек в футляре

*Блажени милостивии. Лишь им
Дано обетование прощенья.
Помилования (раскрепощенья)
Самарец милосердный нелишим.
Но если наш сосед, непогрешим
Что папа римский, сыпет изреченья
В припадке ярого ожесточенья,
То мы, его смилив, не погрешим.*

Научен горьким опытом, страшусь
Оказывать услугу прохиндею,
Достать со дна морского орхидею
Без должной подготовки не решусь,
С молитвой вопрошая: что содею,
Да милости Господней не лишусь!
Да милости Господней не лишусь!
Ни в веке будущем, ни в горней сфере.
Не вижу побратима в Агасфере,
Хоть вечно с воздыханьями ношусь.
Но вот вопрос, которым разрешусь,
На глубину спускаясь в батисфере:
Где, на какой заоблачной Кифере
Я от забот житейских отрешусь?
Не от забот – от права отрешим
Распоряжаться собственной ногой
(Агату Кристи путаю с «Вульгатой».)
Потоком времени несокрушим
Христос – Источник милости богатой.
Блажени милостивии лишь Им.
Блажени милостивии лишь Им,
Лишь Им избранные на подвиг ратный,
Изъятые Им из среды развратной,
Призванные к биению клавиш Им.
Дела немилосердия вершим,
Неправый суд творим – не аккуратный,
Свершаем (с такой харею отвратной!)
Обряд нехитрый – недруга крушим.
Взываем к состраданию – жаждем мщенья,
Взыскуем света – преломляем тьму.
Не пожалели брата – посему:
Добились надлежащего прещенья.
Самарянин блаженнее – ему
Дано обетование прощенья.

Дано обетование прощенья.
Пантелеимону из самарян,
Чей белоснежный маскхалат багрян
От крови в день Господня посещения.

Расторгнем смело узы обольщенья:
При чем же здесь Карен. Хачатурян?
Три сотни добродетельных курян
Сподобились небесного крещенья.

Не убоявшись мук и запрещенья,
Подводники безропотно пасут
Стада океанических посуд

Чудовищного водоизмещенья.
Ведь требовать себе нелепо суд
Помилования (раскрепощенья).

Помилования (раскрепощенья)
Не требуй вместе с песней от певца.
Бедный певец – паршивая овца,
Претерпевающая превращенья.

Не превышая меры пресыщенья,
Сыграет с ходу трио Рославца,
Предаст отца для красного словца
И с целью личного обогащенья.

Жизнь прожигаем, водочку глушим,
Снимаем пенки, собираем сливки,
Трясем с масличного куста оливки.

Себя для ближнего распотрошим?
За доброту сердечную наливки
Самарец милосердный нелишим.

Самарец милосердный нелишим
Возможности отождествить Самару
С Самарией, ведь Куйбышев Кальмару
Сродни: провинциальностью душим.
Моя крещенская купель – Ишим.

Осанна Усть-Илиму, Нарьян-Мару.
Такому полуденному кошмару
Вручу мой дух, печалью иссушим.

Превратностью судьбы неустрашим,
Пускаюсь в утомительный и дальний
Путь, сделав мир своей исповедальной.

К соседу дорогому поспешим,
Его улещивая поминдальной.
Но если наш сосед непогрешим?.

Но если наш сосед, непогрешим
Что суверен и так самоуверен,
Не отдадим последний свой суверен
Разбойнику – толпу не насмешим.

Жить не торопимся и не спешим
Расчувствоваться посреди таверен.
Двух капитанов не спасет Каверин,
Будь даже он писателем большим.

Подписывать доносы, отречения –
Сомнительная добродетель у
Соседа мощного, Содетелю,

Когда, в благом пылу нравоученья
Мораль читая благодетелю,
Что папа римский, сыпет изречения.

Что папа римский? Сыпет изречения
По-италийски, хотя родом лях.
На стогнах, среди кофеен и в полях
Увещевания и обличенья.

Я не в неведеньи предназначенья,
Однако не спешу на горний шлях,
Понеже студными бо околях
Душу грехми без преувеличенья.

Модель амбулаторного леченья –
Приход, а монастырь – стационар,
Где иподьякон, словно коммунар,
Взимает средства в пользу ополченья,

Или, чуть что, пахан сползает с нар
В припадке ярого ожесточенья.

В припадке ярого ожесточенья,
На нарах крупный диагност лежит
И бьется в судорогах – Вечный Жид,
Спасаящийся от разоблаченья.

Куда, куда, бывшие увлеченья,
Вы подевались? Жит или не жит?
На небосклоне вечность задрожит,
И хлынет вечность без ограниченья.

Где милость к нашим братьям меньшим?
На хоботке ресницы, кромке века.
Но если наш поделщик, в духе века

Страстями пагубными тормозим,
Теряет самый образ человека,
То мы, его смилив, не погрешим.

То мы, его смилив, не погрешим;
То он, умом загадочно взрослея,
Не отличит бейсбола от бобслея,
Как сообща над ним ни мельтешим.

Вселенную всю переполошим –
На Росинанте доктор, на осле я,
Читая Н. Бердяева, Бердслея
И Бердниковых: старшего с меньшим.

От беззаконий (стоном возглашусь)
Любовь доднесь в сердцах оскудевает,
Не ищет своего, все покрывает.

А я бесчинствую, превозношусь
И милость оказать (и так бывает),
Научен горьким опытом, страшусь.

Научен горьким опытом, страшусь
Вверять казну заезжему детине.
Он мыслит обо мне – как о кретине,
Но я с его клопов не расчешусь.

Вот бомж красив и свеж, но я бешусь.
Он просит денег. Господи! Прости. Не
Могу отдать последнее. Картине
Такой не рад, в корысти распишусь.

От ежечасных просьб не обалдею.
Иной укутал ноги в епанчу.
Иной бездельник – тотчас различу.

Я не умен, но развенчал идею
Вновь наступать на грабли. Не хочу
Оказывать услугу прохиндею.

Оказывать услугу прохиндею,
Лежащему под панцирем щита,
Оплачивать старинные счета
И отправлять по факсу в Иудею,

Потворствовать Вольфгангу Амадею,
Чья участь от рожденья – нищета,
И чье стремленье к счастью – тщета,
Препоручать детей прелюбодею,

Вручать, какому хочешь, чародею
Тела твоих Аленушек, Марусь
Садов твоих задымленность, о Русь,

Ключи от Божьей Церкви – иудею.
И поступая так, отнюдь не трусь
Достать со дна морского орхидею.

Достать со дна морского орхидею,
Обломки субмарины (зачеркнуть
Ненужное) – не пару ль раз чихнуть,
Коль арсеналом верных средств владею.

Я от одной лишь мысли холодею.
Как можно было ту ладью зевнуть
И в территориальных потонуть
Водах, лелея в леденой воде ю?

Горе душой мятежной возношусь,
Лелею дум надменную степенность,
Во всем предпочитая постепенность.

Напрасною слезой не орошусь
И осушить златаго кубка пенность
Без должной подготовки не решусь.

Без должной подготовки не решусь
И не отважусь свет оставить – здешний.
Быть может, став когда-нибудь сердешней,
Я сам на вечный отдых попрошусь.

Се свет! – Потусторонний мир! Ершусь
Теку предместьями (Покровской-Стрешней).
В озлатоглавленности многогрешней
Оденусь, высморкаюсь, причешусь.

Заиндевею ли – помолодею,
Нальюсь смирением ли – возгоржусь,
Умилосержусь или осержусь,

Нахмурюсь или что иное дею, –
Словес Твоих отнюдь не постыжусь,
С молитвой вопрошая: что содею?

С молитвой вопрошая «что?», содею
Не милость – сумрак театральных лож,
Заполненных подводниками сплошь
И рядом, как о них не порадею.

О бедных беспокоясь, не худею,
Не обхожусь без зонтиков, калош.
Сплетая с правдой выдумку и ложь,
Во всем уподобляюсь лицедею.

На ближних недоверчиво кошусь:
Рапсоды, трубадуры и труверы
Заткнут за пояс. только. револьверы!

Я к их числу, бесспорно, отношусь,
Но следую канонам правой веры:
Да милости Господней не лишусь!

Блажени милостивии. Лишь им
Дано обетование прощенья.
Помилования (раскрепощенья)
Самарец милосердный нелишим.

Но если наш сосед, непогрешим
Что папа римский, сыпет изречения
В припадке яркого ожесточенья,
То мы, его смилив, не погрешим.

Научен горьким опытом, страшусь
Оказывать услугу прохиндею,
Достать со дна морского орхидею

Без должной подготовки не решусь,
С молитвой вопрошая: что содею,
Да милости Господней не лишусь?!

Гробница наяд

Блаженны те, кто сердца чистоту
Среди людей развратных сохранили.
Их ум не девы – Ангелы пленили.
Их око узрит Божью красоту.

Прелюбодея видно за версту.
Воспитан на помаде и ванили,
Он сладострастен. Таковых казнили –
Как всшедших за последнюю черту.

Однако же мытарь (или блудница)
Не раньше ли, чем чистый фарисей,
Достигнет обетованных высей.

Вот парадокс! Вот где воспламениться
Всем умным книгам и морали всей!
Но с плевелами не сторит пшеница.

Но с плевелами не сторит пшеница
Добротолубия, четъиминей.
А протопоп кум Авва? А Миней
Максимыч? Где проложена граница?

Иной сонетами осеменится
Так, словно его с музой Гименей
Сочетовал. Возьми – окаменей
Внезапно муза где наяд гробница!

Мешают высказать начистоту
Годами выверенные сужденья –
Аллегорические побужденья.

Рцем истину красноречисто ту:
Как не имеющие поврежденья –
Блаженны те, кто сердца чистоту

Блаженны те, кто сердца чистоту
Не даром – дорогой ценой стяжали,
В разгар сражения ли, мятежа ли,
Оставшись твердо на своем посту.

Они, отринув сор и пестроту
Обыденных забав, (каков Кирджали!)
Находят в Моисеевой скрижали
Седьмую заповедь – отнюдь просту.

Им Духи веру в праведность вменили.
(За верность – целомудрие почесть, –
Что почести бесчестью предпочесть!)

Они супружеству не изменили,
И совесть незапятнанной, и честь
Среди людей развратных сохранили.

Среди людей развратных сохранили
Себя от скверны Авраам и Лот.
Апостол из двенадцати Зилот
С супругою – себя не осквернили.

А тем, что вас растлили, соблазнили,
Сорвав покровы ли, запретный плод. –
Тем розог, жернов мельничный, колод, –
Зане в себе порок укоренили.

Отцы ж пустынники?. о их манили
Не Гименей (отнюдь!), не Ганимед,
Не жемчуга, не золото (цифры смет!).

Мечтой о горнем (о небесном!) Ниле
(Заветных дум возвышенный предмет)
Их ум (не девы) Ангелы пленили.

Их ум (не девы) Ангелы пленили,
Плеск серафимов (не возня наяд).
Уход в скиты – реакция на яд
Кармина (производной кошенили).

В миру устои нравственности сгнили.
(ужели край обетованный – ад,
Где гения не пестуют – гноят,
И эти строчки – только стружки с гнили.)

Монашеская братия Христу
Служила, добродетельми блестела,
(Что Ангельская вольница бестела!).

Навыкли послушанию, посту,
И, как светильник девственного тела,
Их око узрит Божью красоту.

Их око узрит Божью красоту.
(Как ныне мира тварного красоты
В полях Смоленщины и Миннесоты),
Но презрит суетность и суету.

Иной скопец (зоилу предпочту!).
Иной скопил задумчивые соты
Медоточивости и шась в высоты,
Незримо набирая высоту.

Иной соединяет широту
Воззрений с вождельем сытых взглядов.
(Каких не напасут ему колядов!)

Проблему схватывая на лету,
За милю прозреваю верхоглядов.
Прелюбодея видно за версту.

Прелюбодея видно за версту.
Им грех соития в уме содеян.
Незлюбив он и несамонадеян,
Но змий блуда разит его в пяту.

Во всем являя сердца доброту,
Он может быть начитан, мил, идеен,

Но если взор его прелюбодеен –
К злодеям с основанием причту.

Так и меня в пороке обвинили:
Распутник, сластолюбец, лоботряс.
И думаю, сметая крошки с ряс:

Вошел в спасительную гавань или
В греховных помышлениях погряз,
Воспитан на помаде и ванили?

Воспитан на помаде и ванили,
Изнежен, рафинирован, неслеп
К красотам, прелестям (насущенный хлеб!)
В беззвездны ночи ли, в ненастны дни ли.

Себя оправдывал – меня винили,
Чуть жива замуровывали в склеп,
Оттачивали вымысел нелеп,
А там – во все колокола звонили.

Своим судом суд Божий упразднили,
Рядили вкось и вкривь – и млад, и стар:
Почем моей поэзии нектар.

Распространяли и распространили
Воинственную ересь, бред отар:
Он сладострастен. Таковых казнили!

«Он сладострастен. Таковых казнили!» –
Ликует негодующий ханжа,
Пиная златоустого бомжа.
(Бомжи собой пророков заменили.)

На Филиппинах, где-нибудь в Маниле
Беспечный бомж, не совершив хаджа,
Не станет представляться как хаджа,
Как бы его раджою не дразнили.

Возможно, бомж и не имел во рту
Росинки маковой, в нужду опущен,
И пес лизал его, раджою спущен.

Бомжей, познавших стыд и наготу,
Облизывает прущий сквозь толпу щен,
Как всшедших за последнюю черту.

Как всшедших за последнюю черту
(Приличия границу перешедших) –
Люблю детей, бомжей и сумасшедших.
Для них велосипед изобрету.

Навьючен Росинант. А сад в цвету!
А дети ловят бабочек, прошедших
Огонь и воды медных труб прошедших
Времен. Их под плитою обрету.

Летит в туман столетий вереница.
Клон станет добрым, но недужим псом
С недюжинным набором хромосом.

Полна церковная сокровищница.
В ней фарисея вклад весьма весом.
Однако же мытарь (или блудница).

Однако же мытарь (или блудница)
Не более, чем гордый скопидом,
Оправданным уходит в отчий дом?
То летописи новая страница!

Карает мощно Божия десница.
Примеры: Тир, Гоморра и Содом,
Сидон, Помпея, клятая судом,
Ниспадший с неба Люцифер (Денница).

Хоть древним заповедал Моисей
Камнями девку побивать и око
Выкалывать обидчику жестоко:

(Мол, дескать: поле мертвыми усей,
Мытарь восходит к Богу одиноко
Не раньше ли, чем чистый фарисей?

Не раньше ли, чем чистый фарисей,
Блудница оmyвается от скверны.
Дела бесстыдны и поступки скверны
Прощаются (не сомневаюсь) ей.

Скорей вспять воды двинет Енисей,
Скорей в Москве закроются таверны,
Чем совести мятущейся каверны
Не исцелит Господь в юдоли сей.

Что здесь ни посади, что ни посеи
(Пустырник, лебеду или орешник),
Что ни построй (вигвам или скворешник),

Все (верится) раб Божий Алексей
(Вчерашний – или кающийся – грешник)
Достигнет обетованных высей.

Достигнет обетованных высей
В глуши своих Калуг или Елабуг
Не всякий подвигающийся лабух.
Пустые подозрения рассей.

Тут надобен Илья – не Елисей,
Хоть Елисей – подвижник не из слабых.
Лишь иерусалимского осла Бог
Использует для входа в город сей.

Мытарь спасается. Не так ли, мнится,
И я войду в число Господних слуг.
В рай попаду. Там перечень услуг

Вот что (коль довелось в душе плениться)
Ласкает необыкновенно слух.
Вот парадокс! Вот где воспламениться!

Вот парадокс! Вот где воспламениться!
Вот пища для ума! Вот тишина
И мир! Вот чем душа утешена!
Вот вечной жизни свет! Иль это снится?

Земная жизнь – отнюдь в руке синица.
Едва вступил в нее, и где ж она?
Счастливы годы? Их сочтешь и на
Перстах одной руки. Укорениться?

Пуская корни, в корень зри, русей,
Борись за правду только на ковре и
Пред сильным мира не носи ливреи.

Не съшь деньгами, не дразни гусей,
Предположив, что авторы – еврей
Всем умным книгам и морали всей!

Всем умным книгам и морали всей
Сапфическую речь предпочитаю.
Смеюсь, цыплят по осени считаю,
Выуживаю в трюмах лососей.

Как от родни сбежавший Одиссей,
Скитаюсь, рифмы браком сочетаю.
Наяда, фавн – прелестная чета. Ю
Пою, как славнейшую ересей.

Свернется в свиток неба плащаница.
Посыпятся светила на поля,
К объектам заземления руля.

Промчится огненная колесница.
Заполыхает ветхая земля,
Но с плевелами не сгорит пшеница.

Блаженны те, кто сердца чистоту
Среди людей развратных сохранили.
Их ум не девы – Ангелы пленили.
Их око узрит Божью красоту.

Прелюбодея видно за версту.
Воспитан на помаде и ванили,
Он сладострастен. Таковых казнили –
Как всшедших за последнюю черту.

Однако же мытарь (или блудница)
Не раньше ли, чем чистый фарисей,
Достигнет обетованных высей.

Вот парадокс! Вот где воспламениться
Всем умным книгам и морали всей!
Но с плевелами не сгорит пшеница.

Сведения об авторе: *Бердников Михаил Алексеевич*, доцент
кафедры «Фортепьяно. Орган», Государственный музыкаль-
ный педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Ивано-
ва. E-mail: nikolaj-berdnikov@yandex.ru

Алексей Бердников
(Москва – Квебек, Канада)

Резюме. Данное эссе представляет собой рецензию на сборник венков сонетов «Семантика графоманства» М.А.Бердникова. Рецензия подаётся в виде занимательного расследования, которое, якобы проводит Шерлок Холмс вместе с ассистирующим ему доктором Ватсоном, который, якобы, и записал беседу. Отмечается богатая эрудиция автора, выражающаяся в ярком, живом русском языке с истоками от псалмов и православных молитв до мандельштамовских стансов.

Ключевые слова: пианист, поэтическая строка, антонимические ряды.

СЛЕДСТВИЕ ВЕДЕТ ШЕРЛОК ХОЛМС

Если бы Шерлоку Холмсу предложили определить, кто автор пожалованной ему на один вечер (с отдачей) рукописи собрания венковых сонетов «Семантика графоманства», он, видимо, изложил бы составленное им мнение в таком порядке.

Автор, – сказал бы он, набивая трубку и затем ее раскуривая, – профессиональный музыкант и стихоплет-любитель. Первое подтверждают названия стихотворных циклов, подобранные в основном из заголовков фортепианной литературы. Заголовки эти поставлены сплошь и рядом ни к селу, ни к городу, что называется, и совершенно никак не взаимодействуют ни с содержанием, ни с характером следующих за ними милых вещиц, хотя, допускаю, что и говорят своим выбором в пользу авторского вкуса и живости недреманой мысли. Контраст этот мог бы посчитаться юмористическим, не будь он так откровенно нелеп.

Это впечатление, – продолжает Холмс, – возникло у меня почти сразу и приблизительно к середине рукописи окрепло в убеждение. Что касается самих стихов, то они написаны каким-то странным способом, главными началами которого, повидимому, являются громкозвучие, размеренность и равностроичие, способствующие общему впечатлению от сих стансов, будто они идут клином, или попросту говоря-свиньей, но и еще как бы спиралеобразно – при этом горланя нечто псалмообразное и успевая направо и налево давать всяческие постные наставления

на житие праведное и безалкогольное. Мне кажется, что преподаваемое учение в этом случае не способно укорениться не только в сердцах, а даже и в ушах нравоучительствуемых, так как, видимо, ради большей доходчивости проповеди оплет благочестивой материи сильно разрежен за счет художественных трюков и риторических выкрутасов.

Не имея в виду ничего дурного в адрес Русской Классики, справедливо опирающейся на Толстого, Чернышевского и Сенкевича в качестве своего основания, а более узко – на духовную кантату «Иоанн Дамаскин» первого, раннюю гимназическую и богоборческую лирику второго и повесть «Куда Валеши» третьего, мы склонны (то есть это я, Холмс, склонен) видеть именно в ней и в этих авторах истоки современного печального декаданса литературы аборигенов Предкавказья. Поистине клошмерлская серьезность предсегоднешней литературы сменяется сегодня на, как справедливо замечает критик «Литературных Новостей», на повальническое «шутоломство» – великий литературный стиль, как всякий другой, посягающий на то, чтобы занять целую эпоху в том разрезе, в каком составили эпохи Барокко или Романтизм. *Шутоломизм* в конце концов звучит не так уж и плохо!

(Опасаясь, как бы Холмс не ударился дальше в нелегкую историю Этой Страны и не начал ее в самом деле с момента, когда взбесившийся местный владыка объявил себя императором и даже выстроил столицей себе целый город из костей своих подданных где-то на пограничном болоте западной окраины, я тут его, пожалуй что, прерву, попросив держаться все-таки «Дела».) Конечно, «Дела» следует держаться, коль скоро уж вы завели его. И хотя литературная наука ныне весело отрицает необходимую обязательность связи так называемого лирического героя и автора, все-таки я хотел бы рассмотреть возможные так сказать аппликации персонажа или персонажей на плане пространной поэто-психеи.

Как я уже сказал, *певец* (или *-рассказчик?*) – пианист в мире. *Долина Звонов. Зимние Грезы. Гробница Наяд. Искатели Жемчуга. Скиталец. Лошадиная Фамилия...*¹ – беру подряд! Как видите, на

¹ Трудно сказать, что имеет в виду Холмс, сопричисляя «Хорсис Фэмили» к музыкальным шедеврам... не исключено, что фортепьянный Перпетуум Мобиле Самуила Барбера. (Замечание Доктора Ватсона).

долю «Идиота в Футляре» – совсем, совсем ничего не остается! Но и оставшихся крох достаточно, чтобы определить одного из персонажей как не полного идиота и в литературе. Кроме того, он скорее всего, как и Башмачкин, преподает специальность в какой-нибудь музыкальной гимназии, носящей, весьма по сегодняшнему дню, название – *Дядюшкин Сон*, или *Белые Ночи*, или *Прембула*. Один из персонажей смешлив, но и он понимает, что, *смех издревле родил опустошенье .насмешничество то же воровство*. И что: *Блажени плачущии. и .сокрушенье духа – угодно Богу*. («Белые Ночи») Но плакать не по чем не хочется – негде да и не за чем. Поэтому: *Слезливостъ ложная вдвойне опасна – Примешивается к ней тайно смех*. (там же). .тот самый, что, *издревле родил опустошенье – и – воровство*.

Видимо, нас подталкивают к выводу, что смеяться без причины, как и рыдать без повода – оба занятия малопочтенны, какие бы высокие цели, задним ли, передним ли числом, их ни украшали. (Тут нас, предположим, прерывают. какой-то шум на «пограничном» болоте. собачий вой, кажется. Холмс, естественно, тут же исчезает по-английски, не удостоивая раскланивания; встречаю его через две недели, нет. лучше через два месяца; да, прошло два месяца; мизансцены те же: камин растоплен. плед натянут на ноги. трубка попыхивает. безо всякого какого бы то ни было вступления.)

У меня иссяк мой табак и я вынужден был вас кинуть, ну, а чтобы не волновать вас моим исчезновением – пришлось пойти на низкие хитрости: собачий вой где-то за городом и прочее. Вы, должно быть, по моему уходу, тут же и сообразили, что я пустился в тот вечер на легкие трюки чревовещания. Нет? Ну, так знайте хотя бы впредь. Обзаведясь табачком, как-то раздумалось возвращаться сразу к прерванным словопрениям, и я решил подкэбтить в одну из лондонских библиотек, дабы поупражняться в стихописании и, кстати, выяснить личность одного из упомянутых в рукописи рифмотворцев. То был Эпохи Сталинских Репрессий Писатель Осип Мандельштам. Заметьте, я вовсе не утверждаю, что для того чтобы изобличать или судить мокрушников надо самому попробовать себя в мокром деле, а стало быть и – надо или не надо – критику самому уметь *мочить поэзы*, чтобы более или менее лихо публично разбираться в оных *поэз*

достоинствах – вопрос для меня ясный в чисто отрицательном смысле.

Все-таки доложу вам, я попытался пройти весь путь до маршальского жезла критика, не минуя солдатской манерки, и должен сказать, что приобретенный личным потом офицерский патент и выглядит из себя, и ценится обладателем чуть-чуть иначе, нежели документ, за который ухлопано заискиваниями или мощной. Но продолжим с того места, где нам пришлось прерваться из-за высказываний моего желудка. *Жизнь это сон* («Дядюшкин Сон»), *а смерть не пробуждение*. – пишет сам себе дядюшка самому себе. Наш персонаж просыпает жизнь с таким вкусом, с каким иной ее пропивает или пролюбливает: *Жизнь это сон, а смерть не пробуждение...* ему, видите ли. ну, так и продолжай, храпи дальше. *Ль от хладного собрания истом...* то есть, ну, спится же в едва теплом сообществе всяких усталостей. *Действительности призрачной в простом...* строчка совсем пустая, всякого самомыслимого смысла лишенная. *Но головокружительном паденье*.

Пожалуй, соглашусь, что сами по себе строки: одна смешная, одна нелепая, одна вообще пустая и глупая и последняя совсем никакая и прозаическая – кое-как доцарапывают нас до общего смысла. Смысл этот, должно быть, более или менее внятен в том числе даже и не очень продвинутой в мозги голове. Вопрос весь в том – отчего все так сложно и нельзя ли изъяснить все попростее? Собственно, я и занимался основную часть отсутственного у вас времени тем, что перемысливал все по-своему да попростее. Иногда все совершенно замечательно выходило. И прозой. А ведь прозой писать – труднее. Здесь, например, вот что вышло. *Ложусь в постель еле теплый от усталости и сразу засыпаю, как будто бы в падение проваливаюсь. И самому себе – дядя. Ну, как?*

Я – идиот... – представляется Идиот, герой «Идиота». Действительно ли герой – идиот или только представляется? Шут гороховый и просто шут, клоун, а попросту – дурак, с древнегреческого: человек без справки о наличности, – был и остается любимейшим детищем природы, именно ему расточила она самые драгоценные свои дары. Идиоту посвящают книги («Русский Язык для Идиота», «Шекспир для Идиота», «Слово Божие для Идиота»), Идиоту присылают на дом телефонные справочники и кредитные карточки. Технологи всего мира озабочены

разработкой степеней защиты от него, от Идиота, словно именно он является Мессией, миссия которого в конечном итоге – развалить грешную земную цивилизацию. Все знают, что Идиот существует: в мире только и есть место подвигу, где сохранился Идиот – оно рядом с Идиотом. Но Идиота как такового – никто никогда не видел. И вдруг – о судьб необычайное благожелательство! Ну, наконец-то. Его Величество – Идиот... *Не правда ли: эпоха придала Классическую ясность беспределу, Черты печали моему уделу...*

Когда я держу в руках моих «Семантику Графомании», мне поочередно и все сразу приходят на ум «Домострой», «Юности Честное Зерцало» и Остеровские «Навыворотные Прописи». *От беззаконий (стоном возглашусь) Любовь доднесь в сердцах оскудевает («Человек в Футляре»), Не ищет своего, все покрывает. А я бесчинствую, превозношусь И милость оказать (и так бывает), Научен горьким опытом, страшусь.*

Подозревая, что я имею дело с Мандельштамом (с одним из Мандельштамов, несомненно уцелевшим в Эпоху Сталинских Репрессий и публикующим ныне под разнообразными остроумными псевдонимами вполне по-мандельштамовски *сносные* стихи), я вынужден был в конце концов прийти к выводу, что певец – не Мандельштам, даже в основном противоположен Мандельштаму. У Мандельштама – что ни строка, то *станса!* То есть любая строка любого стихотворения, какую ни возьми – вполне самодостаточна. Вы можете, если вам так надо, оборвать стихи уже на первом – строка за себя стоит, она держит удар. Наш певец строит свою ни с кем не спутываемую манеру на противоположном начале: у него чуть ли не 224 стиха составляют единую и единственную поэтическую строку, которую ему угодно нашинковывать по 224 эквиметрических отрезка и так нафаршировывать запятыми, точками, скобками, двоеточиями, многоточиями и прочими знаками препинания свою фасовку, что кажется, наперчи он ее еще больше, засунув еще по знаку или по два внутрь каждого слова, наподобие дольки чеснока в котлете – продукт никак не мог бы выглядеть более зловещим, ибо порог ужасного уже заиден!

Все два месяца моих лондонских одиссей по московским журналам последнего десятилетия, я мучительно искал ответа: *кто*

он, таинственный (за сценою) певец? Нашел ли я ответ на мой вопрос? Ну, разумеется, хотя и далеко не сразу. Хорош был бы дедуктивный метод Шерлока Холмса, если бы он не был универсальным орудием в моих руках, помогающим раскрыть самые запутанные махинации. Стилистический анализ – это же элементарно, это то, что в свое время вывело московскую охранку на след неузнаваемого Терца! Но об этом после. после, батенька, я умоляю вас – после....

Итак мы прервались на. ах да.
Отец твой спит на глубине
Стал кораллами скелет,
Стали жемчугом глаза:
Не утратил ничего,
Поменял слегка лишь вид
На роскошный, чуть чужой.
По нему звонят русалки.
Дин-дон!
О! Вот мы слышим этот звон!
(Английская считалка).

...в неприхотливой детской песенке, возможно, кроется ключик отгадки и какая-то из пространственных координат нашего персонажа. Он, как и его отец, подводник. С неудовольствием наблюдает он, что и другие, отдельные... ..не убоавшись мук и запрещенья, Подводники безропотно пасут Стада океанических посуд Чудовищного водоизмещенья... («Человек в Футляре»). Запрещения и муки (как следствие нарушения запрещений), наложены, конечно же, не им самим, ведь он и сам подлежит тому же мировому закону, за которым нельзя не увидеть перст Всемогущего Провидения. Конструировать себе футляр, хотя бы и в виде плавательного аппарата, поселяться в нем на глубине, искажающей подлинные пропорции тела и даже подменяющей самое телесные субстанции – прием запретный. Как бы вы этот проступок ни камуфлировали – (суб)Мариной или в виде Сонетного Поезда. ваша дама выходит бита. Хотя, возможно, и не сейчас. Тогда – зачем ума искать и ездить так далеко? Не слишком ли дорогой ценной приобретется в этом случае неранный ум?

Человек сам приоткрывает *футляр*, чтобы поделиться целесообразностью предпринятого. Он не охотится за сокровищами, если не принимать во внимание сокровища особого рода... *...вот вопрос, которым разрешусь, на глубину спускаясь в батисфере: Где. Я от забот житейских отрешусь?* (там же). Или точнее: *Где, на какой заоблачной Кифере Я от забот житейских отрешусь?* ...ибо конечная цель глубинника – отнюдь не бесконечное пребывание на глубине, лакомый приз его – высоко за облаками. И он не собирается вечно торчать рядом с отцом – он не сторож отцу своему! И он, увы, не станет в каком бы то ни было виде *оказывать услугу прохиндею, Лежащему под панцырем щита...* Возможно, сам он не очень милостив – оттого и не блажен. Да и спасется ли? Конечно. Покается – и спасется!

Возможно, не все знают, что наяда – это обыкновенная русалка, только с древне-греческим уклоном. По законам *пиесы* («Гробница Наяд»), *оне*, кажется, единственные, кто *сердца чистоту Среди людей развратных сохранили...* Это их, разумеется, не оберегло. Но, в конечном итоге, *оне* полностью отвечают теперь правилу «чистосердечия» и, думается, единственные из всех соперечисляемых в этой, своего рода, Великой Ектении – оправданно блаженны. Еще при жизни, наяда не всегда отличало безукоризненное поведение, и наш *певец* (может быть, все-таки – *рассказчик?*), отмечая повадку юных блудниц (рядом с *плеском серафимов*), характеризует ее как *возню*. Но мы не станем следовать во всем Моисееву завету: *камнями девку побивать*, – и правильно сделаем – у нее, как и у нас – *в запасе вечность*. И омоется она *от скверны раньше, чем чистый фарисей* – предсказывает автор, и хочется верить в оправданность предсказания.

«Искатели Жемчуга» – своеобразная слава миротворчеству, то есть вещь, по-своему, как-то очень советская: за мир боролись, хотя мира стяжать побаивались, и был не такой уж и редкостью сор жемчугов, сметанный под копыта мчащихся на вас парнокопытных. Те не отличали добро от зла, но мы-то: да, и потому не были бессмертны (впрочем, и те тоже – нет, бессмертными не были). *Малина – горький хрен, бланманже – полынь* – таковы-то оппозиции, заданные, как помнится, еще Василием Жуковским. Герой (или – персонаж?) продолжает выстраивать антонимические ряды: *холодец – горчица...* и вдруг с удивлением отмечает,

что одно без другого жить не может и что надо по возможности мирить зло и добро, поскольку их различение и есть повод для всяческих конфликтов. Наконец, герой – Скиталец по жизни («Скиталец»), соотносящий себя с *изгнанными правды ради. ИПР* (в иной аранжировке – ПМЖ) – птица позднесоветская, только по недоразумению все еще украшающая собой приемные западных посольств и иммиграционных служб. Персонаж с большим или меньшим правом склонен не доверять никакому их анамнезу.

Он полагает самое их *изгнанничество* изменнической уловкой. Читатель, разумеется, вправе судить и судию. Вообще говоря, русское писательство (оговорюсь – в прошлом) не склонно было выносить обвинительные приговоры, скорее уж – *призывать милость к падшим*. Ну, а что же Кантемировы «Сатиры»? Пожалуй, это тот случай, когда каленым железом (за недостатком иода? Стрептоцида?) лечились некоторые, не очень застарелые из отечественных заболеваний. Круто? Очень круто. И вполне ветхозаветно. Девка? Побивай камнями! Глаз? Вырви глаз! В этом конкретном случае – с изгнанниками – российская ортодоксия, пожалуй, еще покруче шариата? Но может быть – так и надо? Следует их, этих тварей, учить, ловя *на честном слове, на кусочке колбасы?* Врешь, мол, что за правдой, а не за колбасой отъехал? Я, право же, не знаю. *Отдохновеньем от земных потуг Прельщают пришлеца заморских стран га. Влекут странноприимная яранга, Хрустящих евро клавираусцуг. Вот майстерзингер, бард, акын, ашуг, Сопоставимого с поэтом ранга, Летят в Канаду...* («Зимние Грезы»).

Русские – конечно – странная публика (заключает свой *эпикриз* Холмс). Все-таки надобно очень сильно верить в Милосердие Господне на Том Свете, чтобы на этом столь жирно это Милосердие испытывать. И в этом теперешние они совершенно не отличимы от предыдущих и являются мастью от масти всех нынеживущих сегодняшних. Разумеется, на этой характерной для всей общности черте я не смог бы составить следственного заключения. Но вы только взгляните в одну единственную строчку, Ватсон, как поставлена эта фраза, сколько в ней жизни и. не называет ли она, не кричит ли имени Автора? Нет? Не кричит и даже не называет? Но ведь это же *элементарно: только два человека*

изо всей пишущей России сегодня способны так смачно плюнуть в лицо Русской Грамматике, употребляя к месту и не к месту «отнюдь» *отнюдь не в смысле отрицания чего либо...*

*Земная жизнь – отнюдь в руке синица.
(«Гробница Наяд»)*

Записал беседу Доктор Ватсон.

Сведения об авторе: Бердников Алексей Аркадьевич, поэт, переводчик, эссеист; автор 6 романов в стихах, полностью или частично написанных венками сонетов. E-mail: alberdperesvetov@yandex.ru

Елизавета Евгеньевна Илларионова
(Università degli studi di Bergamo)

Резюме: В статье анализируется влияние сонетных циклов Иосифа Бродского на посвященное ему произведение итальянской поэтессы Аннелизы Аллевы «Письмо в сонетной форме». «Письмо» состоит из 15 строф длиной от 12 до 14 строк, которые представляют собой холостые сонеты. Выбор такой нетрадиционной формы обосновывается темой послания: жесткие правила чужды природе влюбленной женщины. На основании отношения к сонетной форме Бродского и Аллевы можно судить о некоторых характеристиках их поэзии.

Ключевые слова: сонет, холостой сонет, венок сонетов, сонетный цикл.

НОВЫЕ ФОРМЫ АССОЦИАЦИИ СОНЕТОВ:

Иосиф Бродский и Аннелиза Аллева

Сонет как метрическая форма появился в Италии в первой половине XIII века и распространился оттуда по всей Европе. Через половину тысячелетия, в начале XVIII века, сонет добрался и до России. Русские поэты переводили сонеты итальянских мастеров и подражали им. Но быстрое развитие сонетного мастерства в русскоязычной поэзии привело к тому, что сегодня отношение между итальянскими и русскими сонетистами может оказаться перевернутым. Так произошло хотя бы в одном случае: когда творчество русского поэта – Иосифа Бродского – послужило примером для сонетного цикла итальянской поэтессы – Аннелизы Аллевы (Annelisa Alleva).

Что касается циклизации сонетов, любопытно, что венки сонетов в той его форме, которая знакома нам по русской литературе, в итальянской поэзии не существует. Его правила были впервые описаны итальянским теоретиком Джованни Герардини (Giovanni Gherardini) в начале XIX века [9: 50–51], но они существовали лишь в теории. На практике в итальянской поэзии неизвестно ни одного венка сонетов, соответствующего правилам. «Венком сонетов» (corona di sonetti) в Италии называли и продолжают называть любую группу из нескольких сонетов (от семи до двадцати), объединенных по тематическому признаку.

Несмотря на то, что венка как такового в итальянской поэзии не существует, в XX веке были сделаны попытки создать более тесно связанные группы сонетов. Для такой формы был изобретен новый термин – гиперсонет (ipersonetto). Это слово впервые появилось в 1978 году как название стихотворения Андреа Дзандзотто (Andrea Zanzotto). Оно состоит из шестнадцати правильных сонетов: четырнадцать текстов – по числу строк сонета – обрамлены вводным и заключительным стихотворениями. Между сонетами нет формальных отношений, близких тем, которые обязательны для русского венка сонетов. Тем не менее, между соседними текстами можно обнаружить разнообразные семантические, ритмические и фонические соотношения; с основным текстом тесно связаны также обрамляющие его сонеты, вводный и заключительный.

Именно к такой типологии гиперсонета приближаются ассоциации сонетов Иосифа Бродского. В своей книге «Сонет» Олег Федотов обнаружил признаки циклизации в группе так называемых «холостых», то есть нерифмованных сонетов, которых в творчестве Бродского он насчитал десять штук. Помимо этих текстов, у Бродского есть две группы сонетов, оформленных, как циклы – «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» и «Посвящается стулу». Как и у Дзандзотто, у Бродского сонеты этих циклов не составляют венка, хоть и явственно соотносятся друг с другом не только в плане семантики, но и на других уровнях поэтической структуры.

Именно ассоциации сонетов Бродского, как кажется, послужили примером для итальянской поэтессы. Аннелиза Аллева была знакома с Бродским накоротке, хорошо знала его стихи

и переводила их на итальянский язык. В 1986 г. она посвятила ему сонетный цикл, озаглавленный «Lettera in forma di sonetto». В 2014 г. в журнале «Звезда» был опубликован русский перевод, выполненный Максимом Амелиным, под названием «Письмо в сонетной форме». Этим названием мы и воспользуемся, хотя точнее был бы перевод «Письмо в форме сонета». Выбранный поэтессой заголовок указывает на то, что все стихотворение целиком должно читаться как сонет; перевод Амелина, скорее, призывает к сонетному прочтению каждого отдельного текста.

«Письмо в сонетной форме» состоит из 15 строф, ни одна из которых не является, строго говоря, сонетом. Большая часть строф состоит из 14 строк, две строфы из 13 строк (XI и XV) и одна из 12 (XIV). Они написаны свободным стихом, без соблюдения каких-либо правил силлабизма или силлаботонизма. В итальянской поэзии XX века свободный стих очень распространен; встречаются также нерифмованные сонеты. Но по некоторым формальным характеристикам строфы стихотворения Аллевы отличаются от других итальянских холостых сонетов. Именно эти характеристики, как кажется, могут быть объяснены влиянием сонетов Бродского.

В сонетах «Письма в сонетной форме» строки не рифмованы и не соблюдают какого-либо размера, хотя ритм часто напоминает о традиционных итальянских поэтических размерах – семисложнике, девятисложнике и одиннадцатисложнике. Например, в первом сонете цикла – или первой строфе стихотворения – первые две строки – девятисложные («Un mantello di tela grossa, / più grande di tante misure»), за ними следуют четыре одиннадцатисложные строки («Io v'inciampo dentro per starti al passo, / e mentre mi rialzo già ti ho perso. / Qualche volta ti fermi in un cespuglio, / e se mi avvicino gridi: «Vattene!»»), хотя в первой из них ударение стоит на 5-й стопе, что делает одиннадцатисложник неправильным, а вторую и четвертую можно считать правильными только с некоторой натяжкой. В обоих случаях требуется поставить диерезу, против правил чтения итальянской поэзии: во второй строчке нужно считать слово «rialzo» за три слога (ri-al-zo), а не за два (rial-zo); в четвертой так же нужно разделять «mi» и первый слог «avvicino», которые в обычном счете слогов в поэзии считаются за один.

Следуют семь строк, в которых чередуются семисложники и восьмисложники, а завершает этот первый сонет еще более длинный стих – тринадцатисложник. Впрочем, в итальянской поэзии XX века он широко культивируется и уже может считаться почти каноническим стихом. Некоторые поэты (например, Коррадо Говони [Corrado Govoni]) даже писали такими длинными строками целые сонеты.

Как мы видим, длина строк хоть и неровная, но не отдалается от традиционных размеров и ритмов. Именно в этом отношении «Письмо в сонетной форме» Аллевы может считаться подражанием Бродскому, холостые сонеты которого обычно написаны довольно правильным ямбом, часто пятистопным, но с внедрением удлиненных или укороченных строк. Холостые сонеты в итальянской поэзии XX века, в остальных случаях, представляют или сверхдлинные, или сверхкороткие строки, или остаются близки к традиционному одиннадцатисложнику (в последнем случае часто появляется и рифма или близкие к ней эффекты).

Кроме длины строк, близкой к каноническим размерам, но не совпадающей с ними, другими характеристиками сонетов Аллевы, которые приближают их к сонетам Бродского, является частое употребление анжамбмана и вставление в нерифмованный текст рифмованных строк.

В качестве примера приведем II сонет, который имитирует форму шекспировского сонета (добавим первую строчку следующего сонета, которая завершает фразу):

II

Perché scrivo questi versi,
e perché li dedico proprio a te?
Ho bisogno di parlare con qualcuno
che mi ascolti col fiatone, altro che
lettere e diari! La carta amica
assomiglia all'amicizia con una donna:
non si fa con lei la vita,
ma a lei la si racconta.

Fino a adesso ho cercato
solo in te scampo da te, visto che
incantare il boia mi sembrava
il modo più semplice e diretto
per ottenere la grazia. Ma il boia
non può conoscere pietà: vince la noia¹.

III

Solo tagliando teste a volontà.

В первом катрене рифмуются парные строки 2, 4 (te – che; та же рифма трижды повторяется в строке 10). Весь второй катрен построен на ассонансных переключках между строками 5 и 7 и между 6 и 8 (amica – vita, donna – racconta). В третьем катрене нет ни рифм, ни ассонансов, но совпадают опорные гласные (cercato – sembrava, che – diretto). Сонет заключен парной рифмой (boia – noia). Это напоминает сонеты Бродского, особенно «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», многие из которых заканчиваются парной рифмой, как шекспировском сонете.

Но, что совершенно нетипично для сонетной традиции и даже для Бродского, в конце этого II сонета Аллевы не стоит точка: предложение завершается в 1 строке III сонета. Эта строка даже рифмуется с одним словом в середине 14 строки сонета II (pietà – volontà). Таким же образом связаны строфы IV и V. Этот прием, среди прочих, способствует расшатыванию твердой сонетной формы.

Рифмованные строки встречаются и в других строфах стихотворения: например, III сонет тоже оканчивается парной рифмой (parquet – me). А в VI сонете первый катрен имитирует правильный катрен классического итальянского и французского

¹ Для удобства читателя приводим подстрочный перевод: «II. Почему я пишу эти строки, / и почему посвящаю их именно тебе? / Мне нужно поговорить с кем-нибудь, / кто бы слушал едва дыша, куда уж тут / письмам и дневникам! Подруга-бумага / похожа на дружбу с женщиной: / не с ней проводишь жизнь, / но ей рассказываешь. / До сих пор я искала / лишь в тебе спасение от тебя, ведь / очаровать палача казалось / самым простым и прямым путем, / чтобы получить помилование. Но палач / не знает жалости: он побеждает скуку // III. Только вдоволь отрубая голов».

сонета: строки 1 и 4 рифмуются (*quotidiani – raschiani*), в то время как центральные строки 2 и 3 представляют разноударную рифму (*cestino – immagino*).

«Неправильность» сонетов – не следствие неумения или непонимания сути этой метрической формы, а осознанный ход, в чем признается сама поэтесса. Место для признания выбрано не случайно – оно находится в сонете VII, почти в центре стихотворения. Здесь автор открыто заявляет о несоответствии своего произведения классическому сонету: «*Lo so che non si scrive così / un sonetto*» (VII, 1–2)¹. Анжамбман, противный духу классического сонета (хотя введенный в него уже в XVI веке поэтом Джованни Делла Каза), создает несоответствие между предложением и строкой, которое в этом сонете становится основным приемом, своеобразным графическим подчеркиванием контраста между лирическими героями.

Опять же на стыке строк, и даже на стыке сонетов – между XI и XII –, поэтесса окончательно формулирует главную мысль произведения: несоответствие ее строф сонету как классической форме любовной поэзии сродни неспособности адресата «Письма» на взаимное чувство: «*non conosci / le regole fondamentali dell'amore. // Io quelle della metrica*» (в переводе Амелина: «главных / правил любви знать не знаешь, // я же – стихосложения»). Аллева упрекает Бродского в холодности, а себя как бы ставит на противоположную позицию, противопоставляя холодному разуму – и правильным стихотворным формам – порыв чувств.

Но именно рациональный подход к поэзии и является характерной особенностью сонетного творчества во все века. В этом смысле можно утверждать, как делает в своем исследовании об итальянском сонете XX века Натация Тонелли, что «Письмо в сонетной форме» Аллевы не является сонетом вовсе [10: 48]. Духу сонета больше соответствуют эксперименты Бродского, так как сонет во все эпохи своего существования был не столько

¹ В русском переводе Амелина, к сожалению, ради создания нового ритма потерял анжамбман, подчеркивающий значение строчки. В русском варианте фраза помещается в одну строку: «Знаю: так не пишутся сонеты» (VII, 1).

твердой формой, сколько площадкой для экспериментов. Жанровая память сонета, для такого пронизанного культурой, интертекстуального поэта, как Бродский, заставляет варьировать формы сонета так, как это делалось итальянскими и мировыми поэтами в течение многих веков.

Александр Жолковский отмечает у Бродского «заветную преданность скорее поэзии и языку, чем жизни и любви» [4]. Это выражение встречается в статье, посвященной, кстати, одному из холостых сонетов поэта, «Как жаль, что тем, чем стало для меня.». В стихотворении Аллевы контраст лирических героев основан именно на этой черте характера Бродского: «*Tu fai della mia vita / arte*» (XIII, 7–8); «*Io, dal canto mio, ti restituisco / l'immagine di uomo, che hai perduta*» (XIII, 13–14). В переводе Амелина эти строки переданы очень точно: «Ты претворяешь в искусство / жизнь мою»; «Я – взамен – тобой утраченный образ / человеческий тебе возвращаю». То есть Бродский обращает жизнь в искусство, а Аллева, напротив, хочет обнаружить за маской реального человека.

XIV сонет опять продолжает мысль, высказанную в XIII-м. Первые строки XIV сонета звучат так: «Ты стихи мои за то терпеть не можешь. / Я, любя тебя, не мертвецом ходячим, / а живым воспринимаю; всю нежность / отдаю тебе свою, все надежды». Перевод не слишком отдален от оригинала, разве что своим более возвышенным ритмом; оригинал, как и в других случаях, звучит более прозаически: «*Per quello in me non sopporti i versi. / Ti tratto come se fossi vivo, amandoti, / e non da cadavere ambulante; ti do / le mie speranze, la mia tenerezza*» (XIV, 1–4).

Можно сказать, что Аллева пытается противопоставить «мужской», рациональной поэзии Бродского – поэзию, так сказать, «женскую», чувственную, не умеющую и не желающую соблюдать поэтические правила. Любовный пыл требует сломать жесткие рамки сонета, выйти из лона традиции, недоговорить или переговорить – то есть использовать меньше строк или продолжить тему одного сонета в последующем. «Северному» характеру Бродского Аллева противопоставляет свой «южный», итальянский; «метафизической» поэзии противостоит поэзия «физическая».

В этом смысле интересно сравнить цикл Аллевы с циклом «Двадцать сонетов к Марии Стюарт». Бродский посвящает свой цикл историческому персонажу и его скульптурному изображению, за которым лишь по намекам угадывается сходство с реальным лицом, любимой женщиной (Мариной Басмановой, зашифрованной в инициалах М. Б.). Аллева адресует свое «Письмо в сонетной форме» реальному человеку, рисует его портрет, не лишенный мелких деталей, демонстрирующих интимные отношения (говорится, например, о растительности на его груди). Она пытается максимально приблизить к себе адресата «Письма», как бы поймать его наиболее физические и наименее культурные и рациональные проявления, чтобы таким образом «очеловечить», «одомашнить» великого поэта.

Предложенная трактовка сонетных циклов позволяет сделать некоторые обобщения касательно отношения к сонетной форме Иосифа Бродского и Аннелизы Аллевы. Для Бродского, поэта рационального и даже «метафизического», сонет – твердая форма, которая вместе со сложным семантическим планом гарантирует отстраненность автора от произведения. В призме сонета реальные чувства преломляются и делаются возможными для адекватного поэтического выражения. Гиперсонет Бродского, как и гиперсонет Дзандзотто, – сложная конструкция, мозаика из интертекстуальных аллюзий¹. Как пишет Томас

¹ См. Хён Ён Ким: «можно утверждать, что одним из центральных мотивов всего цикла является смешение: в образе героини смешались три разных женщины, в самом изложении перепутались разные исторические эпохи, разные страны и темы. Кроме того, как мы уже отметили, Бродский смешивает разнообразные цитаты и аллюзии в едином интертекстуальном пространстве, причем сама формальная организация цикла отражает и поддерживает этот мотив. Из сказанного очевидно, что Бродский связывает выбор типа сонета – французского, итальянского, английского или их сочетания – с темами своих стихотворений. Иными словами, обращаясь к сонету как к классической строгой форме, требующей соблюдения определенного канона, Бродский делает саму эту форму средством автоописательной игры. Таким образом, в творчестве Бродского элементы стихотворной формы получают потенциальную содержательность, которая может актуализироваться как внутри отдельного текста, так и между различными текстами» [5: 187].

Венцлова, в поэзии Бродского «формальные стороны стиха имеют смысловую, т. е. этическую и цивилизационную, природу и посему должны быть сохранены в переводе. Формы, согласно Бродскому, «освящены и освещены временем», в них воплощен порядок, связь времен и культур; любая перемена на формальном уровне сдвигает семантику и эстетику» [3: 229].

Для Аллевы, напротив, сонет – часть отечественной традиции, одна из древнейших и наиболее удачных ее форм. Для итальянской поэтессы он естественнее, чем для Бродского, а потому может быть использован более свободно. Выражение чувств у нее не просто воплощается в сонетную форму, а взрывает ее изнутри, по сути, уничтожает. Обозначение «сонет» служит всего лишь косвенным указанием на любовную тему произведения.

Парадоксально, что такоевольное использование традиции, скорее всего, обусловлено восприятием Сонетианы Бродского. Итальянская поэтесса существенно модифицировала исконно итальянскую жанрострофическую форму циклизующихся сонетов, переосмыслив опыт великого русского поэта.

Литература

1. *Аллева А.* Письмо в сонетной форме. Перевод Максима Амелина // Звезда. 5. 2014.
2. *Бродский И.* Малое собрание сочинений. СПб. 2010.
3. *Венцлова Т.* Собеседники на пиру. Литературоведческие работы. М. 2012.
4. *Жолковский А.* Маргиналии к «Postscriptum'у» Бродского // Звезда. 2. 2010.
5. *Ким Х. Ё.* Строфика И. Бродского как автометаописание (на материале цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт») // Acta Slavica Iaponica. 22. 2005. с. 177–187.
6. *Федотов О. И.* Сонет. М. 2011.
7. *Alleva A.* Lettera in forma di sonetto. Roma. 1998.
8. *Fedotov O. I.* I «sonetti sciolti» di Iosif Brodskij. Traduzione di Elizaveta Illarionova // Enthymema. 13. 2015. с. 193–227.
9. *Gherardini G.* Alcuni capitoli estratti dagli Elementi di poesia // F. Ambrosoli (a cura di). Sonetti di ogni secolo della nostra letteratura. Milano. 1834.

10. *Tonelli N.* Aspetti del sonetto contemporaneo. Pisa. 2000.
11. *Zanzotto A.* Il Galateo in Bosco. Prefazione di Gianfranco Contini. Milano. 1978.

Сведения об авторе: Илларионова Елизавета Евгеньевна, кандидат филологических наук, редактор международного журнала по критике, теории и философии литературы «Enthymema». E-mail: elizaveta.illarionova@gmail.com

Елена Ивановна Зейферт
(Москва, Институт филологии и истории РГГУ)

Резюме. Переводчик В. Корниенко трансформирует оригинал венка сонетов Р. Жакмьена «Am Ehrenmal im Tiergarten. Sonettenkranz» на лексическом, субъектном, композиционном, хронотопическом, интонационно-синтаксическом, фоническом, строфическом и других уровнях. Во-первых, это обусловлено желанием воссоздать в более чистом виде форму венка сонетов (пермутация фоники, строфики, синтаксиса), во-вторых – ментальными причинами (изменения лексики, субъектного и интонационного типов организации текста). Происходит отдаление переводчика от лирического героя-немца (и парадоксальным образом – приближение текста к русскому читателю). Имеющиеся в арсенале сонета и венка сонетов элементы (заключительные концептуальные слова, спиралевидная композиция сонета, строки переплетений в венке и др.) работают на усиление ментальных устремлений.

Ключевые слова: художественный перевод, сонет, венок сонетов.

**«Am Ehrenmal im Tiergarten. Sonettenkranz» Р. Жакмьена и
«У памятника в Тиргартене. Венок сонетов» В. Корниенко:
ПОЭТИКА И МЕНТАЛЬНЫЕ ОТЛИЧИЯ РОССИЙСКО-НЕМЕЦКОГО
ОРИГИНАЛА И РУССКОГО ПЕРЕВОДА**

Российские немцы – потомки эмигрировавших в Россию германских немцев а также, в редких случаях, германские эмигранты в Советский Союз и их потомки – в настоящее время в основном живут в Германии и СНГ (России, Казахстане, Украине, Кыргызстане, Узбекистане и др.), хотя проживают и в Прибалтике,

Польше, Финляндии, Израиле, США и др. Термин «русские немцы» – калька с немецкого «Russlanddeutsche» [«русские немцы»]. Это понятие указывает не на место проживания, а на исторические корни.

Бытование произведений российско-немецких авторов в переводе (особенно с немецкого языка на русский и с русского на немецкий) вызывает особый интерес. Каким образом переводчик трансформирует текст, учитывая менталитет «своего» читателя?

В 1962 г. Рудольфом Жакмьеном на немецком языке был создан венок сонетов «Am Ehrenmal im Tiergarten» [«У памятника в Тиргартене»], впоследствии переведённый на русский язык поэтом В. Корниенко. Сделаем сопоставительный анализ немецкого подлинника и русского перевода.

А. Курелла характеризует процесс перевода как «одновременно аналитический и синтетический, научный и художественный» [4: 417]: переводчик применяет не только разум и логику, но и – при необходимости – творческую фантазию. По мнению Д. Селескович, «каждый перевод – это всегда интерпретация, извлечение смысла»; С. Басснетт-Макгайр называет переводчика «прежде всего читателем, интерпретирующим текст» [5: 39, 59]. Переводоведение (Д. Драйден, Е. Эткинд, Т. Сэвори, П. Ньюмарк, М. Снелл-Хорнби, А. Нойберт, В. Виллс и др.) правомерно уделяет особое внимание специфике художественного перевода, важный принцип которого не точность, а эквивалентность. Как утверждает М. Ледерер, «перевод – это операция не со словами, а со смыслом» [5: 42]. Перевод «никогда не бывает хорошим во всех отношениях»: к примеру, при точности может снизиться эстетическая ценность текста и качество его восприятия. Западногерманские переводоведы в трудах о критике перевода отмечают, что необходимо отличать ошибки переводчика от случаев намеренного преобразования контекста (В. Виллс) [5: 85].

Р. Жакмьен, поэт, эссеист, переводчик, родился в 1908 г. в г. Кёльне. В 1932 г. эмигрировал из Германии в СССР. Умер в 1992 г. в г. Калининграде [2: 53–54]. Участник Великой Отечественной

войны – сражался против фашизма на Ленинградском фронте [6: 74]. Особый интерес при сопоставительном анализе двух произведений – оригинала и перевода – вызывает отражение в них менталитетов немецкоязычного автора и русскоязычного переводчика. Жакмьен – особый российский немец, его менталитет впитал в себя черты германской картины мира, впоследствии видоизменённые под влиянием русского и – шире – советского окружения, особенно важного в силу коммунистических убеждений автора.

Перед В. Корниенко как переводчиком произведения Р. Жакмьена стояла вдвойне сложная задача: предстояло сделать перевод не просто художественного текста, но текста, написанного в сложнейшей стихотворной форме венка сонетов, «сплетённой» из 15 сонетов. В построении своего венка сонетов Жакмьен несколько отходит от традиции: «магистрал» у него занимает первое, а не последнее место; внутри сонетов нет графического членения на строфы (при наличии сонетных строфоидов). Корниенко вслед за немецким автором повторяет канонические и индивидуальные, жакмьеновские, элементы венка сонетов: создаёт, учитывая строки переплетения («гирлянду»), 15 сонетов (у переводчика 210 строк, у автора оригинала – 211, включая строку графического эквивалента в финальном сонете); на первое место ставит «магистрал», лишает сонеты межстрофных пробелов. Форма венка сонетов у переводчика, так же как и у автора, маркирована подзаголовком «Венок сонетов» [«Sonettenkranz»] и нумерацией каждого сонета.

