

S.M.

Russica Romana

VOLUME II 1995



LA FENICE EDIZIONI

А. Б. Шишкин

Русский венок сонетов: истоки, форма и смысл

1. – Проблема соотношения формы и смысла в поэтическом тексте была поставлена беспристрастным ‘первым русским филологом’ Третьяковским. Отрицая прямую зависимость семантики от метра в оде, он связывал тематику с традицией поэтической формы или жанра¹. В *Новом и кратком способе к сложению российских стихов* 1735 г., задуманном также как свод форм и идей для создаваемой новой литературной культуры, каждый ‘образец’ новой формы сопровождался краткими сведениями о его поэтической истории. Помещенные здесь ‘образцы’ претендовали на то, чтобы открывать новый этап европейской традиции этих форм – на этот раз на русском поэтическом языке; в идеале именно они должны были начать русскую поэтическую традицию. В этой связи первостепенной для этой дальнейшей традиции должна была быть и тематика этих ‘образцов’, в какой-то мере ее предопределяющая.

Поэтому выбор тематики ‘образцов’ для Третьяковского, как можно думать, был глубоко неслучайным. Как ‘образец’ сонета в 1732 г. 29-летний Третьяковский избрал сонет де Барро (seigneur Jacques Vallée des Barreaux, 1602-1673) *Покаяние*. Тема сонета – неминуемое осуждение правосудием Божиим человека, гибель человека, но и его спасение благодаря искупительной жертве Христа. Барро, который некогда был

¹ Ср. А.Б. Шишкин, *Поэтическое состязание Третьяковского, Ломоносова и Сумарокова*, в сб. *XVIII век*, 14, Л. 1983, с. 234 и дал.

отъявленным либертином и вольнодумцем, на одре смерти провозгласил в этом сонете свое покаяние и отречение от безбожного прошлого. Литературная Франция была поражена этим стихотворением закоренелого либертина, на что, кажется, Тредиаковский намекал в французском письме к своему высокопоставленному другу Вешнякову: “Примите, сударь, сонет, который перед Вами – первый на нашем языке. (...) Это тот самый сонет, который наделал во Франции столько шума”².

В *Способе* Тредиаковский рассказал об итальянском происхождении сонета и описал его формальную структуру. Тредиаковский не раскрывал здесь символики чисел сонета – тройки, четверки и двойной семерки, из которой слагаются 14 сонетных строк (в мифопоэтической культуре семерка могла обозначать “общую идею вселенной, константу в описании мирового древа, полный состав пантеона, число сказочных героев-братьев [...] число дней недели, число дней праздников, количество цветов спектра, тонов в музыке” и т.п.³), символику, благодаря которой структура сонета потенциально обладает возможностью выражать диалектическое содержание. Но об этих предельных диалектических возможностях сонетной формы, о ее потенциальном высоком антиномизме свидетельствовал сам сонет Барро (ведь покаяние, как и обращение – центральный и высший момент жизни), примиряя две непримиримые в обычной логике тезы, ведя их к синтезу, который находился над привычным в жизни сопряжением смыслов, на некоем высшем уровне истины.

Сонет *Покаяние*, опубликованный в *Способе* 1735 г., учебнике стихотворства для многих поэтов, между прочими, и

² Цит. по Б. Успенский, А. Шишкин. *Тредиаковский и янсенисты*. Париж 1990, с. 142.

³ В.Н. Топоров, *Числа*. в кн.: *Мифы народов мира. Энциклопедия*, М. 1982, т. 2, с. 631. Ср. также рассуждения о семерке М. Волошина в заметке 1907 г. *Крестный путь*: “Семь ступеней крестного пути соответствуют семи ступеням христианского посвящения, символически воплощенного в архитектурных кристаллах готических соборов”. Пятая ступень для Волошина – смерть на кресте, седьмая – воскресение. М. Волошин, *Стихотворения и поэмы в 2 томах*, т. 2, Париж 1982, с. 64-65.

Л. Гроссман, начинал Вячеслав Иванов: он обогатил русскую литературную культуру новой 'царственной' формой. Это форма венка или короны сонетов.

Русские сонетные венки – замечательный этап развития русского сонета и специфически русский вклад в европейскую сонетную традицию. История русских сонетных венков представляет самостоятельный эпизод в общеевропейской истории венка и неожиданным образом открывает структурные и смысловые возможности этой формы, взаимодействие в ней традиции и смысла. Но сначала нужно кратко остановиться на европейской традиции венков сонетов⁵.

