

ПРЕДИСЛОВИЕ

ЛЕГЕНДА О ДВУХ УЧЕНИКАХ КАПНИСТА

Однажды патриарх русской поэзии Василий Капнист призвал к себе двух своих учеников и сказал: «Стать настоящим поэтом и прославиться может только тот, кто переложит хорошим русским слогом какую-нибудь древнюю эпическую песнь». Затем внимательно посмотрел на юношей, раздумывая, кому какое дать поручение. Лицо одного ученика некогда так изуродовала оспа, что лишила его правого глаза. Это напомнило Капнисту великого слепца — древнегреческого поэта Гомера, и патриарх благословил Николая Гнедича на перевод знаменитой «Илиады». Лицо другого ученика отличала болезненная нервозность: дожидаясь решения, он то и дело потряхивал кудрявыми волосами. В его глазах поблескивал сумасшедший огонек. «Пожалуй, этому более подойдет творение Тасса», — подумал Капнист и поручил Константину Батюшкову переводить рыцарскую поэму «Освобождение Иерусалима» итальянского поэта Торквато Тассо. Молодые люди покинули учителя, вдохновленные величественным заданием, которое сулило им славу и бессмертие.

Трудолюбивый Николай Гнедич, не мешкая, приступил к занятиям. Он отрекся от семейного счастья и прочих удовольствий, решив целиком посвятить жизнь переложению величайшей песни Древней Эллады. «Я прощаюсь с миром, — исповедался он Батюшкову. — Гомер им для меня будет». Спустя двадцать лет он вышел из добровольного заточения и представил просвещенной публике свой фундаментальный труд. Его перевод «Илиады» произвел на современников сильное впечатление. Ученые знаменитости восторгались точностью, силой и образностью языка. Александр Пушкин приветствовал победителя:

С Гомером долго ты беседовал один,
Тебя мы долго ожидали,
И светел ты сошел с таинственных вершин,
И вынес нам свои скрижали.

Казалось, Николай Гнедич достиг желаемого итога и может купаться в лучах славы. Но вот беда: непрестанно работая над «Илиадой», он подорвал здоровье, и теперь ему было не под силу составить даже скромные комментарии к переводу, на чем справедливо настаивали ученые знатоки. В горьком одиночестве он встретил смерть, прошептав напоследок стихи: «Печален мой жребий, удел мой жесток!»

Иная, на первый взгляд, судьба ожидала Константина Батюшкова. Поначалу он с жаром принялся за перевод певучих итальянских октав. Однако со временем все более и более охладевал к изнурительной переводческой работе, как это нередко бывает со впечатлительными, легко возбудимыми людьми. «Ты мне твердишь о Тассе или Тазе, как будто я сотворен по образу и подобию Божьему затем, чтоб переводить Тасса, — жаловался он Гнедичу. — Какая слава, какая польза от этого? Никакой. Только время потерянное, золотое время для сна и лени».

Тем не менее Батюшков старательно перевел первую песнь поэмы и даже опубликовал отрывки из нее. Но далее труд как будто остановился. Причина заключалась в том, что переводчика все сильнее увлекала не столько сама поэма, сколько трагическая судьба ее создателя. Хотя Торквато Тассо и посвятил бессмертное творение своему высочайшему покровителю — герцогу Альфонсу Феррарскому, тот все равно заподозрил поэта в тайной переписке со своим кровным врагом из дома Медичи. В конце концов герцог объявил поэта безумцем и посадил на цепь в доме сумасшедших. Лишь через два десятилетия папа римский, растроганный общенародной любовью к Торквато Тассо, решил короновать его лавровым венком как величайшего поэта Италии. Увы, освобожденный из узилища, на пути в Рим тот скончался.

Константин Батюшков так проникся печальной участью итальянского гения, что написал последнюю элегию «Умиравший Тасс», которой и завершил свою единственную книгу «Опыты в прозе и стихах». После этого он забросил стихотворчество и последовал за своим кумиром в сумерки сознания. Александр Пушкин, посетив обезумевшего товарища, ужаснулся:

Не дай мне Бог сойти с ума!
Нет, легче посох и сума;
Нет, легче труд и глад.

К полноценной творческой жизни Константин Батюшков больше не вернулся. Его поселили, а точнее заточили в доме опекуна в Вологде. Время от времени заключенного поэта охватывала маниакальная идея отправиться в Рим: должно быть, он представлял себя Торквато Тассо и предвкушал коронование лавровым венком. Стремясь успокоить больного, милосердный опекун сажал его в сани и вывозил на московскую дорогу. Когда поэт засыпал, сани разворачивали в обратную сторону. И поутру вместо величавого Капитолийского холма проснувшийся узник наблюдал за окном высокие вологодские сугробы.