Русский переводчик воспроизводит 5-стопный ямб подлинника, характерный как для русского, так и для немецкого сонета. И автор, и переводчик интонационно завершают каждый сонет, замыкая его точкой (в оригинале – 11 раз, в переводе – 9) или восклицанием (4 и 6 раз). Тематическая законченность также свойственна каждому сонету в оригинале и переводе. Однако конечные слова в каждом сонете являются ключевыми в основном в переводе: ср. финальные слова у Жакмьена («werde» [«станет»], «münden» [«стекаются»], «verweht» [«заметает»], «künden» [«сообщают»], «Schlacht» [«схватка»], «ergeben» [«отдали»],

«Ehrenwacht» [«почётный караул»], «umgeben» [«окружены»], «vorübereilen» [«спешат»], «verweilen» [«пребывать»]) и у Корниенко («война», «сюда», «пламя», «звезда», «пули», «Октября», «(в) карауле», «заря», «имена», «память»). У переводчика в замыкающих сонеты лексемах содержится и изображение атрибутов памятника («караул»), зачастую являющихся одновременно символами («пламя», «звезда», «имена»), и возвращение к войне («война», «пули»), и топоним («сюда»), и связь с историей («Октября»), в то время как у автора в финале сонетов присутствуют, в основном, слова случайные, кроме лексем «схватка», «караул». (Заметим, что в 7 сонете финальное слово «Ehrenwacht» / «(в) карауле» у автора и переводчика лексически совпадает.) Специфика немецкого сложного предложения (а синтаксис венка сонетов Жакмьена сложен и гибок) зачастую предполагает финальное положение спрягаемой части глагола, что, безусловно, могло препятствовать намерениям автора расположить ключевое слово в абсолютном конце сонета, эффектно месте, к тому же акцентируемом и рифмой.

Слоговые объёмы, к примеру, «магистралов» у поэтов практически равны (у Жакмьена 149, у Корниенко 148 слогов) и близки к идеальной сонетной величине, равной 154 слогам (немецкие строки должны быть объёмнее из-за артиклей, но здесь средний объём строки почти одинаков: у автора – 10,5 слога, у переводчика – 10,6).

Внутри сонетов и Жакмьен, и Корниенко иногда повторяют отдельные слова, к примеру, «das Denkmal» [«памятник»] (1 сонет в оригинале), «боец» (8 сонет в переводе), что противоречит сонетным канонам, предполагающим однократное употребление не служебного слова внутри сонета.

Однако переводчик в большей степени, чем автор, заботится об адекватном воспроизведении формы сонета. Об этом свидетельствует, к примеру, различная рифмовка оригинала и перевода. Выбранному поэтом способу рифмования внутри сонетов больше соответствует полуканонический английский сонет: abab cdcd efef gg (у Жакмьена катрены также написаны не на 2, а на 4 рифмы), хотя и данная форма у автора весьма расшатана.

В то время как в первых двух катренах в каждом сонете Жакмьена строго соблюдается перекрёстная рифмовка, последние 6 строк сонетов составляют весьма пёструю картину: I. EeffGG; II. EFFEeGG; III. EefGGf; IV. EeFggF; V. EefGGf; VI. EFFEeGG; VII. EefGGf; VIII. EeFggF; IX. EfGEfG; X. EfEfGG; XI. EefGGf; XII. EefGGf; XIII. EeFggF; XIV. EfEfGG; XV. EefGGf. У Корниенко же преобладает модель effegg (с разными вариациями женских и мужских клаузул – eFFEeGG или EffEgg), что, хотя и не соответствует правилам английского сонета, имеет определённую логику: подобная форма у переводчика встречается во всех сонетах, кроме 1 и 2. Первые два катрена в своих сонетах Корниенко создаёт с помощью охватной рифмовки (за исключением «магистрала», где способ рифмования перекрёстный), которая по сонетным законам считается более совершенной и встречается во французском сонете – abba abba ccd eed (при отсутствии межстрофных пробелов в переводе можно увидеть тенденцию к английскому и французскому типам сонетов одновременно). Переводчик (по всей видимости, интуитивно) стопроцентно выполняет следующее правило сонетной рифмовки: если сонет открывается мужской рифмой, то он должен заканчиваться женской, и наоборот. Автор же оригинала не выдерживает это правило в 9, 10, 12 и 14 сонетах. Кроме того, Корниенко в большей степени следует правилу соответствия замкнутым катренам открытых терцетов (к 14 замкнутым строфоидам-катренам переводчик присоединяет 13 открытых строфоидов-терцетов), тогда как Жакмьен игнорирует этот факультативный сонетный закон, создавая все открытые катрены и преобладающее большинство открытых терцетов (в 13 сонетах из 15).

Поскольку сонеты у немецкого и русского авторов бытуют в венке, их соответствие жанровым законам во многом зависит от «магистрала». Жакмьен создаёт ключевой сонет с конфигурацией aBaBcDcDEEffGG, уже в «магистрале» игнорируя многие сонетные каноны и создавая гетерогенные стыки DE, EE, ff, GG. Корниенко пишет «магистрал» по схеме AbAbCDcDEfEfEf, в которой соблюдается правило альтернанса, обеспечивающее впоследствии более чистое выполнение сонетных канонов внутри венка.

В то же время в отдельных, впрочем, менее «канонических» моментах переводчик уступает автору в чёткости воспроизведения сонета. Форма сонета предполагает в большинстве случаев чеканные, точные рифмы. Жакмьен неизменно использует подобные созвучия: «münden»/«künden», «Schlacht»/«Ehrenwacht», «Erde»/«werde», «Massen»/«Herrenklassen» и др. Не отличаясь оригинальностью, данные рифмопары, бесспорно, характеризуются точностью. Корниенко же сторонник неточных рифм типа «память»/«пламя», «пламя»/«правя», «подстерегают»/«гарью», «время»/«деревья» и др. Однако и переводчик не игнорирует точные и даже богатые рифмы: «могил»/«испепелил», «замер»/«кинокамер», «умом»/«клеймом» и др.

Следует ли автор, а за ним переводчик спиралевидной композиции сонета? Анализ подтверждает наличие подобных спиралей во всех 30 сонетах оригинала и перевода. В 1 сонете («магистрале») и у Жакмьена, и у Корниенко – перевёрнутая спираль: синтез – антитезис – тезис. Её витки таковы: памятник как память о погибших – сейчас люди живут спокойно – другие люди воевали за этот мир. Во 2 сонете у автора и у переводчика смысл спиралей разный. У Жакмьена: Германия зажгла пламя войны – пламя войны теперь в сердце каждого народа, на свободу которого посягали – пламя войны горит перед памятником; у Корниенко: памятник возбуждает зависть со стороны ФРГ – захватчикам нет памятников и славы – вечно перед памятником горит огонь славы. Отличие не только тематическое (переводчик обостряет противостояние между немецкими государствами, а также между победителями и побеждёнными), но и композиционное: у автора прямая спираль, у переводчика перевёрнутая. Эффект трансформации смысла возникает благодаря свободной перестановке мотивов: так, 11 строка оригинала («O, der Vergeltung Schwert war scharf geschliffen!» [«О, меч возмездья был остро отточен!»]) в переводе становится 7 («О, меч возмездья был отточен остро.»), причём это единственный случай практически дословного перевода во 2 сонете. Мысль, выраженная в 5 и 6 строках оригинала («захватчикам нет могил»), оказывается в переводе в 10 и 11 стихах, а мотивы 5 и 6 строк перевода вообще отсутствуют в подлиннике.

В 5 сонете – вновь разная нюансировка содержания в спиралевидной композиции. В оригинале: множество обелисков павшим – люди отдали свою жизнь за победу – эти бойцы, погибшие в последней схватке, особенные; в переводе: множество обелисков павшим – мы победили, так как знали смысл смерти – но всё же как больно умирать в последней схватке. Так же и в 8 сонете, где подлинник даёт такую спираль: часовые стоят у памятника – один из часовых нашёл на камне имя своего отца – часовые погружены в мысли, – а перевод трансформирует её: часовые стоят у памятника – один из часовых нашёл на камне имя своего отца – часовой сливается с погибшим бойцом воедино как «ровесник» и даже «двойник». Подобная пермутация смысла предрешена уже в первых строках перевода: если у Жакмьена в интересном образе живые часовые отделены от бронзового стража, памятника («Zwei Posten halten stille Ehrenwacht. / Und bronzen blickt ein dritter auf sie nieder» [«Двое часовых несут почётный караул. / И бронзовый третий смотрит на них вниз»]), то у Корниенко слиты («Стоят бойцы в почётном карауле – / живые и отлиты в бронзе»). Время погибшего отца в переводе вовлекает в своё силовое поле часового-сына: «Здесь, на посту, боец увидел в камне / родное имя своего отца, / увидел, как в последнюю атаку / шагнул его ровесник и двойник / и оступился – будто бы на миг – / навстречу обречённому рейхстагу; <.>». После точки с запятой в данном контексте следует смена временного ракурса, теперь отец переходит в эпоху сына: «с тех пор над ним прозрачная земля, / и полукруг пилонов, и заря». Найденная переводчиком метафора «над ним прозрачная земля», отсутствующая в оригинале, углубляет психофизическую связь отца и сына: сын видит отца не только на камне, но и метафорически сквозь слой земли.

И автор, и переводчик активно используют на стыках сонетов, в «гирлянде», смысловые зигзаги, однако переводчик уделяет этому большее внимание. У Жакмьена строка «Ihr Herzblut tränkte heiß die deutsche Erde» [«Кровь их сердец горячо напоила немецкую землю.»] при первом появлении в 1 сонете имеет продолжение «...damit auch hier auf ewig Frieden werde!» [«чтобы

и здесь установился вечный мир!», а, к примеру, при третьем появлении в 14 сонете имеет другое наполнение: «...auf daß aus ihr nun sprieße andre Frucht» [...чтобы на ней потом вырос другой плод]. Однако второе появление данной строки в 13 сонете лишено интересного смыслового сдвига. Заменяющая же эту строку метафора Корниенко «Герои смыли кровью, а не гарью.» обрывается в продолжениях тройственным смыслом: «...позор и смрад с названием – война!» (1 сонет), «со стен Европы свастику поганую...» (13 сонет), «...абсцессы ран – с чужой для них земли» (14 сонет).

Совпадение витков спирали у автора и переводчика наблюдается только в 1 и 11 сонетах. Несовпадение движения мотивов в сонетах происходит из-за свободного обращения переводчика с текстом подлинника, изобретением собственных образов, игнорированием отдельных авторских контекстов, забеганием вперёд или отставанием – на этих моментах мы подробно остановимся в ходе дальнейшего анализа.

В первой строке венка сонетов Жакмьен отражает тему произведения («Im Herzen von Berlin ein Denkmal steht.» [«В сердце Берлина стоит памятник.»]), Корниенко – идею («В Тиргартене – берлинском сердце – память.»). Уже с первых строк заметно, что переводчик не стремился сделать точный перевод: Корниенко указывает топоним «Тиргартен» там, где у автора дан только перифраз «im Herzen von Berlin» [«в сердце Берлина»], пишет «ряды имён» взамен конкретного словосочетания «viel hundert Namen» [«четыре сотни имён»], вместо множественного числа («Passanten unbewegt vorübereilen» [«прохожие равнодушно спешат»]) употребляет единственное («спешит прохожий»), к тому же снимая слово «равнодушно». Корниенко расширяет контекст – «земля и совесть предостерегают», тогда как в оригинале – «das Denkmal mahnt» [«памятник напоминает»]. В 7 строке 1 сонета с помощью начального многоточия, которого нет в оригинале, переводчик маркирует сдвиг хронотопа, отделяя ситуацию военного времени («о, как жесток ожог последней пули! Как верен сын державе Октября!») от мирной картины («.Стоят бойцы в почётном карауле.»).

В финале 1 сонета переводчик отказывается от авторской метафоры «Ihr Herzblut tränkte heiß die deutsche Erde» [«Кровь их сердец горячо напоила немецкую землю»], предлагая собственную – «Герои смыли кровью, а не гарью / позор и смрад с названием – война». Указывает ли подобная трансформация тропа на небрежное, не бережное отношение переводчика к сохранению смысла оригинала? Скорее всего это не так, и причина кроется в различии менталитетов автора и переводчика. Оба поэта – советские люди, но Жакмьен – «советский немец», и немецкое самосознание в его венке сонетов ощутимо. Помимо данного образа, в 14 сонете встречается, к примеру, такой: «das Zeichen Kains auf Deutschlands hoher Stirn» [«клеймо Каина на высоком лбу Германии»]. Корниенко игнорирует оксюморон немецкого автора, в сознании которого живёт не только возмущение фашизмом, но и сочувствие Германии, восторг ею. Переводчик в 14 сонете создаёт свой пространственный оксюморон, изображая две Германии (автор об этой антитезе здесь не упоминает): «.когда одна сражалась благородно / в боях и в тюрьмах сердцем и умом, – / с другой смердило каинским клеймом». Корниенко, по сути, не признаёт цельного возвышенного ореола прежней Германии «с высоким лбом», игнорируя сложные чувства лирического героя, созданного автором, родившимся в Кёльне и сражавшимся на советской стороне против соплеменников. Переводчик «не слышит» мысли автора о возвращении Германии к былому высокому облику, акцентируя внимание читателя на неизменной внутренней полярности, а следовательно, червоточине Германии, «чужой земли». Как уже отмечалось, метафора Корниенко «Герои смыли кровью, а не гарью.» возвращается в венок, к примеру, в 14 сонете, где, отказываясь от авторского словосочетания «немецкая земля», Корниенко переводит: «Герои смыли кровью, а не гарью / абсцессы ран – с чужой для них земли.»

Отдаление переводчика от лирического героя-немца (и парадоксальным образом – приближение текста к русскому читателю) ощутимо и на субъектном уровне. Ментальное различие автора и переводчика можно проследить на антинимии «мы»/«они». В то время как у Жакмьена местоимение «мы»

использовано 6 раз, у Корниенко почти вдвое больше – 11 раз. Практически во всех случаях, где немецкий поэт пишет о павших бойцах, в честь которых поставлен памятник, как о «них», переводчик идентифицирует их как «нас». Сравним, к примеру: «Die hier ihr Leben gaben ohne Mache» [«Они здесь отдали жизни бесхитростно»] – «Мы победили, противопоставив / коварству – бескорыстие своё» (5 сонет). В отдельных случаях переводчик добавляет «мы» и там, где в оригинале вообще нет местоименных форм: «Недаром здесь, где мы штыки примкнули, / стоят бойцы в почётном карауле» (ср. с оригиналом: «wie treue Hüter jener Zukunftsträume – / zwei Posten halten stille Ehrenwacht» [«как верные хранители мечты о будущем – / двое часовых несут почётный караул»]). На сознательном или же интуитивном уровне переводчик несколько отстраняет немецкого автора от объекта его изображения – памятника советским солдатам, как бы не имеющего прямого отношения к поэту-немцу, в эстетическом акте духовно «присваивая» монумент себе (а для читателя – приближает). В то же время появление «мы» у Жакмьена как у советского фронтовика (такого же, как и Корниенко) было бы правомерно, но немецкий автор использует форму первого лица корректно и осмотрительно: в 4 сонете – поднимая тему вины перед павшими, в 6 – сожалея, что павших нет «в нашем кругу», в 11 – выражая гнев по отношению к праздным туристам, «целящимся» фотообъективами в часовых (здесь появляется «мы» и у переводчика), в 14 – веря в крепкую дружбу «наших народов» – русского (советского) и немецкого.

Переводчик ориентируется на советского читателя, знакомого с историей 1941–1945 гг., прибегая к экстралингвистическим фактам из арсенала второй мировой войны. Так, Корниенко в разных вариантах использует фразу-призыв «Дранг нах остен!», которой нет в оригинале, во 2 («Давно ли «Дранг нах остен!» глотки драл.»), 6 («И – «Дранг нах остен!» – мы перечеркнули.»), 10 («Звучит «Нах остен!»), 14 («смердило каинским клеймом: «Нах остен! Гот мит унц») сонетах. Он оставляет её без перевода, доверяя памяти и знаниям читателя. Многократным использованием фашистского призыва и намеренным изменением многих

образов (ср. во 2 сонете: «die Flammen, die sie einst verbrannt» [«огонь, который когда-то зажгли захватчики»] / «огонь, который их испепелил») переводчик вызывает у читателя праведный гнев и негодование по отношению к немецко-фашистским захватчикам. Автор же, помня о своей этнической принадлежности, ориентируется в числе других читателей и на соплеменника, вызывая у воспринимающего не только гнев: поэт пробуждает надежду на межнациональную дружбу, превознося её как важнейшую ценность. Так, в 14 сонете Жакмьен пишет о том, что дружба русского и немецкого народов крепнет, а Корниенко, как бы не замечая этой мысли, развивает идею о полярности двух Германий. Переводчик вводит в текст венка сонетов советские символы и реалии, которых нет у Жакмьена: «алый стяг труда», «пролетариат» (3 сонет), «obeliski от Москвы до Волги» (5 сонет, у Жакмьена: «Obelisk in der Welt» [«obeliski по всему миру»]) и др.

В финале 4 сонета Жакмьен поднимает тему вины («Das sind wir schuldig auch.» [«Это и мы виноваты.»]), и читателю непонятно, кого поэт имеет в виду под «нами» – либо выживших советских бойцов, «виноватых» уже в том, что остались в живых, либо, что вероятнее, весь немецкий народ. Переводчик просто «не замечает» мотивов вины.

В 13 сонете Жакмьен обращается к немецким братьям: «O deutsche Brüder! Hört der Toten Ruf» [«О, немецкие братья! Услышьте зов мёртвых!»]. Переводчик изменяет призыв: «и ты, мой кровный брат.». В этой апелляции можно увидеть не только желание переводчика показать этническое родство автора и германских немцев, но и обращение лирического героя перевода к лирическому герою оригинала или даже обращение переводчика к автору.

Тональность перевода экспрессивнее и энергичнее, чем тональность оригинала. Убедительности пафоса перевода способствуют многочисленные восклицания (если у Жакмьена восклицательных знаков в венке сонетов 12, то у Корниенко их 29), императивы (у Жакмьена встречается всего 2 повелительные конструкции, причём в одном месте – в 10 и 11 строках 13 сонета, у Корниенко – 19). Переводчик любит закавыченные призывы: «Не забывайте павших имена!» (1 сонет), «Храните мир!»

(4 сонет) и др. Перевод насыщен также знаками тире (если в оригинале тире используется 16 раз, то в переводе их в 3 раза больше – 48).

В переводе по сравнению с оригиналом больше анжамбеманов: Жакмьен тяготеет к одической тональности, то есть совпадению стиха и фразы, Корниенко же, очевидно, главной задачей считает «плетение» венка из сложных синтаксических конструкций. Автор также в основном использует сложные предложения, порой даже с несколькими придаточными, но умело членит текст именно на «одические» отрезки. Для создания визуального облика «венка» (эффект «гирлянды») и Жакмьен, и Корниенко используют строчные буквы в начале стихов внутри предложений.

Остановимся на лексических транспозициях. Переводчик порой «сжимает» образы автора венка, придаёт им краткость и ёмкость (у Жакмьена: «hebt der Kuppelturm / des Reichstags – ausgebrannt, mit nackten Streben» [«возвышается купольная башня / рейхстага – выжженная, с голыми стропилами»] – у Корниенко: «обречённый рейхстаг»), но чаще, наоборот, развёртывает их. Корниенко легко вводит в художественную реальность мотивы, которых нет в подлиннике: «концлагеря» (3 сонет), «и воздух пахнет мелом и геранью» (11 сонет), «считая доллары и дни», «неофашизм и ультра» (12 сонет), «стронцевые ветры» (13 сонет) и др. Причины подобных расширений подлинника разные. Так, мотив «концлагерей» у Корниенко как меры жестокости фашистов ориентирован больше на русского читателя: читателю соплеменнику Жакмьен предлагает в данном контексте гиперболический образ – «захватчики повесили пол-Европы». Или: мотив необходимости уберечь «новью» от «стронцевых ветров» в 13 сонете у переводчика возникает как отголосок последующего упоминания немецким автором в 14 сонете необходимости «обезопасить добро человечества от огненного штурма ядерной мощи».

Также свободно, как вводит собственные, Корниенко отказывается от мотивов Жакмьена. Переводчик нередко улучшает подлинник, освобождая его от используемых автором клише, в большей степени органичных для сводки новостей, чем для художественного произведения: 1 сонет – «mit Frevlerhand» [«преступной рукой»], 3 сонет – «das braune Söldnerheer der

Herrenklassen» [«коричневая армия господских классов»], 4 сонет – «die Kriegsbrandstifter» [«поджигатели войны»] и др. Кроме того, Корниенко либо отказывается от библейских образов (14 сонет: «Wolfsbrut im Schafsgewande» [«волчье отродье в овечьей шкуре»]), либо трансформирует их контекст в уничижительный («das Zeichen Kains auf Deutschlands hoher Stirn» [«клеймо Каина на высоком лбу Германии»] – «смердило каинским клеймом»).

Иногда переводчик даёт новый образ взамен утерянного («tilgen von der Erde Angesicht die Pest des Krieges» [«стереть с лица земли чуму войны»] – «побеждённый ими враг – война»), иногда просто теряет образ («zwei Posten . wie treue Hüter jener Zukunftträume» [«двое часовых . как верные стражи мечты о будущем»]).

В случаях, когда невозможно подобрать точный перевод, Корниенко находит образный эквивалент: «roten Kämpfer» [«красные борцы»] – «ряды имён и красная звезда» и др. Переводчик использует здесь косвенный перевод (термин Ж.-П. Вине и Ж. Дарбельне [5: 31]), применяемый тогда, когда прямой перевод нарушает норму языка перевода, в данном случае синтаксическую.

Порой Корниенко отказывается от указания конкретных имён: к примеру, от имени Томми-Ландзера в 12 сонете, возможно, считая его неизвестным для читателя. Однако в других случаях вводит собственную конкретику – например, использует топонимы «Москва» и «Волга» там, где их нет в оригинале (5 сонет).

Иногда автор перевода, не желая использовать тот или иной образ, всё же, вероятно, подсознательно, отражает его обертоны, оттенки. Например, во 2 сонете, проигнорировав интересный образ Жакмьена «des Krieges Brand . fuhr wild aus Feuerschlünden im Park» [«пламя войны . перекинулось, дикое, из огненной глотки в парк»], использует мотив «глотки», но с совершенно другим смысловым оттенком: «Давно ли – «Дранг нах остен!» – глотки драл.». Но нередко, утрачивая авторский мотив, перевод теряет и межмотивные связи: так, отказавшись в 12 строке 7 сонета от фразы «Im Bronzegold der herbstberührten Bäume . zwei Posten»

[«в бронзе и золоте осенних листьев . двое часовых»], переводчик теряет не только интересный пейзажный фон, но и лишается связи этого образа с мотивом «бронзового часового» во 2 строке 8 сонета.

Переводчик не всегда проясняет авторскую мысль. Например, в 6 сонете строки о «плачущих, согбённых от горя» матерях погибших, о страдающих жёнах, о не зачатых детях заменены простым перечнем: «Вам будет не хватать . их любви, раздумий, песен и детей». В 8 сонете оригинала перечисляются те области деятельности человека, в которых могли бы себя проявить павшие бойцы: это поэзия, музыка, история, полеводство, путешествия, полёты в космос, освоение севера. У переводчика же одна фраза: «А сколько сил, надежд и дарований / оборвалось.», и далее свойственное Корниенко использование местоимения «мы» – обещание допахать за умерших поля, согреть теплом полярный край и зажечь в космосе свою звезду (мотивное поле здесь значительно уже, чем у Жакмьена).

Корниенко крайне редко даёт дословные совпадения словосочетаний (типа: «in allen Breiten» – «по всем широтам» (5 сонет и др.), не ставя цели искать эквиваленты частным элементам текста. Кроме того, совпадающие контексты в переводе могут свободно передвигаться не только в пределах одного сонета (так, в 12 сонете упоминание о Нюрнбергском процессе из 3 строки оригинала премещается в 10 строку перевода), но и за пределы сонетов. Выражение «Tag für Tag» [«день за днём»] переходит из 10 сонета оригинала в 9 сонет перевода (здесь переводчик «опережает» оригинал), изменённое выражение «Die Lebenden – zu leben sich beeilen» [«Живущие спешат жить»] – «Живые спешат любить» – из 10 сонета оригинала перемещается в 11 сонет перевода (здесь переводчик «отстаёт»).

Переводчик не всегда улавливает тонкую нюансировку Жакмьеном композиции сонета. Так, в 9 сонете оригинала наблюдается симметрия в подаче художественного времени: первые (1–3) и последние (12–14) 3 стиха изображают настоящее время, а находящиеся между ними 4–11 строки, отделённые в начале 4 и в конце 11 стихов многоточиями, обращены к военному времени.

В 1-3 стихах содержится призыв прислушаться к далёкому грому войны; 4-11 строки изображают прошлую агонию Берлина; 12-14 стихи описывают часовых, слушающих мирный гул электрички. Переводчик соблюдает спираль в развитии лирического сюжета, качественно видоизменяя её синтез (тезис – призыв прислушаться к гулу прошлого, антитезис – тревожный гул прошлого, синтез – мирный гул настоящего), но не придерживается симметрии художественного времени. Корниенко использует другой, характерный для него приём гибридности времён: он не только не маркирует границы настоящего и прошедшего времён, но даже намеренно создаёт временную диффузию: «сквозил рассвет, / воздев кумач над мраком и Берлином, / и вот умолкли залпы. День за днём / пещерно в канцелярии имперской, / а вдалеке уже грохочет резко / электропоезд – точно вешний гром». Подобному смешению времён предшествует вступительный контекст (1-4 строки перевода): «И полукруг пилонов, и заря, / и тишина – в себя вобрали время, / когда в цвету обуглились деревья / и обнажился смысл календаря». Если у Жакмьена электричка грохочет «глухо» в контрасте с неумолкающими залпами в Берлине 1945 года, то в переводе, наоборот, «резко» в противовес залпам, которые «умолкли».

Характерно, что последний, 15 сонет и у автора, и у переводчика начинается с повтора мотивов венка сонетов, что занимает в обоих случаях 4 стиха. Попытка возврата к былым мотивам у Жакмьена проявилась ранее, к примеру, в 10 сонете – «von diesen Toten einst im Kampf geschlossen.» [«борьбу этих мёртвых когда-то прекратили.»], но в переводе эта попытка была «пресечена» изменением ракурса – обращением к живым: «И нам крепить границ своих суровость». В первом катрене-строфоиде 15 сонета Жакмьен и Корниенко повторяют мотивы венка, но разные мотивы: автор пишет об установлении вечного мира, о российской вахте у памятника далеко от родной земли, о пёстром великолепии осени вокруг, переводчик – о том, что война сама не канет в прошлое, о часовом-сыне над могилой отца. Далее, начиная с 5 строки, мотивное поле в подлиннике и переводе практически не совпадает, за исключением мотивов «жертвенных роз» и «Интернационала», звучащего перед Бранденбургскими воротами. Переводчик отказывается от строки графического эквивалента,

предваряющей в оригинале повторение основной темы венка – «im Herzen von Berlin ein Denkmal steht» [«в сердце Берлина стоит памятник»]. У переводчика здесь повторяется не тема, а идея («в Тиргартене – берлинском сердце – память»), и она удачно сливается с мелодией «Интернационала» через призыв: «Да будет мир! Да светится, как пламя, / в Тиргартене – берлинском сердце – память!», исключая необходимость использования графического эквивалента.

По терминологии Дж. Кэтфорда [5: 19], Корниенко создаёт частичный ограниченный перевод, то есть переносит в перевод часть оригинала, причём производит точный перевод не на всех уровнях текста.

Переводчик трансформирует оригинал на лексическом, субъектном, композиционном, хронотопическом, интонационно-синтаксическом, фоническом, строфическом и других уровнях. Во-первых, это обусловлено желанием воссоздать в более чистом виде форму венка сонетов (изменения фоники, строфики, синтаксиса), во-вторых – ментальными причинами (изменения лексики, субъектного и интонационного типов организации текста). Имеющиеся в арсенале сонета и венка сонетов элементы (заключительные концептуальные слова, спиралевидная композиция сонета, строки переплетений в венке и др.) работают на усиление ментальных устремлений.

Важнейшая причина вольности перевода заключается в том, что Корниенко как любой переводчик художественного текста выступает не только создателем перевода, но и читателем, а следовательно, новым интерпретатором произведения.

Литература

1. *Jacquetien R.* Am Ehrenmal im Tiergarten. Sonettenkranz // *Dich sing ich, Leben!* – А.-Ата: Kasachstan, 1968. – S. 28–33 [Жакмьен Р. У памятника в Тиргартене. Венок сонетов // Я пою тебя, жизнь! – А.-Ата: Казахстан, 1968. – с. 28–33]
2. *Бельгер Г.К.* Российские немецкие писатели. Биобиблиографический справочник. – Алматы: Жибек Жолы, 1996.
3. *Жакмьен Р.* У памятника в Тиргартене. Венок сонетов (пер. В. Корниенко) // *Память. Сборник стихов / Ред.-сост. Л. Фирсов.* – Калининград, 1975. – с. 77–85.

4. Курелла А. Теория и практика перевода // Мастерство перевода. – М.: Сов. писатель, 1959.

5. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. – М., 1999.

6. Фирсов Л.М. Рудольф Жакмьен // Память. Стихи фронтовиков. – Калининград: Книжное изд-во, 1975.

Сведения об авторе: Зейферт Елена Ивановна – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ, ведущий специалист по литературе Института этнокультурного образования, Автор более 1500 публикаций, среди которых более 40 книг. Член Международной ассоциации исследователей истории и культуры российских немцев. Член Союза писателей Москвы и Союза переводчиков России, автор ряда книг стихов, прозы, художественного перевода. Лауреат главной литературной премии федеральной земли Баден-Вюртемберг (Штутгарт, 2010). E-mail: elena_seifert@list.ru

Елена Зейферт

«СО ДНА МОРСКОГО ВЫШЕЛ КРЫМ КАК ДОМ.»

ПОЛЫННЫЙ ВЕНОК (СОНЕТОВ)
МАКСИМИЛИАНУ ВОЛОШИНУ

I.

...И стала сила Слова серебром,
а век – серебряным. Слова как пули.
Двенадцать стьли, шли, на пальцы дули,
глядели ввысь: Он, «в венчике», – фантом.

Но вынул Он ещё одно ребро –
в цветаевскую персть весну вдохнул. И
нагие пальцы хрупкие согнули
из звуков вёсла... Только Русь – паром
разбитый (вплавь... грести нельзя. вести.) –
прибило к Крыму, где в одной горсти
живые травы, мёртвые вулканы,

где синий киммериец Коктебель
укладывает ветер в колыбель
седой полыни на кудрях у Пана.

II.

Седой полыни на кудрях у Пана,
сплетённой с мятой в дружеский венок,
волшебен жгут... Здесь и костистый рог
древнейших скал, как вереск, гибкий, пьяный:

зверье и птицы, чудища... Осанна
природе, чей стилет или клинок
творяют из гор подобия. Стрелок
таится с луком за кустом – Диана?

О – гунн, татарин, турок, печенег,
скиф, славянин, хазар... Любой набег
хранит земля. И ржавый бок кальяна,
и ветхую монету... Мифов тьму
вода и берег жалуют ему –
киммериянину Максимилиану.

III.

Киммериянину Максимилиану
к лицу полынный нимб. Как лес дремуч
на голове! И мучь его, не мучь –
из львиной шевелюры великана

глядят сапфиры (тёплые!). Он рано
и угадал и принял к счастью ключ:
полынный жгут не жгуч и не колюч –
терновый жжёт и оставляет раны.

Медведь? Садко? Сказитель? Дюжий эллин?
Правитель в облаке пажей и фрейлин?
Огромный бородатый гном?

Не знает время, кто он! Но навстречу
в те дни ему, Волошину-предтече,
со дна морского вышел Крым как Дом.

IV.

Со дна морского вышел Крым как Дом
Поэта. Киммерийские Афины
открыли чрево: море, пляж старинный,
библейские холмы и окоём,

нагромождённый каменным зверьём.
Усыпан берег яшмой. Волны-вина,
меняя цвет, текут к тебе – черпни, на! –
соль зелья опрокидывай вверх дном.

Потухший Кара-Даг стоит иконой,
а рядом – Одиссеев понт со стоном
упрямо лижет бухту. Грот – проём
к властителю умерших душ Аиду.
На ужин – чтенье, дикий мёд, акриды.
Суровый Коктебель спит добрым сном.

V.

Суровый Коктебель спит добрым сном,
весь сине-рыже-розово-лиловый.
Здесь месяц помнит, белая подкова,
как плыл «Арго» за золотым руном.

Здесь в ноздри – порох пыли. НеСодом,
АнтиГоморра всех принять готовы.
Хозяева не спросят – что вы, кто вы
и почему голодный и пешком.

Зубчатость гор как стрельчатый собор.
Застыл навеки корифей и хор.
И панорама глазу – без изъяна.

Венецианских ваз хорош узор,
но только с Максовых великих пор
земля нагая стала легче манны.

VI.

Земля нагая стала легче манны
для тех, кто был здесь. Море, помнишь, а? –

как здесь гостили цепкий Бенуа,
точёный Брюсов, Бунин окаянный,
пришелец с «Башни» Вячеслав Иванов,
стихийная Марина, Белый А.,
миф Макса – Черубина Габриак...
И соляная каменная Анна,
и тёзка Горький, и эстет Бальмонт,
по щиколотку став в античный понт,
рождали строки разного романа.

“Гомер и море...” – слушал Мандельштам.
Свод Коктебеля превращался в храм,
Волошин нежно пестовал титанов.

VII.

Волошин нежно пестовал титанов.
Кузнец, чеканщик человечьих «я»,
он чтит святую плавность бытия –
полдневную незыблемость и прану.

Как истый жрец, молился Солнцу рьяно
и камни призывал к себе в друзья.
С ним не одна разумная змея
лишилась жала древнего обмана.

Поссорить Макса с кем-то невозможно,
не брали верх над ним ни гнев, ни ложь, но
вдруг ясновидец просыпался в нём:

хозяин в руку брал ладонь, и, может,
он знал извилинки души прохожей,
рисуя сердцем, кистью и пером.

VIII.

Рисуя сердцем, кистью и пером,
Макс создавал сплошные акварели.
Сожжённая природа Коктебеля
в нём глаз соединила с языком.

Сквозь почву скалы лезли напролом,
приветствуя его, и вслед глядели,
меняя лики. Он стоял у мели,
но видел остро, за земным ядром.

Сквозь мифопоэтичность миражей
Макс чуял оси точных чертежей
и трепет прочной буквенной колонны.

Латинский Дух алкеевых страниц,
он пред историей склонялся ниц –
в хитоне, босоногий, вселюблённый.

IX.

В хитоне, босоногий, вселюблённый,
он с детства путешествия любил.
И азиатскую арбу, и Нила ил,
и лотос, и тибетские поклоны –

в душе. Попал в Париж во время оно.
И бархатную куртку там носил,
дышал, кипел и жил что было сил...
Но в Коктебель тянулся непреклонно.

Он с «серой розой» сравнивал Париж.
И город подарил любовь, но тишь
желанную – Парижа знало ль лоно?

Среди классических страдалец Маргарит
Волошин выбрал пару. Мир стоит.
Макс сочинял извечные законы...

X.

Макс сочинял извечные законы,
вводя Сабашникову в крымский рай.
Впорхнул светлоресничный, рыжий май
в покои сердца, синей бухты склоны.
В ветвях Версаля Зевс узнал Юнону.
Ах, в галереях Лувра: «Слово дай –
Любить!» Черёд твой, Гретхен – так играй
брезгливо сердцем, древняя матрона!

Макс был в Париже свой, не кто попало,
живой типаж Латинского квартала –
Марго и обронила честь свою.

Пан брызжет счастьем. Но судьба такая –
жить, призрак тонкой Гретхен упуская,
объединяя всех в своём раю.

XI.

Объединяя всех в своём раю,
Елена (мать) звалась великой Пра.
Кормила люд амброзией с утра
в сапожках, шароварах: «Я в строю.

Орлиный профиль, красоту свою –
в табачный дым. Я вся уже вчера.
Сегодня – Макс, рождённый мною Ра.
Сурова внешне, я юдоль сдаю

проходим странникам. У щиколоток льва
гляжу, как горькая полынная трава
с главы его летит мне на седины.

Германско-запорожских Макс кровей.
Его усыновили суховей
и Русь – в устах живущая былина».

XII.

И Русь – в устах живущая былина,
и Франция – культурный Монпарнас, –
свидетели, как богатырь Пегас
валяся Максом из подручной глины.

Сам бандурист, гусяр, свободный инок,
Волошин знал тягучий русский сказ,
куплет французский – пляж пускался в пляс
и сок стихов жал из аквамаринов.

В гражданскую проклятую войну
Макс (зря?) ничью не выбрал сторону.
Он стал за мать, которая невинна

в сыновних распрях. Белый, Красный брат
сливались в розовом. И Русь, простой солдат,
дышала жарко в спину исполину.

XIII.

Дышала жарко в спину исполину
история житий, вождей, вожжей,
убийства в Угличе, раскола, мятежей,
“кровавых воскресений»... Стаей длинной
слетелись в Коктебельскую долину
за Максом мифы, для живых уже
открылся грот... Ликуя, жен, мужей
встречал Волошин свистом соловьиным.

Лилит (?) болит в груди, где холст-рубаха
в крови от сердца. Сам, из горстки праха,
создал он Еву. Но любовь ничью

так не ценил, как зов земли-константы.
О чём шептали крымские атланты
живущему у мира на краю?

XIV.

Живущему у мира на краю
и с миром отошедшему – раздолье...
Он не терпел преграды, копьё, колья,
лишь – горы, море, степь и слов струю...

При жизни видел крымский Гамаюн
свой лик-гору на Чёрном море. Солью
покрыты веки, лоб тяжёл... Весло ли
рыбарь замедлит, думы взяв в ладью?..

Могила в самом сердце Киммерии.
Вкруг Феодосия, Судак и дух Марии,
второй супруги, плачут здесь втроём.

Могучее в глубинах моря тело.
Над Коктебелем снова Солнце село,
и стала сила Слова серебром.

XV.

...И стала сила Слова серебром
седой полыни на кудрях у Пана.
Киммериянину Максимилиану
со дна морского вышел Крым как Дом.

Суровый Коктебель спит добрым сном,
земля нагая стала легче манны.
Волошин нежно пестовал титанов,
рисую сердцем, кистью и пером.

В хитоне, босоногий, вселюблённый,
Макс сочинял извечные законы,
объединяя всех в своём раю.

И Русь – в устах живущая былина –
дышала жарко в спину исполину,
живущему у мира на краю.

Ирина Коляка

(Республика Крым, г. Щёлкино)

ВЕНОК ВЕНКУ СОНЕТОВ (венок сонетов)

*Юрию Линнику – автору свыше шестисот сонетных Венцов
Сергею Луговцеву – собирателю уникальной коллекции Венков
Сонетов*

Магистрал

Я должное воздать Венку Сонетов
Хочу... и улетаю вольной птицей
В историю, не канувшую в Лету,
Где вспыхнула сонета заряница.

Века преодолев благим приветом,
Она сияет тем, кому не спится
В волшебном волхованье до рассвета,
Чтоб в будущих сонетах воплотиться.

Изящные творения сердец,
Наполненные чувствами и ритмом,
Изысканно вплетаются в Венец.

Вселенским подчиняясь алгоритмам,
В Венке лелеет каждый лепесток
Четырнадцать душой рождённых строк.

1

Я должное воздать Венку Сонетов
Хочу в неувядающем Венке.
Достаточно доступно мне – поэту,
Чтоб импульс от строки задать строке.

Чтоб каждую живым наполнить светом
Хотя бы до излучины в реке,
Что пройдена не раз с попутным ветром,
С кормилом поэтическим в руке.

Мой парусник не даст большого крена,
Пройдя пятнадцать раз по два катрена,
Влекущих за собой по два терцета.

– Зачем? – возможно, спросит кто-то, где-то,
Случайно прикоснувшийся к странице.
– Хочу! И улетаю вольной птицей.

2

Хочу и улетаю вольной птицей
За лёгким и желанным вдохновеньем.
Не дай мне Бог в пути остановиться,
Не справиться с естественным волненьем.

Гармонии заветные частицы
Смыкаются по дивному велению.
Слова послушно вьются вереницей –
Наитие, прозреньё, одоление...

А парусник-фантом обходит рифы,
И курс ему прокладывают рифмы,
Указывая правильный маршрут.

Согласно каноническим заветам
Рождаются сонеты и ведут,
В историю, не канувшую в Лету.

3

В историю, не канувшую в Лету,
Вхожу с благодареньем одержимым.
Готова босиком идти по свету
За Истиной – не в поисках наживы.

Я славлю почитателей сонетов
И тех, кто с ними связан нерушимо:
Сонетных собирателей, поэтов,
Чьи узы со строфой нерасторжимы.

В Венках сонетных вижу с их подачи
Вселенную и числа Фибоначчи,
Спирали, интервалы Пифагора...

Готического зодчества узоры
В них вижу. и Сицилия мне снится,
Где вспыхнула сонета заряница.

4

Где вспыхнула сонета заряница?
В Италии! Якопо да Лентини,
Столетия спустя, я поклониться
Хочу и благодарствую секстине.

Сегодня далеко не единицы
Сонетов во «всемирной паутине» –
Им несть числа, и ширятся границы,
И множатся сонетные картины.

Мне их коловращенье по плечу.
То птицей, то под парусом лечу.
Кто скажет ныне, что сонет бескрыл?

В грядущее дорогу проторил
Отмеченный божественной приметой,
Века преодолев благим приветом.

5

Века преодолев благим приветом,
Со мной Его Величество Сонет.
Надеюсь, что любовь не безответна –
Без Стефаноса мне покоя нет.

По статусу не дока в деле этом,
Но внутренним велением поэт,
Я в юности, надеждою согрета,
Счастливым обнаружила билет.

В потоке вдохновенного блаженства
Не каждый достигает совершенства.
Кому-то достаётся скромный дар...

А кто-то осознал всеилье чар
Луны – полночных сумерек царицы.
Она сияет тем, кому не спится.

6

Она сияет тем, кому не спится –
Богиня среди ночных небесных сфер.
И, кажется, на звёздной колеснице
С Луною в мир приходит Люцифер.

Но, стоит горячо перекреститься,
Изыдет дьявол вмиг, без полумер.
Блажен, кто верит: Господа десница
Повсюду защищает от химер.

Венок сонетный – с Богом разговор,
Дающий для молитв такой простор,
Что в жёстких рамках кажется загадкой.

Но мысль течёт открыто, не украдкой.
Не дремлет сердце – тщательно распето
В волшебном волхованье до рассвета.

7

В волшебном волхованье до рассвета
Сплетаются Венцы из сотен фраз.
Порою в них зимой колдует лето,
То исповедь вершится, то рассказ.
Их авторы взлетают незаметно
И слёзы укрывают в блеске глаз.
И счастье платит звонкою монетой
Познавшему волнующий экстаз.

Кто знает ценность творческих кипений
И силу торжества преодолений,
Тот жаждет вдохновенья вновь и вновь.

К поэзии заветная любовь
Пусть в поющем сердце да святится,
Чтоб в будущих сонетах воплотиться.

8

Чтоб в будущих сонетах воплотиться,
Насыщенные музыкой стихи,
Подобно фантастическим жар-птицам,
Витают и крылаты, и легки.

Им нужно в тишине угмониться,
Впитать неуловимые штрихи.
Быть может, их ваятелю сторицей
Воздастся в царстве муз и их стихий?

Но станет ли венец Венком нетленным?
Дано ли уловить посыл Вселенной,
Из Космоса созвучья извлекая?

Поэты, каждый сам себе истец,
Ускоренным сознанием высекают
Изящные творения сердец.

9

Изящные творения сердец
Легко ложатся в заданную форму,
Что твёрдою словесности мудрец
Нарёк, определив границы нормы.

Сложна, но и покорна наконец,
Прозрачна и чиста, что воздух горный,
И соткана из солнечных колец,
Не сжатых, а немислимо просторных.

Каноном обозначенные своды
Дают непостижимую свободу!
В Венце я отыскала ключ ментальный.

И словно прикасаюсь к некой тайне –
Мне Космоса каналы приоткрыты,
Наполненные чувствами и ритмом.

10

Наполненные чувствами и ритмом,
Вселенскую энергией кипучей,
Живою благодатною молитвой
Приходят в мир сонетные созвучья.

Строги, геометричны, грановиты,
При этом мелодичны и певучи,
Венки цветами строчными увиты,
Что гроздьями волшебных многозвучий.

Для тех, кто сердцем слышит, в этих песнях
Не только звуки музыки чудесной –
Поэзии живительной истоки.

Пленяют душу искренние строки.
Сонеты (каждый – сутью бубенец)
Изысканно вплетаются в Венец.

11

Изысканно вплетаются в Венец
Сонеты, порождённые сознанием.
И всякий венценосный удалец –
Космический посланник мироздания.

Незримый галактический гонец
Несёт поэту радость созиданья.
Но каждый ли сплетённый образец
Достоин несомненного признанья?

Тому, кто сможет замысел прочесть,
От автора поклон, хвала и честь.
Поверьте, он творит не ради блага.

Венок спиралью льётся на бумагу,
Порою неосознанным и скрытым
Вселенским подчиняясь алгоритмам.

12

Вселенским подчиняясь алгоритмам,
Пульсирует сонетная строка.
И к Богу обращённая молитва
Сердечна, даже если коротка.

Защиту шлёт, подобно ветке мирта.
В ней сила благотворного глотка.
Не ранит, задевая словом-бритвой,
А лечит, и блаженна, и кротка.

Хвала за откровенья Небесам!
Ведомы мы в пути, но всякий сам
Влачит свой крест за тяжкие грехи.

Когда слова смиренны и тихи,
Божественной энергии поток
В Венке лелеет каждый лепесток.

13

В Венке лелеет каждый лепесток
Незримо извлекаемые мысли.
Хочу, чтоб каждый дивный завиток
Наполнился и мудростью, и смыслом.

Где фразы зарождается исток?
Кто льёт слова из звёздных коромысел?
Мне рано подводить земной итог –
Дар Неба до конца хочу осмыслить.

Я с Ангелом, стоящим за плечом,
Где Логоса энергия ключом
В безмерном разливается пространстве.

Увы, ослабевае ветер странствий,
Пятнадцать раз напевший в краткий срок
Четырнадцать душой рождённых строк.

14

Четырнадцать душой рождённых строк,
Где первая с последней пелись трижды,

Свела пятнадцать раз, и пусть «урок»
Не станет достоянием невежды.

Кому-то, вероятно, будет впрок.
Кого-то осчастливит, как и прежде,
Диктуемый сознанием Венок,
Искрящийся немеркнувшей надеждой.

Замкнётся строчный круг – вернусь в начало,
Что прежде Магистралом увенчала,
А дальше шла за строками вперёд.

Сюжетом оправдала хитрый ход.
Но вот смогла ли, замыслом задета,
Я должное воздать Венку Сонетов?

20.01.2015 г.

Нелёгкий сонет

Однажды навсегда прервётся нить –
Незримые врата закроет небо...
Безудержно захочешь позвонить
Тому, кто близко был, а в мыслях не был.

Поймёшь, что смысла нет роптать и ныть...
Останется смиренно править требы
И в памяти простуженной хранить
Стакан гранёный с чёрствой коркой хлеба.

Невольно задевает и грустит
Нелёгкий мой сонет, уныло плачет:
Порою боль непросто превозмочь.

От гнёта запоздалого «прости»
Смогу ли оградить тебя иначе,
О доме забывающая дочь?

Сонет о боли и вере

А есть ли юбилеи у беды?
Тиранят души памятные даты,
И раны, нанесённые когда-то,
Саднят порой, что свежие следы.

Не гасятся потоками воды
Сердца, печальным пламенем объяты.
А время, что безвинно виновато,
Былое вновь и снова бередит.

Пусть память так жестока, только всё же
Не дай забвенья мне, Великий Боже –
Блаженно наказание Твоё.

Найдя в себе смирение своё,
Паду к Твоим стопам с мольбою вящей.
Сквозь боль Тебя, уверовав, обрящу.

Сонет о стремлении ввысь

Астральный свет на спящие равнины
Струится полнолунным серебром.
И чудится размашистым пером
Мне млечный путь в ночном аквамарине.

Влечёт... а я в объятиях перины
Взываю: вдохновения паром,
В глубь космоса сквозь призрачный проём
Умчи. Не дай уснуть на середине.

Не дай, судьба, мне немощным поэтом
Безвольно слиться с тенью в мире этом –
Позволь писать стихи пером небесным.

Приблизь меня к вершинам неизвестным.
Смогу ли я постичь, с высот взирая,
Все тайны поэтического рая?

Сведения об авторе: Коляка Ирина Васильевна, поэт, член
Союза писателей Республики Крым, член Союза писателей-ма-
ринистов Крыма, член Конгресса литераторов Украины. E-mail:
kolyaka64@mail.ru

Марк Луцкий
(Израиль, Хайфа)

СЛАВА СОНЕТИСТОВ

ВЕНОК СОНЕТОВ

1

*Олегу Федотову, вдохновителю
и организатору VII симпозиума Школы сонета*

Москва, Москва, ты чувствуешь сонет,
Вокруг разлиты и любовь, и нега,
То достижение вещего Олега,
Учёный муж лобзаннями согрет.

Он даст и указанье, и совет,
Профессор, академик и коллега,
В нём видим умудрённого стратега.
Отец, Батяня, Главсонетовед.

«Уж мрак упал, ни тропки, ни кургана,
Смотрю на небо: звёзды нас проводят .
Блеснуло облако? Денница всходит?
То блещет Днестр, маяк у Аккермана»¹

Федотов – сам маяк. Даёт указку!
От сердца шлешь свои любовь и ласку,

2

Данте Алигьери (1265 – 1321)

От сердца шлешь свои любовь и ласку,
От тех далёких дантовых времён,
Великий флорентиец – знает он,
Куда, какую, где положит краску.

И воспоёт мадонну-златовласку,
Поэта захватившую в полон,
И вновь сонет очередной рождён,
Он будоражит, производит встряску.

¹ *Адам Мицкевич* «Аккерманские встречи» из цикла «Крымские сонеты», перевод с польского Олега Федотова.

«О сладостный сонет, ты речь ведёшь
О той, с которой честь для каждой знатья,
Ты встретил или встретишь, может статься,
Того, кого ты братом назовёшь».¹

Своим сонетом всем даёт подсказку,
И вот идём в божественную сказку.

3

Юрию Линнику, автору 623 венков сонетов

И вот идём в божественную сказку,
Где царствует известный корифей –
Ю. Линник, что поэзией своей
Сразил Петрозаводск, Москву, Аляску.

Он получил всемирную огласку,
Его Пегас – мощнейший из коней,
Колёсный бег, скольжение саней,
Знать, получил солидную закваску.

«Не в силах скрыть восторг и восхищенье
Перед венком сонета! Что за лад
В себе творит рифм-шестерён вращенье?
Пусть ими наслаждается мой взгляд».²

Венки сонетов. Чемпион-поэт.
Мадонн святых тут обнаружен след.

4

Франческо Петрарке (1304 – 1374)

Мадонн святых тут обнаружен след
В созвездии катренов и терцетов,
Как образец для будущих поэтов
Рождается классический сюжет.

Он источает колоссальный свет,
В нём столько обещаний и обетов
И тонких поэтических секретов,
В какие рифмы звонкие одет!

¹ Данте Алигьери «О сладостный сонет, ты речь ведёшь ...», перевод с итальянского Евгения Солоновича.

² Юрий Линник «Вестник», венок сонетов.

«Небесный луч, нас устремлявший к цели,
Дающий жизнь тому, что сокровенно,
Угас – и с ним иссякла Гиппокрена,
А мы удивлены, что оскудели».¹

В сонетном деле оскуденья нет,
С тех пор промчалось столько сотен лет.

5

*Алексею Бердникову, автору многочисленных
сонетов, венков и романа в венках сонетов*

С тех пор промчалось столько сотен лет,
Но жив сонет на континентах многих,
В столицах жив и в деревнях убогих –
Бойкот – границам, здесь на них – запрет.

В Канаде тот сонетный силуэт
Влюбил в себя девчонок волооких,
Порою разбитных, не шибко строгих, –
Их удержал от предстоящих бед.

«Так Вы и есть тот самый Дон Жуан –
Чудовище нахального разврата,
Губившее без смысла и возврата
Разнообразнейших Эльвир и Анн?»².

Поэт везёт тяжелую коляску.
От тех времён, однако, видим связку.

6

Пьеру де Ронсару (1524 – 1585)

От тех времён, однако, видим связку,
Возможно, нам послал её Ронсар,
Сумев воспеть своей любви пожар,
Кастальский ключ и на болоте ряску.

¹ Франческо Петрарка «Сонет VII» из цикла «Сонеты на жизнь мадонны Лауры», перевод с итальянского Ариадны Эфрос.

² Алексей Бердников «Записки доктора Иволгина» (роман в венках сонетов).

Мог сообщить интимную побаску,
Неважно – был ли молод он иль стар,
Опишет и альков, и будуар,
Гасконку и бургундку, и эльзаску.

«Там, где Кастаньские струятся воды,
И там, на склоне геликонских круч,
Где под копытом конским хлынул ключ,
Водил я, Сёстры, с вами хороводы».¹

Знал хоровод, и огненную пляску –
На Данта стих свою надели маску.

7

*Ларисе Сугай, поэту, профессору,
доктору филологических наук,
специалисту по твердым строфическим
формам*

На Данта стих свою надели маску
Поэты разных стилей и эпох,
Знать, потому распорядился Бог
Направить к ним Сугай, энтузиастку.

И смело подошла она к участку,
Хотя и сокрушалась всё же: «Ох,
Ей-Богу, Ты застал меня врасплох,
Хотя я подготовила отмазку:

«Не доводилось мне слагать сонеты –
Сколь проще о сонетах рассуждать,
Чем по канону мыслию блуждать
В аллеях поэтической планеты».²

И снова стих профессором воспет,
Ещё возрос к сонетам пиетет.

8

Луису де Камозенсу (1524–1580)

Ещё возрос к сонетам пиетет.
Всё захлестнул сонетов мощный вал,

¹ *Пьер Ронсар* «Обет», перевод с французского Романа Дубровкина.

² *Лариса Сугай* «Не доводилось мне слагать сонеты...»

«Им скорбну мысль Камоэнс облакал» – ¹
Поэт, презревший тихий кабинет.

Да, странствия – его приоритет,
Их много он в сонетах воспевал.
Вот это и создало пьедестал –
Почёт и славу, и авторитет.

«Любовь и разум, истина, почёт
Дают нам веру в собственные силы,
Но случай, время, жребий наш постылый –
Они закон, которым мир живёт»²

Наверное, чьи судьбы нелегки,
Творят сонетов чудные венки.

9

*Владимиру Корману,
автору сонетов, венков и короны сонетов*

Творят сонетов чудные венки,
А он ещё короной коронован.
В стихах завидно лёгок и раскован
Всем трудностям огромным вопреки.

И мчатся строки наперегонки,
Маэстро! Я, признаться, очарован,
Подтекстами буквально заколдован –
Они и широки, и глубоки.

«Но каждый истукан на пьедестале
Всегда вещал (и до сих пор твердит),
Что райский путь для смиренных не закрыт,
Лишь только б власть и веру почитали»³.

Подстать сонетам залы и салоны –
Из них слагают целые короны.

¹ Александр Пушкин «Суровый Дант не презирал сонета ...»

² Луис де Камоэнс «Любовь и разум, истина, почёт ...», перевод с португальского Вильгельма Левика.

³ Владимир Корман «Парадиз», венок сонетов.

10

Лопе де Вега (1562 – 1635)

Из них слагают целые короны.
Де Вега Лопе очень знаменит,
В сонетах безусловный эрудит,
Читают их крестьяне и бароны.

Средь сонетистов есть и чемпионы,
И здесь испанец – явный фаворит.
Три тысячи стихов! – история гласит –
В его активе! Право, легионы!

«Ах, Виоланта, тяжек твой каприз:
– Порадуй-ка меня своим сонетом!
Да был бы я хоть плохоньким поэтом,
Пустил бы два катрена сверху вниз ...»¹

Вновь из Мадрида, Лондона, Вероны,
Со многих стран сонетов эшелоны.

11

*Сергею Луговцеву, исследователю
и коллекционеру венков сонетов,
сбравшему более 6000 текстов венков*

Со многих стран сонетов эшелоны
Им сведены в подробный каталог,
Наверное, ему Господь помог
Собрать в реестр «венковые персоны»,

Преодолеть различные препоны,
Венков создать несокрушимый блок –
Взошли Бальмонт и Брюсов на порог,
Но рядом с ними есть и эпигоны .

«Библиофил и лучший из читателей,
Контактен и надёжен, крепко шит,
Из племени неистовых искателей
Предстал пред нами этот одессит»²

¹ *Лопе де Вега* «Случайный сонет», перевод с испанского Марка Луцкого.

² *Марк Луцкий* «Посвящение Сергею Луговцеву».

Слились, как будто в реку ручейки,
Торжественною формою близки.

12

Уильяму Шекспиру (1564–1616)

Торжественною формою близки.
В Италии и Франции куплеты,
Но славятся английские сонеты
Ключом-двустигмием – строги и крепки.

Шекспировы концовки велики,
И мудрости они имеют меты,
Пойди, найди такую! Мудрость, где ты?
И я пасую – явно не с руки.

«Но нет угрозы титулам моим
Пожизненным: любил, люблю, любим».¹
«С твоей любовью, с памятью о ней
Всех королей на свете я сильнее».²

Шекспир, как видно, очень много мог,
А в результате чувствуешь итог.

13

*Елизавете Дейк,
автору философских сонетов и венков*

А в результате чувствуешь итог
Тех поисков и сладостных мучений.
Кто автор? Простачок ли, новый гений,
Что пламя мысли над строкой возжёт?