2. – Венок сонетов, как и сам сонет, был изобретен в средневековой Италии. Строгие правила его формы были выработаны в XV веке в Тоскане.

Согласно утвержденным основанной в 1460 г. Сиенской Академией правилам, сонетный венок (*corona dei sonetti*) "состоит из 15 сонетов, последний из коих именуется 'маги-

⁵ Существенные сведения о венке содержатся в книгах Н. Н. Шульговского, *Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения*, СПб.-М. 1914, с. 489-499; W. MÖNCH, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg 1955, S. 30-32; J. FULLER, *The Sonnet*. s.l. 1978, p. 37-50. Некоторые современные литературные энциклопедии и справочники определяют форму венка сонетов как последовательность, как правило, семи сонетов, где последняя строка первого сонета тождественна первому стиху второго сонета и т. д. – см. M. GRAY, *A Dictionary of Literary Terms*, s.l. (1984) p. 59; K. BECKSON-A. GANZ, *Literary Terms. A Dictionary*, N.Y. 1989, p. 53-54; *Dictionary World Literary Terms*, ed. by J.T. SHIPLEY, London 1970, p. 308; C. BALDICK, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford 1990, p. 49. Такого рода определения основаны на недоразумении.

Исследовательские работы, посвященные теории и истории венка сонетов, немногочисленны. Это работы венгерско-американского лингвиста и стиховеда Яноша Лотца (JANOS LOTZ): 1) *The structure of the sonetti a Corona of Attila József*, in "Acta Universitatis Stocholmiensis, Studia Hungarica Stocholmiensis", 1, 1965; 2) *Szonetkoszorú*, Budapest 1976. Недавно появилась статья P. SCHERBER, *Der Sonettenkranz. Eine slovenische Gattung?*, in *Gattungen in den Slawischen Literaturen. Festschrift für A. Rammelmeyer*, Köln-Wien 1988, S. 727-737. В печати находится статья исследовательницы из Констанца E. GREBER, *Wortwebstühle oder: Die Kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu neuen Gattungskonzeption*.

Первый такие неканонические короны писал родившийся в один год с Данте Алигьери тосканский поэт Фольгоре да Сан Джиминьяно (1265/75 – до 1332). Одна его ‘корона’ – цикл из восьми сонетов, посвящена дням недели (7 – по дням недели, +1 – посвящение), другая – 12 месяцам года (1 сонет – посвящение + 1 сонет – заключение, 12 – по числу месяцев). Уже из одного названия этих сонетных венков можно увидеть высшую цель новой поэтической формы: описать неделю или год человека значит описать такую форму, такую структуру или единицу, из которой построен весь ‘макромир’ человека, его вселенная. Таким образом, сама эта форма есть некий законченный художественный ‘микромир’, малая вселенная, в себе заключающая, в себе описывающая, в себе скрывающая ‘шифр’ Человека и Космоса. Когда же от смысла заглавия Фольгоре мы обратимся к самому его венку, мы увидим, что это еще не все. Корона посвящена “a la brigata nobile e cortese” – благородной и учливой компании и ‘коронует’ (‘коронует’, будучи ‘короной’) ее предводителя Никколо из Сиены; из дальнейшего ясно, что художественное пространство цикла Фольгоре находится в некоем волшебном веселом придворном мире, своего рода земном рае, в каком-то смысле подобном миру Бокаччо⁷.

Эта топика передается через ‘память жанра’ последующей традиции сонетных корон. Художественное действие многих венков, как канонических, так и неканонических, зачастую начинается на земле и продолжается на небесах, рассказывая самые основные, центральные моменты религиозной и исторической жизни мира. Это ренессансное ощущение причастности искусства к обеим сферам бытия в одном сонете выразил Шекспир: “The poet’s eye, in a fine frenzy rolling, // Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven”.

Так младший современник Данте и Фольгоре, поэт Фацио делли Уберти (ок. 1305 – после 1367) сочинил венок, в котором

⁷ С. KLEINHEZ, *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220-1321)*, Lecce s.a., p. 187.