* * *

Легенда о двух учениках Капниста исполнена тайных смыслов и значений. Есть что-то мистическое в определении пути каждого из них. Этот путь был предначертан не столько волею учителя, сколько неким вышним отпечатком, который проявился на лицах молодых начинающих поэтов. Прозорливый учитель сумел лишь разглядеть этот знак и дать ему верное толкование. Оба ученика покорно двинулись по предназначенному пути, как будто приняли на себя обет монашеского послушания.

Действительно, и Николай Гнедич, и Константин Батюшков испытывали некий священный трепет перед исполнением своего долга. Их отношение к добровольно взятым на себя обязанностям было исключительно религиозным. Правда, предметом культа, предметом поклонения для них стали разные субстанции. Один поклонялся прекрасному творению, другой благоговел перед великолепным творцом. Один стремился в полной мере воспроизвести чудесную песнь на ином языке, создать совершенную копию совершенного образца. Другой же пытался отобразить жизненный путь своего кумира, действуя по наитию и поэтическому вдохновению, чтобы в конечном счете духовно слиться с ним и разделить его участь.

Таким образом, в легенде о двух учениках Капниста нам представлены два возможных творческих пути, которые Фридрих

Ницше некогда обозначил как путь аполлоновский и путь дионисийский. Немецкий философ полагал, что эти два различных движения, то враждуя друг с другом, то побуждая к новым творениям, стремятся увековечить некую борьбу противоположностей, соединенных единым словом «искусство». Именно в такой слиянной неслиянности, в такой раздельной нераздельности и протекает подлинная жизнь. Ибо аполлоновский путь, исполненный неустанным труда, осознанного творческого поиска и стремления к совершенству, озарен светом логического разума, тогда как противоположный маршрут проходит по неведомым тропкам сознания, среди темных чащ фантазий и пророческих интуиций.

«Живи как пишешь и пиши как живешь», — провозгласил своим девизом Константин Батюшков, определив тем самым будущий магистральный путь дионисийства в целом. Спустя сто лет этот постулат взял на вооружение Андрей Белый при создании знаменитого «общества аргонавтов», участники которого признавали «дар писать» и «дар жить» равноценными и неотделимыми друг от друга. В понимании «аргонавтов» жизнь творца стала равноправным объектом его собственных духовных исканий и поступков, а окружающая реальность обрела свойства художественного текста. Результат не заставил себя долго ждать. «Почти у всех членов нашего кружка с аргонавтическим налетом были ужасы, — констатировал Андрей Белый, — сначала мистические, потом психические и, наконец, реальные». Примечательно, что на знамени общества было начертано имя Фридриха Ницше, который представлялся «аргонавтам» не рациональным мыслителем, но безумным пророком, противостоящим общепризнанной системе ценностей. Хотя на самом деле кружку более подходило имя Константина Батюшкова, потому что установка на собственное мифотворчество в данном случае становилась принципиальной.

Со временем «аргонавтический» принцип существования сделался обязательным, причем «дар жить» постепенно вытеснял собою «дар писать». Этому способствовала философия постмодернизма, которая к закату XX века превратилась во всеобъемлющее учение. Его главное кредо — истина не выясняется, истина утверждается — позволило тоталитарным демиургам обратить весь мир в глобальный художественный текст. «Нет ничего, кроме текста», — такое откровение проповедовал Жак Деррида, апологет философии действия и интерпретации истины. Отныне, чтобы стать властителем дум, не требовалось толком никакого

сочинительства — достаточно было совершить некое публичное действие: например, ворваться в священный храм и, выкрикивая кликушескую песенку, сплясать бесовскую пляску на амвоне; или раздеться донага и, встав на четвереньки, встречать залившимся лаем посетителей картинной галереи. Так на подмостках мира воцарился перформанс, который ознаменовал собой переход от логоцентричной книжной культуры к современной видеоцивилизации, основанной на синтетическом языке мимесиса — наследнике древних дионисийских мистерий.

Казалось бы, культура Логоса потерпела сокрушительное поражение, аполлоновский путь приблизился к своему завершению. Ничего подобного: он всего лишь перестал быть мейнстримом, всего лишь ушел в глубины бытия, поскольку слово является основным инструментом логического мышления, и отказаться от него — значит отказаться от божественного творческого начала вообще. При этом светлый аполлоновский путь остался верен своей изначальной просветительской цели — всесторонне постигать явления вечного мира в сакральной системе координат.