Звучит порой с Всевышним диалог,
По существу, без лишних словопрений,
Там переключка разных поколений,
А вывод чётко, выдержан и строг.

«Высокое прожитие» – мой храм,
Я в нём равна себе. Здесь нет соседей,

¹ Уильям Шекспир, ключ сонета 25.

² Он же, ключ сонета 29, перевод с английского Самуила Маршака.

Простор – ездай хоть на велосипеде!
Нет потолка, взлетай к другим мирам»¹.

Хранит очарование венков
Магических четырнадцати строк.

14

Франце Прешерну (1800–1849)

Магических четырнадцати строк
Великому словенцу было мало,
Душа его мучительно искала
Солидных форм. Он в этом был высок.

Венок сонетный был от нас далёк,
Его России явно не хватало.
Профессор Корш тут положил начало,
И русский перевод на полку лёг.

«Венок певец твой новый вьёт для света:
Пятнадцать в нём сонетов сплетено,
И магистрал, последнее звено,
Связует рифмы каждого сонета».²

Венок – предмет учёнейших бесед,
Москва, Москва ты чувствуешь сонет,

Магистрал (акrostих)

Москва, Москва ты чувствуешь сонет,
От сердца шлешь свои любовь и ласку,
И вот идём в божественную сказку –
Мадонн святых тут обнаружен след.

С тех пор промчалось столько сотен лет,
От тех времён, однако, видим связку –
На Данта стих свою надели маску,
Ещё возрос к сонетам пиетет.

Творят сонетов чудные венки,
Из них слагают целые короны,

¹ *Елизавета Дейк* «Луч золотистый», венок сонетов.

² *Франце Прешерн* «Сонетный венец», перевод со словенского Фёдора Корша.

Со многих стран сонетов эшелоны –
Торжественною формою близки.

А в результате чувствуешь итог
Магических четырнадцати строк.

07.09.2015

Сведения об авторе: Луцкий Марк Семёнович, поэт, прозаик, переводчик, публицист, лауреат многих. Международных литературных конкурсов, награждён Золотой Есенинской медалью, медалями «Н.В. Гоголь», «М.Ю. Лермонтов», «За труды в просвещении, культуре и литературе» и др., член Союза российских писателей, Союза русскоязычных писателей Израиля, Союза писателей стран Северной Америки, Почётный член Союза русскоязычных писателей Болгарии. E-mail: mar-luckij@yandex.ru

Иван Андреевич Лёвин
(Москва, ГБОУ «Школа № 2026»)

ДИАЛЕКТИКА МИФОЛОГЕМ «ВЕНКА СОНЕТОВ» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА КАК ТЕКСТОБРАЗУЮЩИЙ ПРИЗНАК

Резюме. В статье рассматривается такой текстообразующий признак как единство образов «Венка сонетов» Вяч. Иванова. Центральными образами произведения являются Дионис и Христос, языческое и христианское. Автор статьи проводит анализ поэтических средств языка поэта, благодаря которым достигается единство образа.

Ключевые слова: венок сонетов, мифологема, диалектика, Дионис, Христос, текстообразующие признаки, оппозиция, лексикосемантическое поле.

В данной статье речь пойдёт о символическом значении образов в «Венке сонетов» (1909) поэта и философа серебряного века Вячеслава Ивановича Иванова (1866–1949).

Отметим, что пятнадцать сонетов композиционно оформляются в единый текст, и анализ образов венка сонетов является одним из связующих элементов анализа межтекстовых связей. Единство образов – один из формальных текстообразующих признаков, к которым также относятся заглавие лирического

произведения и тексты в препозиции (в данном случае – эпиграф). Кроме единства образов среди внутренних связей отметим следующие:

1. Единство тематики.
2. Единство лирического субъекта.
3. Лексико-семантические и мотивные повторы.

Анализ двух центральных мифологических образов станет объектом исследования. Для философской поэтики Вяч. Иванова характерна диалектика мифологем «Дионис» и «Христос», соединение образов греческого бога и Спасителя в одном «страдающем боге». Рассмотрим, какими средствами языка пользуется поэт, чтобы выразить данную диалектику в своём первом «Венке сонетов» 1909 г., посвящённом супруге поэта, Лидии Дмитриевне Зиновьевой-Аннибал, ушедшей из жизни 17 октября 1907 г.

Лирическое «мы», «скорбящая чета», ощущая себя в единстве, всё время испытывает над собой третью силу, к которой апеллирует в постижении истины, силу, через которую разрешает разорванность и укрепляет единство двоих, которая в мире жизни, в мире разгула дионисийского порыва свела их вместе:

*Чей циркуль нас поставил, чей отвес
Колоннами пурпурного собора [1: 207]*

*Два толмача неведомых имён
Того, чей путь усладой роз устлать горит Аврора... [1: 208]*

*Чья власть, одна, слиянных нас надмила –
Двусветлый дар струить, чтоб темь пила, –
Двух сплавленных чтоб света не затмила? [1: 208]*

*Одна рука одержит удила
Двух скакунов. Одним браздам покорны.
Один взнуздал наездник-демон коней... [1: 209]*

В сонетах имманентно присутствует и третий субъект, не проявляющий себя в речи, но всё-таки выражающий себя, имеющий свой «logos» в судьбе «двоих». И всё, что происходит, что подчинено «единому полёту», одному стремлению, подчинено «власти» этого «наездника». И судьбу меняет Он:

*В одном ярме, упорных два вола,
Мы плуг влекли через целины живые,*

*Доколь в страду и полдни полевые
Единоного, щадя, не отпрягла
Хозяина прилежная забота... [1: 211]*

Кто он? – «Единый», «Хозяин», кто разъединил, поделил двух
единых, тот, кому «нет в устах укора».

*И спит народ и стража у креста,
И пьян дремой предсмертной пригвождённый.
Но, преклонив к нам облик измождённый:
«В иныя взят, – так молвит он, – места,
По Ком тоской болеете вы оба... [1: 212]*

Чтобы определить сущность образа третьего субъекта в венке сонетов Вяч. Иванова, необходимо обратиться к философским текстам поэта, в силу того, что философский и поэтический тексты находятся в тесной связи и проясняют смысл друг друга.

«Но Дионис всё же был, в глазах тех древних людей, не богом диких свадеб и совокупления (у Иванова в венке сонетов этого, действительно, нет – И.Л.), но богом мёртвых и сени смертной и, отдаваясь сам на растерзание и увлекая за собою в ночь бесчисленные жертвы, вносил смерть в ликование живых. И в смерти улыбался улыбкой ликующего возврата, божественный свидетель неистребимой рождающей силы. Он был благовещием радостной смерти, таящей в себе обеты иной жизни там, внизу, и обновлённых упоений жизни здесь, на земле. Бог страдающий, бог ликующий – эти два лика изначально были в нём нераздельно и неслиянно зримы» [2: 32–33]

В поэзии эта философия развивается по диалектическому закону в полной мере.

Два образа «третьего» эксплицитно присутствуют в тексте, проходят через все четырнадцать сонетов – это образы Диониса (Вакха) и Христа. Символика и атрибутика языческого и христианского начал как мифологических сущностей совпадает. Во-первых, это образы, окрашенные в красный, алый, рдяный цвет, что реализуется в ЛСП «красный/красный»: Дионис – бог виноделия, Христос – агнец, закланный как жертва, проливший свою кровь на кресте; во-вторых, данные образы сопровождается мифологема жертвы и страдания, которая присуща и лирическому «мы». Через Диониса «чета» приходит к искуплению во Христе:

*Мы – двух теней скорбящая чета
Над сном теней Сновидца грёзы сонной...
И снится нам: меж спящих благовонный
Мы алавастр несём к ногам Христа... [2: 212] –
чтобы принести жертву, дар:
И рдяных роз к подножию Креста
Рассыпали пылающее бремя... [1: 214]*

Дионис (Вакх) у Иванова фигурирует не как языческое божество, покровительствующее в пьяном действе, и не как божество вообще, а именно как страдающее и страждущее божество. Сема «страдание/ жертва» будет полностью перенесена на образ Христа, несмотря на то, что присутствует атрибут «пляски», который постоянно в мифологии сопровождает «пьяного бога»: «когда один в священном пляшет круге», «так в пляске мы на лобной выси темя». Дионис готовил «сев дальних солнц в глухую новь племён», чтобы праздновать «гостины». Проводится параллель между пиршеством Вакха и Вечерей Христа, когда ученики пили вино, в церковном обряде символизирующее кровь искупителя, которой причащаются верующие на таинстве Причастия:

*Ты, Дионис, гостей родной чужбины
Скрестил пути и праздновал гостины! [1: 213]*
*Единых тайн двугласные уста,
Мы бросили довременное семя
В твои бразды, беременное Время, –
Иакха сев для вечера Христа. [1: 214]*

Всё, что было в мире языческом, в мире до Христа, и у греков древнего полиса и у Вячеслава Иванова с Лидией Зиновьевой-Аннибал, было подготовительным этапом в жизни. Вино не противоречит новой жизни, оно полностью вводит в неё, даже разьединённых смертью.

*Глядим, дивясь, оба:
Ваяньями гробница увита, –
Всю Вакх заткал снаружи гроздьев силой
И стае птиц их отдал светлокрылой. [1: 213]*

Произошёл переход от язычества ко Христу, «сев» Иакха – «сев» виноградников, «гроздьев», для крови Христовой. Жизнь – причастие, таинство, не ясное самому поэту, но наполняющее его новым светом, новым смыслом, чтобы здесь, на земле продолжать свой жизненный путь, не скорбя о потере, ибо даже вечная оппозиция неба и земли – ничто против истинного, духовного единства.

Смерть в философии и поэтике Вяч. Иванова для супругов, для «скорбящей четы» – новый брак, не земной, не тот, что связывает два сердца, не временный, а брак вечный, который быть расторгнутым уже не может. Здесь проявляет себя вторящий христианской символике образ невесты, вечной Невесты, с которой сочетался браком Иисус Христос. Этот образ побеждает все древнегреческие мифологемы, насыщающие сонеты древним смыслом, вводящие образ древней Красоты:

*И знаем: плоть земли – гробница та.
Невеста, нам предстала ты могилой,
Где древняя почит Красота. [1: 213]*

Обратим внимание на то, как мотив «борьбы/победы» дополняет диалектику образов Диониса и Христа:

*Так в пляске мы на лобной выси темя,
На страшные в венках взошли места. [1: 214]*

Происходит совмещение атрибута победного языческого ритуала «пляски» с атрибутом жертвы и страдания христианской символики «венком». Как может лирический субъект выразить то светлое чувство победы над мраком, соединить чувство совершения предстоящей жертвы, взойдя «на страшные места»? Дионисийское прошлое диалектически перетекает в настоящее и будущее Христово. Вино становится кровью, пляска искупается жертвой – смертью супруги. И через смерть чета восходит к вечности.

В завершающем терцете четырнадцатого сонета, который по праву занимает свою логическую композиционную ступень, актуализируются все связи, сходятся в одну точку все текстообразующие элементы. Это не только кольцевая композиция строк, когда первая строка становится последней, закругляет венки,

вбирает весь предыдущий смысл, приходит к отправной точке, из которой исходит поэт в своём размышлении о смысле и образе Любви, но полное совмещение мифологем Диониса и Христа в образе рдяного (алого, кровавого) Крестителя, который является плодородящим и жертвенным, возделывателем и хранителем земли:

*Богдох, тебе, земли Креститель рдяный,
Излили сок медвяный, полднем пьяный,
Мы, два грозой зажжённые ствола. [1: 216]*

Крещение земной плоти происходит путём излияния на неё всесозидающего начала Любви.

Анализ одной из текстообразующих связей «Венка сонетов» Вячеслава показал, что совокупность из пятнадцати сплетенных сонетов не является циклом, но является единым текстом, поскольку структурно каждый сонет венка связан с другим, предшествующим и последующим, на основе текстовых переходов, т.е. связан композиционно. Поэтому каждый сонет следует рассматривать не только как самостоятельное стихотворение, но и как часть единого целостного произведения. Единство текста прослеживается также и на уровне лексико-семантических переключек, единства темы, единства раскрытия образа, и раскрытия повторяющихся от сонета к сонету мотивов.

Литература

1. Иванов В. Лирика. Мн.: 2000.
2. Иванов В.И. По звёздам. // Иванов В.И. По звёздам. Борозды и межи. М., 2007.

Сведения об авторе: *Лёвин Иван Андреевич*, Москва, Учитель русского языка и литературы ГБОУ «Школы № 2026». E-mail: nicglocke-mann@yandex.ru

ДИАЛОГИ В ВЕНКАХ СОНЕТОВ

Ольга Мищенко (Миоль)
(Россия, г. Рязань)

Александр Ребриков
(Беларусь, г. Минск)

К ТЕЛЕФОНУ, СЛОВНО К МАННЕ.

Венок сонетов на магистрал Гарсиа Лорки

Федерико Гарсиа Лорка

Магистрал

Я прынул к телефону, словно к манне
небесной среди мертвенного зноя.
Пески дышали южною весною,
цвел папоротник в северном тумане.
Откуда-то из темной глухомани
запела даль рассветною сосною,
и как венок надежды надо мною
плыл голос твой, вибрируя в мембране.
Далекий голос, нежный и неверный,
затерянный, затихший дрожью в теле.
Такой далекий, словно из-за гроба.
Затерянный, как раненая серна.
Затихший, как рыдание в метели.
И каждой жилке внятны до озноба!

Перевод А. Гелескула

1. Александр Ребриков

Я прынул к телефону, словно к манне...
Ударом: «Абонент не отвечает...»
И снова тьма. И полон мир печали...
И сколько ждать? – нависло страшной тайной.

Звонок. И нежный голос: «Я скучала...»
И вихрь, ворвавшись, разметал сомненья,
Туманы превратив в прикосновенье.
Мы говорили. Всё вокруг молчало...

И время протекало, нас минуя:
И двигались, чему-то в такт, планеты.
Столетия проплывали чередою...

За облаками пикколо тоскует,
Улыбкой отражаясь на портрете –
Небесной среди мертвенного зноя.

2. Ольга Мищенко

Небесной среди мертвенного зноя
Нам показалась музыка пустыни.
Сжигало солнце – прошлое... Святыни –
Как миражи являлись нам... Покоем

Усталость рассыпалась на песчинки
И в небо уносилась суховеем...
Мы будущим отчаянно болеем
И судеб сохраняем фотоснимки.

Безмолвие сыпучего пространства,
Где иллюзорность – жизненное кредо –
Живёт под воспалённою луною,
Не зная ни оков, ни постоянства...

Не ведая испуганного бреда,
Пески дышали южною весною.

3. Александр Ребриков

Пески дышали южною весною,
Пылало солнце раскалённой печью,

И сухость ветра сковывала речи...
И мы ушли в страну с тугой волною –
На берег шумный, в музыку прибоя,
Под слёзы моря, в искристую горечь...
Сегодня даже не хотелось спорить...
Ты уходила – шёл я за тобою...
И поднимались стены винограда,
Вбирающие жадно солнца соки,
Чтоб выплеснуть в хрусталь хмельным дурманом...
Шёл за тобой, любовь, – моя награда...
И жгла весна, и раньше всяких сроков
Цвёл папоротник в северном тумане.

4. Ольга Мищенкова

Цвёл папоротник в северном тумане –
Мы загадали. Сбудется гаданье?..
Сильнее самых сильных предсказаний –
Боязнь, что предсказание обманет...
Цвёл папоротник. Помнишь ли, любимый –
Июльской ночи волшебство вершилось,
И сердце на Купалу чаще билось,
И жгло призывной Песней лебединой.
А нам хотелось – навсегда горенья –
Цвёл папоротник вдохновенным чудом.
Казалось, будто утро не настанет...
Приходят сны безумным отраженьем
Вчерашнего... И мы бежим... Откуда?
Откуда-то, из темной глухомани...

5. Александр Ребриков

Откуда-то, из темной глухомани
Раскидывает покрывало Никта,
На чёрном звёзды вышивает. Нитки
Прядут ей струнами гитар цыгане...
Янтарь с рубином – искр костровых всполох –
Предшественник восточных ярких зарев,

И дым – зачатие туманных марев,
Ложится в отдыхающих просторах...

Вдруг раскалился стык земли и неба –
То Гелиос выводит колесницу,
Сон гонит облачную белизною,

Пускает стрелы, взятые у Феба,
Протягивает к нам свою десницу,
Запела даль рассветною сосною...

6. Ольга Мищенкова

Запела даль рассветною сосною.
Над головой – из малахита купол,
Стволы их – янтарём горят... И пурпур
По облакам – над утренней рекою...

Мы здесь одни... Читаем на ночь Лорку,
Гуляем по задумчивой Гранаде...
Грустим слегка о рыжем листопаде –
Устроит ветер завтра клёнам порку.

Ты что-то пишешь, я – рисую осень,
Ты говоришь, что осени не знаю...
Тебе свои секреты не открою...

Ты говоришь, что темновата просинь –
Мне всё равно... Я по тебе скучаю,
И как веночек – надежды надо мною...

7. Александр Ребриков

И, как веночек надежды, надо мною
Горячих рук твоих прикосновение.
Сердеч не удержишь притяженьем –
Нас встречи ждут... Мы не «гора с горою»...

И ветры злые и наветы злые
Межой не станут и скалой гранитной.
И злопыхатель, даже самый хитрый,
Не выгонит нас под дожди косые.

Я жду, приди, хотя бы сердца стуком,
Рассветной тенью, или сна мерцаньем,
Иль ангелом, пусть без чинов и званий...

Пришла... С эскортом телефонных звуков!
Замрите все – я музыке внимаю!
Плыл голос твой, вибрируя в мембране...

8. Ольга Мищенко

Плыл голос твой, вибрируя в мембране...
Казалось мне – века остановились...
Казалось, мы с тобой развоплотились
И вновь пришли, как инопланетяне.

Плыл голос твой... И в бархатном убранстве
Души коснулось ласковое слово...
Оно покинуть, кажется, готово
Навек твоё холодное пространство...

Плыл голос твой таинственным виденьем,
И чистым нотам трепетность внимала,
И растворялась в суете безмерной...

Ты отзывался новым откровеньем,
Я слушала тебя и привыкала –
Далекий голос, нежный и неверный...

9. Александр Ребриков

...Далёкий голос, нежный и неверный,
Прильнувший полукриком расстояний.
Безумство, стук встреч и расставаний,
Пронзило, как стрела пронзает серну...

И трубка, полированным базальтом,
Вжигает в руку молнии и стылость...
Уйди, печаль, – со мною ты простилась,
Мне Мир поёт струною Ля на альте,

Подстраиваясь к звукам камертонным,
Пульсирует, стихая и вскипая,
То в шёпот прячась, слышный еле-еле...

Я слушаю тебя с немым восторгом,
Я в звуке голоса родного замираю,
Затерянный, затихший дрожью в теле...

10. Ольга Мищенкова

Затерянный, затихший дрожью в теле –
Явился Голос твой из ниоткуда...
Вовек теперь его не позабуду,
Расслышу даже в музыке метели –
Февралевостью... Белых рос причуда –
Первопричина песни листопада...
Пурга касается кудряшек сада –
Иного нам уже не нужно чуда...
Как будто мяты перечной волнение –
И Голос твой – предмартовским романсом
Явил предвосхищение озноба...
Восторгом остановлены мгновенья...
Ушедший голос слышу диссонансом –
Такой далекий, словно из-за гроба.

11 Александр Ребриков

Такой далёкий, словно из-за гроба,
По нашим судьбам, по сердцам, по душам
Промчится дух авгиевых конюшен
Со стадом палачей высокой пробы.
И станет хаять, облекать позором,
Роняя клочья ядовитой пены.
Приду потомком Зевса и Алкмены,
От рухляди очищу путь к просторам.
И что прогнило – унесётся, рухнет.
Я дам испить февральского заката,
Бальзам любви – мою заботу, верность –
Для твоего мятущегося духа.
И он забудет то, что был когда-то
затерянный, как раненая серна.

12. Ольга Мищенкова

Затерянный, как раненая серна,
Жил Голос не февральским междометьем...
Летели в никуда его столетья,
Не по струне смычок скользил – по нерву...

Не Бахианой Лобоса¹ – смятением
Его переполнялась обречённость,
И каждой нотой – лет опустошённость,
И полутонем каждым – зим волнение...

Он плакал, плакал откровеньем вёсен
И горевал о прожитом напрасно...
Его услышать звёзды не хотели.

Цветёт в его садах сегодня осень,
В аллеях – Голос нежный, в тёмно-красном,
Затихший, как рыдание в метели.

12. Александр Ребриков

Затерянный, как раненая серна,
Как верность донны Анны Командору,
Как свет для добродетели – укором,
Как плуга лемех – девственности дёрна.

Так голоса, сплетаясь, всё ломают
Поют вдвоём по пуританству тризну
И топчут, не стесняясь, укоризну
Тупого света и злословий стаю.

В другие песни я теперь вступаю,
И страхи в страхе уползают в щели,
Бегут – под треск мороза, птичьи трели.

Сплю иль не сплю, в реальном иль мечтаю,
Дыханье приглушив, иду я к цели
Затихший, как рыдания в метели...

¹ «Бразильская Бахиана 5» Вила-Лобос (отр.) – Г.Вишневская <http://www.youtube.com/watch?v=74dZaoblHIs>

13. Александр Ребриков

Затихший, как рыдания в метели,
Звучал твой голос, как цветок увядший,
Не перестав быть нежным и манящим,
Лёг на щите моём печальной черни...

И вновь молю, чтоб не бросала трубку,
Не обрывала нити разговора...
Стремлюсь к тебе, к тебе – под негу взора,
Хочу узнать, какого вкуса губы...

Живой я, и хочу живого счастья.
Лечу – руки коснуться долгожданной.
И слово русское твержу – «азноба»!

Прими в успокоении участие,
Я рвусь твой взгляд поймать, такой туманный
И каждой жилкой внятней – до озноба!

14. Ольга Мищенкова

И каждой жилке – внятней – до озноба! –
Твой Голос – вдохновенное признание...
Дни пробегают нервом ожидания –
Билет, вокзал, перрон, плацкарт, дорога...

Твой Голос – вопреки всем предсказаниям,
Рассудку вопреки, дождям и грозам,
И даже вопреки тому, что поздно
Пить на десерт аперитив желанья...

Среди бульваров, лет и перекрёстков,
И улиц, незнакомых ранним утром,
В калейдоскопе лиц, машин, рекламы,

Ответов глупых и немых вопросов...
Твой Голос слышен Вечностью как будто:
«Я прянул к телефону, словно к манне»...

14. Александр Ребриков

И в каждой жилке, внятной до озноба,
Грядущего проскальзывают кадры,

Как ангелы, играющие в нарды,
Ждут, двигая нас, в очереди хода.

И радуются совпаденью чисел,
И умножают радость нашу на два,
И марсовым бравируют парадом,
Когда всплетут несовпаденье мыслей.

Я безразличен к их пустым игрушкам,
И в чём уверен – игры не разрушат.
Пусть для приличия вскричу: «Осанна!»

Но ангелы мне не сломают душу...
Под звук звонка любые стены рушу...
Я прынул к телефону, словно к манне!..

18.05.2012

Сведения об авторах: *Мищенкова Ольга Анатольевна*, член Союза журналистов РФ. Окончила РГУ им. С.А.Есенина (1985) по специальности «Русский язык и литература» и аспирантуру (1995) при нём. Главный редактор журнала «Сотворение». E-mail: klyoklya@yandex.ru

Ребриков Александр Борисович, Минск, Беларусь. Окончил Куйбышевский политехнический институт, инженер-электрик. Автор книги стихов «Ощущение полёта» (2012) и совместной книги венков сонетов «Пять импровизаций на тему Гарсиа Лорки» (2012). E-mail: rabmigel@yandex.by

МАГИСТРАЛЫ

Нина Викторовна Плаксина
(Республика Крым, Щелкино, поэт)

17–18 декабря 2015 г. , Москва. Школа сонетов,
Здравствуйте!

Я счастлива оказаться среди создателей новых произведений уникальной формы поэтической речи и молодых ценителей нашей российской словесности, счастлива передать привет от поэтов славного Крыма, экзотического Казантипа, уютного Щёлкино. Теплом и радостью он наполнит нашу встречу, крымская делегация привезла его с воспетых Пушкиным «Прекрасных берегов Тавриды»:

Далёким августовским летом
Сам Пушкин мимо проплывал.
И улица гласит об этом,
И скромный наш мемориал.

Пускай неспешно и в сторонке
Он минул Семь Колодезей,
Но с нами он строкою звонкой,
У поэтических друзей.

А поэтические друзья, это:
«И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык»...

Не забудем, однако, что «гордый внук славян» сегодня отстаивает право быть носителем великого языка Пушкина, платит жизнью за возможность сохранить культуру и учить детей на родном языке:

Любовь защищает и служит,
Ведёт к предназначенной цели,
Питает, растит с колыбели
Крестом осенённую душу.

Славянское равенство братьев
Не дрогнет в знамении крестном,
Не канет в пути неизвестном –
Окрепнет в единстве объятий.

Отвагой и честью поныне
Страну берегут новороссы.
Они, как обильные росы,
Очистят седую святыню:

Страной дорожат, не собою –
Пред ней причастились судьбою.

(Магистрал венка сонетов «Любовь защищает и служит», написанный 20 ноября 2015 г. в 70-летнюю годовщину Нюрнбергского процесса)

Мужественных защитников Новороссии воспитали в любви и справедливости не менее мужественные матери.

Простой крымчанке разреши сказать
В Литературный год Москва – столица,
Позволь рукой и сердцем поклониться
Тем женщинам, кто носит имя МАТЬ.

Быть женщиной – святое назначение:
Бессмертие Земли – в её руках.
Восславить женщин в нескольких строках
Возможно. В этом сладость убежденья.

Не стану говорить издалека,
Что жизнь дарить – и долг, и прегрешенье.
Весь мир обязан ей своим рождением,
А грудью вскормлен, уж наверняка.

Её любовью живы и сильны.
Она – аккорд и чистый звук струны,
Она – каприз и сладостная мука.

Во славу женщины цветут поля –
Неведомы там ревность и разлука:
Ведь женщиной пропитана Земля.

(Магистрал венка сонетов «Быть женщиной – святое назначение», 2–12 января 2001)

В стихи вплетаю радость

*Встрече с «сонетистами и сонетологами»
в Москве, в «Школе сонетов» О.И. Федотова.
17–18 декабря 2015 г.*

Под куполом глубокой синевы,
Над полем облачного белоснежья
И крымского родного побережья,
В стихи вплетаю радость из Москвы.

Реальностью спружинила строка,
Взяла в канву роскошное безбрежье.
Родная мать-земля, не зарубежье,
Нам дарит вдохновения накал.

Судьбу крымчанки в свой Венок вплела –
Роскошное сонетное общенье.
В нежданной встрече счастья воплощенье
Взлетело от высокого крыла.

Размах свободный сбережён в полёте.
Венки сонетов, в сердце вы живёте!

Сведения об авторе: Плаксина Нина Викторовна, Член Международного союза писателей Крыма, член Всеукраинского Конгресса литераторов Украины, член творческого объединения «Skruv» (сотрудничество поэтов и писателей Украины, России, Швеции). Автор книг: «Пред совестью своей» (1999 г. и в 2009 г. – второе дополненное издание, куда вошли поэмы и стихи), «Сиринга» (2000 г.), «Быть женщиной» (2002 г.), «Прозрачные мелодии земли» (2007 г.), «Вне времени над временем живут» (2010 г.), «Живое поле» (2011 г.), «В стихах душа поэта говорит» и стихи для детей «Под звонкий смех» (2013). Составитель семи коллективных сборников.

Розалия Моисеевна Рупова
(Москва, РГСУ)

ВЕНОК СОНЕТОВ КАК МОДЕЛЬ БЫТИЯ

Если строго подойти к понятию модели, то оно относится к важнейшим методологическим темам. Дискуссии об этом достигали высокого накала в первой половине XX века в связи с кибернетическим бумом. Поставленная в естествознании, тема моделирования и моделей затем была перенесена в гуманитарные сферы. В философском словаре Г. Шмидта утверждается: «Понятие модели распространяется не только на пространственно-статические данности, но и в равной степени на изменяемые во времени процессы, а также на совокупность идей, логических связей, языковых высказываний и т.д.»¹. В частности, возможны концептуальные модели, к которым относятся модели-метафоры. В эту группу вписываются художественные тексты. Такая концептуальная оговорка защитит нас от механистического понимания венка сонетов в роли модели. И всё же. Если перейти от попытки научной рефлексии в ту творческую лабораторию, где рождается литературный феномен венка сонетов, то можно свидетельствовать следующее:

1. Венок сонетов со своей особой кристаллической структурой – отнюдь не механистическая конструкция, но некий организм, имеющий бытие во вселенной. Как космический объект, он пульсирует, имея собственную частотную характеристику.

2. Венок сонетов – не статика, но динамический процесс со спиралевидной функцией от времени. Эта спиралевидность определяется организацией внутренних рифм. Такая динамическая система хорошо отражает процессуальность и динамику бытия

3. Магистрал, концентрирующий в себе узловые темы, являет в свёрнутом виде картину причинно-следственных связей, как бы их рефлексию. Внутри самого венка они вплетены в примыкающие темы, т.е. существуют как события в живом историческом процессе. Таким образом, магистрал выступает в этом процессе как герменевтическая система, извлекающая смыслы событий, ключевые слова.

¹ Философский словарь. М.: Республика, 2003. с. 278.

4. Продолжая космологические уподобления, можно выяснять род каузальности или характер причинно-следственных связей, содержащихся в венке сонетов. Их строгость, на первый взгляд, наводит на мысль о жестком Лапласовом детерминизме. Однако, та смысловая свобода, кажущаяся даже чрезмерной, приводит нас к вероятностной природе, как характеристике пространственно-временного континуума венка сонетов.

5. Оценивая внутреннее устройство венка, можно также сказать, что это вовсе не пространство Ньютоновой физики с его изоморфизмом и пустотой. Это не Коперниканская вселенная с единым центром отсчета. Физика этого мира скорее – эйнштейнианская с подвижной системой координат. В этом смысле можно уподобить пространственную геометрию венка – средневековой иконе, где каждый объект имеет собственную перспективу – прямую, обратную, изометрическую и т.п. Таковы отдельные сонеты внутри венка – они представляют собой практически самостоятельные миры со своей внутренней напряженностью. В венке действует закон необратимости. В этом он подобен социально-историческим процессом. Я бы сказала, что лучше всего он подходит в качестве модели истории – как всемирной, так и истории отдельной человеческой души.

6. Венки сонетов – антиэнтропийная машина. Таковой является творчество по самой своей природе, преодолевающее хаос бытия. Но венки сонетов со своей отлаженной структурой позволяют автору, не изобретая велосипеда, от структуры переключаться на смыслы.

7. Замкнутость венка сонетов, возвращение от последней точки к самому началу позволяет уподобить венки сонетов священной истории, определяемой в христианской традиции как путь к утраченному раю, к восстановлению нарушенной вследствие грехопадения первых людей связи с Богом.

Эти и многие другие размышления, возникавшие в процессе подготовки к докладу, навели меня на мысль, что венки сонетов – столь богатая и живая форма, что подлежит рефлексии только на её же собственном языке. Поэтому я подготовила свой доклад в форме венка сонетов. Он называется «Кастальский ключ»:

Магистрал

Кастальский ключ, Эллады древней дух,
Небесный город эйдосов Платона,
Пифагорейцев абсолютный слух
Измерить метром высшего канона –

Нужна одна шкала координат,
Пока ж – многоязычье Вавилона
Довлеет повсеместно и разлад –
Он будет там, где нету органона.

Христос – наиточнейшая из мер
Истории, художеств, человека,
Спасенья стержень, Истины пример,

Излившиеся благодати реки,
Всего живого обнаженный нерв,
Любовь, что правит космосом от века.

Сведения об авторе: *Рупова Розалия Моисеевна*, доцент кафедры социальной философии, религиоведения и теологии РГСУ, кандидат философских наук, rozaliya-rupova@yandex.ru)

Евгений Рудак-Рудаков
(Башкортостан. Уфа)

МАГИСТРАЛЫ ИЗ КНИГИ ВЕНКОВ СОНЕТОВ «ВРЕМЯ ЛЮБИТЬ»

1. УТРО

Скользнуло солнце в форточку мою,
Прошло котенком рыжим по постели.
И вот, не удержавшись, на краю,
Скатилось на пол, осветило стены.

Упругий ветер освежил меня...
В кустах негромко засвистела птица.
У изголовья новая страница,
Листок судьбы очередного дня.

Взглянуть бы нам на судьбы с высоты
Заката дня... А утром все чисты.
Лучи скользят, текут неуловимо,

От сумрака освобождая даль...
А на окне в тепле зацвел миндаль,
Напоминая мне глаза любимой.

2. ДЕНЬ

Как радуги большое коромысло
Несет очарование дождя!
А мы, порою, сутолоку дня
Несем в себе, не понимая смысла.

Мы люди с завидущими глазами
И время жизни поглощаем впрок:
То слушаем очередной урок,
А то сдаем очередной экзамен.

В минуте праздной, всяк себе судья.
Рабочий день основа бытия,
И он определяет нам сознание.

Но день любой мне бесконечно плох,
Пока её не ощущаю вздох!
Моей любимой, через расстояние.

3. ВЕЧЕР

К исходу дня, уставшее, слегка,
Покоя тело просит и прохлады.
Над головой эскадрой, облака,
Построились, любому ветру рады.

Найдут ли где они себе причал,
Отяжелеют, станут дождевыми,
И подтвердив, начало всех начал,
Падут на землю каплями живыми

И к сердцу подступает благодать
И хочется на дудочке играть,
Души наполнив хрупкие кувшины
Неведомым, божественным вином...
Мигнув лучом сквозь ветки за окном,
Скатилось солнце в заросли крушины.

4. НОЧЬ

Я вижу сон, что снова ты со мной...
Даже во сне не вериться в такое,
Мы влюблены!. под полною луной
Стоим в очаровательном покое.

И много ли для счастья надо нам:
Ночь тихая, луна, кусты сирени,
Чтоб не глазели мы по сторонам
И не дрожали от случайной тени.
Твоя рука лежит в моей руке...
Звезда упала с неба, вдалеке,
Мы загадали общее желанье.

Луна укрылась в белых облаках...
И на дрожащих в темноте губах,
Я ощущаю легкое касанье.

5. ОТ РАССВЕТА ДО РАССВЕТА

Настрой с утра определяет день,
Настрой вечерний подготовит к ночи,
Но слов заветных вовсе не пророчит
На сутки обольстительная лень.

Она всего лишь открывает рот,
Расслабленно, улыбочиво, беспечно,
Почешет спину коготком сердечно,
И помурлычет, словно милый кот.

Шуршат песчинки и бегут минутки,
За ними утро, день и ночь, и... сутки,
Слагаемые нашей жизни всей.

На небе проследи звезду по следу...
Миф вспомнился один, про Андромеду,
Которую любил и спас Персей.

6. ВЕСНА

Кричит петух восторженный с насеста,
Сосульки в нотный выстроились ряд,
Природа в ожиданье, как невеста,
Одеть готова свадебный наряд.

С утра до ночи тренькают капли,
Пичуги подпевают там и тут,
А модницы, уже к концу недели,
Венки из одуванчиков плетут.
И ветер хулиганистей парнишки,
Ласкает губы, как листают книжки.
Последний снег торжественно потрачен.
На зелень пала белая вуаль,
Намек влюбленным. И открылась даль.
Вуаль весной наряд вполне прозрачен.

7. ЛЕТО

Чем помнится нам летняя жара?
Случается и солнечным ударом.
А в остальном – чудесная пора,
В которой происходит всё не даром...
Когда под вечер в теплую волну,
Нырять, ищешь силуэт знакомый,
Прозрачный и дрожащий, и... влекомый
Любовной силой, дальше... в глубину!
И что приятней может быть на свете,
Проснуться рано-рано, на рассвете,
Ни день, ни ночь, а сказочный обман...
И в голове желание благое,
И всё вокруг такое дорогое.
И ты идешь сквозь розовый туман.

8. ОСЕНЬ

Светило покорило пьедестал,
Казалось, будет вечным его жженье,
Но словно кто молитву нашептал,
В природе началось преображенье!
Очаровала зрение и слух
Красотка, как из чудного сонета,
Смеялось предо мною бабье лето
В нарядах, аж захватывало дух.
Представить трудно, только в мире сказок
Увидеть можно столько ярких красок,
И чувственно живых полутонов.

Немею перед красотой такую,
Мечтаю, лихо, щедрою рукою,
Любимой бросить тысячу обнов.

9. ЗИМА

Вот и зима, нежданна, как всегда,
Но, как всегда, настроена серьезно.
Привычные настали холода,
А десять градусов – всего чуть-чуть морозно.

И греет руку мне твоя рука.
И вот уже о ёлке думать надо.
Звучит бокалов звонких серенада,
К нам Дед Мороз пришел издалека.

Он снег принес, пушистый и искристый,
Прозрачный воздух, мир святой и чистый,
Торжественно звучат колокола.

Наполнены рождественским покоем,
Снежинками друг другу лица моем,
Чтобы сошла с нас зависть и хула.

10. ГОД

Под Новый год поразмышлять уместно.
Как много за год сделано работ,
Проявлено терпенья и забот...
Прошло знакомство милое полезно.

Да, говорить себе такое лестно,
Но есть незавершенные дела,
И закусив, по новой, удила,
Наверстывать придется, если честно.
Известно, что за старые долги
Идут подолгу новые торги.
Нет, год закончить по-другому надо...

Работе тоже должен быть предел,
Знакомство милое сейчас важнее дел...
Как говорится – по труду награда.

11. МОЙ ВЕК

Поэт силен, пока на жизнь чутьё...
Силен спортсмен, когда он в жажде гола.
Поэзия – она на грани фола
И в этом откровение её.

Признание – целебная трава...
А может ложе хитрого Прокруста?
Зависит всё от боли и от чувства –
Любовь всему венец и голова

Поэт в радио ливнях мироздания
Признанья жаждет, а не сострадания.
Поэзия. дитя любви и слова...

И возвратясь к истокам естества,
Я знаю, что поэзия мертва,
Когда другая в ней лежит основа.

12. ОТ ВДОХА ДО ВЫДОХА

Всё на земле свои имеет корни.
Вода и воздух, камни и песок,
Зверье и птицы, каждый колосок,
А вот любовь. вопрос немного спорный.

И только твердолобый и упорный
Не ставил под сомнение вопрос...
Он или до ответа не дорос,
Или имел такой характер вздорный.

Но. чтобы не твердили визави,
Все корни – это сущности любви.
Достойные плоды с них брать не трудно.

Работы много, но ответ один,
В любви ты и слуга, и господин...
Живи любя, и жить не будет нудно.

13. И ВСЕ-ТАКИ, ЛЮБОВЬ БЕЗУМНА

Кто говорит, что в мире чуда нет,
Вмещающим в себя тысячелетья,

Впитавшим все созвучья и соцветья
Вселенского движения планет.

Есть кротость, нежность, красота и честь,
Есть доброта, коварство, боль и радость,
Разлука, верность, сила есть и слабость...
Есть женщина, и значит, чудо есть!

Дошла и весть, туманна, но упряма:
- Ужель всё это из ребра Адама!..
Захлёстывают мысли, как цунами.

Философ спорит, повар и поэт,
О том, что в ребрах, как бы, мозга нет.
- Любимая..а..а, а вот и я... с цветами.

14. ЛЮБОВЬ - ВО ВСЕ ВЕКА - ЛЮБОВЬ.

Посвящение Боккаччо

*...Бездушен, зол, продажен женский пол,
И для него одна забава есть –
Терзать мужчину, коль в любви он верен.
Но тот уже совсем с ума сошел,
Кто жизнь, свободу, достоянье, честь,
Швырнуть бабёнке под ноги намерен.*

Джованни Боккаччо. 1313 – 1375 гг.

1.

Что заблуждения непобедимы
Понятно многим, ясно не для всех,
Как оправданье, даже, как успех.
Они по жизни нам необходимы.

Да, мы не ангелы. Не херувимы,
Мы в небе, на земле и на воде,
Мужчины, женщины. Мы люди, мы везде,
Хотя порой бываем нелюдимы.

И ходим – то наискосок, то боком,
Пока петух не клюнет ненароком.
В больное место начинаем дуть,

И размышлять – за что мне и откуда:
В душе пожар, а по спине остуда,
Уверен каждый, и не как-нибудь.

15. ГЛАЗА ДВЕ ТЫСЯЧИ КАРАТОВ!

– Красавица, ах, как нечестно,
Вы просто тучи развели
Крылами ласточки небесной,
И вмиг растаяли вдали.

Вы поступить так не могли.
Я посмотрел вослед, и вскоре,
Остановился на мели,
Подобно паруснику в море.

Как временное замедленье,
Как сон, похожий на виденье,
Костру подобно – без огня.

Так мимоходом всё случилось,
Я ждал подарка – словно милость,
Уже почти на склоне дня.

Сведения об авторе: *Рудак-Рудаков Евгений Владимирович*,
поэт, ветеран труда, ликвидатор р/а, Башкортостан, Уфа. E-mail:
evrudak40@mail.ru

Алина Палкина

(ученица 11-го кл. 648 школы, г. Москва,
победительница конкурса на лучший сонет)

От редактора. Накануне Симпозиума под эгидой Ассоциации учителей русского языка и литературы (АССУЛ) был проведен конкурс на лучший сонет среди школьников. Надо признать, что с трудной формой сонета юные поэты в большинстве своем не совладали. Но из 16 участников члены жюри единодушно выделили автора единственного венка сонетов ученицу 11-го класса 648-й школы Северного административного округа Москвы Алину Палкину. Она и была объявлена победительницей, а все остальные получили поощрительные премии и сертификаты. По условиям конкурса победители получали право выступить на Симпозиуме и опубликовать

свое произведение в итоговом Альманахе. На мое письмо с предложением реализовать свое право Алина ответила следующим, я считаю, весьма достойным образом:

«По поводу Альманаха и публикации. Дело в том, что на конференции я читала магистрал Юрия Владимировича. Авторство этого произведения принадлежит ему и только ему. Цитирую его: «То, что Вы прочитаете ниже – ВАРИАЦИЯ НА ТЕМУ ВАШЕГО МАГИСТРАЛА. Никак не редактура!» Я считаю, что не имею права отдавать его сонет в публикацию под своим именем. С моей стороны это было бы, как минимум, нагло, как максимум, подло. Я, безусловно, благодарна ему. Но присвоить себе его произведение не могу.

В любом случае, присылаю Вам оба магистрала: и мой, и Юрия Владимировича.

С уважением, Алина Палкина».

Посоветовавшись, члены редколлегии приняли решение опубликовать оба варианта как своеобразный урок поэтического мастерства и поучительный пример Школы сонета в действии. Не забудем призыв Евгения Винокурова: «Художник, воспитай ученика,/ Чтоб было у кого потом учиться!»

Алина Палкина

Осенняя пора полна загадок,
Таинственности полон каждый лист.
Дождь на губах невероятно сладок,
И воздух гладок, свеж и чист.

Есть в осени прекрасные мгновенья:
Как лист кружится на пути к земле,
Как птица мчится в страхе пред паденьем,
Как дождь стучит в вечерней тишине...

В вечерних звуках ловит вдохновенье
Поэт, что полон восхищенья.
А рядом догорают тихо свечи,

Как осень, передав бразды правленья
Зиме, достойной тоже восхваленья.
Теплей теперь людские будут речи!

Юрий Линник

Осенняя пора полна загадок,
Таинственности полон каждый лист.
Дождь на губах: и горек он, и сладок.
Заборист воздух. Ветер голосист.

Есть в осени прекрасные мгновенья.
Поэзия! Ты их останови
Неизъяснимой силой мановенья!
Мир создан для печали и любви.

Об этом нам поведаёт сонет.
В его созвучьях – несказанный свет.
Алина там затепливает свечи.

Её Алиса в Зазеркалье ждёт.
Они свершат к Плеядам перелёт.
Ах, что прекрасней их осенней встречи?

Сведения об авторах: *Палкина Алина Владимировна*, ученица 11 класса 648-й школы Северного административного округа Москвы, лауреат Всероссийского конкурса среди школьников на лучшее стихотворение в форме сонета. E-mail: palkina9803@mail.ru

Линник Юрий Владимирович, доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии ПетрГУ, поэт, создатель и директор Полимусейона. E-mail: YuLinnik@yandex.ru

МЕТАМОРФОЗЫ КЛАССИЧЕСКОГО СОНЕТА

Владимир Юрьевич Александров
(Москва, ГТРК «Культура»)

Резюме. В статье рассмотрена проблема аутомимесиса или самоподражания, как она понималась художниками эпохи Высокого Возрождения. Современник Леонардо да Винчи поэт Гаспаре Висконти противопоставляет аутомимесису сонет как образец гармонической структуры.

Ключевые слова: аутомимесис, сонет, Леонардо да Винчи, Гаспаре Висконти, Джироламо Савонарола, Леонард Эйлер.

УРАВНЕНИЕ ЭЙЛЕРА И СОНЕТ КАК СРЕДСТВО ПРЕОДОЛЕНИЯ ХАОСА

В 2002 году математик из Стэнфорда Кейт Дэвлин опубликовал эссе «Самое красивое уравнение», речь в котором шла о знаменитой формуле Леонарда Эйлера:

$$e^{i\pi} + 1 = 0$$

Суть этого удивительного тождества трудно поддается пониманию, поскольку речь в нем идет об иррациональном числе, возведенном в степень произведения мнимого числа с еще одним иррациональным. E – это бесконечная постоянная, описывающая темпы экспоненциального роста от колоний популяций насекомых до радиоактивного распада; i представляет собой квадратный корень из минус единицы, невозможное в принципе, поскольку в природе не существует числа, которое при умножении на само себя дало бы отрицательную величину, ибо минус на минус всегда плюс; π , наконец, столь же бесконечная константа Пи, помогающая найти длину окружности.

Эйлер установил значение этого фантазмагорического числа равенством минус единице. Иначе говоря, целое получилось в результате умножения бесконечности на самое себя в количестве, полученном от умножения еще одной бесконечности на нечто несуществующее. Нетрудно предположить, что перед нами формула хаоса, ибо иррациональное в степени мнимого иррационального иначе не назовешь.

Уже упомянутый мной Кейт Дэвлин описал эту формулу так: «Как сонет Шекспира схватывает саму суть любви, или картина показывает внутреннюю красоту человека, уравнение Эйлера проникает в самые глубины существования» [2].

Поскольку математик берет на себя смелость судить о весьма отдаленных сферах человеческой деятельности, то, вероятно, и филологу не зазорно порассуждать о математике. Создается впечатление, что приравнивая иррациональную мнимую бесконечность к минус единице как средоточию хаоса и противопоставляя ей единицу со знаком плюс в качестве альтернативы, Эйлер предлагает формулу всеобщего равновесия путем сведения хаоса к нулю. Перед нами очевидное торжество рационального над иррациональным, разумного над стихийным.

Кроме того, неожиданное сближение сонета, живописи и математики, сделанное математиком, невольно вызывает в памяти известное устойчивое выражение: «всяк кулик свое болото хвалит», которое вполне синонимично крайне актуальной в конце пятнадцатого века в Тоскане пословице: «Ognipittoredepignese» [4: 137] или «Каждый художник рисует себя», весьма занимавшей воображение Леонардо да Винчи. В «Трактате о живописи» титан Возрождения писал: «Это большой недостаток, когда художник повторяет те же движения, те же лица, те же драпировки в одной картине и придает большей части лиц сходство со своим собственным». [1: 134]

Тенденция к непроизвольному воспроизведению самого себя, именуемая аутомимезисом, была весьма обсуждаема и осуждаема в конце пятнадцатого столетия. Аутомимезис признавали бичом столь выдающихся художников, как Фра Филиппо Липпи и Сандро Боттичелли, на полотнах которых в изображениях различных персонажей современники узнавали автопортреты художников [4: 142]. Леонардо да Винчи писал: «Размышляя о

причинах этого явления, я пришел к выводу, что душа, которая управляет каждым телом, на самом деле формирует и его божественное предназначение. Оно создает тело человека таким, каким считает необходимым, например, с длинным, коротким или плоским носом, задает его рост и телосложение. То же божественное предназначение управляет и движениями руки художника, заставляя его копировать самого себя, поскольку оно происходит из души, которая полагает, что знает правильный способ создания человека» [1: 135].

То есть, с одной стороны, Леонардо признает «божественное происхождение» аутомимезиса, с другой, считает его тягчайшим грехом современной живописи и всячески стремится к его преодолению в своем творчестве. Наиболее ярко это проявляется в период работы художника над знаменитой фреской «Тайная вечеря», в которой каждой фигуре да Винчи старается придать неповторимые индивидуальные черты.

Очевидно, что в своей работе Леонардо стремится полностью отказаться от бессознательного, иррационального, проявление которого он усматривает в аутомимезисе. «Художник должен выбирать свою модель из фигур нормальных, — пишет он, — так как они ближе всего к идеальным пропорциям. Более того, ему стоит снять мерки с себя и посмотреть, в каких частях его фигура отличается от нормальной, и, обладая этими знаниями, в своих этюдах избегать изображения этих частей такими, каковы они у него самого. Вам придется приложить немало усилий, чтобы побороть эту привычку, так как она появляется на свет вместе с вами» [1: 135].

Современный исследователь Франк Цёльнер пишет по этому поводу, что Леонардо таким образом всячески пытается избежать того, что мы называем самовыражением, а призывая к одиночеству и самоконтролю, он являет собой, скорее, тип человека XX, а не пятнадцатого столетия [4: 155].

Но нам более интересна оценка трудов Леонардо его современниками, тем более, что ярче всего она проявляется в форме сонета.

Миланский знакомый художника, поэт, ярый приверженец сонета Гаспаре Висконти между 1497 и 1499 годами пишет обращенный к Леонардо сонет:

Как прихотливый творчества каприз
Горацием в «Поэтике» помянут
Художник, рисовавший что попало,
Похожее всегда на кипарис.

Его и в наши времена блюдут завет
Иные мастера, с любой природы:
С лица любого или же фигуры
Срисуют, не стыдясь, автопортрет,
Себя любимого во всем воссоздавая.
Сказать по правде, смысла в этом нет,
Доколь они в кромешной тьме блуждают,

Увы, им участь не грозит иная.
И лишь ученьем праздный ум стесняя,
В смирении они отыщут свет¹. [1: 134, 208]

Еще в 1497 году в «Проповеди на пророка Иезикииля» Джироламо Савонарола заметил, что «художник не воспроизводит себя как человека, поскольку создает образы львов, лошадей, мужчин и женщин, не идентичных ему самому, но воспроизводит себя как художника в согласии с собственной концепцией» [4; 150]. Иными словами, в том, что современники называли аутомимезисом, Савонарола увидел индивидуальный стиль.

О том же написан и сонет Гаспаре Висконти. Он обвиняет Леонардо да Винчи в том, что во всех фигурах «Тайной вечери» безошибочно узнается рука автора, считая это, впрочем, не достоинством, а недостатком художника. Для Висконти это очередное проявление иррационального, «кромешной тьмы», в которой блуждает живописец. Для нас важно то, что в качестве альтернативы поэт выдвигает сонет, представляющийся ему, несомненно, как вершина рации, как проявление полного торжества над хаосом бессознательного [См. 3].

Таким образом, призыв к ученью приобретает дополнительную достоверность, будучи облечен в безукоризненную форму сонета. Он следующая, высшая степень организации мира, максимально лишенная личностного начала, естественно знаменующая собой окончательную победу над хаосом.

¹ Перевод мой – В.А.

Возвращаясь к исходной точке наших заметок, сближению живописи, сонета и математики, заметим, что уравнение Эйлера все же лишь нейтрализует хаос, сводя его к нулю. А сонет, в восприятии поэта Возрождения, представляет собой совершенное средство его гармонизации, выраженное в канонической форме двух катренов и двух терцетов.

На этом можно было бы поставить точку. Если бы не одно обстоятельство. Для своего манифестирующего торжество разума сонета Гаспаре Висконти избрал форму из двух катренов и трех терцетов или 17 строк.

Литература

1. Цёлнер Ф., *Леонардо да Винчи*. Полное собрание живописи. М.: Taschen - Арт-родник, 2011. — 252 с.

2. *Devlin K., The Most Beautiful Equation in Mathematics* [Электронный ресурс]: *Wabash Magazine*, Winter/Spring 2002. URL:<http://www.wabash.edu/magazine/2002/WinterSpring2002/mostbeautiful.html> (дата обращения: 10.12.2015).

3. *Renier R., Gaspare Visconti, Milano: Archivio Storico Lombardo*, XIII. 1886. — 106 с.

4. *Zöllner F., «Ogni pittore dipinge sè»*. Leonardo da Vinci and «automimesis». // *Winner, Matthias (Hrsg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Roma. 1989. Weinheim: VCH. 1992.* — с. 137-160.

Сведения об авторе: Александров Владимир Юрьевич, кандидат филологических наук, доцент, шеф-редактор Студии познавательных программ ГТРК «Культура».

Владимир Александров
(Москва, ГТРК «Культура»)

СОНЕТЫ

Офелия, сколько лет, сколько зим.

Дай, сотру с твоих губ ил.

Умножая на ноль, получаешь Нил

И Янцзы, результат неделим.

Вернее, нельзя разделить на него,

Но можно его разделить с тобой.

Когда ты уже была рекой,
Я еще изучал имена богов,

Но смущало разум одно пятно
На словах: «Иди по воде за мной»
Осталось только: «Иди за мной»,
За мной до конца – на дно.

Офелия, я не настолько глуп,
Дай я ил сотру с твоих губ.

Когда случается поэт,
на плоскогорьях Синая
простая пальма умирает
его пришествию в ответ,

когда он входит на осле
в Ерусалим, благая пашня
ему умершей ветвью машет
и семена бросает в след

его, но всходят мандрагоры,
и корни как ослы орут,
и, отцепляясь от минут,
пылают не кусты, а горы,

не тронув тело у куста
ни Моисея, ни Христа.

Люди созданы для прикосновенья,
как касается солнце снегов,
как мерцают в реке отраженья
зачарованных городов,

как касаются неба деревья,
не тревожась, не суетясь,
как коньки, начиная движенье,
лед сшивают в прозрачную вязь,

как касаются губы случайно,
потому что планету качает,
и по склону планеты скользят,

исполняя закон притяженья,
люди созданы для прикосновенья,
потому что иначе нельзя.

Не по миру, так по свисту
как соловьи-разбойники
летят с балконов простыни,
порхают подоконники,
и стекла с их устройствами,
со всеми их каратами,
теперь уликой косвенной
ни в чем не виноватые,
не бьются и не колются,
а значит незаметные
плывут куда-то к полюсу
по воле геометрии,
где из икринки паюсной
течет кривая Гаусса.

Стояли сумерки, суровые ряды
сомкнув, плечом к плечу и прочим,
всего минут в пятнадцати ходьбы
от места встречи с чернотою ночи,
всего минут в пятнадцати судьбы
от несудьбы и разных обстоятельств,
и день стоял, как будто ждал судьи
прихода, словно неприятель,
что крепость обложил со всех сторон,
ночь наступала, и как полк засадный,
шагали полчища обученных ворон,
грабителей, котов и конокрадов,
направо ангелы, гляди, налево – бесы,
всего-то четверть часа равновесья.

Владимир Юрьевич Александров
(Москва, ГТРК «Культура»)

СОНЕТЫ СЕРГЕЯ ВАСИЛЬЕВА

29 января 2016 года в Волгограде умер поэт Сергей Васильев.

На посмертно появившейся страничке в Википедии о нем скудно сообщается, что родился он в селе Терса Еланского района Волгоградской области, окончил Литературный институт имени Горького, жил и работал в Волгограде, издал несколько книг. Обычная биография поэта, говоря о котором принято добавлять один из приличествующих эпитетов: поэт деревенский, провинциальный. Оба эти определения заведомо извинительные: «не стреляйте в пианиста, он играет, как умеет». Но к Сергею Васильеву оба они имеют весьма косвенное отношение, указывая лишь на географическую привязанность тела. Теперь это тело принадлежит уже окончательно волгоградской земле.

Назвать поэта Сергея Васильева «провинциальным» было бы совершенно некорректно. И дело даже не в том, что он был действительно признан, востребован и принят в обеих столицах. Достаточно заглянуть в «Журнальный зал» в интернете на его страницу (<http://magazines.russ.ru/authors/v/vasilev>), чтобы удостовериться: в последние 20 лет Сергея Васильева охотно и часто публиковали почти все «толстые» журналы, его стихи были желанными гостями в самых разных по направлениям изданиях от «Нового мира» и «Ариона» до «Вестника Европы» и «Невы». Может быть, удаленность от столиц и позволяла поэту быть в стороне от различных литературных групп и течений, оставаться вне тусовки и быть принятым лишь по причине качества своих стихотворений. В Москве он не появлялся десятилетие, но не по причине гордыни, а из-за обыкновенной российской нищеты, изведенной в наши дни далеко не одними поэтами.

Поэт Сергей Васильев никогда не был «провинциальным». Напротив, согласно высокой русской традиции он был человеком мира. Совершенно по-мандельштамовски испытывая «тоску по мировой культуре», поэт Сергей Васильев существовал в пространстве мировой культуры, где его соседями были и Ду Фу, и

Ли Бо, и Рильке, и Данте. Еще совсем молодым человеком он, почти не рисуясь, вздыхал:

Нелегко мне без вас, нелегко,
Франсуа де Ларошфуко.

И к поэзии, своему основному, сознательно выбранному труду Сергей Васильев относился, тоже следуя высокой традиции русских поэтов, как к делу цеховому, высокому ремеслу и ни на мгновение не прекращал шлифовать свое поэтическое мастерство. Он экспериментировал с формой и не стеснялся обращаться к подзабытым с символистских времен изысканным и редким формам, подобно классицисту он перекладывал в стихи псалмы, Ветхий и Новый завет, сочинял поэтическую антологию древнегреческой философии. Хаотичный в быту, он был строго организован в поэтическом хозяйстве.