покой. Душа моя ожидает первого начала и конца”, – может относиться как к кольцевой форме ‘короны’ Донна, так и к ее содержанию – некоему ‘шифру мироздания’, воспроизведенному, в свою очередь, в форме ‘короны’, где последняя строка седьмого сонета искусно возвращает читателя к первой строке начального сонета. Эта первая и последняя строка донновской ‘короны’ – смысловая доминанта всего текста – является обращением поэта к Христу, Которого поэт просит принять “this crown of prayer and praise”, то есть сонетную ‘корону’. ‘Corona’ – ‘корона’ у Донна таким образом – как принцип построения текста, так и ряд вписанных друг в друга смыслов.

Комментатор Донна предлагает сопоставить донновскую ‘корону’ с католическим ‘Розарием’ или ‘Короной’ Деве Марии⁸. Такого рода сопоставление может иметь место. Оно демонстрирует, однако, еще более существенную связь сонетной короны (этимологически – цветочной!) с символом розы – наверное, наиболее универсальным символом европейского средневековья и возрождения.

В христианской иконографии роза символизировала чашу с Кровью Христовой, Язвы Христовы. В *Божественной Комедии* роза – мистический символ, лепестки ее – души праведных, а высший из них – Богородица⁹. Символ розы видим мы и в архитектурном ‘розане’ или ‘розе’ – круглом резном окне на фасадах романских и готических церквей. Знаменитые витражи ‘розана’ парижской готической церкви 13 века ‘Сэнт Шапель’ изображают цветок розы, лепестки которой, произрастая из центра, объемлют все мироздание, точнее, взаимодействуют с мирозданием и организуют его.

Графическую идею подобного ‘розана’ можно увидеть в композиции и смысловой структуре сонетных венков – прежде всего ‘правильных’ (см. схему). Например, магистрал воло-

⁸ *The Complete English Poems of John Donne*, ed. by C.A. PATRIDES, London 1985, p. 430.

⁹ Ср. хотя бы J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Rose*, in *Dictionnaire des Symboles*, Paris 1982, p. 882; В.Н. ТОПОРОВ, *Роза*, в *Мифы народов мира*, М. 1982, т. 2, с. 386.

синтез обеих мыслей”, по дефиниции В. Брюсова¹⁰). Все это могло открывать самые интересные поэтические возможности.

3. – Первая корона сонетов в России явилась в свет в 1889 году. Это был *Сонетный венок* словенского поэта Ф. Прешерна, переложенный на русский язык, с соблюдением всех соответствующих венковых канонов, талантливым поэтом и переводчиком Федором Коршем (между прочим, учителем по Московскому университету В. Брюсова, посвятившего прежнему учителю стихотворение *Речи медной*¹¹). Но в 1889 г. эта поэтическая форма казалась чуждой для оскудевшего русского стихотворства тех десятилетий, когда в отборе уже имеющихся стихотворных форм руководствовались в первую очередь привычностью и простотой¹². Сонетный жанр находился в упадке. Поэт П.Д. Бутурлин имел все основания писать о сонете: “Наши писатели почему-то боятся его, и я хорошо помню, как однажды в Ялте Надсон мне сказал, что он не пишет сонетов потому, что их следует писать с последней строчки. Нечего греха таить: у нас сонет не только не считается трудным, но и, что хуже и несправедливее всего, он считается фокусом. Виновата в этом отчасти наша поверхностная культура, которая еще имеет довольно неправильное понятие о красоте”¹³.

Все переменялось в первые два десятилетия XX века. Это время определяли как эпоху русского культурного и религиозного возрождения, но она была в том числе и эпохой возрождения стиха. “Это было временем широчайшего обновления и перестройки всей системы поэтических средств, напоминавшим эпоху романтизма, а отчасти даже эпоху реформы Третьяковского-Ломоносова. (...) Вместе с русской классикой в (...) поэтический обиход вернулась и мировая классика (...) Эксперименты делались в области нового и неиспытанного –

¹⁰ В. Брюсов, *Собрание сочинений*, т. 3, М. 1974, с. 542.

¹¹ В. Брюсов, *указ. соч.*, т. 3, с. 322.

¹² М.Л. Гаспаров, *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*, М. 1984, с. 203.

¹³ Цит. по статье Л. Гроссмана, *Поэтика сонета*, в *Проблемы поэтики*, М.-Л. 1925, с.136.

ного, бытия, небытия и сверхбытия. В сонете *Макрокосм и микрокосм*, посвященном философу Н. Бердяеву, Вяч. Иванов писал о единстве мироздания, где микрокосм-человек связан с макрокосмом-вселенной. В своих сонетах Вяч. Иванов прямо продолжал сонетную традицию Данте и Петрарки.