* * *

Легенда о двух учениках Капниста ставит еще один существенный вопрос, который, на первый взгляд, кажется риторическим: для чего учитель дает своим подопечным столь трудные поручения, которые заканчиваются печальным образом? Неужели нет другого способа достичь вершины поэтического Олимпа, кроме как заняться переложением какого-либо чужеземного эпического произведения? Быть может, жалобы Константина Батюшкова на бессмысленность подобного труда не являются беспочвенными? Ведь и правда: иногда монотонная переводческая работа представляется лишенной какой-либо творческой искорки. Между тем в этом учительском задании сокрыт глубокий, можно сказать библейский смысл.

Как известно, в соответствии с божественным указанием Адам выполнял в райском саду три функции. Прежде всего, он возделывал этот сад и охранял его, то есть выполнял обычные обязанности садовника и сторожа. А вот третья функция — удивительная. Господь доверил человеку невероятно сложное дело — дать имя полевым зверям и небесным птицам. При этом Он предупредил

его от вкушения плодов с древа познания. Человек занимался именованием как бы вслепую, не располагая какими-либо сведениями о сущности представленных явлений и в то же время не имея возможности рассчитывать на подсказку со стороны. Господь присутствовал на данном таинстве всего лишь в качестве наблюдателя, чтобы испытать свое создание на способность мыслить — способность дать бытию слово. Таким образом, имя становилось местом встречи смысла человеческой мысли и имманентного смысла предметного бытия, местом встречи идеи небесной птицы с самой небесной птицей, местом встречи эйдоса полевого зверя с самим полевым зверем. Здесь осуществлялся творческий акт, который в действительности и подтверждал основную характеристику человека как творца, созданного по образу и подобию Божьему.

Аналогичное подтверждение хотел получить и Василий Капнист, когда поручил своим ученикам переложить хорошим русским слогом какую-нибудь древнюю эпическую песнь. По существу, он действовал в соответствии с божественным указанием и возлагал на них обязанность научиться исполнять третью функцию Адама. Получив для труда райский сад — прекрасное художественное полотно, ученики начинали как бы заново давать имя предметам бытия, изображенным на холсте и уже обозначенным иным словом, еще непонятным для соплеменников. От них требовалось одно — быть точными при воспроизведении этого имени на своем языке, не потеряв при этом изначальной сакральной сущности слова. В данном случае ученики проходили испытание на способность мыслить, способность стать настоящими творцами.

Надо сказать, что подопечные Капниста сразу уловили глубокий, библейский смысл полученного задания. Николай Гнедич, усердно работая над переводом «Илиады», обнаружил в Гомере признаки божественного первотворца. В своей поэме «Рождение Гомера», сочиненной в часы отдохновения от главного труда, он представил древнегреческого поэта как подлинного Адама, который «первым на землю свел язык небесный», руководствуясь при этом не темным интуитивным началом, но ясным логическим — «очаи разума». Нет сомнения, что и сам Николай Гнедич следовал по этому светлomu аполлоновскому пути.

Второй же ученик Капниста с такой страстью приступил к переложению рыцарской поэмы Торквато Тассо, что вскоре стал все более и более отождествлять себя с ее создателем. Этот про-

цесс отождествления (идентификации) был описан еще древнегреческим сочинителем Лукианом Самосатским на примере одного танцора, который, представляя на сцене неистового Аякса, сам впал в неистовство: «он до такой степени сбился с пути, что зритель с полным правом мог бы принять его самого за сумасшедшего, а не за играющего роль безумного». С Константином Батюшковым случилась похожая история, но предметом его подражания стал не обезумевший герой Троянской войны, а романтически настроенный поэт, воспевший крестовый поход за освобождение Гроба Господня.

Казалось бы, в таком уподоблении не было ничего необычного. В конце концов, многие христиане видели смысл своего существования в подражании Иисусу Христу, Который говорил: «Я свет мира: кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Иоанн, 8:12). Другое дело, что на пути полной идентификации с итальянским гением Константин Батюшков в один прекрасный день ощутил себя состоявшимся творцом, способным давать имя предметам бытия и создавать свое художественное полотно — возделывать собственный райский сад. И вот тогда он усомнился в необходимости исполнения поручения, данного ему учителем: «Неужели я сотворен по образу и подобию Божьему затем, чтоб переводить Тасса?» В нем разгорелся тот яростный, можно сказать люциферовский дух соперничества, который сопровождает творческий процесс, изначально подражательный в своей основе.