Я уверен, что поэзия Сергея Васильева дождетсЯ и гораздо более широкого признания, и дотошных исследований. Цель этих коротких заметок иная.

После смерти поэта ко мне попала часть его практически черновики последнего года жизни, если так можно назвать сохраненные в электронном редакторе тексты. Одно из главных преступлений компьютерных технологий заключается в том, что они убили институт черновики. Вряд ли не обладающий чрезмерно раздутым самомнением человек будет сохранять варианты своей работы над стихом, машина хранит лишь последний. Всё промежуточное убивается простой операцией замены. Принтеры распечатывают беловики.

В последний год жизни Сергей Васильев писал лихорадочно много. Утверждение, что поэты предчувствуют свой уход, в отношении к нему очевидно имеет все основания. Он много писал и думал о смерти. Но стихи этого времени чрезвычайно разнообразны. 25 лет назад Сергей Васильев создал и все эти годы ценой невероятных усилий сохранял жизнь уникального для провинции детского журнала «Простокваша», к участию в котором он привлек почти всех лучших детских писателей и поэтов страны, но неизменно оставался его редактором и главным автором. Он вел литературное объединение, составлял и редактировал книгу избранного к собственному юбилею, до которого не дожился.

Он много и неустанно работал. Его черновики напоминают не лужайку или поле, а ботанический сад, где, совершенно не стесняясь, цветут все цветы.

Среди стихов последнего лета и осени 2015 года есть и два цикла: «Перевернутые сонеты», посвященные живущей в Анапе внучке поэта, и цикл «Почти английские сонеты». Оба они не были подготовлены автором к печати, а Сергей Васильев относился к процессу издания своих стихов бесконечно ответственно, а поэтому мы вынуждены рассматривать их как черновики, которым теперь так и суждено остаться черновиками. Именно в этом виде я хочу предложить их на суд строгих знатоков и ценителей сонета в память о поэте.

Сергей Евгеньевич Васильев
(Поэт, журналист. Волгоград)

Перевернутые сонеты

Моей внучке Маечке

1

Какая тут, скажи, тебе Ямайка,
Когда Анапа есть, скажи, скажи?
Да ладно тебе, радостная Майка,
Живи, пожалуйста, и не тужи,
Играй в снежки и куклы. А давай-ка
Попробуем всю жизнь прожить без лжи.
У нас снежок, а море шоколадно
У вас в Анапе. Плавать научись.
Иль научилась? Морем и лечись
От скуки и тоски. Да ладно, ладно!
Я не о том. Причалить к кораблю
Непросто. Никого я не обидел.
И пусть ни разу я тебя не видел,
Но знаешь, Майка, я тебя люблю.

2

Девочка Маечка косу плела.
Девочка Маечка громкой была —
Орала на всех и орала.
На папку, на мамку, на бабушку и

На дедушку — плакали все соловьи
И прятались под одеяло.
И звезды спускались, тихонько шурша,
А девочка Маечка им говорила:
«Да что вы, я зверь, что ли, или горилла?
Глядите, как я хороша!»
И звезды смущались, сгущались в окно,
А что им еще оставалось, скажите?

Хоть вы сторожите, хоть вы ворожите —
Посмотрим про девочку Майку кино!
З

Да не будешь ты маяться, Маечка!
Вот тебе ночная фуфаечка,
Вот тебе да морской песок,
Вот тебе пироги и коврижки,
А еще хорошие книжки —
С них, как с яблок стекает сок.

И что скажешь? В этаком годе
Неплохой, знаешь ли, урожай.
Только маму не обижай
Ни при солнце, ни при непогоде.

Заскрипит кузнечик в степи,
Ночь проснется, тебя коснется,
И вчерашняя даль вернется —
Тихо, маленькая, спи и спи!

Почти английские сонеты

1

Во тьме ночной ты догоришь,
Но будешь думать, как живые.
Твои глаза разрежет стриж,
Раздвинув ножницы кривые
Ты не услышишь шелест крыш,
Ни щебет воробья, впервые
В тебя влюбившегося — лишь
Мгновенья чуда роговые.

И ты над жизнью воспаришь
Туда, где пригчи ролевые,
Туда, где брешь, туда, где стриж,
Туда, где тигры боевые,
Где смерть читается с листа —
И вянут Господа уста.

2

Пустыня, мощь, кромешный зной,
Песок угрюмый и горячий —
Что будет там с тобой, со мной,
С незрячим мною и незрячей
Тобой, укрытою льняной
Простынкой, молча говорящей,
Что можно жизнью жить иной,
И не пустой, а настоящей.
Что будет? Я тебе одной
Скажу, что в этой тьме горящей
Ты будешь жизнью жить земной,
А я — небесной звездной чащей.
Пусть будет так, пусть будешь ты
В зиянье страшной пустоты.

3

Я, как кошка, гуляю сам по себе,
И пусть ни гроша за душой,
Я помню, Господи, о Тебе
И о том, какой Ты большой.

4

Девчоночка в поле косы плела,
Водила с ромашками хоровод.
Девчоночка тихой и нежной была,
Ждала: кто ее позовет?
Ей нравилось все — и шмель, и пчела,
И дождь, что пойдет вот-вот,
Наивная радость ее чела
Качала весь небосвод.

А потом наступила хмурая мгла,
Тучи закрыли небес живот.
Лучше б если девчоночка родила
Иль умерла. Живет.

В Божьей деснице живет она,
А там ни верху нету, ни дна.

5

Гляди, февраль какой скрипучий –
Как Пушкин, перьями скрипит,
И под морозной грозной тучей
Над рифмой плачет Еврипид.

А ты возьми на всякий случай
Ружье и в лес — пусть он не спит.
Зайчонка только вот не мучай —
Раз он убит, и ты убит.

Пусть в этой жизни неминучей
В плену отчаянных орбит
Над звездною усталой кручей
Нас Бог однажды окропит.

И будет жизнь тогда прикольна,
И счастье будет. Но довольно.

6

Мир своеволен до того,
Что хочется назад вернуться,
Что скушать хочется его —
Вот только бы не поперхнуться.

Природы странно естество,
И ливни яблонь грузно гнутся,
И роды сладкие Его
Нам для того, чтоб оглянуться

И вновь увидеть свет, родство
С яслями, горькими, как блюдца
С вином — а рядом никого,
А звезды льются, льются, льются.

А чтоб о счастье уколотья,
Нырни, смеясь, на дно колодца.

7

В том смысле, что умершая душа
Не хочет к прежней жизни возвратиться,
Порой пылая, а порой шурша,
Она гремит над пропастью, как птица.

А если нет уже и шалаша,
Где мог бы ты с любимой приютиться,
Тогда ни желчь колючего ерша,
Ни всех знакомых радостные лица

Тебе не скажут: жизнь ведь хороша —
Как горицвет, как ландыш и как спица
Велосипеда — шиною кроша
Пространство, он летит, чтоб насмерть биться

Со временем и с вечностью глухой.
Что, он такой плохой иль ты плохой?

8

Как ни посмотришь, все кругом так криво,
И лента Мебиуса лишь одна
Стоит спокойно на краю обрыва,
Которого ты не увидишь дна.

То ль Лорелея, то ли — говори во
Послушность Господа, чтоб не дожидаться сна —
Ты счастлива? Да нет же, ты счастлива,
Опять же рядышком идет Весна.

Но Боттичелли — он на грани срыва,
Сирень опять касается окна,
И звезды в небе плачут без надрыва,
А ты опять одна, одна, одна.

Ах, знать бы, кто теперь нас приголубит —
Не Врубель же! А кто любить нас будет?

13¹

Идет зима, а мы с тобой вдвоем,
Как голубки, как ласточки, как слизни,
Осваиваем этот водоем
И придаем уют угрюмой жизни.

Как просчитать бессмысленный объем
Того, что не предвиделось в отчизне?
Проснется Бог, и мы проснемся в нем,
Чтобы узнать — есть что-то кроме жизни.

Мы воду пьем и горечь нашу пьем,
Тоскуем по величию, по тризне
И то танцуем, то печаль поем —
И кто предаст нас горькой укоризне?

Проходят годы, и бегут века,
И лишь печаль о Боге велика.

15

Вокруг так много и вина, и хлеба,
Такая, в общем, злая благодать.
Троллейбуса усы уходят в небо,
Чтоб солнышко слегка пощекотать.

И танки убиенного — да Глеба! —
Борису тоже больше не видать,
И стрелы острые теперь уже не треба —
Все умертвил угрюмый грустный тать.

Колебля воздух, грусть твою колебля,
Ему Россию потчевать вся статья.
Оглобля, вобла да по Волге гребля —
Как только бы от Бога не устать.

Устанет он. Да вот те крест, устанет.
И каяться потом не перестанет.

16

Мне кажется, я с вами не знаком,
Что говорить напыщенные вещи —

¹ Нумерация сонетов как в рукописи.

Вотще, ведь с нашим русским языком
Любая дура выглядит зловеще.

Представь себе: чекисты, Совнарком
И те еще, которые похлеще.
Так и живешь, глотая в горле ком,
Судьбу кляня, но и себя калеча.

И вдруг, державным осиян песком —
Ты далеко, и он совсем далече, —
Любуешься неслыханным цветком,
Который горько лег тебе на плечи.

Твой мир и легкомыслен, и убог —
И где там сатана, и где там Бог?!

Сведения об авторе: *Васильев Сергей Евгеньевич* (1957–2016), поэт, член Союза писателей СССР, главный редактор журнала «Простокваша», газеты «Русское поле», лауреат многочисленных творческих премий: Всероссийской литературной премии «Сталинград», премии им. Сергея Есенина «О Русь! Взмахни крылами.», премии им. Расула Гамзатова «Белые журавли», Международной литературной премии им. П.П. Ершова «О Русской земле».

Ольга Яковлевна Бараш
(Москва, переводчик)

«MELANCHOLIA, MANIA ET PLICA POLONICA»: ОБ ОДНОМ СОНЕТЕ И. БРОДСКОГО

Резюме. В статье рассматривается сонет И. Бродского, включенный автором в цикл «Литовский дивертисмент» (1971), анализируется как форма так и содержание сонета. Кроме того рассматриваются варианты стихотворения – промежуточный, отличающийся от окончательного лишь двумя строками, и первоначальный, являющийся скорее самостоятельным стихотворением, чем вариантом. Выявляются лексические и смысловые различия между двумя текстами, а также некоторые подтексты каждого из них.

Ключевые слова: сонет, И. Бродский, Литва, двойчатка, интертекст.

Иосиф Бродский, как поэт, по его собственным словам «зараженный нормальным классицизмом», подобно «суровому

Данту», «творцу Макбета» (Шекспиру), Петрарке, Камюэнсу и «певцу Литвы» (Мицкевичу), не презирал сонета. Существует широко растиражированный «мемуар» Д.Бобышева, относящийся, по всей видимости (в связи с упоминанием сборника «Тарусские страницы» как недавно вышедшего), к 1962 году: «Вот мы четвером и сидим у Дэзика (Самойлова – О.Б.), если по алфавиту, то: Бобышев, Бродский, Найман, Рейн; если по старшинству, то: Рейн, Бобышев, Найман, Бродский, а если по литературному значению в будущих веках, то пусть эти будущие века нас и рассадят. Мы выпили по рюмке золотистого, оживлены, читаем стихи. Бродский – «Сонеты», написанные . верлибром. Самойлов смеется:

– Иосиф, прочитайте нам еще сонет строчек на сорок!» [1]
(варианты в устном бытовании – на 60, на 90.)

На самом деле сонетов верлибром Бродский не писал, но относился к этой твердой форме с большой степенью вольности – как, собственно, многие поэты начиная с конца XX века.

Согласно О.И. Федотову, рассмотревшему весь корпус сонетов Бродского, сонетиана поэта включает более полусотни стихотворений, в том числе два сонетных цикла – «20 сонетов для Марии Стюарт» и «Посвящается стулу». Кроме того, в трех случаях сонет входит в структуру циклов, написанных разными формами – «Памяти Т.С. Элиота», «Литовский дивертисмент» и «Мексиканский дивертисмент».

Предметом нашего рассмотрения служит сонет, являющийся пятой «главкой» семичастного «Литовского дивертисмента» и озаглавленный «Amicum philosophum de melancholia, mania et plica polonica» («О меланхолии, мании и польском колтуне»). Источник заглавия указывает Т.Венцлова, которому посвящен цикл: «Помнится, зашли в университет (Вильнюсский – О.Б.), и я показал им (Бродскому и польскому поэту В.Ворошилскому с семьей – О.Б.) трактат с забавным названием – «Responsum St. Bisii ad amicum philosophum de melancholia, mania et plica polonica»¹» [2: 9]. В самой книге, написанной работавшим в Вильне во второй

1 «Ответ Ст.Бизио другу философу о меланхолии, мании и польском колтуне». Полное заглавие книги, написанной в 1772, году еще длиннее: «Responsum Stephani Bisii philosophiae et medicinae doctoris ad amicum philosophum de melancholia, mania et plica polonica sistantium».

половине XVIII века медиком-итальянцем Стефано Бизио, надо сказать, ничего забавного нет: «ученый описывал психические заболевания и высказывал мнение о распространившемся в крае колтуне. Вопреки общепринятому мнению исследователь утверждал, что эта болезнь бывает у тех, кто не моет голову и не расчесывает волосы. Психические заболевания он считал следствием ослабления сосудов головного мозга» [4: 122].

Не задаваясь вопросом о месте сонета в структуре цикла, обратимся к самому тексту.

Бессонница. Часть женщины. Стекло
полно рептилий, рвущихся наружу.
Безумье дня по мозжечку стекло
в затылок, где образовало лужу.
Чуть шевельнись – и ощутит нутро,
как некто в ледяную эту жижу
обмакивает острое перо
и медленно выводит «ненавижу»
по росписи, где каждая крива
извилина. Часть женщины в помаде
в слух запускает длинные слова,
как пятерню в завшивленные пряди.
И ты в потемках одинок и наг
на простыне, как Зодиака знак.

По форме – 14 строк, написанных правильным пятистопным ямбом с рифмовкой aBaBcDcDeFeFgg, хотя и без графического разделения на строфы, стихотворение является английским (шекспировским) сонетом. Отличие от английских образцов состоит в первую очередь в том, что в клаузулах Бродский соблюдает альтернанс (ж/м), тогда как английские поэты, как правило, используют только мужскую (или в исключительных случаях только женскую) рифму. Однако в переводах С. Маршака альтернанс присутствует постоянно, что говорит об отнюдь не англоязычном образце, на который, по-видимому, ориентировался Бродский.

Л. Лосев в комментариях безоговорочно называет стихотворение шекспировским сонетом [5, I: 563], О.И. Федотов – более осторожно – «дериватом» такового [6: 103]. Причина этому в

первую очередь – «сомнительность» рифмовки в первых восьми строках (или двух условных катренах) текста. Сразу следует отметить, что при непосредственном восприятии текста глаз видит, а ухо слышит именно схему аВаВсDcD. При пристальном же рассмотрении нетрудно заметить, что в нечетных строках восьмистишия присутствует сквозной ассонанс, а в четных – сквозной диссонанс. Согласно М.Л. Гаспарову, проведенному количественный анализ рифм Бродского, мужские открытые неточные рифмы составляют у Бродского всего 9,5%. Что до диссонансных рифм, они, как считает М.Л. Гаспаров, «в общем своде стихов поэта составляют ничтожно малую часть», при этом нередко имеет место «диссонансная переключка обычных рифмических цепей» [3: 90].

Таким образом, вопрос о характере цепочек «стекло – стекло – нутро – перо» и «наружу – лужу – жижу – ненавижу» остается открытым: являются ли они насквозь рифмическими либо ассонанс в первом случае и диссонанс во втором служит лишь факультативным звуковым повтором? Мы склонны принять вторую точку зрения (т.е. согласиться с Л.Лосевым), говорящую о том, что Бродский написал именно шекспировский сонет. Это подтверждается и логикой развития сюжета стихотворения.

Содержание сонета, хотя и изредка, привлекало внимание исследователей (Т. Венцлова, О.И. Федотов; Л. Лосев). Так, О.И. Федотов, полагает его «неподходящим» для классического сонета: «Скупые назывные предложения строят экспозицию стихотворения, тема которого – «одиночество вдвоем». Лирический герой во время ночной бессонницы переживает приступ меланхолии и необъяснимой ненависти по отношению к чуждой ему женщине – недаром ее замечает повторенная дважды синекдоха «часть женщины».» [6: 103].

Согласно Т. Венцлове, в стихотворении описывается «мир, распадающийся на глазах, лишенный глубины, данный метонимиями и крупными планами: мир отсутствующе коммуникации, несостоятельной телесной (сексуальной) жизни, несвободы и лжи, отчаяния и смерти» [2: 19].

О «несостоятельности сексуальной жизни» говорит и Л. Лосев в более чем лаконичном комментарии к сонету, приводя подходящую к случаю цитату из Ю. Тынянова.

Время и место действия – ночь («бессонница», «в потемках») и замкнутое, клаустрофобическое («рвущихся наружу»), внеположенное по отношению к какой-либо реальной географической точке пространство. В этом хронотопе происходит размолвка протагониста с женщиной, где агрессивную роль играет именно женщина с накрашенными губами; обнаженный мужчина же, лежа на простыне, испытывает чувство одиночества и холодной ненависти.

Таков внешний сюжет стихотворения, как бы сцена, сошедшая с полотна художника-экспрессиониста – Эгона Шиле либо Оскара Кокошки, или с рисунка Бруно Шульца (экспрессионистскую, точнее «бредово-экспрессионистскую» поэтику сонета отмечает Т.Венцлова).

Первая строка стихотворения – три номинативных единицы, т.е. два назывных предложения и одно псевдоназывное – существительное «Стекло», являющееся подлежащим полного предложения, и отделенное анжамбманом от прочих его членов. Такая структура строки плюс зачин «Бессонница» вызывают в памяти мандельштамовское «Бессонница. Гомер. Тугие паруса.», стихотворение, содержащее строку «И море, и Гомер – все движется любовью»; однако у Бродского вместо «любви» ее противоположность: «ненавижу». Этот глагол (единственный в сонете, стоящий в 1 лице ед. числа наст. времени) завершает восьмую строку текста; в классическом сонете оно стало бы экспрессивной кульминацией, обозначающую границу катренной и терцетной частей. Однако ожидание «классического» развития сюжета обмануто; не прерывается даже предложение, перенесенное анжамбманом в следующие строки; повторяется синекдоха из первой строки «часть женщины» (с пояснением «в помаде», из которой следует, что это рот, из детали описания превращающийся в агента действия). «Как пятерню в завшивленные пряди» – явная отсылка к «Искательницам вшей» А. Рембо, ср.: «Они бестрепетно в его колтун упрямый//Вонзают дивные и страшные персты» (пер. Б. Лифшица). Слово «колтун» содержится в заглавии сонета Бродского (płica polonica), но отсутствует в тексте, будучи заменено перифразом, отсылающим скорее к Рембо, чем к Ст.Бизю – «завшивленные пряди».

Обе реминисценции, при всей непохожести Мандельштама и Рембо, относятся к поэзии эпохи модернизма. Хотя Мандельштам не имеет отношения к Рембо, он имеет прямое отношение к Б. Лифшицу, с которым был дружен. Наконец, и «колтун» присутствует у Мандельштама в другом стихотворении: «Я дышал звезд млечной трухой//колтуном пространства дышал» («Я по лесенке приставной.»). В этих интертекстах можно усмотреть связь с со второй части «Литовского дивертисмента» – «Леиклос»: если бы ее герой «родившийся сто лет назад», был любителем поэзии, в круг его чтения непременно входили бы и Рембо, и Мандельштам, во всяком случае, ранний.

Ряд моментов текста остается непроясненным. Кем является протагонист, названный «ты», – является ли это «ты» коммуникативным или автокоммуникативным? Что за «стекло, полное рептилий» – метафора «мизантропического настроения»[6:103] либо настоящий террариум? Присутствует ли в описанной сцене реальная женщина или это «мозговая игра», мучительное воспоминание о некоей ссоре, вызванное бессонницей? Не является ли «женщина», рот которой «в слух запускает длинные слова», модификацией парки, «бабье лепетанье» которой слышится Пушкину во время бессонницы? Кто такой третий персонаж сцены – «некто»? Кто кого ненавидит – герой женщину и весь мир либо этот таинственный «некто» – героя? И причем тут собственно Литва, о которой Бродский всегда отзывался с любовью?

Некоторые реалии текста объясняет Т. Венцлова, изложивший предысторию написания «Литовского дивертисмента» (длительная прогулка по городу и его окрестностям в компании приехавшего в Литву польского поэта и переводчика Бродского Виктора Ворошильского с семьей). В частности, по поводу «знака зодиака» он сообщает что «на университетской обсерватории XVIII века изображены знаки зодиака, в том числе нагие Близнецы» [2: 20]. Последнее наблюдение весьма важно для понимания заключительного дистиха, который, как и положено в шекспировском сонете, служит и кульминацией, и развязкой текста. Обращаясь к Венцлове, Бродский неоднократно обыгрывает «близнецный миф» (см. «Литовский ноктюрн»), имея в виду не только человеческую и поэтическую близость, но и свое рождение под

созвездием Близнецов, и имя Венцловы (Томас – т.е. Фома – означает «близнец»). Близнецы – двойной знак, и традиционно изображается в виде двух фигур. «Одиноким» знак находится в разлуке со своим близнецом, и в данном случае «ты» может одинаково относиться как к адресанту, так и к адресату стихотворения.

В более раннем варианте сонета заключительный дистих звучит следующим образом: «и беспризорен рыскающий луч// твоей звезды среди литовских туч». В окончательный вариант вошел мотив беспризорности/одиночества, а также «звездный» мотив. Характерно, что здесь упоминается Литва (собственно, литовские реалии названы во всех частях готового цикла, кроме «Amicum philosophum»). Учитывая комментарий Т. Венцловы, можно предположить, что и здесь речь идет об «одиноким» звезде созвездия Близнецов (Касторе или Поллуксе) – и в таком случае невозможно не вспомнить заглавия первой книги Б. Пастернака – «Близнец в тучах», в стихотворениях из которой «Близнецы» и «Близнец на корме» также речь идет о «разлученных» близнецах. А на известной картине М.К. Чюрлениса из цикла «Знаки зодиака» (которую Бродский, конечно же, видел в Каунасе, в музее Чюрлениса), Близнецы изображены стоящими на разных краях глубокой пропасти и посылающие лучи навстречу друг другу.

Существует и третий – по времени написания первый вариант сонета, отброшенный автором, но сохранившийся в архиве Р. Катиллоса и дважды опубликованный (Я. Клоцем в кн. «Иосиф Бродский в Литве», СПб, 2010 и Р. Катиллосом («Иосиф Бродский и Литва», Вильнюс, 2015)). Первые четыре строки совпадают с окончательным вариантом, далее же следует:

Бессонница. Рот женщины молчит.
Весь мир со всеми потрохами – в сжатой
руке того, кого не различит
без лупы даже зоркий соглядатай.

Ночная тишь со слухом сплетена
для вящего со смертью унисона,
а впадины и выпуклости тьмы

жестоко мучат недра колтуна,
забыв о достиженьи Эдисона,
о ножницах. И бочках сулемы.

Мы видим перед собой «хорошо формализованный» сонет с четким разделением на катрены и терцеты. Начинается он как шекспировский сонет с альтернансом (aBaBcDcD), за двумя катренами следуют терцеты с рифмовкой eFgeFg (неканонической, но ее можно встретить и у классиков, например в некоторых сонетах Петрарки (и в польских переводах Петрарки, сделанных поэтом барокко, виленчанином Д. Наборовским). Получился своеобразный «смешанный» сонет; впрочем, сонеты с аналогичным и другими вариантами произвольной рифмовки сплошь и рядом встречаются у европейских авторов XX века, в частности у немецких экспрессионистов (напр. Г. Тракль) или французских «проклятых поэтов» (напр. Т. Корбьер).

Содержание двух сонетов разнится настолько, что, не останься первый вариант лишь в черновиках, их можно было бы назвать «двойчаткой», по определению Н.Я. Мандельштам «двойным побегом на одном корню», «с одинаковым началом и разным развитием».

Оба текста содержат лексику, обозначающую части тела и физическое состояние (согласно «медицинскому» заглавию): кроме общих для первой строфы «бессонница», «безумье», «мозжечок», «затылок» это «нутро», «извилины», «слух», «пряди» в окончательном варианте; «рот», «потроха», «рука», «слух», «смерть» и, наконец, «колтун» в первоначальном.

В первоначальном варианте присутствует и «часть женщины», названная уже во втором катрене – «рот». Женщина не совершает здесь агрессивных действий – напротив, рот ее «молчит» и этим тема исчерпана – уже во второй строке второго катрена пространство размыкается, охватывая собой «весь мир» (вспомним, сколько раз это словосочетание встречается в разных контекстах, например, в сонетах Шекспира). Разговорное «со всеми потрохами» и иронический перифраз «того, кого не разглядит/без лупы самый зоркий соглядатай», по-видимому, призвано снизить пафос предложения, растянутого на три строки второго катрена и скрывающего в себе цитату из Псалма 94, служащую, кстати, утренней молитвой у католиков (в том числе,

естественно, литовских): «В Его руке глубины земли, и вершины гор — Его же; Его — море, и Он создал его, и сушу образовали руки Его». Из этого следует, что названный указательным местоимением «третий» персонаж сонета, держащий в руке «весь мир», не кто иной как Бог и прямо противоположен названному неопределенным местоимением «некто» в окончательном варианте, впечатывающему «ненавижу» в мозг протагониста.

Первый терцет изобилует абстрактными существительными: «тишь», «тьма», «смерть»; архаизм «вящего» и книжное слово «унисон» контрастирует со снижено-разговорной лексикой второго катрена. «Впадины и выпуклости» придают «тьме» сходство с пейзажем, подчеркивая ее вселенский характер; в этом случает и «колтун» из последнего терцета прочитывается именно как мандельштамовский «колтун пространства», что подчеркивают «бочки» сулемы: вещество используется для лечения кожных заболеваний (в том числе некоторых видов колтуна) в очень малых количествах, в больших же это яд. «Ножницы» — вполне в духе Ст.Бизио — также призваны бороться с колтуном, но в то же время являются орудием парки Атропос, обрезающей нить жизни, то и другое, грубо говоря, «лечит и калечит»; когда эти амбивалентные предметы «забыты» (так же как достижения Эдисона, связанные со светом и звуком), в мире воцаряются тьма и тишина, в которой нет ни жизни, ни смерти.

Таким образом, в данном варианте сонета сочетаются пространство замкнутое и пространство разомкнутое; повседневные детали и вселенские категории; человек и Бог; жизнь и смерть; разговорная лексика сочетается с возвышенной, ирония с пафосом. Развитие лирического сюжета последовательно движется от бытовой «головной» к метафизической «хвостовой» части; иными словами, Бродским написан классический сонет, по содержанию соответствующий барочным образцам (ср. в первой части «Дивертисмента»: «человек/ становится здесь жертвой толчеи/ или деталью местного барокко»).

В наши задачи не входит определение места сонета в «Литовском дивертисменте»; но почему Бродский отказался от, так сказать, барочного классического сонета в пользу «экспрессионистского» английского? Возможно, из только ему известных

эстетических соображений, а может быть именно в связи с композицией цикла, с целью усилить контраст сонета с последующими, проникнутыми лирикой и религиозным чувством частями.

Литература:

1. *Бобышев Д.В.* Я здесь. «Октябрь» 2002, №11. Электронный ресурс. Доступ с экрана: <http://magazines.russ.ru/october/2002/11/bob.html>.
2. *Венцлова Т.* «Литовский дивертисмент» // Статьи о Бродском. М., 2005.
3. *Гаспаров М.Л.* Рифма Бродского // Избранные статьи. М., 1995.
4. *Грицкевич В.П.* С факелом Гиппократата. Из истории белорусской медицины». Минск, 1987.
5. *Лосев Л.* Комментарии // Бродский И.А. Стихотворения и поэмы. В 2-х тт. СПб, 2010.
6. *Федотов О.И.* Сонеты Иосифа Бродского // Славянский стих. VIII. М., 2009.

Сведения об авторе: *Бараи Ольга Яковлевна*, филолог, переводчик (в том числе сонетов Г.Тракля, Т.Корбьера, А.Грифиуса и др.), автор ряда научных статей о творчестве И.Бродского. E-mail: barasolga@yandex.ru

Сергей Юрьевич Преображенский
(Москва, РУДН)

АРКАДИЙ ШТЫПЕЛЬ – СОЧИНТЕЛЬ И ПЕРЕВОДЧИК СОНЕТОВ

Резюме. В статье анализируются особенности функционирования сонета и сонетной формы в поэтическом идиостиле Аркадия Штыпеля. Рассматриваются переводы сонетов В. Шекспира, а также различные отступления от сонетного канона в оригинальном творчестве поэта, роль и разнообразные модификации сонетной формы в контексте композиции полиметрических поэм и циклов А. Штыпеля. Ключевые слова: сонет, сонетная форма, Аркадий Штыпель, полиметрическая поэма.

Аркадий Штыпель – современный поэт (р. 1944 г.), в последнее десятилетие обретший популярность в московском литературном сообществе, а также на Украине, считающийся в

поэтической среде эстетически близким поколению сорокалетних, впрочем, и шестидесятилетних тоже. Литературные критики отечески пеняют ему за «герметизм» и «поэзию поэзии» (Д. Бак), мировоззренческую простоту (Д. Бак, В. Губайловский), называют то «последним футуристом» (А. Алехин), то поэтическим учеником Даниила Давыдова (А. Сапегина), среди иных особенностей поэтики А.Штыпеля внимательные и вдумчивые рецензенты отметили тот факт, что «не чужда ему и сонетная форма. Раздел «Четыре сонета» (в книге «Ибо небо» М., ОГИ, 2014 – С.П.) объединил стихи, связанные исторической тематикой. Но затем Штыпель решился на эксперимент. Если традиционно сонет передается в русской поэзии пятистопным ямбом, то в книге содержатся примеры сонетов, написанных в других размерах, например, сонет дактилический» [2].

Дабы с самого начала рассеять критический туман, если не вокруг поэтики А. Штыпеля в целом, то хотя бы вокруг места сонетной формы в конкретной книге, следует уточнить: эксперименты в области метрики имеют место в разделе «Пять сонетов», а из упомянутых «Четырех сонетов» три вполне классические, написанные Я5, лишь во втором использованы Я4 и в удлинённых строках – пеон4. Тем не менее, за исключением частных наблюдательный филолог-рецензент прав: для А. Штыпеля сонет – поле эксперимента, и эксперимент этот длится не один год.

Из перечисляемых О.И. Федотовым характеристик современного сонета в творчестве А. Штыпеля отчетливее всего выражена следующая: «склонность к экспериментам и в то же время имитация наиболее архаичных, сохраняющих классическую чистоту эталонных моделей» [3, II: 398]. Причем, если говорить о классике, то следует вспомнить, что А. Штыпель в начале 2000-х выступил в качестве переводчика сонетов В. Шекспира. В комментарии к этим переводам И.О. Шайтанов отмечал: «Как знак иной поэтической системы в переводах Штыпеля – смена интонации: она жестче, чем у Маршака, без претензии на речевую беглость. Жесткость звучания задана в способе рифмовки, где зачастую не соблюдается обычное для классического русского стиха чередование мужских и женских рифм. Преобладают (как и в оригинале) мужские. Звучание теряет в музыкальности, но приобретает в вескости, которой соответствует и вещность,

предметность образов. Метафоры не затемняются и не размываются. Они даны крупным планом в большем, чем у Маршака, соответствии с оригиналом» [4]. Несмотря на то, что речь вроде бы идет о принципиально иных, чем у С. Маршака, текстах, в реальности во многих случаях читатель имеет дело с поэтической редактурой прежнего перевода, причем даже не увеличивающей, как было отмечено маститым шекспироведом, сходство с английским оригиналом. Вот два варианта (оба со сквозной мужской рифмой) перевода 12 сонета В. Шекспира:

When I do count the clock that tells the time,
And see the brave day sunk in hideous night,
When I behold the violet past prime,
And sable curls all silvered o'er with white,
When lofty trees I see barren of leaves,
Which erst from heat did canopy the herd,
And summer's green all girded up in sheaves
Borne on the bier with white and bristly beard:
Then of thy beauty do I question make
That thou among the wastes of time must go,
Since sweets and beauties do themselves forsake,
And die as fast as they see others grow,
And nothing 'gainst Time's scythe can make defence
Save breed to brave him when he takes thee hence.

С.Я. Маршак:

Когда часы мне говорят, что свет
Потонет скоро в грозной тьме ночной,
Когда фиалки вянет нежный цвет
И темный локон блещет сединой,
Когда листва несется вдоль дорог,
В полдневный зной **хранившая стада,**
И нам кивает с **погребальных дрозг**
Седых снопов густая борода, –
Я думаю о **красоте твоей,**
О том, что ей **придется отцвести,**
Как всем цветам лесов, лугов, полей,
Где новое готовится расти.
Но если **смерти серп** неумолим,
Оставь потомков, чтобы спорить с ним!

А. Штыпель:

Чуть бой часов мне время возвестит,
лишь ясный день нырнет во мрак ночной;
увидишь ль, как фиалка облетит
и смоль осеребрится сединой;
едва шатры, **под коими стада**
спасались в зной, расстелятся у ног,
и жухлых трав седая борода
встопорщится из **погребальных дрозг,**
как я твоей терзаюсь **красотой** –
и ей на свалку времени брести –
ведь все красоты гибнут до одной,
при виде новых, тех, **кому цвести.**
Серп смерти не удержишь, но отцов
сыны заменят в горстке храбрецов.

Чем «смоль осеребрится сединой» точнее, нежели «темный локон блещет сединой», ведь оба варианта не вполне соответствуют оригиналу: «соболиные локоны засеребрятся, когда их покроет белизна», в варианте А. Штыпеля парафраз вообще обращается в семантическую загадку, поскольку перед читателем вторая часть фразеологического сравнения «черный, как смоль». В следующих строчках, напротив, А. Штыпель стремится (и успешно) ликвидировать семантическое затемнение, возникающее в переводе С. Маршака, поскольку «встопорщенная» борода указывает на лежащего навзничь покойника, а у С. Маршака борода самостоятельно «кивает», что, безусловно, увеличивает цепочку семантических согласований. Однако оба варианта далеки от оригинала, отнюдь не содержащего явных семантических аномалий: «и летняя зелень, завитая в гирлянды, уложена в гроб, с белой и встопорщенной бородой».

На попытку редактурного привычного перевода указывает и сохранение А. Штыпелем использованной С. Маршаком так называемой «поэтической фразеологии»: **погребальные дроги, отцветшая красота, серп смерти**, при том, что её присутствие в переводе не обязательно спровоцировано оригиналом (ср.: серп Времени (Time's scythe), атрибут мифологического Сатурна), И в последнем стихе С. Маршак формально точнее – в оригинале речь идет о «потомстве», а не сыновьях, но как экспликация

главной темы сонета, аргументирующего в пользу брака, традиционная семантическая пара «отец и сын» (А. Штыпель) выглядит оправданно.

Итак, переводы А. Штыпеля, в смысле целеполагания – более современный редакторский вариант русских текстов сонетов В.Шекспира (ср., напр., *wastes of time* = «свалка времени»). Естественно задать себе вопрос: в чем суть авторской интенции, если поэт-переводчик предложил заведомо субъективно скорректированное и видоизмененное, однако в целом прежнее видение оригинала, уже представленное некогда С. Маршаком. Не последнюю роль, вероятно, сыграла магия сонетной формы в её абсолютно традиционной эстетической трактовке: А. Штыпель как бы утвердился в том, что современный стихотворец имеет право на выбор такого материала и именно такую с ним работу.

Характерно, что в своем оригинальном творчестве А. Штыпель с самого начала изменил сформулированную выше установку, превратив сонет в экспериментальную площадку. Кроме того, особо следует отметить «Колыбельную», состоящую из трех неканонически зарифмованных хореических сонетов, один из которых еще и с «кодой».

Опыт «Колыбельной» оказался повторенным и закрепленным в следующей книге – «Стихи для голоса» (М., 2007). В этом сборнике общее число сонетов – семь. Но они явно подразделяются на два типа по их функции: 1) предмет авторской рефлексии в область сонетной строфы; 2) композиционные элементы больших текстов, построенных по полиметрическому принципу – из метрически разнооформленных фрагментов. Три сонета из семи входят в раздел «Стихи с комментарием», причем составляют его первую часть, а во второй оказываются «перечни» – мистифицирующие читателя названия несуществующих стихотворений. На фоне такого соседства сами сонеты, да и авторские примечания к ним, не могут рассматриваться как тексты, не имеющие «двойного дна» – некоей игровой, иронической подоплеки, но в то же время комментарий нельзя считать пародией на стиховедческий текст [1: 19–23]. Во-первых, поэт предваряет комментарий «от себя» цитатой из словаря А.П. Квятковского – изложением особенностей логико-семантической композиции сонетного текста. По-видимому, именно содержательные характеристики

А. Штыпель считает главными, дифференцирующими признаками сонетного жанра. Во-вторых, в комментариях честно отрефлексированы формальные отступления от сонетного канона:

МЫ ИЩЕМ

Мы ищем, что́ есть образ и подобие,
как бы воздушное мерещим изваяние:
теней, дуновений межусобие,
зыбей, светов противустояние.

Лёгкой шуми головой, мыслящее растение!
Нет, отразись под корень в синей воде мироздания,
как отражает истину твоё слабое разумение
о том, что творящий милостину и сам ждёт подаяния.

Ибо сила сильных не больше, чем слабость слабых,
когда глас трубный летит, медным гремя платьем,
а в заводи звуковой – стайка нагих скрипок.

Перебегает волна – ветра слепок.
Перетекает душа – тень плоти.
Говорят, она удлиняется на закате.

«1. Первое, что бросается в глаза – это «ненормальность» сонетной формы. Классическая рифмовка сонета здесь сильно расшатана, но всё же угадывается, а нарушаемые требования замещаются новыми, придуманными «на случай». В катренах дактилические рифменные пары подобие – межусобие, изваяние – противустояние, растение – разумение, мироздания – подаяния связаны между собой диссонансной рифмовкой. И поскольку все рифмующиеся слова – существительные со сходными падежными окончаниями, они образуют как бы ряд последовательных «вариаций темы». Соответственно, в терцетах даны две тройки диссонансных рифм слабых – скрипок – слепок и платьем – плоти – на закате. Два слова здесь рифмуются «правильно», но схемой рифмовки разнесены так далеко, что как правильная рифма уже не воспринимаются» [5: 78].

Из комментария, кстати, видно, что неклассическая силлаботоника не является для А. Штыпеля неукоснительно соблюдаемой областью, как раз в данном сонете наблюдается любопытная

микрополиметрия дольников, сопровождаемая также цезурированием строки. Если комментарий к «перечням» выглядит как органичная составляющая литературной игры, предлагаемой автором, то комментарий к сонетам не кажется таким уж необходимым элементом, однако любой автокомментарий имеет прямую коммуникативную адресацию к читателю-реципиенту, как бы замещает функцию посредника-комментатора в лице стороннего критика или исследователя и задает именно авторскую аксиологическую шкалу в отношении комментируемого¹. Следовательно, появление комментария обусловлено тем, что сонеты для А. Штыпеля суть маркированная форма, однако надежды на то, что читатель обратит на это внимание, а тем более даст ему правильную интерпретацию, у него немного. А поскольку сам комментарий ориентирован прежде всего на смысловую интерпретацию, легко заключить, что именно в этом аспекте поэт менее всего доверяет профессиональным критикам и с помощью автокомментария стремится пояснить, каковы возможности и преимущества композиционного канона сонета и в чем он (А. Штыпель) отстает от канона формального.

Комментарий – эксплицитная форма авторской рефлексии в область устройства текста. Собрание же «под одной крышей» пяти сонетов, написанных пятью основными метрами русской силлаботоники (см. выше «Пять сонетов»), – имплицитное проявление такой же рефлексии, особенно если принять во внимание, что ни один из них не повторяет схему рифмовки, при этом все сонеты – вариации на классическую итальянскую тему и что в ямбическом сонете – сплошные женские рифмы, тогда как во всех остальных – альтернирующие.

Вторая функция сонета у А. Штыпеля – элемент композиции – практически никогда не репрезентирует сонет в явной форме (напр., в виде постоянной строфы поэмы), а иногда прячет сонет под маской неавтономной части стихотворного текста, напр., в поэме «Держа вю» таковы первый фрагмент (в него включается и авторская не зарифмованная ремарка), и третий по порядку фрагмент, завершаемый также «хромой», дистантно

¹ Ср.: Арнольд И. В. Оценочность комментария в устной речи и в тексте // Семантика. Сти-листика. Интертекстуальность: Сборник статей / Науч. ред. П. Е. Бухаркин. СПб., 1999. с. 259–269.

и весьма условно зарифмованной (Л.Н.Толстого – шинели Гоголя) авторской ремаркой:

Дальше к югу Кавказ
до небес.
За горой Эривань, Тифлис.
На горе черкес.
Военная команда вырубает лес.
В скобках: читай рассказ
Л.Н. Толстого.
Империя порождает клас
сическую прозу: Шинель, Нос,
далее – Братья Карамаз.
Впрочем, для нас
важнейшее из
искусств – кино-с.

Голос за сценой: все мы вышли из шинели Гоголя.

В поэме «Во весь логос» сонет также выделяет фрагмент текста и обеспечивает его внутреннее текстуальное единство, впрочем, и тут прихотливая рифмовка маскирует сонет до полного неопознания:

в столбик в ряд	a
всё подряд (a)/ зарифмовать бы	B
вот, говорят, (a)/ заживёт до свадьбы –	B
говорят	a
когда плачущую у-	c
вещевают детвору	c
забывая поговорки	D
вероятный смысл скабресный	E
тут и волки (D)/ на пригорке	D
голос пробуют железный:	E
у-у-у	c

В данном случае тот факт, что последней строкой является звукоподражание, имитирующее волчий вой и к тому же совпадающее с междометием, в смысловом отношении перекликающееся с интертекстом к названию поэмы, не оставляет сомнений

в намеренном камуфлировании сонета под обычный стихотворный отрывок¹.

Итак, если переводные сонеты для А. Штыпеля – результат творческой метаморфозы четырнадцатистишия в сонет применительно к его идиостилю, то оригинальные сонеты – предмет авторской рефлексии в аспекте их семантической и формально-строфической композиции и, что особенно любопытно, материал для неявного использования в качестве строевого элемента полифонической поэмы.

Литература:

1. *Преображенский С.Ю.* Заголовок как предмет метапоэзии: антиномии мини-жанра (некритические опыты о Штыпеле). // Zbiór raportów naukowych. „Nauka I Tworzenie XXI Stulecia : Teoria, Praktyka, Innowacje. (29.11.2013 – 30.11.2013) – Opole, 2013. с. 19–23

2. *Таран Евг.* Муза с лукавым взором. Аркадий Штыпель о времени и о себе // ИГЕХЛИБРИС, 20.11.14

3. *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха. В 2-х кн. Кн. 2. Строфика. М., 2002.

4. *Шайтанов И.О.* Вступительное слово к: Уильям Шекспир. Сонеты. Перевод А. Штыпеля // Арион 2005, №1. Электронный ресурс. Доступ с экрана: <http://magazines.russ.ru/arion/2005/1/sh21-pr.html>

5. *Штыпель А.М.* Стихи для голоса. М., 2007.

Сведения об авторе: *Преображенский Сергей Юрьевич*, кандидат филологических наук, доцент кафедры общего и русского языкознания Российского университета дружбы народов. E-mail: preobrag@mail.ru

¹ Впрочем, если сонет задуман как безголовый (аВВа ссDEDE), волчий вой «у-у-у» логичнее считать лишней строкой, а весь сонет интерпретировать как безголовый хвоста-тый. В таком случае внутренняя рифмовка в катрене так и остается внутренней.

Роман Славацкий
(Коломна, поэт, прозаик)

ИСКУССТВО СОНЕТА

СТРЕЛА И ЛУК

Сонет – готовый к бою ладный лук,
из дерева и рога слитый туго;
нацеленный в открытую округу
катрен его – упор для умных рук.

Второй катрен – движенье – но не вдруг,
не жалкий труд, не рабская потуга,
но ровное борение друг с другом
руки и тетивы – союзных дуг.

Терцет – летучий яд, сухой полёт,
зловещий свист, спадающий с высот,
слиянье перьев, дерева и жала.

Второй терцет – удар! – доспех пробит.
И стройное двустипшие звенит,
как точная стрела, что в цель попала.

ОХОТА

Итак, поговорим немного
о речи, замкнутой в тиски,
где ритмы выверены строго,
а рифмы пышны и ярки!

...Долина, гул резного рога,
олений быстрые прыжки –
вот образ кованого слога,
звучащей праздничной реки.

Гремит привольная охота!
Раскинув тонкие тенёта,
застыл учёный буквоед.

Но, посреди живой долины,
шумящим летом лебединым
вознёся трепетный Сонет!

ПУТИ ПОЭЗИИ

I. НИТЬ

Седой лозоход, я залял пространство,
ища златословный клад...

Сквозь горы Иберии – до Прованса
струится вино баллад!

Напев не скроешь сургучной пробкой
и звук не убьёшь мечом.

Стихи текут – то кремнистой тропкой,
то звонким лесным ручьём.

Стихи вонзятся воздушным храмом
в туманы Тосканы и римский мрамор.

И в сердце колеблется хмель отрадный
и видится мне ясней
волшебная ниточка Ариадны
от Кносса – до наших дней!

II. ИСПАНИЯ

Резной Альгамбры каменные лозы –
арабской рифмы сладостный шербет!
И лепесток Завета, свеж и розов,
словесной вязью шёлково одет.

Но Запад отвечает звонкой бронзой,
и стынет, словно сталь, латинский метр;
в нём – только жёсткий ритм и чёткий отзвук,
и лишь колючей логики расцвет.

Кто свяжет их – надёжней и мудрее?
– Учёный Жид (куда же без Евреев!)
в латинский кубок влил манящий яд.

Не зря, раскрыв певучие страницы,
мы слышим дух гвоздики и корицы
и пряностей арабских аромат!

III. ЛАНГЕДОК. ПРОЩАЛЬНАЯ АЛЬБА

Прощай, Альби!. Отрава ноября
сжигает гарью песенное лето.

Прощайте, вы, казнённые поэты,
и горькая багряная заря!

Баллады сладкий мёд пролился зря,
о милый Лангедок, о счастье! – где ты?
Рыдает Авиньон, огнём одетый,
и горькая багряная заря.

Разбиты замков каменные туры!
Где взоры дам, где струны трубадуров?
...Гербы и книги в пламени горят!

И плача, мы бежим за Апеннины,
где скроют нас латинские равнины
и горькая багряная заря!

IV. ФЛОРЕНЦИЯ

Дружиной светлой идём вдоль Фиренцы,
и в песнях чудятся, струятся в танце –
Сицилии мёд и пыльца Прованса,
струною Болоньи волнует сердце!

Амор повелел нам – как снег одеться,
в толпе красавиц шутить и смеяться.
Любви и Учтивости новобранцы
мы поём, невинные как младенцы –
и дивный Гвидо, и прекрасный Лапо,
Террино и Дино – в нарядных шляпах,
и Джанни, и Чино, что музу кличут
в напеве нежном, ещё несмелом.
И юный Данте, что в камзоле белом,
смущённо смотрит – как прекрасна Биче!

V. ПЕТРАРКА В АВИНЬОНЕ

Рад бежать – куда ж от себя сокрыться?
Амор ладонью сердце теснит, встречая!
Чёрным янтарём, тёмными очами
казнит и мучит милая царица.

Везде она! – в рощах, в полях, в столице!
«*L'aur!*» – ветерок вздыхает ночами;

«Аурум!» – злато вьётся за плечами.
Она – смеётся, а страданье – длится.

В облаке – облик веет потаённый;
в листьях – сонеты, а в ручье – кансоны...
Воклюза ключ! Вечерних роц молчанье!

В Италию еду... Может – навечно?
Только со мною – вздох её сердечный
и ласковый взор в минуту прощанья.

VI. ВОСПОМИНАНИЕ О ЛАУРЕ. 19 мая

Безмолвьем окутана кампанилла,
и воздух дурманит весенним хмелем.
Ты был далеко от её могилы,
и так же – созвездья с небес глядели.

Вдали от неё, в Италии милой
узнал ты, по ком панихиду пели;
и сердце, заныв, – от тоски застыло,
и так же – созвездья с небес глядели.

О чумный ангел в толпе Вавилона! –
стирающий жизни, как Время – фрески,
мешающий в пепел в извечной смене

брызги вина и картины Симона!
О звоны кансон! О слеза Франческо!
О бедное сердце в кровавой пене!

VII. ПЛЕЯДА

Оставь Парижа пыльную громаду
тупой Сорбонны каменный базар,
где книжники готовят свой отвар –
искусных отравителей отраду.

Вдохни приволье радостного сада
где роза разливает пряный жар,
где чашей золотой собрал Ронсар
гремящий Рим и сладкую Элладу.

О звёздная поэтов вереница!
Певучий путь – столетьями продлится,
зарницами – по небу и земле.

«Плеяда» пьёт бессмертье Зодиака;
но ярче всех горят в объятье мрака
два пламени: Ронсар и дю Белле!

VIII. АНГЛИЯ

Туманит Темза, каминны горят едва
и тёмной сажей вдали прорисован Город.
Но Томас Уайет и доблестный Генри Говард
идут сквозь морось, при шпаге и кружевах.

И Филип Сидни искусно связал слова –
к прелестной Стелле опять обратиться повод.
А Эдмунд Спенсер – картавый британский говор
с волшебным напевом фей уравнивал в правах.

О время Елизаветы! Несчастный Рейли
и тот драгоценной речью как франт одет.
И хмурые музы не зря Альбион воспели,
как будто камзол расшитый, скроив сонет.

Струятся струны! И даже Шекспир корявый
овейн среди тумана бессмертной славой.

IX. ГЕРМАНИЯ

Германия горит! – поля огнём объята
Пандора отперла чумы проклятый ларь.
Соборы и дома пропитывает гарь,
и все теперь равны – и нищий, и богатый.

Но Музы не молчат! Из пушечных раскатов,
из груди мёртвых тел, сквозь лёд и сквозь январь
звенит, звенит сонет, разубранный, как встарь,
в узорчатый доспех – золоченые латы!

Упорный протестант – почтенный Мартин Опиц
серебряных речей не зря составил опись,
в тоническую ткань сплетая волокно.

А вслед за ним идёт и Гриффиус Андреас
что в кубке ледяном, смешал, восславя смелость,
сухой немецкий стих и рейнское вино!

ХВАЛА

Клянут канон: мол, губит лёгкий слог –
фантазии изысканные травы
спадают, как засушенный цветок,
окалиною осени лукавой.

Ну что ж! Пускай другие бьются браво
над бегом бестолковых строф и строк:
кому – верлибр останется в забаву,
кому – ходули драмы, оды клок;

пускай другие вложат струны лир
в солёные бичи своих сатир
иль тёмные настои философий.

Но я люблю – Сонета светлый дар;
в нём – жар бесед, и свежий яд сигар,
и крепость коньяка, и пряность кофе!

РОЖДЕНИЕ СОНЕТА

Словно пчела, пьянея от аромата,
прячется пряный стих на устах любимой...
Тихо коснись поцелуем её чела ты,
нежностью кожи наполни свой стих незримый.

Ладаном стань, точно воздух в нездешнем храме,
стань ожерельем её, стань её духами!

Пусть, словно пламя розы весенней весью,
рифмы цветут на шёлке её лобзаний,
и повторяются шёпотом Песни песней,
капают на страницы свечей слезами.

Точно хмельной Давид с высоты Сиона,
звонкий псалом сложи светоносной ночью.
Пусть упадут, как виссон, на родное лоно
эти четырнадцать жарких прозрачных строчек!

ЖЕМЧУГ

Жемчужница морей – литое чадо влаги:
дыхание лагун и йодистая соль,
и раковины мрак, и перламутра голь –
таинственный жилец в узорном саркофаге.

Когда кристалл песка встречается бродяге, –
в колеблемую плоть садняще входит боль;
трудись, морской моллюск, – окутывать изволь
жемчужной пеленой затравку царской браги.

Пройдя моей души затворенные створы,
губительной любви колючая опора
сознание томит лиловой полутьмой.

Но я одену боль в жемчужные покровы
коломенских веков! Мерцающее слово
укроет мой огонь и дух сожжённый мой.

ВИТРАЖ

Собрать витраж – святое ремесло:
клади лазури, злата, киновари, –
застынут краски в огненном отваре,
свинцовой рамой схватится стекло.

И встанут, многоцветно и светло:
Творец, дающий жизнь бездушной твари,
Мария и Христос. На троне Царь. И –
архангела прозрачное крыло.

Поэзии сверкающий витраж!
Твой замысел простой – хрустальный страж –
метафорой вскипает многоцветной.

Затем ты закалил его в огне
и, как в церковной стрельчатой стене, –
сбираешь сетью кованных сонетов!

ЯНТАРЬ

Вылитый из огненного кома,
Древним Лесом вылепленный встарь,
где змея тумана, точно гарь,
душно длилась, кольцами влекома, –

он сковал навек земную тварь:
трепетные стрелы насекомых
вместе с хвоей выложит венком их
в россыпь пузырьков – цветной янтарь.

В омуте заката Город сонный:
рощи храмов, куполы, колонны,
льются, как смола, дождём огней.

Точно давний Лес, глядит былое.
...Стих мой! Стань такою же смолою!
Вечным слитком стань! Окаменей!

БЕЛЫЙ КАМЕНЬ

Возвышенные, словно облака,
узорчатые мраморы соборов
и этот римский кремль – столичный норв! –
в тугие квадры сжатые века.

...Стомиллионолетняя река
в косматый океан глядит, который
сплотил – раскрыв подводные просторы –
огромные поля известняка.

Леса кораллов, панцири моллюсков
под звонкой сталью стали камнем русским;
что было клад – теперь открыто всем.

А мой удел – подземный мрамор слова,
чтоб выточить из говора людского
кремли стихов и крепости поэм.

РОДНЫЕ

Они ушли – и в горнице темно,
а ты не посвятил им даже строчки...
И тщетно пить надгробное вино,
и голос их – ловить бездонной ночью.

Они уже за призрачной Рекой,
и разве что во сне – узришь их тени.
Зачем теперь тревожить их покой,
что пользы в этих поздних сожаленьях?

И нынче – у родительского гроба –
к чему твоих словес пустых сугробы?

Не свяжешь время призрачным мостом
и к тем, кто отошёл – тропы не сыщешь...

Ты можешь написать стихи «потом» –
но только для кого они, дружище?..

АРХИТЕКТУРА

Учись у зодчих старого закала
выкладывать волшебные слова.
Вглядишься в оправу храма – в ней жива
классическая связь толпы и зала.

Она упруга, будто тетива,
и в теле стен – напевное начало
гармонией катренов прозвучало,
и высь волнует гулкая глава.

Колонн и колокольни стройный хор
метафорами каменных опор
терцеты ветра вычертили в тучах.

Но тленом запустенья тронут храм...
– Отдай же тень почтенья и стихам –
бесплотным пусть – но вечным и певучим!

ЗМЕИ

Служенье змеелова – захватить
кольцо змеи – её тугое тело;
почувствовать рукой – легко и смело –
упругую чешуйчатую нить.

Затем к заветной склянке прислонить –
нажим – и капля яда закипела!
И так вершит спасительное дело
извилистого гада злая прыть.

Но выше есть и лучше наслаждение –
поймать созвучий трепетные звенья,
сжимать мускулатуру рифм и строф,
выцеживать их тайную усладу...
– Что слаще и страшней такого яда? –
сгубить готов – и выручить готов!

АЛХИМИЯ

В алхимии тьмы раствори фиалку –
ночное виденье – цветок лиловый,
в готическом тигле под тёмной балкой
на атомы – мельче песка морского.

Возьми этот сумрак – неясный, жалкий,
возьми аромат – и сплети оковы.
Из пальцев самой Ариадны прялку
возьми, чтобы нить зашептала словом.

В заброшенной келье – твоя работа!
Цветок обернётся огнём бесплотным,
мерцающим призраком самоцветным,
чтоб снова воскреснуть – уже надолго.
...Так – в гулкой тиши, в стихотворной колбе
рождается синий цветок сонета!

ЖЁНЫ ПОЭТОВ

Мудрые кухни полны секретов:
пряность начинки, готовка теста.
Часто, увы, для жены поэта
в пряже стиха не найдётся места.
– Что воспевать столь простую долю,
ясную, словно щепотка соли?

А между тем – в этой жизни скрытой
только и можно строке согреться,
там, где невидимая молитва
тихо струится в лампаде сердца.

Даже искусный пловец не сыщет
в персти морей потаённый жемчуг,
что драгоценней, светлей и чище
долготерпения наших женщин!

ПАРК

Бывает стих – подобье клеток –
изящный, как французский парк,
когда витёе листвы и веток
стригут – то в конусы, то в шар.

Но мне милей расцветший к лету
лесного Романтизма дар:
природной вольности приметы,
зелёных крон крылатый барк.

Терновник прозы вырос густо,
но серп садовника – Искусства! –
умерил тень, добавил свет...

Меж небом и рекой рябою
привольно, как бы сам собою,
цветёт и светится Сонет.

ЧУДЕСНЫЙ ЛОВ

Время, как будто бредень,
чертит Генисарет...
Что-то улов мой беден,
что-то добычи нет.

– Тщетны старанья эти –
сохнут пустые сети!

...Надо бы возвращаться
скоро трудам конец;
только всё ищут счастья
песенник и ловец.

Верой крепка работа
на горизонте вод:
выйдет на берег Кто-то,
выйдет и позовёт.

* * *

ОЛЕГУ ФЕДОТОВУ

Ещё Петрарка страшно молод.
Юнна Мориц

Судьба у нас – тревожить вещей мир,
сплетая заколдованные строки;
выщезивать столетий эликсир,
да слушать бесполезные упрёки:

мол, неужели дела нету проще,
чем жизнь искать в гербариевой роще?

Но стих не зря томил созвучья душ,
не зря таил прекрасные подарки:
Боккаччо нёс божественную чушь
и юный пыл растрачивал Петрарка!