Обращение русских символистов к формам и системе идей прошлых эпох – античности, средних веков и Ренессанса – составляло важный элемент их идеи культуры. Девизом было пережить в сегодняшнем искусстве все века и народы. Символисты – Вяч. Иванов, М. Волошин, Эллис – каждый по-разному стремились дальше продолжать средневековый путь символического искусства. Их целью было возродить религиозный и культурный синтез средневековья, культ Данте – поэта, мистического тайновидца и кодификатора средневекового мировоззрения, а их современник философ Л. Карсавин писал глубокое исследование об основах средневековой религиозности в XII-XIII веках. Показательно, что богослов и философ о. П. Флоренский, во многом близкий русскому философскому символизму, писал о себе, что “собственное мировоззрение считает соответствующим по складу стилю XIV-XV вв. русского средневековья, но предвидит и желает другие повторения, соответствующие более глубокому возврату к средневековью”¹⁷. В творчестве Вяч. Иванова едва ли не центральное место занимали символы и образы средневекового синтетического искусства – прежде всего символ розы. У Вяч. Иванова “роза всюду: она как бы в миниатюре сжимает весь мир”, – отмечал М. Бахтин¹⁸. В ивановском цикле *Rosarium* “роза воедино связывает бесконечное число символов, сопровождая человека от колыбели через брак к смертному ложу и является как бы универсальным символом мира и человеческой жизни”¹⁹.

Все это может объяснить интерес русских символистов к возникшей в средневековой Италии сложной и изощренной поэтической форме – она стала для них своего рода сонетной

¹⁷ П. Флоренский, *Автореферат 1925-26 гг. для ‘Энциклопедического словаря... Гранат’*, цит. по С.М. Половинкин, *Логос против хаоса*, М. 1989, с. 42.

¹⁸ М. Бахтин, *Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов*, в ИДЕМ, *Эстетика словесного творчества*, М. 1979, с. 383.

¹⁹ В.Н. Топоров, *Роза*, в указ. соч., т. 2, с. 386.

Еще до публикации в журнале “Аполлон” в 1910 г., венок стал известен современникам благодаря чтениям, которые Иванов устраивал. На одном из таких чтений присутствовал М. Волошин. Надо думать, под впечатлением этого чтения уже в августе 1909 г. он сочинил свой венок, который назвал *Corona astralis* – *Звездная корона*. Создание формы сонетного венка соответствовало концепции поэтического слова Волошина, который писал в том же 1909 г.: “Сплетаю из них [слов] праздничные венки так, чтобы не только внешняя гармония линий и красок ласкала глаз, но чтобы законченность круга была основана на внутреннем соответствии тех слов, из которых он сплетен. Так из многих слов я сплетаю единый венок, нахожу одно имя, чистое и непризнанное и несу его в мир, чтобы узнать, которая из вещей откликнется в него.”²²

В ноябре 1909 г. волошинский венок сонетов должен был обсуждаться на заседании редакции “Аполлона”, но из-за болезни Анненского это чтение было переложено на более поздний срок. Этот эпизод изобразил Хлебников в своей ‘сатире’ в ноябре 1909 г., обыгрывая сходство поэта с Зевсом: “Из теста помещицкого изваянный Зевес // Не хочет свой ‘венок’ вытаскивать из-за молчания небес”²³.

Волошин вслед за Вячеславом Ивановым видел в ‘венке сонетов’ диалектическую структуру, в которой может быть воплощено космическое или апокалиптическое событие. От Иванова же шла и взаимосвязанная ‘макрокосмическая’ и ‘микрокосмическая’ символика *Звездной короны*: ее можно читать как повествование о драме космического мироздания и как рассказ о горестном уделе изгнанника-поэта в земном мире. Современники отмечали присутствие в этом венке элементов литературной культуры средневековья, так поэт Борис Дикс

1909 г., критика ее носила не литературный характер: “‘Венок’ разбил основной, цельный, прекрасный сонет, оставляющий столько возможностей. Темный оккультизм (‘медиумизм’ – по поводу...). Перенесение страсти в потусторонний мир.” В.И. Иванов, *указ соч.*, т. 2, с. 779.

²² “Золотое Руно”, 1909, N. 11-12, с. 55.