Эту особенность поэтического перевода некогда подметил поэт Василий Жуковский — младший современник Капниста. «Переводчик в поэзии есть соперник», — утверждал он, имея в виду не мифотворческую конкуренцию с автором подлинника, но чисто творческую состязательность — соответствующую возможность создать оригинальный художественный текст, в той или иной мере верный духу подлинника. Сам Жуковский рассматривал эту возможность лишь в созидательном ключе, порицая дионисийское стремление субъекта слиться с объектом подражания в безумном экстазе.

В таких условиях возникала проблема авторской идентичности. Действительно, когда процесс идентификации и следования высокому образцу завершался, требовалось определить, кому принадлежит созданный текст — автору подлинника или тому, кто его пересказал, «перевыразил», как говорил Александр

Пушкин. После длительного отождествления «я» и «другого» было необходимо осуществить их болезненное расщепление, а точнее — распределение ролей на первую и вторую. Поскольку, по мысли французского философа Алена Бадью, «другой», которому «я» способен подражать и уподобляться, может быть только положительным, только хорошим, то «я» при окончательном раскладе должен был обладать перед ним превосходной степенью.

Выход из щепетильной ситуации оказывался вполне презентабельным: переводчик ставил над завершенным трудом свое имя, а имя автора подлинника указывал в подзаголовке — «из Пиндемонти», «подражание Парни», «по мотивам песни Гомера». Впрочем, в золотой век русской литературы здесь не устанавливалось каких-либо жестких правил. Многие баллады Жуковского, как и элегии Батюшкова, на деле являлись переводными, но таковыми не считались, поскольку поэты осуществляли определенную творческую переработку текстов. Дух соперничества позволял перелицовывать чужие произведения на свой лад. Такое сотворчество давало неожиданные, порой удивительные результаты. Однако превосходная степень по отношению к «другому» оставалась непоколебимой. Когда Константин Батюшков перевел элегию Шарля Мильвуа «Бой Гомера и Гесиода», то в примечании честно указал на ее принадлежность французскому поэту. Александр Пушкин, ознакомившись с текстом, высказал вскользь сожаление: «Вся элегия — превосходна. Жаль, что перевод». Батюшков, опечаленный снисходительной репликой, решил в дальнейшем публиковать элегию без всякого примечания под символическим заглавием «Гомер и Гесиод, соперники».

Между тем проблема авторской идентичности обретала иную ипостась, когда сталкивалась с величием «другого» — таким величием, которое не могло быть преодолено никакой превосходной степенью. Прежде всего речь шла об авторах шедевров, по своей метафизической силе близких к Абсолюту. К таковым относились великие эпические полотна минувших веков, перевод которых на родной язык уже сам по себе составлял бы честь и славу любому мастеру. Несоразмерность «я» и «другого» определялась здесь недостижимой высотой последнего, трансцендентного по отношению к «я». Эта разность была настолько очевидна, что никто не решался переступить через невидимую грань. В своей поэме «Рождение Гомера» Николай Гнедич отважился именовать себя лишь «робким певцом, вторившим песне Гомера». И понятно,

что славное имя древнегреческого поэта по праву украсило фундаментальный труд его русского пересказчика.

Вышесказанное означает, что Василий Капнист не был свободен в выборе того или иного шедевра для последующего толкования. Тем и универсальна сакральная система координат, что она устанавливает четкую иерархию вечных ценностей. Выбор среди них обусловлен вышним началом, а не чьим-либо субъективным пристрастием. Известно, как упрекал Александр Пушкин своего незабвенного учителя Василия Жуковского, что тот пересказывает немецкие баллады вместо того, чтобы заняться настоящим делом — переложениями эпических песен Тассо или Гомера. В конце концов Жуковский откликнулся на сетования своего ученика. Его перевод гомеровской «Одиссеи» и поныне считается классическим. Очевидно: достигнутый результат стал возможен благодаря движению по аполлоновскому пути, сторонником которого являлся этот замечательный русский поэт. Другой путь неизбежно увлек бы его в сумрачную бездну сознания.

Санкт-Петербург, 2016

У САМОГО СИНЕГО МОРЯ

НАЧАЛО

У самого синего моря,
У самого синего неба
Есть остров соснового звона
И тихих ракитовых слов.