На камне философском выжжен след,
и бьются в колбе бурные буруны;
летит сквозь время огненный Сонет
и стрелы шлёт – насмешливый и юный!

Сведения об авторе: *Гацко-Славацкий Роман Вадимович*. Профессиональный писатель, поэт, прозаик, журналист, литературовед, церковный историк. В Московской городской организации СП РФ с 1999 г. Автор тринадцати поэтических книг, а также повестей, рассказов и многих исторических очерков, опубликованных в антологиях и отдельными изданиями. Зам. гл. редактора литературно-художественного ежегодника «Коломенский альманах». Тел. 8 910 471 70 68; E-mail: gatskoslav@yandex.ru

Леонид Владимирович Фокин
(Москва, поэт)

СОВРЕМЕННЫЕ ВАРИАЦИИ СОНЕТНОГО КАНОНА

Аннотация. В статье рассмотрены литературные эксперименты группы авторов, осуществленные в 2006–2012 гг. Объектом исследования являются современные вариации сонетного канона.

Ключевые слова: Алеаторика, температура, техники «совмещение» и «растворение», полифонические единицы, фрактальная поэзия.

1. Предисловие

В одной из своих работ Татьяна Бонч-Осмоловская писала: Примем за аксиому следующее утверждение: любой литературный текст, структурно представляет собой совокупность, или множество более мелких текстовых единиц. Внутри каждой структуры можно комбинировать структуры меньших уровней.

Для того чтобы теоретическое утверждение было весомым оно должно быть подтверждено достаточным практическим

материалом. Требуется четко сформулированная и правильно поставленная творческая задача. Ее решение может быть подтверждено текстами, одинаково идентифицируемыми по формальным, только им свойственным признакам.

На сегодняшний день известны следующие вариации сонетного канона:

- «опрокинутый сонет» – терцеты не следуют за катренами, а предшествуют им;
- «хвостатый сонет» – к произведению добавляется ещё один или несколько терцетов, или дополнительная строка;
- «половинный сонет» – состоит из 1 катрена и 1 терцета;
- «безголовый сонет» – отсутствует первый катрен;
- «сплошной сонет» – пишется на двух рифмах;
- «хромой сонет» – с укороченными четвёртыми стихами в катренах.

2. Сонетная матрешка, японский сонет

Первая реализованная формальная творческая задача: а) создание «структуры меньшего уровня», б) нахождение варианта ее взаимодействия с основным литературным текстом.

Давно известно, что «по образцу традиционных твердых форм могут создаваться и новые, нетрадиционные. Однако для того, чтобы они ощущались в качестве таковых, нужно, чтобы такие стихи или производились сразу в большом однообразном количестве, или имели достаточно четкое и сложное строение, легко воспринимаемое как формальное задание. Лучше всего для этого годятся рефренные формы». (М.Л. Гаспаров)

Японский сонет, или русский альбомный сонет в восточном стиле, появился в 2006-м году в России и очень быстро нашёл своих сторонников и свою аудиторию.

Японский сонет (или «безголовый, перевернутый» сонет) – твёрдая поэтическая форма: стихотворение из десяти строк, образующих два трёхстишия-терцета и одно четверостишие-катрен. Основными стихотворными размерами для японского сонета являются ямб и дактиль.

Рождение данной рефренной формы тесно связано с японской поэзией хайкайно рэнга (нанизанные строфы), но, в отличие от хокку (первой строфы, как правило 36-ти строфного

произведения), были взяты первые четыре строфы или десять строк. За счёт этого расширились возможности внутреннего наполнения миниатюры. Теперь, кроме пейзажных строк (баню ку), автор мог, не нарушая канон, описывать, как от первого так и от третьего лица, человеческие чувства (ниндзе-но ку), использовать переходные фрагменты, имеющие неопределенно промежуточный характер (енкумэ).

В результате совмещения форм японского и классического сонетов, появилась ещё одна вариация сонетного канона – «сонетная матрёшка».

Примеры текстов (техника «совмещение»)

***** Вечность на папирусе**

(автор: Машукова Лариса, г. Минск)

Горячий Ра падет на белый храм,
Свои ладони разрезая Нилом...
Сто лет под солнцем высыхать чернилам...
Мне проще верить звездам, чем пескам...

Ведь им не больно – вечность не болит.
И с черепками сонные рабыни
Сметают со ступеней чье-то имя.
Молчанье сфинкса... эхо пирамид...

Прости за смелость смертных... хоть на миг...
И лишь позволь мне, избранной богами,
Любить тебя веками и ветрами,
Моя царица! Нежно с губ твоих
Лакать, как кошка, сон, и стон, и крик.
И таять на папирусе стихами...

***** Спящая**

(автор: Ладоскина Татьяна, г. Санкт-Петербург)

Взлетает скарабей с навозных куч,
Раскачивает ветер комариный
Замок на замке цвета мандарина,
В котором спит царица Лунный Луч.

Сто лет без часа пруд в саду горюч,
Стоит под дверью в радугах бензина...

Заглядывает в окна и корзины
Не принц, – садовник, – подбирая ключ.

Горячие, как звёзды в летний день,
Сажает розы на рога олень
То семена, то ветки, то колючки...
В костёр бросая бронзовую тень,
Сухие листья памяти не лучше.
Ещё немного, и начнётся тлен.

***** Ворота Ста Печалей**

(автор: Фоминов Глеб, Московская область)

Былая жизнь – лишь канитель пустая,
Знакомый дом, я снова перед ним.
Играло солнце, «Ming» лучом косым
В узорах черепицы выжигая.

На крышах пагод тени замирали,
Безмолвный идол всё смотрел сквозь дым.
Янтарными слезами глаз пустых
Напрасно плакал тигр на чёрной шали.

Что там в углу за ящик, может быть,
Покрытый лаком гроб моих желаний?
Кто вспомнит утром сказки или былль
Погасшей лампы? Кончен век короткий
Драконов мыслей и воспоминаний,
Им было тесно в черепной коробке.

***** Искать тепла.**

(автор: Голованова Ирина, Германия)

На тонких ветках изморозь с утра,
Осенний день прощания короче,
Тепло уходит, холоднее ночи...
Твоих шагов не слышать лишь вчера
Так было просто. Призрачен покой.
Забывтый зонтик у закрытой двери –
Всего лишь повод вспомнить о потере.
Зима все ближе, ледяной рукой
Виски покроет снегом и никто

**Искать не станет повод встречи лишней,
Тепла в ушедшем лете...Только слышно
Слепая память мнет в руках листок
И видно – пса разорванным пальто
Под фонарем пригрел замерзший нищий...**

***** Сентябрь**

(автор: Наталья Стикина, г. Усинск)

**Дожди... И снова рыжий мальчуган..
Сентябрь стреляет в небо из рогатки.
С площадки детской, с радужной лошадки
Не слышно больше смеха «могикан».**

**Пусты качели, как и мой карман.
Сменив полёты в небо на перчатки,
На тёплый шарф и зонтик, без оглядки
Прощаю лето, павшее к ногам.**

**Встречай же снова осень, город мой!
Соседский дворник, с видом командора,
Открыл сезон охоты, с ветром споря,
На листья клёна с красной бахромой.
Мальчишка рыжий, поспешим домой!
Откроем солнцу дождевые шторы.**

***** Воля к жизни.**

(автор: Чембарцева Виктория, г. Кишинев)

**Зеркальный лёд не выдохнул тепла..
Чужим лицом застыло отраженье.
Немеют губы и блуждают тени –
утерянные перья из крыла.**

**Оплачет осень судьбы хрупких птах,
и жизнь угаснет солнцем при затмении.
Им не успеть вернуться, без сомненья
уснут навеки в зимних берегах.**

**Но воля к жизни больше, чем судьба,
и хватит силы в слабости ладоней
поверив, задержаться в тихом звоне –
в подлунном мире бьют колокола,**

и слышатся за вдохом, в слабом стоне
в молитве обращённые слова.

***** Не верит дождь**

(автор: Плеханов Евгений, г.Киров)

Не верит дождь в невозмутимость лип
прощаясь, лето сбрасывает платя,
греша на память и зонтов распяты,
в лугах оставил эхо ветра скрип.

Бродячий филин залетел в окно,
в квадрате неба не найдя свой угол,
погнавшийся за солнцем, от испуга
растаял полдень титрами кино.

Листами золотыми пахнет дым,
гордится осень тёмными ночами,
раскладывая паззлы, одичали
в траве зелёной пчёлы и цветы...
Как далеки те дни, когда вначале
был просто май, в котором только ты.

***** Уснувшему**

(Будашко Виталий, г.Одесса)

Напрасным утром умер старый друг,
Запрятав тело в хламе за сараем...
Пожухло солнце, задержавшись вдруг
в созвездьях душ взлетевших, остывая...

Тепло оставив, зренье, голос, слух
на случай жизни, неизвестной стае, –
в застывшей глыбе моря мутный круг, –
пузырь воздушный с отголоском рая,

Последний выдох ветру и траве
доверит слово, сказанное первым,
чуть колыхнув пространство в синеве
у дна морского шевельнутся перлы...
Куплю щенка на рождество себе,
ошейник есть..., и миска..., и консервы...

Далее пример (более сложной) техники «растворение»:

***** Непогодное**

(автор: Кангина Татьяна, г. Челябинск)

Усни, не слушай шёпотную речь
Белёсой тьмы крадущегося снега.
В глухую полночь кто-то тихий бродит
В провалах туч, с луной-поводырём.

Лес до костей исклёван вороньём,
Гудят деревья к долгой непогоде,
Зажжёшь огонь – и в поисках ночлега
Мертвец, не странник, постучится в дом.

А выше снов – вселенская тоска
В зрачках волков далёкой звёздной стаи,
Алмазный всполох, млечная река.
Кровь тяжелеет синей зимней сталью
От песен древней вьюги – смутных, странных,
Болеет сердце, пустота – сладка¹

3. Алеаторика и температура

Алеаторика (англ. *Aleatoric*, – случайный) – метод композиции, допускающий переменные отношения между элементами текста.

Температура (от лат. *temperatio* – соразмерность,) – небольшое отклонение от текстовых интервалов, изменяющее первоначальное звучание текста.

Вторая реализованная формальная творческая задача: совмещение прозаического и поэтического текстов.

***** Улика.** Реконструкция мифа (автор: Анна Малюткина, г. Санкт-Петербург)

Знакома ли вам магически притягательная сила некоторых предметов, которые иногда совершенно случайно попадают на вашем пути?. Действенность этой силы особенно заметна, если вы находитесь в гостях у букиниста, антиквара или иного собирателя раритетов.

¹ усни, не слушай / крадущегося снега / в глухую полночь / гудят деревья / и в поисках ночлега / мертвец, не странник / далёкой звёздной стаи / алмазный всполох / от песен древней вьюги / болеет сердце //

До сих пор помню то странное ощущение, которое возникает, когда держишь в руках книгу с автографом Александра Блока или листок, исписанный аккуратным учительским почерком Фёдора Сологуба, а на стенах обычной квартиры видишь картины Константина Сомова, Александра Бенуа, Валентина Серова, Виктора Борисова-Мусатова. И чувствуешь, как возрастает напряжённость неведомого физикам поля и вас начинает затягивать в такую воронку, из которой не знаешь, как выбраться.

Раздвигаются незримые грани, и вы уже не понимаете, что за рамками этих картин? – Тюльри?.. Версаль?.. Царское Село?.. и, восклицая «о век галантный!», вы почти вживую представляете прогулки дам и кавалеров, а на заднем фоне в туманной дымке проступает Булонский лес.

Прощальный маскарад на старой акварели продлится совсем недолго. Среди боскетов затеряются напудренные букли париков, а мушки на щеках выцветут, словно буквы в буклете, надпись в котором мелкой непарелью беззвучно кричит о том, что праздник завершится плахой, и столь любимый стиль рококо – не роскошь, а предтеча Робеспьера.

Когда на пороге санкюлоты, лето сулит отнюдь не отдых. Июньский вечер обещает на завтра – облачность, а ветер, если верить прогнозу, ожидается переменный. И куда ни двинешься – мерещится мятежный Париж за каждым поворотом.

Декорации те же, но ещё можно переиграть роли. И вот уже слышится: «Пора, пора.» – Это мадам Рошет торопит медлительного дворецкого: «Дюран, скорее в путь!. Для нас спасение – дорога до Варенна.»

Но время безнадежно упущено. Не убежать в нагруженной карете. Переодетый девочкой дофин, проснувшись, начинает плакать. Колёса вязнут, на спицах оседает пыль, сухой суглинок скрипит на зубах и на подошвах. Погода портится, в театре небо затягивают чёрным крепом и кажется, что не туча, а тень гильотины нависает клином над головой обречённого монарха.

И скоро, очень скоро, – на рассвете, когда невозможно скрыться под полями чужой шляпы и надо расплачиваться серебром за выезд, – вот тогда-то злосчастное экю станет нечаянной уликой, по которой будет опознано лицо простолюдина.

И занавес падёт, когда сравнят гражданина Луи Капета и королевский профиль на монете.

Куда закатилась эта монета?.. Нумизматы хранят молчание...

Данный текст написан в технике «растворение». В нём можно увидеть спрятанный сонет:

О век галантный дам и кавалеров!
Булонский лес на старой акварели,
В буклете надпись мелкой нонпарелью:
Стиль рококо – предтеча Робеспьера.

Июньский вечер. Ветер переменный,
Мерещится Париж за поворотом...
«Пора, пора, – мадам Рошет торопит, –
Спасение – дорога до Варенна».

Не убежать в нагруженной карете,
Колёса вязнут... Пыль... Сухой суглинок...
Тень гильотины нависает клином
Над головой монарха.
...На рассвете
Опознано лицо простолюдина
И королевский профиль на монете.

а в самом стихотворении – японские сонеты:

в буклете надпись: / над головой монарха / тень гильотины.
о век галантный / и королевский профиль / простолюдина.
июньский вечер, ветер, / сухой суглинок,
спасение – дорога, / колёса вязнут.

или

о век галантный – / предтеча Робеспьера / тень гильотины.
июньский вечер / дорога до Варенна / сухой суглинок
Париж за поворотом, / колёса вязнут
мадам Рошет торопит / простолюдина.

***** Неповторимость** (автор: Фокин Леонид, г.Москва)

Неповторимы только пустота и тишина. Всё остальное тленье свечей. Зачем же мне искать Христа во тьме своих бесчисленных сомнений, не отрицая лжи. Моя беда сродни забытой

в старом парке тени осенних листьев. С чистого листа слова не сходят в зыбкий мир мгновений земных желаний. Я коснулся дна своей души, не ощутив тревоги снежинок, опускающихся на сырую землю, на асфальт дороги, заведшей мысль в тупик. Зачем вам знать о том, что в Бога верят лишь пророки?.

Неповторимы только пустота
И тишина, всё остальное – тленьё
Свечей. Зачем же мне искать Христа
Во тьме своих бесчисленных сомнений?

Не отрицая лжи, моя беда
Сродни забытой в старом парке тени
Осенних листьев. С чистого листа,
Слова не сходят в зыбкий мир мгновений

Земных желаний я коснулся дна.
Своей души, не ощутив тревоги,
Снежинок, опускающихся на
Сырую землю, на асфальт дороги,
Заведшей мысль в тупик... Зачем вам знать
о том, что в Бога верят лишь пророки?..¹

3. Полифонические единицы и фрактальная поэзия

Полифонические единицы – независимые синтаксически и аналогичные семантически текстовые фрагменты, комбинации которых могут образовывать тексты с постоянным ритмическим звучанием и разумным значением.

Фрактал (лат. *fractus* – дроблённый, сломанный, разбитый) – математическое множество, обладающее свойством самоподобия (объект, в точности или приближённо совпадающий с частью себя самого).

*** Перевод/переделка 19-го сонета Дж.Китса

Порывы ветра. Всюду, справа, слева
Кусты сухие, ледяные вихри.
Глядят с презреньем, с каждым днём всё злее,
Ночные звёзды. Путь же мой не близок.

¹ Т.е. один и тот же текст, может быть прочитан и как поэтическое, и как прозаическое произведение.

Не замечаю, мне не интересен
Опавших листьев мир под тёмным небом.
Почти не слышу тихий слабый шелест,
Их мёртвый шорох о прошедшей жизни.

Что боль? Что мысли? Всё одно и то же.
На лужах корка, лёд, следы сорочьи,
Во тьму вкрапленья, малое во многом,
Несовпадение снега и покоя,
Надежд тревожных, ноток откровенья,
Свечей погасших и молитвы скорбной.

Порывы ветра	Всюду, справа, слева
Кусты сухие,	ледяные вихри,
Глядят с презреньем	с каждым днём всё злее.
Ночные звёзды	Путь же мой не близок.
Не замечаю,	Мне не интересен
Опавших листьев	мир под тёмным небом.
Почти не слышу	Тихий слабый шелест,
Их мёртвый шорох	о прошедшей жизни.

или:

Ночные звёзды // глядят с презреньем. // Почти не слышу
// порывы ветра.
Осенних листьев // следы сорочьи. // Что боль? Что мысли?
// Одно и то же.

или:

прошедшей жизни // во тьму вкрапленья, // кусты сухие. //
несовпадение:
свечей погасших, // молитвы скорбной, // опавших листьев,
// надежд тревожных.

В заключении имеет смысл вернуться к фразе из предисловия:
«любой литературный текст, структурно представляет собой со-
вокупность, или множество более «мелких текстовых единиц».
Обозначая очередную задачу, и имея достаточный практи-
ческий материал можно уже в первом приближении заметить
неравномерное распределение в тексте «мелких текстовых

единиц», доминировании определенных групп таких единиц, комбинации которых дают максимальное число скрытых миниатюр. Эти единицы и были названы полифоническими единицами. Осознанная работа с ними, с внутренней структурой текста, может дать огромное число вариаций не только сонетного канона, но и в любом, ныне известном, литературном жанре и возможно станет «ключом» от двери «фрактальной поэзии».

Сведения об авторе: *Фокин Леонид Владимирович*, – директор по развитию компания «РосСталь». E-mail: fokinn_@mail.ru

Сергей Иванович Кормилов

(Московский государственный университет имени
М.В. Ломоносова)

Гулистан Абдиразаковна Аманова
(лингвистический центр «Призма»)

КОРЕЙСКИЕ СИДЖО КАК АНАЛОГИ СОНЕТОВ, ИХ ЦИКЛЫ И СТРОФЫ-СИДЖО В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

Аннотация. Классическая корейская поэзия представлена полнее и ярче всего твердой формой сиджо – цезурованными трехстишиями без рифм средним объемом в 43–45 слогов (на русский язык переводятся шестистишиями классических или неклассических размеров). Они могут циклизироваться и служить строфами в относительно крупном произведении. С учетом особой лаконичности лирики в странах Дальнего Востока допустимо проводить условные параллели между сиджо, отдельными или циклизованными, и сонетами, также отдельными или составляющими единства высшего порядка.

Ключевые слова: сиджо, слоги, шестистишие, строфа, цикл, Юн Сон До, сонет, перевод.

Корейская поэзия как правило немногословна. Этим она резко отличается от русской литературной поэзии, особенно на этапе ее становления: в XVIII в. средний объем стихотворения, написанного десятистишиями (это прежде всего оды), превышает 130 строк, средний объем стихотворения, написанного четверостишиями (как, например, песни), – около 40 строк [11:53]. Современная русская поэзия гораздо более лаконична. Так, у поэта Константина Васильева (1955–2001), жившего в поселке

Борисоглебский под Ростовом Ярославской области, «средний объем стихотворения из всех его прижизненных сборников и примыкающей к ним первой посмертной книжки «Последние стихи» – это 14 строк, длина сонета» [2:405]. Немало в современной поэзии миниатюр даже в две-четыре строки, но отчасти они связаны с влиянием миниатюр восточного происхождения. Тот же Васильев увлекался персидскими рубаи, состоящими из двух бейтов, в русских переводах – из четырех стихов с одним (третьим) незарифмованным.

В Корее литература много веков существовала под определяющим влиянием китайской (как и в других странах дальневосточного региона). В китайской литературе не сложился поэтический эпос, такой, как в европейской, среднеазиатской или индийской словесности. Роль поэтического эпоса приняла на себя развитая историография. Стихи же получили распространение далеко не только в литературе, которая теперь признается художественной, но и в практической повседневной жизни. Образованный человек не мог не уметь их писать и должен был проявить свое умение, например, при сдаче экзамена на замещение чиновничьей должности. Часто ему нужно было произносить стихи экспромтом. Поэтому в поэзии ценилась лаконичность. Очень характерны для китайской литературы четверостишия из строк, насчитывавших пять или семь иероглифов, т.е. из 20-28 слов и идиом. Корейские слова намного длиннее китайских, хотя в среднем короче русских: по прикидке Л.Р. Концевича, «примерно 7 корейских слогов равны 9 или 10 русским слогам» [5:359-360]. Однако вплоть до конца XIX в. полноценным литературным языком в Корее считался *ханмун* – корейизированный вариант китайского. На нем создавались наиболее почитаемые произведения. Это побуждало корейцев к лаконизму и в произведениях, писавшихся на национальном языке. Среди них более всего распространились в XV-XVII вв. и достигли наивысшего качественного уровня *сиджо*. Это слово, по-русски транскрибировавшееся также как *сидё* и *сичжо*, получило значения «поэзия времен года» и «современные напевы» в противоположность «напевам классическим», древним» [13:5], но буквальное значение слова другое. А.Н. Тэн писала: «При всем национальном своеобразии содержания и формы, оригинальности *сичжо*, как

предельно сжатая, миниатюрная форма в известном смысле сродни таким дальневосточным поэтическим формам, как китайское четверостишие и японские танка и хокку. Другое название сичжо – «танга», вернее название «танга» постепенно было вытеснено и заменено музыкальным по происхождению термином «сичжо», что первоначально означало название одной из мелодий. Постепенно термин «сичжо» прочно утвердился в литературе, обозначая уже не столько мелодию, сколько сам текст песни, осмысляясь как синоним понятию «танга». Оба названия – корейская «танга» и японская «танка» означают «короткая песня» [12:160].

В *сиджо* три вертикально записывавшихся строки, но длинных, не менее 14 слогов каждая, с обязательной цезурой. «А его ритмику создает чередование трехсложных и четырехсложных групп. В пределах слоговых групп количество слогов не абсолютно строгое. Однако, это колебание числа слогов в группе не нарушает ритма. Общее же число слогов в 3 стихах 12 группах в основном колеблется в пределах 43–45 слогов» [12:161]. Бывает и больше. Таким образом, корейское трехстишие по слоговому объему примерно вдвое превышает китайское четверостишие. Понятно, почему *сиджо* стали характерной национальной формой: ведь средняя длина корейского слова значительно больше средней длины китайского. Корейские литературоведы по-разному определяют ритмическую схему этого трехстишия. А.Н. Тэн называет ее метрической и сообщает: «Чо Юн Чже предлагает в качестве наиболее устоявшейся следующую метрическую схему сичжо:

3	4	3(4)	4
3	4	3(4)	4
3	5	4	3

А Хён Чон Хо дает еще более абсолютизированную схему:

3	4	3	4
3	4	3	4
3	5	4	3

Как видим из схемы, десятая слоговая группа (вторая группа третьего стиха) является не трехсложной или четырехсложной,

а пятисложной, служащей для усиления экспрессии заключительной строки и для устранения ритмической монотонности, однообразия. Но этой пятисложной десятой группой слогов отнюдь не исчерпываются ритмико-мелодические отклонения и варианты схемы сичжо». Даже «большинство сичжо известных мастеров этого жанра не подчиняется и не укладывается в приведенные метрические схемы» [12:161]. Например, «известное сичжо принца Тхэ Чжона («На свете бывает и так и этак», конец XIVв.) имеет такую метрическую схему:

3	4	4	4
3	4	4	5
3	7	4	3

В этом сичжо вместо обычных 43–45 слогов целых 48 слогов. Однако это не препятствует его плавному, мелодическому звучанию.

Что же касается пятисложной группы третьего стиха сичжо, и она оказывается не так уж устойчивой, подвергается колебаниям в пределах 4–7 слогов, имея внутри группы свои синтаксические членения» [12:162 (ошибочно –261)]. В других формулировках: «Полустишие делится на две стопы. (Исключение составляет пятое полустишие, как правило, трехстопное.) Стопа в *сиджо* – это смысловая единица с определенным положением ударения и определенной интонацией, которая содержит колеблющееся в известных пределах количество слогов» [8:150].

Русские переводчики передают длинный цезурованный корейский стих, как и арабо-персидский бейт, двустипием. Поэтому сиджо переводятся русскими шестистипиями. Если при этом используются дольник или тактовик, нередко удлиняется пятая строка соответственно первому полустишию третьего стиха в корейском оригинале [7: 18,21,23]. Если же перевод осуществляется классическим стихом, такого удлинения не происходит: «лишняя» стопа только в одной строке из шести звучала бы диссонансом, некоторым нарушением установки на «классичность», которую подразумевают переводы сиджо. При переводах классическим стихом двустипия чаще всего записываются с пробелами между ними. Уже это несколько напоминает обычную запись сонета. Сонет помимо канонических форм

знает множество вольных, в основном за счет вариаций рифмовки. Только у русских поэтов XVIII в. насчитывается 58 различных сонетных моделей [11:65].

Корейский классический стих главным образом безрифменный (исключения появились довольно поздно и оказались непродуктивными [8;150–154]), поэтому рифменному многообразию в 14 строках сонета примерно соответствует ритмическое многообразие в 12 слоговых группах *сиджо*.

Сонет не всегда имеет определенную композиционно-смысловую схему, но все же довольно часто тяготеет к построению типа «тезис – антитезис – синтез» с финальным «замком», расположен к некоторой трехчастности и вместе с тем неравномерной двучастности соответственно делению на катрены и терцеты. «Однолинейное развитие мысли и чувства в сонете восходит к самому началу его истории, к Данте и Петрарке; статическое, описательное построение берет начало от Марино и достигает расцвета у французских парнасцев; развитие же диалектическое, с «синтезом», было преимущественно теоретическим домыслом А. Шлегеля и пыталось реализовываться, как кажется, в XIX в. у романтиков и символистов» [1:34–35]. В этом отношении *сиджо* тоже в некоторой мере сближается с сонетом. «Хотя построение *сиджо* и имеет множество разновидностей, существует некое общее композиционное правило, которое распространяется на все стихотворения этого жанра. Таким правилом является тройственное распределение словесного материала, что соответствует метрической структуре *сиджо*.

Обычно в первой строке, где говорится о каких-либо фактах или событиях, намечается тема стихотворения. Она развивается во второй строке, либо связанной с первой строкой логикой развития действия, либо содержащей образ или действие, параллельные имеющимся уже в первой строке. Две первые строки составляют основу, ядро *сиджо*. Их тесная тематическая взаимосвязь восходит, по-видимому, к строфам *чхонсан пёльгок* (靑山別曲 청산 별곡), т.е. разновидности *каё*, содержащих несколько строф, и находит подтверждение в общности их метрической организации» [8:150]. *Каё* – это поэтические произведения на корейском языке, создававшиеся в период династии Корё (918–1391) [там же:149]. «В третьей строке *сиджо* подводится итог

сказанному, дается определенное обобщение, вывод или объяснение смысла фактов, о которых шла речь в первых двух строках» [там же:150].

В кандидатской диссертации Л.З. Эйдлина «Четверостишия Бо Цзюйи (771–846)» говорилось и об особом смысловом строении китайских четверостиший. Изложение И.С. Смирнова: «О композиции четверостиший. Теория ци (вступление) – *чэн* (развертывание) – *чжуань* (поворот) – *хэ*, или *шоу* (заключение). Л.З. Эйдлин согласен с этим правилом <.>. Обзор разных мнений китайских эрудитов разных эпох» [10:528].

Значит, третья строка *сиджо* подобна сонетному замку (только длиннее, и то ненамного, если сонет написан силлабическим 12-сложником либо 6-стопным ямбом) или заключительному двестишию английского сонета. «Последняя строка несет таким образом основную смысловую нагрузку стихотворения. Нередко она композиционно противопоставляется первым двум строкам. Эта тематическая значимость и некоторая обособленность третьей строки подтверждается как своеобразием метрического ее построения и особым грамматическим оформлением, так и довольно частым использованием в начале ее обращений и междометий» [8:150]. Последнее для сонета не характерно, как и повторы всякого рода: корейская поэзия любит повторы так же, как параллелизмы, а в правильном сонете повторения знаменательных слов избегаются. В целом же *сиджо* больше всего похоже на начало и конец английского сонета. Середина его как бы опускается ввиду большего лаконизма корейской поэзии по сравнению с европейской. Совокупные различия между той и другой существеннее, чем различия между *сиджо* и сонетами вообще, не только английскими.

Вот, например, *сиджо* неизвестного автора и художественный перевод А.Л. Жовтиса:

이몸이 시어져서 접동새 닳이되어
이화핀 가지속앞에 싸였다가
밤중만 사라져 우리님의 귀에 들리리라 [14:314]

Чем жить, как я живу, о нем тоскую,
Наверное, уж лучше умереть!

Пусть лунной ночью среди гор безлюдных
Душа моя кукушкой обернется.

Я притаюсь и тихо закукую.
Тогда меня услышит милый мой! [9:213]

Как и сонеты, *сиджо* чаще циклизуются, чем стихотворения в других формах. В самой объемистой антологии корейской поэзии на русском языке, где и *сиджо* в переводах А.Л. Жовтиса представлены особенно полно, есть сдвоенные шестистишия («Родители», «Правитель и советник» и «Уйдем отсюда.» Пак Инно, XVI-XVII вв.; «На поле и в сады пришла весна.» неизвестного автора [9:123,129,131,221]) и строенные («Стоит утес», «Супруги» того же Пак Инно; «На ближних кручах – поздняя весна.» Син Химуна по прозвищу Мёнью, XVIII – начало XIX в. [9:124,128,201–202. Далее страницы этого издания указываются в тексте]). Например, у пары *сиджо* неизвестного автора нет заглавия, но оба в ней начинаются одинаково: «На поле и в сады пришла весна – / И сразу набралось так много дела», так много, что их упоминание в одном *сиджо* не уместилось; в первом – «Цветы посеять, огород вскопать / И высадить лекарственные травы. // И, чтоб калитку новую сплести, / Нарезь, малыш, бамбуковые стебли!», во втором – «Я сети рыболовные чиню, / Сын собирается идти на пашню. // И на холме восточном нам пора / Уже копать лекарственные травы» (с.221). Части диптиха связывают еще образы младших членов семьи – малыша (маленького сына или внука) и взрослого сына-пахаря. У триптиха Син Химуна не о ранней, а о поздней весне первое *сиджо* – нечто вроде вступления. Оно завершается словами «В беседке над рекой луну встречаю / И напеваю ветерку стихи». Второе и третье стихотворения можно было бы рассматривать как песни героя первого. В переводе они выделены римскими цифрами I и II. Конец *сиджо* I – слова жены «С утра на дальнее пойдём мы поле!», а начало *сиджо* II – «Вспахал я поле, сорняки я выбрал» (с. 201). Действие трех частей цикла происходит в разное время. Тогда это уже не «текст в тексте», все события происходят наяву, а не в песне героя.

В XVI в. Ли И (Юльгок) использовал *сиджо* как строфу в лирической поэме «Девять излучин Косана». Она состоит из вступления и девяти строф-*сиджо*, славящих, как сказано в комментарии

М.И. Никитиной, «живописные излучины небольшой речки в горах Косан (уезд Хэджу) на западном побережье Кореи, где жил Ли И, погрузившись в изучение трудов китайского философа Чжу Си» (с. 315). Кроме содержания, текст поэмы скрепляет рефрен в начале каждой строфы (исключая вступление). Он слегка варьируется в зависимости от наименования излучины. В переводе А.А. Ахматовой, соответственно оригиналу, это первая строка: «Излучину, что у Кванак, я славлю!», «Излучину, что у Хваам, я славлю!» [3: 92,93] и т.д. Размер выдержан на протяжении всего произведения, хотя Ахматова в переводах *сиджо* прибегала к разным размерам [6: 82,85,88–89]. Единство размера – 5-стопного ямба, которому она отдавала предпочтение, – доказывает, что переводчица видела в «Девяти излучинах Косана» не цикл, а цельное произведение.

Тем же размером поэму Ли И перевел А. Л. Жовтис, но в его переводах *сиджо*, кроме ранних, в принципе используется только 5-стопный ямб за очень редкими исключениями [6: 85–88]. В отношении места рефрена он разошелся с оригиналом, переместив повторяющуюся строку на второе место: «Над Венценосным Пиком светит солнце./ Как хороша излучина Ильгок!», «Весна в разгаре на Скале Цветенья./ Как хороша излучина Игок!» (с. 90) и т.д. («Ильгок», «Игок» означают просто первую, вторую излучину и т.д.), – чем вызвал неудовольствие редактора, лингвиста-корееведа Л.Р. Концевича. Жовтис подробно ответил ему в письме: «В оригинале (и у меня) строжайшим образом сохранена идентичность одного из полустиший на протяжении всего цикла («Как хороша излучина.»), раскрывается образное значение в ы м ы ш л е н н ы х поэтом названий (так говорят корейские комментаторы), наконец, сохраняется тональность риторического вопроса в восклицании, завершающем двустишие (см. первую строку оригинала). Ахматова сохранила последовательность полустиший, но нигде не сохранила идентичность построения одного из них, не стала переводить значение названия (возможно, Холодович не сказал ей об этом), выпустила «у первой, у второй.» и т.д. Обращаю также Ваше внимание на то, что и она не сохранила прямого вопроса. Так что формально она все же дальше от Ваших требований, чем я. Почему Никитина варьировала первые строки? Потому что в русских стихах

удручающе унылым было бы идентичное начало девяти. И если я перемену местами строки, я сделаю то, чего надо было непременно избежать. Возможно, что по-корейски так з в у ч и т. По-русски было бы скверно. Вот почему два разных (по масштабам и во всех других отношениях) переводчика пришли здесь к одному решению, хотя все сделали по-своему (оба перевода впервые опубликованы в 1956 г.). Я использовал слоговую равноценность названий корейских цифр, звучность этих слов – и нашел свою интерпретацию. Повторяю, я никак не дальше от оригинала и здесь (да и в других местах), чем Ахматова, с точки зрения смысла замкнутых (что очень важно!) двестишестидесятишести [5: 427–428]. Перевод 1956 г. Жовтис потом переработал, но размер и композицию стихов оставил прежние. М.И. Никитина и Л.Р. Концевич предоставили ему подстрочники.

Жовтис не обратил внимания на одну деталь. У Ахматовой в каждом двестишестидесятишести одинаково расположены окончания стихов: женское – мужское, между тем как у него эти окончания сменяются неупорядоченно. В отсутствие рифм и при обособленности двестишестидесятишести регулярное чередование клаузул является весьма существенным ритмическим (в широком смысле) фактором, скрепляющим текст.

Больше других корейских поэтов тяготел к циклизации *сиджо* и превращению их в строфы Юн Сон До (Косан, 1587–1671). Его «Песню о пяти друзьях» первоначально и Ахматова, и Жовтис восприняли как цикл, а не единое произведение. Она начинается вступлением, где «друзьями» автора называются «Вода, Утес, Сосна, Бамбук и Месяц» [4: 88], затем каждому из них отводится по строфе-сиджо. В сборнике переводов А.Л. Жовтиса и П.А. Пак Ира вступление выполнено 5-стопным ямбом, все остальное – 3-иктным дольник на основе амфибрахия («Вода», «Утес», «Сосна», «Бамбук»; лишь три или четыре анакрузы дактилические [там же: 89–92]) и анапеста (закрывающий цикл «Месяц» [там же; 93]). Преобладают женские окончания, но встречаются и мужские. Например, «Сосна»:

Минуло теплое время <,>
С деревьев опали листья,
Но злые зимние бури
Тебя не страшат, Сосна –

Ведь глубоко в землю
Ушли упрямые корни [там же: 91].

Пятый стих выпадает из схемы дольника (нулевой промежуток между ударениями в словах «глубоко» и «в землю»). Непонятно, дактилическая и амфибрахическая анакруза в первой строке: на первом и втором слоге ударение? До этой строки дактилических анакруз в переводе не было.

Впоследствии Жовтис перевел всю «Песню о пяти друзьях» 5-стопным ямбом, как цельное произведение (с.146–148). Мужские и женские клаузулы чередовал неупорядоченно.

У Ахматовой, подобно одновременному раннему переводу в алмаатинском сборнике, «Пять друзей» были циклом с другим расположением частей: «Речка», «Сосна», «Камень», «Луна», «Бамбук». Вступление выполнено 4-стопным хореем, «Камень» – чередованием 4-х- и 3-стопного, «Речка» – 5-стопным ямбом, «Сосна» – 3-стопным анапестом; завершают цикл «Речка» и «Бамбук» в 4-стопном ямбе. Окончания строк чередуются регулярно, только во вступлении ЖМ, а далее МЖ [3: 97–99].

Другой цикл Юн Сон До, «В горах», перевела одна Ахматова. Здесь пять *сиджо*. Метрика менее разнообразна, чем в «Пяти друзьях», заметно преобладает ямб, но не одинаковой стопности: в двух первых *сиджо* – 4-стопный, в III и V – 5-стопный, но в V с первой 6-стопной строкой, в IV – 4-стопный хорей. Произведение пронизано движением времени, в начале и в конце автор прямо говорит о себе, так что «В горах» – все же скорее цельный текст, чем цикл, и *сиджо* в нем являются строфами, а не самостоятельными стихотворениями [3:100–102].

Конечно, в циклах и в расчлененных произведениях из пяти, шести или десяти *сиджо* с меньшим основанием можно увидеть параллель к венку сонетов, чем в отдельном *сиджо* – к отдельному сонету. Но все-таки десятистрофные «Девять излучин Косана» отдаленно напоминают венок из 15 сонетов, если учитывать больший лаконизм корейской поэзии по сравнению с европейской. Правда, в корейских циклах вступление открывает дальнейший ряд *сиджо*, а венок сонетов закрывается магистралом.

Уникальное явление представляет собой довольно большая аллегорическая поэма Юн Сон До «Времена года рыбака». Она состоит из четырех частей, названных по временам года, в каждой

части по десять строф на основе сиджо, но дополненного двумя рефренами: один неизменный «звукоподражательный», точнее, чисто ритмический, эмоциональный, а не смысловой, наподобие русского «Ай люли», – «Чигук чхонь чигук чхонь осава!»; другой рефрен варьирующийся в зависимости от движения лирического сюжета: «Толкай лодку, толкай лодку!», «Якорь поднимай, якорь поднимай!» и т.д. Неизменный рефрен входит в первую строку оригинала, вариативный – во вторую, так что *сиджо* остается трехстишием, но с удлинёнными первым и вторым стихом. Вот начало поэмы:

앞 개에 안개 걷고 뒯산에 해 비친다 배 떠라 배 떠라 14+6=20 слогов
 밤물은 거의 지고 낮물이 밀어 온다 지국총 지국총 어사와 14+9=23 слога
 강촌의 온갓 꽃이 먼 빛이 더욱 좋다. 14 слогов
 날이 덥도다 올 위에 고기 떴다 닻 들어라 닻 들어라 12+8=20 слогов
 갈매기 들씩 셋씩 오락가락 하는고야 지국총 지국총 어사와 15+9=24 слога
 낚대는 쥐어 있다 탁춣병 실었느냐 14 слогов

[15:159]

Подстрочный перевод (Г.А. Амановой) первых двух строф:

Туман впереди над топью рассеивается. За горой засияли солнечные лучи.

Толкай лодку, толкай лодку!

Ночные волны уходят, скоро утренняя волна придет.

Чигук чхонь чигук чхонь осава!

Оттенки цветов, что расцвели в изобилии в деревне у реки, прекрасны.

Жаркий день, рыбки в воде дрожат.

Якорь поднимай, якорь поднимай!

Чайки вдвоем-втроем летают туда-сюда.

Чигук чхонь чигук чхонь осава!

Удочку сжимаю, а взял ли кувшин вина?

В «Корейских шестистишиях» 1956 г. поэма была представлена первой частью как цикл с названием «Весенние песни рыбаков». Каждое *сиджо* имело свое название и печаталось на отдельной странице. Сохранялось шестистроchie, «звукоподражательный» рефрен исчез, варьируемый мог и не восприниматься как рефрен, он не был выделен словесным повтором:

Уходим в море
Холмы за рекою зардели в лучах восхода,
Растаял туман. Начинается время лова.
Мы лодку свою снарядили, выходим в море.
Наляжем, друзья! – Наступают часы прилива!
За нами – родная деревня в красе рассвета,
Пред нами – широко открыты морские дали.

Отчаливаем

Теплеет заметно. Резвится в воде рыбешка.
А белые чайки хлопочут у самой лодки.
Наверх якоря! Живее! Садись на весла!
Наляжем, друзья! Отплываем, уходим в море.
Проверены снасти. Но где же бочонок с брагой?
Едва не забыли его на песке прибрежном.

[4: 100,101]

По смыслу – довольно много «отсебятины». Размером избран урегулированный дольник на основе 5-стопного амфибрахия, или логаяд с последней хореической стопой после четырех амфибрахических. В стихе «Наверх якоря! Живее! Садись за весла!» – лишний «пропуск» безударного слога после слова «якоря». Длина остальных стихов в этом примере – 13 слогов – почти равна длине одного стиха в наиболее выдержанных корейских *сиджо* (14 слогов), т.е. два русских стиха, соответствующих одному корейскому, почти вдвое его длиннее.

Перевод Ахматовой по смыслу точнее и в то же время более творческий.

Весна

I

Над рекой рассеялся туман,
Над горою засияло солнце.
Лодку выводи, рыбац, скорей!

Вот ночная отошла вода,
И уже идет вода дневная.
Ты плечи, весло мое, плечи!

Пусть селенье у реки в цветах,
Мне милей краса цветов нагорных!

254

II

О, какой сегодня жаркий день,
Из глубин речных всплывают рыбы.
Якорь выбирать пора, рыбаки!

Чайки белые вдвоем, втроем
Мечутся тревожно над рекою.
Ты плещи, весло мое, плещи!

Удочка со мной. А взял ли я
На дорогу и вина в кувшине?
[3:103-104]

Вместо бессмысленного «Чигук чхонь чигук чхонь осава!» Ахматова сочинила свой стабильный рефрен «Ты плещи, весло мое, плещи!», как бы вытекающий из всей образности поэмы. Другой, вариативный (по месту первый), меняется от строфы к строфе не настолько, чтобы утратилась его единая смысловая основа. Поскольку русские переводы не эквилинейны (шесть строк вместо трех длинных вертикальных), переводчица выделила рефрены в отдельные строки, отчего строфа стала восьмистишием. Расположение мужских и женских окончаний в каждой строфе одинаковое; ввиду отсутствия рифм на границах субстроф допущено нарушение альтернанса, «стык» мужских окончаний, но в строках, разделенных пробелами. Размер – 5-стопный хорей, 9–10 слогов, в строфе 75 слогов; в первом трехстишии поэмы Юн Сон До – 57, т.е. и тут Ахматова близка к оригиналу, коль скоро, по Л.Р. Концевичу, 7 корейских слогов равны 9 или 10 русским. Но ее собственный знаменитый лаконизм ей позволил ограничить объем второй и четвертой частей, «Лето» и «Зима», девятью строфами вместо десяти [3: 107–111, 116–119 и 103–107, 111–115]. Увеличенное до восьми строк *сиджо* стало еще больше похожим на английский сонет: как бы устранено одно четверостишие, а каждое из оставшихся сокращено на один стих. С другой стороны, различие с французским и итальянским сонетом увеличилось: большая часть сонета (катрены) относится к меньшей (терцетам) как 8:6, а большая часть восьмистрочного *сиджо* (русские трехстишия) к меньшей (двустистию) как 6:2. Но оригинальная и в то же время естественная находка Ахматовой заслуживала внимания.

Его и проявил А.Л. Жовтис. В новом, полном переводе «Времен года рыбака» (теперь и название поэмы «ахматовское», не одни лишь «Весенние песни» многочисленных «рыбаков») он тоже использовал восьмистишие ахматовского типа, даже по соотношению клаузул (только окончание четвертого стиха сделал женским), и не такой длинный размер, какой был в алмаатинском переводе 1956 г., хотя все же на один слог длиннее, чем у Ахматовой, – свой излюбленный 5-стопный ямб:

Весна

I

Над отмелью песчаной тает мгла.
Из-за горы уже восходит солнце.
Спускай челнок! Спускай челнок, рыбак!

Ночной прилив от берегов отхлынул
И для дневного время наступает.
И – раз! И – два! Гребь, гребь, весло!..

Как ярко деревушка над рекой
Окрашена рассветными лучами!

II

Сегодня будет очень жаркий день:
На мелководье рыба выплывает.
Отчаливай! Отчаливай, рыбак!

Повсюду чайки – по две, по три выются:
Взлетят, опустятся – и вновь взлетят.
И – раз! И – два! Гребь, гребь, весло!..

На месте удочка моя? На месте...
А где ж поставил я кувшин с вином?

(С.148)

В переводе Жовтиса слишком много знаков препинания, которых вовсе нет в иероглифической письменности и которые слишком «насильственно» повышают эмоциональность оригинала [6: 106]. Ахматовской точности в лексике он тоже не достигает. Весьма много и словесных повторов (нежелательных в сонете), особенно в рефренах. Но строфа Жовтиса соответствует сонету размером – 5-стопным ямбом. Это, однако, случайное

совпадение, поскольку переводчик решил почти все *сиджо* передавать одним и тем же размером. А каждая часть поэмы Юн Сон До у него насчитывает ровно десять строф (с. 148–161), и их нумерация не сплошная, как у Ахматовой, а отдельная по частям, т.е. передается их равенство по объему и симметричность расположения, присущие оригиналу.

Значит, как в русской литературе имеются поэмы из 14-строчных строф сонетной формы, так и в корейской существует поэма в усложненных строфах-сиджо. Это говорит о том, что даже в чрезвычайно далеких литературах бывают разные, но в чем-то аналогичные творческие поиски.

Литература

1. *Гаспаров М.Л.* «Синтетика поэзии» в сонетах В. Брюсова // Брюсовские чтения 1996 года. Ереван: Лингва, 2001.

2. *Ефимова Светлана.* «Путём утрат – к себе»: биография Константина Васильева // Васильев Константин. «Что брать с берущей в долг души?» Стихотворения. Переводы. Статьи. М.: Совпадение, 2015.

3. Корейская классическая поэзия / Перевод Анны Ахматовой. М.: Гослитиздат, 1958.

4. Корейские шестистишия / Перевод А. Жовтиса, П. Пак Ира. Алма-Ата: Казахское Государственное Издательство Художественной Литературы, 1956.

5. *Концевич Л.Р.* Оригинал – подстрочник – художественный перевод и границы их адекватности (из опыта переводов корейской средневековой поэзии) // Восточная классика в русских переводах: обзоры, анализ, критика / Сост. Н.И. Никулин. М.: Наука, 2008.

6. *Кормилов С.И., Аманова Г.А.* Стих русских переводов из корейской поэзии (1950 – 1980-е годы). М.: Новое Время, 2014.

7. *Кормилов С.И., Аманова Г.А.* Стих русских переводов 1970-х годов из корейской поэзии // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2015. Т. 74. № 2.

8. *Никитина М.И.* К вопросу о рифме в «сиджо» // Народы Азии и Африки. 1962. №5.

9. Осенние клёны. Антология корейской поэзии VIII – XIX столетий в русских поэтических переводах / Составитель кандидат филологических наук Л.Р. Концевич. СПб.: Гиперион, 2012.

10. *Смирнов И.С.* Случай Эйдлина//Смирнов И.С. Китайская поэзия в исследованиях, заметках, переводах, толкованиях. (Российский государственный гуманитарный университет. *Orientalia et Classica*. Труды Института восточных культур и античности. Вып. LV.) М., 2014.

11. *Смит Джеральд*. Строрфика русской поэзии 1735–1816 гг. // Смит Джеральд. Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике. – М.: Языки славянской культуры, 2002.

12. *Тэн А.Н.* Корейское классическое трехстишие – сичжо// Филологический сборник (статьи аспирантов и соискателей). Вып. VI–VII. Алма-Ата: Казахский государственный университет им. С.М. Кирова, 1967.

13. *Холодович А.* Предисловие// Корейская классическая поэзия. Перевод Анны Ахматовой. М.: Гослитиздат, 1958.

14. 朝古詩周 . 서울 . 1986 (Классическая корейская поэзия. Сеул, 1986).

15. 청구영언선. 평양, 1954 (Неувядающие песни страны зеленых гор. Пхеньян, 1954).

Сведения об авторах: *Кормилов Сергей Иванович*, д.ф.н., профессор МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail profkormilov@mail.ru
Аманова Гулистан Абдиразаковна, к.ф.н., преподаватель лингвистического центра «Призма». E-mail mangul9797@mail.ru

Яков Соловейчик
(Хайфа, Израиль)

Три сонета к Мацуо Басё

ДЕРЕВО

Чтобы написать о дереве, нужно стать деревом
Мацуо Басё

О дереве мне так не написать,
Для этого нужна другая сцена,
Поклонник Будды и любитель дзэна,
Мечтал в нирване истину познать.

Но истина, инкогнито храня,
Прокралась мимо бала стороною,
Нирвана обручилась не со мною,
И дзэн придуман был не для меня.

Писать о старом дереве сонет –
Для этого достанет и старанья,
Всё – техника, терпенье и покой.

Жонглируя рифмованной строкой,
Ты мнишь себя поэтом, но поэт,
Как дерево, находится в нирване.

СТАРЫЙ ПРУД

Старый пруд
Прыгнула лягушка
Всплеск воды.

Мацуо Басё

От жажды умираю над ручьем.

Франсуа Вийон

Усталый, отдыхаю у пруда,
Считая в небе призрачные луны,
Орфей во тьме настраивает струны,
И множится словесная орда.

Гармония пространства и воды,
Нарушена лягушкой и всплеском,
Мне драма представляется бурлеском,
И рушатся Ваятеля труды.

Востоку удивляться не пристало,
Великое Поэт увидит в малом,
В нирване он, с похмелья иль в бреду.

Всё – шутка, клоунада и психушка,
Где Муза превращается в лягушку,
И топится с отчаянья в пруду.

БАНАН

Поэт Мацуо Мунэфуса посадил у входа в свою хижину банановую пальму, после чего получил от своих учеников прозвище «Басё», что по-японски означает – «банан».

Живя отшельником, вдали от суеты,
Под пальмою беседовать с друзьями,
В саду своем выращивать цветы,
Молиться у подножья Фудзиямы.

Когда ты не приемлешь бусидо,
Твой выбор – это путь свободы Дао,
Не хижина – вселенная твой дом,
И это, брат мой, кажется, не мало.

Слагая хокку, свой построить храм,
Прожить в покое, думая о вечном,
И, вместо пива, – жаждать по утрам,
Нырнуть в поток, с названьем:
«Бесконечность».

Мы встретимся когда-нибудь, Басё.
Я тоже стану Буддой. Это – всё.

29.08.2013.

Тошнота. Цикл сонетов

Уважаемые господа академики!

Вы оказали мне честь, предложив составить для Академии отчёт
о предыстории моей жизни в бытность обезьяной.

Франц Кафка, «Отчёт для Академии»

1

Приди домой, запри входную дверь,
Закройся от людей, как от животных,
Чтоб в душу не проник ни запах рвотный,
Ни призраки бессмысленных потерь.

Приди домой, налей себе вина,
Присядь с бокалом в кресле, в полумраке,
Ты слышишь – за окном твоим собаки
Грызутся от рассвета до темна?

Тебе ли лаю злобному внимать?
Наивно эту свору разнимать.
Пусть бесятся –

не знать бы большей хвори.

Коль к горлу подступает тошнота,
Прими совет усталого шута:
Учиться очищению у моря.

2

Приди домой, налей себе вина,
И патину с души смой отвращенья.
Защитой от постылого общенья
Послужит одинокая луна.

Закрой глаза и слушай тишину.
Утихнет брань дневного перформанса.
Пиши стихи – сонеты, оды, стансы,
Про море, небо, тень или Стену.

Ты знаешь все давно, но вновь и вновь,
О стены бьёшься лбом и портишь кровь,
И прячешься в глубинах подсознания.

Должна бы править миром красота,
Но к горлу подступает тошнота,
От лживых откровений и признаний.

3

Восславим царствие Чумы!
«Пир во время чумы», А.С. Пушкин

Восславим царство тошноты,
Где победителей не судят.

Потоки гнева, лжи и блуда
Разрушат стены и мосты.

Пусть торжествует тошнота!
А мы покинем лепрозорий.

В другой стране – другие зори,
Зовет другая высота.

Когда ковчег идет на дно,
Стенать о совести смешно,
Пусть сгинут в прошлом люди – звери!

Природой так предрешено:
В воде не тонет лишь бревно,
Ты жив ещё? Ищи свой берег!

4

Как лист осенний падает на душу.

Цурэн

Пока не схлынет тошнота,
Волной омывшая мне душу,
Обет осеннего листа
Не отменю и не нарушу.

Когда на дно осядет муть,
В бурлящих водах Рубикона,
Мой Демон строгий явит суть,
Ему лишь ведомых законов.

Расставит снова по местам,
Фигурки в шахматном порядке,
И тень осеннего листа
Со мной опять сыграет в прятки.

Так, от Дедала и до Климта,
Зеркальны тайны лабиринта.

5

Приди домой, налей себе вина,
Забудь на время страсти и тревоги,
Все могут на Олимпе делать Боги,
А ты способен только пить до дна.

Приди домой, открой во тьму окно,
Вдохни свободу, сбрось ошмётки страха,
Ты можешь на себе порвать рубаху,
Но паркам это будет – все равно.

Тошнит тебя от прошлого? Тошнит.
И нынешнее как-то не пленит,
А будущее пахнет тухлой рыбой.

Оставь привычки старого шута,
Остынет гнев, пройдёт и тошнота,
Скажи за отрезвление «Спасибо!»

08.2014

Вавилон

Смешенье стилей, ритмов, языков.
Живу, как в многолюдном Вавилоне,
Где плебс гудит и царствует на троне
Король мышей – пророк для дураков.

Наивен в неге древний Вавилон,
По прихоти владыки строят башню,
Там завтра повторится день вчерашний,
И небо скрыто звездами корон.

Блефуя, как бездомный арлекин,
Гадаю идиотам по ладони
И ночью пью дешевое вино.

Беспечно отдыхаю у реки.
Харон в ладье – суров в своем хитоне,
А башня та – разрушена давно.

6-16.12.2013.

Пустынный пляж. Два сонета

Пустынный пляж, ночная мгла,
Прибой, луна, начало лета...
Душа моя теплом согрета
И зло прогнали от стола.

Как званный гость пришёл покой,
Поблекли краски дня бывшего,
Рутины сброшены оковы,
Ты снова стал самим собой.

Чудна минувшего патина:
Живёшь весёлым Арлекином,
Кривляясь в роли дурака.

А ночью тёмною, на пляже,
С себя снимаешь всё. И даже,
Сама рифмуется строка.

Сама рифмуется строка,
Под шум загадочный прибоя,

И, может быть, моей рукою,
Напишет вечность... а пока

Неверным образам луны,
Я вверил чувства потайные,
Где зреют символы иные,
Инакомыслия полны.

Случайно выбрана дорога,
Никто давно не внемлет Богу,
И каждый – сам себе пророк.

Судить себя не стоит строго,
Лишь у последнего порога,
Узнаешь, был ли в жизни прок.

17–23.05.2013.

Любовь – смертельный мой недуг

Любовь – смертельный мой недуг,
Осколки битого алмаза
Вернулись в сердце метастазом,
И шпага выпала из рук.

Вершины близились, но вдруг,
Порвались стропы скалолаза,
В лучах заката меркнут стразы,
И навсегда разомкнут круг.

Любовь во всей своей красе!
А сердце – белкой в колесе
Безумно крутит время вспять.

Не отыскать искры в золе,
Когда проступит на челе
Любви смертельная печать.

01.2009.

В пустыне любви

Вернуться к себе – не простая наука,
В пустыне любви заблудиться не сложно,
Брожу в лабиринте печали и скуки,
Что истинно здесь – за углом будет ложно.

Таинственных слов золотая цепочка,
На шее затянется, словно удавка.
И вся наша жизнь – это только отсрочка,
Увы, не надолго. Быть может, до завтра.
В пустыне любви одиночество бродит,
Страстей наших ключья гоняет по свету.
Кометы сонетов, но больше пародий,
Рассыпаны пылью увядших букетов.
И вроде бы, все мы в одном хороводе,
Но, впрочем, и это – дурная примета.
27-29.07.2007.

Ирония

Иронии спасительная блажь,
подобно первобытному инстинкту,
Ведет меня по жизни лабиринту,
Наматывая лет километраж.
Сквозь Сциллу и Харибду наших дней,
В лагуну проскочить совсем не просто.
Ирония мне строит ветхий мостик
Над пропастью чудовищ и теней.
Геройствовать давно мне не с руки.
Серьезными бывают дураки,
А хмурый Homo Sapiens – опасен.
Вне места проживания и страны,
Взгляни-ка на себя со стороны:
Прекрасен ты? Я думаю – ...
09.10.2015.

Сведения об авторе: Соловейчик Яков Михайлович, поэт.
E-mail: yankel64@inbox.ru

Зырянов Олег Васильевич
(Екатеринбург, Уральский федеральный университет)

ТИП «ВОСТОЧНОГО СОНЕТА» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ (Е. ШЕШОЛИН И Б. ДУГАРОВ)

Аннотация. Сквозь призму этнопоэтики рассматривается русский тип сонета – в его восточной (или ориентальной) разновидности. Выдвигается предположение, что в силу ряда причин (хронологического отставания и национальной ментальности, сказывающейся, прежде всего, в стремлении к поэтической вольности и синтезу традиций, в том числе и национально-культурных) русский тип сонета предстает как типично евразийский. На материале отдельных сонетов Е. Шешолина и Б. Дугарова отслеживается роль анафоры и начальной рифмы в создании особого (анафорического) типа сонета, активно сопрягающего традиции европейской медитативной лирики и особенности стиховых форм восточной поэзии.

Ключевые слова: сонет, жанровый тип, строгая форма, этнопоэтика, русификация жанра, рефлексия, анафора, назире, венки сонетов.

Генезис жанра сонета и история его развития непосредственно связаны с национальными границами и постепенным расширением географического пространства. Вот как описывает данный процесс М.Л. Гаспаров: «14-стишный сонет вошел в употребление в Сицилии в середине XIII в. как случай однострочной канцонны. В конце XIII–XIV в. сонет перешел в Тоскану и был переработан стильновистами, Данте и Петраркой. <.> В XVI в. сонет перешел из итальянской поэзии во французскую и здесь был нормализован намного строже – соответственно правилу альтернанса женских и мужских рифм. <.> Из итальянской и французской поэзии сонет распространился по всей Европе. при этом, конечно, то и дело он подвергался усложнениям и упрощениям (из которых наиболее известен упрощенный «английский сонет» Сарри и Шекспира.)» [1: 149–150].

История сонета как строгой стиховой и жанрово-композиционной формы – это процесс постепенной смены и сосуществования известных жанровых модификаций, получивших название по национальному признаку – *итальянский, французский, английский* (или *шекспировский*) типы сонета. Как известно, в России жанр сонета появляется с существенным запозданием: первый опыт сонета – переводной, с французского – принадлежит

В.К. Тредиаковскому (1735). Однако вторая волна рождения сонетного жанра в России совпадает с господством романтизма – 1820-е годы. Эта же эпоха актуализирует проблему *русификации* жанра, вовлекая сонет в актуальное поле этнопоэтики. Напомним, что подобное явление в свое время переживали жанры идиллии, баллады, анакреонтической оды и песни. Попытки русских (или русифицированных) вариантов поименованных жанров можно наблюдать в творчестве Г.Р. Державина, П.А. Катенина, А.А. Дельвига и др. Особенно показательна фигура последнего, которого вспоминает Пушкин в своем знаменитом «сонете о сонете»: «У нас еще его не знали девы, / Как для него уж Дельвиг забывал / Гекзаметра священные напевы» [5: 158]. Примечательно, следуя пушкинской логике, само продвижение сонета в Россию: Данте – Петрарка – Шекспир – Камюэнс – Вордсворт (именно от его сонета «Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned.» Пушкин отталкивается в своем поэтическом диалоге – Мицкевич – Дельвиг).

Думается, что есть все основания поставить вопрос о русском типе сонета. Конечно, подобный жанровый тип (или модификация) не входит в сравнение с известными европейскими формами (итальянской, французской, английской), не отличается каким-то единством, не составляет характерной устойчивой модели. Но в силу ряда причин (хронологического отставания и национальной ментальности, сказывающейся, прежде всего, в стремлении к поэтической вольности и синтезу традиций, в том числе и национально-культурных) русский тип сонета может быть представлен как типично *евразийский*.

Доказательством нашего предположения может служить интереснейший опыт на русской почве создания и поэтической рефлексии «восточного» (или ориентального) типа сонета. Казалось бы, сама номинация подобного рода является оксюмором, или логическим противоречием. Как вообще можно представить самый европейский жанр медитативной лирики в единой связке с откровенной ориентацией на восточный тип культуры? Но в искусстве (и практика сонета это только подтверждает) и невозможное оказывается возможным.

Оригинальный опыт «восточного сонета» находим в поэзии Евгения Шешолина, поэта соединившего европейско-католические корни (мать его полька) с духом поволжских степей и

татарщины. Нам уже доводилось обстоятельно анализировать сонетное наследие поэта [4]. В свете интересующей нас темы лишь выборочно обратим внимание на два примечательных текста с жанровой номинацией «Восточный сонет» – стихотворения «За тыщу лет зеленый огонек.» и «Моя душа восточная, наверно...».

В первом случае имеем дело с оригинальным явлением скрещивания европейской формы сонета и строгих форм (жанров) восточной поэзии – рубаи и газели. Использование характерных приемов восточной поэзии: трехкратной рифмовки с третьим холостым стихом в катрене и редифа (повторяющегося за рифмой слова) в терцетной части – трансформирует известную модель европейского сонета в нечто достаточно оригинальное. Схема сонета в таком случае приобретает совершенно нетрадиционный вид: *ааба ббаб ввв гgv* (полужирным шрифтом и курсивом выделены рифмующиеся цепи).

За тыщу лет зеленый **огонек**
все так же обольстительно **далек**;
горит, горит печальная *свеча*,
летит, летит опальный **мотылек**.

А улица черна и *горяча*,
а ночь уже до самого *плеча*,
на тюбетейке алый **лепесток**,
и впереди не видно ни *луча*.

А утром солнце **застилала пыль**,
сухие розы **заметала пыль**,
во все кварталы **проникала пыль**.

И обметало быть огнем *веков*,
но от любви кровавых *цветников*
сквозь тыщу лет **благоухала пыль** [3; 268].

Второй пример «восточного сонета» Е. Шешолина, казалось бы, вообще лишен рифмы. Однако более внимательный подход обнаруживает одну примечательную закономерность, поначалу скрытую от глаз, ключом к которой, однако, выступают слова самого поэта: «Мила мне вязь узорчатых согласных, / Струющаяся влево в завиточках» [3: 250]. Не выступает ли эта подчеркнутая поэтом особенность восточного письма указанием на особую роль анафорических соответствий, а подчас и начальной рифмы

в тексте? Для наглядности высказанного предположения приведем текст сонета полностью с выделением замеченных нами начальных созвучий полужирным шрифтом, а отдаленных и рассредоточенных по стихотворным строкам рифменных цепей – курсивом.

Моя душа *восточная*, наверно,
Жила когда-то в Дели, иль Ширазе, –
Мила мне вязь узорчатых согласных,
Струющаяся влево, в *завиточках*.

Роятся *точки* пчелами над ними, –
Каламом кисть изящная когда-то
Вела их к сердцу, – *строчки* не увянут,
Тая Корана сны, Хафиза тайну.

Быть может, было – все, что будет с нами,
Похожи судьбы, и отцы первее
Достигли будущего? Зной и роза.

Во всяком случае, мне эти буквы
Двояким смыслом наполняют разум:
«**Постигни** это, но пребудь в надежде» [3; 250].

Рассмотренный опыт Е. Шешолина по созданию ориентального типа сонета в русской поэзии получает свое продолжение. Прямой параллелью восточным сонетам выступают стихотворные эксперименты Баира Дугарова. Этот современный поэт в силу своего этнокультурного пограничья оказывается на стыке двух поэтических традиций – русской (по преимуществу европейской) и бурят-монгольской (как литературной, так и фольклорной). Для нас особенно показательно, что Б. Дугаров – создатель особого типа *анафорического сонета*. Все сонеты, вошедшие в его книгу «Степная лира» (а их в общей сложности 10), – без исключения анафорические.

Приведем наиболее репрезентативный сонет – ярко выделяющийся даже на общем фоне своей рефлексивно-критической направленностью (здесь и далее в примерах полужирным шрифтом и курсивом выделяем анафорические созвучия и рифмующиеся цепи).

А в Азии не принято писать **сонеты**,
Анафора конечной рифме не *чета*.

Но амфоры любви достойны все **поэты**.
Азалия берет от радуги **цвета**.

А я пою простор и высь небесной **сини**,
И фимиамом курится степной **мираж**.
Ая цветет – полынь моей **полупустыни**,
И феи храмом высится кедровый **кряж**.

Молитвенная ода небесами **дышит**.
Могильная трава сама себя **колышет**,
Сокрытый вздох столетий чуя под **собой**.

И знак анафоры отсвечивает **бронзой**.
И знает лишь рапсод, как просто и **непросто** –
Скрипичный звук придать струне **волосяной** [2: 163].

На данном примере можно показать особенности техники бурятского поэта, обращающегося к традиции, казалось бы, самой изощренной европейской формы поэзии, все широчайшее поле его творческих экспериментов.

Во-первых, отметим излюбленный для Б. Дугарова стихотворный размер сонета – традиционный 6-стопный ямб (во всех остальных сонетах проявлен именно этот размер, исключений не наблюдается). По признанию самого поэта, это «мерный шестистопный старомодный ямб» [2: 66].

Во-вторых, если обратиться к сонетной композиции и типу рифмовки, то бросается в глаза необыкновенная вольность в отступлении от сонетного канона, система рифменных упрощений: вместо требуемых жанровым каноном двух рифм в катренах поэт использует четыре рифмы (казалось бы, следуя типу шекспировского сонета); в секстине же, напротив, поэт строго выдерживает полагающиеся три рифмы, причем в особой конфигурации, свойственной французскому типу сонета (*ааб ввб*), четко отделяя графическим пробелом два терцета. Если характеризовать природу самих рифм, используемых поэтом, то и здесь проявляется необыкновенная вольность в обращении с фоническим материалом: нередко проскальзывают приблизительные и неточные рифмы, а то и откровенные рифменные ляпы. Но все это с лихвой компенсируется еще одной – по сути, самой главной и новаторской – чертой сонетов Б. Дугарова.

Обратим внимание (это уже третья по счету особенность) на последовательно проведенный через все стихотворение и

параллельный клаузульному (рифменному) ряду парадигматический ряд анафор. Чаще всего выбранному типу рифмовки (а в катренах предпочтение отдается перекрестному типу) соответствует подобный же тип анафорических созвучий. Однако бывают и значимые, особо броские примеры исключений (о них чуть ниже). Сейчас в указанном сонете отметим лишь одну важную деталь: в первом катрене тип рифмовки перекрестный, а ряд анафорических созвучий подчиняется другой закономерности – опоясывающему принципу (**А в Азии – Анафора – Но амфоры – Азалия**).

Подобного рода явления – рассогласование порядка анафорических и рифменных созвучий (пусть и единичные) – наблюдаются и в других сонетах Дугарова. Так, при перекрестной рифмовке в катренах могут использоваться опоясывающие и парные типы анафор (второй случай – гораздо чаще). Возможны также сквозные анафоры в катренах. Интересный случай представляет первый катрен сонета «Карагана»:

Когда весна крылами машет мне, **я знаю,**
Ключей нежности и гордости **полна,**
Цветет по всей степи от края и до **края** –
Кустарник детства моего – **карагана** [2: 168].

По сути, следование анафор в приведенном примере подчиняется принципу *ааха* (третья строка в сонете оказывается без анафоры, подобно холостому стиху), но своего рода компенсацией недостающей анафоры выступает опорное слово *карагана* в последней строчке катрена. Кроме того, в фонической структуре четверостишия – при желании – просматриваются дополнительные внутренние рифмы и созвучия (*весна – полна, нежности – по всей степи*).

Однотипному (перекрестному!) порядку рифмовки в катренах соответствует и строго регулярный тип рифмовки в терцетах (*ааб ввб*). Тождественен ему, как правило, и порядок следования терцетных анафор (за одним лишь исключением). Приведем сонет, в котором рассогласование следования рифм и анафор охватывает все 14 строчек, т. е. пространство как катренов, так и терцетов:

Пуржит, штормит и переводит дух **планета.**
Кружится год Дракона, и грома **гремят.**

И лжепророки о конце земного света
Уже который раз навязчиво *твердят*.

А я, от суетного отрешаясь гула,
А-ля оживший призрак вековых *пустынь*,
Из-под ветвей гляжу когтистых **саксаула**,
И сновидения мои ведет *полынь*.

Очнись, угрюмый бедуин **тысячелетий**,
Окликнет снова даль, чтоб – как свое **наследье** –
Мозаику миров в песчинке *обрести*.

Мой караван бредет, лишь знает Бог – **откуда**.
И ноша тяжела последнего **верблюда**.
И ночи все длинней, и все короче **дни** [2: 68].

Отдельного разговора заслуживает оценка качества самих анафор. Чаще всего мы имеем дело с отдельными лишь частичными созвучиями. Но нередко созвучия охватывают целые слова и превращаются в начальные рифмы. Необходимо отметить также однородный характер анафор в грамматическом плане – своего рода явление *грамматизации анафоры*. Приведем лишь самые характерные примеры анафорических рифм, выбранные из разных сонетов Б. Дугарова:

Подлунный мир преобразается в поэте,
Покуда из цветов изменчивых столетий
Звезде любви в стихах сплетается веноч.

Но небо таит в вихре суетных мгновений.
И не хватает грез – античных сновидений
Земле, затянутой в стальной корсет дорог [2: 66];

Акаций городских не шелохнется ветка.
И как тамтам усталый будничного века,
Трамвай в тиши на всю провинцию гремит.

Бреду в свой старый дом под загородной вишней.
Веду с самим собой беседу, и чуть слышно
Трава забвенья под ногами шелестит [2: 67];

А я пою простор и высь небесной сини,
И фимиамом курится степной мираж.
Ая цветет – полынь моей полупустыни,
И феи храмом высится кедровый кряж [2: 163];

Седым деревьям в тишине ночей не спится,
И втайне крона наклоняется к земле.
Как дым слегка сиреневый, листва клубится
И таит облаками в серебристой мгле [2: 164];

И миф живет, и этим мир прекрасен.
И мирт цветет, венок легенд собой украсив.
Уста Шахерезады слух ласкают мне.

И звали нас с тобою ввысь земные дали,
И заново у звезд друг друга обретали,
Устав от монотонных буден на земле. [2: 166];

Вдогон векам былым летят мгновенья тая.
Мир полон вечных тайн, не знающих границ.
Ворон и лебедей кружится в небе стая –
Миф оживает под крылатой сенью птиц [2: 167].

Еще одна примечательная параллель, связующая обоих поэтов – Е. Шешолина и Б. Дугарова. В сонетной практике Е. Шешолина отметим «руинную форму» цикла «Сонеты из сожженного венка» [3: 254–257]. Это в высшей степени оригинальная композиция, в какой-то степени экспериментально заостренная против известной формы сонетного венка. Общее количество сонетов (семь!) знаменательно, так как составляет ровно половину от классической формы венка сонетов. Правда, в качестве магистрала выступает первое стихотворение, что вступает в противоречие с канонической формой венка, но соответствует реальной практике сонетистов. Идущие вслед за магистралом сонеты (ровным числом 6) разрабатывают отдельные строчки сонета-магистрала, причем в определенной последовательности: сначала строчки катренов через одну (1, 3, 5, 7), потом строчки терцетов подряд (12, 13). Первая строка второго сонета воспроизводит первую строку магистрала, последняя строка заключительного седьмого сонета повторяет последнюю строку магистрального сонета. Таким образом, кажущийся на первый взгляд случайным опыт «сожженного», или «руинного», цикла сонетов представляет вполне законченный и строго продуманный *полу-венок-сонетов*.

У Б. Дугарова прослеживается новаторский в своем роде цикл восьмистиший – «Странник» (с жанровым подзаголовком

«Венок восьмистиший»). По сути, это применение известной жанровой модели венка сонетов к другой, более элементарной форме – восьмистишию. Механизм циклической структуры венка остается при этом тот же самый, но только с учетом укороченной (по сравнению с сонетом) формы восьмистишия. На практике это выглядит так: один за другим следует восемь восьмистиший, начальные строки каждого из которых образуют девятое восьмистишие – магистрал. В создании восьмистиший поэт использует вольно интерпретируемый им размер гекзаметра (шести-, семи- и восьмиударный дольник на дактилической основе); отсутствие рифм компенсируется уже известным нам приемом анафоры; порядок следования анафор в катренах – смежный (или парный), в некоторых случаях – сквозной.

Что можно предложить в качестве заключения? Как демонстрирует совместный опыт Е. Шешолина и Б. Дугарова по созданию ориентального типа сонета, существенным фактором исторической эволюции жанра выступают этнокультурные установки творческого сознания. Совмещение в самом феномене «восточного сонета», с одной стороны, традиции европейской медитативной лирики, а с другой, особенностей стиховых форм восточной поэзии неизбежно выводит нас к горизонтам этнопоэтики как важнейшей области самосознания жанра.

Литература

1. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989.
2. *Дугаров Б.С.* Степная лира: Стихотворения. – С.-Пб.: Свое издательство, 2015.
3. Евгений Шешолин: судьба и творчество. – Даугавпилс: Saule, 2005.
4. *Зырянов О.В.* Сонетная форма в поэзии Евгения Шешолина // Евгений Шешолин: судьба и творчество. – Даугавпилс: Saule, 2005. С. 132–147.
5. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 3. – Л.: Наука, 1977.

Сведения об авторе: Зырянов Олег Васильевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета. E-mail: philologusu@rambler.ru

Сергей Михайлович Пинаев
(Москва, РУДН)

СОНЕТ «ГРОТ НИМФ» МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА КАК МИСТИЧЕСКАЯ ПРОЕКЦИЯ СУДЬБЫ ПОЭТА

Аннотация. В статье рассматриваются категории жизни и смерти, мгновения и вечности, философия времени, выявляется «тайный смысл» сонета М.А. Волошина «Грот Нимф», прослеживается связь с трактатом греческого мыслителя Порфирия «О пещере нимф», раскрывается содержание антиномии-тождества «пещера-космос» в связи с положениями антропософского учения. Сонет воспринимается как мистическая проекция судьбы поэта.

Ключевые слова: мгновение, вечность, время, пещера, космос, сонет, символ, судьба.

Заканчивая работу над сонетом «Грот Нимф», М. Волошин писал М. Сабашниковой: «Дух должен причаститься плоти. Надо войти в таинственную Пещеру Нимф, где водные нимфы ткут пурпуровую пряжу жизни, где один вход для богов и один выход для людей. Это святая пещера зачатий.» [2: 419].

Волошин в данном случае отгалкивается от антропософской теории, согласно которой путь к новому земному воплощению проходит через несколько стадий: период очищения человеческого «Я», затем – долгий процесс самоусовершенствования за счёт перехода во всё новые области духовного мира и, наконец, постепенное образование нового астрального тела. В дальнейшем оно попадает под контроль высших духовных сил, которые и руководят последующим этапом возвращения «Я» к земной жизни, направляя астральное тело к той паре земных людей, которые ему предназначены («Тягло земли – двух смертных тел союз.») и могут дать соответствующую оболочку из физического и эфирного тел, то есть осуществить новое земное рождение.

«Как вихри мы сквозь вечности гонимы.» – этот поэтико-антропософский образ «стягивает» на себя произведения Волошина разных лет. «Мне кажется, что в мировой гармонии у чувственности – явления по самому существу противоположного любви – нет иного объяснения, кроме того, что так в нашем мире проявляется чьё-то желание воплощения» [2: 419], – делает вывод поэт и в стихотворении «Пещера» (1915) художественно

«развёртывает» эту мысль: «О, для чего с такою жадной грустью / Мы в спазмах тел палящих ищем нег, / Устами льнём к устам и припадаем к устью / Из вечности текущих нег? // Наш путь закрыт к предутренней Пещере: / Сквозь плоть нет выхода – есть только вход. / А кто-то, за стеной, волнуется и ждёт. / Ему мы открываем двери.». Таким образом, «Пещера» является смысловым дополнением к более раннему стихотворению «Грот Нимф» (1907), а также – предвосхищает («образует параллель») «Материнство», о чём Волошин писал А.М. Петровой, посылая ей более позднее стихотворение. Однако смысловой план сонета «Грот Нимф» всё же шире.

Его обычно трактуют в свете философии греческих мыслителей Нумения, Крония, Плотина и, особенно, Порфирия (III в. н. э.), который в своём трактате «О пещере нимф», имея в виду «Грот, посвящённый прекрасным, слывущим наядами, нимфам» («Одиссея», 13-я песнь, стих 348), рассматривает уходящую в недра земли пещеру в космическом плане: как место круговорота душ – их нисхождения в мир и восхождения к небесным сферам и бессмертию. Известно, что соотнесённость пещеры с высшими, космическими силами была весьма характерна для мировосприятия древних греков. Да и не только их.

В I веке н. э. в Италии стали пользоваться большой популярностью персидские мистики, распространявшие культ солнечного божества Митры, являвшегося упрощением разработанного ранее учения Зороастра. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что ритуалы Митры свершались в пещерах. Тот же Порфирий утверждает, что Заратуштра (или Зороастр) был первым, кто облюбовал пещеру как место для поклонения Богу. Д. Лунди в своей работе «Монументальное христианство» описывает пещеру Митры так: «Эти пещеры были украшены знаками Зодиака: Рака и Козерога (знаки-антагонисты – С.П.). Зимние и летние солнцестояния были в центре внимания как ворота для душ, сходящих в этот мир или восходящих к Богу. Рак был первыми воротами схождения, а Козерог – вторыми воротами восхождения (что у Порфирия соответствует вратам северного и южного ветров, открывающих путь к смерти и бессмертию, а у Волошина находит выражение во втором катрене сонета: «Но смертным и богам отверст различный вход.» – С.П.). Это были

два пути бессмертного прохождения с неба на землю и с земли на небо» [9: 57].

Обратимся непосредственно к волошинскому сонету. Две первые строки: «О, странник-человек! Познай Священный Грот / И надпись скорбную «Amori et Dolori».». Мотив странничества – важнейший у Волошина. Подразумеваются и конкретные «географические» странствия поэта («годы странствий»); и бессмертный, неугомный дух в его земной ипостаси, «себя забывший Бог», тоскующий по Вселенной и вечности, но обречённый земным путям и трагедиям. Латинское словосочетание («Люби и страдай») перекликается и с названием цикла стихов, посвящённых Маргарите Сабашниковой «Amori amara sacrum» («Святая горечь любви»), и с кольцевым стихом венка сонетов «Cogona Astralis»: «В мирах любви неверные кометы.». Аморею называл Волошин М. В. Сабашникову. Приехав в Коктебель в конце марта 1907 года и тяжело переживая расставание с Маргаритой, поэт выражает свои чувства в стихах. «Благодаря какой-то почтовой путанице все мои письма, адресованные Аморе, возвращались из Петербурга в Коктебель с надписью «выехала в Феодосию», а сама она в течение 10 дней молчала, не получая от меня писем, – пишет М.А. Волошин А.Р. Минцловой 10 апреля 1907 года. – Это ежедневное ожидание было невыносимо и парализовало всякую мысль. Теперь я понял, что нет ничего более губительного для духа человеческого, чем ожидание. Вот единственное стихотворение, написанное в эти смутные дни ожиданий. Оно навеяно «Гротом нимф» Порфирия» [3: 295–296].

Трагедия любви, трагедия одиночества Поэта обусловлена тем, что он, заключающий в себе океан любви («Бог есть любовь», а Поэт – «Себя забывший Бог»), всегда терпит неудачу, соприкасаясь с чувствами людей, когда, образно говоря, навстречу этому океану протягивают чашку. Это трагедия вечного странника или, по выражению В. Бетаки, Серого ангела, желающего, но не могущего предостеречь людей от грядущих бедствий.

Однако, вернёмся к первой строфе «Грота Нимф»: «Из бездны хаоса сквозь огненное море / В пещеры времени влечёт круговорот». Волошин выражает одну из важнейших антропософских идей – «странничества» человеческой души в космических коридорах вечности, её воплощений и перевоплощений. В том

же письме А.Р. Минцловой поэт не без доли пафоса утверждает: «Я молился о воплощении – оно дано. Я молился о своей боли – она есть» (В раннем стихотворении 1903г.: «И боль пришла, как тихий синий свет, / И обвила вокруг сердца, как запыстье»). Комментируя эти строки, И.В. Левичев справедливо замечает: «Вечное становление человеческого «я», согласно теософскому учению, восходившему к буддистской концепции – «Жизнь есть страдание» (у Волошина – «Любовь – тропа – одним, другим дорога – горе»; в более раннем стихотворении – «Я ждал страданья столько лет / Всей цельностью несознанного счастья.» – С.П.) трагично, ибо вечное становление, изменение, трансформация приносят страдание и утомление от изменений. Блуждание существ в колесе сансары, изменение форм их существования создаёт кармическую основу для страданий в настоящем и порождает страдания в будущих воплощениях. У Волошина мы видим тот же идейный лейтмотив.

Космос, Вселенская Пещера, названная Волошиным Священным гротом, имеет надпись «Amori et Dolori». Тайна «божественного Эроса» заставляет человеческие души воплощаться, влетая в этот Космос из «бездны Хаоса», со стороны Севера, через «вход людей». Для Волошина, как ни парадоксально, этот мистический «вход» стал объективной реальностью, поскольку возвращался он в Коктебель после трагических событий на «Башне» Иванова, именно с Севера, из Петербурга, путём «людей» [6: 158].

Итак, сила, которая управляет круговоротом душ, осознаётся как Эрос. В самом сонете Эрос упоминается лишь однажды, в восьмом стихе: «И каждый припадёт к сияющей амфоре, / Где тайной Эроса хранится вещий мёд». Но эта стихия, силовое поле Эроса, объединяет и пронизывает все образы сонета. Эрос, по определению Волошина, творческий Демон, «посредник между людьми и богами, который ведёт человека крестным путём страсти и смерти к познанию бессмертия и созерцанию вечной красоты» [1: 481]. Эрос в понимании Волошина – не сусально-сладостный божок, а грозная, демоническая сила. Он, пишет поэт в статье, посвящённой книге стихов Вяч. Иванова «Эрос», «учит человека дерзать и преступать законы человеческие и божественные», но, проведя его «сквозь очистительное пламя всех страстей, всех преступлений и всяческого земного изобилия. наставляет его радостному

смирению» [1: 484]. И это, кстати, убедительно отражено в XII и XIII сонетах «CoronaAstralis». Эрос, в интерпретации платоновской Диотимы и переосмыслении Волошина, «в один и тот же день бывает цветущ, полон жизни. а потом всё сразу теряет, умирает и воскресает снова» [1: 483] – что и составляет тайну пещеры, тот самый «вещий мёд», что хранится в «сияющей амфоре».

Мёд в представлении древних был связан с хтоническими силами, обладал магическими свойствами и даровал бессмертие. Мёд, как отмечал А.Ф. Лосев, есть символ очищения и принесения жертвы богам смерти, ибо души, устремляясь в мир, расстаются с бессмертием. Пчёлы Волошина, что «в темноте слабают сотов грани.», в какой-то мере предвосхищают медуниц О. Мандельштама («Сёстры – тяжесть и нежность – одинаковы ваши приметы.», 1920), сосущих тяжёлую розу и олицетворяющих неразрывность категорий жизни и смерти. У Волошина в стихотворении, начинающемся знаменательной строкой «Дети солнечно-рыжего мёда.» (1910), читаем: «В звёздном улье века и века / Мы, как пчёлы у чресл Афродиты.». Здесь та же символика: «звёздный улей» – «пещера-космос»; «солнечно-рыжий мёд» – смерть-бессмертие; наконец, Афродита, принявшая на себя функции Эроса.

«Реют пчёлы» и на страницах книги Вяч. Иванова. Реют «над кострами рдяных роз» («Сад роз») в «алом саду», открытом для богов. «Эрос-пчела облетает цветник людских сердец и питает богов собранным мёдом любви. Нектар и амврозия, которыми питались олимпийские боги, – это мужское и женское начало человеческой природы» [1: 482–483], – комментирует Волошин образную систему Иванова, связующую через посредство Эроса земное с божественным в пределах некоего чувственного (а порой – сверхчувственного) Эдема, но исключаяющего подземный мир, вобравший в себя космос. В сонете же Волошина – не слияние, а разъединение («Но смертным и богам отверст различный вход.») в безднах пещеры-космоса. Думается, прав И.В. Левичев, который, завершая свой анализ волошинского сонета, полагает, что «трагизм поэтического космоса Максимилиана Волошина был отмечен, с одной стороны, представлением о горести «перевозплощения», приносящего страдание силой божественного Эроса, а с другой – печатью трагических любовных отношений

поэта с Маргаритой Сабашниковой, «Аморей», подарившей М. Волошину силой земного эроса, любовь и страдание – *Amori et Dolori*» [5: 159].

Но ведь «тайна Эроса», мёд – это ещё и творчество, поэзия, тот самый «ионийский мёд», который, по Мандельштаму, подарили человечеству «лирники слепые». Тот самый расплещанный мёд, который Волошин в «*Corona Astralis*» сопрягает с «недопетыми песнями». Поэзия, как и мёд, обладает магическими свойствами. Её функции близки Эросу. Поэзия, как поучала Сократа та же Диотима, есть «общая причина того, что из небытия переходит к бытию» [1: 480]. О заклинательной функции поэзии много и убедительно рассуждал в своих статьях Вяч. Иванов. Непосредственно реализуется эта функция в его книге «Эрос» – по определению Волошина, «книге заклинаний, призывающих древнего бога на землю» [1: 480]. Сам Волошин по этому поводу пишет: «Человек словом своим заклинает появление нового мира, подобно тому, как наш мир был создан словом Божественным» [5: 480].

Программным в этом отношении представляется стихотворение Волошина, начинающееся строкой: «Быть чёрною землёй. Раскрыв покорно грудь.» Здесь та же антиномия-тождество: пещера-космос. Пещера, земля принимает в себя и отражает космос, как человеческое тело заключает в себя дух, а поэт – слово. Творческий процесс отражается на космическом уровне. Сам поэт – и земля, и космос одновременно. Слово сходит в землю, то есть в поэта («В меня сойдёт, во мне распнётся Слово»), что даёт возможность «видеть над собой алмазных рун чертёж» – небесные космические письмена. Слово в значении Логос – имеется в виду предвечный образ Бога, «прямой образ ипостаси его», как пишет Вл. Соловьёв в своих «Чтениях о Богочеловечестве» [8: 89]. Таким образом, поэтическое слово становится «божественным», а сам поэт «гробом», заключающим «тело Бога», воскресающим Эросом, сосудом Откровения.

Отсюда: поэт – носитель Грааля, который понимается Р. Штайнером как символ сокровенного знания, а у Волошина смыкается с Голгофой творчества. Отсюда же: книга – гробница стихов или, как говорит современный поэт и философ В.Б. Микушевич, иероглиф поэта в его трагическом подражании Христу, что,

собственно, и является сквозным мотивом венка сонетов «Corona Astralis».

Однако мистическое предзнаменование судьбы поэта намечено уже в сонете «Грот Нимф». Особенно – в последних его строках: «Наяды вечно ткнут на каменных станках / Одежды жертвенной пурпуровые ткани». У Порфирия это символизирует воплощение души в тело, то есть приобщение её к смертному земному миру. Каменные станки – это, безусловно, кости, одеваемые в телесно-кровяную материю. Напрашивается сравнение с аналогичным местом из стихотворения Вяч. Иванова «Сад роз»: «Что земля и лес пророчит, / Ключ рокочет, лепеча, – / Что в пещере густостенной / Сёстры пряли у ключа». Упоминаемые чуть ранее Наяды и Дриады – не более, чем выражение «пророчественного гула природы, в котором звучат голоса судьбы» и которую, в свою очередь, олицетворяют «сёстры»-парки.

У Волошина в финале сонета «Грот Нимф» подразумевается нечто большее по сравнению с трактатом Порфирия и совершенно иное по отношению к стихотворению Иванова: одежда – «жертвенная». Это может быть что-то наподобие «венца багряных терний» из волошинского перевода «Человечества» Э. Верхарна, лирический герой которого вбирает в себя муки и прегрешения человеческого рода и ради которого готов пожертвовать жизнью. И в этом, возможно, предвосхищение гражданских, «профетических» стихов Волошина периода «Неопалимой Купины».

Итак, космос, по Волошину, это и «сама земля со всеми её недрами, дающая жизнь, но и дарующая смерть» [6: 108], если воспользоваться словами А. Ф. Лосева, комментирующего трактат Порфирия. Но именно так воспринимает Волошин свою Киммерию со всеми её пещерами, гротами и холмами. Киммерия – это «земля утерянных богов», читай: языческих богов. Но это и «земля страстная», одетая в «чёрные ризы» и по её долинам «розовеет миндаль», возможно, предвосхищающий мандельштамовское: «пасхальной глупостью украшенный миндаль» из старокрымского стихотворения («Холодная весна. Голодный Старый Крым.»), написанного четверть века спустя после «Киммерийских сумерек» Волошина. Ведь не случайно поэтическую судьбу Мандельштама характеризуют как трагическое подражание Христу, можно сказать – реализацию заветов «CoronaAstralis».

В волошинском сонете у людского входа в Грот Нимф растёт не миндаль, а олива («Отмечен вход людей оливою ветвистой.»), как и в гомеровской «Одиссее» (олива или маслина, в зависимости от перевода: «Возле оливы – пещера прелестная, полная мрака.»). Олива – это и языческая мудрость, управляющая миром, это и Афина-Мория (Афина-Судьба), покровительница «странника-человека» Одиссея, вносящая в развитие мира, как пишет А.Ф. Лосев, «элементы недоступной людям телеологии, необходимости и закономерности» [6: 100]. Но ведь ещё «зеленеющей маслиной», согласно пророку Иеремии, называл себя Господь (XI,16). Истинной маслиной, к которой, по благодати Божией, могут быть привиты дикие маслины (то есть язычники – Рим. XI,17), именовался Иисус Христос.

«Я язычник во плоти и верю в реальное существование всех языческих богов и демонов, – замечает поэт в «Автобиографии», – и в то же время не могу его мыслить вне Христа» [4: 36]. Не следует забывать, что М. Волошин до конца жизни использовал религиозно-философский опыт Вл. Соловьёва, который, как справедливо утверждал Н.А. Бердяев, «всегда понимал христианство не только как данность, но и как задание, обращённое к человеческой свободе и активности <.> дело Христово в мире есть прежде всего организованная любовь». И в этом контексте дополнительным смыслом наполняется волошинская «надпись скорбная «Amori et Dolori»». Мысль Соловьёва – «человечество должно не только принимать благодать и истину, данную во Христе, но и осуществлять эту благодать и истину в своей собственной и исторической жизни» [7: 16–17] – была для поэта откровением и руководством к действию, судьбой и готовностью принять «одежды жертвенной пурпуровые ткани».

Литература

1. Волошин Максимилиан. Лики творчества. – Л., 1988.
2. Волошин Максимилиан. Стихотворения. – М., 1989.
3. Волошин Максимилиан. Собр. соч. Т.9. Письма 1903 – 1912. – М., 2010.
4. Воспоминания о Максимилиана Волошине. – М., 1990.

5. *Левичев И.В.* Концепт «Amori et Dolori» в сонете М. Волошина «Грот нимф» // «Toronto Slavic Quarterly» № 45 Summer 2013.

6. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Последние века. Кн. 1. – М., 1988.

7. По страницам журнала «Перезвоны». – Даугавпилс, 1994.

8. *Соловьёв Вл.С.* Чтения о Богочеловечестве // Соч. в 2 т. Т.2. – М., 1989.

9. *Холл М.П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Т. 1. – Новосибирск, 1992.

Сергей Пинаев
(Москва. РУДН)

СОНЕТЫ

Коктебель

Земли и неба звёздная корона,
Край бурых трав, мираж лиловых скал.
Чертоги гор из лавы высекал
Трезубцем сын поверженного Крона.

Здесь вход в Аид, рыданья Персефоны,
Родную тень окрест Орфей искал,
Здесь царь Итаки волны рассекал
И пересаживался в чёлн Харона.

Здесь в лихолетье смут и заварух
Поэт-отшельник выплавлял свой дух,
Взывал к любви среди общего разлада.

Спасатель душ, себя забывший Бог,
Он прозревал в том, что готовит рок,
Нездешний свет Невидимого Града.

Олегу Федотову

Военным детством вскормлен и воспитан,
Он шёл по жизни смело, как солдат,
В научном марше поперёк преград
Через года, и страны, и защиты.

Любовью к рифме сызмальства пропитан,
Воздвиг поэтики он стройный град.
Не дожидаясь грантов и наград,
Возглавил цех учёных и пиитов.

Он в Йене вслед за Гегелем вещал,
Искал сонет в начале всех начал,
И мерил алгеброй живое слово.

Он брал Казань, Варшаву, Гродно, Крым,
Для сотен – гуру, староста – своим,
Чтоб, сгинув в книге, возродиться снова!

Автосонет

Сонливый лодырь, взбалмошный подвижник,
Дисциплинированный анархист,
Филолог-лицедей, экс-футболист,
Чтец-декламатор, лектор-передвижник.

Эпикурец и угрюмый схимник,
Эмоций раб и стоик-пацифист,
В душе романтик, в снах сюрреалист,
Гурман речей и мыслей светлокнижник.

Внимал О'Нилу, Крымский Понт любил,
К Волошину под радугой всходил,
Тянулся к листьям трепетного лавра.

В разгулах плоти душу расточал,
Но в лужах жизни звёзды замечал,
Свершая путь крещёного кентавра.

Сведения об авторе: *Пинаев Сергей Михайлович*, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы РУДН, serpinaev@mail.ru

Лариса Морозова

Девять сонетов

1

Мы были. Жили-были.
А вот теперь нас нет.
Осталась горстка пыли
На камне. И сонет.

Земные злочюченья –
Не суета ль сует?
Исполнены значенья
Лишь камень – да сонет.

Но тем ли нам гордиться,
Что вечности крупицы
Мы вырвали у тьмы?

Земное заблужденье –
Что в жизни нет забвенья,
И, значит – были мы.

2

Отцу

Ах, октябрь, голубое барокко,
Ослепительный день Покрова...
На прощанье – роскошно и строго:
Белый снег. Золотая листва.

А наавтра – черна и убога,
И заплакана, словно вдова,
Собирается осень в дорогу,
Занавесив ледком зеркала.

Нет ей больше ни дела, ни места,
Ни того, чем могла б дорожить;
Завтра здесь ледяная невеста
Будет в медленном танце кружить.

Сорок дней до последнего срока
Невозвратному чуду барокко.

3

Дурачиться, от нежности спасаясь –
Ещё Шекспиру ведомый приём.
О, как же уязвима эта завязь
Любви, которой мы не признаём!
Не узнаём... И, значит, не узнаем
Невинного соблазна глаз и уст,

Звенящий сад не обернётся раем,
Чей сладкий воздух золотист и густ.

Ах, зелен плод, и нам его не надо...
Мяч не достанет – экая досада,
Пусть от рогатки прячется в листву!

Два сорванца своей забаве рады,
А кто-то целит в них из-за ограды
И не спеша спускает тетиву.

4

Здесь хорошо – но мы не дома.
А дома все немило нам.
Своей бездомностью влекомы
К чужим и дальним сторонам,
Мы слышим колокол. По ком он
Звонит и полночью, и днём?
По нам. По дому, дому, дому
И по Несбывшемуся в нём.

Но дом наш есть – в раю весеннем,
Где бродят кроткие олени,
И ветер белые цветы
Шевелит... Там, где колокольчик
Выводит трель тире и точек:
«Есть только сбывшееся – ты.»

5

Слетает сон, и тает «я»,
Как будто льдинка под руками –
Полет у грани бытия
Под медленными облаками.

Но в тайный мир, где ты и я –
Без рифмы, белыми стихами,
Ко мне бессонница твоя
Приходит тихими шагами.

И двух бессонниц ворожба
Над тем, что спутала судьба,
До света утреннего длится,

Чтоб нас с тобой зарифмовать
И крепче прежнего связать –
И повториться, повториться...

6

За кулисами
на
гвозде
От души
отдыхает
тело.
В бесконечной дневной
вражде
Так покоя
оно
хотело –

Отчего ж теперь в темноте
Повторяет
осиротело:
«Где ж она, беспокойная,
где?
Не навеки ли отлетела?»

Но до им лишь известных пор
Из-за самых высоких гор
Возвращаются души в клетки,
Даже если клетка тесна,
Даже если заключена
В теле бедной
марионетки.

7

Взамен потерянного рая,
Едва касаемся земли,
Сложить пытаемся, играя,
Мгновенья счастья и любви.

Мы балансируем у края
Обрыва смерти и тоски,
И, чтоб собрать частицы рая,
Свой ад ломаем на куски.

Нам не сложить мозаик наших...
Но эту истину познавших
Бог все же медлит научить:
Чтоб целым сделались обломки,
Им надо из головоломки
Всего лишь время исключить.

8

Вы по истершимся ступеням
Входили в тихий старый храм,
Клялись все беды до последней
Делить отныне пополам.
Дрожа, под своды поднимался
Редкоголосый стройный гимн,
И грустно сверху улыбался,
Не веря вам, как всем другим,
Чредой минувших поколений
Обманутый в десятках клять,
И в париях, и в королях
Измены видевший знаменья –
ОН знал, что в жизни все конечно.
Лишь переменчивость извечна.

9

Язык мой – враг... И всё же, всё же
Прошу: со мной поговори.
Другого средства нет, похоже,
Согреться сердцу изнутри.
Молчанье – золото? Быть может...
Но только сло'ва серебро
Порою кажется дороже,
Чем всё вселенское добро.
О, правда истин прописная...
Пускай из слов я не узнаю,
Чего ты хочешь, чем живешь –
Я все равно по ним тоскую,
Хоть помню истину другую:
Мысль изречённая есть ложь.¹

¹ SILENTIUM! Фёдор Тютчев

Сведения об авторе: *Лариса Александровна Морозова* (Цырлина)/ Окончила ГМПИ им. Гнесиных, музыковед/ Награждена дипломом Союза Писателей России в конкурсе «Лучшая книга года 2013–2015» за книгу «В доме лорда из Лимерика». Автор книг стихов «Клавиши», «Ветер времени». E-mail: 79165291643@mail.ru

Павельева Юлия Евгеньевна
(Московский гуманитарный институт им. Е.Р. Дашковой,
Международный гуманитарно-лингвистический институт)

СОНЕТЫ Л.Н. ВИЛЬКИНОЙ: ПОРТРЕТ ДЕКАДЕНТСКОЙ МАДОННЫ

Аннотация. В статье рассматривается сонетное творчество поэтессы второго ряда эпохи декаданса; формирование в женской лирике образа лирической героини и – в этой связи – проблема подражательности; а также вопросы избрания сонета как формы для воплощения образа лирической героини.

Ключевые слова: декаданс, житнетворчество, двойственность, мечта, действительность, лирическая героиня, сонет.

Л.Н. Вилькина – переводчица, поэтесса, жена одного из первых символистов Н.М. Минского и племянница известного критика З.А. Венгеровой, хозяйка литературного салона – осталась в воспоминаниях современников «прекрасной Изабеллой» [11: 215] (имя Людмила она приняла при крещении):

Мне с детских лет прозвание дали «Бэла»,
Хоть в память я Людмилы крещена.
Сонет VIII «Я» [2: 22].

На рубеже XIX–XX вв. переводы, стихи и рассказы Вилькиной появляются в различных символистских журналах, однако отдельным изданием ее произведения были опубликованы лишь однажды: в 1906 г. на суд публике представлена книга «Мой сад», куда вошли тридцать сонетов и три рассказа. В качестве одной из причин обращенности Вилькиной к сонету можно назвать и влияние ее мужа. О.И. Федотов отмечает: «Разнообразную технику сонетного искусства в 1880–1890-х годах демонстрирует Николай Минский <.> Излюбленной формой Н. Минского был сонет шекспировского типа» [10: 354].

Характеристику сонетному творчеству Вилькиной дал М.Л. Гаспаров. Поэтесса, как указал исследователь, «сознательно ориентировалась на английские образцы» [3: 225]. Подтверждается это наличием в ее сонетном творчестве переводов из Шекспира. Но главное: из тридцати сонетов только два не относятся к английскому типу – это VII-й и XIII-й сонеты. Необычно строфическое деление в XV-ом сонете: 4+4+2+4, однако рифмовка этого сонета указывает все же на английский тип: Аб-бА+ВггВ+дЕ+дЕжж. VII-й сонет – редкий пример французского сонета контаминированного типа: аББа+аББа+ВВг+ДДг. Рифмовка XIII сонета, озаглавленного «Ужас» строится по следующей схеме: Аб-бА+ВггВ+ддА+жжА – что, конечно, можно рассматривать как попытку расшатывания сонетной формы, однако ни о какой устойчивой тенденции речь вести не приходится.

Составители антологии «Сто одна поэтесса Серебряного века» указали: «Вилькина демонстрирует высокую поэтическую культуру, умение владеть словом, вместить в форму сонета расплывчатый мир грез» [8: 49]. Именно мир грез лирической героини становится главным содержанием сонетов Вилькиной. О том, что творческая установка Вилькиной построена на противопоставлении мечты и действительности, писал В.В. Розанов в Предисловии к книге поэтессы. По мнению критика, автор сборника «предпочитает больше грезить, нежели видеть. Стих этот – плод мечты, как и жизнь их автора и вся личность его есть необузданная ткань мечты и только мечты с ужасной враждой к действительности, закону и обществу» [6: 5].

Уже в Сонете I, название которого: «Мой сад» – определило название всей книги, финальные строки (а в сонете английского типа они и сами по себе несут особую нагрузку) звучат программным заявлением:

Неверен путь ко мне в мой сад манящий,
Но от меня дороги нет назад. [2: 9].

В сонете II, имеющем заголовок «Жизнь», Вилькина писала:

Есть небеса во внутреннем прозреньи.
К ним обращен наружно скрытый взор.
Вся жизнь моя – задуманный узор,
Не созданный в священном ослепленьи. [2: 10].

Оторванность от реальности, от «покинутой земли» является условием творчества:

Я прельщена незримыми чертами,
Я – зрячая с закрытыми глазами.
Сонет II «Жизнь». [2: 11]

В качестве главной темы творчества поэтесса избирает тему любви: «Поэтическое творчество Вилькиной отражает ее любовные переживания и изломы настроения, на которых она концентрируется, сознательно отгораживаясь от внешнего мира» [8: 49]. У Вилькиной данный мотив трансформируется в образ лирической героини «с закрытыми глазами»: «Не страшно мне с закрытыми глазами». При этом важно отметить, что уже в сонете «Жизнь» возникает мотив двойственности, когда лирическая героиня стремится проложить свой духовный путь в райские обители через бездну искушений чувственной страсти, слить божественное с демоническим, духовное с плотским:

Порой призыв любви меня тревожит,
Влечет назад к покинутой земле.
И страстный взор в моей бесстрастной мгле
Горит смущая, но смутить не может. [2: 11].

В Сонете VIII, озаглавленном коротко – «Я», представляя две ипостаси своей души: Бэлу и Людмилу, – лирическая героиня вопрошает: «Кто ближе мне и кто сильнее из двух? / Дух святости иль страсти темный дух?» [2: 23].

В Сонете XXIV, названном «Женский сонет», Вилькина признается в стремлении к двум полюсам антитезы – правде и лжи («Люблю я правду, как полдневный свет.», «И я люблю обман, как свет луны.»). В финале сонета правда и ложь парадоксальным образом объединяются, лирическая героиня демонстративно указывает на существующую между ними причинно-следственную связь:

Я лгу затем, что правду я люблю. [2: 55].

Искушение страстью, стремление к этому искушению («Друг друга любим или славим страсть, / Отраднo нам под знойным вихрем – пасть» – Сонет XXX «Ей», [2: 67]) отнюдь не отменяет для лирической героини Вилькиной причастности к божественному миру:

Как подобает скованной царице,
(А грех – предатель в жизненном саду) –
Я телом лишь к ногам твоим паду.
Моя душа в божественной деснице. [2: 66]

Ключом к пониманию двусоставности души лирической героини Вилькиной является Сонет X, озаглавленный «Цифра 2»:

Средь чисел всех милей мне цифра – два.
То – лебедь белая средь темных знаков,
Цветок душистый средь поникших злаков,
На длинном теле сфинкса голова.

Земля и небо – оба естества –
В ней слиты тайной всех лучей и мраков.
Она – обетованье вечных браков,
И там, где дышит жизнь, она жива.

В ней таинство зачатия и порока,
В ней отдых от единого добра.
В ней веры и сомнения игра,
В ней пестрый шум и разноцветность рока.

Она – достойный образ божества,
Зыгическая лебедь – цифра два. [2: 26–27]

В дневниках В.Я. Брюсова под 1902 г. в заметке «Вообще декабрь» содержится рассказ об одной из «пятниц Случевского»: «За столом зашел спор о Боге (дамский разговор!). Спорили Мережковский и Минский. Говорили о связи тела и духа. Сам Случевский наскочил было очень отважно, во всеоружии своего диплома, на Минского.

– Так вы говорите, что, кроме плоти и духа, нет ничего. Однако. Вот вам, например, цифра 2.

– Bravo, – отвечал Минский, – вы нашли третье. Это категория, которая связует то и другое.

– Поищем, найдем еще, – сказал Случевский.

Но сколько не искал, ничего не нашел больше и остался посрамленным» [1: 145–146].

Отголоски этого спора, возможно, нашли отражение в книге Вилькиной, в «Сонете X». Отметим пометку Брюсова – «дамский разговор!», отметим характерность поднятой темы – связь плоти

и духа, однако важнее слова Минского о цифре «2» как о связующей эти начала категории. «Сонет X» Вилькиной может быть прочитан как развитие религиозно-философских идей своего супруга, и, прежде всего – идеи «двух путей добра», представленную Минским в стихотворении «Два пути»:

Нет двух путей добра и зла,
Есть два пути добра.

...

То, что доныне среди людей
Грехом и злом слывет,
Есть лишь начало двух путей,
Их первый поворот. [4: 189]

Характеризуя статью Минского «Двуединство нравственного идеала», С.В. Сапожков отмечал: «Минский провозглашает равноправие двух возможных путей – «мирского» и «аскетического» – восхождения человека к Богу» [7: 58]. Не важно, каким путем идти, важно, что оба они ведут к одной цели. «Своеобразие религиозного обновленчества Минского состоит в том, – продолжает далее исследователь, – что он не только отказывается от монополии на истинность какой-либо из двух религий – «плоти» или «духа», но и принципиально манифестирует необязательность их культурно-исторического синтеза в какой-либо третьей, противопоставленной крайностям первых двух форме религиозного опыта, к чему, например, настойчиво призывали Мережковские. Минский создает свою «новую религию», основываясь на принципе «двуединства»» [7: 59]. Так, лирическая героиня Вилькиной отнюдь не страдает от своей причастности к плотскому греху, плоть не нуждается в оправдании, она священна изначально и так же ведет к Богу, как и отречение от всего плотского.

Следует отметить, что в развитии мотива двойственности образа лирической героини Вилькина вполне могла отталкиваться от поисков своей предшественницы – поэтессы, чье творчество принадлежало переходной к серебряному веку эпохе: М.А. Лохвицкой (подробнее об этом речь идет в книге автора данной статьи [5: 130–152]).

Однако в отличие от Лохвицкой, четко отделявшей образ лирической героини от эмпирического автора, Вилькина, в своем творчестве являет героиню принципиально иного типа.

Образ лирического «я» Лохвицкой – это образ «идеальный», создавая который, поэтесса отстраняется от биографических реалий. Вилькина в текст своих сонетов прямо вводит детали собственной биографии, и в то же время она активно работает на создание некоей маски (правда, ничего не скрывающей, а скорее, вскрывающей, выставяющей напоказ сокровенные уголки души) – очередного варианта «декадентской Мадонны». На это указывает Е.В. Тырышкина: «Л. Вилькина – фигура, всецело принадлежащая эпохе декаданса / символизма, и колорит этой эпохи отражается во всех подробностях в материалах личных, не предназначавшихся для печати. Она разыгрывала модные символистские сценарии в своем салоне на Английской набережной, где она выбрала для себя роль соблазнительницы и женщины-девочки, живущей по законам искусства» [9: 123]. Так, в Сонете VI «Противоречие» Вилькина пишет:

Я небом рождена на свет вакханкой,
Здесь стала бледной, верною рабой.
Была б я людям счастьем и судьбой –
И тесно дорожить должна землянкой. [2: 18]

В поэзии Лохвицкой отдаление лирической героини от эмпирического автора – примета одного из этапов гендерной поэтики, творчество же Вилькиной является показателем того, что в истории русской женской поэзии наступил новый этап, когда стали активно предприниматься попытки воплощения в реальной жизни поэтических сценариев. И это свидетельство тем более ярко, что проявилось в лирике поэтессы отнюдь не «первого ряда»: ее творчество точно так же основывалось на множестве клише, характерных для поэзии рубежа веков, как и ее поведение, единственным мотивом которого, по мнению Е.В. Брюсов В. Тырышкиной, «могло быть только желание строить свою жизнь по моделям, созданным в среде символизма» [9: 124]. Можно предположить, что Вилькина, склонная «проигрывать чужие сценарии» [9: 126] в жизни, в творчестве также использовала чужие «рецепты», а значит, тиражировала их, тем самым выявляя их общую закономерность. Е.В. Тырышкина замечала: «Хотя Вилькина очень не любила З. Гиппиус. но в своей манере «жизнетворчества», а отчасти и в стихах, Л. Вилькина вольно или невольно подражала «прекрасной Зинаиде»» [9: 123].

Сонет – та «самая совершенная форма» мировой поэзии [10: 323], которая оказалась весьма удобной для воплощения так характерного для серебряного века сценария «творимой легенды». У Вилькиной сонет явлен тем зеркалом, где во всей полноте отразились прихотливые черты очередной декадентской Мадонны. Но стоит отметить, что магический кристалл сонета со всей беспощадной очевидностью проявил подражательный характер образа лирической героини, а значит, и вторичность поисков автора книги «Мой сад». Но именно эта вторичность позволяет говорить о вполне сформировавшейся тенденции развития образа лирической героини женской лирики начала XX века.

Литература

1. Брюсов В. Дневники. Письма. Автобиографическая проза / В. Брюсов. – М.: ОЛМА-Пресс, 2002. – 416 с.
2. Вилькина (Минская) Л. Мой сад / Л. Вилькина – М.: Гриф, 1906. – 139 с.
3. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М.Л. Гаспаров. – М.: Фортуна-Лимитед, 2001. – 352 с.
4. Минский Н. Стихотворения и поэмы // Ранние символисты. Минский Н., Добролюбов А. Стихотворения и поэмы. – СПб.: Академический проект, 2005. – 698 с.
5. Павельева Ю.Е. Образ лирической героини М.А. Лохвицкой: поэтика на стыке классики и модернизма / Ю.Е. Павельева. – М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2014. – 236 с.
6. Розанов В.В. Предисловие // Вилькина Л. (Минская). Мой сад. – М.: Гриф, 1906. – С. 5–6.
7. Сапожков С. Поэзия и судьба Николая Минского // Ранние символисты. Минский Н., Добролюбов А. Стихотворения и поэмы. – СПб.: Академический проект, 2005. – 698 с.
8. Сто одна поэтесса серебряного века. – СПб.: ДЕАН, 2000. – 240 с.
9. Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду / Е.В. Тырышкина. – Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2002. – 152 с.
10. Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2-х кн. Кн. 2: Строфика / О.И. Федотов. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 488 с.

11. Фидлер Ф.Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения / Ф.Ф. Фидлер. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2008. – 864 с.

Сведения об авторе: Павельева Юлия Евгеньевна, кандидат филологических наук, заведующий кафедрой журналистики и рекламы Московского гуманитарного института им. Е.Р. Дашковой. E-mail: Paveleva.Y@mfua.ru

Карпенко Илья Евгеньевич
(Москва, Российский университет дружбы народов)

СОНЕТЫ ФРАНСИСКО ДЕ КЕВЕДО: ГАРМОНИЯ ФОРМЫ ПРОТИВ ХАОСА МИРА (ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Аннотация. В статье даётся лингвопоэтический анализ сонетов выдающегося испанского поэта XVI–XVII веков Франсиско де Кеvedо с точки зрения взаимосвязи и взаимодействия формальной и содержательной сторон его произведений, а также основных поэтических приёмов, используемых им в построении своего индивидуального поэтического концепта.

Ключевые слова: Лингвистическая поэтика Поэтические приёмы Сонеты Испанская поэзия Концептизм Франсиско де Кеvedо.

Стихи и судьба их создателя – неразделимы. Авторский микрокосм всегда присутствует в поэтических творениях создавшего их, и спаяны они неразрывно. И не просто спаяны, а являются единым целым, поскольку любое искусственное отделение одного от другого чревато издержками. Причём в поэзии – даже больше, нежели в других видах словесного творчества в силу трудности *остраннения* описываемого и *дистанцирования* от объекта поэтической референции. Конечно, даже кулинарные рецепты лучше не писать «издалека», не зная предмета описания: в противном случае ваше блюдо может получиться невкусным, а то и вовсе несъедобным.

С точки зрения спаянности формы и содержания *сонет* – уникален. Эта дихотомия «загоняет» автора в «прокрустово ложе» поэтической формы, заставляет соразмерять «эфир души поэта» и его поэтические образы со строго предустановленной строфикой и рождает новое художественное качество. И с этой точки зрения проверка гармонии алгеброй, как и «одухотворение» поэтической алгебры, её «возвышение», поднимаются на самый высокий уровень. Когда речь заходит о сонете и сонетоведении,

спор физиков и лириков исчерпывается – он становится бессмысленным.

Именно поэтому к данной поэтической ипостаси – *сонету* – более чем уместным становится *лингвопоэтический подход*, уходящий своими корнями в труды Потебни и Шпета, представителей русского формализма и ОПОЯЗа (Шкловский, Жирмунский, Томашевский и др.), Дальнейшее ускорение ему придали те, кто вынужденно покинул Россию (Роман Якобсон), те, кто остался на родине (Г.О. Винокур, В.В. Виноградов), а также их ученики и продолжатели (Л.А. Новиков «со последователи» и мн. др.). В этом ряду можно указать и тех, кто, возможно, и не называет свой анализ произведений художественной литературы *лингвопоэтическим*, но, по сути, его исповедует и применяет на практике (О.И. Федотов).

Современный (и такой модный сегодня) *когнитивный подход* в этой связи представляется весьма продуктивным. С одной стороны, испытанный лингвопоэтический «инструментарий» – анализ тропов, приёмов, риторических фигур, синтаксических средств с их предварительным вычленением и «каталогизацией», сопровождаемый затем последующим анализом и определением места и роли каждого из «инструментов» в его функционировании в индивидуальной поэтической системе автора. С другой – когнитивный подход, который продуктивно подкрепляет «инструментально»-лингвопоэтический в построении концептосферы индивидуального мира автора, его идиокосма в соотнесённости с макрокосмом в общем хронотопе, и идиолекта – с общим тезаурусом и идиолектом своего времени.

Франсиско де Кеведо-и-Вильегас (1580–1645), 430 лет со дня рождения которого исполнилось совсем недавно, был признанным мастером поэтической формы, осмысленной глубоким проникновением в сакральные смыслы жизни. Рафаэль Алберти говорил о Кеведо как о мастере слова, который «исчерпал язык в сверхчеловеческом усилии сделать людей лучше» [3:505]

В сонетах Франсиско Кеведо (в отличие от его произведений других жанров – и поэтических, и прозаических) замечательна тенденция к осознанному авторскому выбору в качестве объекта «сонетического осмысления» понятий и категорий из числа вечных, экзистенциальных, причём без примесей, в их «химически чистом» виде. Это такие общепризнанные философские понятия, как

жизнь, смерть, любовь, измена, ревность, дружба, предательство, душа, прах, тлен и др.

Вплетаясь в противоречия жизни, повседневный хаос окружающего мира, они неожиданно поднимаются до неких философских обобщений. Благодаря поэтическому осмыслению Кеведо они оформляются в качестве мировоззренческих обобщений, языковых концептов национально-культурного, а зачастую и общекультурного (наднационального) уровня.

Причём не на уровне философском, не путём «мудрствования» и буквального «осмысления», а именно тем путём, по которому идёт поэзия и который позволяет сохранить интерес к сонетам Кеведо и по прошествии 400 лет. И имя этому феномену всё то же – художественный, поэтический образ. При этом именно форма сонета в творчестве Кеведо становится тем «оселком», на котором он оттачивает своё поэтическое мастерство в осмыслении этих ключевых звеньев человеческого бытия.

«Сонетопостроение», вовлекая в сферу своего инструментария и рифму, и поэтический ритм, и просодию, опирается на приёмы, известные с древнейших времён. В частности, такая апробированная начиная с самых архаичных форм словесного развертывания устного и письменного текста (сказовых, культовых, ораторских и иных) стилистическая фигура, как повтор.

Приём повтора интересен у Кеведо именно тем, что часто используется весьма «назойливо», становясь стилеобразующим, ключевым элементом произведения, его стилистическим стержнем: «*Qué verdadero dolor, // y qué apurado sufrir! // ¡Qué mentiroso vivir! // ¡Qué puro morir de amor!..*» («**En lo penoso de estar enamorado**» – «О том как больно быть влюблённым»)).

В знаменитом сонете «Носу» («**A una nariz**»), в котором образ носа, к которому приклеен человек, предвосхитил в мировой литературе знаменитый гоголевский: «*Érase un hombre a una nariz pegado, // érase una nariz superlativa, // érase una nariz sayón y escriba, // érase un peje espada muy barbado.*» В этих сонетах – повтор анафорический, за счёт чего усиливается воздействие образа. Таким образом, в некоторых сонетах Кеведо повтор становится основным риторическим «фокусом» поэтического текста, его **формальной доминантой**.

Кроме того, сонет «Носу» – блестящий пример приёма **гиперболизации** и **сравнений** у Кеведо, где нос его носителя, к нему

приклеенного (*pegado*), сравнивается и с «*un elefante boca arriba*» – «слоном ртом (хоботом) кверху», и с «*un espolón de una galera*» – «форштевнем галеры», и «*una pirámide de Egipto*» – египетской пирамидой и т. д.

Здесь также имеет место элемент языковой игры, так любимой Кеведо. В четвёртой строке первого катрена читаем: «...*érase un peje espada muy barbado*». «*Peje*» – это и «рыба» (плавающая в воде), и «худой человек». Таким образом, «*un peje espada*» можно воспринимать в качестве рыбы-меча («*un pez espada*»). Но не обыкновенной, а «*muy barbado* (= *barbudo*)» («очень бородатой»), то есть рыбы-меча ещё и с плавниками, напоминающими бороду. Но можно – и как худого человека с таким большим носом, что он сам похож на рыбу-меч. Между тем в современных изданиях сонетов Кеведо «*un peje*» меняется на «*un pez*», и таким образом утрачивается изначальное поэтическое богатство оригинала.

Приём *инверсии* у Франсиско де Кеведо – активно применяемый. Его знаменитый сонет «**Amor constante más allá de la muerte**» («Постоянство в любви после смерти»), ставший классикой испанской литературы, начинается так: «*Cerrar podrá mis ojos la postrera // Sombra que me llevare el blanco día.*». Обычный порядок слов – «*la sombra postrera*». Кстати, в переводе Александры Косс эти синтаксико-стилистические особенности не учитываются: «Пусть веки мне сомкнет последний сон // Лишив меня сиянья небосвода.»

То же – и в других сонетах Кеведо. Например, в сонете «**Miré los muros de la patria mía**»: «*Salime al campo: vi que el sol bebía // los arroyos del hielo desatados.*» – «Я видел в поле: солнце пьет ручей, // Освобожденный им от зимней стыни.» (перевод А. Косс).

Инверсия в сонетах Кеведо – иногда провокативная, в чём-то даже «изошрённая», когда за счёт неё происходят пересечения смыслов рядом стоящих, но до того семантически не связанных слов. В результате столкновения парадоксальных, порой несовместимых смыслов рождаются новые образы. Наблюдения показывают, что инверсия также является одной из стилистических доминант поэзии Франсиско де Кеведо.

В начале того же сонета «**Amor constante más allá de la muerte**» («Постоянство в любви после смерти») читаем: «*Cerrar podrá mis ojos la postrera // Sombra.*»; «*Y podrá desatar esta alma mía // Hora <.> lisonjera*». Здесь Кеведо использует приём, известный как *анжамбеман*, также весьма активно работающий у него у него в стихах.

В сонете «**Miré los muros de la patria mía**» – «*Взглянул на стены родины моей*» (название которого Александра Косс почему-то переводит слишком пространно: «*Сонет, в котором говорится, что все вокруг напоминает о смерти*») наблюдаем форму причастия – по сути, *аллюзии* к маврам, разрушившим Испанию (muros – moros – desmoronar – desmoronados).

Здесь наблюдается так называемая *звукопись*, то есть сложное семантико-звуковое переплетение слов, рождающих ассонансные созвучия: carrera – cansados – caduca – campo; cansados – desatados; casa – cosa; salime – sol – sombras; .amancillada // de anciana habitación. despojos – espada и т. д.

Исключительно интересный метафорический и звуковой образ запечатлен в последнем терцете, композиционно завершающем сонет: «*Vencida de la edad sentí mi espada.*» («*Побеждённой возрастом я почувствовал мою шпагу.*»).

В сонетном замке звучит печальное заключение, видимо, и давшее повод А. Косс соответствующим образом перевести название всего сонета: «...у no hallé cosa en que poner los ojos // que no fuese recuerdo de la muerte» («...и не нашёл того, на чём бы взгляд остановить, // что не было б о смерти воспоминаньем»). (Ср. у А.Косс: «*И все, чего бы взгляд мой ни коснулся, // О смерти властно говорило мне.*»).

Собственно, когда мы говорим о сонете как поэтической форме, на оси «*идиокосм – идиостиль – идиолект*» отношения формы и образа, языка и содержания вступают в особые, более тесные отношения. Связи между ними оказываются более тесными, взаимопроникающими и детерминирующими одна другую. В тексте сонета эти сложные взаимоотношения гармонизируются, в результате чего рождаются новые поэтические образы и особое художественное качество.

Как уже было сказано, Франиско де Кеведо присущ элемент *языковой игры* – причём и в поэзии, и в жизни. Известен случай, когда Кеведо заключил пари с приятелями, устроив «розыгрыш» самой супруге Фелипе IV, королеве Испании. Поэт выиграл этот спор, а заодно сотню бутылок «Хереса». Намекнув на реальную хромоту Её Величества, которую она тщательно скрывала, он использовал каламбурную игру слов *es coja* (хромая) и *escoja* (форму глагола *escoger* – выбирать):

« – *Permítame, Su Majestad, que le ofrezca estas primeras rosas del año: las unas blancas y las otras rojas. Que Su Majestad escoja*». (« – Позвольте мне, Ваше Величество, предложить Вам эти первые розы в году: одни белые и другие – красные. Пусть Ваше Величество выберет».)

В поэзии же Кеведо виртуозно эксплуатировал приём языковой игры. Применяя языковой анализ слова, он вычленял его *внутреннюю форму*, чтобы докопаться до «корня» или же, по крайней мере, обыграть этот «корень», показать другую (а иногда и третью, и четвёртую.) сторону одного и того же слова или словоформы.

Эта языковая игра, по сути, является продолжением «концептостроительства» – создания концептов языка в русле течения *концептизма*, своеобразного «испанского формализма» XVII века, приверженцем которого был Кеведо.

Концептизм как литературное течение, пронизывающее, по утверждению многих исследователей, испанскую литературу начиная от Средневековья и до сегодняшних дней, был присущ творчеству Кеведо, который, как пишет Клаудио Гильен, «с энтузиазмом принимает технику концептизма, которая с огромной жизненностью господствует в течение всей эпохи, и придаёт ему чрезвычайную выразительность, и именно она до конца подчеркивает его гениальность» [3: 483–484].

По сути говоря, *концептизм*, возникший в испанской литературе 400 лет назад, предвосхитил современный *когнитивизм*, обозначивший себя в Европе на излёте прошлого века как научное направление.

Концептизм характеризуется краткостью выражения при семантической насыщенности слов, которые «переполняются» значениями, выражая при этом различные, зачастую весьма противоречивые смысловые обертоны. Концептизм оперирует со значениями слов и разнообразными связями между ними. Таким образом создается многозначность идиостиля поэтического языка Франсиско де Кеведо.

Таким образом, он в полной мере отразил стремление к краткости выражения, минимуму изобразительных средств при максимуме семантической нагрузки при сопряжении разных смыслов и тем. В своем творчестве он интенсивно использовал языковую *полисемию*, семантическую *вариативность*, *эллипсис*,

антитезу, умолчание, риторические аллюзии, парадокс, «двойное значение», полисемию, и уже означенную выше игру слов, включая параномазию, каламбур, двусмысленность, ассоциативную связь «идей или слов» (концептов), сравнение, а также метафору – риторическую «жемчужина» поэтической речи.

Путь Кеведо-сонетиста – это вычленение из хаоса мира незыблемых, глобальных, вечных, как этот мир, концептов (*жизнь, смерть, любовь, измена, ревность, дружба, предательство, душа, прах и др.*) и их поэтическое осмысление. А затем – приведение своего поэтического видения этих концептов к самой стройной из известных на тот момент испанской поэзии форме (впрочем, не превзойдённой и на день сегодняшний), прекраснейшей форме классического сонета.

Литература

1. *Франциско де Кеведо*. Испанский Парнас, двуглавая гора, обитель девяти кастильских муз: Л.: Худож. лит., 1980.– 544 с.
2. *Quevedo, Francisco de: Obra poética, tomo I*, ed. de José Manuel Blecua Teijeiro. Madrid, Castalia, 1969–1971, pág. 657.
3. *Guillén C. Quevedo y el concepto retórico de literatura // Homenaje a Quevedo / Ed. De V.Garcia de la Concha. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982*

Сведения об авторе: Карпенко Илья Евгеньевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков РУДН. E-mail: ikarpenko@ya.ru

Анатолий Вячеславович Останкович
(Ставрополь, СКФУ)

КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ АРХИТЕКТониКИ СОНЕТОВ Г.В. ГОЛОХВАСТОВА В КОНТЕКСТЕ ВЕРСИФИКАЦИОННОЙ ТРАДИЦИИ РУССКОГО СОНЕТА

Резюме. Статья содержит анализ композиционной системы сонетов Г.В. Голохвастова, реализующих индивидуально-авторскую архитектурную модель **abba abba ccd cdc**, описывает и определяет значение новаций в структуре субстроф для художественного целого сонета.

Ключевые слова: стих, сонет, Голохвастов, версификация, архитектоника, композиция, рифма, строфа, катрен, терцет.

Русский поэт Георгий Владимирович Голохвастов оставил замечательное и почти не исследованное литературное наследие, значительную часть которого составляют сонеты. Их отличает тематическое многообразие; во многом благодаря усилиям поэта форма полусонета обрела релевантные очертания в русской строфике; сонеты стали основой циклов и книг его стихов; эксперименты в области сонетной архитектоники отразились в строфике самого значительного произведения – поэме «Гибель Атлантиды» [5: 237–262]. Предметом настоящей статьи стала оригинальная версификационная модель, реализованная в большей части сонетов Голохвастова, которые имеют следующую последовательность и расположение рифмосочетаний в субстрофах – **abba abba ccd cdc**.

Охватные сквозные рифмы катренов восходят к французской жанровой традиции. Строение же терцетов – черта сонетного идиостилия автора. Терцеты на две рифмы свойственны итальянской версификации, но при их равновесном количественном соотношении **3 к 3: cdc dcd**. Смежная рифмовка начальных стихов терцетов характерна для французского типа сонета **ccd eed** или **ccd ede**, также сохраняющего количественную симметрию рифм: **2 – 2 – 2**. Используя французскую схему чередования рифм, Голохвастов изменяет их соотношение на количественно асимметричное **4 к 2**. Неординарность и многократная повторяемость решения, при несомненной изощренности строфического мышления поэта, побуждают разобраться в значении исключительно индивидуального строения терцетов для гармонического целого сонета.

Эксперимент Голохвастова в области архитектоники является продолжением устойчивой традиции, сопровождавшей русский сонет. Яркие представители русской поэзии стремились варьировать, совмещать, совершенствовать или модернизировать архитектонику трех основных сонетных моделей – итальянской, французской и английской – к условиям родного стиха или индивидуальным предпочтениям. Наиболее типичными вариациями в истории русского сонета являются: отсутствие сквозной рифмовки в катренах (вместо канонических двух рифм – неканонические четыре), варьирование количества рифм терцетов, либо на два, либо на три созвучия, и вариации рифменного сочетания стихов терцетов, что, на наш взгляд,

объясняется сравнительно поздним вхождением сонета в жанрово-строфический репертуар русской поэзии.

Поэты, знакомые с опытом и образцами итальянской, французской, английской, немецкой, португальской, польской поэзии, пытались разнообразить или соединить перекрестный и охватный типы рифмовки в катренах, что влекло за собой отчетливое композиционное разграничение: противопоставляло их как друг другу, так и терцетной части. Если катрены были построены охватно-перекрестно (AbbA AbAb / AbbA bAbA) или перекрестно-охватно (AbAb AbbA / AbAb bAAb), то композиционная система большинства таких сонетов становилась относительно упрощенной из-за актуализированного единства архитектурного и композиционно-образного деления.

Варьирование чередования каталектик в катренах могло осуществляться и при сохранении единообразия какого-либо способа рифмовки, перекрестного или охватного: обратно-перекрестный (AbAb bAbA) – обратно-охватный способ (AbbA bAAb). Композиционная роль данных вариаций также заключается в подчеркнутом композиционно-архитектоническом разграничении катренов и их противопоставлении друг другу, подчеркнутым рифменным альтернансом.

Подобные вариации катренов сопровождают русский сонет в течение всей его истории. В восемнадцатом столетии они встречаются в «Сонете и эпитафии» М.М. Хераскова – AbbA AbAb, в сонетном четырнадцатистишии («О ты, земли и неба царь!») И.Ф. Богдановича – aBBa BaBa. В девятнадцатом и двадцатом столетиях катрены с неоднородной рифмовкой становятся устойчивой традицией. Так, пушкинские сонеты имеют следующее строение в катренной части: «Сонет» – AbAb AbAb (впрочем, мужские рифмы его катренов повторяются в терцетах – CCb DbD); «Поэту» – AbAb AbbA; «Мадона» – aBBa aBaB. В двух сонетах из трех поэт не использовал одинаковой рифмовки в катренах, хотя и сохранил сквозные рифмы. Возможно, под влиянием Пушкина традиция закрепились в магистральной практике отечественного сонета: «Вдохновение» М.И. Максимова – AbAb bAbA; «Сонет» М.Ю. Лермонтова – AbbA bAAb; «Рукоять» Н.А. Некрасова – AbAb AbbA; «К памятнику Пушкина» А.А. Фета – AbAb AbbA; «Дон Жуан 1» – aBaB BaBa, «Дон Жуан 2» – AbAb bAbA, «Дон Жуан 3» – AbAb bAbA, «Дон Жуан 4» –

аВаВ ВаВа, «Бретань» – аВаВ ВаВа, «Проповедникам» – АbАb bAbA и другие сонеты К.Д. Бальмонта; «Июль» – аВВа ВаВА, «Первый фортепьянный сонет» – АbАb bAAb, «Парки – бабье лепетанье» – аВВа ВааВ, «Второй фортепьянный сонет» – аВаВ аВВа, «Черный силуэт» – АbАb bAAb и другие сонеты Анненского; «На высоте, на снеговой вершине.» – АbАb AbbA, «Мира» – АbАb bAbA, «Агни» – АbАb bAAb, «Бог» – АbАb bAAb и другие сонеты Бунина.

В нормативном восемнадцатом веке русские поэты начали создавать сонеты на четыре рифменных созвучия в катренах. А.П. Сумароков постоянно использовал четыре катренных рифмы вместо двух в переводах, однако единообразие рифмовки в обоих катренах сохранялось: в переводе знаменитого сонета Жака де Барро «Великий боже!» – аВаВ сDcD; в переводах сонетов Пауля Флеминга «Великому граду Москве» – аВВа сDDc, «Москве-реке» – аВВа сDDc, «Москве» – АвВА CddC. Пример Сумарокова в восемнадцатом столетии нашел последователей: на четыре рифмы пишет катрены своих сонетов А.А. Ржевский: АВАВ CDcD – в «Сонете или мадригале Либере Саке, актрисе италийского вольного театра», AbbA CdCd – в сонете «К красавцу»; АbАb CdCd – в сонете «К красавице»; вариант с парной рифмовкой содержит опыт М.И. Попова в «Сонете» 1769 г. – ааВВ ссDD ееF ggF; катренами на четыре рифмы довольствуются С.С. Бобров в «Сонете награжденному патриоту. А.М. Окт., 10 дня» – АbАb CdCd и П.И. Голенищев-Кутузов в «Сонете, сочиненном в 1785 году» – АbАb CdCd. Четырнадцатистроичники С.А. Тучкова, ориентированные на сонет, используют три и четыре рифмы – «Придворная жизнь» (abab саса), «Победители богатства» (аВаВ сDcD). Вообще, согласно подсчетам К.Д. Вишневского, пятая часть всех русских сонетов XVIII – начала XX вв. имеет самостоятельную рифмовку второго катрена [1: 463]. Обозначим также наличие данного отступления у поэтов XX века. И.Ф. Анненский использует его как в оригинальных сонетах («Тоска возврата» – АbАb CdCd, «Месяц» – АbАb CdCd), так и в переводах (переводы сонетов Бодлера – «Старый колокол», «Слепые», «Привидение», «Совы», «Погребение проклятого поэта»; Малларме – «Гробница Эдгара Поэ»; Леконта де Лиля – «Пускай избитый зверь.», «Над умершим поэтом»; Сюлли-Прюдома – «Тени», «Сомнение», Мориса Роллина – «Библиотека»;

Тристана Корбьера – «Днем»). Бунин также пишет катрены некоторых сонетах на четыре созвучия – «Северное море», «Забытый фонтан», «Там, на припеке, спят рыбацкие ковши.», «Морской ветер». Популярность отступления выводит его из сферы эксперимента в область жанровой традиции, ориентируясь на которую поэты в каждом отдельном случае разными средствами решают гармоническую задачу с измененным условием.

Использование двух рифм в терцетах характерно для итальянского сонета. В истории русского сонета оно также достаточно популярно и, строго говоря, нарушением не считается. Но две рифмы терцетов в какой-то мере снимают ритмическое противопоставление катренов и терцетов. Терцеты шести своих сонетов («Вдохновение. Сонет», «Н.М. Языкову. Сонет», два «Сонета» 1822 г., «С.Д. П-ой (при посылке книги «Воспоминания об Испании», соч. Булгарина) Сонет», «Сонет» 1827 г.) А.А. Дельвиг пишет на два созвучия cDD cсD. В сонетах, посвященных созданию романтического образа поэта, «Вдохновение» и «Н.М. Языкову», архитектурное членение отчетливо совпадает с переходами к новым сюжетно-композиционным этапам. Катрены первого сонета утверждают абсолютную ценность вдохновения для поэта, терцеты, представляющие собой синтаксически единую конструкцию, говорят об одиночестве среди людей поэта-пророка, о его божественной сущности и предназначении. В катренах поэт – человек, в терцетах – бессмертный пророк. В первом катрене сонета «Н.М. Языкову» содержится традиционное для дружеского послания обращение к адресату, «младому певцу», во втором автор-адресант говорит о своем предназначении поэта. Оба катрена наполнены античной образностью. Терцеты, также отличающиеся синтаксическим единством, посвящены Пушкину: истории его дружбы с автором, первым шагам на поэтическом поприще, славе, – и предсказанию счастливого поэтического будущего адресата.

Смена планов лирического повествования характерна и для сонетов А.А. Фета: «О, для тебя я сделаюсь поэтом!» – CDC DDC, «Смотреть на вас и странно мне и больно.» – CDC DCD. У Фета данному нарушению сопутствуют другие: стихи сонетов написаны сплошь на женские окончания и, как следствие, нарушено правило альтернанса на стыке катренов и терцетов. Примечательна для этих сонетов единая, достаточно едкая тональность

при обращении влюбленного лирического героя к женщине, которая предпочла ему другого. В обоих сонетах терцетная часть осуществляет переход к критичному изображению внутреннего мира возлюбленной и переводит лирическое действие в область воображаемого будущего. Переход подчеркнут противительными конструкциями в переломном девятом стихе: «*Но если вы, поняв мои намеки.*» и «*Но я на вас глядеть тогда не стану*».

Терцеты на два созвучия, схематизируя сюжетно-композиционно-образные отношения катренной и терцетной частей по принципу контраста, не разрушают, а трансформируют гармонию сонета. Чаще всего это связано с демонстративным переводом лирического повествования в иной пространственно-временной план, сменой модальности высказывания или изменением эмоциональной тональности стихотворения. На языковых уровнях, как правило, морфологическом и синтаксическом, этот перелом получает вербализацию в гармоническом центре, девятом стихе, где отрицания и противопоставительные союзы логико-синтаксически оформляют начало композиционно-образного движения в терцетной части как развитие от противного. В целом, приводя к согласованному единству архитектонику и композицию, две рифмы терцетов упрощают гармоническую систему. Сонеты с тремя рифменными созвучиями в терцетах, наоборот, характеризуются усложненным взаимодействием инвариантных структур, потому что наличие дополнительного элемента вызывает усложнение условий гармонической задачи и, как следствие, предполагает более изящные и менее демонстративные решения.

В разделе «Сонеты за полвека», включающем 81 пронумерованный сонет, книги «Лебединая песня: несобранное и неизданное» В.Г. Голохвастова все сонеты имеют единообразную строфическую структуру **abba abba ccd cdc**. Данное обстоятельство и анализ традиции варьирования сочетаний и последовательности рифмования стихов в субстрофах русского сонета наводят на мысль о том, что строй рифм терцетной части Голохвастова не возник спонтанно, а явился результатом сознательного версификационного усилия, имеющего целью опробовать и, возможно, утвердить архитектурно и композиционно более совершенную модель жанрострофической формы.

В сонете XX «Лесть Диогена» поэтически интерпретируются легендарные образы античных героев, Диогена Синопского и Александра Македонского. Диоген развивал и пропагандировал мысль о необходимости «переоценки ценностей», в ее рамках требовал упразднения брака, проповедовал нетребовательность в отношении материальных благ, считал себя гражданином мира, а не полиса, открыто презирал все гражданские конвенции. Согласно убеждениям и вопреки своему знатному происхождению долго бродяжничал, в Коринфе сделал своим жилищем бочку и пытался воздействовать на сограждан демонстративно нищенским образом жизни. Обычно слова Диогена понимаются как декларация пренебрежения философа к традиционным ценностям, власти, славе, величию: «Когда Александр был в Коринфе, он пришел посмотреть на Диогена. Тот лежал и грелся на солнце. «Я Александр, царь Македонский, а скоро и всего мира, – сказал Александр. – Что для тебя сделать?» «Отойди в сторону и не заслоняй мне солнце», – ответил Диоген. Александр отошел и сказал друзьям: «Если бы я не был Александром, я хотел бы быть Диогеном»» [2: 284]. У Голохвастова ответ Диогена иной: «*Отстранись! Ты – затмеваешь солнце!*». Возможность интерпретации семантики предиката «затмеваешь» определяет смысл фразы как лесть циника. Скептическое отношение Диогена к славе и ее носителю в сонете под воздействием величественного образа будущего владыки мира может быть прочитано и как сравнение Александра с солнцем. Таким образом, в сонете Голохвастова философ-циник «переоценил» собственные ценности.

Удержан Буцефал на поводу пред бочкой
Бродяги-мудреца. Хозяйская ладонь
По шее взмыленной похлопала. Но конь,
Храпя, копытом бьет, скучая провололочкой.

Герой сошел с седла. С багряной оторочкой
Наброшен белый плащ на золотую бронь,
С косматым гребнем шлем пылает, как огонь,
И острие копья горит лучистой точкой.

Философ, звавший мир к переоценке цен,
Уча, что слава, власть и радость жизни – тлен,
Всем этим ослеплен в великом Македонце.

Но, овладев собой, приветствию взамен
Воскликнул: «Отстранись! Ты – затмеваешь солнце!»
Ну, разве же не льстец был циник Диоген? [3]

Композиция сонета традиционна для Голохвастова. Катрены со сквозной охватной рифмовкой (**Abb AbbA ccD cDc**) содержат завязку и последовательно развивают экспозицию. Первый катрен обилием стиховых переносов создает наполненный энергией образ всадника. Во втором – образ Александра, сошедшего со взмыленного, горячего, но послушного Буцефала, постепенно наполняется отраженным сиянием солнца: золотые латы, пылающий шлем, горящее острие копья, яркость которых ослепляют Диогена и невольно вызывают в его сознании образ солнца, обозначенного в терцетах сонета.

В первом терцете взгляды философа продекларированы и оспорены как отклик на картину, запечатленную в катренах, представляющих Александра в блеске славы, власти, радостной силы и величия. Во втором терцете выражена мотивировка слов Диогена, изображено его психологическое состояние. В последнем стихе знаменитые слова, презентующие личность и взгляды философа, переосмысливаются автором.

Вследствие нахождения в рифменной цепочке 9-10-12-14 стихов из-за количественной асимметрии рифм терцетов (4 : 2) традиционное положение гармонического центра сонета, в девятом стихе, меняется, он смещается в одиннадцатый стих. «Ослепление» Диогена Александром кульминационно подводит итог большей части, чтобы дать начало развитию меньшей, которая завершается в тринадцатом стихе словами Диогена. А вся картина-событие в целом получают интерпретацию в сфере авторского сознания, в пуанте «сонетного замка», выражающем счастливую полноту образной реализации двух противоположных субъектов, воителя и философа, осуществивших свою суть в соответствии с собственными представлениями о цели жизни.

Другой сонет на сюжет из жизни античных мудрецов с аналогичными каталектиками в субстрофах XXVI «Сократ в Пирее» – **AbbA AbbA ccD cDc**:

С толпой учеников, склонясь на уговоры,
С утра пришел Сократ на выставку в Пирей.
Толпа, волнение, шум. Всем хочется скорей
Всё видеть, рассмотреть, утешить вкус и взоры.

Здесь статуи богов, ковры, шелков узоры,
И пурпур, и виссон; венцы – краса кудрей,
Финифть, слоновья кость; духи из-за морей,
Ритоны пирные, лекифы и амфоры.

В восторге юноши. Но их наставник нем.
Один не тронут он ни блеском диадем,
Ни прелестью камней, ни тонкотканой тогой.

И вдруг: «Я – изумлен!» – О, наконец! – Но чем?..
И досказал мудрец: «Я поражен, как много
Здесь собрано вещей, не нужных мне совсем.» [3]

Как правило, в сонетах Голохвастова первый катрен имеет экспозиционный характер. Так и в этом сонете им заданы две темы: первая – мотивировка Сократа, поддавшегося на уговоры учеников увидеть не интересующие его богатства и обилие иноземных товаров в Пирее; вторая – мотивация учеников Сократа и горожан, которые в нетерпении ожидают возможность лицезреть изящные и роскошные произведения. Второй катрен перечислением замечательных и совершенно разнородных вещей развивает тему суетного всеобщего восторга.

В девятом стихе первого терцета двум темам симметрично соответствуют два предложения, объединенных противопоставительной связью. Вторым предложением сонет ретроспективно возвращается к незаинтересованности Сократа ярмарочным разнообразием, чтобы в двенадцатом стихе, первом во втором терцете, вновь вернуться к тематическому взаимодействию. Слова Сократа вызывают диалогический отклик, в котором – и удовлетворенное ожидание учеников, и их вопрос, требующий конкретного ответа. Ответ Сократа в сонетном замке переведет содержание сонета из сферы реакций на вещный мир в плоскость философского восприятия и оценок явлений действительности.

Композиционно сонет содержит два кульминационных возвышения, образующих трехчастную композицию, основанную на трансформации архитектурной структуры: группа из двух катренов – первый терцет – второй терцет. Первое кульминационное возвышение выполняет по отношению ко второму вспомогательную роль, так как содержательно акцентирует уже заявленное в экспозиции противопоставление. Второе – гармонический центр, место смены содержательных сфер.

Знаком границы композиционных частей в сонете Голохвастова служит отсутствие и наличие рифменных альтернансов субстроф. Как знак наличия второго кульминационного центра можно расценить «неправильную» форму терцетов сонета **ссD сDс**. Вообще, двустипные в начале шестистишной строфы «приводит к ритмическому и интонационному эффекту, сравнимому с решением задачи, ответ которой известен нам наперед. Обыкновенно в шестистишии (2 + 4) вначале дается тезис, а затем следует его развитие.» [4: 194]. Оценка О.И. Федотовым содержательных возможностей относится к терцетной части сонетов с тремя рифмами **ссd eed** или **ссd ede**. Но так как в сонетах Голохвастова одна рифма становится сквозной для четырех стихов терцетов, то характер развития содержания в терцетной части сонетов лишь частично сходен с композицией традиционных шестистиший. Частично, потому что «меньшая», шестистишная, часть сонета состоит из двух субстроф, терцетов, являющихся композиционно-архитектоническими частями целого. Реализация сюжетно-композиционной противопоставленности субстроф в версификации Голохвастова поддерживается количественной асимметрией рифм.

После описательных картин катренов в девятом стихе наступает кульминация. В нем содержатся две противоположные реакции субъектов на увиденное изобилие: «*В восторге юноши. Но их наставник нем*». Реакция Сократа возвращает сонет к теме отчужденности философа от вещной реальности и начинает ее новый виток с девятого по одиннадцатый стихи, чтобы в первом стихе заключительного терцета, отделенного графически и синтаксически, вновь кульминационно столкнуть темы в диалоге субъектов: «И вдруг: «Я – изумлен!» – О, наконец! – Но чем?», – который обретет философскую завершенность в двух заключительных стихах сонета. Совокупность привнесенных композиционных решений обеспечивает высокую степень диалогизации терцетной части и является признаком яркого сонетного идиостиля. Таким образом, несмотря на рифменную «обедненность», терцеты содержат два кульминационных возвышения, энергия которых устанавливает индивидуально-авторскую пропорциональность сюжетно-архитектонических частей сонета в рамках целого.

Авторская архитектура терцетов в сонетах Голохвастова определяет актуализированную противопоставленность

катренной и терцетной частей в рамках сонетного целого, что присуще русскому сонету на протяжении всей его истории. Но возможность смещения гармонического центра с первого на последующие стихи терцетов, наличие в них двух кульминационных возвышений и трехчастная композиция являются несомненным вкладом поэта в развитие жанрового потенциала сонета.

Литература:

1. Вишнеvский К.Д. Разнообразие формы русского сонета // Russian verse theory. Proceedings of the 1987 Conference at UCLA Slavic Studies. Slavika Publishers. – 1989. – Vol. 18, USA, pp. 455 – 476.

2. Гаспаров М.Л. Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре. – М.: Новое литературное обозрение, – 2004, – 428 с.

3. Голохвастов Г.В. Лебединая песня: Несобранное и неизданное. – <http://profilib.com/chtenie/88017/georgiy-golokhvastov-lebedinaya-pesnya-nesobrannoe-i-neizdannoe.php> (дата обращения – 29.01.2016).

4. Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2-х кн. Кн. 2: Строфика. – М.: Флинта: Наука, 2002. – с. 194.

5. Федотов О.И. От средневековой септимы до полусонета (Интертекстуальные метаморфозы) // Традиционные строфические формы и их жанрово-строфические единства в русской поэзии: Монография / А.В. Останкович, Л.А. Сугай, О.И. Федотов, Е.В. Шпак / Под ред. Л.А. Сугай. Ставрополь, 2013. с. 167–262.

Сведения об авторе: *Останкович Анатолий Вячеславович*, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры ФУ. E-mail: ost_av@mail.ru

Сергей Бирюков
(Галле, Германия)

ТЕХНОЛОГИЯ СОНЕТА

О.И.Федотову

1

Сонет наоборот –
тень ос.
нет, сон,

но сет.
Но в самом деле
так уж повелось.
Сонет.

2

два раза по четыре
три и три
возникнет дырка
в месте тренья
и вместо – ба!
стихотворенья
а и не вместо
а скорей внутри
сложили восемь
и прибавим шесть
но вдруг забудешь
рифмой опоясать
за новой строкой
тебя неясить
ждет неусыпно
и ерошит шерсть

3

Сонет мигает, словно самолет,
огнями носовыми, бортовыми
и воздух рвет изгибами кривыми
и тот же воздух, втягивая, пьет.

Летит сонет, как будто вкруговую,
и – выбивает степень из нуля,
ничтообразна для него земля,
движения его подобны бую –

туда-сюда волной отражены,
усильем воли что ль обнажены
катрены (два) и (тоже два) терцеты.

И вдруг, как будто вырубил ток,
и словно вновь взыграли струи Леты,
и на сонет навесили замок.

4

Сонет бессмертен, словно царь Кощей,
чья смерть в яйце на кончике иголки.
На перепутье строчек воют волки
тамбовские и прочие ваще.

Сонет летален, как любой из нас,
и так же он душою обладает,
она почти на смежных рифмах тает,
но в опоясках вскинется тотчас.

Освоив технологию сонета,
найди слова для дружеска привета
Кощею и летальности, душе.

Скачи иначе, не добьешься толку,
старания останутся вотще
и из яйца не вытянешь иголку.

5

Перевернув сонет вниз головой,
ты хочешь тайну вытянуть под пыткой,
но он опять смеется над тобой

и над твоей зловещею попыткой.

И тайны он тебе не выдает.

Не прерывает свой сплошной полет.

Как будто бы Икар, летит с высот,

нарочно – по закону тяготенья,

Века перебирая за мгновенья.

Ты ожиданья вытираешь пот...

Чего ты ждешь, нелепейший поэт, –

что вот Икар сонетный разобьется

и вдруг секрет на черепках прочтется?

Напрасные надежды. Вот ответ!

Сведения об авторе: *Бирюков Сергей Евгеньевич* – кандидат филологических наук, доктор культурологии, поэт, автор 25-ти поэтических и теоретических книг, член Союза российских писателей, основатель и президент Международной Академии Зауми, почетный профессор Тамбовского государственного университета

им.Г.Р.Державина. В настоящее время преподает русскую литературу в университете им. Мартина Лютера (Галле, Германия). Лауреат Второй берлинской лирикспартакиады, Всероссийской премии им. Ф.И.Тютчева «Русский путь», международных премий им.А.Е.Крученых и "Писатель XXI века", удостоен титула "Посол поэзии" ("Ambasador al Poeziei", Румыния). Стихи переведены на 25 языков. E-mail: sibirjukov@gmail.com

Ксения Анатольевна Нагайцева
(Москва, МГТУ им. Н.Э.Баумана)

Резюме. В статье рассматривается структура сонетного цикла Данте Габриэля Россетти «Дом жизни», подчёркивается важность выбранного поэтом жанра сонета, а также основных мотивов и концептуальных метафор, определивших общее звучание цикла.

Ключевые слова: сонет, октава, секстет, структура цикла, мотив, концептуальная метафора

СТРУКТУРА ЦИКЛА СОНЕТОВ «ДОМ ЖИЗНИ» ДАНТЕ ГАБРИЭЛЯ РОССЕТТИ

«Для меня сонеты — это бессонница», — иронически признавался Данте Габриэль Россетти в письме своей сестре Кристине Россетти [1:322]. Один из основателей прерафаэлитского братства, поэт и живописец Данте Россетти (1828 — 1882), является автором многочисленных стихотворений и баллад, хотя чаще всего он обращался именно к жанру сонета. Написав более сотни сонетов, он объединил их впоследствии в прославивший его цикл «Дом жизни», опубликованный незадолго до смерти автора. Сложное содержание цикла, новизна образов и аллегорий находятся в прямой связи с выбранным жанром стихотворного творчества — сонетом, а также оригинальной структурой цикла.

Изначально «Дом жизни» не задумывался как сборник сонетов; даты создания входящих в него текстов очень разбросаны, например, самый ранний датируется 1847 годом, а самый поздний — 1881 годом. Фактически поэт работал над сборником, который впоследствии приобрёл структуру цикла, всю свою жизнь, что позволяет проследить эволюцию его творчества. Концепция произведения менялась. В 1870 году Россетти опубликовал сборник «Стихотворения» (Poems), в который был включён раздел «Сонеты и песни», предваряющие произведение, которое

впоследствии будет названо «Дом Жизни» (Sonnets and Songs Towards a Work To Be Called «The House of Life»).

В следующем сборнике «Баллады и сонеты» (Ballads and Sonnets, 1881) все лирические стихотворения, которые Россетти называл «песнями», были «выселены» из «Дома Жизни», дополненного новыми сонетами и принявшего свой окончательный вид [1:9]. Таким образом, испробовав несколько вариантов объединения сонетов в общую группу, автор нашёл самый приемлемый для себя и упорядоченный, позволяющий, несмотря на структурную сложность, воспринять цикл как цельное произведение.

Художник и поэт, Россетти воспринимал поэзию и живопись — эти два различные вида творчества — как искусства связанные и равно значимые. Подобно заключённым в рамы картинам, каждая из которых сосредотачивается на одной конкретной сцене, но, будучи объединённой с другими в общую коллекцию, раскрывает общую тематику галереи, сонеты цикла также представляют собой запечатленные картины жизни и размышлений автора. Структура же их организации представляется некоей художественной галереей, пройдя по которой читатель воспримет их не по отдельности, но в совокупности, где каждый сонет дополняет другой, усиливает основной мотив цикла и насыщает цельное произведение новыми оттенками смысла.

Данте Габриэль Россетти тяготел в своём литературном творчестве к жанру сонета. Помимо стройности, поэта привлекала и предельная лаконичность формы: известно, что сонет, в отличие от более свободных стихотворных форм, имеет не только определённые правила рифмовки, но и определённую структуру развития темы. По определению филолога О.И. Федотова, «сонет — это счастливо найденное сочетание органической цельности и необычайно развитой способности к внутреннему членению на равно- и неравновеликие элементы; это — оптимальная порция высказывания — легко обозримая, воспринимаемая и запоминаемая» [2:13]. Действительно, сонет представляет собой сложившуюся и устойчивую стихотворную форму, структура которой не позволяет поэту «расслабиться» и «отпустить» мысль: на каждом уровне — ритмическом, образном и тематическом — наблюдается строгое единство всех компонентов, которое обеспечивается определёнными правилами,

установленными для этих уровней. Хотя на данный момент существует множество вариаций и отклонений сонетной формы, все они находят своё начало в своеобразном образце или эталонном каноне жанра.

«Новая Принстонская энциклопедия поэзии и поэтики» предлагает следующие канонические правила сонета: «Сонет (от итальянского *sonetto*, звук, небольшая песня) — четырнадцатистрочное стихотворение, написанное обычно одиннадцатисложником (в итальянском языке), ямбическим пентаметром (в английском языке), александрийским стихом (во французском языке). Существуют три основные модификации сонетной формы: итальянская, или петраркистская (октава: *abbaabba*; секстет: *cdecde*, или *cdcdcd*, или иное сочетание, избегающее заключительного двустипшия), спенсерова (*abab bcbc cdcd ee*) и английская, или шекспировская (*abab cdcd efef gg*), хотя на практике схема рифм заметно варьируется» [4:1167]. На тематическом уровне также наблюдается определённый порядок развития главной мысли, который предопределён правилами структурной организации сонета.

В первой части сонета (первый катрен) ставится проблема, иными словами, декларируется тема или основная мысль, которую предстоит разрешить и развить автору произведения. Во втором катрене происходит развитие озвученной темы. По мере развёртывания текста, рассмотрение темы углубляется путём освещения её с другой точки зрения (первый терцет). Конец сонета представляет собой окончательное разрешение проблемы, основанное на предыдущих умозаключениях автора (второй терцет). При разделении сонета на октаву и секстет, обнаруживается подобное развитие мысли, исключая простое повторение озвученной вначале темы. Иными словами, сама структура организации сонета заставляет автора не только следовать за вдохновением и творить, но также проводить напряжённую работу мысли, плоды которой необходимо представить в упорядоченной форме. Таким образом, сонет — это в высшей степени гармоничная форма, уравнивающая и приводящая к целостности противоречия, сопутствующие, пожалуй, любому явлению и мысли нашего мира. В некоторой степени, подобный стиль рассуждения напоминает диалектику Гегеля (теза — антитеза — синтез), однако, тут также возможны модификации.

Что касается сонетов цикла «Дом жизни», то они написаны пятистопным ямбом с итальянской рифмовкой: abbaabba и cdecde. Поэт структурно делит сонет на октаву и секстет, однако, он несколько отклоняется от канонического образа развития мысли в сонете. Пожалуй, можно сказать, что Россетти, несмотря на несомненное интеллектуальное богатство цикла, всё же удерживает равновесие между смысловой и эстетической наполненностью сонета, зачастую отдавая первенство последней, что характерно для прерафаэлитов. Среди основных концептов цикла, которые нам ещё предстоит рассмотреть, можно выделить «Красоту»:

Там Красота – на троне
Красота Души. Сонет LXXVII

This is that Lady Beauty
Soul's Beauty. Sonnet LXXVII [1:170].

Поэт уделяет ей особое внимание, украшая сонеты не только сложными рассуждениями, но и яркими образами. В «Доме жизни» октавы сонетов включают в себя декларацию основной мысли, однако, в большинстве случаев «антитеза», то есть некое противоречие и попытка взглянуть на тему с другой стороны, выражены не слишком отчетливо или вообще не наблюдаются. Секстет служит неким метафорическим сравнением или образным утверждением, подкреплением основной мысли. В своих сонетах Данте Габриэль Россетти практически не спорит сам с собой; его сонеты – это не попытка понять и постигнуть мир, это некая художественная картина, словесный снимок, в котором центральная мысль не опровергается, но эстетизируется и усиливается.

Подобным новаторским восприятием жанра сонета и его целей поэт обязан не только прерафаэлитскому и эстетическому движению. Например, историк искусства Уолтер Патер полагал, что главное в искусстве – непосредственность индивидуального восприятия, поэтому искусство должно культивировать каждый момент переживания жизни: «Искусство не даёт нам ничего, кроме осознания высшей ценности каждого уходящего момента и сохранения всех их» [3:64]. Не следует забывать, что Россетти был художником и оставался им и в литературном творчестве. Помимо интеллектуального содержания, поэта в равной

степени волновала и передача чувства, момента, а для лучшей передачи мимолётной мысли или ощущения, лучшего их раскрытия сонет представлялся ему самой приемлемой формой, так как она была способна охватить мгновение, «не расплескав» его целостность и сохранив его «вещью в себе». «Я вряд ли когда-нибудь создаю сонет, не основанный на какой-либо особой мгновенной эмоции», — писал сам Россетти [1:225]. «Что-нибудь случилось, какая-нибудь эмоция начинала доминировать, и автор писал об этом сонет. Когда их было создано значительное количество, они, взятые вместе, стали чем-то вроде дневника его чувств и переживаний, его понимания жизненных проблем», — пишет в своих воспоминаниях брат автора, В.М. Россетти [1:225]. Сам Данте Габриэль Россетти называет этот жанр «памятником мгновенью»:

*Сонет — мгновенью памятник: спасён
Душою от забвения и тлена
Умерший час.*

*A Sonnet is a moment's monument, —
Memorial from the Soul's eternity
To one dead deathless hour [1:14]*

В сонете поэт увековечивает мгновенья своей жизни и эмоции, заключая их в эту строгую форму.

Общее число сонетов в цикле, не считая вступительного, выделенного автором и представляющего подобие предисловия к произведению, — 102. Сонеты не расположены в хронологическом и тематическом порядке, но разделены на две основные части: первая часть (60 сонетов) — «Юность и Перемена» («Youth and Change») и вторая часть (42 сонета) — «Перемена и Судьба» («Change and Fate»). Россетти, создавая этот цикл, пытался охватить многие стороны и явления жизни, что становится ясно из самого названия. «Мне неизвестно, задавался ли кто-нибудь вопросом о значении заглавия «Дом Жизни», — вспоминает брат поэта В.М. Россетти. — Я никогда не слышал объяснений по этому поводу от моего брата. Он увлекался всем, относящимся к астрологии или составлению гороскопов — впрочем, вряд ли обращая сколько-нибудь пристальное или практическое внимание на эти устаревшие спекуляции. Видимо, он употребляет термин «Дом Жизни» в том же смысле, в каком знаток зодиака употребляет

термин «дом Льва». Подобно тому, как Солнце находится «в доме Льва», Россетти указывает на то, что «Любовь, Перемена и Судьба» находятся в «Доме Жизни» [1:10-11]. Именно поэтому довольно сложно проследить одну характерную для всего цикла сюжетную и тематическую линию. Сонеты, представляющие по сути литературные миниатюры, отображают жизненные ситуации и тяготившие поэта размышления и объединены общими мотивами и базовыми для всего цикла концептами, среди которых можно выделить следующие: Любовь, Красота, Надежда, Искусство, Жизнь, Смерть. На этих концептах зиждется структура цикла: они являются своеобразными действующими лицами на протяжении всего цикла и находят своё выражение во множестве метафор и, что является довольно оригинальной находкой поэта, — персонификаций. Например, Любовь — это не абстрактное чувство для поэта, но живой персонаж; она говорит, действует, печалится:

*Любовь росистый лист певцу дала,
Сказав: «Плоды у яблони медовы...*

Последний Дар Любви. Сонет LIX

*Love to his singer held a glistening leaf,
And said: «The rose-tree and the apple-tree*

Love's Last Gift. Sonnet LIX [1:134]

Жизнь меняет наряды, плетёт венки, грустит и беседует с лирическим героем или другими персонажами-персонификациями, представляющими обозначенные выше концепты:

*С тобою, Жизнь, блаженная жена,
Когда сердца так пели, так стучали,
От нор людских мы убежали в дали,
Привольный воздух пили допьяна.*

Новорождённая Смерть. Сонет C

*And thou, O Life, the lady of all bliss,
With whom, when our first heart beat full and fast,
I wandered till the haunts of men were pass'd,
And in fair places found all bowers amiss*

Newborn Death. Sonnet C [1:216].

Общими мотивами, связующими основные концептуальные метафоры, являются мотивы перемены (изменений), судьбы,

единения (воссоединения) и разлуки. Если концептуальные метафоры являются определёнными точками или ориентирами на карте цикла, то общие мотивы выполняют две функции: во-первых, это своего рода связующие концепты линии, «скрепы», во-вторых, они придают новое звучание концептам.

Две части цикла отличны друг от друга по настроению: если первая часть, насыщенная концептуальными метафорами, всё же имеет позитивное звучание, то во второй части те же концепты имеют негативную коннотацию.

Часть «Юность и Перемена» в большей степени сфокусирована на Любви, хотя поэт обращается и к остальным концептам, но мотивы этой части представлены таким образом, что вся часть приобретает преимущественно жизнеутверждающее звучание: «Жизнь чужда печали» (Сонет I), мотив времени, метафорически представленный как «старенье, близость гибельной земли» указывает на временность чувства и оттого «губы любимой звучно расцветают» (концепт Любовь) (Сонет VI), а перемена, «судьба уносит по траве сна» чувства, но от этого «любимая» (концепт Любовь) становится более «заметна», взывая к возлюбленному (Сонет VII).

В части «Перемена и Судьба» развивающиеся мотивы заставляют звучать указанные концепты с другой интонацией. Эта часть в большей степени наполнена интеллектуальными рассуждениями, сожалениями, угрызениями совести, ощущениями страдания и утраты. И даже самый главный концепт – Любовь, вечная и непреходящая, этот фактически главный герой цикла, приобретает коннотацию изменчивости, бренности, разрушения.

Оригинальной чертой цикла является то, что он включает в себя несколько небольших групп сонетов: «Настоящая женщина» («True Woman») из трёх сонетов, «Роща Ив» («Willowwood») из четырёх сонетов в первой части. Во второй части можно выделить: «Выбор» («The Choice») из трёх сонетов, «Старое и Новое Искусство» («Old and New Art») из трёх сонетов, «Позор Солнца» («The Sun's Shame») из двух сонетов и «Новорождённая Смерть» («Newborn Death») из двух сонетов. Для этих небольших групп характерны те же мотивы и концепты, однако, они всё же выделены автором, так как особым образом представляют развитие мотивов, заявленных в заглавии каждой группы.

Например, в группе «Выбор» каждый сонет предлагает определённый, в крайней степени отличный от другого стиль человеческой жизни: «ешь и пей» (только получение наслаждения от жизни), «будь бдителен и страшись» (религиозный аскетизм) и «думай и действуй» (личностное развитие). Эти группы можно воспринимать как «развёрнутый» сонет, в то же время выходящий за рамки одного текста, обогащающий общее звучание цикла «Дом жизни».

Данный цикл, несомненно, является главным литературным достижением поэта Данте Габриэля Россетти. Жанр сонета является — в силу завершенности и определённой сложившейся традиции формы и содержания — самой логичной и приемлемой для Россетти формой. Поэт следовал традиционной форме сонета, однако отступал от традиционного развития мысли по схеме «теза — антитеза — синтез». Вместе с тем надо отметить, что, несмотря на некоторое отступление от этого принципа в самих текстах, в целом, весь цикл развивается именно по этой схеме: первая часть — это своеобразное позитивное представление жизни, вторая часть вступает в противоречие с первой, акцентируя внимание на негативных ее сторонах. Однако, в последнем сонете автор примиряется со всеми сложностями жизни, апеллируя к надежде, служащей опорой перед лицом испытаний и сложностей человеческой жизни:

*Когда душа.
Ждёт, бездыханна, бытия иного –
Из всех имён пускай найдёт на нём
Одной Надежды имя этим днём...*
«Одна Надежда». Сонет CI

*Ah! when the wan soul...
Peers breathless for the gift of grace unknown, –
Ah! let none other alien spell soe'er
But only the one Hope's one name be there...*
«The One Hope». Sonnet CI [1:218]

Сонеты, объединённые общими мотивами, которые скрепляют основные метафорические концепты, укладываются в стройную систему, каждый элемент которой неотъемлем, так как воссоздает целостную картину мировоззрения и жизненного опыта самого поэта. «Жизнь, о которой я пишу — это не моя и

не твоя жизнь, но просто «жизнь», в чистом виде, составляющая триоиду с любовью и смертью», — писал Россетти о своём цикле, обращаясь к читателю [1:11]. Цикл, несомненно, является образцом эстетизма и интеллектуальной поэзии; он довольно сложен и допускает множество интерпретаций, что представляет огромный интерес для читателя и исследователей.

Литература:

1. *Россетти Данте Габриэль*. Дом жизни. (пер. с англ., предисл. и коммент. Вланеса). М.: Аграф, 2009.
2. *Федотов О.И.* Сонет. М.: РГГУ, 2011.
3. *Шестаков В.П.* Прерафаэлиты: мечты о красоте. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
4. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics/* Co-editors: Alex Preminger and T.V.F. Brogan. — Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1993.

Сведения об авторе: Нагайцева Ксения Анатольевна, аспирантка Государственного социально-гуманитарного университета (ГСГУ), преподаватель МГТУ им. Н.Э.Баумана, член Союза писателей России, Союза журналистов России. E-mail: owner3333@

Марк Польшковский
(г. Ашдод, Израиль)

СОНЕТЫ
(из цикла «Отголоски»)

Чужие книги я листал за томом том¹,
Читая день за днём стихи других поэтов,
И сколько ни искал, не находил ответов,
Но верил, что найду – не ныне, так потом.
И продолжал читать... Подчас, строкой ведом,
Забыв, о чём стихи, я плёл канву сюжетов,
Исписывал листы катренами сонетов –
Так жизнь плелась своим привычным чередом.

¹ Строка из сонета Филипа Сидни в переводе Владимира Рогова.

Слова строка к строке легко текли с пера,
Осенняя листва, кружа ещё с утра,
Навеивала грусть и вечные сомненья,

А пара воробьёв, взъерошив оперенье,
Чирикала всю бредовые стихи
О жизни городской – средь пыли и трухи...

Когда погожий день ещё за тучей скрыт¹,
Накрапывает дождь и морщится природа,
Я говорю себе: «Такая вот погода
Настраивает петь, – так пой, коль ты пиит!»,

А солнцу – по часам – пора уже в зенит,
Но не найти лучам ни выхода, ни входа,
И нет альтернатив, у туч – своя свобода,
Им тоже невдомёк, кто слёзы льёт навзрыд,

Чтоб землю пропитать потоком неустанным...
И этот дождь, и грусть – всё кажется мне странным,
И оттого из слов рождаются стихи.

Но вот погожий день, блеснув лучом янтарным,
Проходим подмигнул, и я пером школярным
Пытаюсь отделить слова от шелухи.

Прошли они пески, и скалы, и отроги,
И сели на холмах, и правили они²,
И ночь сменяла ночь, и дни сменяли дни,
И мирно жизнь текла... Смятенья и тревоги,

Жара и хлад пустынь, и трудности дороги,
Стенанья стариков, капризы ребятни
Забыты навсегда. Отныне их ступни
Познали негу трав. Притихли демагоги.

И возвели шатры, пасли овец и коз,
И брали в жёны дев, и род потомством рос,
И старились они, и смена подрастала...

¹ Строка из сонета Агриппы д'Обинье в переводе Александра Ревича.

² Строка из сонета «Как пошла земля русская» Виктора Василенко.

Так шёл за веком век, так шёл за годом год...
Мой Бог, ведь знал же ты, что кровь так жгуче ала,
Когда сгорал в печах твой избранный народ...

Костры из книг, концлагеря, облавы...¹
За что, многострадальный мой народ,
Познавший муки рабства и исход,
Ты не в чести ни у одной державы?

Когда легионерские оравы
Повергли Храм в руины, небосвод
Не задрожал, – небесный счетовод
Не учинил над Титусом² расправы, –

Как над Хмельницким не чинил суда...
Под Хелмно и Треблинкой никогда
Земная твердь и плоть не разверзалась.

Так для чего Ты избранным назвал
Народ? Чтоб на него обрушить шквал
Напастей? Сколько нам ещё осталось?

Вчера прошло, а Завтра не настало³,
И на востоке чёрная луна,
Обретшими покой заселена, –
С утра восходит медленно, устало.

И солнца нет. Здесь свету не пристало
Светить – пришли иные времена,
Начертаны иные письмена...
И рельсы, рельсы, рельсы от вокзала...

По ним вагоны мчатся прямо в рай,
И нет пути назад: «ARBEIT MACHT FREI» –
Лишь жёлтая звезда и надпись «Jude».

¹ Строка из сонета «История» Павла Антокольского.

² Тит Флавий Веспасиан, римский император, во время Иудейской войны разрушивший Иерусалим и уничтоживший Второй Храм.

³ Строка из сонета «Вспомни ничтожность прожитого и призрачность пережитого» Фран-сиско де Кеведо-и-Вильегаса в переводе Анатолия Гелескула.

Здесь едкий дым и чёрная луна,
Здесь правит бал не бог, а сатана,
И навсегда забыто слово «Люди».

В доверчивом бесстыдстве наготы¹,
Я помню, прежде приходила осень,
Когда, кружась, ложились мягко оземь
С дубов и клёнов жёлтые листья,

И ткала осень пёстрые холсты
В подножье старых корабельных сосен,
И воздух был прозрачно светоносен,
Неслышно пели скрипки и альти...

И утром лужи схватывал ледок,
Я вслушивался в тихий шепоток
Шуршащих палых листьев под ногами.

И этот шёпот в зябкой тишине,
Да кроны сосен в горней вышине,
Луга с уныло тощими стогами...

В окно дохнуло свежестью с утра,
И как пахуч мне утренний мой хлеб²,
Когда восходит лучезарный Феб,
Бог солнца, сокологоловый Ра.

Я утром бодр, как греческий эфеб,
Забыты сплин и русская хандра,
Унылые, как старость, вечера, –
Я так устроен волею судьбы.

Мне с каждым годом осень всё милей,
И слышатся то ямб, а то хорей
В дробинках капель первого дождя.

Платан теряет жёлтые листья,
И вспоминают слившиеся рты
Забытый вкус солёного груздя.

¹ Строка из сонета Абрама Эфроса.

² Строка из сонета Абрама Эфроса.

Дрожа, предчувствую в осеннем листопаде¹,
Когда роняет клён последний жёлтый лист,
А куст сирени – гол, угрюм и неказист –
Прижался, съёжившись, к узорчатой ограде,
И лебедь белая скользит по водной глади
(Мой Бог, писал о том же бывший лицеист!),
Осенний воздух свеж, промыт дождём и чист,
И сад заброшенный мечтает о прохладе,
И вновь с самим собой я не всегда в разладе, –
Опять предчувствую в осеннем листопаде
Протяжный хриплый крик летящих журавлей...
Осеннею хандрой сменилось бабье лето,
И в мире нет поры чудесней для поэта,
Когда от слов душа становится светлей.

Поверь, я не пою, в стихах я плачу...²
Плакучей ивой рос бы у ручья,
И воробьи б чирикали: «Ты чья?», –
И брёл бы кто-то мимо наудачу...

Поверь, я, может, сам себя дурачу,
Но, право, не такая сволочь я,
Чтоб Богу проиграв, кричать: «Ничья!» –
И требовать с десятков лет – на сдачу.

Не попрошу у Бога жить до ста.
Стихи – во мне. Пока я ими полон,
Не каркнет надо мною чёрный ворон.

Потом я обращусь плакучей ивой,
Тенистою смоковницей, оливой, –
Когда мне Бог навек сомкнёт уста.

Ах, боже мой, как страшен бег минут³,
Слагающихся в месяцы и годы...

¹ Строка из сонета Жоашена дю Белле в переводе Вильгельма Левика.

² Строка из сонета Жоашена дю Белле в переводе Ильи Эренбурга.

³ Строка из сонета Игоря Сельвинского.

Остались в прошлом беды и невзгоды
И привкус горечи душевных смут.

Подстёгивает время, словно кнут;
Мерцают звёзды, не дождавшись коды,
Всё чаще гаснут, покидая своды, –
И я готов в дорогу – старый плут.

Как не найти начала у кольца,
Так не ищи совета у глушца,
Как жизнь прожить под звёздным хороводом.

Размеренный часов небесных ход:
Восход, закат, за ним опять восход –
Рожденье знаменуется уходом.

Годами сыт, отягощён грехами¹,
Пора бы на заслуженный покой,
Чтоб, наслаждаясь книгой поварской,
Мечтать о кулебяке с потрохами.

Так нет, встаю, как прежде, с петухами
И – одержимый силой колдовской
(Родные удивляются: на кой?!) –
Пытаюсь что-то выразить стихами.

Я этим «что-то» полон до краёв,
Потоки слов, как по весне – ручьёв,
Строками льются на листы бумаги.

Пишу, – и вот рождается сонет.
А за окном давно уже рассвет,
И на щеках – следы просохшей влаги.

Прекрасна роза в летний зной² –
На стебле тонком и высоком,
Склонившись как бы ненароком,
Ошеломляет новизной

¹ Строка из сонета Микельанджело Буонаротти в переводе Абрама Эф-
роса.

² Строка из сонета Жоашена дю Белле в переводе Самуила Бронина.

И гибкоствольной кривизной
В поклоне нежном и глубоком,
В своём бутоне одиноком –
От глаз укрытой желтизной...

Но нет, я не открою тайны,
И эти домыслы случайны –
Какой в бутоне спрятан цвет.

О роза! Ты всегда прекрасна,
Я не гадаю понапрасну,
Каким получится букет.

За окнами шептались кротко ели¹,
День угасал, и приближалась ночь,
И лето тихо уходило прочь,
От ягод опьянели свиристели,
Берёзы в парке нехотя желтели,
Не в силах увяданье превозмочь...
Ах, что там воду в ступе зря толочь –
До осени осталось две недели.

Всё чаще мелкий дождик моросит.
Что ж, лето исчерпало свой лимит,
И птицы к югу потянулись клином.

Лишь ели, как и прежде, зелены,
Друг дружке перешёптывают сны
О чём-то вечном, сказочном и дивном.

Попробуем любить, не потревожив зла²,
Ни зависти друзей, ни их заботы вечной.
Любовь... Ах, что любовь – полёт стрекоз беспечный
В последний летний день нежданного тепла.

Жужжит осенний шмель, последняя пчела
С последнего цветка полёт свой безупречный

¹ Строка из сонета «В келье» Виктора Василенко.

² Строка из «Осеннего сонета» Шарля Бодлера в переводе Ариадны Эфрон.

Вершит. Лишь мы с тобой до станции конечной
Не поспешаем, нет. Такие вот дела...

Попробуем любить в осеннее ненастье,
В осенние дожди, в осенний листопад,
Любить за гранью зла, любить за гранью счастья...

Бегут за годом год, за месяцем – недели,
Мы всё ещё прядём без устали кудели
С любовью – в унисон, с любовью – невпопад...

ОСЕННИЙ СОНЕТ

Дымок осенний в воздухе стоит...¹
Ты помнишь, мы сгребали листья в кучи,
И пробивался лучик через тучи,
И в воздухе кружил кленовый лист,

А воздух был прозрачен, свеж и чист,
Но дождик капнул – так, на всякий случай, –
И мы нырнули в ангельские кущи
И слушали весёлый звон монист.

И пахнет осень скошенной травой,
И струйка дыма вьётся над трубой,
Ледок ночами сковывает лужи,

А лист осенний непрерывно кружит,
Деревья ожидают зимней стужи,
И я бреду куда-то сам не свой...

Сведения об авторе: Польшковский Марк Теодорович, родился в Петрозаводске (Карелия), с 1991 года проживает в Израиле. Окончил физикоматематический факультет Петрозаводского университета и Институт патентоведения в Москве. В Израиле преподавал математику и физику в технологическом колледже. Автор ряда публикаций в различных периодических изданиях и нескольких сборников стихов и стихотворных переводов. Литературный редактор издающегося в Ашдоде (Израиль) журнала «Начало». E-mail: markpolykovski@gmail.com

¹ Строка из сонета Сергея Рюмина.

Юрий Борисович Орлицкий
(Российский государственный гуманитарный университет)

ТРАДИЦИИ РУССКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА В СОНЕТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ГЕНРИХА САПГИРА

Аннотация. В статье рассматриваются особенности метрического и строфического строения сонетов и псевдосонетов Генриха Сапгира, составивших его книгу «Сонеты на рубашках», определяется баланс традиционного и новаторского в этом произведении и, в соответствии с этим, место книги в современном литературном процессе, в истории сонетной формы и ее новейших трансформаций и модификаций.

Ключевые слова: сонетная форма, авангард, творчество Г. Сапгира.

Нам уже не раз приходилось говорить о парадоксальности – иногда подлинной, а порой и хорошо инсценированной – творческой манеры одного из крупнейших русских поэтов конца XX века Генриха Сапгира [7: 208–211, 5: 159–167, 9: 5–12, 6: 702–730]. Его постоянное внимание к сонету само по себе и характеристические особенности этого внимания – одно из рельефных проявлений названной парадоксальности.

Надо признать, что в последние годы сонеты Сапгира стали привлекать справедливое внимание многих исследователей сонетной формы [3, 4, 14], однако настоящая статья является переработкой самой, очевидно, ранней работы об этой группе произведений поэта – доклада на проводившейся Олегом Федотовым в 1995 г. конференции из цикла «Школа сонета».

В иерархии поэтических книг Г. Сапгира его «Сонеты на рубашках» занимают, безусловно, особое место. Прежде всего, потому, что при жизни автора они, в отличие от остальных, трижды выходили отдельными книгами: в Париже в 1978 г., в Москве в 1989-м и в Омске в 1991-м [20, 21, 22]; причем каждое из этих изданий вновь дополнялось автором. Таким образом, это единственная книга поэта, которую он переиздавал, внося изменения: как известно, Сапгир последовательно «мыслил книгами», писал их подряд и более к ним обычно не возвращался.

В последние годы сонеты еще два раза переизданы в полном объеме [19: 17–96, 18: 211–267]; с некоторыми сокращениями собрание сапгирических сонетов выходило еще трижды [16: 116–147, 17: 154–189, 15: 206–245].

В оставшемся в компьютере поэта проекте его шеститомного Собрания сочинений книга «Сонеты на рубашках» имеет порядковый номер «восемь» и состоит из восьмидесяти стихотворений; именно эту версию, совпадающую по объему с тремя названными выше изданиями, мы и используем при нашем анализе.

Начало книге положили три сонета, написанные поэтом для выставки художников – нонконформистов в 1975 году: они действительно были собственноручно написаны Сапгиром фло-мастером на трех рубашках, которые затем заняли свое место в экспозиции выставки. Сонеты в книге не датированы, однако завершает ее раздел-цикл «Сонеты-89», состоящий из восемнадцати стихотворений; соответственно, мы можем, вслед за автором, датировать три первые сонета 1975, а 18 последних – 1989 г. Именно эти даты указаны поэтом и в авторском описании книги, данном в проекте Собрания сочинений, а затем повторены в ее наиболее авторитетных изданиях; можно предположить, что остальные стихотворения созданы в указанный временной промежуток и, если следовать авторской логике, более или менее точно следует одно за другим в хронологической последовательности.

При этом, как уже говорилось, книга распадается на две неравные части, в последнюю из которых входят, как указывает сам автор, стихи одного – 1989 года; кроме того, Сапгир, вполне в традиции сонетного жанра, обращается и к разным видам циклизации, о самом сложном и традиционном из которых напоминает название одиночного текста «Сонет-венки» (хотя в самом этом стихотворении речь идет не о венке сонетов, а о вполне реальном, цветочном венке, в чем тоже проявляется сложная игра поэта с литературой и жизнью). Чаще всего это парные мини-циклы: «Сонет Петрарки» 1 и 2, «Библийские сонеты», «Пришествие», идущие друг за другом сонеты «Тело» и «Дух» – соответственно, собственно «Сонеты на рубашках».

Кроме того, в книге два полноценных цикла. Первый – «Сонеты из Дилижана» объединяет пять путевых («мицкевичевских»); эту коннотацию поддерживает и частая у Сапгира крымская тема) сонетов; цикл «Лингвистические сонеты» – четыре произведения, посвященные стихиям и их названию на разных языках мира: «Звезда», «Огонь», «Вода» и «Земля»; при этом

наиболее «лингвистичен» первый сонет, семь из первых восьми строк которого содержат слова, означающие звезду, на разных языках мира; насыщен разноязычными именами огня и второй сонет, два же последних оперируют в основном ассоциациями на русском языке.

Объединение текстов обуславливается не только общностью тематики и проблематики, но и тесными структурными связями. Так, стихотворение «Фриз разрушенный», отмеченное цифрой 1, представляет собой неровно обрезанную правую половину второго сонета цикла, «Фриз восстановленный». При этом первое стихотворение начинается буквально с полуслова: «лицаем кудри складки» (все сонеты Сапгира цитируются в статье по книге «Складень» [18] без указания номеров страниц), третья строка дана в обоих текстах целиком, а последняя в обеих же частях целого состоит лишь из рифмованного конца строки – «нет разгадки!». Отказ от знаков препинания и обилие перечислений делает обе части текста, несмотря на их разную «комплектность», почти одинаково внятными (или невнятными – в зависимости от авангардистского опыта читателя). Важным выразительным средством выступает также графика, в буквальном смысле слова изображающая сначала разрушение, а затем восстановление внешней «классической» (недаром – фриз) архитектоники сонета.

Не менее интересен и мини-цикл, состоящий из «Новогоднего сонета», включающего посвящение и заглавие, и дополняющий и проясняющий этот «пустой» текст «Сонет-комментарий», в котором построчно анализируется содержание опубликованного выше «белого письма». В последнем терцете сформулирована и главная идея цикла: «...мой концепт / Из белых звуков сотканный концерт / Поэзия же – просто комментарий».

Таким образом, здесь Сапгир в рамках сонета осмысливает одну из составляющих своего поэтического мира – то, что исследователи творчества поэта называют «поэтикой пустот» [10: 57–59, 24, 2]. Вообще же, в рамках сонетной формы поэт использует практически все многообразие новаторских приемов, характерных для его творческой манеры вообще, в том числе и за рамками сонетной формы.

Возвращаясь к разного рода объединениям стихотворений в общем контексте книги, укажем также на наличие безусловных

смысловых связей между тремя первыми «сонетами на рубашках» и между следующими один за другим сонетами «Столица» и «Питер»; два заключающих книгу стихотворения посвящены Парижу; «Сонет Данте Алигьери» перекликается с двумя «Сонетами Петрарки» и т.д.

Интересно и то, что «Сонеты на рубашках» оказываются третьим из сборников поэта, названных им по жанровому принципу, вслед за «Псалмами» (1966) и «Элегиями» (1970). Занимая, как уже говорилось, восьмое по времени написания место в списке стихотворных книг поэта, «Сонеты на рубашках» продолжают общую линию лирики поэта; вслед за «Московскими мифами», в котором, наряду с экспериментами, активно используются приемы стилизации – в первую очередь, под античную лирику и древнерусские вирши, – а также мифологизации современной действительности. Таким образом, создается достаточно плотный общекультурный фон, который вместе с появившимся ранее жанровым позволяет говорить об определенной подготовке поэта к сонетной форме.

Степень этой подготовки становится очевидной уже при первом взгляде на сборник. Г. Сапгир выступает в нем не только как изоциренный новатор и мастер формального поиска, но и как знаток традиции, в которую неизбежно вписываются его эксперименты. Все это позволяет, помимо всего прочего, говорить еще и о подчеркнута постмодернистском характере сапгировских сонетов – не отдельных произведений, нередко вполне традиционных, даже неореалистических, а всего сборника, рассматриваемого как целое. При этом еще раз хотелось бы оговорить главную, на наш взгляд, особенность этого целого: подтвержденную практикой дополненных переизданий принципиальную незавершенность, открытость этой книги по сравнению с другими сборниками поэта. Таким образом, книга сонетов, образование, в европейской и русской традиции безусловно тяготеющее к завершенности, у Г. Сапгира, напротив, оказывается едва ли не единственной «открытой» книгой.

Эта принципиальная открытость – первое, внешнее проявление изоциренной игры поэта на стыке традиции и авангарда, которую он разыгрывает в этой книге. Нам представляется, что «Сонеты на рубашках» вполне можно рассматривать также как своего рода образец действия спонтанно возникающего в

современной поэзии механизма компенсации авангардистского «беспредела» канонической формальной же четкостью. В этом смысле характерно особое внимание к сонету в русской неподцензурной поэзии 1940–1980-х годов, о чем нам уже доводилось писать [11: 48–62, 8: 263–270, 12: 59–73].

Поражает метрическое и строфическое разнообразие сапгировских сонетов. Так, с одной стороны из 80 текстов треть (54 сонета) написаны пятистопным ямбом, что вполне вписывается в отечественный сонетный канон; еще в трех сонетах пятистопный ямб использован в сочетании с другими метрами. Однако остальные 26 текстов написаны несонетными размерами: сонет «Она» из первого цикла книги выполнен четырехстопным ямбом, «Фриз разрушенный» – вольным (от двух – до пяти стоп); полиметрический «Рванный сонет» начинается двумя строками шестистопного ямба, ямбические строки включаются и в другие полиметрические композиции.

Кроме того, в «Сонетах на рубашках» использованы еще два силлабо-тонических метра: хорей (пятистопный – сонет «Встреча»), и амфибрахий (четырёхстопный: два стихотворения целиком и за исключением двух первых строчек – «Сонет с валидолом»).

Соответственно, пятнадцать сонетов написаны акцентным стихом, рифмованным (два стихотворения) и нерифмованным, максимально приближенным к свободному стиху. При этом большинство белых акцентных стихотворений сосредоточено в последнем разделе книги.

Наконец, к полиметрическим композициям в строгом смысле следует отнести пять стихотворений, но элементы полиметрии (например, отдельные хореические строки в ямбических стихотворениях и дольникковые – в амфибрахических) встречаются еще несколько раз. Первая часть двойного «Новогоднего сонета» состоит из посвящения, названия и пустого пространства, т.е. стиховой природы не имеет.

Таким образом, большинство сонетов – в полном соответствии с традиций – написано гомоморфным стихом, то есть или одним силлабо-тоническим размером, или тоническим стихом; однако 9 сонетов (включая вольный; одна десятая книги) использует гетероморфную метрику.

Принцип гетероморфности оказывается актуальным также на уровне рифменной организации сонетов: 72 из них рифмованы, 14 – белых, но три представляют собой комбинации рифмованных и нерифмованных частей. Первый из них – «Путевые впечатления» – написан пятистопным ямбом и состоит из белых катренов и рифмованных терцетов (здесь и далее соблюдается авторская пунктуация Сапгира):

В Северодвинске помню я кафе
Как будто МОЛОДОСТЬ а может быть и
ЮНОСТЬ
Оно похоже было на бездарность
И пахло тухлым пластиком внутри
А из Елабуги привез я сувенир
Гвоздь кованный и синий на котором
Цветаева повесилась. В Саранске
На улицах я видел дохлых крыс
– Эй, посмотри! – по бронзе я стучу
Мне в Пензе показали каланчу
Пизанскую. Придавит ведь засранцев
Пухов и сер – не Серпухов – Париж!
Ну чем еще тебя расшевелишь –
Нашествием китайцев? африканцев?

Сонет «Муза» построен по этому же принципу, однако катренная часть его написана белым акцентным стихом. Наконец, «Ворон» написанный тем же типом стиха, завершается рифмованным двустушием, косвенно отсылая, таким образом, к традиции английского сонета.

Поразительным многообразием отличается и строфический репертуар сонетов Г. Сапгира: практически все его рифмованные произведения имеют различную рифмовку как с точки зрения чередования мужских и женских окончаний, так и в смысле количества и взаимного расположения рифм. Так, в книге есть сонеты английского (2), французского (49) и итальянского (7) типов. Кроме того, в двух стихотворениях Сапгир демонстрирует знание европейской сонетной традиции: у него есть один перевернутый сонет («Поляна в горах») и один сокращенный («безголовый»; «Миледи», катрен aBba и два терцета ccD eeD).

Другие сонеты имеют новационное строение: «Неоконченный сонет» обрывается на первом слове последнего терцета – «Почувствовал»; полиметрический «Рванный сонет» завершается короткой «дополнительной» строчкой – вопросом «Или Смерть?», помещенным в правом конце пятнадцатой строки, включенной в последний терцет. Можно отнести эти сонеты к типу хвостатых, только «хвосты» у них носят нетрадиционный характер.

Наконец, последняя строчка первого терцета в «метафизическом сонете» «Нечто – ничто» занимает две строки, но, согласно авторскому комментарию внизу страницы, это не все: эта сверхдлинная строка вообще не имеет конца, так как «уходит в бесконечность, ложно понимаемую».

Типы рифмования в традиционных сонетах Сапгира, как уже говорилось, используются схемы итальянского, французского и английского типа. Но поэт и тут играет: из трех сонетов, адресованных итальянским классикам (два «Сонета Петрарки» и «Сонет Данте Алигьери»), только один написан по итальянской модели, а два других («Сонеты Петрарки») – по французской.

Необходимо заметить, что в рифмованных сонетах поэт примерно в трети случаев отказывается от двухрифменных катренов в пользу четырех- или – в паре случаев – трехрифменных. Зато сонет «Зимой в Малеевке» целиком построен на одной паре рифм, причем только женских; необходимо отметить также использование в этом ямбическом сонете омонимической рифмы:

Гнилой кокос плывет в воде чернея
Гнилой канал оплавлен фонарем
Летят из Таиланда и Гвинеи
А друг мой умер в семьдесят втором

Хочу уехать в Ялту по весне я
В апреле мы вещички соберем
Что из того что мы с тобой умрем
Жила бы лишь земля – и радость с нею

Спадает с хвои снег по ветру вея
Дорожек сыр. Скамеек темный хром
Письменник бодр хотя мозгами хром

Душа подонка и лицо плебея
В Нью-Йорке Эдик вылез из сабвея
И жизнь и смерть он чувствует нутром

Во французском сонете «Мне 12 лет» Сапгир виртуозно использует в катренах т.н. «теневою» рифму [1: 92-101]: при прочтении первой строфы связь первой и четвертой строк ощущается без сомнения как рифма, хотя и неточная (*двора – конца*), но после второй строфы она кажется еще более ослабленной, так как здесь появляются точно рифмующиеся с первым катреном строки: пятая с четвертой (*конца – лица*), а восьмая – с первой (*двора – дыра*); это впечатление усиливается и тем, что во втором катрене появляется третья рифма:

Весь встрепанный и потный со двора
Вбежал: отец!. И сразу тихо стало
Из темных рук бумага выпадала –
И той бумаге не было конца

Он плакал половиною лица
Над Витебском над мятой похоронкой –
И горе вдаль веревочкой – воронкой
Закручивалось – дымная дыра

Устами – всеми звездами крестами
Отец рычал хрипел: «Будь проклят Сталин!»
Обмолвился?. Ослышался я? да?

Не Гитлера винил он в смерти сына.
Пусть жжет вас пламя Страшного Суда! –
Да керосина больше! керосина!

Таким образом, и в строфике поэт, с одной стороны, демонстрирует владение традиционной техникой сонета, всем разнообразием его форм; с другой же, он и тут выступает новатором, отказываясь от важнейших строфических признаков сонета: прежде всего, от рифмы, создающей специфические сонетные способы создания текстового единства.

Далее, Г. Сапгир, тоже вполне в сонетной традиции, регулярно вносит название этой формы в заглавия своих стихов (таких сонетов 14, плюс четыре упоминание формы в названиях циклов, плюс само название книги); примеры названий, включающих жанровое обозначение: «Рванный сонет», «Вечерний сонет»,

«Сонет во сне», «Сонет с валидолом». При этом в самих текстах поэт нередко рефлектрирует по поводу сонетной формы и также использует ее наименование.

Необходимо также отметить, что именно в стилизованных сонетах, а также в «Сонете о том чего нет», безусловно ориентированном на традицию Ф. Вийона, вполне выдерживаются основные композиционные нормы сонетного канона, в соответствии с которыми он рассекается на две антиномичные части, а в каждой из них господствует перечислительная интонация. То же, но без явного противопоставления частей, находим, например, в выразительном эротическом сонете «Приап»:

Я – член но не каких-то академий!
Я – орган! но не тот куда «стучат»
Я – прародитель всех твоих внучат
Я – главный винтик в солнечной системе

Я от природы лыс и бородат
Я – некий бог издревле чтимый всеми
Я – тот дурак. Я – тот библейский гад...
Змий своенравен: нервы место время

Пусть хочешь ты да я-то не хочу
Я – тряпочка. Я – бантик. Бесполезно
Меня дружок показывать врачу

Но чу – почувял! Как солдат в бою
Я поднимаю голову свою
Стою горячий толстый и железный

С другой стороны, во многих текстах Сапфир явно и демонстративно игнорирует известный пуристский запрет на повтор слова в сонете: это проявляется и в использовании тавтологической рифмы, и – особенно явно – в следующем сонете, где ключевое слово «шар» демонстративно повторяется 19 раз:

НЕЧТО – НИЧТО
(Метафизический сонет)

Качается шар. Навстречу шару
Качается шар. Один в один
Влетают шары: один – пара, один – пара,
один – пара
Из сферы зеркальной за ними следим

Все отраженье. Предмет или дым
 Шар или призрак. Подобно кошмару
 Шар вырастает. Но вместо удара вместо удара
 вместо удара
 Шар исчезает поглочен другим
 Несутся – слоятся шары пропадая
 В третьем – в десятом – целая стая
 В лжебесконечность уходят шары шары шары
 шары шары
 шары шары шары шары шары шары и т.д.
 Стойте! Довольно! Не вынесу пытки!
 Маленький шарик повисший на нитке –
 Детский предлог для вселенской игры.

Неовангардистский вектор поэтики Сапгира проявился также в его «Сонетестатье», представляющем собой якобы случайно выбранный поэтом «газетный» текст, простое разбиение которого на строки актуализирует «случайные» (в действительности же – мастерски сконструированные поэтом) рифменные созвучия, а двойная сегментация текста автоматически превращает канцелярскую прозу в стих (статью – в сонет). При этом квазислучайность рифмовки подчеркивается искусственным выделением созвучий с помощью разрыва слов в конце строки и неточным характером самой рифмы: *това-* – *Она*; *наसे-* – *полне-*:

«Большая роль в насыщении рынка товарами принадлежит торговле. Она необычный посредник между производством и покупателями: руководители торговли отвечают за то, чтобы растущие потребности населения удовлетворялись полнее, для этого надо развивать готовые связи, успешно улучшать проблемы улучшения качества работы, особенно в отношении сферы услуг, проводить курс на укрепление материально-технической базы, активно внедрять достижения техники, прогрессивные формы и методы организации труда на селе»

Вообще «разламывание» слова и использование его фрагментов – один из любимых приемов Сапгира-авангардиста, часто встречающийся и в его сонетах. Так, в «Сонете-статье», где слово как бы проверяется на излом, но еще сохраняет в тексте все свои, разлученные стиховым переносом, части, и во «Фризах» – разрушенном и восстановленном, где читателю даны параллельно два – полный и сокращенный – варианты слов – принцип «поэтики полуслова» (термин Л. Зубовой и Д. Суховей) находит свое обоснование и оправдание [26: 23–24, 25, 23].

Позднее этот прием станет основным структурным принципом сборника 1988 года «Дети в саду», целиком построенного на сложной игре смыслов, возникающих при взаимодействии произвольно сокращаемых, разламываемых поэтом слов: при этом они, с одной стороны, несут свой словарный смысл, так как без особого труда восстанавливаются всяким носителем языка, с другой же – обретают новый, вступая в семантические отношения со своими вновь обретенными омонимами и паронимами. Неслучайно он возникает в поздних, датированных 1989 годом, «Сонетах» – например, в «Джойсе», причем именно в рифменных позициях:

Ты Гамлет, Клинок. А море как трюмо
Бык выбривал с усердьем подбородок
Внизу в подвал с каким-то невозмо
Омфал... Ку-ку!.. зеленый луч короток

План Дублина – и Трои – и настроя
Суп из цитат – сплошное недове
Фантастика такая в голове
Хоть торт лепи из главного героя

Суть всех вещей – я жду – куда-то делась
Не прячь глаза и не... – Эт видит Деус! –
Он растянулся навзничь в острых ска

Собачий лай... Игрушки сэра Лута –
Песок и камни – вечная минута –
И ночь полусознания близка.

Хотелось бы отметить также использование в «Сонетах на рубашках» развернутых элементов заголовочного комплекса, создающий в условиях короткого текста отчетливый прозиметрический

эффект [13: 415–422]. Так, четыре стихотворения снабжены эпиграфами, два из которых – традиционные стихотворные, а два – прозаические: одно из Петрарки и одно – «из рассказов начинающих авторов»: «Заходящее солнце косыми лучами освещало зеленые верхушки деревьев».

Стихотворение «Живые и мертвые», название которого обыгрывает название знаменитой военной книги Симонова, открывается расположенной в позиции эпиграфа краткой прозаической преамбулой, раскрывающей повод к написанию текста: «При получении извещения с черным крестом из Праги».

Еще пять стихотворений снабжено посвящениями, одно из которых также носит явно прозаический характер: «Алеше Паустовскому, трагически погибшему – попросившему перед смертью в подарок этот сонет».

Еще один сонет имеет в заглавии усложняющий его ритмическое строение подзаголовок: «Портрет Анны Карениной (с усиками)»; вспомним также подзаголовок «метафизический сонет».

Наконец, процитированный выше сонет «Путевые впечатления» имеет обширную «документальную» сноску, относящуюся к отдельной фразе в середине текста – о гвозде, привезенном из Елабуги: «Вот как это было. После долгих поисков и блужданий по всей Елабуге наш полувоенный «козлик» подкатил к старому бревенчатому дому. Здесь в те давние дни эвакуации жила из милости у доброй хозяйки, думала свои невеселые думы и в отчаянии покончила с собой неистовая Марина. Прежней хозяйки давно уже не было. Здесь жила новая семья, которая как раз затеяла ремонт своего подгнившего жилища. Сенцы были разобраны, и толстые балки лежали в стороне в саду. Сам не знаю зачем, я выгасил длинный откованный вручную гвоздь из одного бревна (он сидел не крепко) и взял себе. Известно, что Цветаева повесилась в сенях. Страшный сувенир».

Таким образом, подводя итоги, можно сказать, что в сонетах Г. Сапгира активно используются практически все новации, характерные для его подчеркнуто авангардистской поэтики: в области стихотворной техники – свободный стих, полиметрия, монтаж стиха и прозы, включая объемные авторские эпиграфы и комментарии; нарочитые переносы, обрывы и сокращения строки и текста, разные способы визуализации стиха; в работе

со словом – обращение к возможностям «сокращенных» и искусственно деформированных лексем, операции с «чужим» и «квазичужим» словом, а также с его эквивалентами в виде отточий и пробелов принципиально разной протяженности. Вся эта гамма нетрадиционных приемов рационально сочетается в сапгировских сонетах с традициями использования этой твердой формы во всем разнообразии ее канонических вариантов, с апелляциями к мастерам сонетного жанра прошлых веков и их творческому опыту.

Подобного рода сочетание свидетельствует о господстве в творчестве поэта неоавангардистского вектора, безусловно важного для многих современных русских авторов.

Литература

1. *Баевский В.* Стих русской советской поэзии. – Смоленск: СГПИ, 1992.

2. *Зубова Л.* Мотивы дробления и пустоты в поэтике Генриха Сапгира // http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf

3. *Зырянов О.* Жанровая стратегия в книге Генриха Сапгира «Сонеты на рубашках» // Полилог: электронный научный журнал. – 2009, № 2. – с. 88–92.

4. *Зырянов О.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003.

5. *Орлицкий Ю.* Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления // Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире. М.: РГГУ, 2003. с. 159–167.

6. *Орлицкий Ю.Г.* Сапгир // Динамика стиха и прозы в истории русской словесности. – М.: РГГУ, 2008.

7. *Орлицкий Ю.* Генрих Сапгир как поэт «лианозовской школы» // Новое литературное обозрение. – 1993. № 5. – с. 208–211.

8. *Орлицкий Ю.* Классическая строфика и ее модификации в современной русской поэзии // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании. Сборник научных статей: В 2 т. Вып. 9. Т. 1. – М.: МГПИ, 2010. – с. 263–270.

9. *Орлицкий Ю.* Открыватель новых миров // Сапгир Г.В. Складень. – М.: Время, 2008. – с. 5–12;

10. Орлицкий Ю. Пустота с золотыми подмышками: // Октябрь. 1992. № 10. – с. 57–59.
11. Орлицкий Ю. Строгие строфические формы в современной русской поэзии // Гуманитарные исследования: Журнал фундаментальных и прикладных исследований. – Астрахань, 2007. № 3 (23). – с.48–62.
12. Орлицкий Ю. Строфика современной русской поэзии // Арион. 2009. № 4. – с. 59–73.
13. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. – М.: РГГУ, 2002.
14. Останкович А. Гармония сонета. – М., 2005.
15. Сапгир Г. Стихотворения и поэмы. – СПб., 2004 (Нов. б-ка поэта).
16. Сапгир Г. Избранные стихи. – М.; Париж; Нью-Йорк, 1993.
17. Сапгир Г. Неоконченный сонет. – М., 2000.
18. Сапгир Г. Складень. – М.: Время, 2008.
19. Сапгир Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2: Стихи и поэмы 1975–1990. – Нью-Йорк; М.; Париж: Третья волна, 1999.
20. Сапгир Г. Сонеты на рубашках. 1975–1989. – Омск: Движение, 1991. 87 с.
21. Сапгир Г. Сонеты на рубашках. – М.: Прометей, 1989. 32 с.
22. Сапгир Г. Сонеты на рубашках. – Париж: Третья волна, 1978. 46 с.
23. Суховой Д. Книга «Дети в саду» Генриха Сапгира как поворотный момент в истории поэтики полуслова // <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/Articles/article2.html>
24. Сухотин М. Искусство из пустоты (на тему семинара критиков «Несуществующее произведение искусства») // <http://sapgir.narod.ru/texts/criticism/suchotin.htm>.
25. Филатова О.Д. Г.Сапгир: «самокритика» текста. // <http://sapgir.narod.ru/texts/criticism/crit4.htm>
26. Шраер-Петров Д., Шраер Максим Д. Псалмопевец Сапгир. // Сапгир Г. Стихотворения и поэмы. – СПб: Академический проект, 2004. – с. 23–24.

Сведения об авторе: Орлицкий Юрий Борисович, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник учебно-научной лаборатории мандельштамоведения РГГУ, поэт. E-mail: ju_b_orlitski@mail.ru

Владимир Саришвили
(Тбилиси, Грузия)

СОНЕТЫ-МЕДАЛЬОНЫ ПОЭТОВ БРАТСТВА «ГОЛУБЫЕ РОГИ»

В настоящей публикации представлены переводы сонетов-медальонов, которые юные поэты-голубороговцы посвятили друг другу в знак вечного братства. Выполненные автором этих строк ещё в конце 1980-х годов, они являются первыми и единственными переводами на русский язык этого своеобразного поэтического цикла. В качестве кратких научных комментариев использованы выдержки из также переведённой нами статьи Г. Медзвелия «Поэтический портрет в сонете» («Голубые роги», 1915–1923. Гр. Робакидзе, П. Яшвили, Т. Табидзе, В. Гаприндашвили).

Юные поэты литературной группы «Голубые роги» с самого начала заявили о себе как об истинных поклонниках сонета. Они попытались обосновать жизненность сонета; приравнивали сонет к символу и универсальной форме творчества. «Нигде в мире у сонета нет таких самоотверженных рыцарей, как в Грузии», – отмечал непосредственный участник этого процесса Валериан Гаприндашвили. Этому последнему посвящён сонет Григола Робакидзе, где отличительные признаки сонета-медальона переиначены в поэтическом разрезе.

ГРИГОЛ РОБАКИДЗЕ - ВАЛЕРИАНУ ГАПРИНДАШВИЛИ

Волшебным голосам всегда ты внять готов.
Кто был убит в душе – в душе благоухает.
И тайный твой двойник на маскараде снов
Украдкою тебе свиданье назначает.
Раздвоенный, взойдёшь на лучший из балов,
На месте встречи Жнец... Второе «я» растает
Пусть старый Эмпедокл откликнется на зов,
Словами страны он, как тигров, усмиряет.
Безумная рука уже не в силах ждать,
В оврагах ритмы ей предписано взломать,
Но зеркала тебе подчас сулят виденья.

Всегдашний оживёт в душе твоей вдовец,
Но смёрзшийся сонет размякнет наконец –
Непознанного враг, заплачешь без стеснения.

АВТОМЕДАЛЬОН

Цельный облик «Автомедальона» Г. Робакидзе создается как результат восприятия творчества – своего и чужого:

Овальный герб мой – Диониса медальон,
Пылает базилик на лезвии дамасском.
Рассвет, навеселе, туманит небосклон,
Невесты-Красоты я верю вечным сказкам.
Сегодня о тебе не мыслю, разморён,
Пусть балуется ветер забывчивым подпаском,
Вселенная, судьбу твою и твой закон
Сломаю на хребте своём, доверю сказкам.
Девиз мой «Amor Fatis», я – Эллады сын,
Я – кубок жертвенный, готовый к возлиянью,
Пусть рухнет солнце – зверь по моему желанью,
И в пепел упадёт с заснеженных вершин.
Я кубок разобью и вновь наполню кубок.
Я в маске. Луч души, как мощен ты и хрупок!

ГРИГОЛ РОБАКИДЗЕ – ПАОЛО ЯШВИЛИ

Особенность творческой индивидуальности П. Яшвили тонко улавливает Г. Робакидзе, подчёркивавший, что своим независимым мировоззрением он (Яшвили – В.С.) напоминает Артюра Рембо, а художественным темпераментом он, безусловно, в бальмонтской стихии.

Иранским дервишам кудесником явиться,
Взрастить фантом солнцепоклонства в силах ты,
В дыму кафе ловить видения черты.
Тавриз и сам Париж твоим стихом гордится.
Быть первым – твой девиз. Орлиный взор лучится,
Вертлявые тебе не по душе шуты.
Подвластны гордецу высокие мечты,
Как раненый кентавр, умешь в крике взвиться.
Разбойник и бретёр, ворвавшись на Парнас,
Разрушил троны ты одною мощной нотой,

И строки нанизал – за жемчугом – алмаз,
За девять снежных гор забросил кнут с охотой.
Шаири¹ – твой кумир. Вино – на самом дне.
И, белый рыцарь, вдаль летишь на скакуне.

ГРИГОЛ РОБАКИДЗЕ – ТИЦИАНУ ТАБИДЗЕ

Свидетельство Г. Робакидзе: «Особняком стоит поэт Тициан Табидзе, его творческая стихия – индивидуальное познание бытия – получило поэтическое воплощение в очередном сонете-медальоне:

Молитв языческих в тебе пылают зёрна,
И с мойрой родовой беседу ты ведёшь.
Изида ластится, изнеженна, покорна,
За ночью ночь деля с тобою негу лож.
И захлестнула страсть. И в мире не просторно.
О, древний страх, зачем пред ним ты предстаёшь?
В глаза глядит змея, угрюмо и упорно,
И метит скорпион в сознание жало-нож.
И хаос раздроблён во чреве чёрной ночи.
Немые ритмы спят, очищены тобой.
И гордые слова, и тайны многоточий
Ты бросишь в небосвод, глухой и голубой.
Младенец Тициан, тебе доступна высь,
Узнай, твой побратим – бог счастья, Дионис.

ТИЦИАН ТАБИДЗЕ

Во время создания (1916) медальона Григолу Робакидзе, его автор Тициан Табидзе был ещё очень молодым, а Робакидзе – именитым литератором. Поэтому не случаен ореол Данте вокруг образа Робакидзе:

ТИЦИАН ТАБИДЗЕ – ГРИГОЛУ РОБАКИДЗЕ

Багдад и Тир зовут. О, старый мастер, встаньте!
Десницей верною вкратите твёрдый лал²

¹ Шаири – форма классического стиха в грузинской поэзии, строфического строения, по четыре стиха в строфе

² Лал – драгоценный камень красного или кроваво-красного цвета, рубина, граната или красного турмалина.

Мадонны седину, сирен кровавый бал
Сумел ты отразить в божественном таланте.
О бронзовом коне, о всаднике – о Данте
Расскажешь другу ты – ведь звёздный карнавал
Ты, как жонглёр, вчера с великим озирал –
Вы озарили мысль в сонете – бриллианте.
Пустыни жёлтый глаз, хаоса смутный бред,
И в высших сферах марш остуженных планет,
И жижа жизни дна, и воскресений свету,
Величья пламя, что горит в шатре царя,
Победы соолнце, чьи лучи, животворя,
Одолевают мрак, тобою, брат, воспеты!

ВАЛЕРИАН ГАПРИНДАШВИЛИ

В сонете Валериана Гаприндашвили «Я в зеркале» показана модель взаимоотношения автора и двойника:

Я В ЗЕРКАЛЕ

Кто на меня со дна зеркал глядит в упор,
Врываясь в пустоту глазниц горящим взором?
Неужто мой двойник, мой рок, мой приговор,
Что дирижирует ночных видений хором?
Её улыбки шелест замер. С этих пор
Не колет память ни хвалою, ни укором,
Надежды – снег весной. И пахнет воздух мором,
Телами, что пожрал бушующий костёр.
Ответствуй, тень моя, зачем глядишь так строго?
Тебе доверена печаль моя, тревога,
Мучением лицо моё воспалено.
Дрожу я. В зеркале резном полутемно.
И гладь зеркальная – морское притяженье.
Идёт ко дну моё немое отраженье.

ВАЛЕРИАН ГАПРИНДАШВИЛИ - ГРИГОЛУ РОБАКИДЗЕ

Валериан Гаприндашвили в своём сонете ассоциирует Робакидзе с Наполеоном. В сложных портретных образах он представляет нам обречённого рыцаря поэзии, для которого Грузия – то же, что для низложенного императора остров св. Елены.

Наполеон. Цилиндр. Профиль ястребиный.
Перчатки белые. Шаг и тяжёл, и глух.
В туманном голосе – холодной ночи дух
Взмывает вихри слов по прихоти старинной.
И яркий лал разбит химерой с пастью львиной...
Чудовищных сирен отчаянный пастух,
Возводишь башню, белую, как пух,
Со рвом жемчужных вод и шеей лебединой.
Гордыни снежный лик ты вылепить сумел,
Разлуки серафим – твой гость. Но враг ли, друг ли?
Нет, солнца не зарыть в чернеющие угли, –
Ты огненно мечтал, ты величаво пел.
Ты – златоуст. Слова твои, как буря, пенны,
И Грузия тебе – земля святой Елены.

ВАЛЕРИАН ГАПРИНДАШВИЛИ – ПАОЛО ЯШВИЛИ

В сонете В. Гаприндашвили, посвящённом П. Яшвили, помимо вышеупомянутых мотивов, подразумевается общий облик объединения, всплывают связанные с голубороговцами на шумевшие истории, вернее, их реминисценции.

Ты жаждешь праздновать. Пожизненно, бессонно.
И нежится в тебе злокозненный прибор.
Луч солнца раненого светит над тобой,
И дружбы божество – пречистая икона.
Но скучен вечный бал. Твоя любовь бездонна,
Похищена, как лань. Опиум голубой,
Размолотой зари багровый разнобой
Из сердца гонит прочь – легко и обречённо.
Тебе наполнит рог призорливый скандал,
И огнецветный флаг весёлым дружкой станет.
Ты разоришь кафе, как бешеный вандал,
И танцевать тебя с апачами потянет.
Непостоянный! Как Рембо зовёт Париж,
Арена ждёт стихов – ведь ты на ней царишь!

ВАЛЕРИАН ГАПРИНДАШВИЛИ – ТИЦИАНУ ТАБИДЗЕ

А вот В. Гаприндашвили свой поэтический портрет Тициана оснащает излюбленными темами двойника и тени, в нём прослеживается изобилие зеркальных отражений:

Пророк с лицом Пьеро-страдальца пред тобою,
Стихом-джейраном ты паяцам подражал,
Ты мухамбази на сонеты променял,
Пиявка, кровью их насыщен голубою.
И молнии химер в строках блестят порою,
Твой взор – купель мечты. Его я воспевал.
Ты вазы женственной рукою изваял,
Охваченный огней взбешённою ордою.
Да, в пламени зеркал Халдея родилась,
И дружка – твой двойник – из дыма оглянулся.
И гордый караван видений протянулся.
Где скалы треснули, под зноем истомясь,
Там встали города. И ждёт земля родная.
Взгляни же на неё, поэт, посланец рая.

ПАОЛО ЯШВИЛИ

Я бесконечно горд. Я выбрит и опрятен,
Я смугл, но утренней зарёю просветлён,
Во мне прелестниц-рифм не умолкает звон,
Хоть в прошлом нахожу немало белых пятен...
О, слово сглаза, прочь! Твой облик безвозвратен.
Уайльда галстукком я только изумлён.
Красавицы со мной. Как маком, опьянён
Древнеперсидским я – он свеж и ароматен.
И пульс родной земли с моим стихом в ладу,
Обескуражен я петлёй Salto-Mortale,
Но дух Бодлера здесь. И я за ним иду,
И верность Грузии горит в моём бокале.
И жёлтый шёлк луны, и солнца красота
Воспеты мной. Алаверды к тебе, Шота!¹

Сведения об авторе: *Саришвили Владимир Карлович*, кандидат филологических наук, журналист, поэт-переводчик, руководитель международного отдела Союза писателей Грузии. E-mail: vlsari@yandex.ru

¹ Шота – Шота Руставели.

Сергеева Вера Борисовна
(Ижевск, Институт развития образования Удмуртской рес-
публики)

**«СОНЕТ БЛАГОЖЕЛАТЕЛЬНО ЖЕСТОК»:
ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ СОНЕТА ПО «ИННОВАЦИОННОЙ
ТЕХНОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ»**

Аннотация. В статье представлена методика работы с жанром сонета по «Инновационной технологии литературного образования школьников», благодаря которой пятиклассники на занятиях элективного курса сочиняют свои сонеты по матрице жанра. Причём жанр сонета подаётся ученикам не только как 14-строчная форма, но и как содержательная форма, согласно «Философии сонета» И.Бехера.

Ключевые слова: сонет, жанровая линейка, драматургичность сонета, текстопорождение, творческая мастерская.

Сонет – канонический жанр, имеющий прежде всего жёсткие параметры формы (отчего и идёт спор в литературоведении о том, жанр это, обладающий определенным жанровым содержанием, или только жанровая форма). И не всякий поэт отважится работать с ним, а потому сложилось представление о сонете как вершине, на которую взобраться может только мастер. И уж тем более сонет, кажется, недоступен детям!

Но именно потому, что сонет – канонический жанр, он уверенно занимает своё место в «Мастерской стиха» [4: 77–91]. Это часть «Инновационной технологии литературного образования» [8: 83–84], начальный этап вхождения в мир литературы, когда дети осваивают жанровую природу литературы через деятельность создания собственных текстов по определенным матрицам накопленных культурой жанровых форм. Доступность для пятиклассников и целесообразность такой деятельности на начальном этапе литературного образования обоснована в данной технологии [5: 203–204]:

«На первых порах существования искусства строгие жанровые нормы, несомненно, выполняли роль учебных линеек, по которым человечество училось писать, снова и снова выводя очертания одного знака. Полученные навыки освободили последующие поколения от необходимости начинать с «азов»: в их руках уже были первичные схемы и технические приспособления для творчества» [7: 83].

Потому логично ввести детей сначала в **мастерскую**, например, стиха, чтобы учиться у мастеров практической жанровой грамоте, разным жанрам-способам создания текста, чтобы дать *инструмент* – возможность самим «сделать» текст по образцу, почувствовать сопротивление материала и радость творчества, и как результат, приобщившись к деятельности «собратьев по цеху», внимательнее вчитываться в произведение и выражать себя в словесном творчестве. Это по силам ученику-пятикласснику, если у него есть в руках «жанровая линейка».

Итак, метод обучения на этом этапе – дать ученику, уже сочинившему немало собственных стихов в разных жанрах в «Мастерской стиха», наконец, и жанровую «линейку» сонета, линейку, которая помогает, и тогда сонет не столько «жесток», сколько «благожелателен» («Сонет благожелательно жесток» – Н. Матвеева).

Первый шаг можно назвать упоением красотой сонета: чтение учителем сонетов, которые воплощают именно изысканность жанра (Данте, Петрарки, Шекспира, К. Романова, М. Волошина), чтобы ученик, которому предстоит заняться в мастерской этим жанром, идти к «поэтической вершине», почувствовал некоторую сопричастность царственной жанровой форме и как бы приподнялся на цыпочки в собственных глазах.

Второй шаг – освоение строфики («Четыре и четыре, три и три. Закон. Вернее признаки закона» – К. Бальмонт).

Творческая мастерская №1. В духе работы в «Мастерской стиха» ученикам, уже осваивавшим и освоившим технику ритма и рифмы, даётся упражнение на восстановление «стёршихся» строк «Серого сонета» П. Бутурлина (причём в этой уже не новой работе ставится дополнительное условие – подыскивая эпитеты и метафоры, выдержать заявленное в названии настроение. И как бы ни был сонет «жесток», он ставит не только рамки, («Когда сонет мешал болтать поэтам» – Н. Матвеева), но даёт ученикам радость творческой игры, например, такую работу принёс в мастерскую пятиклассник Миша Б.

Сонет

Стоял на причале

Смотрел на тебя

А волны кричали

Тот миг помню я

Ты в море смотрела
Я глянул в глаза
Волна зашумела
В глазах бирюза
Красивей чем роза
Прекрасней чем свет
Не просится проза
А в лире ответ
Прекрасный сонет
Поймёт лишь поэт.

P.S.: 1) Вставьте, пожалуйста, знаки «запинания». 2) Все левые строки – одно «стихомучение», правые – другое, в целом – сонет.

Третий шаг – осознание внутренней драматургичности сонета (Н. Гумилёв «Путь конквистадора»).

Этот шаг можно считать ключевым в понимании сонета. Дело в том, что если остановиться на первых двух шагах, то сонет предстанет как просто красивое стихотворение, почему-то с ограничительным законом четырнадцатистрочия. И если предложить детям написать сонет, то или работа не удастся в силу её сложности, или учитель получит «красивость» в четырнадцать строк. Теоретической основой методики освоения жанра сонета стала работа И. Бехера «Философия сонета», где самое главное в жанре сонета – это его внутренняя драматургичность. Уже в сонетах Петрарки мы просили детей отыскать строки, в которых «уживаются антонимы» (дети пока не знают антитезы), например, «блаженством райским почитая муки», отражающие противоречивость жизни. По мысли И. Бехера, сущность жанра как раз в этом столкновении противоположностей бытия и их разрешении, в движении «тезис–антитезис–синтез». Зачем эти изыски десятилетним детям? Они начинают чувствовать именно движение поэтической мысли, течение чувств, что едва ли не самое важное при понимании поэзии вообще. В сонете это дано с непреложностью закона.

Медленно вчитываясь в сонет Николая Гумилёва «Путь конквистадора», мы определяем начальное безмятежное состояние лирического героя, то, что, говоря языком математической задачи, «дано», – тезис. Затем появляется «в небе смутном и беззвездном» нечто, нарушающее спокойствие – антитезис. Растёт

напряжение противостояния тезиса и антитезиса, столкновение достигает кульминации и разрешается – это синтез.



Рис 1. Схема движения мысли в сонете

Почувствовав эту «пружину» сонета, ученики глубже понимают его: сонет предстаёт как напряжённая поэтическая «битва» добра и зла, красоты и уродства, жизни и смерти.

И далее, как ни показалось странным иным методистам, упражнения на осмысление драматургичности сонета.

1. «Старые листья» Н. Матвеевой (или «Подводные растения» К.Бальмонта – по желанию учителя) прочитываются как поэтические спектакли. Сочувствуя напряжённости столкновения противоборствующих сил, ученики выделяют в тексте сонета драматургические компоненты: тезис, антитезис, синтез, отражая их в созданных на уроке (или дома) иллюстрациях.



Рис 2. Схема движения мысли в сонете Н. Матвеевой «Старые листья».

2. *Творческое задание:* разработать «заготовку» своего будущего сонета, обозначив тезис, антитезис и синтез, например, «какое счастье быть балериной!» (тезис), но «это тяжкий труд репетиций» (антитезис), ответственный концерт и слёзы успеха (синтез). Ученики придумывают массу «заготовок», мысленно раскладывая свои проблемы или наблюдения противоречивости

окружающего. Психологически такая работа способствует становлению внутренней установки неизбежного синтеза и преодоления столкновения (что работает уже в зоне ближайшего развития) – проблем, которые встанут перед подростком.

3. *Творческая мастерская № 2*. Сочинить свой сонет по «заготовке». Вот некоторые из получившихся работ:

Бабочка

Как нежное дыханье ветерка,
Ввысь бабочка взлетает от цветка.
Какая яркая и как она пестра!
Как отблески горящего костра.

Но приглядишься, как жизнь её грустна:
Ведь только летом радостна она.
Лишь холод осени коснулся её крыл,
Бездушный сон своей рукой накрыл.

Но солнца луч пригреет за окном,
Взмахнёт она опять своим крылом.
Опять она порхать по небу будет,
И про тревоги навсегда забудет!

Так, пробуждаясь к жизни ото сна,
По миру вечно шествует весна.

(Антон В., 5-а класс.)

Мой сонет

Опять воскресный вечер наступил,
И нужно мне доделывать уроки.
Сажу, пишу сонет. И «вдохновил»
Меня на это папин окрик строгий.

Катрена два, потом терцета два,
Иль три катрена, а потом двестишьё?
Ну, где найти мне нужные слова,
Ведь в голове полнейшее затишьё?

На горке бегать было хорошо,
А вот теперь сиди, пиши сонеты.
Нет, лучше бы я снова в парк пошел!
(И чтобы папа не ругал за это).

Смотрите-ка, пока я размышлял,
Нечаянно сонет я написал.

Юра М. (5-б класс)

4. *Творческая мастерская №3*. «Как хочет сочинённым быть сонет» (с коллективной и групповой формой работы)

«Сонетная проблема» – трагическое противостояние войны и мира. На заключительном этапе работы с сонетом мы вместе эмоционально выстраиваем целую композицию из тематического блока произведений.

- Сонет А.А.Фета «Москва» (пожар Москвы в 1812 году) с ярко, образно представленной моделью тезиса–антитезиса–синтеза («русский феникс, пламенем объятый»);
- Сонет В.Я. Брюсова «Наряд весны» 1918 года .
- Задаём тематическое поле «1812 год» (стихотворением М.Ю.Лермонтова «Бородино»). Затем обратимся к отрывку из романа Л.Н. Толстого с характерным для нашего ракурса работы названием «Война и мир». Образы Долохова и Денисова предстают как носители соответственно идеалов войны, если позволителен такой термин, (Долохов) и идеалов мира (Денисов). А «диалектика души»

Пети, его выбор и гибель – как горестный «синтез» трагедии войны, эмоционально проживаемой маленькими читателями.

Сочинение сонета логично завершает обращение к фрагменту из «Войны и мира». Работа творческой мастерской по этой теме была однажды показана нами на городском семинаре, и примечательно, что когда после довольно длительной коллективной подготовительной работы по обсуждению текста и вычленению возможного тезиса–антитезиса (Долохов–Денисов, мысли и душевное состояние Пети) последовало предложение учителя *поработать в группах над своим сонетом*, то раздались (несмотря на присутствие многочисленных гостей) детские возгласы: «Ура! Наконец!» Это был момент, удививший коллег, которые уже не нуждались в доказательстве того, что предлагаемая методика органична для учеников 5 класса. Ещё одно подтверждение доступности методики, её возможности дать ученику через собственную деятельность эстетически пережить прочитанное и вместе с тем освоить жанровую форму – сонет о Пете Ростове, сочинённый группой учеников:

Снился мне сон, будто сам я как Петя,
Грежу сражением перед рассветом,
Кивер заломлен, мундир нараспашку.
Весело, только немножечко страшно.

Главное – завтра! Я стану героем!
Долохов будет на равных со мною.
Кем был я раньше? Мальчишка? Мальчишка.
В жизни моей лишь игрушки да книжки...

Завтра – герой, боевой офицер,
Ранен, быть может, но всё-таки цел...
Но просыпаюсь: боюсь досмотреть...

«Завтра» – не будет, ни завтра, ни впрямь.
Так размышляя о жизни иной,
Я потерял в это утро покой.

(Глеб К., 5 класс)

Внимание детей концентрируется на тонкости движения поэтической мысли, на столкновении тезиса и антитезиса, вариантах его разрешения. Творческие работы направлены на

моделирование содержательно-философской сути сонета и его внутренней драматургичности.

Таким путём мы ведём учеников к этой сложной поэтической форме. И, может быть, результат этой работы имеет не только методическое значение, а является аргументом в филологическом споре о том, жанром или жанровой формой является сонет? Не формальные ограничения 14-строчия, а именно жанр как содержательная форма, «смысловый каркас» [3:107] произведения, «отвердевшее содержание» [2:21] стал опорой для 11-летних учеников-«подмастерьев» мировой мастерской стиха. Устами младенца, как известно, глаголет истина.

Литература

1. Бехер И. Философия сонета, или малое наставление по сонету // Бехер И. Любовь моя – поэзия. – М.: Художественная литература, 1965.

2. Гачев Г.Д. Кожин В.В. Содержательность литературных форм. // Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – М., 1964.

3. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987.

4. Носкова (Сергеева) В.Б., Никонова О.Б. Мастерская стиха: Рабочая тетрадь по литературе для 5–6 класса. Часть 1. Иллюстрации – Никонова М.П. – Ижевск, 2015.

5. Носкова (Сергеева) В.Б., Никонова О.Б., Тюпа В.И. Мастерская стиха: учебно-методическое пособие. – Ижевск, АОУ ДПО ИП-КиПРО УР, 2015 /электронное издание/.

6. Сергеева В.Б. «Другая» дверца в мир литературы: деятельность на уроке в 5 классе по «Инновационной технологии литературного образования школьников» // Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество: Сборник трудов по материалам VII Всероссийской научно-практической конференции. В 2 ч. Ч. 2: Методика преподавания русского языка и литературы в школе и вузе. Современные образовательные технологии в преподавании русского языка и литературы. Русский язык и литература в поликультурном образовательном пространстве. – М.: МИОО, 2015.

7. Субботин А.С. О поэзии и поэтике. – Свердловск: Ср-Уральское кн. изд-во, 1977. – с. 83

8. Тюпа В.И., Носкова (Сергеева) В.Б. Инновационная технология литературного образования: системно-деятельностный подход. Статья первая. // Филологический класс: науч-метод журнал / гл.ред. Н.И.Коновалова. – 2014. – №1(35). Екатеринбург, Изд-во УрГПУ, 2014/ – с.83–84.

9. Тюпа В.И., Носкова (Сергеева) В.Б. Инновационная технология литературного образования: системно-деятельностный подход. Статья вторая. // Филологический класс: науч-метод журнал / гл.ред. Н.И.Коновалова. – 2014. – №2(36). Екатеринбург, Изд-во УрГПУ, 2014/ – с.22–23.

Сведения об авторе: *Сергеева Вера Борисовна*, кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой педагогических инноваций Института развития образования Удмуртской республики. E-mail: vera-no@mail.ru

Людмила Корнеева
(Судак, Крым)

ДВА ВОЛЬНЫХ СОНЕТА

1.

Посвящается О.И. Федотову

Пока гармония, как вера,
Рождает трепетную рать
Аполлонической мерой
Дионисийство укрощать,

Пока – всеведеньем – поэты,
Учёные-анахореты,
Огнём негаснущим горя,
Подробно глядя, в корень зрят,

Пока в оксюморонном блеске –
В ответ гнетущей суете –
К архетипической мечте
Стремятся смыслы словом веским,

Всё будет плыть над нами текст центонный –
Спасительные эйдосы Платона.

21 марта 2016
Крым, Судак

2.

Сонетологам – с любовью

В ответ каким незримым силам
Сонетом Дант заговорил,
Чтоб ввек сокрытый образ мира
Катрен с терциною гранил?

Метафизическим санскритом
На души чудо пролилось.
Переводить язык наитий
Явился мудрый Буало...

Как призвана поэтов рать
В сонетном таинстве высоком
Стихии смыслов примирять,

Так вы – приоткрывать мечтам
Сиянье чудных граней тайн
Лучом всевидящего ока.

Ноябрь 2015

Судак

Сведения об авторе: *Корнеева Людмила Николаевна*, руководитель поэтической студии «Киммерия», автор-составитель книги «У времени на юру: История Крыма в русской поэзии». E-mail: pln-road@yandex.ru

Научное издание

ВЕНОК СОНЕТОЛГОВ И СОНЕТИСТОВ

Подготовительная к школе группа

Альманах 7-го симпозиума Международного научно-творческого семинара Школа сонета, прошедшего 17-18 декабря 2015 г. в рамках конференции «Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество», приуроченной к 75-летию ученого-филолога Олега Ивановича Федотова

Книга издается в авторской редакции

Руководитель Филологического центра *А. В. Федоров*
Художественный редактор
Корректор
Вёрстка *Ю.А. Лобзина*

Подписано в печать 27.07.16.
Формат 60 × 90/16. Печать офсетная.
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 29,5.
Тираж 2000 экз. Заказ №
Изд. №.

ООО «Русское слово – учебник».
125009, Москва, ул. Тверская, д. 9, стр. 5.

Тел.: (495) 969-24-54, (499) 689-02-65.

ISBN 978-5-00092-914-8