²³ “Не могу Вам сказать, как я огорчен невозможностью присутствовать сегодня при обсуждении Вашего ‘Венка’”, – писал И. Анненский к Волошину 4 ноября 1909. См. публикацию А.В. Лаврова в *Ежегоднике рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 г.*, Л. 1978, с. 253.

наблюдению Б. Филиппова – как бы два концентрических круга, сопрягающих сферы бытия– инобытия – небытия²⁷.

Второй венок Вячеслава Иванова *Два града* был написан в середине мировой войны. Поэт ощущал, что поворотный пункт европейской и российской истории приближался и что в диалектике исторического процесса этот пункт может стать последним этапом спора Человека с Богом. Летом 1915 г. Иванов писал поэму *Человек* – позднее он скажет, что эта поэма “уже не реконструкция, но синтетическое изображение всего моего мирозерцания в виде одного космического мифа”²⁸; венок сонетов составлял последнюю часть ‘лирической трилогии’ поэмы. “Тон этой последней части (венка сонетов) апокалиптический. Эти настроения навеяны, конечно, войною”, – пояснял 23 июля 1915 г. Вячеслав Иванов, посылая поэму редактору-издателю “Аполлона” С.К. Маковскому²⁹.

Название венка *Два града* в журнальной публикации было пояснено эпиграфом из бл. Августина: “Fecerunt igitur civitates duas amores duo: terrenam scilicet amor sui usque ad contemptum dei; caelestem vero amor dei usque ad contemplum sui” (*De Civ. Dei*, XIV, 28). Венок сонетов поэтически рассказывал о начале мира и об апокалиптических катастрофах в его конце. Последняя космическая драма происходит в сердце человека. Человек-Адам, как и весь человеческий род, вмещает в себя и Каина и брата его Авеля. Сплетение этих противоположных начал стремится воплотить диалектическая сверх-форма сонетного венка.

После выступления Иванова в марте 1916 г. с чтением и объяснением поэмы в Религиозно-философском обществе один критик порицал сочинение Иванова за то, что ‘религиозные откровения’ облечены в нем в “труднейшую, изощреннейшую

²⁷ Цит. по М. Волошин, *Стихотворения*, Париж 1982, с. 470.

²⁸ *Письмо В.И. Иванова к Е. Д. Шору ок. 20 августа 1933 г.*, цит. по Д. СЕГАЛ, *Вячеслав Иванов и семья Шор*, “Cahiers du Monde russe”, XXXV (1-2), 1994, с. 343.

²⁹ Цит. по А.Б. Шишкин, *К истории поэмы ‘Человек’ Вяч. Иванова*. – “Известия РАН, Серия Литературы и Языка”, т. 51, № 2, с. 53.

Крест на плече, я шел в Иерусалим;
Как магу, Дьявол мне грозил сквозь дым;
Мара³² судил мне плаху гильотины;

И с Пушкиным я говорил как друг;
Но внятны мне звонки трамваев вокруг,
Как много всех, и все же я – единый!³³

В 1918 г. у Брюсова возник замысел нового сонетного венка. Темой его должна была стать история человечества в исканиях тайн и высшего смысла мира. Этапы этой истории были обозначены в названиях первых 14 сонетов: *Атлантида, Халдея, Египет, Эллада, Элинизм и Рим, Римская империя, Переселение народов, Средние века, Возрождение, Реформация, Революция, Наполеон, Деятнадцатый век, Мировая война XX века*. Сам венок Брюсов назвал *Светоч мысли*. По сравнению с венками Иванова, Волошина и Бальмонта, в форме брюсовского венка при желании можно было найти какие-то изъяны, а поэтический рассказ о прогрессе рационального знания человека мог показаться холодным и риторичным. Быть может, по этой причине Брюсов не печатал его при своей жизни.

Уже в середине 1910-х годов у сонетных венков Вячеслава Иванова, Волошина и Бальмонта появляются подражатели и последователи. Короны сонетов стали писать дилетанты и дебютанты в поэзии – как опыт пера – не слишком рассчитывая их публиковать. Таковы венки А. Анисимова 1916 и Д. С. Усова 1921 г. Топику во многом определила мировая война: размышление о судьбе человечества с точки зрения конца мира. Таковы *Терновый венок* Н. Шульговского 1915 и *Дракон* Вл. Пруссака 1917 г. Название последнего венка – прямая аллюзия на апокалиптический образ, в поэзии Вл. Со-

³² Мара – Марат (прим. В. Брюсова).

³³ Выходные данные венка Брюсова, как и других цитируемых ниже венков см. в *Материалах к библиографии* В.П. Тюкина, следующих ниже.

Внимая Вестнику таинственных вещаний,
 В пещеру темную вхожу я, как в чертог,
 Ищу звезды надежд, взирая на восток,
 В страну былых чудес бегу чрез степь скитаний.

Мой путь ведет меня в смиренный Назарет:
 'Глас вопиющего' разносится в пустыне,
 Во тьму народную нисходит горний Свет,

И злоба и вражда растут вокруг святыни,
 Рыдает скорбная Мария у Креста...
 Пред ложем вечности безмолвствуют уста...

В послереволюционный период начинается новый этап истории русского венка сонетов. Его история еще не написана. Наметим только некоторые направления дальнейшего развития этой формы.

Линия Вячеслава Иванова продолжается в венке 1918 г. яркой и талантливой поэтессы Веры Меркурьевой³⁵. Ивановскую традицию завершает *Венок сонетов* Л. Карсавина. В тюрьме, где ему не давали бумаги и карандаша, он подводил итоги своей жизни и философии, сочиняя в уме венок сонетов. В начале 1950-х гг. в лагере Абезь Карсавин смог записать его. Вот магистрал Карсавина – его последний диалог о смерти с Богом:

Ты все один: что будет, и что было,
 И есть, и то, что может быть. Тебе
 Сияет все, как на небе светило,
 И движется, покорствуя Судьбе.

Безмерная в Тебе сокрыта сила.
 Являешься в согласье и борьбе
 Ты, свет всецелый, свет без тьмы в себе.
 И тьма извне Тебя не охватила.

³⁵ Ср. о ней прежде всего М.Л. ГАСПАРОВ, *Вера Меркурьева – неизвестная поэтесса круга Вячеслава Иванова*, в *Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph*, Heidelberg 1993, S. 113-126.

de l'aimée. Ainsi la couronne poétique devient couronne mortuaire. Ces quatorze rencontres, j'aurais aimé de les voir illustrées par sept de vos gravures..."³⁸

После многочисленных переработок (между прочим, Зданевич пытался сам переводить свой венок на французский!) поэт завершил свое сочинение к 1954 г. В издании венка участвовали прославленные 'левые' художники Альберто Джакометти и Жорж Брак. Обращение футуриста и ниспровергателя традиционных форм к сонетному венку – как для репутации футуриста, так и для истории русского венка – могло бы показаться скандалом, или, по словам историка ильяздовского 'всечества', абсурдом. Но сонет дает лишенному отечества изгнаннику-поэту отсутствующую у него землю и материю, сонет связывает воедино все эпохи и все европейские цивилизации, ибо он тот единственный микрокосм, который в мире, где все движется, не обращая внимания на человека, остается чем-то постоянным³⁹. В чем-то аналогичны, быть может, были причины обращения к форме сонетного венка итальянского авангардиста А. Занзотто, который создал экспериментальный 'гиперсонет'⁴⁰.

На магистрали Ильязда о загробной встрече с возлюбленной, написанном, согласно его традиции, без пунктуации и строчных букв, мы оборвем наше отрывочное изложение первых десятилетий истории русского сонетного венка:

ЧУЖДА БОЯЗНИ СЛЕДУЕШЬ ЗА МНОЙ
САМА ТОГО БЫТЬ МОЖЕТ НЕ ЖЕЛАЯ
НАД СОБСТВЕННОЙ НЕ ВЛАСТНА ГЛУБИНОЙ
НЕ МЕРТВАЯ УЖЕ И НЕ ЖИВАЯ

ПЛЕНЕННОМУ БЕСЕДОЙ ОГНЕВОЙ
ПОДСКАЗКА МЕДЛЕННОМУ ЗАТЯЖНАЯ
УСЛЫШУ ПРИГОВОР БЕЗМОЛВНЫЙ ТВОЙ
ЗАКАТНЫХ ЗВЕЗД ПОБЕГИ ПОЖИНАЯ

³⁸ Цит. по ILIAZD, *Sentence sans paroles*, Paris 1990, с. без нумерации.

³⁹ А. MARKOWICZ, *Il'ja Zdanevic (Iliazd)*, in *Storia della letteratura russa. Il Novecento. I. Dal decadentismo all'avanguardia*, Torino 1989, p. 696.

⁴⁰ А. ZANZOTTO, *Il Galatea in Bosco*, s.l. 1978.