Кругом дремота древостоя,
Убогое топкое время
Да северо-западный ветер
Над Синусом Финским стоит.

И только орел поднебесный,
Ровесник библейского часа,
Пространство крылом измеряет
И время крылом золотит.

Кружится над островом Божьим,
Над островом Божьим кружится,
И реет на царскую руку,
И руку когтями когтит.

Рука исполняется мощью,
Рука исполняется силой,
Рука исполняется медью,
И медь по суставам течет.

И город встает под рукою...

ЧИТАЮ ЧАСЫ

Читаю часы на воротах вокзальных:
Там цифры томятся в колодках печальных,
Там пишет последнюю летопись ночь.
Там острая стрелка — клинок харалужный,
Ипатьевский штык со щербиной натружной,
Впопад подвернувшийся Углича нож.

Настала пора называть виноватых,
Каких-нибудь стрелочников, провожатых:
Столетие смутное, час роковой,
А он, полуночный, и вправду не ровен,
Но в темном былом, видит Бог, не виновен —
Виновен царевич, сапожник, портной.

Я тоже, я тоже виновен, не скрою:
Плачу за столетие собственной кровью,
А кто виноват, оправдается враз:
Младенца убить? То минутное дело,
Так время сказало, так время велело,
Которое знать не желает про нас.

Читаю часы на воротах вокзальных,
Там цифры томятся в колодках печальных,
Там острая стрелка — ипатьевский штык.
Ни милости, ни покаянья не будет.
Сам Каин себя никогда не осудит,
Ни водка, ни крест не развяжут язык.

ПОЛУСТАНОК

Опять полустанок в снегах Семизерья,
Где в темном ольховнике бродят поверья,
Где, зычно трубя в златокованный рог,
Несется по рельсам железная вьюга,
Где светится в центре янтарного круга
Дорожный фонарь — одинокий, как Бог.

Вдоль линии всюду змеятся сугробы,
Меж ними — путейские ржавые робы:
Рабочие чистят стальные пути.
Здесь смычка земли и лапландского неба,
Поэтому столько навалено снега —
Ему просто некуда дальше идти.

На сером столбе у разбитой калитки
Шуршат расписания ветхие свитки,
Которые ветер твердит наизусть.
Заветного часа течет ожиданье,
Но ждущим давно ни к чему расписание:
Его знать не знает окольная Русь.

Здесь все по наитию — значит, от Бога:
Ольховник и вьюга, судьба и дорога,
Здесь каждый живет потому, что живет.
Заветного часа течет ожиданье.
Когда он наступит? То Божие знание.
Последний петух все равно пропоет.

Здесь быстро темнеет да долго светает.
Я тоже из тех, кто терпение знает,
Я тоже из тех, кто с надеждой глухой
Глядит и глядит за границу озора,
Где путь обозначен огнем семафора,
Где снегом дымятся верста за верстой.

.....

Когда же промчится железная вьюга,
Застыв лишь на миг у янтарного круга,
Рабочего люда большая толпа —
Усталая, грязная, грозная, злая —
Сойдет с полустанка ордою Мамаю,
Как смерть, молчалива, глуха и слепа.

Сошедшим не надо ни рая, ни ада.
Они — из железного дымного града,
Убогим машинам отдавшие труд,
За все заплатившие кровью и солью, —
Как призраки, по снеговому раздолью
В колючую темень идут и идут.

Вон там, на седьмом километре безверья,
Их ждут золотые огни Семизерья,
Их лики угрюмы и тяжки шаги.
И я вслед за ними, за ними, за ними
Иду, ослепленный снегами густыми.
Куда же идем мы? Не видно ни зги.

CONFESSIOE

О, дайте мне взглянуть на пышный Рим!

Константин Батюшков

Белый лист, вологодский сугроб,
Снеговина раскрытой тетради...
Я листаю пустые страницы,
И становится холодно мне
От листов синеватой бумаги,
Будто я, сумасшедший, бреду
По бескрайнему снежному полю
Или еду на тройке почтовой,
Золотые подковы звенят,
Запятыя летят из-под них,
А вокруг ветровые деревни,
Горький запах оленьего жира,
Зажигает мужик сигарету
И верблюд полыхает в снегу,
И горит пирамидный Египет,
И дымится за пальмами Рим,
Где кошницы с душистой травой,
Где тимпаны гремят без конца
И хорутви колеблются в сини,
Умирает божественный Тасс,
Телеграф передал в Капитолий
Лебединое слово его:
«Я сражался с тронхеймским солдатом
И, железом ступню окрыляя,
Я стремился сквозь пепел и вьюгу
На верблюде к арабской твердыне,

Но далекая русская дева
Все равно презирает Гаральда,
А мужик из оленьего жира
Не дает мертвецу прикурить!».
Тут потухла моя сигарета,
Ветром перелистнулась страница,
Опрокинулся синий сугроб
На моем деревянном столе,
Тихо поворотилась дорога,
Не сворачивая никуда,
Оказалось, я еду назад,
Золотые подковы звенят,
Запятые летят из-под них,
А вдали пламенеют кресты
Вологодского храма Софии.

ВЕЩЕЕ СЛОВО

ЗАКЛИНАНИЕ

Есть в слове мощь,
Как в туче дождь,
Как хлеб в зерне,
Как хмель в вине,
Как в камне соль,
Как в ране боль,
Как жизнь в крови,
Как песнь в любви,
Как смерть в стреле
На острие, —
И ты стремись, вещая речь,
От порчи слово убережь.

ПЕРСЫ

*По мотивам нома
Тимофея Милетского*

1

Синь рассекая водорезом,
С разбега струг врезался в струг
И острым, как копьё, железом
Крушил сосну ладейных рук.

Когда, пронзив ладью Эллады,
Железный клюв кромсал кряжи,
На гребень варварской насады
Рвались ахейские мужи.

А если мимо корабля
Стальные молнии летали,
Удары весел синь считали,
Смерть отвращая от себя.

Размыканные корабли
Льнов опоясками сверкали:
Одни ко дну мгновенно шли,
Других же громы повергали —
Сталь побеждала красоту.

И бог войны, огнем каленный,
Срываясь с тетивы крученой,
Звеня железом на лету,
Врезался в бой стрелой точеной.

Тут смерть куски свинца несли,
Горящие льняные связки
На палках, срубленных вдали
Для бычьей пастухом острастки.

И много жизней во вселенной
Легло на жертвенник военный —
Медноголовых змей наука,
В пространство пущенных из лука.

Огнистые потоки тут
От кораблей струились ало,
Багряня гриву-изумруд
Дневною моря. Все кричало.

2

Морская сила персиян
Помчалась в море-океан:
На нем венец из рыб сверкал
И мраморились крылья скал.

Какой-нибудь фригийский ратай,
Чью землю в день не обойти,
Руками, как большой лопатой,
Копал ладейные пути.

Он плыл, как остров, по теченью,
Бичуемый кнутом ветров,
Искал повсюду путь к спасенью
И умолял своих богов.

Когда же ветер затихал,
Уста захлестывала брага:
Ее варила между скал
Отнюдь не Вакхова корчага.

И, соль из глотки изрыгая,
Зубами скрежеща во тьму,
Кричал безумец, угрожая
Морскому богу самому:

«Ты, дерзкий, видно, позабыл,
Но мой владыка неспроста
Над Геллой берега скрепил
Льняными узами моста.

Настанет время — он придет
И соснами азийских гор
Взволнует воды, а простор
Во взор блуждающий замкнет!»

3

Туда, где зыбь морская,
Стремится побыстрее
Распуганная стая
Персидских кораблей.

Летят они над бездной
В сумятице такой,
Что бьется клюв железный
О гребень струговой.

Стоит и треск, и скрежет,
И шум, и брань вокруг,
Когда железо режет
Сосну ладейных рук.

Вот в скрежете и взвизге
Удар еще страшней.
Лишь мраморные брызги
Летят из челюстей.

Кормила, гребни, ростры —
Все рушится во прах...
И было небо в звездах,
Как море — в мертвецах.

4

А тот, кто все же спасся чудом,
Кто по прибрежным скользким лудам
Добрался до Силенских скал,
Бореем напоен студеным,
Под чужеземным небосклоном
Созвездья Азии взыскал:

«О вы, мизийские разлоги,
Где чернолесья так растут,
Что златокованные роги
Запутывает месяц тут.

Вернуться б к вам, родные дебри,
Забуть о Греческой стране,
Где ветры рыкают, как вепри,
И рыщут от волны к волне.

Здесь вход в пещеру nereид,
Который день и ночь открыт:
Лежит без дна морская падь —
Мне до нее рукой подать.

Судьба, веди меня к пределу,
Откуда, не смутясь ничуть,
Ты вымостила через Геллу
Столь далеко ведущий путь.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru