

Леа Пильд

MUSICA AETERNA В ПОЭЗИИ
РУССКОГО ПОЗДНЕГО
РОМАНТИЗМА И МОДЕРНИЗМА

Леа Пильд

MUSICA AETERNA В ПОЭЗИИ
РУССКОГО ПОЗДНЕГО
РОМАНТИЗМА И МОДЕРНИЗМА



1632

UNIVERSITY OF TARTU

Press

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Издательского совета Тартуского университета
и Института иностранных языков и культур*

Редактор и составитель именного указателя *Мария Боровикова*

Технический редактор *Светлана Долгорукова*

Оформление обложки *Калле Паалитс*

На передней обложке использована картина «Святая Цецилия с ангелом» (1621) Орацио Ломи Джентилески (Orazio Lomi Gentileschi), на задней обложке — «Музыканты» (1597) Микеланджело Меризи да Караваджо (Michelangelo Merisi da Caravaggio)

ISBN 978-9916-27-791-1 (print)

ISBN 978-9916-27-792-8 (pdf)

Copyright: Lea Pild, 2024

University of Tartu Press

www.tyk.ee

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	7
I. О поэзии Константина Случевского	15
О литературных претекстах и рецепции стихотворения К. Случевского «После казни в Женеве»	17
Литературный и музыкальный контекст поэтического цикла К. Случевского «Мефистофель»	29
Поэтический мир Жуковского как объект художественной рефлексии К. Случевского	40
О метаисторических балладах К. Случевского	59
К. Случевский и М. Лермонтов (о стихотворениях Случевского, написанных пятистопным хореем)	73
Некрасовские мотивы в поэме К. Случевского «Поп Елисей»	89
Александр I в поэме К. Случевского «Призрак»	100
К. Случевский — несостоявшийся соратник «старших» символистов: взгляд Валерия Брюсова	113
II. Музыка в поэзии позднего русского романтизма и модернизма	127
«Правда» о личности Моцарта в поэме Я. Полонского «Кузнечик-музыкант»	129
“Concordia discors” и другие музыкальные понятия в творчестве А. К. Толстого 1850-х – начала 1860-х гг.	145
Семантический ореол музыки Бетховена в творчестве А. Фета	159

Поэтические смыслы в цикле А. Фета “Romanzero”: перевод музыки в слово	177
Идея мировой музыкальной гармонии в поэтическом языке А. Фета	193
О литературном контексте некрасовской цитаты у М. Кузмина	206
Моцартовские и блоковские мотивы в поэтическом цикле М. Кузмина «Пути Тамино»	223
Литература	239
Kokkuvõte	254
Summary	257
Именной указатель	261

ОТ АВТОРА

В этой книге речь пойдет о стихах пяти поэтов, это — А. Фет, Я. Полонский, А. К. Толстой, К. Случевский и М. Кузмин. Творчество первых четырех авторов относится в основном ко второй и отчасти первой половине XIX века. Последние прижизненные произведения Случевского вышли в самом начале следующего столетия, когда модернист М. Кузмин только дебютировал в литературе. В исследовательской традиции принято называть Фета, Полонского и А. К. Толстого поздними романтиками и несмотря на то, что существуют оправданные попытки видеть в поэзии Случевского параллели с русским декадентством, мы будем считать этого поэта также скорее поздним романтиком, с точки зрения той темы, которая объединяет в нашей книге всех авторов, а именно — темы музыки. Наша книга состоит из статей, написанных в течение двух последних десятилетий, они были исправлены и дополнены нами при подготовке настоящего издания.

«Музыкальность» будет пониматься здесь как толкование музыки в поэзии, как музыкальный экфрасис, т. е. попытка автора описать музыкальное произведение, образ композитора или звучание музыкального инструмента в слове. В книге сделаны попытки выявить, какие сочинения музыкальной классики были (или могли быть) знакомы поэтам, о которых идет речь. Знание таких фактов, хотя бы гипотетическое, оказывает, как нам кажется, серьезное воздействие на осмысление поэтических текстов, придавая им ту глубину и неоднозначность, которая скрыта от читателей, не задумывающихся над возможными музыкальными кодами стихотворных произведений. Затронут и вопрос о том, как меняется стихотворение, положенное композитором на музыку, какие поэтические смыслы теряются, когда словесный текст становится объектом музыкального прочтения. Мы не будем рассматривать «музыкальность» как особое построение поэтического синтаксиса, как аллитерацию и ассонанс, эвфонию,

«мелодику» или ритмику стиха¹. Параллельно с музыкальной топикой мы анализируем также другие формы проявления традиционализма в русской поэзии: лермонтовский и некрасовский пласты в стихах Случевского, роль балладной традиции у Случевского и Фета, функцию положенных на музыку стихов Некрасова в канонизации гомоэротической темы и не выявленные прежде обращения к Блоку у Михаила Кузмина.

Средоточием наших разысканий стала музыкальная образность А. Фета. В статье о семантическом ореоле музыки Бетховена показаны связи стихов Фета с немецкой музыкальной эстетикой и литературой: с образами и понятиями В. Ваккенродера, Новалиса, Э. Т. А. Гофмана и Беттины фон Арним. В работе о поэтических смыслах цикла “Romanzero” выявляется попытка Фета отобразить в слове элементы вокального цикла Ф. Шуберта на слова В. Мюллера «Прекрасная мельничиха» и песни Шуберта/Шиллера «Жалоба девушки». В статье «Идея мировой музыкальной гармонии в поэтическом языке Фета» мы обращаемся к попытке поэта описать в стихах и критической прозе идею «музыки сфер», которая восходит к платоновско-пифагорейской системе представлений о «звучащей Вселенной». Как удалось выяснить, намеренно акцентированное обращение поэтов середины века (Фета, Полонского и А. К. Толстого) к ряду глубоко укорененных в европейской культуре музыкальных понятий было связано с противостоянием позитивизму и атеизму русских радикально мыслящих демократов, принижавших роль искусства в культуре. Против «утилитарного» искусства и преувеличения роли научного знания была направлена поэма Я. Полонского «Кузнечик-музыкант» (1859), где автор в шуточной форме воскрешал мысль о Моцарте (со дня рождения композитора исполнилось 100 лет в 1856 году) и моцартианстве как неумирающем свойстве музыки и музыкантов, вопреки тому, что Н. Чернышевский в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) объявил Моцарта и Бетховена

¹ Хрестоматийным исследованием на эту тему является статья Б. Эйхенбаума «Мелодика русского стиха» [Эйхенбаум 1922]. Полемику с автором этого исследования об аналогии трехчастной музыкальной формы с композицией некоторых стихотворений Фета см.: [Кац 2024: 34–44].

неактуальными и бессмысленными для современности композиторами. Примерно в это же время пишет свою посвященную Моцарту и Э. Т. А. Гофману драматическую поэму «Дон Жуан» А. К. Толстой, признавший позднее, что поэма была направлена «против практического направления в нашей беллетристике». Если Полонский в своей поэме обращается к традиции Пушкина и его маленькой трагедии «Моцарт и Сальери», то автор «Дон-Жуана», также вспоминая Пушкина и его другую маленькую трагедию «Каменный гость», апеллирует к некоторым важным для истории музыкальной эстетики терминам, восходящим к античности и средневековым текстам. Это понятия, которые описывают божественное устройство Вселенной («несогласное в согласном» и «любовь» как музыкализирующее и упорядочивающее мир начало).

Другим смысловым центром нашей книги стала поэзия Константина Случевского, бывшего, несомненно, самой яркой фигурой среди всех сочинителей стихов в последней трети XIX века после Фета (если не принимать во внимание вступивших в литературу в 1890-е годы «старших» символистов — З. Гиппиус, В. Брюсова и др.). Далеко не все статьи этого раздела сосредоточены на музыкальной теме, но почти каждая из них затрагивает те или иные музыкальные аспекты стихов Случевского. В его поэзии много музыкальных образов и большинство из них образуют своего рода музыкальный антимир, музыку, выражающую экзистенциальное Зло. Самый известный персонаж поэта — это Мефистофель², сознательно вносящий в жизнь музыкальную дисгармонию и с наслаждением дирижирующий своим (а не божественным) «концертом творенья». Однако и Случевский, подобно Фету, пытается иногда переводить классическую музыку в слово. В стихотворении «Девятая симфония» (1880) он обращается к известному

² Интересно, что у Случевского были подражатели — современные ему поэты. Например, не отличавшийся особым талантом Аполлон Коринфский написал стихотворение «Карнавал» (1895), куда включил рифменную цитату из цикла Случевского «Мефистофель» и перечислил ряд музыкальных инструментов, составляющих почти целый оркестр. Некоторые из них в русской поэзии до этого не упоминались: «Лукавый Мефистофель / К наивности самой / Склоняет резкий профиль, / Обвив ей стан рукой. // Глядят полишинели / На них со всех сторон — / Под вздох виолончели, / Под скрипок томный стон... // Мандола, мандолина, / И флейты, и фагот; / И ширится картина, / И вихорь-вальс растет...» [Поэты: 439].

сочинению Бетховена, его последней симфонии. Догадаться об этом можно по заглавию стихотворения и описанию силы воздействия музыки на лирического субъекта³. Это не экфрасис, хотя здесь есть следы описания симфоний Бетховена в немецкой романтической литературе («море», «шум», «гроза», «ветер»), но это самые общие метафоры, которые романтики использовали в самых разнообразных контекстах. Законченного лирического сюжета в стихотворении нет, в конце оно обрывается, превращаясь во фрагмент. Уже в самом начале этого текста, написанного пятистопным дактилем, слушание музыки сменяется попыткой индивидуального творчества: «Слушаю, слушаю долго, — и образы встали... / Носятся шумно... Но это не звуки, а люди, / И от движенья их ветер меня обвевает... / Нет, я не думал, чтоб звуки могли воплощаться!» [Случевский 2004: 129]. Во второй строфе автор целиком переключается на изображение внутреннего мира лирического персонажа: «Сердце, что море в грозу, запеваёт и бьётся! / Мысли сбежались и дружно меня обступили. / Нет! Я не в силах молчать: иль словами скажитесь, / Или же звуков мне дайте — сказать, что придется!..» [Там же]. Девятая симфония Бетховена узнаваема в стихотворении еще по одной важной детали: бетховенское произведение заканчивается мощным финалом (кантатой) с участием оркестра, хора и солистов, исполняющих «Оду к радости» на текст Шиллера, переделанный Бетховеном [Кириллина 2009: 363–364]. Если герой слушает это произведение в концертном зале, то он видит не только оркестрантов, но также хористов и солистов — отсюда могли появиться «люди», в которых трансформируются «образы». Образ «людей» мог возникнуть также по ассоциации с содержанием шиллеровской оды (ср. известный, обращенный ко всему человечеству призыв: «Обнимитесь, миллионы!»). Таким образом бетховенское утопическое представление о будущем человечества настолько взволновало лирического субъекта, что он, не справившись с наплывом образов,

³ Вокруг нумерации написанных композиторами симфоний уже в XIX веке начинает формироваться легенда о скорой смерти тех, кто закончил Девятую симфонию. Действительно, Бетховен больше не писал в этом жанре и умер в 1827 году. То же самое случилось в 1828 г. с Францем Шубертом, создавшим свою Девятую симфонию. В 1896 году опять-таки после Девятой симфонии уходит из жизни Антон Брукнер. В начале XX века при таких же обстоятельствах умирают Антонин Дворжак (1904) и Густав Малер (1911).

апеллирует к абстрактному адресату («Или же звуков мне дайте, — сказать, что придется...»)⁴.

Стихи современника и близкого друга Фета Я. Полонского о слушании музыки почти лишены той конкретности, т. е. обращения к определенному музыкальному произведению, которая есть у Фета, например, в таких текстах, как «Шопену»⁵, «Anruf an die Geliebte (Бетховена)» или “Quasi una fantasia”. Как известно, Фет перенес в своей жизни глубокую психологическую травму, воспоминания о прошлом в его стихах — это во многом воспоминания о музыке, которую исполняла ушедшая из этого мира возлюбленная поэта Мария Лазич. Полонский, игравший, в отличие от Фета, на фортепиано, менее заинтересован в воспроизведении деталей описываемой музыки. Одно из стихотворений, которое посвящено П. И. Чайковскому, называется просто «Музыка». Оно представляет собой отрывок, где поэт от описания звуков музыки переходит к изображению ее переживания. Первый стих начинается с союза «И», который указывает на продолжение (звучания или слушания), а первые четыре стиха говорят и о звуках, и о восприятии музыки: «И плывут, и растут эти чудные звуки! / Захватила меня их волна... / Поднялась, подняла и неведомой муки, / И блаженства полна...» [Полонский 1885: 327]. Об изображении музыки здесь можно сказать, что передается нарастающая динамика («...*растут* эти чудные звуки» — *crescendo*), и что она гармонична, т. е. на музыкальном языке — лишена хроматизмов, диссонансов, синкопированного ритма и т. п. В пятом стихе звук превращается в визуальный образ, и лирический персонаж видит перед собой «божественный лик», т. е. слушание переходит в видение. Стихотворение написано вольным трехсложным размером с переменной анакрусой. В шестом стихе происходит ритмический слом (в первой стопе образуется дифтонг — *eu*), чтобы зафиксировать появление «божественного лика».

⁴ Не исключено, впрочем, что Случевский подразумевает трагическую первую часть симфонии. Как пишет современный музыковед, «В этой музыке звучит та же нечеловеческая мощь и в то же время безнадежная усталость материала, что и в трагических изваяниях восставшего и умирающего раба в позднем творчестве Микеланджело» [Кириллина 2009: 348].

⁵ На то, что стихотворение Фета «Шопену», написанное четырехстопным хореем, может иметь своим претекстом одну из мазурок Шопена, намекала Э. Кленин [Klenin: 285].

В последующих стихах, где постепенно уменьшается количество стоп, отражается исчезновение «лика» и постепенное затухание музыкальных звуков в более дробной фразировке. Таким образом вся тонкость и трепетность эмоционального восприятия музыки и самого ее звучания дублируются на уровне изменчивой ритмической структуры этого текста. Его финал напоминает поэтику сновидений, когда снящееся кажется неясным, смутным и туманным. Этот текст Полонского тем и интересен, что автор экспериментирует, стремясь передать звучание музыки (и ее переживание) умеренно расшатанным стихом, оставаясь в пределах классических размеров. Стоит ли за этим какой-то музыкальный текст, неизвестно, но автор подчеркнуто отказывается от такого кода прочтения, уделяя главное внимание самой технике описания музыки и туманного «божественного лика». Сходную, но не идентичную структуру имеет стихотворение Полонского «Гипотеза» («Из вечности музыка вдруг раздалась...»), также написанное в форме отрывка, но одним размером — разностопным амфибрахием. В данном случае вопрос о музыкальном претексте перестает быть актуальным, так как изображается *musica mundana* (мировая музыка), а не *musica humana* (человеческая музыка).

А. К. Толстой, также современник Фета и его приятель, кажется, и не стремился описывать музыку в слове. Попыток музыкального экфрасиса мы в его стихах не нашли. В поэзии и эпистолярном наследии Толстого обнаруживается другая интересная тенденция: он обращает внимание на музыкальную терминологию в ее историческом разрезе и включает ее в свои поэтические тексты. Возможно, интерес такого рода связан с сильным желанием узнать музыку как можно ближе, а также максимально приблизиться к музыкантам-исполнителям и сочинителям музыки.

Второй раздел книги заканчивается двумя статьями о поэте Михаиле Кузмине, представляющем уже другое направление в русской литературе — направление модернизма. Кузмин, в отличие от всех поэтов, о которых шла речь выше, был профессиональным музыкантом, поэтому его отношение к музыке и композиторам было глубоко продуманным, а не только эмоциональным или рассудочным, тем более что он сочинял музыку и сам. Музыкальные интересы Кузмина

или, другими словами — его индивидуальный музыкальный канон включал в себя композиторов нескольких веков. В список его любимых авторов входили в разное время Г. Берлиоз, Ж. Бизе, Д. Чимароза, А. Гретри, Ж. Массне, Л. Делиб, К. Дебюсси, М. Равель, Моцарт, Вагнер и др. Можно подумать, что некоторую холодность к русским композиторам⁶ (исключение делалось для оперы Мусоргского «Хованщина») Кузмин унаследовал от Тургенева, Достоевского или Фета, хотя, скорее всего, это не так, и причина равнодушия к русской музыке заключалась в профессиональной ревности Кузмина к своим особенно успешным коллегам-соотечественникам, в частности, к его учителю по контрапункту Н. А. Римскому-Корсакову. В отличие от Фета, Кузмин не стремился описывать музыкальные произведения в стихах, возможно, потому что профессиональные отношения с музыкой к этому не побуждали, контакт с музыкальными текстами был другой — более непосредственный. В статье о контексте «некрасовской» цитаты у Кузмина собственно музыкальная часть содержится во фрагменте о рецепции двух произведений Некрасова в цикле Кузмина «Вожатый»: поэмы «Коробейники» и стихотворения «Влас», к тому времени уже положенными на музыку. В статье, завершающей сборник — о моцартовских и блоковских мотивах в цикле Кузмина «Пути Тамино», мы рассматриваем, как Кузмин выстраивает образ моцартовской оперы «Волшебная флейта» в своем произведении, которое создается в сложных условиях советской жизни начала 1920-х гг. Как известно, Моцарт (наряду с Вагнером) принадлежал к числу наиболее любимых композиторов Кузмина. В начале 1920-х гг. еще не было понятно, как будет воспринята музыка Моцарта в контексте

⁶ Ср., напр., запись в Дневнике 8 сентября 1905 г. об операх Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» и «Манон» Жюль Массне: «Играл Сереже “Снегурочку” и “Манон”; к первой я достаточно охладел, но вторая меня пленяет, как и прежде» [Дневник 1905–1907: 38]. В другой дневниковой записи Кузмин намекает на заимствованный характер оперного творчества Римского-Корсакова: «Целый день играю “Руслана”. Весь Корсаков в нем» [Дневник 1908–1915: 120]. Существует, впрочем, одно исключение, когда в записи от 21 ноября 1905 г. Кузмин вписывает оперу-балет Римского-Корсакова «Млада» в контекст той особенной «русскости», которая ему близка: «Один, сначала я играл всю “Младу” и вспомнил блаженные времена кучкистов, русского, всего русского, эпигонов славянофилов, то уютное, светлое, что видится в Лескове и чего теперь не видится нигде» [Дневник 1905–1907: 73].

новой, большевистской культуры. Если другой венский классик — Бетховен — вошел в советский музыкальный канон довольно легко, благодаря своим «героическим» сочинениям, то подлинное отношение к Моцарту проявится только к началу 1930-х гг. Новая власть предпочитает видеть в Моцарте оптимистического композитора, не обращая внимания на его трагические произведения и сложные по настроению музыкальные подтексты так называемых оптимистических сочинений. Кузмин, для которого Моцарт постепенно превращается в символ всей европейской культуры, предчувствует такое отношение к Моцарту в своем «Летающем мальчике», где глазами лирического персонажа описаны некоторые элементы сценического действия в опере «Волшебная флейта». Здесь появляется мотив насилия над героем и более завуалированный мотив вмешательства нечистой силы, в результате чего искажается подлинный музыкальный текст оперы⁷.

Я от всего сердца благодарна своим российским и западным коллегам Б. А. Кацу, К. А. Кумпан, А. В. Лаврову, О. Ханзену-Лёве, Д. М. Магомедовой, Т. В. Мисникевич, А. С. Немзеру, К. М. Поливанову, Т. В. Цивьян за многолетнюю поддержку и живой интерес к моей работе. Самая сердечная и проникновенная моя благодарность моему Учителю — Заре Григорьевне Минц, без которой не было бы этой книги. Благодарю всех членов кафедры русской литературы Тартуского университета, которые одним своим присутствием и живым примером содействовали мне в моих трудах. Выражаю огромную благодарность тем, кто помогал мне в подготовке этого издания — редактору Марии Витальевне Боровиковой, техническому редактору Светлане Долгоруковой, а также издательству Тартуского университета.

⁷ Ср. характеристику книги о Моцарте (бывшего) близкого друга Кузмина, ставшего при советской власти наркомом иностранных дел Георгия Чичерина: «Итак, Моцарт, максимально сближенный словом наркома с романтиками и незаметно отдаленный от так называемых “венских классиков”, представляется одновременно реалистом, диалектиком, сыном революционной эпохи, мужественным оптимистом, проповедником коллективизма и преодоления субъективности, в конечном счете — прямым предшественником советской эпохи» [Раку]. Книга Чичерина не вышла в свет при его жизни и была впервые опубликована только в 1970 году. Надо признать, что ее содержание далеко не сводится к приведенной характеристике исследовательницы музыкальной мифологии советской эпохи. Это глубокое и по-своему новаторское исследование.

I. О ПОЭЗИИ
КОНСТАНТИНА СЛУЧЕВСКОГО

О ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРЕТЕКСТАХ И РЕЦЕПЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ К. СЛУЧЕВСКОГО «ПОСЛЕ КАЗНИ В ЖЕНЕВЕ»

Стихотворение «После казни в Женеве» было впервые опубликовано в 1881 г. во второй книжке «Стихотворений» Константина Случевского [Случевский 1881: 216–217]. Дата создания этого текста (как и многих других поэтических сочинений, принадлежащих перу Случевского) неизвестна, хотя первое его появление в печати — в год убийства императора Александра II и последовавшей казни народовольцев — не могло не соотноситься в сознании современников с названными событиями. В комментарии к изданию стихотворных сочинений Случевского в серии «Библиотека поэта» перечислены некоторые претексты «После казни в Женеве» [Случевский 2004: 711]. Попытаемся определить их функции в интересующем нас стихотворении и высказать предположения о других интертекстуальных контекстах этого сочинения.

Стихотворение отчетливо делится на две части: первая из них состоит из двух стрóf и описывает «казнь в Женеве», как она представляется лирическому субъекту; вторая, занимающая в стихотворении три стрóфы, конкретизирует реакцию «я» на произошедшее событие.

На первый взгляд, может показаться, что части противопоставлены друг другу в «пространственном» плане: Женеве — это европейское пространство «запада», а переживания героя воплощаются в образах сугубо российских реалий («балалайка», духовный гимн «Коль славен наш господь в Сионе», образ «звнящей струны», вызывающий в памяти финал «Записок сумасшедшего» Гоголя). Кроме того, в первых двух стрóфах автор отсылает читателя к целому ряду текстов, где идет речь о казнях в европейских городах. Так, например, мы находим здесь, по крайней мере, две лексические реминисценции из очерка Тургенева «Казнь Тропмана» (1870):

Тяжелый день... Ты уходил *так вяло*...
 Я видел казнь: багровый эшафот
 Давил как будто бы сбежавшийся народ,
 И солнце ярко на топор сияло.

Казнили. *Голова отпрянула*, как мяч! [Случевский 2004: 234]

Тургенев также на протяжении всего очерка подчеркивает угнетенное («вялое») душевное состояние толпы после казни⁸, и наблюдающей за ней группы зрителей:

С своей стороны, некоторые из нас рассуждали о том, должно ли давать веру словам преступника, оказавшегося таким закоренелым лгуном, повторяли подробности убийства, <...> но все это *так вяло*, так тупо, такими общими фразами, что самим говорящим становилось не в охоту продолжать [Тургенев 1983: 134].

У Случевского наречие «вяло» характеризует еще и замедленный ход времени, как его воспринимает следящий за подробностями казни лирический субъект стихотворения. Сама казнь описана чрезвычайно лаконично («Казнили. Голова отпрянула как мяч!»); в этом описании обращает на себя внимание сравнение («голова *отпрянула* как мяч»). Ср. у Тургенева:

Невольно ставил я себе вопрос: о чем думает в эту минуту эта столь покорно наклоненная *голова*? <...> или она просто старается ни о чем не думать, эта голова, и только твердит самой себе: «Это ничего, это так, вот мы посмотрим...», и будет она так твердить до тех пор, пока смерть не обрушится на нее — и *отпрянуть* будет некуда... [Там же: 147].

В стихотворении движение, производимое головой преступника, характеризуется одновременно как полет неживого предмета (мяч) и как конвульсивный жест не умершего еще человека (глагол «отпрянуть» в русском языке относится к действиям одушевленных лиц).

Последний стих первой строфы («И *солнце ярко* на топор *сияло*...») может быть соотнесен и с рядом других произведений, изображающих казнь в городах Западной Европы. Это «Последний день приговоренного к смерти» (1829) В. Гюго, письмо о казни супругов

⁸ Ср.: «И что за испитые, угрюмые, сонные лица! Что за выражение скуки, утомления, неудовлетворения, досады, *вялой*, беспредметной досады!» [Тургенев 1983: 150].

Маннингов Чарльза Диккенса (1849)⁹ и «Идиот» Достоевского (воспоминания князя Мышкина о виденной им казни в Лионе).

В приводимых ниже отрывках из перечисленных текстов свет солнца символизирует божественный промысел или обозначает несовместимость появления небесного светила с кошмарной атмосферой казни:

Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей *сверкала на ярком солнце*. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на *лучи, от нее сверкавшие*; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними... [Достоевский: 52];

Ведь смертный приговор непременно должны выносить в полночь, при свете факелов, в темном мрачном зале, холодной дождливой зимней ночью. А в ясное августовское утро, да при таких славных присяжных это невозможно! И я снова стал смотреть на желтенький цветочек, *освещенный солнцем* [Гюго: 90];

Когда вдруг появилось *яркое солнце* <...>, оно коснулось своими *золотыми лучами* тысяч поднятых кверху лиц, столь невыразимо омерзительных в своем бесчувственном веселье, что человеку в самую пору было бы устыдиться своего обличья, отпрянуть от самого себя и решить, что он создан по образу и подобию сатаны [Диккенс: 107].

Участвующие в обряде совершения казни, кроме палача и выступающего в пассивной и, скорее, страдающей роли народа, в стихотворении не названы. Преобладают безличные синтаксические конструкции: «...эшафот поспешно разобрали / И увезли. И площадь поливали». Тем самым подчеркнута предельно отстраненная от преступника позиция тех, кто совершает казнь, их стремление ускорить процесс совершаемого и спешно скрыть его следы. Поведение же палача после исполненного им страшного обряда казни соотнесено с известными словами Понтия Пилата перед казнью Христа: «Стер полотенцем кровь с обеих рук палач» [Мф. 27: 24–25].

⁹ О важности этого текста для концептуального замысла статьи В. А. Жуковского «О смертной казни» (и, следовательно, для традиции осмысления темы смертной казни в русской литературе) см.: [Виницкий 2006: 268–272].

Предельное равнодушие палача и его окружения к преступнику контрастирует уже в первых двух строфах с отношением к казни лирического субъекта и автора, которое, помимо собственно смыслового содержания, проявляется и на других уровнях текста: в отрывистой, «нервной» интонации, неупорядоченном чередовании пятистопных и шестистопных ямбических строк, нарушениях метрической структуры (ср. сверхсхемное ударение в строке «*Стер* полотенцем кровь с обеих рук палач...»), изменяющихся видах строфической рифмовки (в первой строфе — рифма кольцевая, во второй — смежная, в последующих строфах — перекрестная).

Все отмеченное дает возможность толковать первые две строфы как изображение казни, типичной для «запада» и уже описанной в западноевропейской и особенно русской литературе до Случевского в сходной тональности. При всем различии отношения к смертной казни Тургенева, Достоевского и Жуковского (наиболее важных для автора «После казни в Женеве» писателей), все они подчеркивали равнодушие представителей власти к преступнику и бесчеловечность существующих форм казни. Вместе с тем Жуковский необходимости смертной казни не отрицал и предлагал, как известно, свою «версию» ее эстетизированного обряда в статье 1850 г. «О смертной казни» (см.: [Виницкий 2006: 262–290]).

Обратимся ко второй части стихотворения, которая представляет собой описание кошмарного сна-галлюцинации лирического субъекта. Вслед за строфой, где герой стихотворения отождествляет себя с казненным преступником и, как бы возвращаясь назад во время свершения казни, подвергается колесованию (в отличие от умершего на гильотине подлинного преступника), следует строфа, построенная по законам подлинного сна, в котором зачастую отсутствуют причинно-следственная связь и здравый логический смысл:

И я вытягивался в пытке небывалой
И, став звенящею, чувствительной струной¹⁰, —

¹⁰ В позднем поэтическом сочинении Случевского «Загробные песни» (1902–1903) в струны превращаются люди, попавшие на тот свет, т. е. умершие, но, возможно, преображенные небесной гармонией. «В пространствах бесконечных, / В гармонии миров мы свое звучим; / Мы сами музыка, и каждый стал струною, / И музыкою той друг с другом говорим» [Случевский 2004: 393]. В приведенном фрагменте преобразуется и последний

К какой-то схимнице, больной и исхудалой,
 На балалайку вдруг попал едва живой!
 Старуха страшная меня облюбовала
 И нервным пальцем дергала меня,
 «Коль славен наш господь» тоскливо напевала,
 И я вторил ей, жалобно звеня!.. [Случевский 2004: 235]

Герой насильственно участвует в странном вокально-инструментальном действе: оказывается струной на балалайке, аккомпанирующей пению гимна¹¹.

Картина изображенной в последних двух строфах «пытки» одновременно является гротескным подобием творческого акта. Мотив религиозного пения, соседствующий с другим мотивом — смертных мук героя, по-видимому, призван вызвать в памяти читателя эстетизированную утопию смертной казни Жуковского. Гротескное преувеличение несомненно знакомых автору по статье Жуковского образов заключается в том, что казнимый герой в то же время естественно включен в процесс музицирования. Ср. у Жуковского:

...на пути от церкви к месту казни он <осужденный. — Л. П.> будет провожаем пением, выражающим молитву о его душе, и это пение не прежде умолкнет, как в минуту его смерти [Жуковский 2001: 301].

Вместе с тем образы героя и пытающей его старухи-схимницы напоминают читателю о сложных взаимоотношениях поэта и музы в лирике Некрасова. Муза у Некрасова зачастую персонифицируется в облике усталой и плачущей девы или изможденной и увечной женщины, появление которой может завершить жизнь поэта. Приведем примеры из стихотворений Некрасова «Муза» (1852), «Музе» (1876), «Баюшки-баю» (1877):

стих первой строфы важного для Случевского стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» («И звезда с звездой говорит»). В потустороннем мире люди преодолевают свое земное одиночество, столь пронзительно описанное Лермонтовым.

¹¹ «Коль славен наш Господь в Сионе» — написанный в конце XVIII века М. Херасковым и Д. Бортнянским духовный нецерковный гимн, популярный, с одной стороны, в масонской, а с другой — в военной среде. Для содержания стихотворения существенно, что гимн исполнялся в медленном темпе: попытка лирического субъекта, превратившегося в струну, кажется читателю максимально мучительной. Исполнение именно этого произведения как части пытки превращает ее в яркую гротескную картину.

Случалось, не стерпев томительного горя,
Вдруг плакала она, моим рыданиям вторя,
Или тревожила младенческий мой сон
Разгульной песнею... [Некрасов: 153];

О муза! наша песня спета.
Приди, закрой глаза поэта
На вечный сон небытия,
Сестра народа и моя [Некрасов 1982: 183];

Где ты, о Муза! Пой, как прежде!
«Нет больше песен, мрак в очах;
Сказать: умрем! Конец надежде! —
Я прибрела на костылях!» [Там же: 203]

Особый характер коммуникации некрасовской музыки с поэтом заключается в том, что она предполагает противостояние поэта музы и некоторое насилие со стороны музыки в отношении поэта, которое может вызывать усталость и бессилие обоих. В конечном итоге поэт не может не признать благих целей музыки, стремящейся пробудить в нем сострадание к ближнему:

Так вечно плачущей и непонятной девы
Лелеяли мой слух суровые напевы,
Покуда наконец обычной чередой
Я с нею не вступил в ожесточенный бой.
Но с детства прочного и кровного союза
Со мною разорвать не торопилась Муза:
Чрез бездны темные Насилия и Зла,
Труда и Голода она меня вела —
Почувствовать свои страдания научила
И свету возвестить о них благословила... [Некрасов: 153]

Любопытно, что вслед за Некрасовым размышлял в своих стихотворениях о различных ипостасях музыки или о подмене (замене) одной (подлинной) музыки другой (не настоящей) А. Фет. Ср., напр., первую строфу стихотворения Фета «Муза» (1887):

Ты хочешь проклинать, рыдая и стена,
Бичей подыскивать к закону.
Поэт, остановись! Не призывай меня,
Зови из бездны Тизифону [Фет 2014: 197].

Тизифона — в греческой мифологии богиня мести, иногда выступающая в облике страшной старухи, которая подвергает свою жертву (объект мести) пытке. Этот пример мы привели, чтобы обозначить то ассоциативное поле, в которое попадал образ некрасовской негармоничной музыки в поэтическом творчестве поэта-современника.

Очевидно, что у Случевского образ страшной старухи, играющей на балалайке, ассоциируется еще и со смертью и тянет за собой круг значений особо актуальной для Случевского темы «песни и пляски смерти» (см. об этом на стр. 33). Однако благодаря отчетливо окрашенным *национальным* образам («балалайка», первый стих гимна Хераскова, гоголевская «струна») и описанным выше некрасовским ассоциациям, проблематика «казни в Женеве» получает в стихотворении «национальную» интерпретацию. Противопоставление европейской казни, осуществленной равнодушными к жертве палачами, сверхчувствительному восприятию русского героя корреспондирует с известным рассказом Ивана Федоровича Карамазова о казни в Женеве, где герой (и стоящий за ним автор) иронизируют по поводу «слезливого пиетизма» протестантов-европейцев, всплывших к преступнику неожиданной любовью перед самой его казнью. Они наслаждаются собственным сочувствием, невзирая на мученическую смерть казнимого на гильотине и забывая о предшествовавшем смерти полугодовалом существовании Ришара:

Он обратился, он написал сам суду, что он изверг и что наконец-таки он удостоился того, что и его озарил господь и послал ему благодать. Все взволновалось в Женеве, вся благотворительная и благочестивая Женева. Все, что было высшего и благовоспитанного, ринулось к нему в тюрьму; Ришара целуют, обнимают: «Ты брат наш, на тебя сошла благодать!» А сам Ришар только плачет в умилении: «Да, на меня сошла благодать! Прежде я все детство и юность мою рад был корму свиней, а теперь сошла и на меня благодать, умираю во господе!» — «Да, да, Ришар, умри во господе, ты пролил кровь и должен умереть во господе. Пусть ты невиновен, что не знал совсем господя, когда завидовал корму свиней и когда тебя били за то, что ты крал у них корм (что ты делал очень нехорошо, ибо красть не позволено), — но ты пролил кровь и должен умереть». И вот наступает последний день. Расслабленный Ришар плачет и только и делает, что повторяет ежеминутно: «Это лучший из дней моих, я иду к господу!» — «Да, — кричат пасторы, судьи

и благотворительные дамы, — это счастливейший день твой, ибо ты идешь к господу!» Все это движется к эшафоту вслед за позорною колесницей, в которой везут Ришара, в экипажах, пешком. Вот достигли эшафота: «Умри, брат наш, — кричат Ришару, — умри во господе, ибо и на тебя сошла благодать!» И вот покрытого поцелуями братьев брата Ришара втащили на эшафот, положили на гильотину и оттапали-таки ему по-братски голову за то, что и на него сошла благодать [Достоевский 1976: 218–219].

Как пишут комментаторы «Братьев Карамазовых», брошюра о казни в Женеве, упоминаемая Иваном Федоровичем, обнаружена ими не была [Достоевский 1976а: 553]. Это позволяет предположить, что Достоевский, возможно, имеет в виду не какой-то конкретный случай казни в Женеве, а общее настроение умов западноевропейского протестантского общества, которое, в частности, отразилось в статье Жуковского «О смертной казни». Казнь Ришара в описании Ивана Федоровича сходна с изображением смертной казни у Жуковского в том отношении, что «общество» полностью забывает о смерти, ужасе казни и целиком погружается в переживание религиозного настроения: восторженно умиляется тем, что преступник искупает свой тяжкий грех смертью и вскоре предстанет перед Богом. Таким образом, как нам кажется, соединение в стихотворении Случевского, с одной стороны, отсылка к статье Жуковского о смертной казни, а с другой — противопоставления «казни в Женеве» и национально окрашенной реакции на нее дает основание говорить о том, что к числу претекстов этого стихотворения следует отнести и рассказ Ивана о казни Ришара.

Превращение музы в смерть, физические и нравственные мучения героя в стихотворении Случевского как будто бы говорят о том, что казнь не может стать объектом эстетического описания. Этот пласт значений стихотворения тоже ведет к Достоевскому. В романе «Идиот» князь Мышкин несколько раз рассказывает про виденную казнь преступника.

Именно он высказывает мысль о том, что тема казни может стать предметом художественного произведения, но в нем нужно изобразить не саму казнь, а *преступника накануне казни*:

<...> действительно у меня мысль была, когда вы у меня сюжет для картины спрашивали, дать вам сюжет: нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску <...>. Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы и глядит, и — все знает. Крест и голова, вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу, — все это можно нарисовать как бы на третьем плане, в тумане, для аксессуара... Вот такая картина. Князь замолк и поглядел на всех [Достоевский: 54, 56].

Таким образом, Мышкин настаивает на строгом отборе изображаемых художником деталей. Если сравнить композицию, предложенную Мышкиным, с изображением казни у Случевского, то можно увидеть, что здесь подчеркивается не надежда осужденного на прощение и будущую жизнь («крест», «лицо осужденного», «священник»), а как раз полное отсутствие этого будущего. Автор стихотворения, как говорилось, сосредоточен на самом моменте казни.

Случевский как бы объединяет трактовку темы смертной казни у Жуковского и Достоевского, подчеркивая в ней отвергаемый им самим религиозно-эстетический момент. Как Жуковский, так и Достоевский уверены, что казнь осужденного может быть сопряжена с религиозно-поэтическим переживанием (у Жуковского субъектами переживания становятся молящиеся за казнимого верующие), а у Достоевского (в версии князя Мышкина) — потенциальные зрители живописного произведения.

Итак, к концу стихотворения заданное как будто бы в первой его части противопоставление «казнь в Женеве» — «восприятие ее персонажем русской национальности» оказывается снятым. Ожидаемого катарсиса не происходит, потому что лирический субъект (поэт) оказывается во власти старухи-смерти (она же — муза, она же — палач), и это делает невозможным эстетическое переживание, т. е. перенесение виденной и пережитой казни в художественную плоскость.

Следует обратить внимание на то, что в последующей поэтической традиции получила развитие своеобразно решенная в этом стихотворении тема «мук творчества». Так, например, в стихотворении

Анненского «Старые эстонки» (опубл. 1923) с подзаголовком *Из стихов кошмарной совести* находим несколько сюжетных мотивов, параллельных стихотворению «После казни в Женеве»: герой, страдающий из-за казненных революционеров, старухи, прядущие, подобно Паркам, нить жизни героя и грозящие ему гибелью, бессилие героя как-то повлиять на необратимые события и прекратить свои муки.

Иль от ветру глаза ваши пухлы,
 Точно почки берез на могилах...
 Вы молчите, печальные куклы,
 Сыновей ваших... я ж не казнил их...
 Я, напротив, я очень жалел их,
 Прочитав в сердобольных газетах,
 Про себя я молился за смелых,
 И священник был в ярких глазах.
 <...>
 Добродетель... Твою добродетель
 Мы ослепли вязавши, а вяжем...
 Погоди — вот накопится петель,
 Так словечко придумаем, скажем... [Анненский 1990: 204]

В стихотворении Анненского «Смычок и струны» (1908) тексту Случевского близок не только мотив физической муки, сопутствующей творческому акту, но и образ испытывающих боль струн скрипки:

«Не правда ль больше никогда
 Мы не расстанемся? довольно?...»
 И скрипка отвечала да,
 Но сердцу скрипки было больно.
 Смычок все понял, он затих,
 А в скрипке эхо все держалось...
 И было мукою для них,
 Что людям музыкой казалось [Там же: 87].

Наиболее развернутое решение мотив игры на человеческом теле, превращенном в музыкальный инструмент, получает в поэме Маяковского «Флейта-позвоночник» (1916) [Маяковский: 199–208].

Что же касается темы казни в рассмотренном стихотворении, то она отразилась, на наш взгляд, в концептуальном замысле стихотворения Сологуба «Нюренбергский палач» (1907) (лирический герой,

который первоначально видит в смертной казни и «мастерстве» палача красоту и свободу, в итоге приходит к мысли о предельной скуке этого ремесла). Происходит отказ от эстетического осмысления казни, столь важный для Случевского:

Меня прельстила алость
Казнящего меча
И томная усталость
Седого палача
<...>
Кто знает сколько скуки
В искусстве палача!
Не брать бы вовсе в руки
Тяжелого меча! [Сологуб 1978: 343]

След Случевского обнаруживается и в стихотворении Мандельштама (высоко ценившего этот текст и включившего его в 1922 г. в неосуществленную антологию русских поэтов; см.: [Случевский 2004: 711]), написанного как отклик на расстрел Гумилева — «Умывался ночью во дворе...» (1921)¹². Ср., напр., первую строфу этого текста с начальным четверостишием у Случевского:

Умывался ночью во дворе.
Твердь сияла грубыми звездами.
Звездный луч — как соль на топоре.
Стынет бочка с полными краями [Мандельштам: 96].

Наконец, сходный комплекс мотивов обнаруживаем и в романе Вл. Набокова «Приглашение на казнь» (в завершающем роман изображении казни Цинцинната ее обряд уподоблен музыкальному спектаклю: палач и герой выступают как своеобразные двойники — солисты музыкального действия, причем ведущую роль в представлении играет палач, называемый повествователем «маэстро») [Набоков: 184–187].

Подводя итоги, следует сказать, что стихотворение Случевского «После казни в Женеве», опубликованное впервые в 1881 г., волей или неволей оказалось среди текстов, осуждающих публичную смертную

¹² О других (важнейших) претекстах этого стихотворения см.: [Гаспаров 2000: 93–94; Ronen: 163–170].

казнь¹³ непосредственно после гибели Александра II и казни народовольцев (последней публичной казни в Российской империи), состоявшейся 3 апреля 1881 г.

¹³ См., напр., статьи, опубликованные без подписи в газете «Порядок» в апреле и июне 1881 г. (№ 93. 4 (16) апр. С. 1; № 96. 7 (19) апр. С. 1; № 165. 18 (30) июня. С. 1–2). Автор статей выражал сомнения не только в необходимости публичной смертной казни, но и в целесообразности казни как таковой: «В теории борьба по вопросу о смертной казни образовала целую литературу, в двух прямо противоположных направлениях, а на практике оказалось, что путем устранения не достигаются желательные цели, и наш собственный опыт, к великому сожалению, до сих пор не принес таких результатов, которые могли бы быть приводимы в пользу смертной казни, или свидетельствовали, по крайней мере, о необходимости ее всенародного исполнения» (Порядок. 1881. № 93. 4 (16) апр. С. 1).

18 июня в газете «Порядок» была опубликована статья по поводу отмены публичных смертных казней, согласно состоявшемуся 26 мая 1881 г. Высочайшему повелению о порядке исполнения приговора о смертной казни, где, в частности, отмечалось: «Нет сомнения, что наше правительство тем самым вступило на путь, который ведет к смягчению наших общественных нравов; идя далее по этому пути, мы можем со временем приблизиться к самому уничтожению смертной казни, которая для обыкновенных уголовных дел у нас отменена уже давно; но публичная смертная казнь только содействует огрубению нравов внешнею обстановкою самого обряда, а потому уничтожение такой публичности может только ослабить огрубение, но не уничтожить. Уничтожение подобного огрубения и ожесточения нравов можно было бы ожидать от уничтожения самой смертной казни. Смертная казнь, совершаемая в стенах, как то давно уже производится в большинстве европейских государств, действительно, не производит того грубого впечатления, каким сопровождается публичность самого акта; но самый акт, хотя он и не совершается публично, — все же не остается без впечатления, быть может, и менее сильного, но сохраняющего тот же самый характер, так при этом, в право непосредственного чувственного восприятия, вступает способность воображения; таким образом, добрые цели законодательства, отменяющего публичность смертной казни, могут остаться при всем том далеко не достигнутыми» (Порядок. 1881. № 165. 18 (30) июня. С. 1).

Высочайшее повеление о порядке исполнения приговоров смертной казни включало в себя следующие пункты: «1) приговоры о смертной казни, не исключая и тех случаев, когда она заменяется смертью политическою (Улож. о наказ., изд. 1866 г., ст. 71-я), приводятся в исполнение не публично, в пределах тюремной ограды; а при невозможности сего — в ином, указанном полицейским начальством месте; 2) при исполнении казни обязательно присутствуют: лицо прокурорского надзора, начальник местной полиции, секретарь суда и врач; а если исполнение происходит в пределах тюремной ограды, то и смотритель места заключения; 3) независимо от лиц, указанных в статье второй, при совершении казни могут находиться защитник осужденного и местные обыватели, в числе не более десяти человек, по приглашению городского общественного управления. Неприбытие этих лиц не останавливает исполнения; 4) в тех случаях, когда казнь совершается вне пределов тюрьмы, в которой содержится осужденный, он доставляется на место казни в закрытой повозке; 5) о последовавшем совершении казни составляется протокол, который подписывается всеми присутствовавшими при оной лицами» (см: Порядок. 1881. № 165. 18 (30) июня. С. 2).

ЛИТЕРАТУРНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ ПОЭТИЧЕСКОГО ЦИКЛА К. СЛУЧЕВСКОГО «МЕФИСТОФЕЛЬ»

В письме от 20 марта 1881 г. Константин Случевский пригласил А. Н. Майкова, Я. П. Полонского и Н. Н. Страхова на чтение своего сочинения в стихах «Мефистофель, гуляющий по свету», которое состоялось 22 марта в салоне Е. А. Штакеншнейдер [Случевский 2004: 698]. Произведение, о котором шла речь, было впервые опубликовано во второй книге стихотворений Случевского (1881) под заглавием «Мефистофель (Отрывки)». В «Собрании сочинений» 1898 г. тот же текст был помещен без подзаголовка и таким образом превратился в цикл, представленный как композиционно-тематическое единство [Мирошникова: 190–205]. Сделаем попытку рассмотреть литературный и музыкальный контекст этого сочинения Случевского. Цикл начинается стихотворением «Мефистофель в пространствах», написанным от первого лица, и представляет собой монолог Мефистофеля:

Я кометой горю, я звездою лечу
И куда посмотрю, и куда захочу,
Я мгновенно везде проступаю!
Означаюсь струей в планетарных парах,
Содроганием звезд на старинных осях —
И внушаемый страх замечаю!.. [Случевский 2004: 145]

Герой «Мефистофеля в пространствах» претендует на универсальную, организующую роль в жизни людей и Вселенной. Смысл его деяний — наднациональный и надысторический, а сам в действительности дезорганизуемый Мефистофелем мир характеризуется посредством музыкальной метафоры «концерт творенья», которая является одной из модификаций топоса «мировой концерт». Таким образом хаос, вносимый Мефистофелем во Вселенную, имеет музыкальную подоснову:

Надо мной ли венец не по праву горит?
У меня ль на устах не по праву царит

Беспощадная злая улыбка?!
 Да, в концерте творенья, что уши дерет,
 И тогда только верно поет, когда врет —
 Я, конечно, первейшая скрипка [Случевский 2004: 145].

Высокой теме потустороннего зла здесь противопоставляется ряд формальных характеристик (в первую очередь, жанровых и стилистических), которые призваны ее «снизить». В первую очередь следует обратить внимание на строфическую и метрическую структуру «Мефистофеля в пространствах». Стихотворение состоит из семи шестистиший. Каждая строфа симметрично делится на две половины: за первыми двумя стихами, написанными четырехстопным анапестом с мужскими рифмами, следует строка трехстопного анапеста с женской клаузулой. Точных аналогов такой строфы в творчестве поэтов первого ряда — современников и предшественников Случевского, нам найти не удалось. Однако существует текст, написанный в 1835 г., автором которого был известный в свое время драматург-водевильист Федор Кони, писавший стихотворения для водевилей собственного сочинения. Обратим внимание на его стихотворение «Гондольер» (другое название — «Баркарола», что означает «песнь на воде»). Этот текст был положен на музыку К. Арнольдом и А. Варламовым [Песни 1963: 1028] и превратился в романс. «Баркарола» местами является почти полным аналогом «Мефистофеля в пространствах» в строфическом, метрическом и ритмико-интонационном плане. Однако никаких тематических и даже лексических переключек с «Баркаролой» в стихотворении Случевского нет. Заманчиво было бы предположить, что «Баркарола» (если она была известна Случевскому) послужила поэту объектом для пародирования: «песнь на воде», будучи «зеркально перевернутой», превратилась в песнь в воздушном пространстве (ср., напр.:

Гондольер молодой! Взор мой полон огня,
 Я стройна молода! Не свезешь ли меня?
 Я к Риальто спешу до заката!
 Видишь пояс ты мой, с жемчугом, с бирюзой,
 А в середине его изумруд дорогой?..
 Вот тебе за провоз моя плата [Там же: 550–551]).

Даже если наше предположение не верно, в любом случае жанровая характеристика «Мефистофеля в пространствах» близка романсу. Некоторые отсылки к чужим текстам (в частности, к стихотворениям А. Кольцова, А. Григорьева и Я. Полонского¹⁴) указывают даже на более точную жанровую разновидность — цыганский романс. На лексическом, метрическом (и отчасти тематическом) уровнях «Мефистофель в пространствах» отсылает к некоторым написанным двустопным анапестом стихотворениям Кольцова, превратившимся в рамках последующей музыкальной рецепции в цыганский романс. Сравним, например, у Кольцова в стихотворении «Глаза»:

Погубили меня
Твои черны глаза,
В них огонь неземной
Жарче солнца горит!
.....
Я горю и в жару
Бесконечно хочу
Оживать умирать... [Кольцов: 110]

Сравним у Случевского: «Я кометой *горю*...»; «Надо мной ли венец не по праву *горит?*»; «Мне печали веков *разожгли* ореол». В обоих случаях ключевыми оказываются метафоры огня и горения, но Случевский превращает типичную для романса любовную тему в самоапологию Мефистофеля. Параллели с Аполлоном Григорьевым также ощутимы в нескольких стихах «Мефистофеля в пространствах». (Ср., напр.: «<...> по фигурам мазурки политикой вьюсь»). Упоминание мазурки в сочетании с образом пляски Мефистофеля вызывает в памяти «Цыганскую венгерку» Григорьева, где речь идет о бесовской пляске звуков, построенную на интонациях цыганского романса, но размер здесь другой — чередуются хорей 4/3, хорей 4, анапест 3.

Слышишь... вновь бесовский гам,
Вновь стремятся звуки...

¹⁴ Мы имеем в виду стихотворение Полонского «Цыганы» (1865), которое отчасти сходно по метрической и ритмико-интонационной структуре с «Мефистофелем в пространствах» (ср.: «Скоро солнце взойдет... / Шевелися народ, / Шевелись!.. Мы пожитки увязываем...» [Полонский 1986: 172]).

В безобразнейший хаос
 Вопля и стенанья
 Все мучительно слилось [Григорьев 2001: 139].

Взаимосвязь стихотворения «Мефистофель в пространствах» с поэтическим миром Аполлона Григорьева подтверждает также первое полустилише первой строфы («Я кометой горю») — это, по всей вероятности, отсылка к известному стихотворению Григорьева «Комета» (1844). Искаженная, хаотическая «траектория» поведения Мефистофеля соответствует «неправильной» траектории полета кометы в стихотворении Григорьева:

Когда средь сонма звезд, размеренно и стройно,
 Как звуков перелив, одна вослед другой,
 Определенный путь свершающих спокойно,
 Комета полетит неправильной чертой... [Там же: 53]

Таким образом, уже в первом стихотворении цикла высокая тема «мирового зла» снижена жанровым контекстом (цыганского) романа. Структура первого стихотворения задает ключ к осмыслению всего цикла и его заглавного персонажа. Мефистофель Случевского — Мефистофель музыкальный. Во втором стихотворении («На прогулке») он поет колыбельную брошенному у ручья младенцу. В третьем — («Шарманщик») — перевоплощается в поющего шарманщика. Встает далеко не легкий вопрос о возможных претекстах всего цикла и их функции в нем. На один из таких претекстов Случевский почти прямо указывает в своем прозаическом сочинении «Фауст в новом пересказе». В финале рассказа повествователь рассуждает о восприятии фаустовского сюжета массовым читателем (зрителем) и приходит к выводу, что сюжет усваивается им в оперной версии Шарля Гуно (1859): «<...> что же значит весь “Фауст” Гете и, тем более, опера Гуно, главным образом прославившая творение Гете, сделав его из немецкого — всесветным?!» [Случевский 1898: 422]. По-видимому, оперная версия трагедии Гете, действительно, важна для цикла. Оперный Мефистофель, как и Мефистофель Случевского, лишен высокого ореола. У Гуно он комичен, иногда — страшен, но вовсе не искушает других персонажей, не заставляет их углубляться в сложный процесс познания мира. Можно предположить, что некоторые

образы и ситуации цикла у Случевского, возможно, восходят к сюжету оперы. Например, стихотворение «Цветок, сотворенный Мефистофелем» вызывает ассоциации с двумя сценами в опере Гуно: в одной из них Мефистофель заколдовывает цветы влюбленного в Маргариту Зибеля, и они вянут, как только Зибель к ним прикасается. Другая (отсутствующая у Гете) сцена в либретто называется «Заклинание цветов». Мефистофель заклинает цветы, находящиеся рядом с Фаустом и Маргаритой, с тем, чтобы они источали яд, внушающий страсть (см.: [Федосова: 30, 59]). У Случевского Мефистофель создает среди снегов и льдов цветок необычайной красоты, который оказывается цветком смерти:

Чудна блестящая порфира,
В ней чары смерти, прелесть зла!
Он — отрицанье жизни мира,
Он — отрицание тепла! [Случевский 2004: 150]

Однако Мефистофель в цикле — не только поющий, но и пляшущий или иницирующий пляску персонаж. Так, например, в стихотворении «Преступник» Мефистофель перевоплощается в приговоренного к казни через повешение:

Обернулся мигом. Стал самим преступником;
На себя веревку помогал набрасывать;
Вздернули, повесили! Мефистофель тешится,
Начал выкрутасы в воздухе выплясывать [Там же: 147].

Отметим, что в большинстве стихотворений цикла автор использует так называемые плясовые и песенные размеры (трехстопный и четырехстопный хорей, шестистопный хорей и т. п.). Пляшущий Мефистофель связан не столько с оперой Гуно, сколько с известным сюжетом «пляски смерти», восходящим к европейской средневековой живописи. Тем не менее и в данном случае следует обратиться к более близким и актуальным для поэта источникам. Колыбельная Мефистофеля (второе стихотворение цикла под заглавием «На прогулке») перекликается со стихотворным циклом «Смерть» (1875–1877) Арсения Голенищева-Кутузова (1848–1913), младшего современника Случевского, поэта «фетовской школы», с которым автор «Мефистофеля» был знаком. Это происходит благодаря сходному решению

темы и специфической характеристике персонажей. У Случевского убаюкивающий младенца Мефистофель в конце пения уподоблен смерти: он кладет младенца обратно к ручью, тем самым обрекая ребенка на верную гибель:

«Будь же добр!» Покончив с пеньем,
Он ребенка положил
И своим благословеньем
В свертке тряпок осенил! [Случевский 2004: 147]

В этом стихотворении актуальным становится мотив перевоплощения, важный и для Голенищева-Кутузова. Например, в стихотворении «Серенада» смерть принимает облик рыцаря. Случевский, заставляя своего Мефистофеля выступить в роли смерти, использует тот же мотив. Содержание же колыбельной Мефистофеля у Случевского отличается от «Колыбельной» Кутузова, где смерть, как ей кажется, освобождает от страданий и мать, и ее умирающего младенца:

Смерть
Доброе знаменье — стихнет страданье...
Баюшки-баю-баю.

Мать
Сжался! Пожди допевать хоть мгновенье
Страшную песню твою!

Смерть
Нет, мирный сон я младенцу навею.
Баюшки-баю-баю [Голенищев-Кутузов: 234].

У Случевского колыбельная Мефистофеля пародийна и скорее всего связана с известной Некрасовской пародией на Лермонтова — «Колыбельной песней» (1846), а также «Калистратом» (1863) и «Песней Еремущке» (1859) Некрасова. От смерти-утешительницы у Голенищева-Кутузова Мефистофель Случевского отличается своей подчеркнутой гротескностью. На протяжении всего цикла Случевский последовательно (по нарастающей) театрализует своего персонажа. Так, в седьмом стихотворении «Мефистофель в своем музее» перечисляются те персонажи (носители зла — фантастические, мифологические и

исторические), в облики которых выступал Мефистофель на протяжении нескольких веков, надевая разные костюмы:

Дьявол в сотнях экземпляров,
Духи мора и пожаров,
Облик кардинала Реца
И Елена — la Belezza! [Случевский 2004: 151]

В девятом и десятом (заключительном) стихотворениях на метрическом, сюжетном и тематическом уровнях появляются намеки на новый жанр. В этих двух текстах окончательно разоблачается мысль о персонификации зла в облике какой-либо потусторонней силы. Если в стихотворении «Мефистофель в пространствах» «высокий» образ Мефистофеля был снижен обращением автора к жанру романса (и возможно — водевиля), то здесь Случевский обращается к образам и жанрам народного балагана. Стихотворения «В вертепе» и «Полишинели» написаны с использованием элементов раешного стиха (внутренняя рифма, разговорная интонация, особая ритмика). Ср.: «В вертепе»: «Милости просим, — гнусит Мефистофель, — войдем» [Там же: 153]; в «Полишинели»: «Есть в продаже на рынках, на тесьмах на пружинках»; «Вот берет Мефистофель человеческий профиль»; «И в общественном мнении создает измененье» [Там же]. В последнем стихотворении Мефистофель выступает в роли кукольного поводыря, манипулирующего людьми как куклами-марионетками (полишинелями). Полишинель (Петрушка) — персонаж райка, народного кукольного театра. Раек в стихотворении метафорический, однако, отсылка к одному из видов балаганных представлений обнажает переносный смысл слова балаган (жизнь как балаган). Сходным образом выстроен сюжет стихотворения «В вертепе». Мефистофель показывает своему спутнику (в одном из черновых вариантов стихотворения — Фаусту) картины «вертепа жизни»:

Тут проявляется, в темных фигурках своих,
Крайнее слово всей вашей крещеной культуры! ...
Слушай, мой друг, но прошу — не сердчай — сделай милость!
За двадцать три с лишком века до этих людей,
Вслед за Платоном отлично писал Аристотель;
За девятнадцать — погиб Иисус Назарей... [Там же]

Вкрапление в текст образов и намеков, вызывающих ассоциации с райком и вертепом, может быть объяснено несколькими причинами. Очевидно, Случевский был осведомлен о том, что Фауст и Мефистофель — это не просто литературные или оперные персонажи, но герои кукольного театра и театра марионеток, особенно в западно-европейской традиции [Легенда: 466–471]. С другой стороны, скорее всего ему было известно, что в русских переводах «Фауста» Гете некоторые монологи Мефистофеля были переведены раешным стихом (в частности, это касается перевода А. Струговщикова, 1856 [Гете]). Наконец, целый ряд мотивов, образов и жанровых характеристик цикла позволяет выдвинуть не более как предположение о том, что на Случевского при создании сочинения «Мефистофель» оказало влияние творчество Модеста Мусоргского и, в частности, его музыкальный памфлет «Раек». Как известно, это произведение — одно из первых обращений большого художника к массовым жанрам искусства в последней трети XIX века [Гаспаров, Лотман: 53–63]. Памфлет «Раек» написан Мусоргским в июле 1870 года, причем композитор был автором не только музыки, но и текста этого произведения [Дурандина: 116–117, 121–122]. Здесь высмеивались музыкальные консерваторы — противники обновления современного искусства. В их число входил Николай Иванович Заремба (1821–1879) — в то время директор Санкт-Петербургской консерватории, дядя Случевского по матери. Текст Мусоргского построен как традиционное ярмарочное представление: зазывала-раешник демонстрирует публике своих персонажей. Это произведение (как и многие другие сочинения Мусоргского) при жизни автора не исполнялось, однако трудно представить себе, что Случевский, живший в Петербурге и знакомый, по-видимому, с Владимиром Стасовым — страстным пропагандистом музыки Мусоргского в России, ничего не слышал о «Райке». Он мог узнать о нем также из рецензии Цезаря Кюи, опубликованной в 1871 г. в «Санкт-Петербургских ведомостях» [Кюи: 588] (начиная с 1869 г. Случевский занимал должность редактора литературного отдела журнала «Всемирная иллюстрация» и просматривать прессу, хотя бы центральную, по-видимому, входило в его профессиональные обязанности). Сочинение Мусоргского «Раек» было для своего времени

настолько необычным по жанру (музыкальная полемика), что вызвало противоречивую реакцию среди современников: от восторженного приятия до злобной ненависти. Последнюю точку зрения представлял М. Е. Салтыков-Щедрин, напечатавший в 1874 г. злую пародию на музыку и личность Мусоргского. Этот текст — одна из глав цикла очерков Щедрина «Между делом» — появился в одиннадцатом номере «Отечественных записок» за 1874 г. На «Раек» Мусоргского Щедрин ясно намекает в следующем фрагменте: «Прежде, говорил я: музыка выражала только неясные ощущения печали и радости <...> Теперь же найдены такие музыкальные сочетания, в которые можно уложить даже полемику между Сеченовым и Кавелиным» [Салтыков-Щедрин: 288]. Наконец, еще одним источником обращения Случевского к балагану могла стать оперетта французского композитора Эрве (Флоримона Ронже) «Маленький Фауст» (другое название — «Фауст наизнанку»), поставленная впервые в России в 1869 г., сначала в Михайловском, а потом — в Александринском театре. В Михайловском театре опера провалилась (как считают исследователи, из-за серьезной трактовки пародии на оперу Гуно), а в Александринском театре опера провалилась (как считают исследователи, из-за серьезной трактовки пародии на оперу Гуно), а в Александринском театре имела феноменальный успех у зрителей. Музыкальные критики, наоборот, пародией на оперу Гуно были возмущены, она была воспринята как «дикое кощунство над святынями человеческого гения» [Владимирская: 18–19]. Одной из самых распространенных характеристик оперетты в рецензиях на постановку было сравнение ее с «балаганом». Фауст, Мефистофель и прочие персонажи сопоставлялись с «клоунами», «паяцами» и т. п.

Следует предположить, что обращение к жанрам массового искусства (романс, вертеп, раек, шарманочное пение) в цикле Случевского «Мефистофель» призвано моделировать образ создаваемого людьми социального и индивидуального зла. Мефистофель оказывается лишь условной фигурой, сочиненной «творцами» многоликих форм кошмара человеческой жизни. Недаром традиционно внациональный образ Мефистофеля в цикле конкретизируется: в некоторых стихотворениях Случевский подспудно намекает на современную российскую действительность. Стихотворение «Преступник» (если считать,

что оно написано не раньше марта 1881 г.) вызывает в сознании читателя достаточно прямые параллели с процессом народовольцев, последовавшим за убийством Александра II. «Удовольствие», которое, по мнению Мефистофеля, толпа получает от процесса казни в стихотворении —

Мефистофель радостно, истинно доволен.
 Что два дела сделал он людям из приязни:
 Человека скверного отпустил на волю,
 А толпе дал зрелище всенародной казни [Случевский 2004: 149].

— перекликается с многочисленными устными и печатными обсуждениями отмены публичной смертной казни, которые предшествовали повешению главных виновников гибели российского императора и были продолжены после их казни (см.: [Кельнер: 204–205]). Конкретизация и «заземление» образа Мефистофеля происходят и на других уровнях цикла. Не только жанровые, но и стиховые формы, к которым обращается здесь поэт, позволяют говорить о том, что образ Мефистофеля с некоей космической высоты низводится на землю — русифицируется. Например, в стихотворении «Мефистофель, незримый на рауте» Случевский чередует трехстопный хорей с пятистопником, ассоциирующимся с народным тоническим стихом:

Общество сидело,
 Тараторило,
 Издевалось, лгало,
 Пустословило!..
 Чудилось: то были
 Змеи пестрые!
 В каждом рту чернели
 Жала острые! [Случевский 2004: 149]

Цикл «Мефистофель» был создан Случевским в начале 1881 г. и, по-видимому, в довольно короткие сроки. Конец 1870-х – начало 1880-х гг. — это период, когда поэт в очередной раз делает попытку утвердиться в литературе. В начале 1879 г. он публикует две поэмы, «В снегах» и «Картинка в рамке», соответственно, в газете «Новое время» и в журнале «Русский вестник». По предположению современного исследователя [Тахо-Годи: 96–97], к этому же году относится

неудавшаяся попытка напечататься в «Отечественных записках». В 1880 г. Случевский издает первый сборник своих стихотворений. Немногочисленные рецензии были по-прежнему неблагоприятны для автора. Случевского, в частности, упрекали в несоответствии поэтической формы его стихов их содержанию (см., например, статью анонимного автора: [Б. п.: 168–169]).

Как можно предположить, цикл «Мефистофель» создавался с особой установкой автора на согласованность формы и содержания. В стихотворениях описываются разные формы жизненных кошмаров, порожденных, как уже говорилось, человеческим сообществом или отдельными людьми. Нестроению жизни, описанному в цикле — образу хаотического, дезорганизованного мира, — соответствуют, по замыслу автора, формальные характеристики стихотворений. Отсюда обращение к народному кукольному театру, цыганскому романсу и различным видам «расштанного» стиха (полиметрии, пятистолжнику, неполной рифмовке, глагольным рифмам, имитирующим раешный стих и т. д.). Случевский как бы завоевывает себе право экспериментировать со стихом и жанром, подыскивая для таких экспериментов наиболее адекватные темы, мотивы и сюжеты и осуществляя экспансию в сферу других видов искусства (опера, театр, народный театр).

Несколько линий, намеченных Случевским в этом цикле, найдут непосредственное продолжение в поэзии Блока. Так, например, тема зла, имеющего по происхождению человеческую, а не inferнальную природу, будет развита в третьем томе лирики Блока (циклы «Страшный мир», «Возмездие», «Арфы и скрипки», «Родина») и зачастую, как и у Случевского, будет сопряжена с жанром цыганского романса и отсылками к поэзии Аполлона Григорьева. Мотив жизни как балагана с обращением к соответствующим жанрам массового искусства будет характеризовать творчество Блока периода «второго тома», а также, как хорошо известно, — поэму «Двенадцать».

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ЖУКОВСКОГО КАК ОБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ К. СЛУЧЕВСКОГО

В. А. Жуковский для поэта Константина Случевского, был, в первую очередь, автором баллад. На протяжении всей своей творческой эволюции Случевский дважды обращается к балладному творчеству автора «Людмилы», «Адельстана» и многих других сочинений в этом жанре, канонизированном в русской литературе именно Жуковским. В первый раз это обращение происходит в самом начале литературной биографии поэта — на рубеже 1850-х – 1860-х гг.¹⁵ Во второй раз — в 1870-е гг., после длительного перерыва в поэтическом творчестве. Второе обращение является отчасти продолжением прерванной линии: баллады Случевского, опубликованные в 1860 г.¹⁶, варьировали балладные мотивы Лермонтова (в них ощущалась также зависимость от трактовки жанра у русских поэтов-парнасцев середины века¹⁷, когда повышенное внимание уделялось формальной стороне текста — строфике, метрике, а с содержательной стороны — антологической топике). Но одновременно Случевский включается и в иную традицию балладного творчества — В. А. Жуковского и А. К. Толстого, продолжая писать баллады и в последующие десятилетия.

В 1870-е гг. поэт начинает видеть в жанре русской литературной баллады особый вид поэтического повествования, прямо или косвенно соотнесенный с национально-исторической проблематикой, с конструированием различных вариантов национального мифа. Некоторые баллады Случевского 1880–1890-х гг. разрабатывают сюжеты, непосредственно восходящие к русским историографическим сочинениям середины XIX в. Как указал в комментариях к стихотворениям

¹⁵ О начале творческого пути Случевского см.: [Федоров: 6–14].

¹⁶ См.: «Мемфисский жрец», «Весталка», «Русалка» (все впервые — 1860).

¹⁷ В конце 1850-х гг. Случевский посещал кружок одного из представителей русского «Парнаса» середины XIX в. — Л. А. Мея. О Мее как русском «парнасце» см.: [Гаспаров, Осповат: 566].

поэта Андрей Федоров, в балладах «О царевиче Алексее» (1881) и «Петр I на каналах» (1890) Случевский строго придерживается фактической основы событий, почерпнутой из сочинений историка Сергея Соловьева. Хронологические сдвиги, равно как и явный художественный вымысел автором здесь не допускаются¹⁸. Видимо, это стало воплощением вполне осознанной литературной позиции.

В статье 1872 г., посвященной «Чтениям о Петре Великом» Сергея Соловьева, опубликованной в журнале «Всемирная иллюстрация» и подписанной криптонимом С. (поэт сотрудничал в это время в литературном отделе журнала), говорилось о том, что подлинное осмысление истории России самими русскими началось только в 1840-е гг. Именно в это время историки занялись наконец объективным изучением исторического процесса в России и Западной Европе. Историками в полном смысле этого слова, как полагал автор статьи, можно назвать С. М. Соловьева, П. Н. Кудрявцева и Т. Н. Грановского. Предпочтение среди названных авторов отдавалось, тем не менее, Соловьеву как наиболее беспристрастному исследователю российского исторического процесса. Соловьев, по Случевскому, — «летописец», т. е. автор документальной исторической хроники, в противовес Карамзину — «художнику», чья историческая концепция вплоть до 1840-х гг. способствовала наивному, самоуспокоенному и поэтому безответственному отношению россиян к собственной истории:

Мы помним очень хорошо, когда в сороковых годах начали появляться и читаться с жадностью первые статьи и книги наших молодых историков. Люди того времени, еще не очень далекого, но неузнаваемого нами, долгие, долгие годы должны были пробавляться только совершившимися фактами жизни, и не имели ни охоты, ни возможности, ни умения разрабатывать историческую науку. Они смотрели на науку как на роскошь, как на что-то чуть ли не лишнее, давно уже сделанное и поконченное Карамзиным¹⁹.

¹⁸ Ср. комментарий А. Федорова к стихотворению «Петр I на каналах» в: [Случевский 1962: 424].

¹⁹ С. <Случевский К.> Профессор Сергей Михайлович Соловьев // Всемирная иллюстрация. 1872. Т. 179. № 23. 3 июня. С. 870.

По мнению автора статьи, в 1840-е гг. были созданы и некоторые высокохудожественные произведения, однако они, подобно исторической концепции Карамзина-художника, не смогли стать «основой перевоспитания» русского общества: «Как бы глубоко ни захватывал Гоголь в своих бессмертных произведениях нашу жизнь, как бы кстати ни явились на свет “Записки охотника” — Тургенева <...> все это, в конце концов, была только фантазия...». «Перевоспитание общества» началось, по Случевскому, благодаря сочинениям трех названных историков. Согласно канонам позитивистской эстетики, которую Случевский еще исповедовал в начале 1870-х гг., функция художественных и историографических сочинений почти одинакова: они должны содействовать духовному росту «общества», формировать адекватное представление об историческом процессе. Как можно предположить, развивая далее логику авторских рассуждений, последнее возможно только при наличии беспристрастных исторических исследований и созданных на их основе сочинений художественной словесности.

С этими рассуждениями, по нашему предположению, напрямую связана и литературная тактика Случевского — автора баллад, а также стихотворений, написанных в 1870–1890-е гг. и построенных на известных балладных мотивах.

Как уже говорилось, баллады Жуковского становятся для поэта актуальными в 1870-е гг. Аллюзии на них наблюдаются на разных уровнях текста: на сюжетном, лексическом, метрическом, ритмическом (см., например, стихотворения «Цинга», 1881; «Ночью в лесу», «Видение под Плевной» (оба — 1890); «Последний завет»; «Горящий лес»²⁰ (оба — 1895); «Всюду ходят привиденья...», 1897 и др.).

Обращения к текстам Жуковского носят для автора вполне осознанный характер. Как правило, апеллируя к хрестоматийно известным текстам, Случевский помещает их в какой-либо значимый для него контекст: исторический, современный или автобиографический. Так, например, в стихотворении «Видение под Плевной», включенном в Собрании сочинений 1898 г. в раздел «Баллады, фантазии,

²⁰ Подробный анализ развития балладной традиции Жуковского в стихотворениях Случевского «Горящий лес» и «Цинга» см.: [Немзер: 210–213].

сказы» и обладающем многими признаками балладного жанра, происходит актуализация контекста недавних событий Русско-турецкой войны (1877–1878 гг.) с параллельными отсылками к Жуковскому и Лермонтову.

В стихотворении с мистической подосновой «Видение под Плевной» говорится о выходе из могил русских солдат, павших под Плевной. Бойцы покидают свое последнее пристанище для того, чтобы направиться в Россию и возложить венки на могилу только что умершего генерала Скобелева (соответственно, подразумевается 1882 год)²¹, их бывшего полководца. Стихотворение написано четырехстопным дактилем с мужскими окончаниями: «Ходит в курганах под Плевной песок... / Кто бы смутить в нем покойников мог? <...> Вышли покойники. Стали судить: / Скобелев умер — так как проводить?! [Случевский 2004: 206]. Начало и дальнейшее развитие повествования как бы переворачивают сюжетную ситуацию стихотворения Жуковского «Ночной смотр» (1836). Инициатором выхода павших воинов из могил является здесь не полководец (у Жуковского одновременно и император), а сами воины решают встретиться с покинувшим мир предводителем войск. Однако призрак Скобелева, вышедший им навстречу, запрещает мертвым солдатам двигаться по направлению к России: «Смотрят: как будто бы туча в огне, / Едет к ним Скобелев сам на коне <...> Видят: поводит он тихо рукой... / Значит, приказ дал — лежать под землей! / И исчезают, спускаясь в пески, / Следом одни за другими полки...» [Там же: 207]. Эта сюжетная инверсия, осуществленная Случевским в отношении текста Жуковского²², находит объяснение в финале стихотворения, где

²¹ Генерал Михаил Дмитриевич Скобелев (1843–1882), герой русско-турецкой войны 1877–1878 гг., умер в возрасте тридцати восьми лет.

²² Отсылка к «Ночному смотру» Жуковского происходит здесь через текст-посредник — стихотворение А. А. Голенищева-Кутузова «Торжество смерти» (1875), в котором смерть уподоблена полководцу, призывающему умерших солдат на смотр. Монолог смерти написан другим, чем у Жуковского, размером, сменяющим Я4 на Дк4, как и стихотворение Случевского: «Явилась смерть! И в тишине, / Внимая вопли и молитвы, / Довольства гордого полна, / Как полководец место битвы / кругом объехала она; / На холм поднявшись оглянулась, / Остановилась... улыбнулась... / И над равниной боевой / Пронесся голос роковой: / “Кончена битва — я всех победила! / Все предо мной вы сплотились бойцы. / Жизнь вас поссорила, я помирила. / Дружно

заявленная в предшествующих строфах апокалиптическая трактовка событий полностью сводится на нет:

Меркнет виденье, и гаснет огонь.
 В землю уходят и всадник, и конь!
 Пусто становится... Тишь там да гладь;
 Нечего, кажется, видеть и ждать!
 Точно в России, излюбленный вид —
 Голые холмы и дремлющий Вид... [Случевский 2004: 208]

В последних двух стихах Случевский использует тавтологическую рифму (вид – Вид), тем самым акцентируя представление о российском ландшафте, восходящее к Тютчеву, его стихотворной диалогии «На возвратном пути» (1859): «Грустный вид и грустный час...»; «Все голо так и пусто необъятно...» (ср. у Случевского: «голые холмы»; «дремлющий Вид»). Доказательством тому, что имеется в виду именно это стихотворение Тютчева, служит, в частности, и то, что в нем актуализован балладный контекст Жуковского («Грустный вид и грустный час — / Дальний путь торопит нас... Вот, как призрак гробовой, / Месяц встал и из тумана / Осветил безлюдный край... / Путь далек — не унывай...» [Тютчев: 199]). Российская природа изображена у Тютчева как мертвое пространство. «Кладбищенские» коннотации становятся значимыми в стихотворении, благодаря лексической и ритмической цитате из «Людмилы» (1808) Жуковского²³. Героиня этой баллады держит путь в царство мертвых, на кладбище: «Скоро ль, милый? Путь далек» [Жуковский 2008: 14].

вставайте на смотр, мертвецы! / Маршем торжественным мимо пройдите, — / Войско свое я хочу сосчитать. / В землю потом свои кости сложите / Сладко от жизни в земле отдыхать» [Голенищев-Кутузов: 238]. Стихотворение «Торжество смерти» получило широкую известность благодаря вокальному циклу Модеста Мусоргского «Песни и пляски смерти» (1875–1877), написанному на слова Голенищева-Кутузова. Последняя — заключительная — часть цикла называется «Полководец». Словесная часть этого вокального номера совпадает с текстом «Торжества смерти». У Мусоргского, таким образом, уподобление смерти полководцу подчеркнуто дополнительно — в заглавии четвертой части цикла. Возможно, что знакомство с циклом Мусоргского послужило для Случевского еще одним импульсом в процессе создания «Видения под Плевной».

²³ О подтекстах из «Людмилы» Жуковского в диалогии Тютчева «На возвратном пути» см.: [Виницкий: 19–29].

Образ смерти, не предполагающий воскресения, противопоставлен у Случевского и «сказочной» трактовке смерти у Жуковского в балладе «Людмила», и не находящему после смерти успокоения Наполеону в стихотворении «Ночной смотр». Случевского, по-видимому, не устраивает та «легкость» и однозначность, с которой, по его мнению, Жуковский относится к проблеме смерти, а также сопряженной с ней идее исторического зла. Полководец, умерший на острове Святой Елены, вынужден у Жуковского в виде «призрака» появляться перед своими бывшими солдатами (скитальчество как наказание)²⁴, равно как и последние вынуждены вставать из гробов, потому что император Наполеон исторически вел себя неправильно (был носителем Зла в истории — в противовес обладателю исторической истины Александру I; см. «Певец во стане русских воинов»; 1813, а также другие тексты Жуковского о 1812 г.). Скобелев, явившись погибшим воинам в виде огненного всадника и повелев им уйти обратно под землю, как бы уверяет их в несвоевременности эсхатологических событий (конца истории), так как никто из современников не знает, что такое историческое зло, и отчего современная Россия напоминает кладбище²⁵.

Присутствующая в подтексте стихотворения наполеоновская тема, вероятно, связана с актуализацией фигуры Наполеона в публицистике военного периода. В частности, войну 1877–1878 гг. сопоставлял с наполеоновскими войнами Достоевский²⁶. Случевский, напряженно следивший за всем, что пишет Достоевский, по-видимому, был знаком с его рассуждениями в «Дневнике писателя» за 1877 г.

²⁴ См. у Жуковского: «Так к старым солдатам своим / На смотр генеральный из гроба / В двенадцать часов по ночам / Встает император усопший» [Жуковский 2000: 301].

²⁵ Ср. «Видение под Плевной» со стихотворением Случевского «В день похорон Скобелева» (1882), где говорится об особом даре исторического зрения у полководца, его резком отличии от не понимающих хода истории «толпы» и «мудрствующих безумцев»: «В нем обозначились великие черты: / Ему был голос дан, средь общей немоты! / Он знамя шевельнул! Он видел, где дорога! / Он был живым лицом средь масок и гримас, / Был прочным обликом в видениях тумана...» [Случевский 2004: 230].

²⁶ Ср., напр.: «...у нас, в нашей необозримой и своеобразной, в высшей степени непохожей на Европу стране, даже тактика военная, столь общая вещь, может быть совсем не похожа на европейскую <...> Александр I знал про эту своеобразную силу нашу, когда говорил, что отрастит себе бороду и уйдет в леса с народом своим, но не положит меча и не покорится воле Наполеона» [Достоевский 1983: 98].

о конце европейской истории, решении славянского, а затем и восточного вопроса, о ведущих позициях России в современном историческом процессе, о ее безусловной исторической правоте [Достоевский 1983: 37–104]. Однако, по Случевскому, победа над Турцией в последней войне — это не доказательство могущества Российской империи и ее исторической правоты. Источник зла невозможно определить столь однозначно и прямолинейно, как это делает Достоевский в своем «Дневнике писателя». Зло, по Случевскому, имеет не только историческую (рационально объяснимую) природу, но и метафизическую — страшную и неподвластную объяснению. Недаром «Видение под Плевной» отсылает еще к одной классической балладе — «Морской царевне» (<1841>) Лермонтова, где герой (и читатель) подавлены ужасом из-за необъяснимости произошедшего. Для Случевского в этой балладе особо важен мотив неkontakта между человеческим и не-человеческим мирами²⁷.

Поэтический (и, прежде всего, балладный) мир Жуковского значим для автора и в поэме «Ересиарх»²⁸ (1883). Несмотря на условность темы этого произведения, есть основание предполагать, что оно, возможно, было одной из реплик в литературной полемике, начавшейся в 1882 г. вокруг «религиозной философии» Толстого и Достоевского. В этом же году публицист и философ Константин

²⁷ Ср. у Лермонтова: «Видит: лежит на песке золотом / Чудо морское с зеленым хвостом» [Лермонтов: 358]; у Случевского: «Видят: поводит он тихо рукой... / Значит, приказ дал лежать — под землей! / И исчезают, спускаясь в пески, / Следом одни за другими полки...» [Случевский 2004: 207]. В обоих случаях выход персонажей нечеловеческого мира на землю (у Лермонтова — из моря, у Случевского — из могил) заканчивается их уходом «обратно» (у Лермонтова царевна превращается в страшное морское чудо, у Случевского мертвецы возвращаются в свои гробы). Лермонтовский претекст концептуально более близок автору «Видения под Плевной», потому что грань между «мирами» (земным и неземным) у Лермонтова не столь подвижна и не столь легко преодолима, как у Жуковского. Параллели между «Морской царевной» и «Видением под Плевной» обнаруживаем не только на уровне лексики, но и на уровне строфики, синтаксиса и ритмики. Стихотворение Случевского, как и «Морская царевна», написано четырехстопным дактилем с мужскими окончаниями. И в том, и в другом случае строфа состоит из дистиха.

²⁸ В дальнейших публикациях — «Есереарх».

Леонтьев издал брошюру «Наши новые христиане»²⁹, где обвинил Толстого и Достоевского в религиозной ереси³⁰ (ср. также написанную в этом же году, но опубликованную в 1883 г. статью Лескова «Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи»³¹ [Леонтьев], в которой выражено резкое несогласие с Леонтьевым). Леонтьев трактовал православное христианство как религию «страха» и индивидуального аскетического служения, предполагающего большую дистанцию между Богом и молящимися, и считал, что Достоевский и Толстой слишком много внимания уделяют проектам будущего спасения человечества, необоснованно акцентируя в православии (а также в истории человечества) христианскую идею добра, любви к ближнему [Там же]³². По свидетельству современного исследователя, система воззрений К. Леонтьева, по-видимому, входила в поле внимания Случевского [Тахо-Годи: 287]. Добавим, что Случевского, в частности, могла интересовать в трудах Леонтьева трактовка основных этических категорий применительно к ходу русской истории³³.

²⁹ В брошюру К. Леонтьева вошли две статьи, опубликованные им ранее: *Леонтьев К. О всемирной любви: (Речь Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике)* // Варшавский дневник. 1880. № 162, 169, 173; *Леонтьев К. Страх Божий и любовь к человечеству: (По поводу рассказа гр. Л. Н. Толстого «Чем люди живы»)* // Гражданин. 1882. № 54–55.

³⁰ Ср.: «За последнее время распространились у нас проповедники того особого рода, одностороннего, христианства, которое можно позволить себе назвать христианством “сантиментальным” или “розовым”. Этот оттенок христианства очень многим знаком. Это своего рода как бы “ересь” ...» [Леонтьев: 154].

Ср. также: «Окраску эпизоду дал Леонтьев, произнеся слово о ереси: “слово не шуточное”, — заметил Лесков, будучи сам знатоком “оттенков” и уклонений в христианстве, с которыми это слово связывалось. Как сведущий Лесков и оценивал богословские притязания автора книги “Наши новые христиане”, применив к нему слова Феофана Прокоповича о том, что автор “тую богословию знает, как калмыки архитектуру”» [Бочаров: 356].

³¹ *Лесков Н. С. Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи (Религия страха и религия любви)* // Новости и Биржевая газета. 1883. 1 апр. № 1; 3 апр. № 3.

³² Более подробно см.: [Бочаров; Гайденко].

³³ Тема «Случевский и Леонтьев» еще ждет своего исследователя. По нашему предположению, интерес к Леонтьеву у Случевского мог быть обусловлен некоторым сходством между своеобразным русским мыслителем и самим «поэтом противоречий». Как Случевского, так и Леонтьева современники не без оснований обвиняли в отсутствии системности и цельности взглядов, в противоречиях между отдельными элементами

О том, что религиозно-нравственные искания Толстого и Достоевского в сознании Случевского также объединялись под знаком этической проблематики, говорит его стихотворение «Воплощение зла» (впервые — 1898):

Читали ль вы когда, как Достоевский страдает,
 Как в изученье зла запутался Толстой?
 По людям пустозвон, а жизнь решений жаждет,
 Мышленье блудствует, безжалостен закон...

[Случевский 2004: 54]

Реакция окружающих — других людей — на сложность отношения к Злу Толстого и Достоевского определяется при помощи звуковой метафоры («пустозвон» — бессодержательные разговоры, не имеющие отклика в реальной действительности). Осмысление Зла в человеческой истории и реальное проявление зла в той же истории, по мнению Случевского, почти не соприкасаются. Поэту казалось, что его современники представляют зло (и, в частности, зло историческое) слишком конкретно, постоянно подыскивая для его конкретизации либо художественные образы, либо исторические феномены, в которых оно, с их точки зрения, непосредственно «воплощено»³⁴.

Как представляется, в поэме «Ересарх» автор дает собственное решение темы исторического зла применительно к изображаемой эпохе. Действие в поэме происходит в XV в., в рыцарском Дерпте:

По воле князя Ярослава
 Наш Юрьев был на свет рожден;
 Но близость рыцарей лукава:
 Он взят и в Дерпт перекрещен.

историософских или религиозных воззрений (в случае Леонтьева) и поэтического мира (в случае автора поэмы «Ересарх»). Например, параллельно с теми художественными (и очерковыми) текстами, где идет речь о совершенствовании или «перевоспитании» русской нации, Случевский создает поэтический цикл «Мефистофель» (1881), в котором полностью отрицает и высмеивает идею исторического и нравственного совершенствования человечества.

³⁴ Ср. в стихотворении «Воплощение зла»: «Зачем тут видимость, зачем тут воплощенья, / Явленья демонов, где медленно, где вдруг — / Когда в природе всей смысл каждого движенья — / Явленье зла, страданье, боль, испуг... / И даже чистых дум чистейшие порывы / Порой отравой зла насмерть поражены, / И кажутся добры, приветливы, красивы» [Случевский 2004: 55].

Он Богу русскому не верен,
 Он позабыл родной язык,
 Он словно рыцарь лицемерен
 И лгать без совести привык [Случевский 2009: 248].

«Ересиарх» написан четырехстопным ямбом — размером, приобретшим в поэзии второй половины XIX в., с одной стороны, нейтральный характер³⁵, а с другой, — поэма вписывается в контекст сочинений Случевского того же жанра, где он следовал «пушкинской форме» (см. наст. изд. стр. 100–101). Сюжет поэмы на самом поверхностном уровне прочтения напоминает сюжетную коллизию «Руслана и Людмилы» (Барон Шрекенбад, злобный и невежественный рыцарь³⁶, во время очередного набега на соседний город Псков похищает красавицу Ирину, девушку княжеского рода, и привозит ее в Дерпт). Однако, несмотря на большое количество отсылок к Пушкину (помимо «Руслана и Людмилы», автор обращается к трагедии «Скупой рыцарь», к стихотворению «Осень» и т. д.), в поэме воспроизведены некоторые сюжетные ситуации и мотивы из «стихотворной повести в двух балладах» Жуковского «Двенадцать спящих дев» (1817). Похищение знатной княжны прибалтийским рыцарем отчетливо соприкасается с боковой линией «повести» Жуковского, рассказывающей о похищении (правда, через посредника) литовским рыцарем киевской княжны. Лесной пожар, на который идут смотреть со стены замка оба Шрекенбада, вызывает в памяти загоревшуюся в лесу ель во время спасения Вадимом киевской княжны (следует

³⁵ Ср.: «<...> четырехстопный ямб, пройдя школу романтизма, остается самым универсальным и нейтральным: он принимает любое содержание, слегка окрашивая его интонациями романтической приподнятости» [Гаспаров 2000: 172].

³⁶ Дерптский мир рыцарей описан Случевским с отсылкой к циклу Н. М. Языкова «Песни». Дерптские рыцари в поэме «Ересиарх» столь же грубы, невежественны, неблагородны, столь же чужды высокой эстетике, как и в дерптских стихах Языкова. Ср. у Случевского: «Веселье в замке Шрекенбадов! / Крутом стола большого в ряд, / Пируя, рыцари сидят! / Пестрит в глазах от их нарядов. / Оскару сына Бог послал, / И сыну месяц миновал! / Хоть сын побочный, хоть убудок, / А все попьанствовать резон!» [Случевский 2009: 250]. У Языкова: «Мы — пьем — так рыцари пивали, / Поем — они так не певали: / Их бранный дух, их грубый вкус / От чаши гнал и милых муз. / Веселость пасынков Рорбаха / Была безумна и неряха: / Бывало, в замке за столом / Сидят в бронях перед вином. / И всякий в буйности природной / Кричит, что пьяному угодно, / И непристойность глупых слов / Слетает нагло с языков» [Языков: 30–31].

отметить, что мотив горящего или светящегося леса в поэзии Случевского соотнесен с поэтическим миром Жуковского. См., напр., стихотворения «Горящий лес» и «Ночью в лесу»). Кроме того, с кульминационным событием поэмы — убийством Шрекенабадамладшего — сопряжен мотив «хождения» по стене замка, имеющий столь важное значение в композиции «Двенадцати спящих дев»:

Угрюмый сад кругом обводят
 Изгибы мощные стены
 В сажень с аршином ширины;
 По ней, порой, гуляя, ходят;
 <...>
 Ирина вдоль стены гуляет...
 Здесь мыкает она печаль,
 Здесь глаз далеко обегает
 Равнин дымящуюся даль... [Случевский 2009: 264]

Совпадения с Жуковским, помимо общего мотива, здесь еще и лексические: «Одна из спящих восстает — / И странник одинокий, / Свой срочный начинает *ход* / Кругом стены высокой; / И смотрит в *даль* и ждет с тоской...»; «Потом к почиющим сестрам / Задумчива, отходит, / А та *печально* по стенам / Одна до смены бродит» <курсив мой. — Л. П.> [Жуковский 2008: 107].

Хождение по стене дев, искупающих вину страшного грешника — их отца, связано с ожиданием «спасителя». Хождение вдоль стены Ирины у Случевского обусловлено тем, что она — жертва насилия немецких рыцарей — задумывает месть.

У Жуковского грешник заслужил божественное возмездие. У Случевского исторические преступники — рыцари подвергаются индивидуальной мести, а не божественному возмездию. Благословение на возмездие дает Ирине духовное лицо, последователь учения Иосифа Волоцкого — Иринарх (он же ересиарх), оправдывающий, как и его учитель, убийство и насилие в отношении католиков и иных еретиков. В результате подговоренный Ириной и влюбленный в нее старик барон сбрасывает своего сына, чьей наложницей является Ирина, со стены замка (той самой, вдоль которой Ирина ходила) в глубокий, утыканный кольями, ров. Описание преступления окружено атмосферой загадочности и знакомыми балладными коннотациями,

восходящими к Жуковскому: «Барон за сыном пробираясь, / Идет задумчив и угрюм... / Чу! Слабый крик, какой-то шум!» [Случевский 2009: 268]. Помимо отсылающего к Жуковскому известного междометия, настроение барона перед преступлением характеризуется столь же лапидарно и однозначно, как и внутренний облик страшных грешников аристократического происхождения в балладах Жуковского. (Ср., например, поведение «сурового барона» в балладе «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», 1822, где главный герой, подобно Шрекенбаду-старшему, убивает из ревности соперника). Возможно, что с балладами Жуковского о грешных рыцарях связана и фамилия Шрекенбад (в переводе с немецкого — «пугать», «страшить купаньем, погружением в воду»; ср. также переносное значение глагола *schrecken* — «внезапно остужать»; это же значение встречаем в словосочетании “Eier schrecken” — «погружать яйца в холодную воду»). Все эти ряды значений обыгрывают, как можно предположить, сюжеты Жуковского об аристократах, умертвляющих / намеревающихся умертвить в воде / у воды своих близких родственников (Варвик, бросивший в волны своего племянника; Адельстан, везущий младенца на гибель к пещере у воды). Кроме того, сам способ совершения преступления представляет собой своеобразную параллель к способу искупления вины грешника в «Двенадцати спящих девах». Ирина в поэме совершает свое преступление через посредника, старого барона, тем самым умножая его вину (барон уже перед тем убил брата). В «старинной повести» Жуковского через посредников (Вадима и дочерей Громобоя) совершается искупление вины Громобоя. Подчеркнув мотив посредничества в искуплении / совершении преступления, Случевский, акцентирует, в частности, то, что в искуплении чужой вины задействовано слишком много (в общем, ни в чем не повинных) персонажей, и уже одно это не дает возможности однозначного отношения к злу. Автор поэмы «Ересиарх» дает понять, что уже в самом тексте Жуковского заложена возможность многозначной трактовки зла.

У Жуковского, однако, злодеи получают свою заслуженную кару, в поэме «Ересиарх» трактовка возмездия — двойственная. С одной стороны, никому не известная Ирина мстит своим оскорбителям и тем самым включается в процесс вполне справедливого исторического

возмездия: немецкое рыцарство не должно было, по Случевскому, завоевывать российских территорий. С другой стороны, Ирину благословляет на преступление священник, который позже, через много лет сознает свою ошибку в трактовке религиозной ереси и из ученика Иосифа Волоцкого превращается в последователя учения Нила Сорского, проповедника христианской любви к ближнему. Возможно, что трактовка образа «ересиарха» — отклик Случевского на толкование Константином Леонтьевым этической ипостаси православия как основанной на суровом аскетизме и страхе верующего перед Богом. Неслучайно архимандрит Антоний (Храповицкий) в 1892 г. в статье «Как относится служение общественному благу к заботе о спасении собственной души» обвинит Леонтьева в одностороннем понимании этики православия и религиозного поведения верующего, приведя в качестве доказательства неправоты Леонтьева именно учение Нила Сорского. Согласно мнению Антония Храповицкого [Храповицкий], Леонтьев, обращаясь к традиции православной религиозной мысли, ссылается только на «учителей покаяния и дисциплины», замалчивая другую традицию, которую представлял, например, Нил Сорский.

Возмездие в поэме Случевского не является орудием промысла, провидения, а слагается из многих, часто противоречащих друг другу, деяний, освященных противоречащими друг другу религиозными учениями. Ирина перед преступлением считает, что ее грех следует отмолить, так же считает перед смертью и адепт Нила Сорского.

Случевский (как и Леонтьев) полагает, что религиозная утопия Достоевского о будущем коллективном «рае» несостоятельна, однако и у Леонтьева он отмечает ту же склонность выстраивать представления о будущем нации на односторонних идеях о злом начале в индивидуальном поведении и в истории.

Если принять наше первоначальное предположение о том, что «Есериарх» — это художественная полемика с религиозно-этическими представлениями Леонтьева о зле и страхе как необходимых элементах гармонии земной жизни³⁷, то следует осторожно предположить, что

³⁷ Ср. у Леонтьева в статье «Наши новые христиане»: «<...> поэзия земной жизни и условия загробного спасения — одинаково требуют не *сплошной* какой-то любви,

Леонтьев для Случевского — своего рода антипод Жуковского. Он также абсолютизирует страх и принуждение (зло) в истории, как Жуковский — добро.

И Леонтьев, и Достоевский (и Лев Толстой), по Случевскому, творцы национального мифа, истоки которого поэт возводит, в частности, к Жуковскому, к его балладному миру. Именно таким отношением к Жуковскому объясняется склонность Случевского сопрягать его балладные мотивы и сюжеты с историческими и актуальными событиями из современной жизни Российской империи и противопоставлять сказочную балладную реальность противоречивости и неоднозначности исторических конфликтов.

Балладный мир Жуковского, как его понимает Случевский, творит отношение воспринимающих его к собственной, то есть русской истории. Несмотря на то, что в большинстве баллад действие происходит не в России, хрестоматийность и популярность этих текстов превращает их в мощный мифогенный источник. Наличие вполне однозначной границы между добром и злом в произведениях Жуковского заставляет читателя верить в преодолимость исторического зла, позволяет проецировать баллады на идеи о будущем нации как социалистическом рае, всемирной теократии и пр. Случевский, надо думать, знал о том, что балладные тексты Жуковский и писал с целью воспитания читателя, что их функция была, в частности, дидактическая (вспомним мысли Случевского о заворуженности россиян «художественной» карамзинской концепцией истории, о необходимости «перевоспитания» русской нации и о начале, положенном этому процессу в 1840-е гг. трудами С. М. Соловьева). Именно поэтому, как можно предположить, в 1880–1890-е гг. Случевский и сам активно пишет баллады или стихотворения, в которых встречаются мотивы хрестоматийно известных баллад.

Оценка Случевским русского исторического самосознания до 1840 гг., как мы помним, была исключительно низкой и объяснялась

которая и невозможна, и не постоянной злобы, а, говоря объективно, некоего *как бы гармоничного*, в виду высших целей сопряжения вражды с любовью»; «Начало премудрости (т. е. настоящей веры) есть *страх*, а любовь — только *плод*» [Леонтьев: 186, 183].

тем, что в первой трети XIX в. не существовало, по его мнению, историографических текстов, беспристрастно и на документальной основе описывающих русскую историю. В своих стихотворениях Случевский пытается разрушать национальные мифы, создавать такое представление о российской исторической действительности, которое не предполагало бы прямолинейного разграничения исторического добра и исторического зла. При этом поэт, по-видимому, пытается ориентироваться на массовую читательскую аудиторию. Об этом говорит и фольклорная стилистика, и частушечная ритмика многих его баллад, а также места их публикации. Случевский в последней трети века обычно публикуется только в одном «толстом» журнале — «Русский вестник». Большинство же созданных им в это время балладных текстов печатается в иллюстрированных еженедельниках — «Нива» и «Всемирная иллюстрация», а также в журнале «Книжки “Недели”». При этом, по-видимому, Случевский рассчитывает на включение их в устную традицию. Так, в стихотворении «Нет, жалко бросить мне на сцену...» (1890), которое является описанием контакта поэта с читателем, есть такие строки:

Но я желал бы всей душою
 В стихе таинственно-живом
 Жить заодно с моей страной
 Сердечной песни бытием!
 <...>
 Она не лжет!
 Для милых песен
 Великий Божий мир не тесен;
 Им книг не надо, чтобы жить... [Случевский 2004: 100–101]

Несмотря на полемику, балладное творчество осуществляется у Случевского с опорой на традицию Жуковского, его высокий литературный авторитет и высокую оценку художественных достоинств его произведений.

Как уже говорилось, к поэтическим мотивам и образам Жуковского Случевский обращается и в тех случаях, когда интерпретирует какие-либо особо значимые для него автобиографические сюжеты. Один из таких сюжетов — загадочная гибель (в воде) возлюбленной

и ее ребенка³⁸, который, как можно предположить, является и сыном (дочерью?) лирического субъекта. Названный сюжет лег в основу стихотворения «Ночью в лесу» (1897), где встречаются реминисценции из «старинной повести в стихах» Жуковского «Ундина» (1831–1836). Место действия этого стихотворения — «заколдованный лес». Любовная трагедия, разыгравшаяся в прошлом между персонажами (возлюбленная героя утопилась вместе с ребенком), не предполагает однозначного решения вопроса о «вине», хотя герой испытывает страх, подосновой которого является глубокое раскаяние.

Отсылки именно к «Ундине», вероятно, связаны с тем, что в этом переводном тексте Жуковского представление о вине главных героев столь же многопланово, как и в стихотворении Случевского.

В отличие от описанных выше случаев, поэтическое творчество Жуковского символизирует здесь для автора высокую этическую норму. Тем нравственным критерием, которым проверяются поступки героя, становится мир поэзии Жуковского. Образно-мотивная структура этого мира, представленная у Случевского, в целом (по сравнению с поэмой «Ересиарх») не меняется, только несколько варьируется (повторяются, например, мотив светящегося леса и мотив гибели в воде, также имплицитно присутствовавший в поэме). Стихотворение написано пятистопным хореем с неполной рифмовкой: нерифмованными оказываются нечетные строки:

Вон колдун и великан косматый,
Свесив харю страшную свою,
Повалил и душит под собою
Бессловесных карликов семью [Случевский 2004: 171].

³⁸ Вероятный завуалированный автобиографизм этого сюжета можно отчасти объяснить отношениями с Натальей Николаевной Рашет, возлюбленной Случевского, на которой он хотел жениться, но был в конце концов отвергнут. По мнению некоторых современников Случевского, у него была незаконная дочь от Рашет, умершая в 1889 году, а ее мать, Н. Н. Рашет, ушла из жизни в 1895 году (см.: [Тахо-Годи: 79]). Семейная жизнь самого Случевского сложилась несчастливо, хотя он и стал отцом пятерых, вполне законных детей. Чувство вины, которое испытывает герой стихотворения в совсем иной ситуации (утопленница-мать и ее ребенок), могло охватить автора баллады после смерти незаконной дочери и ее матери (умерших естественной смертью), с которыми он по всей видимости в своей дальнейшей жизни (после разрыва с Рашет) не встречался.

Здесь мы видим одно из многочисленных нарушений традиционных форм рифмовки у Случевского. Показательно, что оно встречается в стихотворении с ярко выраженным «жуковским» подтекстом. Экспериментаторство в области поэтических форм было для Случевского неразрывно связано с творческими достижениями Жуковского не только в сфере строфики и рифмы, но и ритмики:

Среди индивидуальных опытов асимметрического ритма в 6-стопном ямбе особенного внимания заслуживает один: попытка перехода от цезурованного 6-стопного ямба к бесцезурному, сделанная К. Случевским (образцом его могли быть две сцены в «Орлеанской деве» Жуковского, имитирующие античный ямбический триметр) [Гаспаров 2000: 193].

Приближаясь к окончанию своего творческого пути и явно это ощущая, Случевский создает стихотворение, связанное одновременно с несколькими произведениями Жуковского, — «Я плыву на лодке. Парус...» (1897), написанное четырехстопным хореем с чередованием женских и мужских окончаний и повторяющее с обратным знаком сюжетные ходы, по крайней мере, двух текстов Жуковского со сходной метрической структурой. У Случевского речь идет об окончании жизненного и творческого пути поэта («певца»).

Сюжетное сходство здесь прослеживается в первую очередь со стихотворениями Жуковского «Жизнь» (1819) и «Пловец» (1813). В отношении лирических сюжетов этих стихотворений Случевский осуществляет инверсию. У Жуковского плывущий в ладье лирический герой в начале стихотворения находится в состоянии подавленности, уныния или страха, отчаяния: «Отуманенным потоком / Жизнь унылая плыла. / Берег в сумраке глубоком; / На холодном небе мгла; / Тьмою звезды обложило; / Бури нет — один туман» [Жуковский: 150]; «Вихрем бедствия гонимый, / Без кормила и весла, / В океан неисходимый / Буря челн мой занесла» [Жуковский 2000: 221–222]. У Случевского, наоборот, плавание героя начинается при свете солнца и в радостном, торжественном настроении: «Море тихо, волны кротки, / И кругом везде лазурь! / Не бывает в сердце горя, / Не бывает в сердце бурь!..» [Случевский 2004: 342].

У Жуковского в конце обоих стихотворений наступает счастливая развязка, в события вмешивается провидение, происходит «чудо»,

жизнь обретает надежду, а пловец — спасение. С героем Случевского, столь мажорно начавшим свое плавание и назвавшим себя рыцарем Лоэнгрином, чуда не происходит, потому что он — самозванец. Образ Лоэнгрина — лебединого рыцаря, рыцаря, который оборачивается лебедем, связан и с другими текстами Жуковского (баллада «Адельстан», 1813, и опубликованное в год смерти поэта стихотворение «Царскосельский лебедь»), а также с «оперной» семантикой. Образ Лоэнгрина в конце XIX в. ассоциировался в первую очередь с вагнеровской оперой³⁹. Намерение быть поэтом, певцом, исполняющим «лебединую песнь» (ср. также образ лебедя в мифологической традиции — спутник Аполлона, в которого вселяется душа поэта), и «рыцарем», т. е. принадлежать к кругу «избранных», оборачивается в итоге саморазоблачением, снятием оперной маски и признанием своей творческой несостоятельности («Юность! О, прости голубка... / Я не рыцарь Лоэнгрин» [Случевский 2004: 343]).

Стихотворение «Я плыву на лодке...» связано и с другой традицией — пародийной. Неявное противопоставление бурного и спокойного моря в стихотворении Случевского, по-видимому, ориентировано на две сюжетно связанные пародии Козьмы Пруткова, — «Поездка в Кронштадт» и «Возращение из Кронштадта» (обе — 1854), также написанные четырехстопным хореем с чередованием женских и мужских окончаний. Как и эти пародии, стихотворение Случевского характеризуется синтаксическими и лексическими повторами, которые ведут к смысловой избыточности. Ср. у Случевского: «Я плыву в сияньи солнца <...> и плыву я не один...»; у Пруткова: «На носу один стою я / И стою я как утес, / Песни солнцу в честь пою я / И пою я не без слез» [Прутков: 62]. У Случевского: «Море тихо, волны кротки, / И крутом везде лазурь!»; у Пруткова: «Солнце знойно, солнце ярко, / Море смирно, море спит...» [Там же: 95].

«Поездка в Кронштадт» и «Возращение из Кронштадта» — это пародии на В. Г. Бенедиктова. Соединение в одном стихотворении двух столь разительно противоречащих смысловых комплексов означает не профанацию высокого поэтического мира Жуковского,

³⁹ Опера «Лоэнгрин» (“Lohengrin”) была написана Рихардом Вагнером на собственное либретто и поставлена впервые в 1850 году в оперном театре Веймара.

а автоиронию. Поэтический мир Жуковского принадлежит области творческого идеала, к которому автор стихотворения «Я плыву на лодке...» на протяжении всей своей эволюции стремился, спародированный же Прутковым мир Бенедиктова — это та грустная реальность, к которой Случевский-поэт к концу жизни пришел. Параллель между трагикомической литературной судьбой Бенедиктова — видного чиновника министерства финансов — и собственной творческой стезей возникла у Случевского (также высокопоставленного чиновника, считавшего себя несостоявшимся поэтом), по-видимому, не случайно.

О МЕТАИСТОРИЧЕСКИХ БАЛЛАДАХ К. СЛУЧЕВСКОГО

В статье пойдет речь о некоторых поздних балладах Случевского, опубликованных в 1880-х и первой половине 1890-х годов. Нас будут интересовать не все тексты названного жанра, созданные поэтом в упомянутый период, а только те, где говорится о российской истории и общем отношении автора к историческому процессу. Это, в первую очередь, баллады «Каменные бабы» (1880), «Два царя» (1888) и «Горящий лес» (1895). Баллады можно назвать историческими, но точнее было бы говорить здесь о метаисторическом балладном повествовании, поскольку объектом художественного описания у Случевского становятся не столько события и факты национальной истории, сколько мысль об этих событиях и фактах. Названные три текста отличаются от остального корпуса балладных произведений Случевского 1880–1890-х годов по ряду признаков.

Во-первых, все три произведения близки по сюжетному построению: средоточием сюжета становится конфликт между настоящим временем и историческим прошлым, который и превращает балладное повествование в драматически напряженное. Во всех трех балладах разрешения этого конфликта нет, финал баллад — открытый. Центральный сюжетный конфликт реализуется благодаря соположению (столкновению) нескольких микросюжетов. Все перечисленные баллады — полисюжетны.

Во-вторых, все анализируемые тексты характеризуются высокой степенью абстрактности: об отечественной истории говорится в обобщенном плане.

В-третьих, все стихотворения включают в себя пласт метаописания балладного жанра, рефлексия над его образцами, в первую очередь у А. К. Толстого и В. А. Жуковского.

Начнем с самой ранней по времени публикации баллады — «Каменные бабы» (1881). Композиция ее близка лермонтовским балладам

с «сюжетным пейзажем» (определение Б. М. Эйхенбаума) (см., например, баллады «Спор» и «Дары Терека», 1839). Метрическая структура (чередование четырехстопного хоря с трехстопным) также отсылает, в первую очередь, к Лермонтову — его «Казачьей колыбельной песне» (1840). Общим здесь является мотив сна/дремы.

На безлесном нашем юге,
 На степных холмах,
 Дремлют каменные бабы
 С чарками в руках.
 Ветер, степью пролетая,
 Клонит ковыли,
 Бабам сказывает в сказках
 Чудеса земли... [Случевский 2004: 198]

После авторской экспозиции, кратко характеризующей место действия (скорее всего, это украинские степи) и главных персонажей баллады, следует «диалог» говорящего ветра и молчаливо слушающих каменных баб (последние превращены автором в неподвижный элемент пейзажа). Время действия баллады отнесено к историческому настоящему, несмотря на традиционную балладную сказочность и элементы условно фольклорной стилистики.

Историческое прошлое метонимически представлено здесь образом каменных баб. В стихотворении идет речь о могильных памятниках в степях Украины, которые в глубокой древности ставили на могилы своих вождей кочующие племена. К теме забытых могил и древних анонимных могильных памятников Случевский довольно часто обращался в текстах самой различной жанровой принадлежности (некрологических стихах, лирике, прозаических отрывках). По его мысли, многие феномены и события минувших эпох невозможно восстановить и объективно исследовать за отсутствием памятников письменности и просто потому, что существовавшие в глубокой древности культуры никогда не будут поняты современниками из-за отдаленности того конкретного исторического контекста, в рамках которого эта исчезнувшая (погибшая) культура существовала. Ср., напр., в стихотворении «На раскопках» (1890):

...потомки не найдут
Ни неосмеянной во времени святыни,
Ни успокоенных в искусстве минут.
Найдут осколки, лом без смысла и значенья,
Найдут могучий слой неведомых кладбищ...
[Случевский 2004: 168]

В интересующей нас балладе могильные изваяния (каменные бабы) означают именно такое — забытое, непознаваемое для современного человека прошлое. Обращенность заглавных персонажей стихотворения к современному миру проявляется в том, что они «слышат» рассказы ветра (персонажа надысторического, неподвластного законам времени), однако занимательность его «сказок» не спасает изваяния от постепенной гибели. Каменных баб часто делали из песчаника, который, несмотря на всю свою прочность, медленно разрушался, на это намекается в финальной строфе баллады: «И на сладкий зов новинки / Шлют они за ним / За песчинками песчинки... / И пройдут, как дым!» [Там же: 199].

Следовательно, как предполагает автор, в будущем коммуникация между каменными изваяниями — персонажами из далекого прошлого и ветром-рассказчиком в описываемом пространстве прекратится. Скульптуры, которые предстают в начале баллады как одушевленный и даже сознающий элемент пейзажа, в финальной строфе превращаются в часть неорганической природы — просто разрушающийся камень. Изваяния подобны лейбницевским «спящим монадам», о которых говорится в стихотворении Случевского «Философ» (1890):

В лестнице сонной природы,
В мягких подушках песков,
Спят всех камней породы,
Спят — и не ведают снов;
Спят, как они, и растенья;
Только у них иногда,
Реют и зреют виденья,
Не оставляя следа [Там же: 70].

Приведенная в этом стихотворении классификация экзистенциальных миров, а также непосредственно упомянутая философия —

«спящая монада» («Мир наш составлен из спящих, / Глазу незримых монад») отсылает нас к монадологии Готфрида Лейбница (1646–1716), немецкого ученого, создавшего в 1714 году философский труд о монадах — простых субстанциях, не имеющих делений [Strickland].

Таким образом стихотворение «Философ» служит своеобразным ключом к образу каменных баб в балладе. С точки зрения Случевского, иронически корректирующего Лейбница сквозь призму шопенгауэровских идей, не существует принципиальной разницы между органическим и неорганическим мирами — оба они одинаково подвержены «сну» и в той или иной степени «закрываются» от остальных «миров» (монад). Степень «замкнутости» наиболее велика у давно исчезнувших исторических эпох, которые репрезентированы в балладе образом медленно разрушающихся скульптур.

«Спящей монаде» — прошлому — противопоставлено «настоящее» (рассказы ветра). Конфликт между настоящим и прошлым проявляется в том, что содержание рассказов ветра — то, о чем повествуется, интересуется «баб» (как и самого рассказчика) лишь как курьез, экзотический факт из жизни Российской империи, как «чудеса земли». Рассказ ветра⁴⁰ начинается с противопоставления двух различных, отличающихся друг от друга географических пространств:

Как на севере, далеко,
На мохнатых псах,
Даже летом и без снега
Ездят на санях.

Как у нас в речных лиманах
Столько, столько рыб,
Что и ангелы Господни
Счесть их не могли б [Случевский 2004: 198].

Каждая строфа баллады представляет собой самостоятельный рассказ об экзотическом факте, предстающем в виде свернутого сюжета, который потенциально может быть развернут. От географической характеристики империи рассказчик переходит к сюжетам национальным и конфессиональным. Драматическое напряжение в повествовании

⁴⁰ Рассказы ветра ведутся от лица коллективного субъекта («как у нас»), воспринимающего жизнь народов империи (калмыков и татар) как «чужое», не свое явление.

нарастает за счет отсутствия связующих звеньев между строфами-сюжетами: здесь Случевский усиливает (доводит до предела) хорошо известную черту балладной поэтики (логические и смысловые пропуски в развитии сюжетного действия):

Подле них живут татары,
Выбритый народ;
Каждый жен своих имеет,
Молится — поет.

Как, в надежде всепрощенья,
Каясь во грехах,
Много стариц ждут спасенья
В дебрях и скитах [Случевский 2004: 198].

Национальные и конфессиональные (мусульманский и православный) миры не имеют точек соприкосновения, существуют совершенно обособленно. Кроме того, в последней из приведенных строф есть еще намек на раскольников («в дебрях и скитах»). Наконец, заключительная часть «сказок» ветра посвящается историческим анахронизмам, например, сохранившейся до сих (в XIX веке) средневековой ментальности:

Как случается порою,
Даже до сих пор,
Вдруг поймают люди ведьму —
Да и на костер... [Там же: 199]

Приведенную строфу характеризуют предельная лаконичность и недосказанность: ничего не говорится о том, где и при каких обстоятельствах происходят подобные курьезы.

В результате складывается иронически отстраненная картина жизни в современной Российской империи. Отдельные миры (пространственно-географические, этноконфессиональные, ментальные) существуют в ней замкнуто, одиноко и независимо друг от друга. Центральный конфликт баллады, основанный на разобщенности настоящего и прошлого, дополняется в повествовании целым рядом микроконфликтов, реализующихся как не-контакт, невозможность адекватного общения. Разумеется, авторская ирония снимает драматическое

напряжение в балладе, но наличие нескольких микросюжетов, наоборот, способствует его нарастанию. Вполне серьезно и без балладной условности на те же темы Случевский размышлял в стихотворении «На Волге» (1881):

Себя еврей к молитве накрывает,
 И Магомета раб свершает свой намаз;
 И тут же рядом, страшно поражая
 Своею вздорной глупой болтовней,
 Столичный франт, на службу отъезжая,
 Все знает, видел и совсем герой!

Какая пестрота и смесь сопоставлений?!
 И та же все единая страна...
 В чем разрешенье этих всех движений?
 Где всем им цель? Дана ли им она?
 Дана, конечно! Только не добиться,
 Во что здесь жизни суждено сложиться!
 Придется ей самой себя создать
 И от истории ничем не поживиться,
 И от прошедшего образчиков не брать [Случевский 2004: 216].

В финале стихотворения «На Волге» достаточно четко декларирована неприязнь Случевского к историческому пассаизму, к идеологическим и художественным утопиям, ориентирующимся на национальное прошлое. Главным образом потому, что такие системы не учитывают разнородности этноконфессионального состава Российского государства и разнородности ментальных миров на его территории.

В балладе «Горящий лес», опубликованной гораздо позже, чем «Каменные бабы», — в 1895 году, сохраняется тот же тип сюжетного конфликта (между прошлым и настоящим), но меняется форма субъектного повествования: оно ведется от «я».

Если в «Каменных бабах» драматизм повествования обусловлен невозможностью контакта между персонажами (и отдельными культурными мирами) из-за временной дистанции, религиозных и культурных различий, то в балладе «Горящий лес» конфликт между «я» (современником автора баллады) и «мертвым царем» (героем исторического прошлого) обусловлен той страшной опасностью и одновременно притягательностью, которую таит в себе историческая

древность. «Царь», с которым встречается герой баллады, — это сожженный на тризне языческий князь:

Мнится: в утренней прохладе,
 На кровати расписной,
 Царь лежит в большом наряде,
 Стиснув меч своей рукой.
 <...>
 Все сгорело! Стало тише...
 След дружинников исчез...
 От могильника все выше,
 Стал пылать дремучий лес [Случевский 2004: 178].

Мир мертвого царя поначалу притягивает к себе героя своей демонической прелестью:

По пожарищу заметны
 Чудищ огненных черты, —
 Безобразны, злы, несметны,
 Полны дикой красоты... [Там же: 177]

Однако замороженность его исчезает, как только он понимает, что это несуществующая, давно исчезнувшая реальность: «Бьется красными волнами, / Лижет тучи в небесах / И царя с его делами / Развеивает в дым и прах» [Там же]. В приведенной строфе обнаруживаем рифменную цитату из финального четверостишия баллады А. К. Толстого «Курган» (1856): «А слезы прольют разве тучи, / Над степью плывя в небесах, / Да ветер лишь свет летучий / С кургана забытого прах» [Толстой: 224]. Смежные рифмы — знак близкого тексту Толстого семантического поля, однако — «с обратным знаком». В балладе Толстого речь идет о сожженном на тризне древнерусском витязе, чье «славное имя» забыто потомками. Последнее обстоятельство вызывает у автора баллады глубокое сожаление. В балладе «Горящий лес», наоборот, подчеркивается, что «царь» должен был исчезнуть без следа. Однако, вопреки мнению героя, «царь» агрессивен, он эстетизирует смерть, являющуюся здесь метафорой навсегда исчезнувшей эпохи: «Говорит мне: “Гость желанный, / Улетим, отбросив страх, / К той стране обетованной, / Где журчат ручьи в лугах. <...> О, поверь

мне! Смерть прекрасна, / Смерть приветлива, неясна...» [Случевский 2004: 179]. Красота смерти соотнесена в монологе царя с подводным — русалочьим миром, в котором (это особо акцентируется) герой будет лишен собственной воли: «Там, поющим струйкам вторя, / Будешь ты как струйка петь...» [Там же]. Здесь снова можно усмотреть отсылку к А. Толстому на уровне сюжета, однако также инверсированную. В балладе Толстого «Князь Ростислав» (1856) речь идет об утонувшем герое (древнерусском князе), и драматизм этого текста основан на невозможности персонажа проявить собственную волю: «Князь Ростислав в земле чужой / Лежит на дне речном, / Лежит в кольчуге боевой, / С изломанным мечом. <...> Зовет он киевских попов, / Велит себя отпеть — / Но до отчизны слабый зов / Не может долететь. // И он, склонясь на ржавый щит, / Опять тяжелым сном / В кругу русалок юных спит / Один на дне речном» [Толстой: 225–226].

Смысл инверсии по отношению к толстовским балладным сюжетам заключается в том, что в балладах Толстого Случевский как раз и усматривает гибельную замороженность дотатарским древнерусским прошлым — прекрасным «мифом». Так, в стихотворении Случевского «Миф» (1876) говорится об опасности мифологического прочтения событий прошлого, здесь мы также находим отсылки (иронически инверсированные) к балладе Толстого «Князь Ростислав»: «Неподвижен один только — старец веков — / В той горе схоронившийся Миф // Он в кольчуге сидит, волосами оброс, / Он от солнца в ту гору бежал — / И желает, и ждет, чтобы прежний хаос / На земле, как бывало, настал» [Случевский 2004: 85] (в балладе Толстого «кольчуга» и «волосы» — два единственных атрибута внешнего облика князя: «Днепра подводные красы / Лобзаться любят с ним / И гребнем витязя власы / Расчесывать златым») [Толстой: 226].

Объектом полемической оценки (хотя и менее явной) оказывается в стихотворении Случевского и балладный мир Жуковского (сюжет «Горящего леса» повторяет многие основные ходы хрестоматийно известного «Лесного царя») [Немзер: 265–267]. Это становится ясно не столько из самого текста стихотворения, сколько при соотнесении его с другими (многочисленными) обращениями Случевского к балладам и лирическим стихам Жуковского (см. наст. изд. стр. 40–58). Как

правило, Случевский включает произведения Жуковского в семантические контексты, актуализирующие конкретные, весьма драматические, сюжеты из истории Российской империи и стремится акцентировать наивную «сказочность» поэтической картины мира Жуковского, не замечающего Зла как исторического и общечеловеческого феномена. «Царь» в балладе Случевского не просто inferнальное, страшное существо (как у Жуковского), а герой из древнерусского прошлого, которое и Жуковский, подобно А. К. Толстому, идеализировал (вспомним его миф о Святой Руси).

Герои, безоговорочно увлекающиеся древностью, как считает автор баллады «Горящий лес», безответственны, так как забывают о современности, стремясь укрыться от нее в экзотическую старину. (Ср. слова Гектора из стихотворения «На раскопках»: «В вас жизнь, оскудевая, / Себе отыскивает в рухляди — обнов! / Сама, лишенная простых и чистых красок, / Она их ищет там, где мир загробный спит, / И холод золота могильных наших масок / Им теплым кажется и пламенем горит!» [Случевский 2004: 168]).

В финале баллады герой спасается от своего наваждения — смертоносного царя, и попадает в реальную Россию с ее характерным пейзажным рельефом: «Шепчет царь еще мне что-то... / Мчимся мы по жерднику; / Различаю я болото... / Вижу сонную реку...» [Там же: 179]⁴¹.

⁴¹ Метафоры, связанные с семантикой сна и дремоты, часто характеризуют в лирике Случевского российскую природу. По-видимому, здесь следует говорить о влиянии на поэтический язык Случевского тютчевской образности. Такие тютчевские эпитеты, как «оледенелая река», «пустынная река», подготавливают метафору «сонная река» у Случевского (в первом случае близость — семантическая, во втором — и семантическая и эвфоническая). Российская природа у Тютчева, в противовес чарующему югу, изображается как погруженная в «мертвенный покой», «железный сон», она лишена «звуков» и «красок», ее бытие подобно смерти: «Жизнь отошла — и, покорясь судьбе, / В каком-то забытии изнеможенья, / Здесь человек лишь снится сам себе» [Тютчев: 200]. Ср. у Случевского в стихотворении «Край, лишенный живой красоты...» (1880): «Реки, льющие волны сквозь сон, / Вечно серый, сырой небосклон... / Тяжкий холод суровой зимы, / Дни бессильные выйти из тьмы, / Гладь немая безбрежных равнин — / Ряд не конченных кем-то картин... / Кто-то думал о них, рисовал, / Бросил кисти и сам задремал» [Случевский 2004: 53–54] (ср. тютчевские по происхождению мотивы «изнеможения-бессилия», бесцветности, беззвучности, «сна-дремоты»).

Очарованность экзотическим прошлым и страх перед ним оттеняются, таким образом, однообразием и неяркостью современного героя баллады российского пейзажа (и можно предположить — современной российской жизни).

Как и в «Каменных бабах», описанный сюжет не является в балладе единственным. На него накладывается другой, более тесно связанный с авторским «я». Однако если в предыдущей рассмотренной нами балладе разные сюжеты располагались линейно, один за другим, то здесь второй сюжет синхронен первому, как бы просвечивает сквозь него. Сюжет отражает некоторые обстоятельства творческой биографии автора. Подводный мир, куда приглашает царь героя, отчетливо соотнесен с началом вхождения Случевского в литературу — его ранним балладным творчеством рубежа 1850–1860-х годов. Одна из баллад начинающего поэта — «Статуя» — была опубликована в «Современнике» в 1860 году, и многие литераторы восприняли ее как талантливое произведение в духе Лермонтова. Действительно, «Статуя» написана как бы в подражание лермонтовской «Русалке» (действие у Лермонтова происходит под водой, у Случевского в «Статуе» — около воды). Для Случевского важен мотив утраты воли в подводном мире — метафорическое изображение потери героем самостоятельности при увлечении древностью. Другие баллады, созданные в этот период, также баллады экзотические («Мемфисский жрец», «Весталка», 1860). В конце 1850-х годов Случевский посещал кружок Л. А. Мей и, возможно, испытал на себе воздействие его творческих принципов⁴². Как известно, Л. А. Мей — один из представителей русского «Парнаса»⁴³. «Парнасской» тенденции отдал дань и Случевский в самом начале своей литературной карьеры. В позднем балладном творчестве Случевский «парнасскую» линию не только не продолжает, но и отрицает, в частности потому, что здесь также представлена ненужная и опасная эстетизация древности. Любопытно, что стихотворение, посвященное 50-летию литературному юбилею русского «парнасца» Аполлона Майкова, построено как осторожная пародия на поэтический мир юбиляра. Пародийность проявляется в соотнесенности

⁴² О контактах Случевского с Л. А. Меем в конце 1850-х годов см., напр.: [Тахо-Годи: 23–24].

⁴³ О Л. А. Мее как русском «парнасце» см.: [Гаспаров, Осповат: 566].

юбилейного стихотворения с балладой самого Случевского «Каменные бабы» (в стихотворении «Аполлону Майкову» Случевский использовал ту же метрическую схему). Разобщенность, разлад между разными социальными и географическими мирами, описанный в «Каменных бабах», противопоставлен поэтическому миру Аполлона Майкова, где все противоречия, антиномии, антитезы снимаются и уравниваются всепобеждающей красотой: «Разбросав свои кумиры, / Велики на взгляд, / Облаченные в порфиры / Царства древних спят. / Спят, умаявшись, другие / Длинной чередой; / Тоже саваны большие, / Но покров другой. / Всем им жизнь далась иная! / Но была вечна / Нерушимая живая / Красота одна...» [Случевский 2001: 157].

Консервативная укорененность в прошлом — это, по Случевскому, некая фатальная черта русского исторического сознания, которая не дает России преимуществ перед Западом. В третьей интересующей нас балладе — «Два царя» (1888) — движение повествования основано на ироническом противопоставлении российского и европейского миров. Два царя — это правитель России и правитель цивилизованной державы, метонимически замещающей в стихотворении Европу. Тип конфликта — очередная вариация столкновения прошлого с настоящим. Мир прошлого (с точки зрения автора) воплощен в современной жизни России, поскольку имперское существование лишено движения вперед — развития: «Прежней жизни не водилось / В той стране, где мы живем: / Как от Бога народилась, / Так и шла особняком» [Случевский 2004: 182].

Мир настоящего (подлинной современности, которой можно противопоставить архаические времена) воплощен в жизни цивилизованной державы: «Нет богатствам нашим меры, / И вдоль всей моей страны / Воплощаются химеры, / Проступают правдой сны» [Там же: 181]. В монологах обоих правителей характеризуются разные стороны жизни их держав (политика, народное творчество, женский мир и т. п.), что снова позволяет говорить о множественности микросюжетов, усиливающих динамизм повествования. Концовка баллады — новеллистическая. Российский правитель уверен в том, что варварски примитивное, но многотрудное существование русского народа должно быть компенсировано благополучной жизнью за гробом:

«Чтобы легче сбыть земное, / Наша вера учит нас, / Что не пугало чудное / Заповедный смертный час; / Здесь несем мы труд, заботу; / Где ж награды ожидать? / И по ясному расчету — / Нам не трудно умирать!» [Случевский 2004: 183]. Правитель цивилизованной державы, наоборот, признается, что все его подданные боятся смерти, и озадаченно замолкает, выслушав горделиво-уверенные слова русского царя о предполагаемом загробном рае: «Страшно думать, что у гроба, / В срок мучительных минут, / Всем, но каждому особо, / “De profundis”⁴⁴ запоют...» [Там же].

Очевидно, что объектом иронии становятся здесь не только славянофильские и почвеннические идеи об особом религиозном избранничестве русской нации, но, по-видимому, также некоторые поэтические образы Тютчева, характеризующие и его историософскую позицию и поэтическую систему. Так, например, царь цивилизованной западной державы назван «властителем юга», а характеристики, которые он дает пейзажам своих владений, отсылают именно к Тютчеву: «У меня в моем владенье, — / Говорил из них один, — / Вся природа — наслажденье, / И не счесть ее картин! / Дышат вечною весною / Виды горных панорам...» [Там же: 180] (ср. у Тютчева: «А воздух уж весною дышит»; ср. также у Случевского: «Стройных пальм глядят вершины / С высоты своих стволов <...> Солнце блеском наливает / Ананас и виноград» [Там же]; у Тютчева: «Лавров стройных колыханье / Зыблет воздух голубой <...> Целый день на солнце зреет / Золотистый виноград» [Тютчев: 158]). Во втором случае вполне узнаваема третья строфа «южного» стихотворения Тютчева «Вновь твои я вижу очи» (1849); в первом же примере Случевский воспроизводит характерную для Тютчева метафору, основанную на одушевлении природной стихии.

Таким образом, в каждом из рассмотренных текстов Случевский обращается и к некоторым константам истории Российской империи, и к общей оценке исторического процесса, и к осмыслению русской

⁴⁴ “De profundis” — «Из глубины воззвах» — название 129-го покаянного псалма; начало покаянного псалма из католического обряда отпевания. Для Случевского, вероятно, важно, что этот псалом неоднократно использовался в западноевропейской музыке в качестве текстовой основы монодической и многоголосной композиции.

истории в поэтической традиции (преимущественно балладной, но не только). Его художественная рефлексия направлена на отрицание мифологизирующего отношения к национальной истории и культуре, их идеализации. Случевского не устраивает и мифологизация прошлого, и утопические мечты о будущем России (о всемирной империи), которые он соответственно находит в балладах А. К. Толстого и в лирике Тютчева. Эти смысловые интенции обуславливают и метрическую форму рассмотренных выше баллад (особенно сказанное касается баллад «Два царя» и «Горящий лес»). Среди семантических ореолов четырехстопного хореев не последнюю роль играют стихотворения (в том числе и баллады), где говорится о слиянии / единении Востока и Запада, восточных и западных славян, центральной части Российской империи с Кавказом, царя и подданных, России и Христа и т. д. или же о превосходстве Российской империи над западной державой. Думается, что Случевский при сочинении своих баллад подразумевал вполне конкретную парадигму стихотворений XIX века, написанных четырехстопным хореем (например, баллады Лермонтова «Спор» и «Два великана», стихотворения Тютчева «Альпы», «Современное», пушкинский «Пир Петра Великого» и т. д.).

Случевский повествование о слиянии/единении в своих хореических балладах заменяет рассказом о разъединении/разладе в соответствии со своим представлением об империи как множестве замкнутых как во времени, так и пространстве миров.

В дальнейшем сходное отношение к истории (и к мифу) будет характерно для лидера и основоположника русского символизма Валерия Брюсова. Что же касается поэтики поздних баллад Случевского, то здесь невозможно усмотреть прямой линии по отношению к «старшему» символизму. Брюсов, как известно, не только стал продолжателем традиции французского «Парнаса» и автором экзотических баллад, но и явно заметил эту линию в творчестве Случевского на рубеже 1850–1860-х годов. Баллада Случевского «Мемфисский жрец» была высоко им оценена. Сам же Случевский, как мы помним, свое раннее антологическое балладное творчество осудил и от этой линии в дальнейшем отошел.

В поздних балладах Случевский стремится «подвести итог» достижениям этого жанра в литературе XIX века — образцы баллады других авторов становятся у Случевского объектом метаописания, и это как бы знаменует «конец» жанра. О выходе жанра за свои рамки свидетельствует и полисюжетность, которая появляется в балладах, — это компенсация тяги Случевского к нарративу — прозаическому творчеству. Проза Случевского успеха у современников не имела, а сам автор отказался от длительной и напряженной работы в этой области, ограничившись в основном рассказами или так называемыми отрывками, прозаическими «картинками».

Тем не менее попытка сгущения смысла в балладе путем наращивания количества сюжетов, как нам кажется, находит продолжение в литературе XX века, но не столько у символистов, сколько у представителей следующего литературного поколения, в частности у Н. Гумилева в балладе «Заблудившийся трамвай», опубликованной в его книге стихов «Огненный столп» (1921).

К. СЛУЧЕВСКИЙ И М. ЛЕРМОНТОВ (О СТИХОТВОРЕНИЯХ СЛУЧЕВСКОГО, НАПИСАННЫХ ПЯТИСТОПНЫМ ХОРЕЕМ)

В своей работе «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» К. Ф. Тарановский вводит в научный оборот понятие «лермонтовский цикл», подразумевая под ним все стихотворные вариации на тему «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, написанные пятистопным хореем [Тарановский: 372–404]. Исследователь перечисляет русских поэтов второй половины XIX века — авторов таких вариаций, и указывает в каждом конкретном случае количество созданных ими «лермонтовских» поэтических произведений. Наряду с А. К. Толстым, Фетом, Полонским и др. Тарановский называет и Константина Случевского [Там же: 384], однако не обозначает количества обращений к стихотворению Лермонтова. Ничего не говорится и о самих стихотворениях Случевского — они в работе Тарановского не упомянуты.

Между тем, таких стихотворений у Случевского несколько. В собрании сочинений 1898 года, композиция которого тщательно продумана автором, со стихотворениями так называемого лермонтовского цикла мы встречаемся почти в каждом разделе. В первом томе собрания это — «Ты нежней голубки белокрылой...», 1895; «Приди!», 1858 (раздел «Женщина и дети»); «Спетая песня», 1874 (раздел «Лирические»); «Нет ограды! Не видать часовни!», 1880 (цикл «Черноземная полоса»); «Если вспомнить: сколько всех народов...», 1883 (цикл «Из дневника одностороннего человека»). Во втором томе: «Ночью в лесу», 1890 (раздел «Баллады, фантазии, сказы»); «Monte pincio», 1859 (раздел «В пути»). В цикле «Песни из Уголка», которым завершается первый том, стихотворения, отсылающие к «Выхожу один я на дорогу...» появляются лишь в издании 1902 г. («Вот она, великая трясина», 1898 и «Старый дуб листвы своей лишился...», 1901). Подчеркнем, что среди произведений, не включенных в собрание сочинений, нет ни одного стихотворения, вызывающего в памяти «Выхожу

один я на дорогу...». Однако в названных выше текстах Случевского есть обращения и к другим стихотворениям Лермонтова, в которых, помимо мотива «пути» (дороги) [Гаспаров 2012: 331–371], представлены и другие мотивы.

Некоторые из таких стихотворений выделены композиционно в рамках соответствующих циклов (разделов): они либо завершают лирическое единство («Нет ограды! Не видать часовни!»), либо подготавливают финал раздела, то есть находятся в числе нескольких завершающих цикл текстов («Приди!», “Monte pincio”), либо маркируют начало части внутри раздела (например, стихотворение «Спелая песня» начинает скрытый микроцикл, посвященный песне как поэтическому и музыкальному жанру внутри раздела «Лирические», а стихотворение «Ночью в лесу» открывает «балладную» часть, следующую за антологическими стихотворениями в разделе «Баллады, фантазии, сказы»). Все это позволяет предположить, что вариации на тему «Выхожу один я на дорогу...» и других стихов Лермонтова имеют у Случевского вполне осознанный характер. Попытаемся проследить, каков смысл этих неоднократных обращений к текстам Лермонтова и как они связаны с обширным «лермонтовским» пластом в лирике Случевского — поэта, чье дарование на рубеже 1850–1860-х гг. было приравнено авторитетным литературным критиком к лермонтовскому, хотя такая оценка и переадресована вымышленному лицу⁴⁵.

⁴⁵ Ср.: «Понимаете ли вы, что струею свежего, совсем свежего воздуха брызнули на меня эти стихи <...>. Нет, я вам говорю, тут сразу является поэт, настоящий поэт, не похожий ни на кого поэт, а коли на кого похожий — так на Лермонтова. На Лермонтова, — повторил он, — да только по силе, по стали мысли, образов и стиха, но это и не Лермонтов, а это, говоря словами Лермонтова,

— Другой,

Еще не ведомый избранник.

Да-с! Говорю вам это прямо. Тут размах силы таков, что из его, вследствие случайных обстоятельств, или ровно ничего не будет, или уж если будет, то что-нибудь большое будет» [Григорьев: 16].

Сопоставление дарования Случевского с лермонтовским некоторыми современниками было воспринято как курьез, анекдот. Так, например, А. Галахов в своих воспоминаниях приводит следующий отзыв И. С. Тургенева о таланте Случевского-поэта: «По уходе его <Случевского. — Л. П.> И<ван> С<ергеевич> обратился к нам

Начнем с одного из самых ранних сочинений. Это стихотворение «Приди!» 1858 г. Здесь речь идет о лирическом «я», стремящемся найти параллели или, наоборот, противоположности, своему эмоциональному состоянию в окружающей природе:

Дети спят. Замолкнул город шумный,
И лежит кругом по саду мгла!
О, теперь я счастлив, как безумный,
Тело бодро и душа светла [Случевский 2004: 69]⁴⁶.

Ср. у Лермонтова:

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит [Лермонтов: 356].

Созвучие настроения героя Случевского с природой (садом) заключается в том, что и душа героя, и напоенный мглою сад переживают полноту существования, но отдельно друг от друга, самостоятельно. Они не мешают друг другу. Сад — «полон мглой» — темен, а душу

с такими словами: “Знаете ли, кто это был у меня? Это такой талант, которому Лермонтов не достоин будет развязать ремень обуви” [Галахов: 138].

⁴⁶ Стихотворение «Приди!» перекликается с несколькими текстами русских поэтов середины XIX века, где встречаются лермонтовские реминисценции и аллюзии. Это не только упоминаемые Тарановским «Последний разговор» (1845) Полонского и «Вот уж снег последний в поле тает...» (<1856>) А. К. Толстого [Толстой: 89], но и «Фантазия» (1850) Фета. Все четыре стихотворения развивают интимно-лирическую тему на фоне ночного и/или весеннего пейзажа. Во всех текстах (некоторым особняком здесь стоит стихотворение А. К. Толстого) между лирическими персонажами ожидается решительное объяснение, которое так и не происходит. Ср.: у Полонского: «Соловей поет в затишье сада; / Огоньки потухли за прудом. / Ночь тиха. — Ты, может быть, не рада, / Что с тобой остался я вдвоем?» [Полонский 1986: 46]; у Фета: «Что ж молчим мы? Или самовластно / Царство тихой, светлой ночи мая? / Иль поет и ярко так и страстно / Соловей, над розой изнывая?» [Фет 2002: 76]; у А. К. Толстого: «Утром небо ясно и прозрачно, / Ночью звезды светят так светло; / Отчего ж в душе твоей так мрачно / И зачем на сердце тяжело?» [Толстой: 89]; у Случевского: «В хрустале полуночного света / Сводом темным дремлет сад густой; / Мысль легка, и сердце ждет ответа! / Ты молчишь? Скажи мне, что с тобой?» [Случевский 2004: 69].

Реминисценции из стихотворения А. К. Толстого «Вот уж снег последний в поле тает...» встречаются и в других текстах Случевского («Спетая песня», «Нет ограды! Не видать часовни!»), написанных пятистопным хореем и ориентированных на лермонтовские поэтические образы. (Приносим благодарность А. С. Немзеру, указавшему нам на особую значимость этого текста Толстого для поэзии Случевского).

героя наполняет свет — это противопоставление подчеркнуто рифменной парой «мгла — светла». Такой же отдельной жизнью от героя живут «залив» («спит залив каким-то духом скован»), «роса» («Ветра нет, в траве роса лежит»), «месяц» («Полный месяц, словно очарован, / Высоко и радостно дрожит»). Месяц переживает сходное с героем состояние, лихорадочное возбуждение («радостно дрожит», ср.: «я счастлив, как безумный»), однако оно никак не связано с радостью лирического «я». И природный, и человеческий миры в стихотворении распадаются на целый ряд обособленных сфер. Не случайно стихотворение начинается с короткой констатирующей фразы («Дети спят. <...>»), имитирующей ритмически начало третьего стиха из «Выхожу один я на дорогу...» («Ночь тиха. <...>»). Природа здесь переживает «покой» (как и у Лермонтова в «Выхожу один я на дорогу...»), но она лишена объединяющего начала — в стихотворении нет ни Божества (у Лермонтова: «Пустыня внемлет Богу»), ни воображаемой музыки (у Лермонтова: «Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, / Про любовь мне сладкий голос пел...»).

На грамматическом уровне «покой» в природе характеризуется близкими по семантике глаголами, описывающими большей частью статическое, пассивное состояние («спят», «замолкнул», «лежит», «дремлет» и т. д.). Таким образом варьируется у Случевского лермонтовский мотив «покоя», который в природе возможен, но только за счет обособления, а не объединения. Сам же герой стихотворения оказывается псевдодвойником лермонтовского Демона, носителем недоброго начала; сближение его с героиней и любовь к ней должны как будто бы повлечь за собой освобождение от зла: «Демон сам с Тамарою, ты знаешь, / В ночь такую думал добрым стать...» [Случевский 2004: 69]. Тем не менее, обращение «я» к «ты» с самого начала предполагает неудачу: ведь если отношения спроецированы на текст поэмы Лермонтова (и призваны воспроизвести в жизни ее сюжет), то исход заранее предопределен, и поэтому та, к которой обращены эти слова, не верит им и боится героя: «Не бледней! Послушай, ты теряешь / Час за часом! Звезд не сосчитать!» [Там же].

Таким образом антитеза индивидуального существования и вселенского бытия, которую стремился снять Лермонтов в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...», оказывается у Случевского, наоборот,

усиленной за счет обращения к другому тексту Лермонтова — поэме «Демон».

Стихотворение «Приди!» поэт включает в раздел «Женщина и дети», где есть еще стихи, созданные с проекцией на «Выхожу один я на дорогу...» («Ты нежней голубки белокрылой...») и на другие лермонтовские тексты, написанные иными размерами (ср., например, «Люблю я тихую задумчивость мою...» и лермонтовское «Мне грустно, потому что я тебя люблю...»).

Во всех этих стихотворениях контакт «я» и «ты» описан в сходном ключе: женская любовь нужна лирическому «я», чтобы на мгновение освободиться от «унылости» духа, «темени» прежних времен (метафора, которая в лирике Случевского характеризует не только прошлое, но и поведение героя в прошлом, его нравственный облик). Смысловой доминантой любовной лирики у Случевского становится не одиночество, обусловленное избранничеством (как у Лермонтова), а — внутренняя ущербность героя, которую невозможно побороть, несмотря на свет, излучаемый героиней. Гармония чувств реализуема лишь в воображаемом творческом сне, который Случевский описывает скорее языком поэзии Фета, а не Лермонтова, например, в стихотворении, опубликованном впервые в 1884 г.

О, если б мне хоть только отраженье,
Хоть слабый свет твоих чудесных снов,
Мне засветило б в сердце вдохновенье,
Взошла заря над теменью годов!

В струях отзвучий ярких песнопений,
В живой любви с тобой объединен,
Как мысль, как дух, как бестелесный гений,
От жизни взят — я перешел бы в сон! [Случевский 2004: 59]⁴⁷

В отличие от лермонтовского Демона, с которым сравнивает себя лирический субъект, он обычный человек с душевными изъянами,

⁴⁷ Ср. у Фета, например: «Напрасно ты восходишь надо мной / Посланицей волшебных сновидений / И, юностью сияя заревой, / Ждешь от меня похвал и песнопений», 1883 [Фет 2002: 63]. «Фетовским» по стилистике следует считать и стихотворение «Будто месяц с шатра голубого...», также включенное в раздел «Женщина и дети». Претекстом у Фета, возможно, является «Alter ego» («Как лилея глядится в нагорный ручей...», 1878).

освободиться от которых («выпрямить душу»), по-видимому, нельзя. Случевский, таким образом, не только заземляет лермонтовские антитезы, но и представляет своего лирического субъекта более закрытым, неопределенным⁴⁸ по сравнению с лирическим героем любовной лирики Лермонтова.

Следующий тематический комплекс, представленный в «лермонтовских» стихотворениях Случевского, связан с темой русской деревни, развернутой во многих его поэтических текстах, но наиболее концентрированно — в цикле «Черноземная полоса» (1883–1884)⁴⁹, который завершается стихотворением «Нет ограды! Не видать часовни!»⁵⁰. Его ритмико-интонационная структура по сравнению с предыдущими стихотворениями, о которых шла речь выше, в гораздо меньшей степени характеризуется песенными интонациями, а лермонтовская звукопись, основанная на повторе определенных гласных, «дополнена» аллитерацией: не характерным для Лермонтова скоплением труднопроизносимых согласных (ср., напр.: «Будто поле, что под пар пошло» [Случевский 2004: 123]). Стихотворение носит медитативный характер: описывает размышления лирического субъекта о смерти нескольких поколений деревенских жителей — крестьян:

Нет ограды! Не видать часовни!
 Рядом гряд могилки подняты...
 Спят тут люди, все под Богом ровни,
 С плеч сложив тяжелые кресты [Там же: 122].

⁴⁸ Причины «мрачности», «темноты» его души не раскрываются.

⁴⁹ О последовательности появления стихотворений цикла в печати см.: [Случевский 2004: 694–695].

⁵⁰ В стихотворении «Нет ограды! Не видать часовни!», написанном в элегической тональности и посвященном обиженным судьбою «бедным поселянам», смерть которых напоминает об общей участи всех людей («Спят тут люди, все под Богом ровни»), есть аллюзии на «Сельское кладбище» (1802) В. А. Жуковского. Ср.: «Здесь праотцы села, в гробах уединенных / Навеки затворясь, сном беспробудным спят. <...> Как часто их серпы златую ниву жали / И плут их побеждал упорные поля! Как часто их секир дубравы трепетали / И потом их лица кропилася земля! <...> Но просвещенный храм, воздвигнутый веками, / Угрюмою судьбой для них был затворен, / Их рок обременил убожества цепями, / Их гений строгою нуждою умерщвлен» [Жуковский: 53–54].

Композиция художественного пространства противопоставлена «лермонтовской»: место, где разворачивается действие — сельское кладбище, но оно названо «полем». «Поле» — ключевое слово стихотворения, оно не только повторяется, но и анаграммируется; сельское кладбище напоминает поле, потому что многие могилы еле видны и в недалеком будущем они сольются с окружающим ландшафтом:

В этот год вы, грядки, помельчали;
 Помню я: вас больше было тут.
 Волны смерти тихой зыбью стали,
 Год еще — и вовсе пропадут [Случевский 2004: 123].

Главной здесь является мысль об исчезающих без следа жизнях «простых людей» и о столь же недолговечной — исчезающей памяти о них («Помню я: вас больше было тут»). Это стихотворение, как и весь цикл «Черноземная полоса»⁵¹, представляет собой подспудно ироническую (не без опоры на Некрасова) полемику с лермонтовской концепцией Родины (деревни, деревенской природы), которая складывается в его поздней лирике. Стихотворение Случевского почти лишено эпитетов (их всего два: «тяжелые», «тихой»). Оно контрастирует с текстами, расположенными в начале цикла, где изображены яркие, красочные деревенские пейзажи и не менее многоцветный деревенский быт, воспринимающиеся в контексте всей лирики Случевского как явное «чужое слово». Ср., напр.:

Полдень. Баба белит хату.
 Щеки, руки, грудь, спина —
 Перемазаны в белилах,
 Точно вся из полотна.
 Но сквозь мел сияют очи,
 Зубы блещут белизной,
 <...>
 И малиновая свекла
 Вдоль здоровых детских щек,

⁵¹ Первое стихотворение цикла включает аллюзии на лермонтовский текст «В полдненный жар в долине Дагестана...»: «Полдненный час. Жара гнетет дыханье; / Глядишь прищурясь, — блеск глаза слезит, / И над землею воздух в колебанье, / Мигает быстро, будто бы кипит» [Случевский 2004: 107].

С молодым румянцем споря,
 Распустила яркий сок [Случевский 2004: 108].

Обилие «цветовых» эпитетов нехарактерно для поэтики стихотворений Случевского. Зато оно присуще некоторым «пейзажным» лермонтовским текстам: например, цветовая гамма в элегии «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837) могла послужить образцом для Случевского (ср. у Лермонтова: «*желтеющая нива*», «*малиновая слива*», «*зеленого листка*», «*румяным вечером*», «*в час золотой*», «*ландыш серебристый*»; и у Случевского: «блещут цветы *желтизною*», «*малиновая свекла*», «*зеленеющая бакча*», «*молодой румянец*», «*солнце золотое*», «*яркое золото парчи*»). Случевский не просто повторяет лермонтовские цветовые характеристики, но иногда даже пытается их иронически обыграть и не только за счет стилистического снижения. Например, довольно неожиданная метафора «малиновая свекла вдоль щек» воспроизводит лермонтовский эпитет («малиновая слива») и сохраняет фоническую связь между двумя лексемами («И малиновая свекла / Вдоль здоровых детских щек»; у Лермонтова: «И прячется в саду малиновая слива»). Место, где разворачивается действие в цикле, и «чужой» (лермонтовский) язык описания призваны создать отстраненный эстетизированный взгляд на русскую деревню. Лирическому «я» также свойственен такой взгляд на сельскую жизнь, но он не равен авторскому. «Красивая» деревня — это, по мысли поэта, интеллигентская утопия, результат созерцательного, предельно дистанцированного от реальности отношения к деревенскому быту. Недаром пейзажи описываются как будто глядя сверху: во втором стихотворении появляется и герой, едущий на коне («Горячий день. Мой конь проворно / Идет над мягкой пахотой; / Белеют брошенные зерна, / Еще не скрытые землей» [Там же: 107–108]), а в стихотворении «По крутым по бокам вороного...»⁵², где повествование также ведется от имени всадника, находим отсылку к «Рыцарю на час» Некрасова («безмятежно настроен»), намекающую на то, что героя, который стремится построить вокруг себя сказочную утопию⁵³,

⁵² Ср.: «Ох, и лес-то велик и спокоен! / Ох, и ночь-то глубоко синя! / Да и я безмятежно настроен... / Конь, голубчик! Побалуй меня!» [Случевский 2004: 116].

⁵³ Намекают на сказочную утопию и почти гротескные строфы:

подспудно гнетет вина (ср. также важное для нас замечание И. Анненского о том, что лермонтовские пейзажи описываются во время езды — с коня)⁵⁴. Столь же дистанцированно, как и природа, изображены крестьяне: во время наступления темноты, в сумерки, когда их невозможно четко разглядеть и у читателя возникает впечатление импрессионистической картины в стиле Чехова:

По завалинкам у хат
Люди в сумерках сидят;
Подле кони и волы
Чуть виднеются из мглы [Случевский 2004: 117].

В последнем стихотворении цикла мир героя уходит на второй план. Это подчеркнуто уже в первой строфе: «Спят тут люди, *все* под Богом ровни» (ср. «Выхожу *один* я на дорогу...»). Лермонтовскому «покою» как приобщению к жизни Вселенной одного — противопоставляется покой забвения, абсолютного исчезновения многих (людей). Антитеза «я — мир» сужается и конкретизируется («я — простые люди»), а сам смысл лермонтовской антитезы редуцируется. «Покой» «я» — это самообман, иллюзия, он невозможен, если огромный мир простых людей при жизни недоступен для познания, контакта, а после их смерти он бесследно исчезает.

Та же мысль (о несопоставимости масштаба смерти многих с экзистенциальными бедами одного) более отчетливо звучит в «лермонтовском» стихотворении Случевского «Если вспомнить: сколько всех народов...» (цикл «Из дневника одностороннего человека»), написанном пятистопным хореем:

Если вспомнить: сколько всех народов,
От начала и по этот год,
Сном могилы смерть утомонила
И сложила к мертвым в общий счет...
<... >
Чем тогда является в сравненье

«Вот зеленый свет луны / Тихо канул с вышины... / Что, как если с тем лучом / Сыч вдруг станет молодцом, // Глянет девушкой сова, / Скажет милые слова, / Да и хата, наконец, / Обратится во дворец?» [Случевский 2004: 117].

⁵⁴ «Лермонтов был хорошим танцором и лихим наездником. Природа часто видится ему с коня» [Анненский 1979: 246].

Личной жизни злая суета,
 Тот порыв, такое-то стремленье,
 Та иль эта бедная мечта? [Случевский 2004: 157]

Таким образом и в раннем стихотворении «Приди!», и в более поздних текстах Случевский, полемизируя, но и отталкиваясь от позднего Лермонтова, стремится, с одной стороны, углубить, а с другой — расширить трактовку Зла как универсальной экзистенциальной категории. Пристальное внимание к «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова может быть обусловлено тем, что Случевский как бы «исправляет» концепцию этого стихотворения, не всегда противопоставляя себя великому поэту, но продолжая его. Отметим, что здесь может крыться одна из причин незаинтересованности поэзией Лермонтова русских декадентов 1890-х гг. (восхищавшийся поэзией Случевского Бальмонт считал поэзию Лермонтова «монотонной»⁵⁵, возможно, и потому, что поздний Лермонтов был отчасти «перепи- сан» Случевским).

В стихотворении «Спетая песня» (1874) из раздела «Лирические» Случевский сосредотачивается на «лермонтовском» мотиве пения. Образы «пения» и «песни» занимают в поэзии и прозе Случевского довольно большое место и, что для нас особенно важно, часто — в связи с творчеством Лермонтова. Рассматриваемое стихотворение написано в форме обращения к песне как некоторому одушевленному персонажу, отделяющемуся по мере своего звучания от исполнительницы («певуньи»). Как и в некоторых других, рассмотренных нами текстах, Случевский опять трансформирует художественную структуру пространства претекста. Песня не объединяет разрозненные миры внутри Вселенной, а, наоборот, удаляется от земли, приближаясь к небу, но не достигая его:

Может быть, что между днем и ночью,
 Не во сне, но у пределов сна,
 По путям молитв, идущих к Богу,
 Скорбь земли за далью не слышна! [Там же: 92]

⁵⁵ Ср.: «<...> ни в разнообразной поэзии Пушкина, ни в монотонной поэзии Лермонтова нет таинственности...» [Бальмонт: 63].

Однако ритмико-интонационная структура этого стихотворения отлична от других вариаций «Выхожу один я на дорогу...» у Случевского, так как здесь (как у Лермонтова) встречаются анапестические зачины отдельных стихов. Мелодичность, напевность лермонтовского текста не разрушается, а выходит на первый план. В контексте других стихотворений Случевского о пении и песне («песня» часто является синонимом стихотворного произведения) оно представляет собой исключение: ни музыка, ни поэзия никогда не отделены от мира людей. Скорее всего, Случевский выражает в «Спетою песне» несогласие с лермонтовской концепцией «покоя» как отрешения, освобождения от земных страданий, отождествляя его с погружением в небытие:

Ты найдешь покой неизъяснимый,
Жизни, смерти и себе чужда!..
И земля к своей поблекшей груди
Не сманит беглянки никогда!.. [Случевский 2004: 92]

Улетевшая от земли к небу песня находит абсолютный конец (ср. заглавие: «Спетая песня» — такая, которую уже никто больше не поет; в заглавии ощутим некрасовский «след» — отсылка к стихотворению «О муза, наша песня спета!», 1876).

Это стихотворение (как и следующие за ним два текста в разделе «Лирические» — «Про старые годы» и «Где нам взять веселых звуков...») является метаразмышлением, направленным, в первую очередь, на характеристику сущности и целей искусства. Случевский не принимает искусство, утверждающее идею «покоя». Об этом косвенно свидетельствует и предшествующее «Спетою песне» стихотворение — «Камаринская» (1880)⁵⁶ — одно из самых известных произведений Случевского, повествующее о пляшущих мертвецах и написанное размером народной протяжной песни — шестистопным хореем. О том, что радость чужда современному искусству рассказывает и написанное четырехстопным хореем стихотворение «Где нам взять веселых звуков...» (1881), посвященное песне как поэтическому жанру

⁵⁶ Приведем первую строфу «Камаринской»: «Из домов умалишенных, из больниц / Выходили души опочивших лиц; / Были веселы, покончивши страдать, / Шли, как будто бы готовились плясать» [Случевский 2004: 91].

и отсылающее одновременно к анакреонтике, традиции «легкой» поэзии и народным песням:

Где нам взять веселых звуков,
 Как с веселой песней быть?
 Грусти дедов с грустью внуков
 Нам, пока, не разобщить...
 Не буди ж в груди желанья
 И о счастье не мечтай, —
 В вечной повести страданья
 Новой песни не рождай [Случевский 2004: 93].

Обращение к народным песенным (или песенно-плясовым) размерам здесь не является случайностью, а знаменует некий важный для позднего Случевского творческий принцип, восходящий, в том числе, к поэтике тех стихотворений позднего Лермонтова, в которых простота ритма и интонации сочетается с множественностью микрсюжетов («Дары Терека», 1839) или с изложением историософской концепции («Спор», 1841).

Случевский довольно часто при поэтической трактовке весьма серьезных и глубоких (философских, национально-исторических или интимно-лирических) тем использует размеры с так называемой «народной» окраской (четырёхстопный хорей; хорей 4/3). Хореем 4/3 написано ориентированное на балладу Лермонтова «Спор» стихотворение Случевского «Каменные бабы» (1880) (см. наст. изд. стр. 61–64), четырёхстопным хореем — баллада «О царевиче Алексее» (1881) и сложная для восприятия, с точки зрения компетентных современников, баллада «Горящий лес» (1895)⁵⁷; стихотворение с множественными претекстами — «На прогулке» (1881) (колыбельная Мефистофеля). Это стихотворение, как и весь цикл «Мефистофель», с Лермонтовым связаны не напрямую, а опосредованно, через систему неочевидных на первый взгляд претекстов. Так, вероятно, важно,

⁵⁷ Ср. оценку одной из первоначальных редакций этого стихотворения в письме А. Майкова Случевскому: «Главное в пьесе, брюхо ее, есть сожжение владыки — но этому существенному не достает рамки <...> Прочли, скажут Бог его знает, что он хотел сказать. А мотивы-то и картины таковы, что грех не заняться обстановкой или рамкой...» [Щукинский сборник: 346].

что Демон Лермонтова, обращаясь к Тамаре, переходит на четырехстопный хорей — как на более понятный для нее язык⁵⁸. Мефистофель, разговаривая с младенцем, также использует ритмику четырехстопного хоря.

Для всех названных стихотворений характерна простота ритмико-интонационного рисунка и многомерное, не лежащее на поверхности содержание. Впрочем, круг размеров, которые использует Случевский, когда пишет стихи с многоплановым содержанием, но простым ритмико-интонационным рисунком, конечно же более широк (четырёхстопный дактиль, трехстопный амфибрахий, четырехстопный анапест и т. д.). Многие из этих текстов генетически совсем не связаны с Лермонтовым. Сам принцип создания подобных стихотворений четко прикреплен к жанру песни, как литературному, так и музыкальному. В стихотворении «Нет, жалко бросить мне на сцену...» (1890) Случевский говорит о предпочтительности для него такого вида словесного творчества, которое не предполагает (для читателя, слушателя) повторного чтения, перечитывания, но предполагает пение, музыкальное исполнение:

Нет обаянья в повтореньи,
И слез нельзя перечитать!
<...> Для милых песен
Великий Божий мир не тесен;
Им книг не надо, чтобы жить <...> [Случевский 2004: 100].

Очевидно, что речь идет о способах фиксации поэтических текстов в памяти массового читателя. Для широкого читателя нужно писать просто (по форме), но по возможности сочетать с доступной формой глубокое — многомерное — содержание, повествующее о жизненных противоречиях (при частом исполнении постепенно, медленно будет усваиваться и содержание стихотворения, положенного кем-то другим на музыку). Проблема соотносительности формы и содержания в поэтическом тексте для Случевского была очень болезненной: критики зачастую упрекали его в неумении подыскать адекватную

⁵⁸ Ср.: «На воздушном океане, / Без руля и без ветрил, / Тихо плавают в тумане / Хоры стройные светил...». Как считает И. Роднянская, монолог Демона превращается в этом месте в песню, о чем, по-видимому, оповещает смена метра [Роднянская: 134].

форму для небанального содержания его стихов. Поэтому соединение «примитивной» формы с многослойным содержанием — один из литературно-стратегических приемов Случевского. Следует заметить, что эта линия была продолжена в поэзии Анненского, в стихах которого связь со Случевским прослеживается довольно отчетливо.

Лермонтов, как по всей видимости считал Случевский, в своем поэтическом (песенном) тексте «Выхожу один я на дорогу...» примирил противоречия — «отрекся от самого себя», написал в целом нехарактерное для его поэтической картины мира произведение (ср. автохарактеристику лирического «я» Случевского в стихотворении «Устал в полях, засну солидно...» (1884):

Как тишь тиха! Засну, любя
Весь Божий мир... Но крикнул петел!
Иль я отрекся от себя? [Случевский 2004: 117]

— отчетливо соотнесенную с поэтическим миром Лермонтова).

Стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» превратилось в народную песню⁵⁹, которая обрела широкую известность, а поэт Лермонтов — в знаменитость, почитаемую в России всеми социальными слоями. Случевский, по-видимому, усматривает несоответствие между реальным Лермонтовым и его образом в массовом сознании. Как известно, в XIX веке особой популярностью у композиторов пользовались те стихотворения Лермонтова, где доминируют нечастые для его поэзии темы умиротворения, просветления и/или обращенности к Богу (кроме «Выхожу один я на дорогу...» — «Ангел», «Молитва», «Когда волнуется желтеющая нива...»). Хотя были и исключения: например, романс А. Гурилева на текст стихотворения «И скучно, и грустно, и некому руку подать...». Подробнее см. [Лермонтов в музыке: 14].

В 1897 г. в докладе, произнесенном в Министерстве народного просвещения, Случевский выступил против включения текстов Лермонтова в школьную программу, аргументировав свою точку зрения тем, что поэт является скептиком, индивидуалистом и

⁵⁹ Автором романса на стихи Лермонтова (1861) была пианистка и композитор Елизавета Шашина (1805–1903). Созданный ею музыкальный текст превратился через некоторое время в народную песню.

космополитом [Случевский 1939]. Такое публичное заявление безусловно предполагало и ответственность за него. Не только близкий Случевскому круг литераторов, но и немногие читатели его стихов, хорошо знали, что дебют Случевского в литературе (конец 1850-х гг.), побудил известных литераторов сравнить его поэзию с лермонтовской. Как «двойника» Лермонтова в литературе Случевский несомненно ощущал себя все последующие десятилетия и вполне сознательно моделировал свой образ автора именно в этом направлении. Характерно, что в итоговом цикле Случевского «Песни из Уголка» вариации на тему «Выхожу один я на дорогу...» не включены. Они появляются только в отдельном издании цикла (1902), и одна из них («Вот она, великая трясина!») представляет собой пародию не столько на текст Лермонтова, сколько, по всей вероятности, на уже сложившуюся в русской поэзии традицию его продолжения, варьирования.

В этом же году публикуется первая часть большого лирического единства «Загробные песни» (следующие части выходят в 1903 г.). В «Загробных песнях» чрезвычайно много отсылок к текстам Лермонтова, но не к стихотворению «Выхожу один я на дорогу...». Этот факт нельзя признать случайным. Полемика с поздним Лермонтовым прекратилась. По-видимому, на изменение модели поведения поэта оказал определенное влияние Владимир Соловьев, с которым Случевский был довольно близок начиная со второй половины 1890-х гг. [Тахо-Годи: 154–168]. В своей статье «Лермонтов» Вл. Соловьев, признав за художником слова талант и даже гениальность, обвинил его в крайнем индивидуализме, близости к «ниществу», безответственности перед читателем и обществом, утверждая, что, кому много дано, с того много и спросится:

Первая и основная особенность лермонтовского гения — страшная напряженность и сосредоточенность мысли на себе, на своем «Я», страшная сила личного чувства. Не ищите у Лермонтова той прямой открытости всему задушевному, которая так чарует в поэзии Пушкина. Пушкин когда и о себе говорит, то как будто о другом; Лермонтов когда и о другом говорит, то чувствуется, что его мысль и из бесконечной дали стремится вернуться к себе, в глубине занята собою, обращается на себя [Соловьев 1991: 384].

Объемное, многочастное поэтическое сочинение⁶⁰ «Загробные песни» Случевский начинает писать в конце 1890-х годов, и в это же время могли происходить его беседы с Соловьевым о поэзии Лермонтова. Написав и издав «Загробные песни», Случевский как бы реализовал ту программу поведения художника, которую декларировал Соловьев в работе о Лермонтове и отверг тип эстетического отношения к миру, характерный, по Соловьеву, для автора поэмы «Демон»:

И вот настоящий критерий для оценки всех дел и явлений жизни человеческой, а в особенности справедливо и полезно прилагать этот критерий в тех случаях, когда люди, сверх общего уровня одаренные, чувствующие истинную цель и смысл нашего существования, способные, а, следовательно, и призванные, т. е. обязанные более прочих к ней приблизиться и других приблизить, превращают эту общую цель в личное и бесплодное притязание, заранее отвергая необходимое условие для ее достижения [Соловьев 1991: 383].

Случевский, вне сомнения, скрыто считал себя продолжателем лермонтовской традиции, а открыто находился с Лермонтовым в непрестанной поэтической полемике, изменяя те антитетические построения, которые находил в его же поэзии. Центральная оппозиция, реализующаяся в поэтическом мире Случевского (противопоставление Добра и Зла), восходит к поэзии Лермонтова. Случевский подобно Лермонтову сосредоточился на описании модификаций Зла как первоначала бытия. В продолжение (и в оправдание) основного содержания своей лирики и в качестве итога поэтического пути, он создает интеллектуально-эстетическую утопию — поэтическое повествование о потустороннем мире, который неизбежно должен существовать, потому что вера в бессмертие поможет человечеству избежать тотального отчаяния: ведь мир все равно обречен на гибель, на исчезновение; он несовершенен и несовершенство его углубляется. Таким образом сосредоточенность поэта на проблеме Зла, с его собственной точки зрения, принесла свои плоды — он создал в конце жизни поэтическую утопию, подразумевающую тотальное уничтожение Зла.

⁶⁰ Это произведение трудно считать лирическим циклом: оно фрагментарно и недостаточно организовано как целое. По этой же причине его нельзя считать и поэмой.

НЕКРАСОВСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭМЕ К. СЛУЧЕВСКОГО «ПОП ЕЛИСЕЙ»

Поэма Случевского «Поп Елисей» была написана в конце 1870-х годов и впервые опубликована в сборнике «Стихотворения» — СПб., 1880. К Некрасову восходит ее размер (катрены четырехстопного дактиля с перекрестной рифмовкой; в одних строфах чередуются дактилические и мужские окончания — ДмДм, в других — женские и мужские — ЖмЖм), ритмико-интонационная структура, основная сюжетная коллизия, многие образы и мотивы. Текст заметно выделяется на фоне других стихотворных сочинений Случевского подчеркнутой обращенностью к поэтическому миру Некрасова. Говорить здесь, однако, следует не о подражании, а о вполне сознательной организации текста по «некрасовской» модели.

Уже первые строки поэмы явно отсылают к Некрасову:

Трудно и тягостно, ох! Уж как тягостно
Стало *жизнь* твое, поп Елисей! [Случевский 2004: 549]

Мотив тягостного житья восходит к главе «Поп» первой части поэмы «Кому на Руси жить хорошо» (1866) и заставляет читателя вспомнить весь разговор деревенского попа с мужиками, отправившимися на поиски счастливого человека:

Скажи ж ты нам по-божески:
Сладка ли жизнь поповская?
Ты как — вольготно, счастливо
Живешь, честной отец?.. [Некрасов 1982б: 18]

Из ответа священника следует прямо обратное и представление мужиков о «хваленном поповском житье» разбивается. Изображение сельского священнослужителя в «Кому на Руси жить хорошо» было признано некоторыми современными Некрасову критиками неожиданным и приятным исключением из его поэтической системы. Ср., например:

Довольно сочувственно, хотя и не без обычного юмора, отнесся к сельскому священнику наш присяжный печальник народных нужд и народного горя, Н. А. Некрасов, в своей новой поэме «Кому на Руси жить хорошо» [Христианское чтение: 494].

Однако, несмотря на сходную в обеих поэмах оценку нелегкой жизни сельского священника, сами образы двух священнослужителей заметно разнятся.

Поп Елисей не только и, как выясняется в самом повествовании, — мнимо соотнесен с библейским пророком Елисеем. В описании его каждодневного существования отчетливо прослеживаются также житийные мотивы, которых нельзя обнаружить в описании священника у Некрасова.

Тем не менее, отсылки к житиям святых, равно как и соотнесение героев с библейскими персонажами у Некрасова встречаются в целом ряде произведений [Лебедев: 96]. Следует вспомнить стихотворения «Памяти Добролюбова» (1864), «Пророк» (1877), а также поэмы «Несчастные» (1856) и «Дедушка» (1870). В этих текстах с житийными или библейскими героями сравниваются духовные лидеры радикальной молодежи, боровшиеся за освобождение народа. Неотъемлемые свойства, присущие этим персонажам, — аскетизм и преданность делу.

Сельский священник в поэме Случевского борется с охватившей его любовной страстью и, в конце концов, оказывается в этом поединке победителем. Возможно, что здесь Случевский разворачивает только намеченный Некрасовым в стихотворении «Памяти Добролюбова» мотив подавления, сокрытия индивидуального любовного чувства:

Сознательно мирские наслажденья
Ты отвергал, ты чистоту хранил,
Ты жажде сердца не дал утоленья;
Как женщину, ты родину любил... [Некрасов: 173]⁶¹

Исключительно земной, чувственный характер любви Елисея соотнесен с некрасовским поэтическим миром, где женщина обычно предстает

⁶¹ Как показал в своей книге о Николае Добролюбова Алексей Вдовин, эти строки Некрасова сложно соотносились с действительным отношением Добролюбова к женщинам [Вдовин].

в земной своей ипостаси. В работе о Некрасове С. Андреевский писал: «В женщине он любил физическое здоровье, смуглую кожу, румянец, полный стан, стройность и соразмерность» [Андреевский: 160]. Ср. у Случевского портрет солдатки, в которую влюблен Елисей:

Вон на реке она! Ворот расстегнут,
Низко нагнулась над мутной водой,
Белый передник высоко подстегнут,
Ноги сияют, горят белизной...

Вот поднялась и откинула косу,
Круглые плечи заря золотит...
Щепку, вон, в утку пустила: по носу
Утке попала! Хохочет, глядит... [Случевский 2004: 558]

Как и «народные заступники» Некрасова, поп Елисей служит простым людям — своей пастве. После многих месяцев, проведенных возле умирающих от оспы, он гибнет от свирепой болезни. От болезни гибнут и народные вожди Некрасова, не способные достигнуть той высокой цели, которую они себе поставили. Подобно Кроту, главному герою поэмы «Несчастные», поп Елисей предотвращает страшное преступление (убийство), на которое были готовы крестьяне.

Очевидно, что священник у Случевского выполняет отчасти ту же функцию в сюжете поэмы, что и некрасовские герои: умеряет нездоровые инстинкты простых людей, тем самым облагораживая их нравственно, но не встречая с их стороны понимания. Случевский заменяет некрасовского вождя (революционера, бунтаря) героем другого социального слоя и мировоззрения, сохраняя при этом высокую авторскую оценку изображаемого персонажа. Помимо воспроизведения одной из основных сюжетных коллизий Некрасова (трудные взаимоотношения народного лидера и народа), Случевский обращается к весьма частой у Некрасова теме — теме контакта поколений, в той или иной степени значимой для таких произведений, как «Железная дорога» (1864), «Дедушка», «В полном разгаре страда деревенская» (1863), «Свобода» (1861), «Стихотворения, посвященные русским детям» (1867–1873) и др. Примечательно, что все эти сочинения Некрасова, ставящие вопрос о судьбе подрастающего поколения, написаны дактилем (преимущественно — четырехстопным; в «Дедушке»

дактиль трехстопный, в «Железной дороге» есть строфы четырехстопного дактиля и дактиля 4/3; возникает четырехстопный дактиль и в некоторых фрагментах «Стихотворений, посвященных русским детям») — то есть размером, выбранным Случевским для поэмы «Поп Елисей». Весьма вероятно, что Случевский обратил внимание на семантику метра у Некрасова: наиболее близок метрический рисунок поэмы Случевского вступительной части некрасовской «Железной дороги». В большинстве из перечисленных выше сочинений Некрасова образ ребенка сопряжен с мыслью о лучшем (светлом) будущем, поэтому неслучайно, что в этих текстах есть мотивы дороги, езды и/или движения. У Случевского мотив движения подчеркнуто отсутствует, хотя важное значение в поэме, как уже говорилось, имеет тема «отцов и детей» — поп Елисей обучает деревенских ребят духовным песнопениям.

Пристрастие главного героя поэмы к церковной музыке связывает его не только с некрасовскими народными вождями, которые слагают песни для народа⁶². Сцена смерти попа Елисея отсылает сразу к нескольким некрасовским произведениям, в первую очередь к стихотворениям из сборника «Последние песни» (1877). В кульминационный момент поэмы поп умирает под пение детей, которых он учил. Детское пение спасает его от иной, более страшной смерти: суеверные крестьяне решили убить попа, который заразился оспой и лежит при смерти, поверив слуху о его греховной связи с солдаткой и посчитав, что поп, таким образом, виновен в настигшей их эпидемии оспы (повальная болезнь — Божья кара). Пришедшие к дому попа мужики не могут совершить преступления, потому что слышат духовный канон. Сам же умирающий священник испытывает прежде неизведанное им блаженство:

Много их было. Стопилися в сени,
В хату проникли. От белых голов

⁶² Так, например, Крот в поэме «Несчастные» сочиняет «Песню преступников», а Гриша Добросклонов в «Кому на Руси жить хорошо» — слагает песню «Русь» («Ты и убогая...»): «Удалась мне песенка! — молвил Гриша, прыгая. — / Горячо сказала правда в ней великая! / Вахлачков я выучу петь ее — не все же им / Петь свою “Голодную”...» [Некрасов 1982б: 234].

Засеребрилось. Склонясь на колени,
Пели они... Тихий строй *голосов*
Несся из дому, и поп улыбающийся
Радостно слушал, хоть глаз не открыл...
В море их звуков, душой колыхавшейся
Он, как под парусом, радостно плыл! [Случевский 2004: 566]

В стихотворениях Некрасова «Сон» (1878) и «Баюшки-баю» (1877) из сборника «Последние песни» лирический герой во сне на пороге смерти слышит пение ангела и горячо любимой матери, которое возрождает исчезнувшую надежду на воплощение его мечтаний и вместе с тем превращает в очевидность трагическое, безысходное положение здесь, на земле:

Мне снилось: на утесе стоя,
Я в море броситься хотел,
Вдруг ангел света и покоя
Мне *песню* чудную *запел*:
«Дождись весны! Приду я рано
<...>
И Музе возвращу я *голос*,
И вновь блаженные часы
Ты обретешь, собирая колос
С своей несжатой полосы» [Некрасов 1982: 211];
Я не один... Чу! *Голос* чудный!
То *голос* матери родной:
«Пора с полуденного зноя!
Пора, пора под сень покоя;
Усни, усни, касатик мой!
<...>
Уступит свету мрак упрямый,
Услышишь *песенку* свою
Над Волгой, над Окой, над Камой,
Баю-баю-баю-баю!» [Там же: 203–204]

Общим для приведенных фрагментов является мотив преодоления мрака светом при посредстве пения, голоса. Некрасов в «Последних песнях» акцентирует тему творческого бессилия героя-народолюбца (певца, поэта). Бессилию можно противостоять только при вмешательстве

потусторонней, серафической силы (ангел) или умершей матери, обещающих возврат голоса — инструмента, орудия певца. Очевидно, такое решение темы близко Случевскому, оно противостоит более ранним некрасовским попыткам наметить пути сближения народа и его наставника (поэма «Несчастные», финал поэмы «Тишина»). Неслучайно причины задуманного крестьянами преступления в поэме «Поп Елисей» не столько социальные (как это обычно бывает у Некрасова), сколько «мировоззренческие» и психологические: к страшному греху крестьян толкает суеверие и подверженность коллективной эмоции («слухам»):

Нет глупой лжи, чтобы правдой проверили,
 На изуверство за глупость пойдут,
 И, если только огулом поверили, —
 Речи разумные их не уймут! [Случевский 2004: 564]

Строфа отсылает к некрасовскому в своей основе стихотворению Случевского «Слух» («Идет, бредет нелепый Слух...», 1880)⁶³. Слухи, основанные на суеверии, способны вызвать, как считает поэт, гораздо более страшные преступления, чем социальные тяготы:

Духа болезни являют заразу,
 Худшую, злейшую всяких других,
 Долго гнездится, проявится сразу,
 Силой слепую в громадах людских... [Там же]

Преступление не случается, потому что начинает действовать другое свойство ментального мира религиозно настроенных крестьян. Сцена

⁶³ «Слух» связан и с некрасовским «Зеленым шумом», где говорится о несостоявшемся преступлении человека из народа, и со стихотворением «На Волге (Детство Валежников)», написанным тем же, что и у Случевского, размером «Мцыри» Лермонтова (четырёхстопным ямбом со сплошными мужскими окончаниями). У Случевского Слух ассоциируется с «чудным витязем» (странным русским богатырем, который силен не телом, а «духом»): «В нем тела даже вовсе нет: / Сквозит на тень, сквозит на свет! / Ступнями Слух травы не мнет... / Но пусть, кто смелый, нападет: / Что ни удар, что ни рубец, — / Он все растет и под конец / Подступит вплоть, упрется в грудь, / Не даст и руку замахнуть...» [Случевский 2004: 208]. Возможно, что одним из источников этого стихотворения является текст арии Дона Базилио «Клевета» (“La Colunnia”) из оперы Россини «Севильский цирюльник» (1816) (и клевета, и слух не имеют материального обличья, но имеют огромную силу, которая способна разрастаться и поражать людей).

«поющие дети у смертного одра деревенского праведника» ассоциируется с поэтикой житийного канона (соположение в житийном тексте ребенка и праведного человека по признаку душевной чистоты) и вызывает у внимающих детскому пению родителей то душевное смягчение и умиление, которое испытывал в течение многих веков слушатель или читатель житий. По словам исследователя, «...уравнивание духовного величия подвижника и простодушия ребенка действует (на слушателя житийного текста. — Л. П.) умиляюще и словно бы очищающе...» [Берман: 169].

Поп Елисей умирает, несмотря на свою религиозность, «в неизвестности», то есть, не будучи уверенным, что ждет его за гробом и ждет ли что-то вообще. А крестьяне, которых в конечном итоге именно влияние Елисея удержало от преступления, возвращаются к исходному состоянию, изменений в их душевном мире не происходит. Таким образом, финал поэмы не утешителен в противовес полуутешительным финалам некоторых некрасовских поэм, однако близок общей тональности «Последних песен».

Сближение попа Елисея с лирическим героем «Последних песен» означает не только сочувственное отношение Случевского к итоговой книге Некрасова, но, по-видимому, и сопряжение главного персонажа поэмы с отдельными сторонами мифа о Некрасове, возникшего вскоре после его смерти.

Одной из важнейших проблем для современных Некрасову критиков была проблема искренности поэта в его отношении к народу. После смерти Некрасова этот вопрос попытался разрешить Достоевский. В «Дневнике писателя» за 1877 год он отмечает: «...любовь к народу была у Некрасова как бы *исходом его собственной скорби по себе самом*. <...> В служении сердцем своим и талантом своим народу он находил все свое очищение перед самим собой» [Достоевский 1984: 125]. «Скорбь Некрасова по себе самом» была обусловлена, по Достоевскому, подверженностью поэта «страстям». «Страсти, мучившие Некрасова всю жизнь, — пишет Достоевский, — могут побудить к сравнению его с Иоанном затворником, который, борясь с плотскою страстью “вырыл <...> яму <...> и своими руками засыпал себя землей”» [Там же: 123–124].

Священник Елисей у Случевского изображен именно таким мучеником страсти, нашедшим исход и очищение в служении церковной пастве, народу. Его усердие в исполнении треб, его самоотверженность, обращенность к страдающим и умирающим во время эпидемии оспы, наконец, его любовь к детям во многом обусловлены необходимостью подавить в себе греховное чувство — любовную страсть:

В этот-то омут печали и страха,
 В нужду великую поп Елисей
 Кинулся, бросился словно с размаха,
 Всем существом, всею волей своей!
 Страшная явь разбросала, раскинула
 Все, что так зло нахлоило в нем...
 Будто прозрел он и темень вся сгинула —
 Мысль осветилась великим огнем! [Случевский 2004: 559]

Возможно, дневниковое повествование Достоевского послужило одним из творческих импульсов автору поэмы. Достоевский, завершая свои размышления о Некрасове, утверждал: «Если не нашел ничего в своей жизни более достойного любви, как народ, то стало быть, признал и истину народную, и истину в народе» [Достоевский 1984: 123–124]. Истины в народе поп Елисей (как, впрочем, и автор поэмы, в отличие от Достоевского) не видит, истина для него заключается в христианском сострадании и самоотвержении на пользу ближнего.

Следует, таким образом, полагать, что образ попа Елисея имеет параллели с теми сторонами автобиографического мифа Некрасова (на него опирался и Достоевский в «Дневнике писателя»), которые подчеркивали соотнесенность лирического «я» с христианской этикой, мученичеством и подвижничеством.

Теперь обратимся к вопросу о мнимости соотнесения Елисея с библейским пророком. Обширный реминисцентный пласт из некрасовских произведений в поэме говорит о том, что Случевский старательно избегает тех мест в некрасовских текстах, где повествуется о пророческом даре народных лидеров или лирического героя — поэта. Ничего не говорится в поэме и о пророческих способностях попа Елисея, их попросту нет. Таким образом, потенциальная соотнесенность героя с библейским пророком задает для читателя ложное

ожидание, которое не реализуется (герой — праведник и мученик, но не пророк). Значимую для русской литературы XIX века мифологизацию современного поэта (писателя) как пророка Случевский отрицал. Так, например, в статье о Достоевском он целенаправленно называет писателя «вечевым человеком», «трибуном» в противовес концепции Владимира Соловьева, писавшего о Достоевском-пророке⁶⁴.

Цель, которую ставил Случевский, была, по крайней мере, двойной. С одной стороны, в поэме отразился действительный, вполне сочувственный взгляд автора на поэтический мир Некрасова как средоточие христианской символики и образности. С другой же — поэма предстает почти аналогом преддекадентского литературного эпатажа, поскольку переворачивает некоторые тематические и идейные оппозиции, присущие некрасовской эстетической картине мира. Мир служителей культа в поэзии Некрасова принадлежит «низкой» действительности, и когда у Случевского он оказывается на вершине ценностной иерархии, происходит нечто аналогичное тому, что в свое время происходило в творчестве самого Некрасова, когда, по словам Б. М. Эйхенбаума, поэт «перекладывал старые формы, пользуясь ими как основой для смещения» [Эйхенбаум 1986: 346]. Так, Случевский вполне очевидно напоминает читателям о балладе Жуковского «Суд божий над епископом» (1831), написанной все тем же четырехстопным дактилем и в свое время послужившей Некрасову «материалом» для «переложения» старых стиховых форм. Сюжет баллады подвергается у Случевского смысловой инверсии. При ряде сходжений в сюжетах баллады Жуковского и поэмы «Поп Елисей» (отношения духовного лица и крестьян; крестьяне страдают от природного бедствия и надеются найти помощь у священника и т. д.), у Случевского грешника сменяет праведник, убийство голодных крестьян — спасение от преступления потерявших здравый смысл потенциальных убийц, кошмарную смерть духовного лица — его благостный уход в мир иной. Есть, однако, и более тонкие переклички: в сцене смерти попа Елисея

⁶⁴ Ср.: «Люди факта живут чужой жизнью, но не они творят жизнь. *Творят жизнь* люди веры. Это те, которые называются мечтателями, утопистами, юродивыми, — они же пророки, истинно лучшие люди и вожди человечества. Такого человека мы сегодня поминаем» [Соловьев 1991а: 243].

преобладают слуховые образы (по-видимому, Случевский обратил внимание на то, что в поэтическом мире Некрасова акустические характеристики доминируют над визуальными). Описание смерти епископа Гаттона также перенасыщено акустическими образами:

Смотрит он... кошка сидит и мяучит;
 Голос тот грешника давит и мучит; <...>
 Пал на колени епископ и криком
 Бога зовет в исступлении диком.
 Воеет преступник... А мыши плывут...
 Ближе и ближе... доплыли... ползут.
 Вот уж ему в расстоянии близком
 Слышно, как лезут с роптаньем и писком;
 Слышно, как стену их лапки скребут;
 Слышно, как камень их зубы грызут [Жуковский 2008: 178].

Трехсложный размер, который в начале 1880-х годов воспринимался под знаком Некрасова и ассоциировался с темой страдания народа, приобрел у Случевского иной семантический оттенок. Это могло произойти только благодаря очень плотной соотнесенности поэмы с образно-мотивной структурой некрасовской поэзии.

Вместе с тем именно последнее обстоятельство позволяет говорить о двух главных принципах построения поэмы «Поп Елисей». Исследователи указывали на ее сюжетность, на бытовое повествование как основу структуры поэмы [Долгополов: 26]. Однако, как мы видели, есть все основания усматривать в этом произведении и другой важный пласт — аналитичность, рефлексию над доминантными особенностями поэтического мира Некрасова. Обычно говорят о двух жанровых разновидностях поэм у Случевского: бытовых (повесть в стихах) и романтических. Это не совсем верно и вполне согласуется со столь же неточным расхожим тезисом об отсутствии эволюции в творчестве поэта. Поэма, о которой мы говорили, и некоторые другие тексты позднего Случевского свидетельствуют о поисках более масштабного жанра, в котором наряду с сюжетностью (конкретностью, бытовым и/или историческим правдоподобием) должен, по замыслу автора, присутствовать некий обобщающий план, переключающий

все описываемые события в интеллектуально-аналитическую, экзистенциальную или метафизическую сферу. Очевидно, что в конце 1870-х – начале 1880-х годов Случевский делает несколько попыток такого рода. Поэмы «В снегах», «Картинка в рамке» (обе — 1879) и поэтический цикл «Мефистофель», задуманный первоначально поэмой, стремятся сочетать эти планы. Одной из возможных целей жанровых поисков поэта могло быть желание отмежеваться от Некрасова, близость поэтическому миру которого не могла не осознаваться Случевским. В поэзии Некрасова Случевскому как раз не хватало экзистенциальных обобщений, именно поэтому наиболее высокую его оценку, если судить по цитатному пласту, заслужили «Последние песни», отличавшиеся значительным расширением тематики по сравнению с предшествующим творчеством Некрасова.

Позднее Случевский отойдет от попыток писать многоплановые произведения в форме поэмы и завершит свой творческий путь двумя объемными лирическими единствами («Песни из Уголка», отдельное издание — 1902; «Загробные песни», 1902–1903). Примечательно, что сходно в жанровом отношении (от поэм к «Последним песням») шла и эволюция Некрасова. Стремление же Случевского к жанровому и тематическому монументализму было замечено «старшими» символистами (не только рано умершим Иваном Коневским, но и Валерием Брюсовым) и, возможно, оказало на них известное влияние.

АЛЕКСАНДР I В ПОЭМЕ К. СЛУЧЕВСКОГО «ПРИЗРАК»

Поэма К. Случевского «Призрак», опубликованная в первом номере журнала «Русское обозрение» за 1895 г. и посвященная философу Владимиру Соловьеву⁶⁵, не принадлежит к числу художественных шедевров. Однако затронутая в ней проблематика не только помогает лучше понять особенности литературной эволюции Случевского, но и уточняет наше представление о логике выбора тем, сюжетов и стихотворных размеров поэтами и прозаиками конца XIX – начала XX вв.⁶⁶. Поэма является своеобразной сюжетно-тематической параллелью к задуманным в 1890 г. «Посмертным запискам старца Федора Кузмича» Л. Н. Толстого, поскольку в ней затрагивается одна из ключевых тем в литературе конца XIX – нач. XX вв. — тема «ухода», а одним из главных ее героев является император Александр I, переосмысляющий свою жизнь.

Поэма написана четырехстопным ямбом с чередующейся смежной и перекрестной рифмовкой мужских и женских клаузул. Сочинение Случевского совершенно отчетливо ориентировано на поэмы Пушкина (что, как известно, было в это время общим местом: авторы поэм последней трети XIX – начала XX вв. зачастую основывались именно на пушкинской традиции, но каждый из поэтов решал свои индивидуальные художественные задачи)⁶⁷. Случевский к «пушкинской» форме обращается не впервые и в первой половине 1890-х гг. уже становится ясно, что большинство его поэм строятся по сходному сюжетно-тематическому образцу⁶⁸, пишутся в рамках традиционной

⁶⁵ Случевский К. Призрак. Поэма // Русское обозрение. 1895. № 1. С. 5–19.

⁶⁶ «Посмертные записки старца Федора Кузмича» Л. Толстого были впервые опубликованы в 1912 г.

⁶⁷ См. об этом: [Долгополов: 28; Кумпан: 43–45, 78–79].

⁶⁸ В нескольких поэмах Случевского развивается сюжет о раскаявшемся грешнике (грешниках). См., напр.: «В снегах» (1879), «Поп Елисей» (1880), «Ересарх» (1883), «Без имени». Поэмы противопоставлены лирике как тексты, где изображен мир высоких этических и религиозных ценностей в противовес стихотворениям Случевского, где

формы (ориентированы на Пушкина или на Некрасова)⁶⁹ и явно противопоставляются лирике, претендующей на нарушение канона и эксперимент.

В поэме «Призрак» наиболее актуальными для автора пушкинскими текстами являются «Медный всадник» (1837)⁷⁰ и в меньшей степени — «Полтава» (1829)⁷¹. Однако «пушкинское начало» в поэме — это большей частью лишь знак эпохи и отсылка к традиции. «Медный всадник» (1837) и в меньшей степени — «Полтава» (1829). Однако «пушкинское начало» в поэме — это большей частью лишь знак эпохи и отсылка к традиции. Развернутого литературного диалога с Пушкиным в поэме не возникает, автор и не ставит перед собой такой цели. Поэма построена на соположении двух сюжетных линий. Одна из них повествует о судьбе девушки Марии — дочери генерала 1812 года и внучки бригадира екатерининского времени, оставленной возлюбленным и переживающей в связи с этим тяжелую душевную драму.

Вторая сюжетная линия гораздо менее последовательная, фрагментарная, — развивает повествование о судьбе императора Александра I, который на пути в Таганрог останавливается в доме Марии, проникается горем молодой женщины и решает помочь ей преодолеть смертельную тоску. Это деятельное сострадание другому человеку и становится главным делом готовящегося к смерти императора. Он рассматривает свой поступок как искупление грехов. Текст и интересен тем, что Случевский создает здесь свою индивидуальную

можно наблюдать самый разнообразный тематический репертуар и многообразную идейную оценку изображенного.

⁶⁹ Мы имеем в виду ориентированные на пушкинскую форму поэмы Случевского «Три женщины», «Ересарх» (1883), «Бывший князь» и «некрасовские» поэмы «В снегах» (1879), «Поп Елисей» (1880), а также отчасти — «Ларчик» (1883).

⁷⁰ К этому сочинению Пушкина отсылает важная для Случевского антиномия самодержца и «частного человека». Если у Пушкина деятельность самодержца Петра Первого является причиной гибели «частного человека» («бедного Евгения»), то у Случевского, наоборот, — император спасает героиню поэмы от грозящей ей смерти.

⁷¹ Судьба героини поэмы «Призрак» вызывает ассоциации с трагическими перипетиями биографии Марии (так же зовут и героиню Случевского) в «Полтаве» (например, у Случевского смерть деда героини — следствие ее любви к предателю Багрову, подобно тому, как смерть Кочубея у Пушкина напрямую связана с любовью его дочери к предателю Мазепе).

мифологию конца царствования Александра I, сосредоточившись преимущественно на изображении нравственного перелома, происходящего в душе императора.

Выбранный Случевским жанр (романтическая поэма)⁷² позволяет ему достаточно вольно обойтись с историческим материалом, хотя его знакомство с некоторыми документальными и литературными источниками не вызывает сомнений. Так, например, автор поэмы обращается к идеологической риторике, которую использовали публицисты и поэты 1810-х гг. при описании Александра Первого⁷³. Однако известным риторическим формулам сопутствуют хронологический сдвиг в изображении происходящих в поэме событий и строгий их отбор. В поэме ничего не говорится о деятельности Александра-реформатора, а на его увлечение мистическими учениями лишь косвенно намекается. Непрямо, через систему претекстов и намеков вводится мотив смерти императора Павла («призрак» — это символ мук совести Александра). Автор обращает особое внимание на участие Александра в заграничных походах 1813–1814 гг., где он после победы над Наполеоном в войне 1812 года выступал в роли «спасителя Европы». Тема религиозной подосновы Священного союза не затрагивается совсем, и таким образом сосредоточенность императора на вопросах веры и христианской этики отнесена к последнему периоду его жизни. Иными словами, теоцентризм, согласно авторской концепции, начинает характеризовать мировоззрение императора лишь за несколько лет до смерти. Александр — участник антинаполеоновской коалиции, «царь царей» изображен как человек нерелигиозный, склонный, скорее, к антропоцентризму.

Очевидно, что такой отбор событий, их хронологическое смещение необходимы для выстраивания сюжета с определенной направленностью. Случевский обращается здесь к широко распространенному в русской литературе XIX в. сюжету о «раскаившемся грешнике». В заграничных походах и во время передела европейской территории (автор подразумевает Венский конгресс 1815 г.) Александр вел себя как величавый и гордый властитель, почти властелин мира, деятельность

⁷² Об «отчетливой романтической интонации» этой поэмы см.: [Гаспаров: 165].

⁷³ О риторических формулах смирения в литературе 1810-х гг. см.: [Зорин: 116–117].

которого была основана на кровопролитии и насилии. В конце жизни он приходит к Богу и, боясь Страшного Суда, размышляет о возможном искуплении грехов:

<...> Каких полей
Не пробуждал и не тревожил
Гром мне послушных батарей!
Я мир делил, я троны множил,
Я царства сокрушал, — и вот
Во мне к вам странник предстает:
Я наг душою изъязвленной,
Мой дух скитаньем утомлен <...> [Случевский 2009: 235].

Риторические формулы, характеризующие размышления царя, связаны с идеей религиозного смирения, однако смирение также овладевает царем только в последние годы жизни:

Давно толкуют, рассуждая,
Что на закате бурных дней
Царь Александр, душой страдая,
Вошел в особый круг идей.
Поставленный среди крушений
Безмерно странных и больших,
Царь, бывший деятелем в них,
Познал тщету людских решений
И всю ничтожность сил людских.
Ему, как некогда пророкам,
Рожденным творческим востоком
Задолго до времен Христа,
Вся близость Божьего перста
Предстала, мысли опалила,
Пригнула долу и смирила <...>
Тот, кто вещал с полей сражений
Решенья гордые судеб,
В глубокой тягости сомнений
Взглянул, как на насущный хлеб,
На незаметные деянья
Смиренья духа, покаянья,
Благовторений и добра... [Там же: 230]

Главная причина сомнений и мук совести царя, однако, прямо не названа, но о ней можно догадаться по словам рассказчика:

Как часто над людской душою,
 Склонясь, как ива над водою,
 Раскинув сень своих ветвей,
 Заметен призрак прежних дней!
 <...>
 Когда бы мертвых опросить:
 Не призраки ли их сразили
 И повелели опочить <...> [Случевский 2009: 244].

В свидетельствах современников о жизни императора и сочинениях его биографов можно найти фразеологию и лексику с близкой приведенным цитатам семантикой:

Бог сказался ему и свеял с души грозную мысль, преследовавшую его всю жизнь, мысль, которая нередко среди торжества, как *привидение*, вставала перед ним [Ковалевский: 161]⁷⁴.

Сходная семантика (призрачное видение как знак внутренних мук убийц императора Павла I) обыграна в известном, по-видимому, Случевскому святочном рассказе Н. Лескова «Привидение в Инженерном замке» (1882) («привидение», «призрак» — это «серый человек», «совесть» — так объясняет священник испугавшимся кадетам странные явления в стенах замка, построенного Павлом Первым) [Лесков: 116]⁷⁵.

Символика «призрака» в поэме имеет также прямое отношение к неоконченному стихотворению Пушкина «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» 1824 г., где размышляющему о подавлении революций в Европе Александру является призрак («тьень») Наполеона, и где будущее Александра скрыто уподоблено финалу жизни Наполеона. В этом стихотворении, как и в поэме, сочетаются тема «призрака» и тема властителя-наильника.

⁷⁴ Ср. также: «Он как будто бы намеренно пытал себя <...>, чтобы внутренними муками искупить тот грех, который созидало его воображение» [Ковалевский: 152].

⁷⁵ Ср.: «Это серый человек, — он не в полночь встает, а в сумерки, когда серо делается, и каждому хочет сказать о том, что в мыслях есть нехорошего. Этот серый человек — совесть: советую вам не тревожить его дрянной радостью о чужой смерти» [Лесков: 116].

<...>

И сей внезапный гость в чертог царя предстал.

<...>

То был сей чудный муж, посланник провиденья,

Свершитель роковой безвестного веленья,

Сей всадник, перед кем склонилися цари,

Мятежной вольности наследник и убийца,

Сей хладный кровопийца,

Сей царь, исчезнувший, как сон, как тень зари [Пушкин: 173].

В своем прерывистом, фрагментарном и остающемся до конца не ясным читателю монологе император в поэме Случевского пытается объяснить собеседнице свое отношение к Богу и выбирает единственно верного, с его точки зрения, поведения. Он не знает точно: предстоит ли ему в скором времени умереть или Провидение все же дарует ему жизнь. Поэтому размышления его касаются двух возможностей дальнейшей жизни. Первая из них — осуществление хорошо известной современникам Александра идеи об отречении от трона. Как в высказываниях самого императора, так и в мемуарных свидетельствах часто использовалась синонимичная выражению «отречься от трона» конструкция «уйти на покой», равно как и «отречение» могло быть названо просто покоем. Выражая в конце своей речи надежду избежать смерти, Александр произносит:

Вы примете Императрицу

Здесь у себя дней через шесть!

Когда б здоровье ей обрести,

А мне покой... [Случевский 2009: 236]

Интересно, что в том же 1895 году, в № 19 журнала «Нива» было опубликовано без последней строфы стихотворение Случевского «Последний завет», развивающее тему «покоя» и странным образом воскрешающее «парнасскую» стилистическую тенденцию в лирике поэта 50–60-х гг.⁷⁶, от которой он давно отказался. Нам неизвестно, какой

⁷⁶ Можно высказать осторожное предположение, что странное возвращение к парнасской стилистике и тематике могло у Случевского произойти под влиянием публикации романа Мережковского «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1894) в журнале «Северный вестник». В 1895 г. роман вышел отдельным изданием. В романе почти все

из текстов (поэма «Призрак» или названное стихотворение) был написан раньше, но они определенно взаимосвязаны, как сюжетно, так и концептуально. Сюжет стихотворения решен в условно-легендарном ключе: речь идет о царе-язычнике, который достиг предельной полноты власти, устал от царствования и пожелал после смерти обрести абсолютный покой:

Я так устал, я так ищущу покоя,
 Что даже мысль о полной тишине
 Дороже мне всего земного строя
 И всех других ясней, понятней мне... [Случевский 2004: 175]

Он повелевает своему сыну полностью уничтожить город, где царствовал, и забыть о нем (только в этом случае можно было достичь абсолютного покоя). Очевидны переклички между поэмой и стихотворением, а также то обстоятельство, что полное забвение царя последующими поколениями означает фактическое прерывание династической традиции. Царь не ощущает никакой ответственности перед подданными, его не связывают с потомками никакие обязательства, и его за это не осуждает языческий Бог, а, наоборот, покровительствует царю. Для автора важно, что этот царь не является христианином, поэтому он свободен в своем выборе. Особый интерес представляет в этом стихотворении отсылка к «старинной повести в двух балладах» Жуковского «Двенадцать спящих дев», основанной, как и поэма «Призрак, на сюжете о раскаявшемся грешнике:

И божество завет тот услышало
 И, смерть послав мгновенную царю,
 В порядке стройном тихо обращало
 В палящий день прохладную зарю.
 И далеко от этих мест отхлынул
 Людских страстей живой круговорот,
 Роскошный лес живую чашу сдвинул,
 И этих мест чуждается народ.
 Змеиный свист здесь слышен отовсюду,
 Сверкают камни медной чешуей.

правители Рима одержимы идеей власти и насилия или же, как главный герой Юлиан, идеей перемен (т. е. на современном Случевскому языке — «реформ»).

Спешి назад! Не то случится худу —
Нарушил ты обещанный покой [Случевский 2004: 175].

Ср. у Жуковского:

Где древле окружала храм
Отшельников обитель,
Там грозно свищет по стенам
Змея, развалин житель [Жуковский 2008: 105–106].

Случевский как бы намекает на возможность оценки ушедшего на покой безответственного царя автору послания «Императору Александру». Сходное по функции обращение к Жуковскому можно обнаружить и в написанном трехстопным амфибрахийем стихотворении «Умерший давно император...» (1881), где в первом стихе есть отсылка к концовке стихотворения Жуковского «Ночной смотр» («Встает император усопший»), написанного в 1836 г. В этом тексте Случевский также обращается к оценке идеи отречения от трона, которая представляется ему лишь инфантильной грезой:

Умерший давно император,
Когда на престол он вступал,
Хотел от него отказаться,
И так он тогда рассуждал
<...>
И много годов миновало...
Над этой-то самой рекой
Полков проходило немало —
Их вел император с собой!
И слышались: грохот орудий,
И топот бесчисленных коней,
И вздохи натруженных грудей
Вконец утомленных людей...
Ты встала ли, прежняя греза?
Являлась же ты перед ним,
Когда он был молод и счастлив
И счастья хотел и другим! [Случевский 2004: 151–152]

«Отречение» является и в поэме лишь робкой мечтой императора, в осуществление которой он слабо верит, а автор поэмы ее явно осуждает, признавая отказ от царствования несовместимым со статусом христианского царя-помазанника.

Другая возможность «ухода», на которую прямо намекает Александр в поэме, — это подвижничество, неотрывно связанное с искуплением:

Да вот и я, живущий в славе,
Ищу вериг, чтоб их носить...
И сам я по моей державе
Начну легендою ходить... [Случевский 2009: 235]

Однако мысль о «легенде» (здесь автор намекает на сюжет о Федоре Кузмиче) в сочетании с упоминанием «вериг», возможно, актуализует контекст, переводящий это место монолога царя в иронический план. Строка о легенде может вызвать ассоциации с историей правления градоначальника Эраста Грустилова (прототипом которого, как известно, был император Александр I) в хронике «История одного города» (1869) М. Салтыкова-Щедрина. Так, после посещения юридических Аксиньюшки и Парамоши Грустилов решает надеть на себя вериги:

В тот же день Грустилов надел на себя вериги (впоследствии оказалось, впрочем, что это были просто помочи, которые дотоле не были в Глупове в употреблении) и подвергнул свое тело бичеванию [Салтыков-Щедрин: 130].

Грустилов у Щедрина, не являясь аскетом, лишь инсценирует аскетизм. На элементы самолюбования и артистической позы в поведении раскаявшегося Александра указывает и Случевский. «Жизнь после смерти», легендарное существование, в конце концов, отвергаются императором, по-видимому, из-за того, что он понимает: подлинное искупление грехов, а также истинное смирение несовместимы с тщеславием, наслаждением нравственной красотой своего поступка. О том, что царь не перевоплотился в Федора Кузмича, мы догадываемся, читая строфы, описывающие его погребение:

И крепко должен быть и тих
Приют Царя. Пусть поживает!
Пусть тот же воздух окружает
В котором жил; пусть скроет склеп

В тех очертаньях, в том мундире,
В котором царь был виден в мире
И отошел во тьму судеб! [Случевский 2009: 241]

Царь выбирает искупление, предполагающее самоумаление, искупление, которое не станет достоянием гласности, его никто не будет широко обсуждать, оно не превратится в «легенду». Александр выбирает просто смерть, а не «легенду», убедив Марию, что она непременно должна воскреснуть духом, полюбить снова жизнь, а его смерть станет залогом ее возрождения:

Смерть духа вашего поправ
Моею смертью — буду прав...
Вы отрезвитесь понемногу...
Простить, забыть вам Бог велит <...> [Там же: 236].

После смерти императора Мария, побывавшая на его похоронах, действительно обретает вторую жизнь — забывает своего бывшего возлюбленного и начинает жить сначала. Пожелание Александра сбылось.

Итак, в поэме представлена особая мифология поведения Александра I перед смертью. Образ императора в целом, как мы показали, ориентирован на облик раскаявшегося грешника, искупающего свою вину «незаметным деяньем» и явно избегающего публичной огласки своего поступка. Очевидно, что император раскаивается не только в своей бывшей безрелигиозности, в преступлении против отца, но и в своем эстетстве, нарциссизме, отголоски которых ощущаются в его мечтах о «легендах» и «веригах».

Теперь попробуем ответить на вопрос, какими внехудожественными целями мог руководствоваться Случевский, создавая в своей поэме именно такой, а не иной образ императора. Обратим внимание на то, что поэма публикуется приблизительно через три месяца после ухода из жизни Александра III, умершего 20 октября 1894 г. Автор поэмы — близкий друг брата почившего императора — великого князя Владимира Александровича, а с 1891 г. — главный редактор газеты «Правительственный вестник». Кроме того, 1895 г. — год 70-летней годовщины смерти Александра I. Учитывая все названные обстоятельства, можно предположить, что при написании поэмы Случевский не только думал об умершем Александре III, вольно или невольно

сопоставляя двух самодержцев, но и прекрасно осознавал свои обязанности редактора правительственного органа печати и лица, приближенного ко двору.

Политические взгляды Случевского носили умеренно-консервативный характер, однако, без сомнения, он не мог отрицательно относиться к реформам Александра I. Выше мы говорили о том, что реформаторская деятельность Александра в поэме полностью замалчивается. Если учесть, что изображение главного героя поэмы как бы подсвечено обликом только что ушедшего из жизни царя, то это умолчание вполне можно объяснить печально известным нежеланием Александра III заниматься серьезными социально-политическими реформами.

Образ императора, превратившегося в «кающегося грешника», конечно же, связан с известной журнальной полемикой, начавшейся в конце 1880-х гг. Ее участники стремились выяснить, является ли превращение императора в старца Федора Кузмича исторической действительностью или красивой легендой? Автор монографии об Александре I А. Архангельский поясняет:

С конца 1880-х годов в русской печати шла оживленная полемика: <...> легендарное ли предание сохранила народная память или историческую правду — и авторы многочисленных публикаций, независимо от занимаемой ими позиции, понимали проблему так же, как понимал ее Лев Толстой. То есть — как романтически-прекрасный эпизод ухода царя с трона — в Сибирь; вероятный или невероятный — другой вопрос. В 1897-м, поддавшись обаянию легенды, Шильдер увенчает 4-й том жизнеописания Александра I легендой о старце Феодоре Козьмиче, завершая фрагментом истории русской святости исследование в области политической истории [Архангельский: 451].

Случевскому принадлежит концептуальное заострение сложившегося в периодике мифа: не только раскаяние, но и пробуждение религиозного чувства отнесено в поэме к последним годам жизни царя. На таком фоне особенно ярко воспринимались нравственная цельность, чистота и неизменная на протяжении всей жизни ортодоксальная религиозность Александра III, на что указывали многие современники, и что особенно акцентировалось в кругу царской семьи сразу после

ухода царя из жизни. В день смерти отца — 20 октября 1894 г. — цесаревич Николай Александрович записывает в «Дневнике»:

Около половины 3 он причастился св. Тайн; вскоре начались легкие судороги... и конец быстро настал! О. Иоанн больше часу стоял у его изголовья и держал за голову. Это была смерть святого [Воспоминания: 287].

В одном из ноябрьских номеров газеты «Правительственный вестник» за 1894 г. была опубликована подборка высказываний о внутренней политике Александра III, появившихся в центральных газетах. Наиболее пространная цитата приведена из «Московских новостей» М. Каткова:

... все его царствование запечатлено было характером православно-русской церковности. <...> И каким другим государем в такой кратковременный срок, как его царствование, поставлено на верхах гор российских столько Божиих храмов, сколько поставлено Им — нашим Боголюбивым Царем, или по слову и почину Его [Правительственный вестник: 2].

Сюжет об «отречении», мельком упомянутый в поэме, также соотносится с поведением Александра III, напоминая посвященным (к числу которых мог относиться и автор поэмы «Призрак») о сходном намерении цесаревича Александра Александровича во время романа с княжной Марией Мещерской. Как пишет современный исследователь, «привязанность к ней <Мещерской. — Л. П.> была столь велика, что готов был отречься от престола» [Чернуха: 14].

На фоне императора Александра I, на протяжении всей жизни размышлявшего об оставлении трона, Александр III являл собой образец стойкости и мужества (он пожертвовал своей любовью ради трона и больше никогда к мысли об отречении не возвращался, хотя, по многочисленным свидетельствам современников, призвания быть царем у него не было).

Сюжет о легендарном Федоре Кузмиче, на который намекается в поэме, и некоторые детали поведения Александра I, рисующие любование императора собой, выгодно оттеняют почившего самодержца, стремившегося, по свидетельствам современников, к максимальной простоте в частной жизни.

Участие Александра I в наполеоновских войнах изображено в поэме как деятельность на грани самоупоения. Александр III войн не вел

и вошел в историю как «царь-миротворец» («великий миротворец», как называли его в газетах после смерти). С. Ю. Витте в своих мемуарах пишет:

Его царствование не нуждалось в лаврах; у него не было самолюбия правителей, желающих побед посредством горя своих подданных, для того, чтобы украсить страницы своего царствования... [Витте: 28]

Вся проблематика поэмы сосредоточена вокруг религиозно-этического самоопределения героя. Автору важно показать, что бремя царской власти исключает освобождение от нее, что царствующая персона подчинена жесткой необходимости и обязана ей подчиниться:

<...>

Что мы в последний час борьбы?

Свободны в дальнем небе тучи —

Но разве тучи не рабы? [Случевский 2009: 244]

Александр I постигает необходимость смирения только перед самой смертью. Александр III подчиняется необходимости быть царем почти всю жизнь, не сомневаясь в своем долге царя-помазанника перед народом, являя тем самым образец христианского самопожертвования. Именно это качество, по мысли Случевского, не только сближает двух столь непохожих друг на друга императоров, но и приобщает их к подавляющему большинству русского народа, характеризующегося, в первую очередь, смирением и жертвенностью.

К. СЛУЧЕВСКИЙ — НЕСОСТОЯВШИЙСЯ СОРАТНИК «СТАРШИХ» СИМВОЛИСТОВ: ВЗГЛЯД ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

В ноябре 1900 года вышла в свет книга стихов Валерия Брюсова “*Tertia vigilia*”. Как отметили современные поэту критики, а позже — исследователи (см., напр.: [Лавров: 429]), выход этого сборника наконец-то вывел Брюсова из литературной изоляции и способствовал возникновению настоящей известности. Причиной подобной метаморфозы стали существенные изменения в эстетических воззрениях и поэтике Брюсова: декадентский индивидуализм и суггестивно-импрессионистическая стилистика оказались на периферии, а на первый план вышли плюралистическое приятие мира и монументальный, «парнасский» стиль.

Ориентация Брюсова на французских «парнасцев», подробно описанная М. Л. Гаспаровым в статье «Антиномичность поэтики русского модернизма», наиболее последовательно отразилась в разделе сборника «Любимцы веков», где Брюсов изображает «сверхгероев», возводя свои сюжеты к известным античным мифам, библейским сказаниям и даже учебникам по истории. Литературными образцами для Брюсова здесь, главным образом, послужили стихи Леконта де Лиля, Жосе-Мария де Эредиа, Виктора Гюго [Гаспаров 1995: 288–291].

Исследователями, кажется, еще не была подробно проанализирована отсылка Брюсова в «Любимцах веков» к тексту своего русского современника. Речь идет о стихотворении «Ученик», впоследствии озаглавленном «Жрец Изиды», одним из главных претекстов которого стала баллада К. Случевского «Мемфисский жрец», опубликованная впервые в журнале «Отечественные записки» за 1860 год. На эту балладу Брюсов, будучи одним из посетителей знаменитых «пятниц» Случевского, обратил внимание еще в 1899 году, выделив ее среди других текстов поэта⁷⁷. Заглавие «Ученик» скорее всего было

⁷⁷ В дневниковой записи 17–22 марта 1899 г. Брюсов отметил: «Он <Случевский. — Л. П.> читал свои новые стихи, и то было нечто очень замечательное, только читал он уже очень

прямым приглашением к диалогу, вернее, продолжением диалога Брюсова со Случевским, которого мэтр символистов впоследствии в одном из эпистолярных обращений назвал «Дорогой и уважаемый учитель Константин Константинович»⁷⁸.

Сюжет обоих стихотворений основан на «исторической экзотике»; главным героем в них является египетский жрец, повествование ведется от первого лица. И у Случевского, и у Брюсова герой вспоминает об одном событии из своей жизни. У Случевского жрец оказывается жертвой страсти и мстит своей возлюбленной, веля сжечь ее на костре за то, что его любовь к ней оказалась безответной. У Брюсова жрец вспоминает, как на его глазах бросилась в воду незнакомая женщина, и он ничего не предпринял для ее спасения. Метрический рисунок баллады Случевского отличается от брюсовского стихотворения: четные строки написаны двустопным ямбом, а нечетные — четырехстопным. Баллада Случевского построена с ясной ориентацией на форму, ей в высшей степени присущи холодность, бесстрастие и отрешенность, культивируемые французскими парнасцами. Вместе с тем в балладе Случевского есть и преддекадентский мотив любования красотой зла:

Я ей сказал: «К началу ночи
Взойдет звезда,
Все лягут спать; завесив очи —
Придешь сюда».

Заря, кончаясь, трепетала
И умерла,
А ночь с востока набегала —
Пышна, светла.

<...>

И я смотрел, как исполнялся
Мой приговор.
И как, обуглясь, рассыпался
Ее костер! [Случевский 2004: 165]

плохо, голосом деревянным, словно доклад. Но потом попросили его прочесть “Когда я был жрецом Мемфиса”, — из его юношеских стихотворений, — он встал, выпрямился и прочел голосом как молот, — великолепно. Он умел читать» [Брюсов 2002: 80].

⁷⁸ Текст письма см.: [Тахо-Годи: 343].

Как и у Случевского, в написанной четырехстопным ямбом балладе Брюсова «Ученик» встречаются пропуски обязательных ударений («в трепете несмелом»; «с молитвой лицемерной», «пронизывала взглядом» и т. п.). Впоследствии Брюсов значительно трансформирует это стихотворение, подчеркнув свои новации в области формы стиха (за счет появления новых строф отчетливым и ясным для читателя станет сюжет баллады, но более изысканными — неточные рифмы и фонические особенности стихотворения; пропуски ударений будут встречаться в новом варианте текста не только на третьей стопе четырехстопного ямба и в третьем стихе строфы, но и в других строках стихотворения)⁷⁹.

Авторская позиция в стихотворении Брюсова более многозначна. Эмоциональная умеренность повествования сочетается в балладе на уровне сюжета с мотивом «совести». Очевидно, что жреца мучает мысль о том, что другие люди считают его безгрешным, безукоризненным в нравственном отношении, он же таковым не является.

<...>

И женщина в покрове белом
Пришла на пристань у кормы,
И стала в трепете несмелом
Перед порогом водной тьмы.

И наш корабль, качаясь мерно,
Чернел громадой перед ней,
А я с молитвой лицемерной
Укрылся в таинстве теней.

И словно чуя, кто-то рядом,
Та, в белом женщина, ждала,
И мглу пронизывала взглядом;
Но дрогнула пред утром мгла.

<...>

Я жрец Изиды светлокудрой,
Я ученик во храме Фта,
И мне в потомстве имя — Мудрый,
Затем что жизнь моя чиста [Брюсов 1973: 146–147].

⁷⁹ Ср., напр.: «Давал я щедро подаянье / Всем, обращавшимся ко мне... / Но есть в душе воспоминанье, / Как змей лежащее на дне» [Брюсов 1973: 147].

Брюсовское стихотворение связано и с художественным миром Случевского 1880-х – 1890-х гг., так как в поэзии и прозе того времени он неоднократно затрагивал темы, связанные с нравственной ответственностью героев за свои поступки (баллада «Ночью в лесу», повесть «Око за око», рассказ «Голубой платок» и др.). Для поэзии Брюсова 1890-х гг., наоборот, тема «мук совести» в целом не свойственна.

Брюсов не столько «подражает» Случевскому, сколько имитирует подражание и называет себя его учеником, в первую очередь, для того, чтобы подчеркнуть художественный радикализм Случевского конца 1850-х – начала 1860-х гг. и его близость эстетическому максимализму русских декадентов. С другой стороны, Брюсов напоминает Случевскому о его литературном дебюте, который многими своими чертами сходен с литературным дебютом русских декадентов и самого Брюсова (эпатаж, уничтожающие отзывы критиков, многочисленные пародии).

Брюсов не только вписывает балладу Случевского в контекст школы французского «Парнаса», на которую сам ориентируется, но как бы намекает на то, что и в русской поэзии существует аналогичная, сходная тенденция, зачинателем которой явился Случевский, а продолжателем («учеником») — Брюсов.

Следует предположить, что в связи со Случевским у Брюсова существовали свои расчеты и планы. Как отметил С. Гиндин, подлинные масштабы Случевского-поэта Брюсов ощутил только в марте 1899 года (через несколько месяцев после знакомства, осуществленного при посредничестве Константина Бальмонта в декабре 1898 г.) [Гиндин: 603]. Кроме Бальмонта, для Брюсова, как нам кажется, важен и другой посредник при восприятии поэзии Случевского. Это молодой поэт Иван Коневской, с которым Брюсов начал переписываться в 1899 году. Еще в 1924 году в журнале «Современные записки» Д. Святополк-Мирский отметил, что Коневской, несмотря на свою молодость, оказал на Брюсова существенное воздействие [Святополк-Мирский: 421]⁸⁰. Позже

⁸⁰ В этой же статье-некрологе, посвященной Брюсову, критик указывает и на Случевского: «И у Брюсова, и у Бальмонта были корни в прошлом русской поэзии (у Бальмонта — в Фофанове, Надсоне и Фете; у Брюсова — в Случевском, Тютчеве и Баратынском)» [Святополк-Мирский: 416].

эту мысль развил и доказал на обширном фактическом материале А. В. Лавров, говоря, в частности, о том, что эпистолярное общение с Коневским ускорило отход Брюсова от импрессионистической поэтики и способствовало его обращению к философской медитации, поэтическому «монументализму», отчетливому изображению поэтических картин и расширению тематических границ [Лавров: 429–430].

Вместе с тем характерно, что некоторые из перечисленных черт поэтического языка Брюсова (широкий спектр тем, отчетливость изображения), впервые со всей полнотой проявившиеся в сборнике “*Tertia vigilia*”, Иван Коневской видит в 1899–1900 гг. именно в поэзии Случевского. Характеризуя опубликованную в начале 1900 года драматическую поэму Случевского «Он и она», Коневской пишет Брюсову:

Его <героя поэмы. — *Л. П.*> скитания в мире человеческом и нечеловеческом представляют собой нечто единственное в русском стихотворчестве по соединению широты плана с яркостью и отчетливостью отдельных образов и общим грозным жаром освещения [Коневской: 491].

Примерно тот же перечень характеристик присутствует в письмах Коневской к Брюсову, где речь идет о поэзии Эмиля Верхарна бельгийского стихотворца, которого Брюсов открывает для себя в том же 1899 году, как отмечено исследователями, благодаря Коневскому. В статье «Стихотворная лирика в современной французской поэзии», характеризуя стилистику Верхарна, Коневской писал об «отчетливой чеканке каждого образа» [Там же: 491]. Обратившись к более поздней брюсовской статье о Верхарне — «Данте современности» (1911), находим прямую переключку и с последней цитатой из Коневской, и с его же высказыванием о Случевском, приведенным выше: «Художник любит Верхарна за пламенную яркость его образов <...> за живую картинность его описаний и изображений, встающих перед глазами столь же отчетливо, как если бы они были написаны красками на полотне» [Брюсов 1973а: 205].

Поэзия Случевского, как и поэзия Верхарна, оказываются, в конечном итоге, литературными явлениями, отчасти отождествляемыми Брюсовым с феноменом французского «Парнаса». У Случевского и Верхарна Брюсов (во многом благодаря тонким аналитическим

характеристикам Коневского) находил «ясность и отчетливость изображения» в противовес былой импрессионистической субъективности и зыбкости собственных образов. Однако названные два поэта кое-чем и отличались от «парнасцев». А именно — необходимой Брюсову в конце 1890-х гг. широтой тематикой. Если вспомнить, что Брюсова со Случевским познакомил Бальмонт, который был на десять лет старше Брюсова и у которого Брюсов тоже многому учился, то следует обратить внимание также на бальмонтовскую характеристику Случевского в статье «Элементарные слова о символической поэзии» (1904). В ней старший символист указывает именно на множественность творческих ипостасей и широту тематического диапазона Случевского-поэта: «Случевский <...> с одной стороны, становится в уровень с Некрасовым как бытописатель народной жизни, с другой — выступает как истинно современный импрессионист, полный философских настроений и мятежа думающей личности против банальных форм мысли и чувства» [Бальмонт: 83]. Не вызывает сомнений, что Брюсова в первую очередь привлекли эрудиция и глубина мысли Случевского, обусловившие в творчестве поэта широту тем⁸¹. Эту особенность интеллектуального облика Случевского, значимые для Брюсова универсализм и европеизм уже гораздо позже подчеркнул в своих мемуарах Сергей Маковский: «Он <Случевский. — Л. П.> всю жизнь учился, читал на многих европейских языках, обо всем любопытствовал. Кого еще назовешь из русских поэтов, так широко охватывавших все доступное уму человеческому и все, что грезится за границами постигаемой яви? Из моих современников — поистине никого, несмотря на культурную универсальность таких вдохновителей символизма, как Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский» [Маковский: 69].

⁸¹ И. С. Тургенев, сначала поддержавший Случевского при его вхождении в литературу, в романе «Дым» (1867) создал почти гротескный образ героя, в котором некоторые современники узнали Случевского. Осмеянию была подвергнута именно необыкновенная эрудиция второстепенного персонажа Ворошилова, познания которого поверхностны: «Ворошилова вдруг прорвало: единым духом, чуть не захлебываясь, он назвал Дрепера, Фирхова, г-на Шелгунова, Биша, Гельмгольца, Стара, Стура, Реймонта, Иоганна Миллера физиолога, Иоганна Миллера историка, очевидно смешивая их, Тэна, Ренана, г-на Щапова, а потом Томаса Наша, Пиля, Грина...» [Тургенев 1981: 266].

Вспомним, что в статье «Поэт противоречий», написанной Брюсовым в 1904 году, после смерти Случевского, также говорится именно о широте тематического диапазона Случевского-поэта, которая так и оказалась не сведенной к единой эстетической концепции.

О том, что «противоречия» (антиномичные, не согласующиеся друг с другом темы и мотивы поэтического мира Случевского) в конце 1890-х гг. отчетливо проецировались Брюсовым на собственную эволюцию, говорит также брюсовская характеристика поэта в письме к Бальмонту от 25 декабря 1898 года: «Случевский, сотканный и склеенный из противоречий» [Брюсов 1991: 815] (ср. в программном стихотворении «Я» из сборника “Tertia vigilia”: «И странно полюбил я мглу противоречий / И жадно стал искать сплетений роковых» [Брюсов 1973: 150]).

Можно предположить, что для Брюсова, который как раз в начале 1900-х гг. становится литературным мэтром, сплывающим зародившееся в России символистское направление, были крайне необходимы авторитетные соратники старшего поколения. Случевский на эту роль подходил по нескольким причинам. В первую очередь потому, что Брюсов в конце 1890-х – начале 1900-х гг. считал его не только талантливым поэтом, но и автором, чьи эстетические принципы созвучны конкретному витку творческой эволюции самого Брюсова. Во-вторых, очень много означал для Брюсова высокий социальный статус Случевского. При посредничестве Случевского можно было бы гораздо быстрее и безболезненнее решить проблему литературной изоляции символистов.

Нам неизвестна прямая реакция Случевского на эти намерения Брюсова, однако мы располагаем стихотворением, в котором, как нам представляется, Случевский в форме скрытой пародии выразил свое отношение к лидеру зародившегося в России символизма. Речь идет о стихотворении «Раз один из фараонов...», опубликованном впервые в четырнадцатом номере юмористического листка «Словцо» за 1900 год, а позже вошедшем в книгу Случевского «Песни из Уголка» (1902). Здесь отметим, что в 1934 году в газете «Вечерняя Москва» впервые была опубликована автопародия Брюсова, которая называлась «Фараон» (подзаголовок — «На себя») и состояла из одной строфы. Этот

текст датируется началом 1900-х гг. Нам неизвестно, была ли автопародия ответом Брюсова Случевскому или, наоборот, написана до стихотворения Случевского. В любом случае следует ее процитировать:

Я — фараон. Я жил на свете.
В Египте занимал я трон.
Тому уж двадцать пять столетий,
Как умер я. Я — фараон [Брюсов 1960: 628].

Приводим также стихотворение Случевского:

Раз один из фараонов
Скромный дом мой посетил;
Он, входя, косяк у двери
Длинным схентом зацепил.

Бесподобная фигура!
Весь величественно-груб,
Поражал он ярким цветом
Красной краски страстных губ.

Хрустнул стул, чуть он уселся;
Разговор у нас пошел
На различные предметы:
Как он с Гиксом войны вел,

Как он взыскан был богами,
Как он миловал, казнил,
Как плотинами хотел он
Укротить священный Нил,

Как любил он страстно женщин...
Чтоб свободней говорить,
Попросил меня он двери
Поплотнее затворить.

И пошел он, и пошел он...
Ощущаю в сердце страх
Повторять все то, что слышал
При затворенных дверях.

Удивительное сходство
С нами!.. Та же все канва:
Из времен «Декамерона»
И деянья, и слова! [Случевский 2004: 289]

В стихотворении противопоставлены два мира: условно-исторический, граничащий с бутафорией мир фараона и современный, интимно-домашний мир лирического «я», лишенный нарочитой пышности. Приход фараона в дом лирического героя напоминает вторжение: его облик несовместим с простым будничным обиходом «скромного» жилища героя. Контакт двух персонажей оказывается односторонним, он сводится к монологу-исповеди фараона, о подробностях которой читатель до конца не узнает. Стихотворение заканчивается афористическим резюме автора, отождествляющего содержание рассказа неожиданного гостя с образом мысли своих современников и современников «Декамерона» Бокаччо.

Нетрудно заметить, что перечень тем, которые затрагивает фараон, непосредственно перекликается с «парнасскими» стихотворениями Брюсова, многие из которых были впервые опубликованы в книге “*Tertia vigilia*” («Ассаргадон», «Рамсес», «Александр Великий», «Клеопатра», «Цирцея», «Ламия»). У Брюсова также речь идет о многочисленных военных победах сверхгероев, благосклонности к ним богов, укрощении стихийных сил природы и, наконец, об эротических переживаниях царей (цариц), полководцев, фараонов, мифологических персонажей. Случевский пародирует и композицию стихотворений Брюсова о сверхгероях. У Брюсова в «парнасских» текстах довольно часто сопоставляются два временных плана: лирический герой (современник автора) вступает в мысленный диалог со сверхгероем, усматривая в его героическом поведении образец для подражания («Рамсес», «Александр Великий», «Скифы»). Или же, что значительно реже, сам сверхгерой (или героиня) обращаются к поэту с речью («Клеопатра»).

Очевидно, что стихотворения Брюсова, о которых идет речь, не являются для Случевского новым словом в искусстве, а, скорее, отождествляются с творческой продукцией литератора, страдающего манией величия и отсутствием вкуса. Случевский намеренно сгущает аллитерацию («красной краски страстных губ»; «хрустнул стул») и сталкивает экзотизмы с реалиями, сугубо прозаическими, бытовыми («схент» – «косяк»; «величественно-грубый» фараон – хрустнувший под ним стул). Он обращает внимание как раз на те стилистические

элементы поэзии Брюсова, о которых в другой связи весьма критически высказался Иван Коневской в письме к Брюсову от 18 декабря 1898 года:

Радуюсь в творчестве Вашем освобождению от любви к экзотическим и феерическим словам, от которых всегда один шаг до фиглярской мишуры. Такие слова (как «ажурный», «идеальный», «сплин», «принцесса», «пурпурный», «альков», «каскад») всегда напоминают стиль афиш, объявляющих о диковинных представлениях в цирке [Коневской: 446].

Вероятнее всего, Случевский не заметил эволюции Брюсова от импрессионизма к «Парнасу» или не придал ей существенного значения. Для Брюсова установка французских «парнасцев» на имитацию классики, их монументальный стиль были важны как способы конструирования «гармонического» поэтического языка в современной поэзии. Как известно, Случевский считал современный стих «расшатанным» и «некрасивым». Именно о ритмике и лексике современного стиха, хотя и употребляя будущее время, говорит он в программном стихотворении «Быть ли песне?» (1903):

Переживая злые годы
 Всех извращений красоты —
 Наш стих, как смысл людской природы,
 Обезобразишься и ты... [Случевский 2004: 487–488]

Как мы видели, авторская позиция, выраженная в стихотворении «Раз один из фараонов...», свидетельствует о том, что Случевский не увидел в «парнасских» текстах Брюсова возрождения гармонии стиха⁸².

⁸² Сходным образом относится поэт и к другому русскому декаденту — Константину Бальмонту. Стихотворение Случевского «Песня гидальго», опубликованное в первом номере «Нового пути» за 1903 год, приближается к пародии на излюбленные образы и мотивы стихотворений Бальмонта конца 1890-х – начала 1900-х гг. Приводим стихотворение полностью:

Я — художник мгновений,
 Я певец настроений,
 Плавность лебедя, ласточки крылья!
 Дум, отвагой блестящих,
 Вглубь безумья скользящих,
 Нет ни в ком, как во мне избылья.
 Мне и жены и девы...

Особо следует остановиться на теме исповедальных (интимных) признаний фараона лирическому герою в стихотворении Случевского. В брошюре «О искусстве», которая вышла в свет в конце 1898 года, явившись одним из теоретических манифестов «старших»

Не по мне перепевы...
 Я один в целом Божьем созданы!
 Разум мне не по нраву,
 Жизнь и смерть мне в забаву,
 Я — в грядущих веках и в преданьи.
 Создан весь из изъятий,
 Полн молитв и проклятий,
 В сердце — вечные зори, закаты...
 Если любишь тревожность,
 Обними невозможность,
 И тогда лишь обнимешь меня ты! [Случевский2004: 488]

Следует также отметить, что в «Северных цветах на 1903 год» появилось стихотворение Случевского «Рецепт Мефистофеля», саркастическая ирония которого направлена, скорее всего, в адрес символистов, необоснованно претендующих на новые открытия в искусстве. По нашему предположению, стихотворение «Рецепт Мефистофеля», как и «Песня гидальго», носит метаописательный характер. Это метафорическое повествование о ключевых категориях декадентской эстетики и доминантных образах декадентской поэзии. Речь в нем идет о заведомо обреченном на провал процессе познания мира, спровоцированном коварным Мефистофелем:

Я яд дурмана напушу
 В сердца людей, пускай их точит!
 В пеньку веревки мысль вмещу
 Для тех, кто вешаться захочет!
 Под шум веселья и пиров,
 Под звон бокалов, треск литавров
 Я в сфере чувства и умов
 Вновь воскрешу ихтиозавров!
 У передохнувших химер
 Займу образчики творенья,
 Каких-то новых, диких вер
 Непочатого откровенья!
 Смешаю я по бытию
 Смарад тленья с жаждой идеала;
 В умы безумья рассую,
 Дав заключенье до начала!
 Сведу, помолвлю, породню
 Окаменелость и идею,
 И праздник смерти учиню,
 Включив его в Четы-Минею [Там же: 487].

символистов, Брюсов, в частности, писал о смене литературных школ (направлений) как изменении стилистических приемов. Изменение стиля, по Брюсову, происходит в литературе тогда, когда меняется «содержание» переживаний представителей той или иной эпохи. Поэтому Брюсов настаивал на предельной искренности современного художника, который обязан с максимальной полнотой «рассказать свою душу». Только в этом случае удастся талантливому художнику создание нового поэтического языка. По-видимому, в стихотворении «Раз один из фараонов...» Случевский пародирует именно эту мысль Брюсова, его установку на исповедальность художника (Ср. у Брюсова: «Если художник верно и полно пересказал свою душу, он дорог мне, а его школа, как его убеждения и склонности, не тревожат меня» [Брюсов 1973а: 49]). Приведенное высказывание находим в третьей части брошюры «О искусстве», которой предшествует, в частности, эпитафия из стихотворения Случевского «Да, да, когда я молод был...» (1898). Прочитируем эпитафию:

Мы, отступающая рать,
 Перестаем вас понимать.
 ...Сегодня при Филиппах — мы,
 К нам призрак движется из тьмы,
 Он в вас, он с вами заодно, —
 Но всем вам то же суждено! [Там же]

В цитируемом Брюсовым стихотворении Случевского с достаточной ясностью выражена мысль о том, что между поколениями не может быть понимания и преемственности. Кроме того, по мнению поэта, преемственность бессмысленна, потому что «призрачна»: ни одно из поколений не владеет «истиной». Брюсов, наоборот, доказывает, что истинно талантливый художник не зависит от времени, подчеркивая тем самым идею яркости и самобытности индивидуального стиля художника. С другой же стороны, связь между литературными поколениями может быть достигнута, если видеть в литературной школе систему стилистических приемов. Оба приведенных положения Брюсова, в сущности, связаны с актуализацией плана выражения в художественном тексте. По Брюсову, литераторы разных поколений смогут найти общий язык, если сосредоточатся на проблемах поэтики.

Случевский в стихотворении о фараоне говорит об обратном: договориться невозможно, потому что собеседник лирического героя новым языком не владеет, он архаичен и смешон как внешне, так и в выборе тем для беседы.

Таким образом, очевидно, что еще задолго до ухудшения отношений Брюсова со Случевским характер этих отношений со стороны старшего поэта был уже вполне определен: Случевский не хотел становиться соратником будущего литературного мэтра символистов, будучи убежденным, что возникновение нового поэтического языка не зависит от индивидуальных усилий отдельных представителей молодого литературного поколения. В символистах Случевский склонен был видеть литераторов, лишенных поэтической гениальности и уповающих, подобно Брюсову, на личную волю, предприимчивость, своего рода «хлестаковщину».

Характерным литературным жестом, направленным, в частности, и в адрес символистов, явилась «загробная» утопия Случевского, реализованная в лирических единствах «Загробные песни» и «Смерть и бессмертие» (1902–1903). Эти произведения — своеобразная декларация ухода из жизни и из литературы ввиду исчерпанности для современного поэта всех возможностей не только воздействовать словом на мир, но и познавать его. В отличие от Брюсова (и других символистов), Случевский не видел существенных изменений в содержании переживаний современного человека и, следовательно, не находил оснований для выработки нового поэтического языка. Поэтическое косноязычие Случевского (а именно Брюсов назвал его после смерти косноязычным Моисеем⁸³) вполне соответствовало, с точки зрения самого автора «Загробных песен», хаотическому содержанию современной эпохи, лишенной ярких интеллектуальных исканий и культурного подъема.

Открытая декларация ухода из литературы Случевского была осмыслена Брюсовым в статье «Поэт противоречий» в типологическом

⁸³ Ср.: «Менее всего Случевский был художник. Он писал свои стихи как-то по-детски, каракулями, — не почерка, а выражений. В поэзии он был косноязычен, но как Моисей» [Брюсов 1990: 122]. Сравнение с Моисеем тем не менее говорит о чрезвычайно высокой оценке таланта Случевского.

аспекте. Брюсов сравнил Случевского с персонажем Баратынского — недоноском⁸⁴. Помимо очевидной мысли о недовоплощенности поэтического мира Случевского, в этом метонимическом образе можно усмотреть и другое: некий намек на личную обиду. Случевский для Брюсова, как и Баратынский⁸⁵, талантливый поэт — но не литератор, способный строить литературные отношения, созидать поэтическую культуру, вовлекая в этот процесс новых участников.

⁸⁴ Ср.: «Он <Случевский. — Л. П.> как-то не умел соединить, слить в одно художественное созерцание и отвлеченную мысль. Он был то мыслителем, то поэтом. Его сознание, как тяжесть, лежало на крыльях его фантазии, пригнетало ее к земле, лишало полета, едва его мысль, став твердой ногой, пыталась идти самостоятельным путем, как та же фантазия, взлетая опять, останавливала ее, отрывала от земли, влекла за собой. Разрываемое между этими двумя волями, творчество Случевского, как «Недоносок» Баратынского, носится — «крылатый вздох меж землей и небесами» [Брюсов 1990: 123].

⁸⁵ В статье «Пушкин и Баратынский» Брюсов писал: «Он <Баратынский. — Л. П.> вовсе не был литератором, чего так много было в Пушкине: он был мыслитель и поэт, и только» [Брюсов 1901: 160].

II. МУЗЫКА В ПОЭЗИИ
ПОЗДНЕГО РУССКОГО
РОМАНТИЗМА И МОДЕРНИЗМА

«ПРАВДА» О ЛИЧНОСТИ МОЦАРТА В ПОЭМЕ Я. ПОЛОНСКОГО «КУЗНЕЧИК-МУЗЫКАНТ»

В исследовании о музыкальной мифологии в русской литературе первых десятилетий XX века отмечается, что мифологизация венских классиков Моцарта и Бетховена и некоторых других композиторов предшествующего столетия возрождается в творчестве русских поэтов-модернистов:

В России начала XX века, в период продолжающейся вагнеровской экспансии, все более утверждающегося «культа» Скрябина, в период расцвета национальной композиторской школы — происходит возвращение Моцарта в русскую поэзию. Особенность «русского» Моцарта — восприятие его сквозь призму пушкинской маленькой трагедии и еще — в давно замеченном сходстве между Моцартом и самим Пушкиным [Гервер: 40].

В приведенном фрагменте из монографии музыковеда Ларисы Гервер по умолчанию предполагается, что произведения поэтов второй половины XIX века не столь богаты толкованиями музыки и индивидуальности Моцарта. Нельзя не поддержать такую точку зрения, однако подчеркнем, что художественная и критическая рефлексия, направленная на музыку Моцарта, Бетховена и даже, хотя и в меньшей степени, Гайдна, была присуща нескольким русским поэтам — поздним романтикам, публиковавшимся в 1850–1890-е годы⁸⁶.

⁸⁶ Одним из самых ярых противников новаторской музыки Вагнера был в это время художественный и музыкальный критик Владимир Стасов, считавший сюжеты опер музыкального реформатора несозвучными современности: «Я бы спросил любого самого отчаянного вагнерианца, пусть он скажет по совести, неужели есть хоть какой-нибудь человеческий смысл во всех этих “Тангейзерах”, “Лоэнгринах”, “Блуждающих голландцах”, неужели для нашего времени менее несносны, менее негодны какие-то нелепые средневековые сказки о Граале, о принцах, превращенных в лебедей, о покидании любимой женщины из-за того только, что она осмелилась спросить рыцаря, кто он такой, о Венериной горе, о дочерях, выдаваемых замуж за того, кто лучше сплет песенку, и т. д., без конца, — неужели все это менее несносно и нелепо, чем старинные париковские доброго времени сказочки об Армиде, призывающей себе на помощь фурий, богиню “Ненависть”, об Орфее, песенками угомоняющем Церберу и прочих фигурантов старинного балетного ада? Какая разница между либретто того и другого

Отношение к венской музыкальной классике А. Фета, Я. Полонского, Н. Огарева, с одной стороны, и А. К. Толстого — с другой, отражало ситуацию, сложившуюся в 1850–1870-е годы в русской музыкальной критике и среди слушателей-меломанов. Приверженцы венских классиков, как правило, не любили музыкального новатора и реформатора Вагнера, а принимавшие Вагнера тепло относились и к предшественникам композитора. Так, ни Фета, ни Полонского музыка Вагнера не привлекала, но А. К. Толстому были близки и венская классика, и некоторые оперы Вагнера⁸⁷.

В настоящей статье мы коснемся только толкования личности Моцарта в поэзии Я. П. Полонского, не претендуя пока на более глобальные обобщения⁸⁸. Мир музыки в разных его проявлениях привлекал

сорта? Да ровно никакой, кроме только разве той, что Глюка может еще извинить обща́я мода, общее лжеклассическое настроение его века, а Вагнера ничто уже не может извинить, потому что давным-давно ни у кого нет ни малейшего верования в средневековые сказочные глупости и ни малейшей к ним симпатии» [Стасов: 300]. О Стасове как музыкальном критике в контексте русской музыкальной культуры пореформенного периода см.: [Келдыш: 28–30, 33, 44].

Как вспоминал академик живописи Л. Н. Майков, отрицательно относился к музыке Вагнера также И. С. Тургенев, повлиявший на музыкальные вкусы ряда поэтов второй половины XIX века: «...позволяю себе прямо сказать, что не то что не понимаю, но совершенно не люблю музыку Вагнера. Мелодия Моцарта льется для меня совершенно естественно, так, как льется какой-нибудь прекрасный ручей или источник, но эти вечные диссонансы Вагнера на меня производят, с первого же их звука, самое неприятное впечатление» [Русская старина: 215]. Нелюбовь к Вагнеру и притяжение венских классиков, по свидетельству Анны Григорьевны Достоевской, были присущи и ее мужу [Достоевская: 151]. Ср. также в письме Достоевского к жене 7/19 августа 1879 г. из Эмса: «Музыка здесь хоть и хороша, но редко Бетховен, Моцарт, а все Вагнер (прескучнейшая немецкая каналья, несмотря на славу свою)» [Достоевский 1988: 100].

⁸⁷ Ср. его высказывание о Моцарте и Вагнере, свидетельствующее об интересе к обоим композиторам: «Не знаю, верно ли я заметил, но мне кажется, что в других операх, где происходит борьба зла и добра (“Фрейшютц”, “Роберт” и даже “Дон Жуан”), эти обе силы являются поочередно, тогда как в “Тангейзере” они появляются одновременно, составляя одно целое, пополняя друг друга» (письмо из Берлина С. А. Толстой, 14 сентября 1869 г. [Толстой 1969а: 362]). Впрочем, интерес Толстого, кажется, не распространялся на позднее творчество Вагнера, которое, по словам исследователя, не привлекало русских слушателей в 1860–1870-е гг.: «“Тангейзер” и “Лоэнгрин”, еще сохраняющие связь с традициями романтической оперы первой половины столетия, смогли быть сравнительно легко усвоены русской публикой 60–70-х годов» [Келдыш: 62].

⁸⁸ Имя Моцарта довольно часто встречается не только в российской периодике второй половины 1850-х гг., но и в художественных произведениях этого периода. Объяснить

Полонского и в музыкальном плане он был гораздо более образованным, чем его близкий приятель Фет, так и не научившийся играть ни на скрипке, ни на фортепиано [Фет 1893: 93–94]. В дневниковой записи Елены Андреевны Штакеншнейдер от 27 сентября 1855 года зафиксировано: «Теперь Полонский ушел в залу играть на фортепиано» [Штакеншнейдер: 75], хотя об исполнительском репертуаре автора «Кузнечика-музыканта» мы пока ничего не знаем. Известно, что Полонский был знаком с музыкальным критиком и композитором Александром Николаевичем Серовым, который собирался писать музыку на либретто поэта по мотивам повести Гоголя «Ночь перед Рождеством»⁸⁹. У поэта есть стихи, где он либо концептуализирует творчество одного композитора (например, Гектора Берлиоза в стихотворении «Концерт»)⁹⁰, либо стремится описывать музыку экфрастически, как в посвященном П. И. Чайковскому стихотворении «Музыка».

актуализацию такого интереса можно и празднованием столетнего юбилея композитора в 1856 г., и, по-видимому, следующим пассажем из диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855), на которую резко отреагировали российские литераторы, не принимавшие реалистической эстетики: «Прекрасное в действительности заключает в себе много непрекрасных частей или подробностей». — А в искусстве разве не то же самое, только в гораздо большей степени? Укажите произведение искусства, в котором нельзя было бы найти недостатков. <...> О музыке нечего и говорить: Бетховен слишком непонятен и часто дик; у Моцарта слаба оркестровка; у новых композиторов слишком много шума и трескотни. Безукоризненная опера, по мнению знатоков, одна — “Дон Жуан”; не знатоки находят его скучным» [Чернышевский: 51].

⁸⁹ Об этом Полонский сообщал в письме к И. С. Тургеневу 16–20 августа 1870 г. [Полонский 1964: 240–241].

⁹⁰ Возможно, в стихотворении «Концерт» (1858), где представлен демонизированный образ французского композитора-дирижера, подразумевается исполнение его драматической легенды «Осуждение Фауста» (1845): «Здесь Берлиоз!.. я видел сам <...> И думал: что-то скажет нам / Сей музыкальный Мефистофель? / И вот, при свете ламп и свеч, / При яром грохоте оркестра, / Я из-за дамских вижу плеч, / Как тешит публику маэстро. / Трубят рога, гремит тимпан, / В колокола звонят над нами... / И над поющими струнами / Несется звуков ураган. / И адская слышна угроза... <...> Поют!.. увьи! не понял я, / Что значит хор сей погребальный?» [Полонский 1954: 202]. Берлиоз в системе музыкальных противопоставлений Полонского является одним из антиподов Моцарта. И. С. Тургенев в статье «Современные заметки» (1847), характеризую драматическую легенду Берлиоза «Осуждение Фауста», писал: «Что в наше время музыка в упадке — в этом, вероятно, многие согласятся. Виртуозы, концерты, хроматические галопы, гениальничанье и претензии ее убили. Когда г-н Берлиоз, этот тип мудреной

Лирические персонажи Полонского — это зачастую не только поэты-певцы, но и музыканты⁹¹. Мы сделаем попытку определить, почему именно в конце 1850-х годов у Полонского появляется потребность обратиться к образу Моцарта или моцартианства.

В 1859 году в третьем номере журнала «Русское слово» была опубликована поэма Полонского «Кузнечик-музыкант», написанная шестистопным хореем. В этом издании, финансируемом графом Г. А. Кушелевым-Безбородко, Полонский занимал в течение нескольких месяцев (с января по май 1859 года) пост второго редактора [Эйхенбаум 1969: 261–262; Динесман: 564]. Поэма появляется в печати именно в тот период, когда Полонский как непосредственный участник литературно-журнальной жизни был вовлечен и в борьбу литературных партий, и в противостояние отдельных литераторов. Его редакторство закончилось довольно быстро; считается, что Полонский покинул свой пост в результате происков А. Григорьева, которого сам и пригласил в журнал «Русское слово» [Динесман: 564].

Современники Полонского отождествляли главного персонажа поэмы «Кузнечик-музыкант» с личностью автора — иногда иронически, иногда вполне серьезно. Ср., например, в воспоминаниях Е. Н. Опочинина «Я. П. Полонский и его пятницы»:

Странное дело, но мне казалось, что я давно знаю поэта, так привлекательный образ его казался мне близким и знакомым. Я смотрел, как он, время от времени взглядывая в окно, водил кистью по начатому этюду, углубленно отдаваясь своей работе, а сам думал:

Тонконогий, тощий и широколобый.
 Был он сущий гений, дар имел особый.

и сложной бездарности, может безнаказанно перед целым Парижем заставить хор чертей в своем “Фаусте” петь следующие слова:

Has! marakarai
 Obai maraibo
 Meriadec marakara...

Чего же ждать? После Моцарта и Глука — Россини, после Россини — Беллини и Донизетти; после них — Верди... Уверяют, что человечество идет вперед; согласны... но, видно, и человечеству случается иногда “отступить, чтобы лучше прыгнуть”. Как мы прыгнем лет через пять!» [Тургенев 1978: 286].

⁹¹ См., например, стихотворения «Старый Сазандар», «Сатар», «Примадонне», «Старый тапер» и др.

Да ведь это так он сам и есть «Кузнечик-музыкант»! И поет он свои песни так же, как кузнечик...

— Этот свист трескучий, этот звон безбрежный
Разлитой повсюду, и сухой и нежный... —

незаметно для себя выговорил я вслух [Опочинин: 313]⁹².

В письме к Полонскому 1 января 1888 года о поэме «Кузнечик-музыкант» вспоминает Фет; он не только высоко оценивает это произведение, называя его «бессмертным», но одним из первых обнаруживает его глубинный поэтический смысл, то есть связывает творца поэмы с образом пушкинского Моцарта:

Конечно, все вы, друзья мои, вольны делать что угодно, но, не принимай Сальери так к сердцу легкомыслия Моцарта, не было бы самой пьесы Пушкина. «Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь. Я знаю, я». Мне так и хочется вместо Моцарт поставить Яков [Фет 2008: 621].

Поэма «Кузнечик-музыкант» из жизни насекомых написана в форме аллегории и, по мысли Б. Эйхенбаума, стилистически близка «распространенной в те годы» животной карикатуре:

... (вроде знаменитых иллюстраций Гранвиля), сопровождавшейся литературным текстом в виде очерка, новеллы, фельетона и проч. Здесь люди изображались в виде животных, но в свойственной людям бытовой обстановке и одежде, в их общественной и домашней среде и т. д. От животных оставались, в сущности, только маски. Так сделано и в «Кузнечике-музыканте»... [Эйхенбаум: 535]

Условная стилистика поэмы и ее шуточная интонация говорят о том, что поэт в такой форме дистанцируется от волнующей его темы «бесполезного» искусства в период доминирования позитивистской и материалистической эстетики. Вместе с тем поэма носит дидактический характер: в ней есть стремление научить современного читателя любви к вечным ценностям. В программной статье «Стихотворения Л. Мея», опубликованной в первом номере «Русского слова» за 1859 год, Полонский высказывает мысль о необходимости наставничества

⁹² Ср. также в письме И. С. Тургенева Фету 5 ноября 1860 г.: «Бедный, бедный кузнечик-музыкант! Не могу выразить, каким нежным сочувствием и участием наполняется мое сердце, как только я вспомню о нем» [Тургенев: 259].

в поэзии: «...всякий поэт, если только он поэт, есть *учитель взрослых*» [Полонский: 69].

Ключевые понятия статьи «Стихотворения Мея» близки рецензии А. В. Дружинина, посвященной сборнику самого Полонского 1855 года. Одним из самых высоких достоинств поэтического мира Полонского Дружинин считает тесную взаимосвязь личных свойств поэта и его художественных образов:

...г. Полонский всех более отличается теплотою чувства, проявлением симпатической личности в своих стихотворениях. <...> он один из самых личных поэтов современности, после гг. Огарева, Некрасова, Фета, Майкова [Дружинин].

Сходные требования Полонский предъявляет всем «истинным» поэтам и находит, что поэтические образы Мея лишены этой особенности, а следовательно, он не может выполнять для современного читателя роль «учителя взрослых».

Мотивно-образная структура поэмы дает основание предположить, что Полонский вполне осознанно ориентирует ее на собственную лирику. Важное место в поэме занимают ночной пейзаж, описания вечера и заката, которые являются частотными⁹³ в стихотворениях Полонского. Ночь для поэта — это время высвобождения творческой фантазии и/или единения с музыкой природы и Вселенной. В «ночных» стихотворениях слуховые образы зачастую переплетаются со световыми, а лирический герой Полонского вглядывается и вслушивается в природный мир, присоединяясь к его голосам. Эти же мотивы встречаются в поэме «Кузнечик-музыкант»:

Уходя, день ясный плакал за горою
И, роняя слезы, жаркою зарею

⁹³ Ср. в этой связи высказывание И. Анненского: «Любимая тема описаний нашего поэта — это закат, вечер или ночь. В стихотворении “На закате” та же тема, что в “Вечере” — морское побережье на закате. Начало стихотворения рисует ту же картину тихого вечера на воде <...> “Белая ночь” тоже воспета Полонским, та белая ночь, которую воспел Пушкин и так дивно описал Гончаров в “Обыкновенной Истории”» [Анненский: 112]. См. также другие стихотворения ночной тематики: «Зимний путь» («Ночь холодная мутно глядит...» <1844>), «Ночь в горах Шотландии» («Спишь ли ты, брат мой?» <1844>), «Грузинская ночь» («Грузинская ночь — я твоим упиваюсь дыханьем...» <1848>), «Ночь» («Отчего я люблю тебя, светлая ночь...» <1850>), «Колокольчик» («Улеглася метелица... путь озарен...» <1854>) и т. п.

Из-за темной рощи обхватил край нивы.
 Дню вослед глядела ночь — и переливы
 Света отражались и дрожа блуждали
 По ее ланитам. Тихо начинали
 Выходить светила, месяца предтечи,
 Перед божьим тронем зажигая свечи [Полонский 1986: 280];

Сядешь ты, бывало, в свете серебристом
 Месяца, под полог ночи, на сололке,
 Ветром сокрушенный. (Даром, что не ломки
 Гибкие колосья, все же в ниве шаткой
 Много их подломит этот ветер гадкий.)
 Сядешь ты, бывало, и во славу ночи
 На своей скрипиче пилишь что есть мочи [Там же: 270];

Только насекомых мир неугомонный
 Голосил немолчно в тишине бессонной.
 Стрекотали мухи; комары трубили;
 На своих скрипичах весело пилили,
 Лихо зная ноты, стало быть без свечек,
 Те, которых хором управлял кузнечик.

Впереди оркестра на своей скрипиче
 Громче всех пилил он в честь своей царицы [Там же: 280–281].

В поэме идет речь о кузнечике (образ, восходящий не только к державинскому стихотворению «Кузнечик»⁹⁴, но и к цикаде Анакреона)⁹⁵, «гениальном» музыканте-скрипаче, осваивающем по воле обстоятельств искусство версификации:

<...> Разве не сумею
 Я в смешном и жалком отразить идею». —
 И с таким решеньем за работу смело
 Принялся он: мигом закипело дело —
 И слова и звуки. Хоть и не бывал он
 В обществе Жорж-Занда — вот что написал он <...>
 [Там же: 272].

⁹⁴ Ср. у Державина: «Вдохновенный, гласом звонким / На земли ты знаменит, / Чтут живые и потомки: / Ты философ! ты пиит! // Чист в душе своей, не злобен, / Удивление ты нам: / О! едва ли не подобен — / Мой кузнечик — ты богам!» [Державин: 80].

⁹⁵ См. об этом: [Бойко: 343–348].

«Кузнечик-музыкант» заключает в себе ряд аллюзий на «маленькую трагедию» Пушкина «Моцарт и Сальери», одна из них коррелирует с опознавательными знаками современного «нигилистического» направления, которое было в целом чуждо Полонскому. Как и у Пушкина, искусство «гениального» кузнечика противопоставляется в поэме науке, которой увлекается воинственно настроенная «мошка»:

И грозилась мошка с помощью науки
Умертвить тобою созданные звуки [Полонский 1986: 270]⁹⁶.

Сам кузнечик противопоставлен другому персонажу — «иностранцу»-соловью, в порочность которого не может до конца поверить герой Полонского. Соловей убивает красавицу-бабочку, в которую влюблен кузнечик-музыкант, но это страшное преступление не приводит героя к переоценке соловьиного пения. Полонский модифицирует высказывание пушкинского Моцарта о несовместимости гения и злодейства:

«Однако, —
 Возразил герой мой, — не бранись напрасно!
Плут едва ли может петь так сладкогласно.
 <...>
 И долго сладостные трели
 Соловья так смутно *для него* звенели,
 Как звенит порою в час ночной метели,
 Глухо замирая, колокольчик дальний
 В глубине пустыни снежной и печальной [Там же: 288–289].

К «Моцарту и Сальери» косвенно отсылает также образ другого кузнечика — «гуляки» (Сальери у Пушкина характеризует несерьезного Моцарта именно так: «гуляка праздный»). Это приятель главного героя и его alter ego, завсегдатай харчевни и носитель здравого смысла:

«<...> Экой, брат, ты, право!
 Рассуди же здраво и пойми, что слава
 У людей бывает; а у насекомых
 Что такое слава? — болтовня знакомых.
 Мы не лавры носим — носим побрякушки,
 То есть наша слава просто — ф и н т и ф л ю ш к и <...>»

⁹⁶ Ср. у Пушкина в монологе Сальери: «Звуки умертвив, / Музыку я разъял, как труп».

Тут гуляка, видно, утомившись спором,
Оглядел артиста мутно-строгим взором;
Выпил рюмку водки, пискнул, углубился
В созерцанье почвы и — утомился.
Ну и слава богу! Не до возражений
Было музыканту. Как упрямый гений,
Он с хлыстом, наместо беспокойной скрипки,
По меже зеленой поскакал под Липки [Полонский 1986: 278].

И сам кузнечик-гений, и его оркестр играют на скрипках («скрипицах»), как и слепой старик в трактире у Пушкина⁹⁷, исполняющий на свой лад «арию из “Дон Жуана”» Моцарта. Маленькая трагедия «Моцарт и Сальери», однако, не является для Полонского единственным источником, кодирующим многие смыслы в поэме. Очевидно, что поэма написана не только для декларации своего творческого credo и воспитания читателя, но и с целью полемики с некоторыми современниками, отрицающими самоценное искусство. Полонский стремится изобразить кузнечика как «музыканта» моцартианского склада. Именно в 1850-е годы в музыкальной критике происходит переоценка образа «романтического» Моцарта, который начал формироваться в первые десятилетия XIX века⁹⁸. Пересмотру подвергается романтический миф о Моцарте и его музыке, который создавали в своих сочинениях Э. Т. А. Гофман, Жорж Санд и музыкант-любитель Александр Дмитриевич Улыбышев — автор трехтомной монографии о Моцарте [Oulibicheff]. Ниспровергателем романтической трактовки произведений венского классика оказывается Александр Николаевич Серов — известный композитор и первый музыкальный критик-профессионал в России. В первом номере журнала «Русское слово» за 1859 год, в пору недолгого редакторства Полонского, была опубликована первая часть статьи Серова «Опера и ее новейшее направление в Германии» (см.: [ЛН 2008: 600]). Статья упоминается и в том плане номера журнала, который Полонский отправил в письме

⁹⁷ О музыке, исполняемой скрипачом в трактире по просьбе Моцарта в маленькой трагедии Пушкина см.: [Кац 2008: 64–71].

⁹⁸ Романтический миф о Моцарте сохранил свою актуальность до начала XX в. включительно. С ним полемизирует автор одной из самых авторитетных монографий о Моцарте начала века — Герман Аберт [Аберт 1990: 41–42]. О романтической трактовке музыки Моцарта в русской культуре см. также: [Раку].

2 ноября 1858 года Фету (там приведено черновое или приблизительное название статьи Серова: «О современной немецкой музыке — и музыкантах») [ЛН 2008: 598]. В работе Серова идет речь о Моцарте как одном из предшественников Рихарда Вагнера. Подробный разбор оперы Моцарта «Дон Жуан» был дан в серии статей критика «Моцартов Дон Жуан и его панегиристы», опубликованных в журнале «Пантеон» за 1853 год⁹⁹. У нас нет сведений о знакомстве Полонского с этими работами Серова, однако оно представляется вероятным¹⁰⁰. Полемизируя с А. Д. Улыбышевым, автором «Новой биографии Моцарта», вышедшей в 1843 году в Москве на французском языке¹⁰¹, Серов доказывает, что Моцарт не создавал «титанических» образов, как полагал Улыбышев и его предшественники, а его Дон Жуан — не является «исключительной» личностью. Исключительности героев Моцарта Серов противопоставляет обыкновенность, оперные персонажи композитора — обыкновенные люди. Помимо некоторых понятий, заимствованных из реалистической эстетики, Серов обращается к характеристике гения из статьи Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» [Шиллер]¹⁰² и, конечно, к маленькой трагедии Пушкина. Основными качествами «гения» названы «простота» и «наивность». Однако творчество гения, как считает Серов, не во всем совершенно. Таким образом и музыка гениального Моцарта

⁹⁹ Три статьи Серова были напечатаны в № 4, 5 и 6 журнала «Пантеон».

¹⁰⁰ В № 3 «Пантеона» за 1853 г. был опубликован рассказ Полонского «Квартира в татарском квартале», а в № 5 — стихотворение «Имеретин». Вторая часть статьи Серова «Моцартов Дон Жуан и его панегиристы» помещена в журнале сразу вслед за текстом Полонского.

¹⁰¹ О полемике А. Н. Серова с А. Д. Улыбышевым в 1850-е гг. см.: [Ливанова: 46–54]. По словам Т. Ливановой, «Моцарта постоянно признавали у нас Шекспиром в музыке <...> К середине столетия о Моцарте у нас вообще вспоминали часто и о музыке его писали охотно» [Там же: 46–47]. Критический настрой Серова по отношению к творчеству высоко ценимого им Моцарта, по мнению музыковеда, был вызван стремлением к новаторству в музыкальном искусстве: «...Серов был прежде всего человеком своего времени, страстным, непримиримым борцом за новые идеи и формы в искусстве. Абсолютный “культ Моцарта”, по глубокому убеждению Серова, мешал верному пониманию музыкального прогресса» [Там же: 54].

¹⁰² Ср., напр.: «Наивным должен быть каждый истинный гений — или он вовсе не гений. Гением его делает только наивность, а если он таков в интеллектуальной и эстетической областях, то не может быть иным в области моральной» [Шиллер: 396].

в каких-то своих чертах приближается в трактовке Серова к «обыкновенной», так как в его творениях есть «слабости» и «неровности»:

Моцарт величайший гений, никто в этом не усомнится; но на всякого мудреца бывает доля «простоты». Простота, наивность — часто одно из самых характерных свойств гениальной природы; следовательно, вместо того, чтоб везде, при малейшем случае, отыскивать разные сокровенные глубины в намерении художника, лучше просто видеть в нем всю силу гения в том, *что* превосходно, и видеть неровность вдохновения, слабость, невыдержанность в том, *что* слабо и невыдержано, хотя бы это, как очень часто бывает, встретилось рядом с самою сильною, гениальною вещью [Серов: 359].

Полонский изображает своего героя наивным и простоватым и явно стремится обрисовать его как «музыканта» моцартианского склада. Надо сказать, что наивность, непосредственность и недостаток интеллектуального начала приписывалась современниками и самому Полонскому, и его творениям. По мнению Т. Г. Динесман, слова Фета: «Что же касается до тебя, то я люблю тебя за твой талант и, как я уже сказал, за твою поэтически наивную природу» [Фет 2008: 621], «можно было бы поставить эпиграфом к истории всех предыдущих и последующих отношений Фета с Полонским» [Динесман: 558]. Рецензируя первый сборник стихов поэта «Гаммы» (1844), В. Г. Белинский усмотрел в нем недостаток зрелости ума, отсутствие направления и целостного мировоззрения:

Г. Полонский обладает в некоторой степени тем, что можно назвать чистым элементом поэзии и без чего никакие умные и глубокие мысли, никакая ученость не сделают человека поэтом. Но и одного этого также еще слишком мало, чтобы в наше время заставить говорить о себе как о поэте [Белинский: 474].

В 1846 году в рецензии на сборник Полонского «Стихотворения 1845 г.» Белинский писал:

Читая стихотворения г. Полонского, мы почему-то невольно все твердили про себя эти два стиха сатирика доброго старого времени, Кантемира:

Уме незрелый, плод недолгой науки!

Покойся, не понуждай к перу мои руки! [Белинский 1955: 600]

Уменьшение масштаба героев Полонского по сравнению с человеческим миром и комическое снижение изображаемых в поэме событий могут быть косвенно связаны с рассуждениями литературных критиков о масштабе таланта самого автора поэмы:

...но ни с чем не связанный, чисто внешний талант этот можно рассмотреть и заметить только через микроскоп — так миньютюрен он... [Белинский 1955: 598].

В 1855 году вышел сборник стихотворений Полонского, который был сочувственно принят и Некрасовым, и Дружининым (см. об этом: [Динесман: 562]), но рецензент «Современника», говоря о таланте Полонского, снова отмечает его относительно скромные масштабы, которые восполняются особыми свойствами творческой личности поэта и способностью к эволюции:

...иногда большие таланты перестают развиваться именно тогда, когда все ждут полнейшего их цветения, и наоборот: таланты сравнительно меньшие удивляют нас своим как бы неожиданным развитием <...> произведения г. Полонского, кроме достоинства литературного, постоянно запечатлены колоритом симпатичной и благородной личности, что придает им ту внутреннюю прелесть, чистоту и теплоту, которые независимо от степени дарования располагают читателя к ним и к автору их [Современник: 31–32].

Повествователь в поэме относит такой тип одаренности к «идеалистическому» прошлому, считая тем не менее музыку кузнечика «вечной»:

Музыки и вкуса был он представитель.
 Все, что нынче летом деревенский житель
 Слышит за окошком, лежа на кровати
 Или на балкон свой выходя в халате, —
 Этот свист трескучий, этот звон безбрежный,
 Разлитой повсюду, и сухой, и нежный, —
 Если только в этом сумрачном концерте
 Есть живая нега и восторг, поверьте, —
 Это все былые, вечные созданья
 Моего героя, или — подражанья [Полонский 1986: 223].

Ср. у Серова: «Моцарт <...> полный представитель прежней, для нас почти исчезнувшей “наивности” творческого дела» [Серов: 385]. Как

уже говорилось выше, антагонистом кузнечика в поэме становится другой «музыкант» — соловей-убийца, скрипач, заклевавший бабочку. Если пение/игра кузнечиков разнообразна по тембру и тону («свист», «звон», «сухой», «нежный»), то пение соловья, как его интерпретирует приятель кузнечика, однообразно:

Что это за пенье? Просто рокотанье, —
Тут ему заметил друг его гуляка, —
Все в одних руладах, все в одних... [Полонский 1986: 243]

Пение соловья раздается по всему лесу, но певец прячется в дебрях, а его музыка не стремится к примирению и объединению слушателей:

...в дебрях вдруг раздался голос
Соловья — и дрогнул мой артист, и волос
Дыбом на макушке стал от ошущенья
Страха и тревоги, гнева и смятенья [Там же].

И только благодаря вмешательству природных стихий музыка соловья превращается в единый, всеобщий концерт:

Ветер унимался, и луна в сквозные
Своды темной рощи словно золотые
Струны протянула. Мшистые коренья
Просияли, словно дожидаясь пенья [Там же: 242–243].

Кузнечик-музыкант, наоборот, стремится объединить всех обитателей природного мира. Насекомые, представляющие в поэме «высший свет», просят кузнечика написать злую эпиграмму на бабочку, попавшую в сетку и повредившую крыло. Вместо обидной эпиграммы он создает словесно-музыкальный текст, примиряющий всех участников конфликта — и виновных, и жертву:

<...> Хоть и не бывал он
В обществе Жорж-Занда — вот что написал он:
«К мальчику под сетку бабочка попалась —
Краски полиняли, крылышко помялось.
Если враг лукавый расставляет сети,
Кто в них попадает? — попадают дети.
Боже! отчего же за поступок детский
Их казнит так страшно суд великосветский?» [Там же: 227]

Сочиненная кузнечиком музыка объединяет и связывает («звон безбрежный» разливается «повсюду»; нежность звучания говорит о любви к миру, о приятии его; звуки полны «неги» и «восторга», то есть подлинного вдохновения). Несмотря на слабость, простоватость и наивность кузнечика (над ним смеются многие насекомые, а представители «света» открыто насмеваются), его музыка органична, она неотделима от природы, естественно вписывается в мировой концерт и поэтому несет в мир благо, исцеляет его. Переключки поэмы с пушкинской трагедией и статьями Серова о Моцарте говорят о том, что в поэме Полонского создается другая «правда» о моцартианском типе художника, отличная от интерпретаций писателей-романтиков. Если романтики полагали, что Моцарт в своей исключительности — «небесный», «божественный» композитор, сводящий небо на землю и объединяющий небеса с землей, то Полонский создает образ «артиста», стремящегося примирить живущих *на земле*. Пушкина же Полонский, скорее всего, считал «двойником» Моцарта, как и многие другие интерпретаторы маленькой трагедии «Моцарт и Сальери». Приятие пушкинской трактовки личности Моцарта Полонским позволяет говорить о поэме как весомой реплике в споре между сторонниками «пушкинского» и «гоголевского» направлений в русской литературе, развернувшейся в 1850-е годы главным образом в критике.

В мемуарах «Мои студенческие воспоминания» (1898), созданных в 1890-е годы, Полонский изображает мало кому известного современника, которого он называет «идеалистом» и «артистом», как и кузнечика. Основными свойствами мемуарного персонажа, Сережи Воробьевского, помимо серьезного музыкального дара, являются терпимость к разным направлениям мысли и бескорыстная любовь к искусству. Возможно, фрагмент мемуаров написан с целью пояснить ключевой образ поэмы:

Я попросил его сыграть мне одну из любимых пьес Бетховена; он стал играть. Вдруг отворилась дверь, и в гостиную явилась старуха, в каком-то грязном капоте, растрепанная и гневная, может быть, старая нянька: «Что ты делаешь, греховодник! — крикнула она на него. — Звонят ко всенощной, на молитву зовут, а ты тут бренчать вздумал, — опомнись!» — И Сережа, улыбаясь, тотчас же закрыл фортепиано и, обернувшись ко мне,

конфузливо, но без малейшей досады в голосе сказал: «Видно, нельзя, — уж такое у нас положение» [Полонский 1986а: 437].

В мемуарах, как и в поэме, подлинный артист наделен высокими нравственными качествами, отсутствием стремления к славе и пользе:

Почему именно в своих воспоминаниях я говорю о Воробьевском подробнее, чем о других? Конечно, не потому, что он любил меня, а потому, что никогда во всю жизнь мою не встречал я человека такой чистой и светлой души, который никогда о себе не думал, не гордился никакими своими преимуществами, ни способностями, ни талантом; никогда ими не хвастался и, будучи артистом и даже композитором далеко не дюжинным, ни разу не подумал о том, какие из этого могут произойти выгоды, и никогда ни с кем себя не сравнивал и никому не завидовал [Там же: 439].

Подводя итоги, можно сказать, что поэма «Кузнечик-музыкант» — это не просто высоко ценимое современниками Полонского поэтическое произведение, а своего рода поведенческий жест поэта на рубеже 1850–1860-х годов. Полонский отстаивает «вечные» ценности в искусстве, переосмысляя романтический миф о Моцарте. Перестановка акцентов в трактовке личности композитора указывает не только на связь «артиста» моцартианского склада с небом, но и на его обязанности на земле, которые заключаются в сближении враждующих партий и примирении конфликтующих сторон. Невостребованность подлинного искусства в ситуации социального разлада, с точки зрения Полонского, пагубна, так как именно искусство, вдохновленное любовью художника к миру, способно оздоровить общество, сгладить идеологические противоречия. Если благое начало в природе осуществляет объединение стихий и живых существ непосредственно, органически, то поэт-музыкант может делать это и вполне сознательно¹⁰³. Характеризуя воздействие поэмы «Кузнечик-музыкант» на читателей, Вл. Соловьев усмотрел в ней близость к катарсису античной трагедии:

Пустое существование, в котором все действительное мелко, а все высокое есть иллюзия, — мир человекообразных насекомых или насекомообразных

¹⁰³ На веру Полонского в благую подоснову мироздания указывал Вл. Соловьев: «У П<олонского> в самое художественное его настроение входит <...> идея совершенствования, или прогресса» [Соловьев: 361].

людей — преобразуется и просветляется силою чистой любви и бескорыстной скорби. Этот смысл сосредоточен в заключительной сцене (похороны бабочки), производящей, несмотря на микроскопическую канву всего рассказа, то очищающее душу впечатление, которое Аристотель считал назначением трагедии [Соловьев: 362].

В середине 1860-х годов, когда интерес к Моцарту в России по-прежнему оставался актуальным, было написано стихотворение Николая Огарева «Моцарт» («Голпа на улице, и слушает, как диво...») с явной отсылкой к басне Крылова «Музыканты», которое можно рассматривать как продолжение и даже уточнение намеченной Полонским трактовки художественного дара Моцарта. Хотя, возможно, что оно создано и совершенно независимо от Полонского. Здесь мы находим ту же мысль, что и у автора поэмы о кузнечике: о способности Моцарта внутренне примиряться, на первый взгляд, с непримиримым в человеческом обществе.

<...> Так что ж? Вся наша жизнь проходит точно так!

В семье ль, в народах ли — весь люд земного шара,

Все это сборище артистов-побродяг

Играет на разлад под действием угара...

Иные, все почти, уверены, что хор

Так сложен хорошо, как будто на подбор,

И ловят дикий звук довольными ушами,

И удивляются, когда страдают сами.

<...>

Художник и мудрец! О, Моцарт беспримерный!

Скажи мне, где мне взять тот добродушный смех,

Который в хаосе встречает ряд утех,

Затем, что на сердце — дорогою привольной —

Так просто весело и внутренно не больно! [Огарев: 395–396]

“CONCORDIA DISCORDS” И ДРУГИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПОНЯТИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. К. ТОЛСТОГО 1850-х – НАЧАЛА 1860-х гг.

Алексей Константинович Толстой на протяжении всей своей творческой эволюции уделял повышенное внимание осмыслению музыки как внеземного начала и как вида искусства. Благодаря тому, что идеалом писателя был мир средневекового рыцарства и домонгольского прошлого России [Ямпольский: 14–15; Немзер 2013], в его стихах, прозе и драмах встречаются наименования музыкальных инструментов, связанных по тем или иным признакам с идеализируемой утопической реальностью: гусли, кимвалы, люгня. Гусли, несмотря на яркую национальную окраску этой реалии, ассоциируемой с былинным миром, — это иногда универсальный вселенский инструмент, который напрямую соотносится у Толстого с идеей мировой музыкальной гармонии¹⁰⁴. Так, например, в стихотворении «Не ветер, вея с высоты...», опубликованном в 1858 году, душа поэта сравнивается с гуслими как бы замещающими лиру: «Она тревожна как листья, / Она как гусли многострунна» [Толстой: 81]. Мы сделаем попытку показать, что представление об онтологической картине мира и музыкальной природе Вселенной восходит у Толстого не только к романтической эстетике и философии (ср.: «Другой мотив поэзии Толстого также связан с одним из положений романтической философии — о любви как некоем божественном мировом начале, которое недоступно разуму, но может быть прочувствовано человеком в его земной любви. В соответствии с этим Толстой в своей драматической поэме превратил Дон Жуана в подлинного романтика» [Ямпольский: 17]), но также непосредственно к античности и средневековым христианским идеям.

Оценивая свое отношение к разным видам искусства, Толстой в письме к С. А. Миллер 1851 года особо выделяет именно музыку как

¹⁰⁴ О платоновско-пифагорейской идее мировой гармонии см. на стр. 154.

сложный и ускользающий мир, подлежащий разгадке, но для него, к сожалению, изнутри закрытый:

Я рожден художником не только для литературы, но для пластических искусств <...> Музыка одна для меня недоступна; это — великолепный рай, который я вижу издали, который я отгадываю, вокруг которого я хожу — и не могу взойти в него [Толстой 1969а: 268].

Ср. также в письме 1853 г.:

Если бы мне оставалось только десять лет жизни, я бы охотно отдал половину, чтобы обладать красивым голосом или большим музыкальным талантом [Там же: 277].

Известно, что на вторую половину 1850-х гг. приходится самое интенсивное время поэтического творчества А. К. Толстого. В этот же период начинаются реформы Александра Второго, а его коронация происходит в 1856 году, когда отмечался столетний юбилей Моцарта, венского классика, памяти которого Толстой посвятил поэму «Дон Жуан», напечатанную в 1862 году¹⁰⁵. Примечательно, что к музыкальным темам во второй половине 1850-х гг. и несколько позднее обращается ряд известных русских писателей, не принимавших, как и А. К. Толстой, политическую идеологию революционных демократов: это и Я. Полонский в поэме «Кузнечик-музыкант» (1859), и Лев Толстой в повести «Альберт» (1858), и Тургенев в «Отцах и детях» (1862). Во всех названных текстах встречаются имя Моцарта и названия его произведений (в повести «Альберт» Льва Толстого главный герой исполняет финал из первого акта оперы «Дон Жуан»; в «Отцах и детях» Тургенева — Катя, сестра Анны Сергеевны Одинцовой, играет сонату Моцарта; в поэме Полонского находим реминисценции из маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери»). По-видимому, вспомнить именно Моцарта литераторов побудил не только столетний юбилей композитора, а также многочисленные концерты в Петербурге и Москве, приуроченные к этой дате и освещаемые периодикой. Не менее важным импульсом могли послужить высказывания Чернышевского в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) о «слабой оркестровке» и

¹⁰⁵ Первый вариант драматической поэмы был написан в 1858 г.

«скучном» «Дон Жуане» Моцарта, вопреки мнению «знатоков», считавших эту оперу лучшим сочинением композитора. Чернышевский отмечает также «непонятность» и «дикость» музыки Бетховена. Однако в рецензии на «Песни разных народов» (1854) в переводе Н. Берга Чернышевский, на первый взгляд, оказывается не столь радикальным:

Мы не думаем ставить, как это делают многие, цыганского хора выше оперы или концерта, «Ай, вдоль по улице молодчик идет» выше моцартовской или россиниевской арии, не считаем «Древних русских стихотворений» Кирши Данилова выше «Стихотворений Пушкина» [Чернышевский 1949: 294].

Впрочем, это высказывание, согласно примечанию комментатора, носило, по-видимому, полемический характер и могло не отражать подлинного отношения автора рецензии к Моцарту. Это был

...выпад в адрес «молодой редакции», увлекавшейся цыганским пением (заметим, впрочем, что цыгане пели и русские народные песни, и романсы). Возможно, что имеется в виду персонально А. А. Григорьев, автор двух классических романсов: «Цыганской венгерки» и «О, говори хоть ты со мной...» [Чернышевский 1981].

В приведенных выше оценках Чернышевского нельзя не заметить известного знакомства автора с музыкально-критической литературой. На сложность поздних сочинений Бетховена, особенно последних квартетов и пяти фортепианных сонат (номера 28–32), указывали в 1850-е гг. некоторые музыкальные критики и биографы (см., например: [Иванов-Борецкий: 53]), а оперу «Дон Жуан» действительно считали лучшим произведением композитора многие профессиональные музыканты и музыкальные дилетанты. Кроме того, в 1853 году в журнале «Пантеон» были опубликованы три статьи композитора и музыкального критика Александра Николаевича Серова о Моцарте (цикл статей Серова под общим названием «Моцартов “Дон Жуан”» и его панегиристы» был помещен в №№ 4, 5, 6 журнала за 1853 год), в которых он стремился разрушить романтический миф о Моцарте и опере «Дон Жуан», созданный Э. Т. А. Гофманом и другими романтиками, а также автором известной монографии о венском классике —

А. Д. Улыбышевым [Oulibicheff]. Читал ли Толстой монографию Улыбышева о Моцарте, опубликованную в 1843 году, — неизвестно, однако он, возможно, был знаком с автором книги, о чем свидетельствует письмо к С. А. Миллер 14 октября 1851 г.: «Я вчера остановился, рассказывая тебе, что я видел Улыбышева. Там было еще два господина... из “мира искусства” ...» [Толстой 1969а: 266].

В диссертации Чернышевского, сторонника утилитарной точки зрения на искусство, Моцарт фигурирует как символ музыкального искусства, подобно Рафаэлю в живописи или Шекспиру в литературе¹⁰⁶. Имя Шекспира, как и имя автора оперы «Дон Жуан», также знаменует для Чернышевского то «бесполезное» искусство, существование которого он не признает. В его сочинении «Очерки гоголевского направления русской литературы» (1855–1856) Моцарт упоминается, но только в наименовании маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери». Соседство двух имен — Моцарта и Пушкина также могло наводить русских читателей на мысль о том, что композитор, подобно Пушкину, был признан Чернышевским бесполезным.

Посвящая поэму «Дон Жуан» памяти Моцарта и Гофмана¹⁰⁷ и предпосылая ей эпиграф из одноименной новеллы немецкого романтика, —

Aber das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, daß der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern, und ihm selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen. Dieser Conflict der göttlichen und dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen, so wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens. Hoffmann / Но таково несчастное последствие грехопадения, что враг получил силу подстергать человека и ставить ему злые ловушки даже в его стремлении к высшему, в котором сказывается его божественная природа. Это столкновение божественных и демонических сил обуславливает понятие земной жизни точно так же, как одержанная победа — понятие жизни неземной. Гофман [Там же: 5]

— Толстой как бы соглашается с гофмановской трактовкой оперы и таким образом действительно присоединяется к романтическому

¹⁰⁶ В русской периодике первой половины XIX века Моцарта часто сравнивали с Шекспиром [Ливанова: 46–47].

¹⁰⁷ Отметим, что в 1862 году, когда была опубликована драматическая поэма Толстого, исполнилось 40 лет со дня смерти Гофмана.

ее толкованию. Согласно Гофману, Дон Жуан Моцарта в поисках совершенной любви следует заложенному в нем божественному началу. По наущению дьявола он воображает, что идеальная любовь возможна уже здесь, на земле. В конце драмы Дон Жуан подвергается «наказанию» и погибает, так как «нечестиво» поглумился «над природой и творцом». Как показали впоследствии музыковеды, романтическая интерпретация оперы «Дон Жуан» не имеет никакого отношения ни к либретто Лоренцо да Понте, ни к музыкальному тексту Моцарта. Однако толкование оперы в духе романтизма было столь устойчиво в XIX – начале XX в., что его пришлось опровергать авторитетному немецкому историку музыки Герману Аберту в фундаментальном труде о Моцарте, который выходил в свет с 1919 по 1924 год. Прочитируем отрывок из русского перевода книги Аберта, где говорится об опере «Дон Жуан»:

... в этой драме речь идет не о преступлении и наказании, но лишь о том, быть или не быть, и потрясающий трагизм финала имеет в своей основе величие и ужас происходящего, а не триумф нравственного закона над действительным миром. В этом воплощается истинный дух Ренессанса, еще раз прорывающийся здесь, и он совершенно последовательно вытекает из мировоззрения Моцарта, который всегда судит о действительности только по ней самой, но не по лежащим за ее пределами философски сконструированным законам [Аберт 1990: 41–42].

У Толстого по сравнению с новеллой Гофмана идеализация образа Дон Жуана усиливается настолько, что в одной из первоначальных версий поэмы, опубликованной в «Русском вестнике» [Толстой 1969а: 247–252], герой после смерти Донны Анны становится монахом и кается в грехах¹⁰⁸. В окончательном тексте события завершаются смертью

¹⁰⁸ Ср.: *Настоятель*

Душевная болезнь его снедает.
Раскаянья такого постоянство
Высокий есть для братии пример.
До сей поры он ходит в власнице,
Ни разу он не снял своих вериг.
Я не видал подобного смиренья!

Монах

Вчера к себе он призывал всю братью,

главного героя после прикосновения Статуи. Ключевое значение в поэме приобретает заданный Гофманом контраст между небесными и сатанинскими силами, которые борются за душу Дон Жуана.

Обратим внимание, что для концепции поэмы и для творчества Толстого в целом важна не только трактовка «любви», восходящая к романтической эстетике, но и связь этого понятия с особо понятой музыкальной структурой Вселенной, описанной в Прологе. В Прологе к драме Сатана у Толстого присоединяется к поющему хору небесного воинства, придавая ему некую законченность:

Когда вы, полные восторженной хвалою,
Поднявши очи к небесам,
Акафисты свои поете фистулою,
Я к звонким вашим дишкантам
Фундаментальный бас [Толстой 1969а: 13].

Сатана в «Дон Жуане» — сниженный образ¹⁰⁹ по сравнению с Мефистофелем Гете в трагедии «Фауст», с которой исследователи сравнивали поэму Толстого [Шешнева: 2].

В «Письме к издателю» 1862 года Толстой пояснил общий смысл своего сочинения следующим образом: «Это был случайный и невольный протест против практического направления нашей беллетристики» [Толстой 1969а: 253]. Представляется, что в образе Сатаны можно увидеть отчетливый намек на нигилистов — современных «новых людей». Сатана у Толстого имитирует забвение своих подлинных истоков, однако небесные духи восстанавливают истину:

По дерзостным речам Тебя узнать легко.
Явись же лучше к нам и не веди происхожденья
Хвастливо от предвечной тьмы;
Увы, ты был, до дня паденья,
Таким же светлым, как и мы! [Там же: 13]

У каждого прощенье он просил
И каялся в грехах передо всеми [Толстой 1969а: 251].

¹⁰⁹ Отметим, что могущество Сатаны ограничено: чтобы сломить волю Дон Жуана, он обращается к оккультным силам: «Слепа, могуча, равнодушна, / Готова сила та крушить иль созидать, / Добру и злу равно послушна. / Ты, что философы зовут душой земли, / Ты, что магнитный ток сквозь мир всегда струила» [Толстой 1969а: 88].

Он охотно признает себя «бурбоном»¹¹⁰, хотя в целом не согласен с ангелами и подчеркивает свою способность к перевоплощениям:

Мне грамоту мою отстаивать — бесплодно; во мне так много есть сторон,
Что быть готов я, коль угодно, ни что иное, как бурбон [Толстой 1969а: 13].

Значение слова «бурбон» Толстой прокомментировал дополнительно в письме к Б. Маркевичу 11 июня 1861 года:

Не держусь и за словечко «бурбон», которое... озадачило публику. Если Вы принадлежите к тем, кому это выражение неизвестно, — сообщу Вам, что на армейском языке оно означает выскочку [Там же: 254].

С большой долей вероятности в словах Сатаны можно увидеть намеки на отрицание «новыми людьми» культурной традиции¹¹¹. Скорее всего уже в это время Толстой начинает относиться к идеологии и мировоззрению революционных демократов как к одному из проявлений вселенского зла в истории¹¹². Такая точка зрения заставляет Толстого искать более укорененных в культуре объяснений того, что сейчас происходит в российской действительности. Остановимся подробнее на двух понятиях, которые можно считать в драматической поэме доминантными.

Хор ангелов в Прологе представляет картину Вселенной как сочетание *несогласимого в согласном*, четко вытекающее из божественного замысла и ему подчиненное:

Едино, цельно, неделимо,
Полно создання своего,
Над ним и в нем, невозмутимо,
Царит от века божество.
Осуществилось в нем ясно,

¹¹⁰ Академический словарь русского языка описывает значение слова «бурбон» так: «грубый и невежественный человек (первоначально об офицере, выслужившемся из солдат)».

¹¹¹ Ср. также другой фрагмент автохарактеристики Сатаны, где проступают пародийные аллюзии на риторику нигилистов конца 1850-х годов: «По математике я минус, / По философии — изнанка божества; / Короче, я ничто; я жизни отрицание; / А как господь весь мир из ничего создал, / То я тот самый матерьял, / Который послужил для мироздания» [Толстой 1969а: 12].

¹¹² Традиционно считается, что свое несогласие с идеологией «новых людей» Толстой начинает открыто демонстрировать лишь со второй половины 1860-х гг. См., напр.: [Ямпольский: 12].

Чего постичь не мог никто:

Несогласимое согласно,

С грядущим прошлое слито [Толстой 1969а: 86].

Однако Сатана претендует на тотальное господство над Вселенной и саркастически объясняет присутствие Бога в мире его эстетической, т. е., на языке тенденциозной критики того времени, «бесполезной» ролью: «Господь» «только для красы». Небесные ангелы не противодействуют Сатане, они уверены, что «несогласимое согласие» входит в изначальный и не постигаемый никем божественный замысел, реализация которого в конце концов приведет к «согласию».

Обратим внимание, что сочетание «несогласимое согласно» представляет собой русскую версию слегка измененной латинской формулы “concordia discors” (несогласное согласие); которая восходит к античности и означает гармонизацию несовместимых (противоречивых) предметов, явлений, понятий, образов. В монографии А. Махова «Musica literaria. Идея музыки в европейской поэтике» находим толкование приведенной выше формулы, а также многих других словесных формул, описывающих музыкальные и иные феномены, начиная с античности и заканчивая эпохой романтизма. При этом важно, что интересующее нас словосочетание обозначало на протяжении многих веков разные (немузыкальные) явления. Так, Овидий в «Метаморфозах» обращался к выражению “concordia discors” для изображения четырех стихий, постоянно враждующих между собой, но упорядоченных волей демиурга в единой картине мироздания. Топос “concordia discors” распространялся и на мир людей, историю: так, римский поэт II в. н. э. Лукан характеризовал неустойчивое состояние мира перед войной [Махов: 94]. Отсюда становится очевидно, что противоречивость и конфликтность разнородных начал во Вселенной включало в себя и проявления исторического зла.

В средневековой богословской литературе заимствованный из древнеримской поэзии тоpos “concordia discors” проецируется, согласно Клименту Александрийскому (150 – ок. 215), на искупительный подвиг Христа, примирившего «разноголосицу первоначал в порядок созвучия» [Там же: 91]. Под влиянием аллегорической христианской литературы формула “concordia discors” переносится на музыку, с ее

помощью начинают описывать многоголосие — полифонию и контрапункт [Махов: 95]. Это словосочетание встречается у Горация, Августина Блаженного, Данте и многих других авторов, которые так или иначе должны были находиться в поле внимания Толстого, знавшего несколько иностранных языков и, в частности, итальянский. О том, что Толстой мог соотносить поэму «Дон Жуан» с музыкой Моцарта¹¹³, а также с формулой “*concordia discors*” в ее музыкальном значении, говорит более позднее эпистолярное высказывание об опере «Тангейзер» Вагнера, которым Толстой, в отличие от многих своих современников, был сильно увлечен¹¹⁴.

Не знаю, верно ли я заметил, но мне кажется, что в других операх, где происходит борьба зла и добра («Фрейшютц», «Роберт» и даже «Дон Жуан»), эти обе силы являются поочередно, тогда как в «Тангейзере» они появляются одновременно, составляя одно целое, пополняя друг друга (письмо из Берлина жене, 14 сентября 1869 г. [Толстой 1969а: 362]).

Таким образом в опере Вагнера «Тангейзер» Толстой мог услышать «контрапункт»¹¹⁵ (в данном случае одновременное звучание двух контрастных тем — «несогласимое в согласном»). В приводимых нами примерах важно то, что Толстой действительно пытается мыслить в рамках некоторых музыкальных категорий, чтобы лучше понять музыку изнутри и объединить понятое с поэтическим творчеством.

Другое актуальное для Толстого понятие, восходящее к ранней христианской литературе, — это «любовь» как единое божественное начало, вносящее порядок в структуру Вселенной. Лео Шпитцер в книге «Идея мировой гармонии в классической античности и христианстве» указывает, что в раннем христианском средневековье, в частности,

¹¹³ В 1859–1860 гг. «Дон Жуан» шел на сцене Петербургской итальянской оперы.

¹¹⁴ Ср.: «...я способен слушать “Лоэнгрин” или “Тангейзера” два раза сряду, в один присест, даже если было возможно, то после последнего удара смычка готов начать снова слушать оперу» [Толстой 1969а: 384].

¹¹⁵ Это понятие было Толстому знакомо: в цитированном выше письме С. А. Миллер 1851 года он сообщает: «...Там было еще два господина... из “мира искусства”, и они принялись обсуждать вопрос о *контрапункте*, в котором я, конечно, ничего не понял, — но ты не можешь себе вообразить, с каким удовольствием я вижу людей, которые посвятили себя какому-нибудь искусству» [Толстой 1969а: 266].

в богословских сочинениях Августина Блаженного, была переосмыслена концепция пифагорейско-платоновской музыкальной гармонии:

According to Pythagoreans it was cosmic order which was identifiable with music; according to the Christian Philosophers it was love. <...> henceforth “order” is love [Spitzer: 20].

Как следует из приведенной цитаты, пифагорейцы идентифицировали музыку с космическим порядком, а христианские философы таким упорядочивающим началом стали считать любовь. В Прологе к «Дон Жуану» находим фрагмент, восходящий к 33-й песне «Рая» «Божественной комедии» Данте, которая заканчивается стихом: “L’amor che move il sole e l’altre stele” («Любовь, что движет солнце и светила», пер. М. Лозинского). У Толстого эти слова принадлежат духам, т. е. ангелам, поясняющим смысл «несогласимого в согласном» и значение любви как основы порядка мироздания, единого творящего начала.

Совместно творчество с покоем,
С невозмутимостью *любовь*,
И возникают *вечным строем*
Ее создання вновь и вновь.
Всемирным полная *движеньем*,
Она светилам *кажет путь*... [Толстой 1969а: 86]

Уже в программном стихотворении начала 1850-х гг. «Меня во мраке и пыли...» (1851–1852<?>), лирический персонаж (поэт), благодаря снизошедшему на него божественному вдохновению, ассоциируемому с любовью, обнаруживает ее для себя в *звучащих* стихиях и явлениях природы. Важно, что любовь проявляется как особый ритм, т. е. она музыкальна:

И слышу я, как разговор
Везде немолчный раздается,
Как сердце каменное гор
С любовью в темных недрах бьется,
С любовью в тверди голубой
Клубятся медленные тучи,
И под древесною корой
Весною свежей и пахучей,

С любовью в листья сок живой
Струей подьмелется певучей [Толстой: 82].

Поэтическое творчество и в этом стихотворении Толстого трактуется как проявление божественного¹¹⁶ музыкального начала, которое воплощено в природных стихиях и в движении небесных тел.

Важно также, что поэт/певец у Толстого обретает подлинную внутреннюю свободу и созвучность стихиям, когда испытывает христианскую любовь/жалость к ближнему. Эти идеи положены в основу поэмы Толстого «Иоанн Дамаскин» (1859)¹¹⁷, где источником вдохновения для главного героя, пребывающего в монастыре и выполняющего обет молчания, становятся любовь и сострадание к умершему монаху и его скорбящему другу¹¹⁸:

«<...> Дай утешение мне в беспредельно горькой печали!»¹¹⁹
Паки ж отказ получив: «Иоанне! — сказал черноризец, —
Если был бы ты телесным врачом, а я б от недуга
Так умирал, как теперь умираю от горя и скорби,
Ты ли бы в помощи мне отказал? И не дашь ли ответа
Господу богу о мне, если ныне умру безутешен?»
Так говоря, колебал в Дамаскине он мягкое сердце.
Собственной полон печали, певец дал жалости место;
Черною тучей тогда на него низошло вдохновенье,
Образы мрачно явились толпой, и в воздухе звуки
Стали надгробное мерно гласить над усопшим рыданье.

¹¹⁶ Известно, что А. К. Толстой был глубоко религиозен. Ср. у И. Анненского: «Сила любви и гармонии, связывающая все существующее в мирах и человека со всем существующим, лежат в основе религиозных чувств поэта. Иоанн Дамаскин, певец и вероучитель, является, конечно, его любимым идеалом поэта» [Анненский 2001].

¹¹⁷ Поэма «Иоанн Дамаскин» была опубликована в первом номере славянофильского журнала «Русская беседа» за 1859 год. В ней Толстой развивал идею независимости художника и его искусства от социума. Считается, что сюжет поэмы имеет автобиографическую основу. Нельзя при этом согласиться с И. Ямпольским, утверждавшим в духе времени, что в поэме «чисто религиозные мотивы <...> отошли на второй план» [Толстой: 657]. Несомненно, что религиозная тема в поэме имеет главенствующий характер и связана со средневековым христианским пониманием музыки.

¹¹⁸ Источником поэмы сам Толстой называл «Житие богослова и автора церковных песнопений Иоанна Дамаскина (VII–VIII вв.)» [Толстой: 657].

¹¹⁹ В этом фрагменте, начиная со слов «Тщетно он просит и ждет от безмолвной юдоли покоя...» и заканчивая стихом «Так был нарушен устав, так прервано было молчанье...» Толстой использует дериват русского гекзаметра. См. об этом: [Гаспаров 1990].

Слушал певец, наклонивши главу, то незримое пенье,
 Долго слушал, и встал, и, с молитвой вошедши в пещеру,
 Там послушно рукой начертал, что ему прозвучало [Толстой: 495].

В приведенном фрагменте Дамаскин буквально разрешает вдохновению охватить свою душу. Выполняя до этого момента обет молчания, он волевым усилием подавлял прилив звуков и образов:

И казнь стал мне праздный дар,
 Всегда готовый к пробужденью;
 Так ждет лишь ветра дуновенья
 Под пеплом тлеющий пожар —
 Перед моим тревожным духом
 Теснятся образы толпой,
 И, в тишине, над чутким ухом
 Дрожит созвучий мерный строй;
 И я, не смея святотатно
 Их вызвать в жизнь из царства тьмы,
 В хаоса ночь гоню обратно
 Мои непетые псалмы [Там же: 493].

В поэме «Дон Жуан», как мы видели, сатанинское начало, включенное в структуру Вселенной волей всевышнего, лишь имитирует музыкальность, так как не обладает божественной любовью к сущему. Примечательно, что и в других произведениях Толстого, например, в историческом романе «Князь Серебряный» (1862), музыка сопутствует не только положительным персонажам, но и носителям зла — ближайшему окружению Ивана Грозного и самому царю. Однако «псалмы» опричников, сопровождаемые колокольным звоном, не находят отклика ни в природе, ни среди персонажей, противостоящих Грозному¹²⁰. При этом сама идея «контрапункта»: звучание несогласных голосов и превращение их в «согласие», понятое метафорически как художественный принцип и миссия художника, будет важна для Толстого до самого конца его творчества. Как было показано, такой

¹²⁰ Ср. противопоставление ночного безмолвия «музыке» Ивана Грозного и опричников: «Среди ночи, дотоле безмолвной, раздалось пение нескольких сот голосов, и далеко слышны были звон колокольный и протяжные псалмы [Толстой 1969: 263]; «...ребенок переставал плакать, в испуге прижимался к матери, и среди ночного безмолвия раздавались опять лишь псалмы опричников да непрерывный звон колокольный» [Там же].

принцип проявляется в отношении Толстого к неприемлемым для него воззрениям шестидесятников и их последователей. Толстой отстаивал свое право на независимость, которая предполагала художественную полемику с идеологическими оппонентами. Так в письме с полемической окраской 1 октября 1871 года редактору журнала «Вестник Европы» М. М. Стасюлевичу Толстой писал:

Повторяю, я не понимаю, почему я волён нападать на всякую ложь, на всякое злоупотребление, но нигилизма, коммунизма, материализма et tutti quanti трогать не волён? А что я через это буду в высшей степени не популярен, что меня будут звать ретроградом — да какое мне до этого дело? Разве я пишу, чтобы понравиться какой бы то ни было партии? Я хвалю то, что считаю хорошим, и порицаю то, что считаю дурным, не справляясь, в какой что лежит перегородке, в консервативной или в прогрессивной (цит. по: [Ямпольский: 635])¹²¹.

Как мы попытались показать, уже в творчестве 1850-х годов Толстой намечает подход к многоплановому, «контрапунктному» изображению действительности и стремится полемизировать в художественной форме с писателями и критиками, которые не устраивают его своей нетерпимостью и узостью взгляда на художественную литературу и действительность. Другой вывод, который можно сделать, заключается в том, что противостояние, возникшее между «утилитарной» литературной критикой второй половины 1850-х – нач. 1860-х гг. и сторонниками более гибкого понимания литературы и литературного процесса не была чисто литературной, но включала в себя и тему музыки как основы миропорядка, со всей очевидностью противопоставленную реалистической эстетике в изводе Чернышевского, Добролюбова, Писарева и других радикально настроенных литературных критиков. Как мы видели, Толстой, несмотря на свой очень глубокий, может быть, граничащий с профессиональным интерес к музыке вслед за средневековыми христианскими мыслителями и заложенной ими традицией, гораздо выше, чем собственно музыку, оценивает идею музыкализированной христианской любви, вносящую в мир «порядок», гармонию и особенный ритм.

¹²¹ Более подробно о литературной позиции А. К. Толстого второй половины 1860-х – нач. 1870-х гг. см.: [Немзер 2013a].

Подводя итоги подчеркнем, что генезис и структуру музыкализации многих лирических стихотворений, баллад и художественной прозы А. К. Толстого необходимо, по нашему мнению, изучать в будущем не только литературоведам, но для уточнения общей картины также историкам музыки.

СЕМАНТИЧЕСКИЙ ОРЕОЛ МУЗЫКИ БЕТХОВЕНА В ТВОРЧЕСТВЕ А. ФЕТА¹²²

Проблема истолкования музыки и личности Бетховена в русской словесности XIX – нач. XX века была поставлена М. П. Алексеевым в работе «Бетховен и русская литература» [Алексеев: 158–185], опубликованной в сборнике «Русская книга о Бетховене». Издание вышло в 1927 году к столетней годовщине смерти композитора. В статье Алексеева идет речь о художественной интерпретации музыкального мира Бетховена в произведениях В. Одоевского, В. Соллогуба, А. Григорьева, Фета, А. К. Толстого, Я. Полонского, Н. Огарева, Л. Н. Толстого, Вяч. Иванова и др. Автор ссылается на целый ряд монографий и мемуаров о жизни и творчестве Бетховена, которые вышли в свет в XIX веке на немецком, французском и русском языках. Алексеев прослеживает, как «шеллингианские» трактовки личности и музыки Бетховена в русской литературе уступают место «социальному» или «героическому» взгляду на сочинения композитора и освещению его музыки в «трагедийном» ракурсе. На концепцию статьи, написанной с подлинной академической основательностью и глубиной, оказало известное влияние то, что в постреволюционный период в советской культуре начал формироваться миф о Бетховене как «певце» героического и «революционного» начал. Так, например, исследователь мифологизации музыки Бетховена в советскую эпоху Марина Раку пишет:

В одном только абзаце партийной прессы сформулированы основные характеристики образа композитора и его творчества в советской трактовке: *связь с революцией, необходимость такого художника современности, демократическое социальное происхождение, душевное здоровье, героичность и народность искусства*» (курс. автора статьи; [Раку]).

Поскольку Фет никогда не связывал с именем Бетховена идею «революционности» или «героизма», то в статье Алексеева поэту уделяется

¹²² Выражаю глубокую признательность Татьяне Владимировне Цивьян и Борису Ароновичу Кацу за ценные замечания, высказанные в процессе обсуждения этой работы.

незначительное внимание, хотя автор кратко характеризует стихотворение Фета «Anruf an die Geliebte (Бетховена)»:

В творчестве Бетховена находили вдохновение и те русские лирики, кто настойчиво стремился замкнуться в своих эстетических созерцаниях. И характерно, что А. Фет, которому должны были быть совершенно чужды героические элементы бетховенской музыки, который и в искусстве видел исцеление хотя на миг от «муки бытия», в творчестве Бетховена выбрал для самостоятельного пересоздания текст из одной его лирических песен [Алексеев: 176].

В работе Алексеева не ставится вопрос о художественном языке описания музыки Бетховена или «музыкальном экфрасисе». В последующих исследованиях как XX, так и XXI вв. попытки анализа художественных приемов изображения музыки Бетховена в творчестве Фета также не предпринимались.

Круг музыкальных произведений, прослушанных Фетом в разные периоды его жизни, отчасти восстановлен на основании его собственных мемуарных свидетельств, эпистолярия и лирики. Перечень этих музыкальных текстов неоднократно воспроизводился в литературоведческих исследованиях и научно-популярных статьях, посвященных его биографии и творчеству. Тем не менее, полный корпус музыкальных сочинений, прослушанных поэтом, пока не описан. Не изучены и те литературные и/или психологические причины, которые руководили Фетом-мемуаристом, когда он называл известные ему музыкальные пьесы, но умалчивал о музыке, которую определенно знал, или же указывал на произведения, от слушанья которых сознательно отказался. Например, с чем было связано загадочное бегство Фета с концерта известной итальянской певицы Анжелины Бозио, гастролировавшей в Москве в 1858 г., до сих пор до конца неясно (см.: [Фет: 285–286]).

В настоящей статье мы попытаемся выяснить, чем привлекала Фета музыка Бетховена, и описать некоторые приемы «музыкального экфрасиса» в его сочинениях, обращенных к произведениям гениального венского классика. На основании мемуарных и эпистолярных источников, которыми мы располагаем, можно заключить, что поэт редко обращался к миру музыкальной классики и даже, кажется,

народной песни, по собственной инициативе. Чаще всего встречи с инструментальной и вокальной музыкой происходили в контексте той или иной биографической ситуации, которая складывалась в жизни Фета. На то, что погружение в музыку Бетховена стоило поэту немалых трудов и происходило как бы помимо его воли, сам он довольно прозрачно намекает в статье «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании» (1867):

Как бы высоко не развил я в себе музыкального чувства, я не могу своего понимания Бетховена передать по наследству. Моему наследнику предстоит самому *проделать всю духовную гимнастику, которой подвергался я сам, если он хочет и может стать в этом отношении на ту же высоту*¹²³ [Фет 2006: 285].

В конце 1840-х – нач. 1850-х гг., когда Фет служил в армии, происходит его знакомство с семьей помещиков Бржеских и Марией Лазич, которая стала возлюбленной поэта. Как в мемуарах, так и в эпистолярной литературе Фет умалчивает о пьесах, входивших в фортепианный и вокальный репертуар Лазич, но можно с высокой степенью вероятности предположить, что сочинения Бетховена талантливой музыкантшей исполнялись, и Фет их слышал. О вокальном репертуаре его друга, помещика и поэта-дилетанта А. Ф. Бржеского, исполнявшего романсы Шуберта, можно почерпнуть некоторые сведения из более поздней переписки Фета с его вдовой, А. Бржеской (см. об этом: [Кузьмина: 135]).

Особенно насыщенным в музыкальном плане периодом в биографии Фета была вторая половина 1850-х гг. В мемуарах Фет сообщает, что во время посещения им Тургенева в Куртавнеле в 1856 г., Полина Виардо исполняла произведения Бетховена и Моцарта [Фет: 157]. Начиная с 1857 года Фет погружается в мир фортепианной музыки. Он продолжает знакомиться с фортепианными сонатами Бетховена, которые играет его невеста, а потом жена — М. П. Боткина. После женитьбы Фета московскую квартиру супругов начинает посещать Екатерина Сергеевна Протопопова, будущая жена композитора А. П. Бородина, талантливая исполнительница камерных сочинений Шопена (см. об этом: [Благоволитина: 240]). Когда Фет характеризует

¹²³ Здесь и далее в тексте книги курсив в цитатах мой, кроме специально оговоренных случаев.

общекультурное значение музыки Бетховена, Моцарта и Гайдна, он подчеркивает, что все три венских классика формировали музыкальный вкус своих слушателей, и, несомненно, такая оценка имплицитно отражает нелегкий путь освоения классической музыки самим автором, не имевшим музыкального образования:

<...> если Гайдн, Моцарт и Бетховен родились в музыкальном народе, то и они в свою очередь образовали народ в музыкальном отношении <...> [Благоволитина: 267].

Представление о музыке Бетховена в творчестве Фета формируется, по-видимому, под воздействием музыкальных вкусов и музыкальной критики В. П. Боткина¹²⁴, немецкой музыкальной эстетики и романтической литературы¹²⁵. Из этих источников Фет заимствует ту образность, которая отражается в его лирике и прозе, обращенной к семантическому ореолу музыки Бетховена. Под семантическим ореолом мы будем понимать значимый для Фета комплекс тем и мотивов в литературе и музыкальной критике преимущественно первой половины XIX в., формирующий в читателях представление о музыке Бетховена. Образность, характеризующая музыку Бетховена в этих текстах, складывается в самостоятельный микросюжет, на который, как нам кажется, Фет обращает внимание. Мы не беремся сейчас определить конкретный источник этого микросюжета, но он представлен, например, в произведениях, несомненно, известных поэту: в книге

¹²⁴ В переписке с Фетом В. П. Боткин, известный в России не только как литературный критик, но и музыкальный, неоднократно подчеркивал свою любовь к фортепианным сонатам и особенно струнным квартетам Бетховена. Ср., например, в письме из Парижа 21 августа 1857 года: «Затем, в виде развлечения моего одиночества, судьба послала сюда семейство Тургеневых, а именно Ольгу Александровну, милую во всех отношениях, отличную девушку, с которой я был знаком в Петербурге; притом она хорошо играет на фортепьяно и особенно сонаты Бетховена, которые я так люблю» [Благоволитина: 202]. Ср. также в письме 16/28 января 1862 года: «<...> в довершение всего я завел у себя раз в неделю квартет, составленный из артистов, поставивших себе специальною целью последние квартеты Бетховена. Уже одна такая задача достаточно свидетельствует об их качествах. <...> Одного я жалею, что тебя здесь нет, — это бы усладило тебя. Это дало мне возможность хорошо узнать последний и самый потрясающий стиль Бетховена» [Там же: 310].

¹²⁵ Об известном воздействии концепции музыки Бетховена в критике Боткина на Аполлона Григорьева (также оказавшего влияние на формирование музыкальных интересов Фета) см.: [Кац 2008: 334–349].

Э. Т. А. Гофмана «Крейслериана»/“Kreislariana” (1814–1815) и сочинении Беттины Brentano (фон Арним) «Гюндероде»/“Die Günderoode” (1840). В описаниях немецких романтиков музыка оказывается грандиозной Вселенной, созидаемой Творцом (демиургом) Бетховеном. Внутри этого беспредельного мира происходит интенсивное движение, царит, на первый взгляд, разлад неуправляемых стихийных сил; в метафорическое описание включаются и слушатели музыки, чьи души испытывают высокое эмоциональное напряжение, как бы растворяясь в столкновении мощных стихий (главным образом, огня и воды) для того, чтобы возродиться обновленными. Визуализированные образы музыки, созданные Беттиной и Гофманом, обозначают темы и их развитие в инструментальных (по-видимому, в первую очередь, симфонических) произведениях Бетховена. Описание музыкального мира Бетховена у Арним заканчивается победой космоса/гармонии над хаосом. Мощь, сила и гениальность композитора, по Гофману, заключается в том, что Бетховен дистанцируется от создаваемой музыки и управляет ею, открывая перед слушателями выход в мир абсолюта (ср. ниже: «становимся восторженными духовидцами»):

Да, вот она, музыка Бетховена, этот океан звуков, обнимающих все небесные сферы, потоки, возносящиеся ввысь тем дерзновеннее, чем чаще низвергаются они вниз. А ты, слыша звучания этого двойного движения, стоишь на скале, окруженный бешеными ураганами и волнами, что, достигая твоего сердца, без конца возвращаются вновь и вновь и без конца отбрасываются назад, множат свою силу, заливают тебя с головой своим трубным гулом, перекрывают друг друга, но в конце концов все равно разрешаются в солнечный океан гармонии»¹²⁶ (Арним, пер. Ал. В. Михайлова; цит. по: [Музыкальная эстетика 1981: 62]);

Инструментальная музыка Бетховена также открывает перед нами *царство необъятного и беспредельного*. Огненные лучи пронизывают глубокий мрак этого царства, и мы видим гигантские тени, которые колеблются,

¹²⁶ Ср. в оригинале: “Ja, das ist Beethovens Meer der Musik, von Himmel zu Himmel steigen die Töne und kühner, je öfter hinab sie wieder strömen, und fühlst hoch über diesem Doppelschall Dich geborgen auf freiem Fels, umkreist von jenen wütenden Orkanen, jenen Wogen, die ohne Ende Dir ans Herz steigen und ohne End zurückgeworfen, ohne Aufhören wiederkehren mit erneuter Macht, Dich umschmettern einander überwiegend und doch sich wieder teilend *im Sonnenozean der Harmonie*” [Arnim].

поднимаясь и опускаясь, все теснее обступают нас и, наконец, уничтожают нас самих, *но не ту муку бесконечного томления*, в которой никнет и погибает всякая радость, быстро вспыхивающая в победных звуках. И только в ней — *в этой муке*, что, поглощая, *но не разрушая любовь, надежду и радость*, стремится переполнить нашу грудь совершенным созвучием всех страстей, — *продолжаем мы жить и становимся восторженными духовидцами*¹²⁷ (Гофман; пер. А. А. Морозова)¹²⁸.

В музыкальной критике Боткина происходит психологизация описаний подобного рода: при всей важности для критика мысли о Бетховене как композиторе, открывающем путь в иномирное пространство, Боткин несколько сдвигает акценты. Он не говорит о борьбе стихийных сил в симфониях Бетховена, а конкретизирует, как бы продолжая мысль Гофмана, те психологические измерения души, которые отражаются в музыке композитора. Ср., например, в статье «Итальянская и германская музыка» (1839), где сочинения Бетховена описываются в терминах эстетики Гегеля:

В музыке Бетховена не одно бесконечное стремление, а *проявление абсолютного духа*; она есть *глагол того мира, в котором блаженство в духе стало достоверностью* <...> *Все чувства человека, всю бесконечность души* его обнял Бетховен. *Возвышенность, свобода и глубина, одушевленная торжественность, любовь с ее святою, тихою грустию и трепетным блаженством*, <...> *стремление к бесконечному и вдохновенное пребывание в нем* — вот только что я могу сказать о характере музыки Бетховена, а эти определения не исчерпывают и самого поверхностного взгляда на нее [Боткин 1984: 35].

Фет сосредотачивается именно на «психологической» трактовке музыки Бетховена: в его творчестве описанный выше микросюжет интериоризируется и получает трагическую окраску. Важная для

¹²⁷ См. то же в издании: [Гофман: 43].

¹²⁸ Ср. в оригинале: “So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik *das Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen*. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschließen und uns vernichten, *aber nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht*, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und *nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend*, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will, *leben wir fort und sind entzückte Geisterseher!*” [Hoffmann].

Беттины фон Арним и Гофмана сема «победительного» звучания музыки Бетховена у Фета редуцирована. Иными словами, движение стихий как метафор музыки Бетховена трансформируется в динамику трагически окрашенных душевных движений, как это происходит, например, в стихотворении «Anruf and die Geliebte (Бетховена)» (1857)¹²⁹. Вместо «музыкального экфрасиса», описывающего симфоническую музыку, в стихотворении находим изображение сольного пения. Лирический субъект, стремясь к героине, находящейся за пределами земного мира, испытывает одновременно и «муку», и «счастье»/«блаженство». Все три смысловых поля, которые образуются у Фета вокруг понятий иномирного пространства, восторженного переживания любовного чувства и «муки»/«тоски», находим и в приведенном выше фрагменте из сочинения Э. Т. А. Гофмана «Крейслериана». Характерно, что у Фета понятие «торжества» как синонима гармонии отнесено к будущему, основное содержание стихотворения сосредоточено на описании душевных движений лирического субъекта (т. е. на «муке» в «блаженстве»).

Пойми хоть раз тоскливое признание,
Хоть раз услышь души молящей стон!
Я пред тобой, прекрасное созданье,
Безвестных сил дыханьем окрылен.

Я образ твой ловлю перед разлукой,
Я, полон им, и млею, и дрожу,
И, без тебя томясь предсмертной мукой,
Своей тоской, как счастьем, дорожу.

Ее пою, во прах упасть готовой.
Ты предо мной стоишь как божество —
И я блажен; я в каждой муке новой
Твоей красы предвижу торжество [Фет 2002: 260].

Поэтическая личность, конструируемая Фетом в стихотворении, переживает своеобразное «созвучие страстей», и только благодаря строю чувств приближается к миру «безвестных сил» и к возлюбленной, которая либо не слышит его, либо просто не отвечает. «Я» существует в мире музыки Бетховена, уже описанной другими литераторами,

¹²⁹ Об автобиографической составляющей этого стихотворения см.: [Асланова: 40–54].

предшественниками Фета, а сам Фет лишь подключается к традиции, инкорпорируя ее в свой поэтический мир и используя сходную топикку. Поскольку «Крейслериана» Гофмана — это широко известный текст (один из литературных источников «шеллингианской» повести В. Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена») ¹³⁰, то, вероятно, Фет рассчитывал на понимание стихотворения хотя бы узким кругом читателей. Во фрагменте из «Крейслерианы», в отличие от текста Фета, идет речь о коллективном адресате музыки Бетховена, находящемся, по-видимому, внутри романтической культуры. Если Фет был знаком с сочинениями о жизни и творчестве Бетховена, которые были опубликованы к этому времени главным образом на немецком и французском языках ¹³¹, то ему, конечно, было известно, что биографы рассказывали о несчастливых любовных романах Бетховена. В таком случае можно было бы утверждать, что «я» в стихотворении «Пойми хоть раз тоскливое признание...» имеет отношение не только к творческому миру, но и к личности композитора. Таким образом, именно интериоризация и появление «не слышащего» «я» адресата («ты») отличает трактовку бетховенской темы у Фета от приведенного выше фрагмента из Гофмана.

Более развернутое воплощение «бетховенский» микросюжет получает в отрывке из полемической статьи «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании», где Фет конструирует пространство души страдающего художника, подлинная мощь которого заключается в способности рассказать о своих драматически напряженных

¹³⁰ Главная тема повести Одоевского, вышедшей в свет через четыре года после смерти композитора, в 1831 году, — это непонятый, не услышанный «толпой» Бетховен (см.: [Алексеев: 159]). Представляется, что мысль о непонятом художнике, который терпит муки от того, что не может выразить себя, должна была казаться близкой Фету. Ср. у Одоевского: «Увы, никогда я не мог выразить души своей, никогда того, что представляло мне воображение, я не мог передать на бумаге» [Одоевский: 82].

¹³¹ Самой известной биографией Бетховена, вышедшей в первой половине XIX в., была книга Антона Шиндлера (см. *Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven. Münster, 1840* и последующие ее переиздания); на эту книгу ссылаются даже современные исследователи биографии и творчества Бетховена, чаще опровергая, но иногда и соглашаясь с теми или иными трактовками автора. Трудно сомневаться, что иноязычная литература о Бетховене была знакома музыкальному критику Боткину, и таким образом какие-то сведения о сочинениях композитора Фет мог почерпнуть в беседах с братом своей жены.

чувствах «ясным» «языком богов». Как и в стихотворении «Anruf an die Geliebte (Бетховена)» усеченным оказывается гармонический финал микросюжета. Он здесь не описывается, а именуется «тайной», которую должен постичь слушатель не названной автором сонаты Бетховена. «Водная» метафорика в этом отрывке относится и к пространству души художника, и к сочиняемой/сочиненной им музыке. Водные метафоры передают динамичность, изменчивость «душевного потока» художника¹³²:

Вот молодая, светлая, могучая страстная душа! *Моральное сотрясение вывело ее из обычного покоя* <...> Волнение увеличивается. *Волна встает вслед волне* во всей прихотливой прелести мельчайших подробностей. Берегов и пределов нет. Берег — безграничность; предел — беспредельность! Страстное волнение все растет, *подымая со дна души все заветные тайны, то мрачные безотрадные, как ад, то светлые, как мечты серафима*. Умереть — или высказаться! Все, все высказать со всею полнотою! «Иль разорвется грудь от муки...»¹³³ Но какой язык человеческий способен всецельно заговорить всем этим? Бессильное слово коснеет. — Утешься! Есть язык богов — таинственный, непостижимый, но *ясный до прозрачности*. Только будь поэтом! Мы все — поэты, истинные поэты в той мере, в какой мы истинные люди. <...> *Вслушайся в эту сонату Бетховена*, только сумей надлежащим образом ее выслушать — и ты, так сказать, воочию увидишь всю сказавшуюся ему тайну [Фет 2006: 281].

В приведенном фрагменте происходит контаминация образности (в первую очередь, это «водные» метафоры) из романтических

¹³² «Водные» метафоры, которые одновременно описывают и внутренний мир художника, и музыкальное произведение восходят к музыкальной эстетике немецкого романтизма. По словам А. Махова, автора книги «Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике», «Главное свойство душевного потока, которое в состоянии выразить лишь музыка, — бесконечная изменчивость» [Махов: 142]. Формула «душевный поток» образована по аналогии с немецким словосочетанием “fliehender Strom”, указывающим на глубинное родство души и музыки. Метафора была предложена В. Ваккенродером. Ср. также: «Как “оформленную текучесть” определял музыку Новалис, который, впрочем, то же свойство приписывал и поэзии» [Там же: 141, 149]. В отрывке Фета, приведенном выше, изменчивость «водного потока» относится ко всем видам искусства, однако иллюстрирует он свою мысль, апеллируя именно к «сонате Бетховена».

¹³³ Цитата из стихотворения Лермонтова «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна...»).

произведений и эстетических трактатов, описывающих музыку¹³⁴, и нескольких стихотворений самого Фета. Мы имеем в виду стихи о мучительном характере творческого процесса, неподвластности изменчивых ощущений¹³⁵ художнику, о его неспособности организовать поэтическое высказывание¹³⁶. Гипотетически можно предположить, что Фет объединяет все эти поэтические мотивы с «бетховенской» топикой еще и потому, что сочинение стихов и освоение музыки Бетховена представляются самому поэту одинаково сложными («духовная гимнастика»).

Приведем стихотворение «Полуночные образы реют...» (1843):

Полуночные образы реют,
 Блещут искрами ярко впотьмах,
 Но глаза различить не умеют,
 Много ль их на тревожных крылах

 Полуночные образы стонут,
 Как больной в утомительном сне,
 И всплывают, и стонут, и тонут —
 Но о чем это стонут оне?

 Полуночные образы воют,
 Как духов испугавшийся пес;

¹³⁴ Ср., например, в «Фантазиях об искусстве» В. Вакенродера: «Ни одно человеческое искусство не в состоянии зримо для глаза живописать словами многоликое течение потока со всеми его тысячами отдельных волн, то гладких, то, подобно горам, падающих и пенящихся; язык может лишь убого исчислить и назвать их многообразие, но не изобразить последовательно превращения воды. И точно так же обстоит дело с таинственным потоком в глубинах человеческой души: язык исчисляет, и называет, и описывает его превращения; музыка же течет, как он» (цит. по: [Музыкальная эстетика: 287; пер. Ал. В. Михайлова]). О семантике «музыкальной воды»/«влаги» в творчестве А. Блока см.: [Поцепня: 53; Блюмбаум: 126–132].

¹³⁵ См. замечание Ю. М. Лотмана о поэтическом «косноязычии» Фета: «Однако можно было бы указать и на проявление коренной антиномии поэтического языка вообще, и на последующую традицию борьбы с косноязычием (Фет, А. Белый, Цветаева)» [Лотман Ю.: 142].

Возможно, имя композитора появляется в этом фрагменте не без воздействия на Фета образа Бетховена у Одоевского. Бетховену Фета удастся то, что не удавалось герою Одоевского: выразить себя в музыке.

¹³⁶ См., напр., стихотворения Фета: «Как мошки зарею...», «Как отрок зарею...» (Ср.: «Как отрок зарею / Лукавые сны вспоминает, / Я звука душою / Ищу, что в душе обитает» [Фет 2002: 80]) и др.

То нахлынут, то бездну откроют,
Как волна обнажает утес [Фет 2002: 70]¹³⁷.

Таким образом, можно предварительно заключить, что семантический ореол музыки Бетховена в зрелом творчестве Фета связан с представлением о художнике, настраивающем свою душу на разрешение драматически-напряженных переживаний. Музыка Бетховена не только открывает перед лирическим субъектом надежду на встречу с героиней в иномирном пространстве, но преодолевает «невыразимость», обусловленную динамичностью душевных движений, исцеляет душу самого художника и слушателя его музыки через полноту высказывания¹³⁸.

Образ музыки Бетховена, возможно, косвенно отразился и в позднем стихотворении Фета с «бетховенским» заглавием “*Quasi una fantasia*”. Стихотворение датировано 31 декабря 1889 года. К этому времени Фет уже был знаком с отрывком из письма П. И. Чайковского великому князю Константину Константиновичу, который переслал поэту этот фрагмент¹³⁹:

¹³⁷ В. П. Боткин, рецензент «Собрания стихотворений» Фета 1856 г., охарактеризовал этот текст так: «Что это такое? чувствуешь, что *на дне* этого хаоса бьется что-то живое, какое-то глубокое чувство, которое в долгую бессонную ночь томится в своих неопределенных порывах; чувствуешь, что в этой пуганице бродит какая-то тайная, безымянная тревога, охватившая душу и вызывающая *из глубины* ее смутные образы, которых не в силах уловить сознание» [Боткин: 217].

Интересно, что в 1890-е годы было написано стихотворение Константина Случевского, ориентированное одновременно на несколько стихотворений Фета и, как нам представляется, на приведенный выше «бетховенский» отрывок. Случевский изображает пространство души слушателя «Девятой симфонии» Бетховена, стремящегося воплотить услышанную музыку в слово: «Слушаю, слушаю долго, — и образы встали... / Носятся шумно... Но это не звуки, а люди, / И от движенья их ветер меня обвевает... / Нет, я не думал, чтоб звуки могли воплощаться! / Сердце, что море в грозу, запекает и бьется! / Мысли сбежались и дружно меня обступили. / Нет! Я не в силах молчать: иль словами скажитесь, / Или же звуков мне дайте — сказать, что придется!..» [Случевский 2004: 105]. Младший современник поэта, видимо, улавливает ассоциацию поэтического «косноязычия» лирического «я» с трудностями вхождения в музыкальный мир Бетховена, которую можно найти у Фета.

¹³⁸ Ср. в стихотворении Фета «Муза» (1887): «К чему противиться природе и судьбе? / На землю сносят эти звуки / Не бурю страстную, не вызовы к борьбе / А исцеление от муки [Фет 2015: 197].

¹³⁹ Письмо великого князя датировано 1 октября 1888 г. В 1872–1873 гг. Чайковский написал музыку на текст стихотворения Фета «Anruf an die Geliebte (Бетховена)». Романс

<...> Скорее можно сказать, что Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область. Поэтому часто Фет напоминает мне Бетховена, но никогда Пушкина, Гете, или Байрона, или Мюссе. Подобно Бетховену, ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя бы и сильным, но ограниченными пределами слова. *Это не просто поэт, а скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом.* От этого также его часто не понимают, а есть даже и такие господа, которые смеются над ним, или находят, что стихотворение вроде:

Уноси мое сердце в звенящую даль
есть бессмыслица. Для человека ограниченного и в особенности не музыкального, пожалуй, это и бессмыслица, — но ведь не даром же Фет, несмотря на свою несомненную для меня гениальность, вовсе не популярен, тогда как Некрасов с его ползающей по земле поэзией — идол огромного большинства читающей публики [ЛН II: 726–727]¹⁴⁰.

Неизвестно, читал ли Чайковский статью Фета «Два письма о значении древних языков...», но композитор развивает здесь ту же тему, что и Фет в приведенном выше фрагменте о Бетховене (ср.: «поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом»). Чайковский разрешает проблему поэтического «косноязычия» Фета по-своему, указывая на причину «невывразимости», которой оказывается поэтическое новаторство Фета, требующее перевода на более сложный, с его точки зрения, музыкальный язык. Параллель между сочинением инструментальной музыки и творческим процессом лирического поэта раскрывается в письме Чайковского Надежде Филаретовне фон Мекк от 15 декабря 1878 г.:

Как пересказать те неопределенные ощущения, через которые переходишь, когда пишется инструментальное сочинение без определенного сюжета? Это чисто лирический процесс. Это музыкальная исповедь души, на которой многое накопилось, и которая по существенному свойству своему изливается посредством звуков, подобно тому, как лирический поэт высказывается стихами. Разница только та, что музыка имеет несравненно более могущественные средства и более тонкий язык для выражения

назывался «Пойми хоть раз тоскливое признание...» и был опубликован в 1873 г. О романах Чайковского на стихи Фета см.: [Орлова: 41–47; Розанова].

¹⁴⁰ См. то же: Чайковский – К. Р. 26 августа 1888 г. [К. Р.: 51–52].

тысячи различных моментов душевного настроения (цит. по: [Орлова: 41–42]).

Приведем текст стихотворения Фета “Quasi una fantasia”:

Сновиденье,
Пробужденье,
Таёт мгла.
Как весною,
Надо мною
Высь светла.

Неизбежно,
Страстно, нежно
Уповать,
Без усилий
С плеском крылий
Залетать

В мир стремлений,
Преклонений
И молитв;
Радость чужья,
Не хочу я
Ваших битв [Фет 2015: 36].

Стихотворение написано относительно редким не только для русской поэзии XIX века, но и для самого Фета размером — двустопным хореем¹⁴¹. В комментариях к «Переписке» Полонского и Фета [ЛН I: 785],

¹⁴¹ Отметим, что метрическая структура стихотворения позволяет усмотреть здесь и одностопный анапест. Укажем на важный претекст “Quasi una fantasia” — стихотворение «Сны и тени...» (<1859>): «Сны и тени / Сновиденья, / В сумрак трепетно манящие, / Все ступени / Усыпленья / Легким роем преходящие, // Не мешайте / Мне спускаться / К переходу сокровенному, / Дайте, дайте / Мне умчаться / С вами к свету отдаленному. // Только минем / Сумрак свода, — / Тени станем мы прозрачные / И покинем / Там у входа / Покрывала наши мрачные» [Фет 2014: 143]. Связь между этими двумя стихотворениями Фета была замечена еще Вл. Соловьевым, охарактеризовавшим их в статье «О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского» (1890) как «музыкальные». Говоря о стихотворении «Сны и тени...», Соловьев акцентирует мотив бесформенности начальных стадий «лирического творчества»: «Чтоб уловить и фиксировать эти глубочайшие душевные состояния, поэзия должна почти слиться с музыкой; здесь в особенности мы имеем откровение той заветной глубины душевной, “где слово немеет, где царствуют звуки, где слышишь не песню, а душу певца”».

а также к «Переписке» Фета и великого князя Константина Константиновича [ЛН II: 805] указано, что заглавие стихотворения подразумевает «Лунную» сонату Бетховена, № 13 (Op. 27, № 1). Оба комментария ошибочны, так как «Лунная» соната — это соната № 14 (Op. 27, № 2). Новейшие комментаторы решили уточнить примечание Б. Я. Бухштаба, указавшего на Сонату № 13, которая имеет такое же авторское название, как и соната № 14: “Sonata quasi una fantasia” [Бухштаб: 676]. Ритмический рисунок стихотворения и его образность трудно связать с «Лунной» сонатой, имеющей трагический характер и написанной в тональности *cis-moll*, которая окрашена особой музыкальной семантикой. Прочитаем музыковеда Л. Кириллину, профессора Московской консерватории, автора новейшего исследования о творчестве Бетховена:

Тональность *cis-moll* в немецкой барочной традиции обладала отчетливой «пассионной» семантикой именно благодаря тому, что по-немецки «диез» и «крест» обозначаются одним и тем же словом, и четыре «креста» в ключе заставляли некоторых композиторов придавать этой тональности символический смысл. Яснее всего он выражен в музыке И. С. Баха (тема фуги *cis-moll* из ХТК I даже содержит так называемую «фигуру креста»), и Бетховен, вероятно, знал об этой символике. Несколько модернизируя барочную семантику, К. Ф. Д. Шубарт писал о *cis-moll*: «Покаянная жалоба, доверительная беседа с Богом, с другом и со спутницей жизни; вздох неудовлетворенной дружбы и любви находятся в его пределах». Другой старший современник Бетховена, композитор и теоретик Ю. Г. Кнехт, полагал, что *cis-moll* звучит «с выражением отчаяния». Таким образом, сам выбор тональности *cis-moll* уже многое говорил тогдашнему слушателю о содержании музыки [Кириллина: 232–233].

Очевидно, что стихотворению Фета “Quasi una fantasia” сложно приписать «пассионную семантику» или «выражение отчаяния». Сразу можно исключить и третью часть «Лунной» сонаты — “Presto agitato”,

Фет мастер, как никто, именно в этом роде лирики, и именно за относящиеся сюда стихотворения он главным образом подвергался осмеянию своих порицателей. Между тем в общем составе лирической поэзии отдел подобных стихотворений совершенно необходим: они в простейшем и чистейшем виде представляют коренное лирическое настроение, истинный фон всякой лирики. Здесь поэт как бы открывает нам самые корни лирического творчества, которые сравнительно с цветущим растением, конечно, темны, бледны и бесформенны» [Соловьев 1990: 272–273].

так как она характеризуется особым, весьма напряженным драматизмом. Более светлой и спокойной является вторая часть сонаты — Allegretto, однако она традиционно описывается музыковедами как «женский портрет»¹⁴² и, очевидно, что прямое соотнесение сочинения Фета с этой частью также не представляется возможным. Обратим внимание, что стихотворение написано на исходе 1889 г., это год литературного юбилея Фета, который отмечался в Москве, и, вероятно, дата 31 декабря намекает на подведение поэтом итогов года. Стихотворение было отправлено в начале следующего — 1890, года двум корреспондентам поэта — Я. П. Полонскому и великому князю Константину Константиновичу. Оба принадлежали к числу тех немногих сочувственников Фета, для которых его литературный юбилей стал большим личным событием. Так, великий князь отметил юбилей Фета в Петербурге, пригласив к себе литераторов, высоко ценивших его поэзию (см. об этом: [ЛН II: 734]). Как известно, именно стараниями великого князя Фету было пожаловано к юбилею звание камергера, а сам Константин Константинович был не только постоянным адресатом эпистолярных посланий поэта, но и его верным учеником, поэтом «фетовской школы». Обращение Фета к Бетховену в «итоговом» стихотворении могло быть мотивировано и другими, собственно «музыкальными» обстоятельствами.

Во-первых, великий князь был музыкантом-исполнителем, т. е. принимал участие в концертах как пианист и время от времени информировал Фета о программах своих выступлений¹⁴³. Не будучи, разумеется, столь музыкально одаренным, как его корреспондент Чайковский, поэт К. Р. тем не менее постоянно размышлял о соотношении музыки и слова, поэтому вполне закономерно, что Фет посылает

¹⁴² Ср.: «Суть воплощенного здесь женского портрета отнюдь не проста: это не бесплотное создание из романтической поэзии и в то же время не хладнокровная кокетка из галантных романов XVIII века, а нечто среднее между ними, существо искусительно прелестное и улыбочиво неуловимое (нечто похожее прочитывается и в некоторых страницах Сонаты-фантазии ор. 27 № 1)» [Кириллина: 234].

¹⁴³ Ср., например: «Постоянные выезды в свет, домашний спектакль, где я участвовал, и концерт, в котором я завтра при огромном стечении гостей играю наизусть с оркестром фортепьянный концерт Моцарта (D-moll), слишком действуют на душу, чтобы не пожелать нравственного отдохновения» (письмо К. К. Романова Фету от 4 марта 1889 г. [ЛН II: 753]).

«музыкальное» стихотворение своему ученику. Во-вторых, как уже говорилось, начиная со второй половины 1850-х гг. Фет слушал сонаты Бетховена в исполнении М. П. Боткиной¹⁴⁴. Известно, однако, что ему приходилось знакомиться и с интерпретациями других исполнителей¹⁴⁵. Мы уже писали, что Фет в своей лирике ориентируется на конкретные музыкальные тексты чаще всего после повторного прослушивания известных ему ранее музыкальных произведений. Кроме того, в поле слуха Фета могли оказаться не только “Adagio sostenuto”, но другие «адажио» бетховенских сонат, которые, по свидетельству В. П. Боткина, исполняла его сестра: «Вчера вечером я просил Машу сыграть несколько *adag*’ий из сонат Бетховена — и <...> я не мог спать и до утра повертелся в постели» (цит. по: [ЛН I:

¹⁴⁴ В ноябре 1857 г., через несколько месяцев после свадьбы, М. П. Боткина исполняет медленную часть (адажио) сонаты Бетховена (см.: [Благоволина: 218]) и под впечатлением ее игры поэт создает стихотворение, которое в письме от 4/16 ноября посылает брату своей жены, кратко изложив историю его создания: «Эта штука вдруг запела у меня в ушах, когда Мари сыграла сонату Бетховена. *Какое тут соотношение — не спрашивай*» [Там же]. Комментатор переписки Фета и В. П. Боткина предполагает, что «речь идет скорее всего о первой части (“Adagio sostenuto”) 14-й, т. е. знаменитой “Лунной” сонаты Бетховена» [Там же], однако это всего лишь предположение, которое нельзя проверить, даже обратившись к анализу стихотворения Фета. В центре стихотворения оказывается не столько музыка Бетховена, сколько воспоминание лирического субъекта о событиях прошлого (давнопрошедшего и только что случившегося). По-видимому, отсутствие «соотношения», о котором говорит Фет, связано не только с той, о ком вспоминает «я» (предположительно, это Мария Лазич), но и с музыкой, особенности которой в стихотворении прямо не отражаются: «Вчера я шел по зале освещенной / Где так давно встречались мы с тобой. / Ты здесь опять! Безмолвный и смущенный / Невольно я поникнул головой. // И в темноте неясного сознания / Былые дни я различал едва, / Когда шептал безумные желанья / И говорил безумные слова. // Знакомыми напевами томимый / Стою. В глазах движенье и цветы / И кажется: летя под звук любимый / Ты прошептала кротко: “Что же ты?” // И звуки те ж, и те ж благоуханья, / И чувствую: пылает голова, / И я шепчу безумные желанья / И лепечу безумные слова» [Фет 2002: 258].

¹⁴⁵ Так, Е. С. Протопопова (в замужестве Бородина), по воспоминаниям Фета, исполняла у них в доме мазурки Шопена, но, по свидетельству самой пианистки, в ее репертуар входили и сонаты Бетховена: «Как мало тогда хорошего вообще играли! сонаты Бетховена сводились всего к трем: к *Аппассионате*, *Патетике* да к знаменитой *cis-moll*’ной *quasi una fantasia* <...> Все уже это я прошла с моим последним учителем, Шпаковским, учеником Листа, крупным, блестящим пианистом и отличным, образованным музыкантом. С ним переиграла все крупнейшие и лучшие сонаты Бетховена <...> [Бородина: 245].

206]). До сих пор остается невыясненным, какие произведения были исполнены на единственной «пятнице» Я. П. Полонского в Петербурге, которую посетил Фет в 1889 г. Неизвестен также полный объем музыкального репертуара, с которым Фет соприкасался в доме Толстых. Мы знаем из воспоминаний Т. Кузминской, какие романсы русских композиторов были исполнены у Толстых в 1877 г., когда Феты гостили в Ясной Поляне [Кузминская: 145], однако Толстой, как хорошо известно¹⁴⁶, исполнял и любил сонаты Бетховена. В мемуарах Фет вспоминает, как Толстой играл Бетховена в его доме: «Чуткий эстетик по природе, граф так и набросился на фортепианную игру с нашей М-лле Оберлендер. Он садился играть с нею в четыре руки, и таким образом они вместе переиграли чуть ли не всего Бетховена» [Фет 1890: 328].

Итак, возводить стихотворение “*Quasi una fantasia*” к какому-либо одному произведению Бетховена представляется неосмотрительным, но можно предположить, что «бетховенское» заглавие указывает на обобщенный образ фортепианной музыки Бетховена. Если мы сравним “*Quasi una fantasia*” с рассмотренными выше “*Anruf an die Geliebte...*” и «бетховенским» фрагментом из статьи 1867 г., то между тремя текстами можно увидеть определенное сходство. Все они говорят о стремлении/переходе лирического субъекта/художника из обыденного/земного мира в мир творчества/искусства или иномирное пространство. Но если в двух текстах, написанных Фетом в «зрелый» период, такой переход мучителен или даже невозможен, то в стихотворении “*Quasi una fantasia*” он осуществляется лирическим «я» неоднократно и успешно: лирический субъект покидает «мглу» легко, «без усилий» (ср. «Без усилий / С плеском крылий / Залетать»). По мнению Э. Кленин, поэтика позднего Фета по сравнению с «ранним» и «зрелым» периодом его творчества отличается большей лаконичностью и тенденцией к компрессии текста (см.: [Кленин: 307–321]). Действительно, в этом стихотворении просматривается лирический сюжет, который, как было отмечено выше, неоднократно развивался Фетом, и не только в стихах «бетховенской» тематики. Однако в “*Quasi una fantasia*”

¹⁴⁶ Ср. признание Толстого в письме к А. А. Толстой в августе 1857 г.: «... разыгрывал *Andante* Бетховена и проливал слезы умиления» (цит. по: [Эйгес: 242]).

полностью редуцирован мотив «невыразимости». Таким образом, та «духовная гимнастика», которой «подвергался» Фет для постижения музыкального мира Бетховена и о которой он писал в цитированной выше статье, как бы дала свои результаты и теперь вхождение в негероический (ср.: «Не хочу я / Ваших битв») мир музыкального искусства оказывается для поэта более легким.

Подводя итоги, можно сказать, что круг образов, мотивов и ассоциаций, образующих семантический ореол музыки Бетховена в творчестве Фета, претерпевает известную эволюцию. В пору непростого для поэта постижения фортепианных сочинений Бетховена Фет связывает сложившиеся в романтической культуре представления о музыке композитора с мотивами поэтического «косноязычия», творческого бессилия и их преодоления в собственной лирике. В позднем творчестве поэта музыка Бетховена ассоциируется с цельным, гармоничным и лишенным противоречий миром искусства. Однако, как было показано в статье, в последнем «бетховенском» стихотворении меняется и поэтический язык Фета: поэт отказывается от метафорики «водного потока» и детализированной психологизации бетховенской топики.

ПОЭТИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ В ЦИКЛЕ А. ФЕТА “ROMANZERO”: ПЕРЕВОД МУЗЫКИ В СЛОВО

Стихотворения, вошедшие в поэтический цикл “Romanzero”, написаны в июле–августе 1882 г. и опубликованы в первом выпуске сборника Фета «Вечерние огни» (1883). Эти тексты еще не становились объектом исследовательского интереса. Заглавие цикла, возможно, связано с выходом в свет 15-го тома «Собрания сочинений Генриха Гейне в переводе русских писателей» (1881) под редакцией В. Чуйко. В издание были включены стихи книги «Романцero» (1851) (см. об этом: [Кузьмина 2008: 135; Фет 2014: 375]). Кажется, не отмечалось и то, что последняя книга Гейне могла ассоциироваться у позднего Фета с окончанием творческого пути и символикой заглавия его собственного сборника «Вечерние огни».

В статье И. Кузьминой, опубликованной в № 2 «Русской литературы» за 2008 г., напечатаны некоторые письма к Фету его многолетней корреспондентки и близкого друга — Александры Львовны Бржеской¹⁴⁷. Как следует из ее посланий¹⁴⁸, в одном из писем, от 1 августа 1882 г., Фет отправил ей три стихотворения: «Встречу ль яркую в небе зарю...», «Знаю зачем ты, ребенок больной...» и «В страданьи блаженства стою пред тобою...», вошедшие позже в цикл “Romanzero”; автографы стихотворений датированы соответственно 15 июля, 22 июля и 2 августа¹⁴⁹. Представляется, что на создание этих текстов поэта вдохновила, как можно судить по откликам Бржеской, песня Шуберта на стихи Шиллера «Жалоба девушки», исполненная племянницей его жены Ольгой Щукиной, которая гостила у Фетов в Воробьевке в июле 1882 г.

В письме А. Л. Бржеской от 27 июля 1882 г. читаем:

¹⁴⁷ О Бржеской см.: [Блок Г.].

¹⁴⁸ Ответные письма Фета к Бржеской не сохранились.

¹⁴⁹ Последняя датировка в автографе именно такова, хотя в послании Бржеской 11/23 сентября говорится о письме Фета от 1 августа [Кузьмина: 135].

Воспоминания Ваши при звуках шубертовской “Mädchen<s> Klage” тронули меня отрадно. Да, эти звуки задушевной мелодии, спетые более душой, чем голосом нашего незабвенного, всегда живы в моем сердце... и Вы помните, добрый друг его! Помните, что никто так не поет, как он пел... (цит. по: [Кузьмина: 138]).

«Незабвенный» — это умерший в 1868 г. Алексей Федорович Бржеский, херсонский помещик, поэт-дилетант и близкий друг Фета. На сестре Бржеского был женат бывший офицер Орденского полка М. И. Петкович, в доме которого Фет познакомился с будущей возлюбленной — Марией Лазич. Для нас важно, что сочинение Шуберта, вновь прослушанное Фетом в июле 1882 г. («из другой комнаты», как уточняет в одном из последующих писем Бржеская), связывается с воспоминанием об иных, скорее всего неоднократных исполнениях того же произведения в прошлом¹⁵⁰. Очевидно, что *воспоминание об услышанной в прошлом музыке* является одним из важных внетекстовых факторов, формирующих поэтику некоторых стихотворений Фета.

Прежде, чем перейти к стихам “Romanzero”, выскажем некоторые предварительные замечания о механизмах отражения в лирике Фета вокальной музыки.

Когда Фет выносит в заглавие стихотворения имя композитора, название музыкального жанра или описывает исполнение произведения, — это чаще всего вокальная музыка (ср.: «Ревель (После представления Фрейшица¹⁵¹)» <1855>; «Anruf an die Geliebte (Бетховена)» <1857>; «Шопену» <1882>; «Романс» <1882> и др.).

Известно, что Фет не только не получил профессионального музыкального образования, но, в отличие, например, от Льва Толстого и других близких ему литераторов, не умел играть ни на одном музыкальном инструменте (попытки приемного отца приобщить будущего поэта к музыке в раннем детстве, если верить ироническому свидетельству самого Фета, потерпели фиаско)¹⁵².

¹⁵⁰ Судя по письму корреспондентки Фета, песня Шуберта исполнялась А. Ф. Бржеским на немецком языке.

¹⁵¹ Имеется в виду опера Карла Марии фон Вебера «Вольный стрелок» (“Der Freischütz”, 1821).

¹⁵² В мемуарах «Ранние годы моей жизни» читаем: «Так как мне пошел уже десятый год, то отец, вероятно, убедился, что получаемых мною уроков было недостаточно, и снова

Тем не менее, Фет переводил с языка музыки на язык слова *ритмический рисунок, динамические оттенки, «настроение»* романса или песни. Однако первоначальный импульс все-таки шел в стихах поэта от слова — т. е. того текста, на который была написана музыка.

Когда композитор создает музыку к стихам, он меняет в них смысловые акценты и, тем самым, авторскую концепцию стихотворения. Так происходит, например, если первый слог слова приходится на сильную долю в такте или благодаря распеванию слога, а также повторам лексемы, стиха или последней части катрена в конце музыкального периода и т. п. В результате подобных изменений единицей восприятия музыкально-словесного сочинения становятся отдельные слова или фразы, создающие в сознании адресата новые смысловые единства. Как утверждает А. Махов, автор названной выше книги «Идеи словесной музыки в европейской поэтике», «Безразличная к синтаксической структуре текста, которая неизбежно не совпадает с собственно музыкальной структурой, музыка вторгается в него и ставит в нем свои, внесинтаксические акценты» [Махов: 193]¹⁵³.

нанял ко мне семинариста Василия Васильевича. В то же время отец заботился о доставлении мне общественных талантов. На мое стремление к стихам он постоянно смотрел неблагоприятно, зато музыку считал верным средством для молодого человека быть всюду приятным гостем. Решено было, что так как я буду служить в военной службе и могу попасть в места, где не случится фортепьяно, то мне надо обучаться игре на скрипке, которую удобно всюду возить с собою. Последнее мнение поддержал и отец Сергей, весьма образованный мценский священник, к тому же и музыкант; родители мои нередко прибегали к нему за советами в домашних недоразумениях. По просьбе отца моего, отец Сергей купил для меня скрипку и подговорил скрипача приезжать на урок два раза в неделю. Помню, с каким отчаянием в течение двух зимних месяцев я вечером наполнял дом самыми дикими звуками. Но судьбе угодно было избавить меня и дом от незаслуженной пытки. Во-первых, музыкальный мой учитель, вероятно, запил и перестал являться на уроки, а затем, сделавшись позднее страстным любителем птиц, я ночью услышал удар сорвавшейся с окна клетки. Убедившись, что уронила ее кошка, пробравшаяся к щеглу, я вне себя в полумраке, за отсутствием другого орудия, схватил со стены смычок и ударил им кошку так усердно, что смычок разлетелся на куски. На другой день со слезами я похоронил в саду пестрые останки щегла» [Фет 1893: 30–31].

¹⁵³ Ср. также: «Вокальная песня — это содружество мелодии и стиха, нерасторжимое единство, в котором мелодия и слова сливаются, и каждый из компонентов испытывает влияние другого. Как правило, стихотворение существует до мелодии и принимает участие в ее рождении, но мелодия, своевольно распределяясь по тексту, вносит

Представляется, что эта закономерность в соотношении музыки и слова вокального произведения отразилась и в поэзии Фета. Музыкально-словесные впечатления могли порождать в его сознании цепочки ассоциаций, где на первом плане находилась не столько музыка, сколько вербальный текст, в том числе переживший функциональный сдвиг в контексте музыки. Воспринятые музыкальные впечатления накладывались на литературные ассоциации, связанные с традицией русской поэзии, и на биографические воспоминания об исполнении того же самого вокального произведения в другое время и другом месте. Если предположить, что стихотворения, вошедшие в цикл “Romanzero”, были инспирированы повторным слушанием «Жалобы девушки» Шуберта/Шиллера в июле 1882 г., то можно попытаться реконструировать те поэтические смыслы, которые могли возникнуть в сознании Фета и отразиться в цикле “Romanzero”.

Цикл состоит из четырех текстов и характеризуется определенной композиционной симметрией: два из них (первый и третий) включают в себя три катрена и противопоставлены второму и четвертому стихотворениям, состоящим из двух строф. Первые три стихотворения в свою очередь противопоставлены последнему по метрическим параметрам — они написаны трехсложными размерами: четырехстопным дактилем, трехстопным анапестом и четырехстопным амфибрахийем, — а четвертый текст — четырехстопным ямбом. Композиционная структура цикла тесно связана с его поэтическими смыслами.

Стихотворение «Знаю зачем ты, ребенок больной...» представляет собой характерное для поэтики позднего Фета «видение» «я», когда в его воображении под влиянием внешнего импульса, например, прослушанного музыкального произведения, возникает некоторая картина:

в него существенные изменения. Какие-то слоги долго расппеваются, другие, наоборот, проглатываются; изменяется фонетика, сдвигаются логические ударения — стихотворение все перекраивается, растворяется в музыке. Рождается новый, синкретический музыкально-языковой текст, с новой фонетикой, синтаксисом, и, конечно, с новым значением» [Ланглебен: 91].

Знаю зачем ты, *ребенок больной*,
 Так неотступно все смотришь за мной;
 Знаю с чего на большие глаза
 Из-под ресниц наплывает слеза.

Там у вас *душно*, там *жаркая* грудь
 Разу *не может прохладой дохнуть*;
 Да, *нагоняя на слабого страх*,
Плавает коршун на темных кругах.

Только вот *здесь, среди заветных цветов*,
 Тень распростерла таинственный кров,
 Только в сердечке *поникнувших роз*
 Капли застыли младенческих слез [Фет 2014: 45].

На «видение» [Klenin: 171–175] намекает, в первую очередь, прямая цитата из поэмы А. Григорьева 1847 г. «Видения», основанной на автобиографических воспоминаниях о Фете и с эпиграфом из Гейне. «Ребенком», правда, у Григорьева названа не героиня, а лирический герой: «*Ребенок бледный, грустный и больной...* / На нем тоска с младенчества легла...» [Григорьев 2001: 193].

Со стихотворением Шиллера “Des Mädchens Klage” (1798) и одноименной песней Шуберта (1816) текст Фета сближает образ плачущей героини-ребенка, чья скорбь вызвана разлукой с возлюбленным. У Шиллера лирических персонажей разлучает смерть возлюбленного; у Фета идет речь об умершей героине, которая возникает перед «я» в его воображении; в обоих стихотворениях разлученные находятся в разных мирах. Девушка у Шиллера сама называет себя ребенком и молит Богородицу забрать ее в мир иной, так как она больше не в силах тосковать по умершему возлюбленному (“*Du Heilige rufe dein Kind zurück, / Ich habe genossen das irdische Glück, / Ich habe gelebt und geliebet!*”, *пер.*: «Святая Дева, призови свое дитя обратно, / Я наслаждалась земным счастьем, / Я жила и любила»¹⁵⁴). Отметим, что между двумя текстами почти нет метрического сходства (у Фета — четырехстопный дактиль с мужскими клаузулами, у Шиллера — разностопный дольник).

Процитируем Шиллера:

¹⁵⁴ Подстрочный перевод здесь и далее — мой.

Der Eichwald brauset,
 Die Wolken ziehn,
 Das Mägdlein sitzt
 An Ufers Grün,
 Es bricht sich die Welle mit Macht, mit Macht,
 Und sie seufzt hinaus in die finstre Nacht,
 Das Auge vom Weinen getrübet.

“Das Herz ist gestorben,
 Die Welt ist leer,
 Und weiter giebt sie
 Dem Wunsche nichts mehr.
 Du Heilige rufe dein Kind zurück,
 Ich habe genossen das irdische Glück,
 Ich habe gelebt und geliebet!”

Es rinnet der Thränen
 Vergeblicher Lauf,
 Die Klage sie wecket
 Die Todten nicht auf,
 Doch nenne, was tröstet und heilet die Brust
 Nach der süßen Liebe verschwundener Lust,
 Ich, die himmlische, wills nicht versagen.
 “Laß rinnen der Thränen
 Vergeblichen Lauf,
 Es wecke die Klage
 Den Todten nicht auf,
 Das süßeste Glück für die trauernde Brust,
 Nach der schönen Liebe verschwundener Lust,
 Sind der Liebe Schmerzen und Klagen” [Schiller]¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Ср. менее актуальный для Фета вольный перевод этого стихотворения Жуковским: «Дубрава шумит; / Собираются тучи; / На берег зыбучий / Склонившись, сидит // В слезах, пригорюнясь, девица-краса; / И полночь и буря мрачат небеса; / И черные волны, вздымаясь, бушуют; / И тяжкие вздохи грудь белу волнуют. / “Душа отцвела; / Природа уныла; / Любовь изменила, / Любовь унесла // Надежду, надежду — мой сладкий удел. / Куда ты, мой ангел, куда улетел? / Ах, полно! я счастьем мирским насладилась: / Жила, и любила... и друга лишилась. // Теките струей / Вы, слезы горячи; / Дубравы дремучи, / Тоскуйте со мной. // Уж боле не встретить мне радостных дней; / Простилась, простилась я с жизнью моей: // Мой друг не воскреснет; что было, не будет. / И бывшего сердце вовек не забудет. // Ах! скоро ль пройдут / Унылые годы? / С всною — природы /

Если говорить о трансформациях словесного текста в музыке, то слова «глаза» и «плач» (“Auge” und “Weinen”), важные для Фета, акцентированы у Шуберта в мелодическом соответствии последнему стиху первой строфы (“Das Auge vom Weinen getrübet”, *пер.*: «Глаза заволокло от слез»; кроме того, слово “Weinen” повторяется¹⁵⁶ два раза):



[Schubert]

Второй слог каждого слова дополнительно подчеркнут тем¹⁵⁷, что он звучит дольше, чем предшествующие звуки мелодического оборота (за четвертной нотой следует половинная). Возможно, именно поэтому

Красы расцветут... // Но сладкое счастье не дважды цветет. / Пускай же драгое в слезах оживет; / Любовь, ты погибла; ты, радость, умчалась; / Одна о минувшем тоска мне осталась” («Тоска по милом», 1807) [Жуковский: 115–116]. Как мы видим, у Жуковского слово «слезы» находится в начале или середине стиха, а не в концовке строфы (т. е. занимает менее сильную позицию). Жуковский изменяет и значимый для Фета финал стихотворения, подчеркивающий у Шиллера наслаждение скорбью по возлюбленному (дословно: «Самое сладкое счастье для горящей груди — это боль и плач по исчезнувшей радости прекрасной любви»).

¹⁵⁶ Характеризуя особенности «повторов» в песнях Шуберта, музыковед Ю. Хохлов пишет: «Особого внимания заслуживают введенные Шубертом в своих песнях повторы поэтического текста — повторы различных по “масштабам” единиц, начиная от строфы и кончая отдельным словом. Повторы текста всегда — в большей или меньшей степени разрушают поэтическую форму — даже тогда, когда они не причиняют ущерба ясности, разборчивости текста. Такие повторы, разрывающие смысловую связь слов и довольно распространенные во многих образцах итальянской оперы, в австрийской и немецкой песне относительно редки. <...> Это в полной мере приложимо и к Шуберту. Однако в общем он прибегает к повторам текста чаще своих предшественников в песне» [Хохлов: 245].

¹⁵⁷ В другой редакции песни Шуберта акцентируются, наоборот, первые слоги этих слов, а протяженность слова *getrübet* увеличивается за счет мелизма.

в конце первой строфы у Фета появляется плачущая героиня-ребенок с затуманенным взором¹⁵⁸, изображенная «крупным планом»¹⁵⁹:

<...>

Знаю с чего на большие глаза

Из-под ресниц наплывает слеза [Фет 2014: 45].

Стихотворение Фета написано в балладном ключе: в нем можно обнаружить отсылки, по крайней мере, к двум известным балладным текстам. Видимо, не будет ошибкой заключить, если принять гипотезу о песне Шуберта как исходном импульсе к сочинению «Знаю зачем ты...», что музыкально-словесный ряд «Жалобы девушки» сопрягается у Фета с лирическим сюжетом баллады Гете/Жуковского «Лесной царь»¹⁶⁰.

Именно «Лесной царь» становится основным дешифрующим текстом для «Знаю зачем ты, ребенок больной...». Так, образы больного ребенка, духоты/жары, стесненности дыхания, опасности со стороны мира природы; прохлады («тени») и цветов воскрешают в памяти читателя смысловой строй «Erlkönig». Примечательно, что «я» в стихотворении окружает пейзаж, отчасти похожий на прекрасный мир, обрисованный в речи лесного царя к ребенку («Цветы бирюзовы, жемчужны струи»; ср. также у Гете: “*manch bunte Blumen sind an dem Strand*”; “*meine Töchter führen den nächtlichen Reihn, / und wiegen und tanzen und singen dich ein*”).

«Я» в стихотворении Фета, таким образом, может ассоциироваться с губителем героини-ребенка, а ее настойчивый взгляд, направленный на героя (немая жалоба), скорее всего, связан с адресованным ему упреком и желанием вырваться из душного мира, чтобы обрести свободное дыхание в тени рядом с «заветными цветами».

Другой балладный контекст, не столь очевидный на первый взгляд, задается метрическим рисунком, сходным с «Морской царевной»

¹⁵⁸ Важным для Фета оказывается и глагол *trüben* — затуманивать, мутнеть.

¹⁵⁹ Вывод носит гипотетический характер, так как нам ничего неизвестно об индивидуальной манере исполнения Шуберта Бржеским, а также пока неизвестны издания песен Шуберта, которыми мог пользоваться исполнитель.

¹⁶⁰ Отметим, что Фет упоминает «Лесного царя» Шуберта в мемуарах «Ранние годы моей жизни» незадолго до рассказа о смерти Елены Лариной (Марии Лазич) [Фет 1893: 528].

Лермонтова (четырёхстопный дактиль со сплошными мужскими клаузулами) и вводящим неявно тему «погубленной красоты»¹⁶¹.

В стихотворении «Знаю зачем ты, ребенок больной...» Фет зашифровывает образ могилы («Там у вас душно, там жаркая грудь / Разу не может прохладой дохнуть, / Да, нагоняя на слабого страх, / Плавает коршун на темных кругах»). Лирический сюжет Шиллера/Шуберта трансформируется и превращается в историю о страданиях умершей героини. Заканчивая разговор о первом тексте цикла, подчеркнем, что в стихотворении отсутствует «звуковой ландшафт»¹⁶², оно беззвучно¹⁶³.

Во втором стихотворении «Встречу ль яркую в небе зарю...» резко меняется настроение «я». Герой представлен здесь путником (*der Wanderer*), который перемещается в природном пространстве, беседуя с зарей, звездами, лесным ключом. Исчезают «балладность» и драматическое напряжение; появляются песенные мотивы в характерном изводе музыкального романтизма:

Встречу ль яркую в небе зарю,
Ей про тайну свою говорю,
Подойду ли к лесному ключу
И ему я про тайну шепчу.

А как звезды в ночи задрожат,
Я всю ночь им рассказывать рад;
Лишь когда на тебя я гляжу,
Ни за что, ничего не скажу [Фет 2014: 45].

¹⁶¹ В качестве ассоциативного фона здесь могут быть рассмотрены и другие лермонтовские тексты (например, стихотворение «Три пальмы», также включающее образы «погубленной красоты», «коршуна» и смерти; не менее важен для Фета и лермонтовский топос Юга. Очевидно, что коршун «плавает» над южной степью, которая у поэта не названа). Ср. в другом стихотворении Фета: «В тиши и мраке таинственной ночи / Я вижу блеск приветный и милый, / И в звездном хоре знакомые очи / Горят в степи над забытой могилой» [Фет 2014: 14].

¹⁶² Термин «звуковой ландшафт» принадлежит Р. М. Шефery [Shafer].

¹⁶³ Можно сказать, что в звуковом плане цикл начинается с «паузы», а последующие стихотворения *наполняются* звучанием. Ср.: «С паузой в звуковом коде можно сопоставить пустоту в пространственном коде <...> существует равенство *пустота-тишина* как признак хаоса, или, уже, *иного* мира <...>» [Цивьян: 76] <курс. автора. — Л. П.>.

В стихотворении можно усмотреть семантические параллели с шубертовским вокальным циклом «Прекрасная мельничиха» (1823), где герой так и не открывает героине свои чувства, но постоянно исповедуется в них ручью, с которым у него складываются наиболее доверительные и близкие отношения. Ср., например, в песне «Любопытный» (“Neugieriege”):

O Bächlein meiner Liebe,
Was bist du wunderbarlich!
Will's ja nicht weitersagen,
Sag, Bächlein, liebt sie mich [Müller]¹⁶⁴.

И у Фета, и у Шуберта/Мюллера подчеркнут мотив невысказанного чувства или «тайны» (в автографе это стихотворение Фета так и называлось — «Тайна»). «Рассказывание», возможно, является метафорой пения¹⁶⁵, а «я», — скорее всего, поэт, на что ясно намекает «ключ», один из частотных мотивов в лирике Фета. Несмотря на резкий смысловой контраст между первым и вторым текстом, они объединены мотивом умолчания о самом главном (в первом стихотворении «ты» лишена возможности говорить о причинах своего мучительного состояния, во втором — «я» считает нужным скрывать от возлюбленной свое чувство). Однако здесь появляется, наконец, звук, человеческий голос, динамизирующий лирический сюжет, так как именно рассказывание/пение становится импульсом к движению героя в природном пространстве¹⁶⁶.

Таким образом, лирический субъект во втором стихотворении как бы уходит от мучительного видения и связанных с ним воспоминаний в мир музыкально окрашенных впечатлений, смягчающих душевную драму. Тем не менее, если считать, что музыкальным претекстом

¹⁶⁴ Ср. в подстрочном переводе: «О ручеек моей любви, / Какой же ты капризный! / Ведь я никому больше не скажу, / Скажи, ручеек, любит она меня?».

¹⁶⁵ Голос героя в цикле «Прекрасная мельничиха» часто изменяет громкость и тембр. Ср. у Фета: «Встречу ль яркую в небе зарю, / Ей про тайну свою *говорю*, / Подойду ли к лесному ключу / И ему я про тайну *шепчу*» [Фет 2014: 45]; и у Мюллера: “Den Morgenwinden möcht ich's hauchen ein, / Ich möcht es säuseln durch den regen Hain”, *пер.*: «Я хотел бы *вдохнуть* это утреннему ветру, *прошептать* сквозь дождливый лес».

¹⁶⁶ Ср. с ключевой идеей вокального цикла Шуберта — движение героя обусловлено поисками счастья, это путь к возлюбленной.

этого стихотворения могла быть «Прекрасная мельничиха», то следует помнить, что история влюбленного мельника у Шуберта заканчивается трагически — на дне того же ручья.

Третье стихотворение вновь сталкивает между собой «я» и «ты»:

В страданьи блаженства стою *пред тобою*,
И смотрит мне в очи душа молодая,
Стою я, овеванный жизнью иною,
Я с жизнью нездешней, я с вестью из рая.

Слетел этот миг, не земной, не случайный,
Над ним так бессильны житейские грозы,
Но вечной уснет он сердечною тайной,
Как вижу тебя я сквозь яркие слезы.

И в трепете сердце, и трепетны руки,
В восторге склоняюсь пред чуждою властью,
И мукой блаженства исполнены звуки,
В которых сказать так хочется счастью [Фет 2014: 46].

В этом кульминационном тексте цикла довольно много автореминисценций. Еще у раннего Фета находим целый ряд стихотворений, где пространственное положение лирических персонажей четко локализовано: они находятся друг против друга (визави). Это, как правило, стихотворения о «воспоминании» или слушании вокального произведения, которое может быть представлено читателю и как «видение» «я». В этих текстах подчеркивается вечность, божественность («нерукотворность») облика героини и/или окружающего ее пространства. Ср., напр.:

В благословенный день, когда стремлюсь душою
В блаженный мир любви, добра и красоты,
Воспоминание выносит *предо мною*
(Нерукотворные черты, <1857>) [Там же: 71];

Если зимнее небо звездами горит
И мечтательно светит луна,
Предо мною твой образ, твой дивный скользит,
(Словно ты из лучей создана, <1843>) [Там же: 69];

Только изредка, поздней порою,
 После скучного, тяжкого дня,
Нежный лик твой встает *предо мною*,
 И ему улыбаюся я
 («Все вокруг и пестро так и шумно...», 1856) [Фет 2014: 258];

Я пред тобой, прекрасное создание,
 Безвестных сил дыханьем окрылен;
 Ее пою, во прах упасть готовой.
 Ты *предо мной* стоишь как божество —
 И я блажен; я в каждой муке новой
 Твоей красы предвижу торжество
 («Anruf an die Geliebte (Бетховена)», <1857>) [Там же: 260].

В последнем из приведенных примеров видение сопровождается слушанием музыкального произведения; вероятно, это бетховенский цикл “An die ferne Geliebte” (см. об этом: [Фет 1986: 651]).

В стихотворениях “Anruf an die Geliebte...” и «В страданьи блаженства...» из “Romanzero”, помимо отмеченной выше общей формулы, совпадает еще несколько смысловых элементов: страданье, сопряженное с блаженством, «божественная» природа героини, иномирное начало/безвестные силы, воздействующие на героя, и, наконец, музыкальная окрашенность лирического сюжета¹⁶⁷. Однако если в «бетховенском» и «шопеновском» стихотворениях прямо указано имя композитора, а также есть намек на конкретное музыкальное сочинение, то в стихотворении из “Romanzero” не назван даже источник звука, и это представляется не случайным.

В трактате античного теоретика музыки Боэция, чьи труды могли быть известны Фету, «мировая музыка» (“musica mundana”) противопоставлена «музыке человеческой» (“musica humana”)¹⁶⁸. Однако даже если Фет не читал Боэция, он, несомненно, усвоил эти мифопоэтические представления из литературной традиции. В нашем случае можно

¹⁶⁷ Столь же близки между собой по ряду совпадающих образов третье стихотворение цикла “Romanzero” и написанное предположительно в том же 1882 г. «Шопену». Ср.: «Под чарующие звуки, / То же счастье, те же муки, / Слышу трепетные руки — / Ты еще со мной» [Фет 2014: 146].

¹⁶⁸ См. об этом подробнее: [Гервер: 16–30].

говорить о том, что Фет апеллирует к «мировой музыке»¹⁶⁹ (ср.: «Стою я, овеянный жизнью иною, / Я с жизнью нездешней, я с вестью из рая». // Слетел этот миг, не земной, не случайный, / Над ним так бессильны житейские грозы»; «<...> В восторге склоняюсь пред чуждою властью, / И мукой блаженства исполнены звуки, / В которых сказаться так хочется счастью»).

В литературе указывалось, что источник звука в произведениях поэтов начала XX в. не обозначается в тех случаях, когда его невозможно определить или он имеет неземное происхождение [Гервер: 16–19]. Уточним, что эта закономерность относится и к романтической или неоромантической поэзии XIX в. Таким образом можно сказать, что в стихотворении «В страданьи блаженства стою пред тобою...» Фет описывает мистическое переживание «я», импульс к которому дает музыка неземного происхождения и облик героини, являющейся в «видении» одновременно с музыкой. Но возможна и иная интерпретация этого фрагмента, более традиционная. «Звуки» — проявление «музыки души», которая еще не стала и, возможно, не станет словом («Но вечной уснет он сердечную тайной, / Как вижу тебя я сквозь яркие слезы»)¹⁷⁰.

«Музыка души» и «слово как музыка души» — это две важные для Фета метафоры, которые восходят ближайшим образом к традиции немецкого романтизма и подразумевают связь с мировой музыкой, “musica mundana”. Наконец, третья возможность интерпретации стихотворения заключается в том, что музыкальное произведение, отражающее «мировую музыку», исполняет или исполняла когда-то в прошлом сама героиня. Скорее всего, Фету было известно гегелевское определение музыки как «искусства души», которое «непосредственно обращается к другой душе» [Hegel: 262] (ср.: «И смотрит мне в очи душа молодая»).

¹⁶⁹ Сам Фет для обозначения иномирной природы музыки предпочитал использовать понятие «музыка сфер», восходящее к концепции Пифагора. См. его статью «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании» (1867) [Фет 2006: 278].

¹⁷⁰ Ср. в раннем стихотворении Фета: «Как мошки зарею / Крылатые звуки толпятся <...> / О, если б без слова / Сказаться душой было можно!» [Фет 2001: 78]; и в стихотворении «В страданьи блаженства...»: «И мукой блаженства исполнены звуки, / В которых сказаться так хочется счастью».

Возможность тройного прочтения строк о «звуках» позволяет говорить о трех временных планах в стихотворении: «здесь и сейчас», план сверхвременной и план далекого прошлого — «там и тогда» (если это воспоминание о прослушанном когда-то произведении)¹⁷¹. Импульс к преодолению времени принадлежит здесь именно музыке¹⁷².

Наконец, последнее стихотворение цикла¹⁷³, подобно первому, вновь обращается к внемузыкальному миру, но, в отличие от текста о девушке-ребенке, здесь звучание представлено «голосом» фонтана. Эмоциональное состояние «я» в этом стихотворении можно охарактеризовать как спокойное и уравновешенное, несмотря на то, что «ты» по-прежнему для него недоступна. Некоторые смысловые конструкции ассоциируются здесь с образами из первого стихотворения, хотя и имеют противоположный смысл (ср.: «не томлюсь среди тумана», «не страшен мрак лесной», «в полумраке затонуло» и «тень распростерла», «наплывает слеза» из «Знаю зачем ты...»). Если первое стихотворение подразумевает душевный хаос у «я» и «ты», то в последнем тексте эмоциональное напряжение, наоборот, снимается. И это подчеркивают метафоры, близкие образам первого стихотворения («тень распростерла» коррелирует с «затонувшим во мраке» «стеклом воды», а «туман» — с «наплывающей», т. е. затуманивающей зрение слезой). Слова «туман» и «затонуло» ассоциируются с семами глагола *trüben* ('омрачать, затуманивать, тускнеть') из музыкально-словесного претекста первого стихотворения. Тем не менее, в финале цикла на первый план выходит совсем иной, не музыкальный,

¹⁷¹ В действительности временных планов может быть больше, если иметь в виду многократные исполнения одного и того же произведения разными певцами, находившимися в разное время в окружении Фета.

¹⁷² По мысли Клода Леви-Стросса, «<...> музыка <...> превращает отрезок времени, потраченного на прослушивание, в синхронную и замкнутую целостность. Прослушивание музыкального произведения в силу его внутренней организации останавливает текучее время; как покрывало, развеваемое ветром, оно его обволакивает и свертывает. Только слушая музыку и только в то время, когда мы ее слушаем, мы приближаемся к бессмертию» [Леви-Стросс: 27–28]. Исследователи творчества Фета, начиная, пожалуй, с критика Недоброво [Недоброво], отмечали, что проблема преодоления времени является для Фета ключевой. Музыка и воспоминание о ней оказывается для позднего Фета одним из главных способов преодоления времени.

¹⁷³ Стихотворение датируется 5 августа 1882 г. [Фет 2014: 379].

а словесный претекст. Это написанное тем же четырехстопным ямбом стихотворение Пушкина «Фонтану Бахчисарайского дворца» (1824), где фонтан символизирует вечную жизнь и идею неиссякаемой любви; ср. у Пушкина: «Фонтан любви, фонтан живой <...> / Люблю немолчный говор твой / И поэтические слезы» [Пушкин: 201]; и у Фета: «Я слышу плеск живой фонтана / И чую звезды пред собой»:

Вчерашний вечер помню живо,
Синели глубию небеса,
Лист трепетал, красноречиво
Глядели звезды нам в глаза.

Светились зори издалека,
Фонтан сверкал так горячо,
И млечный путь бежал широко
И звал: смотри! еще! еще!

Сегодня все вокруг заснуло.
Как дымкой твердь заволокло,
И в полумраке затонуло
Воды игривое стекло.

Но не томлюсь среди тумана,
Меня не давит мрак лесной,
Я слышу плеск живой фонтана
И чую звезды над собой [Фет 2014: 46]¹⁷⁴.

Таким образом, по сравнению с книгой стихов «Романцero» Гейне, которая не отражена в цикле, но все же присутствует в стихах Фета на дальнем семантическом плане, поэт снимает трагическое и акцентирует способность «я» преобразовать действительность через воспоминание и музыку, позволяющую, в частности, изменять тональность внутренних переживаний по направлению от мрачного к светлому.

Мы видим, что Фет не моделирует словесных аналогов музыкальных форм; транспозиция или перевод музыки в слово проявляется

¹⁷⁴ Несмотря на мажорный финал, в ассоциативное поле этого текста очевидно входит стихотворение Тютчева «Фонтан» (1836), также написанный четырехстопным ямбом и завершающийся следующим афористическим катреном: «Как жадно к небу рвешься ты!.. / Но длань незримо-роковая, / Твой луч упорный преломляя, / Свергает в брызгах с высоты...» [Тютчев: 135].

в том, что поэт переживает музыку как сверхвременное начало, способствующее преодолению психологической травмы, и для этого описывает ее словесно, сосредотачиваясь на вербальном ряде музыкально-словесного текста. Цикл начинается со стихотворения, образность которого рождается из песни Шуберта. В стихотворении нет описания звуков, и беззвучие становится аналогом внутреннего хаоса, глубокого психологического потрясения «я». Преодоление психологического шока начинается во втором стихотворении, когда появляется звук человеческого голоса и лирический сюжет, варьирующий вокальный цикл Шуберта. Преодоление душевной драмы «я» разрешается в третьем, кульминационном, стихотворении, где появляется запредельная или иномирная музыка. Вслушиваясь в звуки, источник которых в стихотворении не определен, герой преодолевает время и достигает мистического контакта с «ты». Наконец, в финальном тексте музыка исчезает и заменяется звуком фонтана, символизирующего вечное существование, и это помогает «я» избежать душевного смятения («но не томлюсь среди тумана»).

Цикл “Romanzero” можно считать в определенном смысле микро-моделью всей поздней лирики Фета, так как в стихах 1880-х – нач. 1890-х гг. «звуковой пейзаж» и музыка приобретают особую функцию — стабилизации, уравновешивания внутреннего мира поэта.

ИДЕЯ МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАРМОНИИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ А. ФЕТА

В статье пойдет речь о поэтической образности, выражающей в лирике Фета идею мировой музыкальной гармонии и репрезентирующих ее лирических персонажах. В исследовательской литературе последних лет затрагивалась тема музыкальной мифологии в русской поэзии начала XX века [Гервер; Блюмбаум], однако особенности представлений о музыкальной сущности Вселенной, о мифологизации музыки, композиторов и музыкальных произведений у русских поэтов XIX века, в особенности второй его половины, почти не изучены. Под идеей мировой музыкальной гармонии мы подразумеваем пифагорейско-платоновскую теорию музыкального устройства Вселенной на основе Божественного разума. По словам Лео Шпитцера, пифагорейская концепция гармонии мира возродилась в современной цивилизации всякий раз, когда возрождался платонизм:

It would be possible, for me, to sum up the lengthy study which is to follow in these words: was revived in modern civilization whenever Platonism was revived [Spitzer: 3].

«Музыка сфер» не слышна человеческому уху, но до некоторой степени доступна разуму: человек может представить ее в воображении, в частности, по аналогии с человеческой музыкой:

World harmony appeared as a musical harmony, inaccessible to human ears, but comparable human music and, since reducible to numbers, to some degree accessible to human reason [Ibid: 8].

Об этой идее Фет упоминает в своих статьях, отсылает к ней в переводах и таким образом есть основание полагать, что поэт воспринимал представление о «музыке сфер» не только через многовековую литературную традицию, но и непосредственно, читая диалоги Платона. В статье «О стихотворениях Тютчева» (1859) Фет замечает: «...нам приятнее понимать, что деревья поют своими мелодическими весенними формами, поют стройностью, как небесные сферы» [Фет 2006: 187].

Модифицированная формула «музыка сфер»¹⁷⁵ появляется и в переводах Фета «Из Гафиза», осуществленных через немецкий язык-посредник:

Как бы эфира сотрясенье слышу
Как будто *сфер воздушных пенье* слышу [Фет 2004: 257].

Находим ее и в переводе Фета «Антоний и Клеопатра» Шекспира:

Его рука была короной миру,
А голос чище всех поющих сфер [Там же: 397].

Георг Фридрих Даумер, переводчик Гафиза, использовал близкую формулу: «мелодия из чистых сфер» (“*Wie Melodie aus Reine Sphäre hög’ich*”; ср. также у Шекспира, с оригинальным текстом которого Фет вместе с Тургеневым сверяли перевод «слово в слово»: “His voice was propertied / As all the *tuned spheres*”) [Там же: 257]. Однако как немецкое существительное “*Melodie*”, так и английский глагол “*tune*” имеют широкий спектр значений. У Фета первым компонентом словосочетания, описывающего мировую гармонию, становится именно «пение» и таким образом происходят сужение объема и конкретизация исходной формулы «музыка сфер». Среди образов, репрезентирующих мировую музыкальную гармонию в поэзии Фета, наиболее частотными являются метафоры «трепет» и «дрожь», а также производные от них словоформы, иногда выступающие как поэтические синонимы. Они характеризуют движение элементов души лирического «я», динамику жизни природы или Вселенной. Особая семантика фетовской музыкальной образности была замечена чуткими к его творчеству современниками. К литературному юбилею Фета, который поэт отмечал 28 января 1889 года, Я. П. Полонский написал стихотворение «В день пятидесятилетнего юбилея А. А. Фета», где первый стих содержит интересующий нас образ:

Ночи текли — звезды *трепетно* в бездну лучи свои сеяли...
Капали слезы, — рыдала любовь; и алел
Жаркий рассвет, и те грезы, что в сердце мы тайно лелеяли,

¹⁷⁵ Этот вариант формулы находим, например, у К. Батюшкова в стихотворении «Странствование и домосед» (1814–1815): «<...> — итак, прошу садиться / И слушать пенье сфер. Ты слышишь? — Ничего» [Батюшков: 312].

Трель соловья разносила — и бурей шумел
 Моря сердитого вал — думы зрели, и — реяли
 Серые чайки...
 Игру эту боги затеяли;
 В их мировую игру
 Фет замешался и пел... [Полонский 1986: 249]

Образ «мировой игры» является у Полонского калькой с немецкого — *Welt-spiel*, восходящей, по-видимому, к концепции Фридриха Шлегеля о мировой игре как онтологическом принципе бытия [Шлегель: 394]¹⁷⁶. Поэзия Фета истолкована в юбилейном стихотворении как часть мирового светомузыкального действия, инициированного богами. В нем участвуют наравне с птицами и стихиями также человеческие чувства, грезы и мысли, и сам поэт-певец, создающий стихи. Картина звучащей вселенной у Полонского представляет коллаж из поэтических образов Фета. Похожую композицию находим также в отрывке из некрологического стихотворения «На могилу Фета» (1892) филолога-классика, переводчика античной литературы и поэта «фетовской школы» Дмитрия Шестакова:

Чу! слышите: *трепещет* и струится
 Весенних песен нежная волна!
 И на призыв, где жизнь и юность бьется,
 Бессмертными восторгами дыша,
 Как встарь, летит и страсти предается,
 Как встарь, *дрожит* и ширится душа! [Шестаков]

В повести Тургенева «Несчастливая» (1870) один из главных ее героев, Андрей Фустов, наиболее вероятным прототипом которого был Фет [Лотман Л.: 43–45], играет на цитре, инструменте, исторически восходящем к кифаре, одной из разновидностей лиры:

Фустов отлично играл на цитре, но на меня этот инструмент постоянно производил впечатление самое тягостное. Мне всегда чудилось и чудится доселе, что в цитре заключена душа дряхлого жида-ростовщика и что она гнусливо ноет и плачется на безжалостного виртуоза, заставляющего ее издавать звуки [Тургенев 1981а: 71].

¹⁷⁶ Ср.: «Все священные игры искусства — это только далекие воспроизведения бесконечной игры мира, вечно формирующегося художественного произведения» [Шлегель: 394].

У Тургенева были основания упомянуть именно этот инструмент. Помимо того, что в русских переводах Библии царь Давид играл на цитре и с этим названием, в частности, могут быть связаны «еврейские» коннотации образа Фустова, Тургенев мог соотнести наименование инструмента с соответствующим немецким словом *der Zither*, которое, в свою очередь, фонетически перекликается с глаголом *zittern* — «дрожать». Автор повести «Несчастливая» тонко уловил и, видимо, спародировал мотив «настраивающейся» души в лирике Фета («душа», которая «ноет и плачется», в «дрожащем» инструменте, цитре). Возможно, здесь содержится и намек на важный для Фета мотив разлада частей души лирического субъекта, их несогласованности. Источником представления об инструменте, в котором скрывается душа художника, возможно, является сочинение Григория Нисского «Об устройении человека», где, в частности, утверждается, что душа человека присутствует повсюду в теле «так же, как художник присутствует в своем музыкальном инструменте» (см.: [Spitzer: 20]).

Одним из источников топоса «настраивание души на гармонию» в поэзии Фета следует считать диалоги Платона, по-видимому, известные поэту, создававшему антологическую лирику и переводившему античных поэтов. В диалоге Платона «Тимей» идет речь о «круговращениях» души, находящейся в поисках гармонических соответствий устройству Вселенной и Мировой души. Комментируя концепцию Платона, Л. Шпитцер пишет:

Man must regulate his senses to the *nous* underlying the revolutions of the celestial spheres and make straight the irregularity and disorder in the view of attaining harmony [Там же: 13].

(пер.: Человек должен настроить свои чувства в соответствии с разумом, лежащем в основе круговорота небесных сфер, выпрямить неравномерность и беспорядок для достижения гармонии).

Прочитируем сходный фрагмент из диалога Платона «Тимей» в переводе С. С. Аверинцева:

...все, что с помощью звука приносит пользу слуху, даровано ради гармонии. Между тем гармонию, пути которой сродны круговращениям души, Музы даровали каждому рассудительному своему почитателю не для бессмысленного удовольствия — хотя в нем только и видят нынче толк, —

но как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести ее к строю и согласованности с самой собой [Платон: 450].

След этих рассуждений Платона можно найти в стихотворении Фета «Люди нисколько ни в чем предо мной не виновны, я знаю...» (<1854>), которое никогда не включалось в основное собрание стихотворений:

Пламя *дрожит* на светильне — и около мысли любимой
Зыблются робкие думы, и все переходят оттенки
Радужных красок. *Трепещет душа, и трепещет рассудок.*
Сердце — Икар неразумный — из мрака, как бабочка к свету,
К мысли заветной стремится. Вот, вот опаленные крылья,
Круг описавши во мраке, несутся в неверном полете
Пытку свою обновлять добровольную. Я же не знаю,
Что добровольным зовется и что неизбежным на свете... [Фет 2002: 359]

В стихотворении визуализируется разлад элементов внутреннего мира «я»: «рассудка» и «сердца». «Круг», который описывает «сердце», оказывается «неверным полетом», и круговращение души, устремленное к единству и согласованности ее составляющих, терпит неудачу. Сам процесс круговращения представлен здесь очень детально: мысль уподобляется дрожащему на светильне пламени, сердце — Икару. Характерно, что ведущая роль в процессе снятия разлада, как и у Платона, принадлежит рассудку, т. е. рациональному началу. Согласно Платону, душа состоит из трех частей: разумная часть души находится в голове, две другие части души, благородная воля и чувственные страсти, неразумны и располагаются ниже. Образность Фета не полностью совпадает с описанием Платона, но, скорее всего, восходит именно к диалогу «Тимей». Похожую образность встречаем у Фета в раннем стихотворении «Соловей и роза» (1847), где Творец гармонизирует составные части Вселенной (природные стихии и живые существа). Сам автор считал этот текст очень важным произведением, перепечатал его в сокращенном виде в третьем выпуске «Вечерних огней» и сопроводил следующим комментарием:

Тем не менее решаемся сохранить его, находя, что ни в одном из наших молодых произведений с такою ясностью не проявляется направление, по которому постоянно порывалась наша муза [Фет 2014: 196].

В стихотворении изображается единство Вселенной, пронизанной «общим» трепетом-пульсацией. «Общий трепет», т. е. ряд созвучных колебаний стихий, живых существ, растений передает семантику согласованности, обладающей потенциальной музыкальностью:

Небес и земли повелитель,
Творец плодотворного мира,
Дал счастье, дал радость всей твари
Цветущих долин Кашемира.
И равны все звенья пред Вечным
В цепи непрерывной творенья,
И жизненным *трепетом* общим
Исполнены чудные звенья [Фет 2014: 240].

Однако музыка единой Вселенной, созданной Творцом, не слышна наблюдателю-нарратору пока в общий «трепет» не включается соловей с его пением:

И к ночи с безгласною птичкой
Еще перемена чудесней:
И листья и звезды *трепещут*
Ее упоительной песней [Там же: 241].

«Трепет» (по-видимому, божественный) присущ поэту, ведущему разговор с Музой: он передается от поэта адресатам его стихов:

<...>
Пой, добрая. В тиши признаю голос твой
И стану, *трепетный*, коленопреклоненный,
Запоминать стихи, пропетые тобой («Музе», 1858) [Там же: 148].

В стихотворении «Одним толчком согнать ладью живую...» (1887), речь идет о поэте, заражающем слушателей поэтическим «трепетом»:

Шепнуть о том, пред чем язык немеет,
Усилить бой *бестрепетных* сердец, —
Вот чем певец лишь избранный владеет!
Вот в чем его и признак, и венец! [Фет 2015: 9]

«Бестрепетные сердца» принадлежат тем, кто не ощущает гармонического строя Вселенной до встречи с поэтом. «Трепет» является выражением музыкальности или потенциальной музыкальности —

состоянием, предваряющим «пение» и поэтическое творчество. Возможность и способность творить у лирического субъекта Фета носит сезонный характер, полнота творчества связана с началом года — весной. Поэт, в течение долгих осенних и зимних месяцев выравнивавший свою душу, обретает способность к творчеству весной, в согласии с «трепетом» природы и Вселенной¹⁷⁷:

<...>

Так-то всё весной живет!

В роще, в поле

Всё трепещет и поет

Поневоле.

Мы замолкнем, что в кустах

Хоры эти, —

Придут с песнью на устах

Наши дети;

А не дети, так пройдут

С песнью внуки:

К ним с весною низойдут

Те же звуки («Что за вечер, а ручей...», <1847>) [Фет 2002: 90].

В «весеннем» стихотворении «Я пришел к тебе с приветом...» (<1843>) «трепет» оказывается одновременно и звуковым образом и визуальным, и осязательным: трепет в природе передается «я-поэту» не только как божественное вдохновение, но и как физиологическое ощущение¹⁷⁸:

Я пришел к тебе с приветом

Рассказать, что солнце встало,

Что оно горячим светом

По листам *затрепетало*;

Рассказать, что лес проснулся,

Весь проснулся, веткой каждой,

¹⁷⁷ Об этом яснее всего свидетельствует сезонный цикл — «Весна – Лето – Осень – Снега», выстроенный Фетом незадолго до смерти и включенный им в план Собрании стихотворений 1892 года (см. примечания Б. Я. Бухштаба в [Фет 1986: 624]).

¹⁷⁸ Ср. наблюдение Лео Шпитцера о том, что синэстетическая апперцепция всегда свидетельствует об идее мировой музыкальной гармонии: “Synesthetic apperception always bears witness to the idea of world harmony” [Spitzer: 23].

Каждой птицей *встрепенулся*
И весенней полон жаждой [Фет 2002: 166].

И, напротив, отсутствие «дрожи» и «трепета» может означать в поэтическом мире Фета выключенность персонажей из единства природы/Вселенной:

В кругу воскреснувших соседей лишь оне
Не знают *трепета*, не шепчут, не вздыхают,
И, неизменные, ликующей весне
Пору зимы напоминают («Сосны», 1855) [Там же: 218].

«Бестрепетность» синонимична глухоте или немзыкальности, — это знак духовной смерти или неодоленности:

Когда, безумное, но чувствами всеильно,
Оно проведает свой собственный позор,
Бестрепетностию проникнется могильной
И глухо изречет свой страшный приговор
(«Когда кичливый ум, измученный борьбою...», <1842>) [Там же: 328].

В статье «Два письма о древних языках» (1867) Фет, характеризуя творческий процесс, ссылается на пифагорейско-платоновскую концепцию «музыки сфер». Здесь настойчиво подчеркивается музыкальная природа поэзии, ее нераздельность с пением:

... сущность предметов доступна для человеческого духа с двух сторон. В форме отвлеченной неподвижности и в форме своего животрепещущего колебания, гармонического пения, присущей красоты. *Вспомните пение сфер.* <...> Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны. Все вековечные поэтические произведения от пророков до Гете и Пушкина включительно, в сущности, музыкальные произведения — песни. Все эти гении глубокого ясновидения подступали к истине не со стороны науки, не со стороны анализа, а со стороны красоты, со стороны гармонии. Гармония¹⁷⁹ также истина. Там, где разрушается гармония — разрушается и бытие, а с ним и его истина [Фет 2006: 280].

¹⁷⁹ Понятие «гармонии» у Фета также синонимично идее «музыки» в соответствии с тем, как трактовали эти понятия древние мыслители, в частности, философ-неоплатоник и теоретик музыки Бозций (ок. 480–524 или 526). О Бозции и его концепции музыки см.: [Холопов, Поспелова: 49].

Как уже говорилось, согласно Платону, разумная душа способна гармонизовать себя, угадывая и ощущая гармонический принцип организации Вселенной. Таким образом поэты на протяжении многих веков воплощают в слове идею воображаемой музыкальной гармонии Вселенной, используя как традиционную поэтическую образность, так и собственные оригинальные метафоры. В цитированной статье 1867 года Фет делает попытку перевести метафорику, представленную в его лирике, на язык современной науки. Эта попытка так и осталась незамеченной не только современниками, но и последующими исследователями Фета. Современным читателям поэта также представляется чрезвычайно туманным следующий фрагмент статьи, где говорится о колеблющейся стеклянной рюмке, которая резонирует с поющим человеческим голосом:

Мы задавали ей <рюмке. — Л. П.> всевозможные вопросы, исследовали ее форму, объем, вес, плотность, прозрачность и т. д., сказали над нею последнее слово науки — и увы! <...> открытая тайна осталась тайной непроницаемой, безмолвной, как смерть. Но вот наша рюмка *задрожала* всей своей нераздельной сущностью, задрожала так, как только ей одной свойственно *дрожать*, вследствие совокупности всех исследованных и не исследованных нами качеств. Она вся в этом гармоническом звуке; и стоит только запеть и свободным пением воспроизвести этот звук, для того чтобы рюмка мгновенно *задрожала* и ответила тем же звуком. Вы несомненно воспроизвели ее отдельный звук: все остальные подобные ей рюмки молчат. Одна она *трепещет и поет*. Такова сила свободного творчества [Фет 2006: 280].

Фет выстраивает текст статьи по аналогии с ассоциативной поэтикой своих стихов, опуская многие смысловые звенья и заставляя читателя воссоздавать не высказанные прямо значения. Отрицая претензии современных естественных наук на познание истины, поэты возвращаются к древней, восходящей к античности идее мировой музыкальной гармонии. Наука рассматривает предметы и явления в статике (ср.: «в форме отвлеченной неподвижности»), изучая отдельные их свойства, но сумма изученных свойств не открывает ни «сущности предмета», ни сущности бытия, которое заключается в созвучии и согласии «звучащих» предметов. Отрывок о «поющей рюмке» появляется как своеобразный перевод идеи о «музыке сфер»

на язык современной науки физики, — учения о резонансе¹⁸⁰ как колебании звуковых волн. Не высказанной в статье, но подразумеваемой остается мысль Фета о том, что новые научные открытия не отменяют идеи гармонии как истины о Вселенной, которая может быть понята и с иной — научной стороны.

Выскажем предположение, что одним из импульсов к возникновению процитированного отрывка могло послужить следующее место из диалога Платона «Ион»¹⁸¹:

Сократ: понимаю, Ион, и сейчас объясню тебе, что это, по-моему, значит. Твоя способность хорошо говорить о Гомере — это, как я только что сказал, не уметь, а божественная сила, которая тобою движет, как в том камне, который Эврипид назвал магнесийским, а большинство называет гераклейским. Этот камень не только притягивает железные кольца, но и сообщает им такую силу, что они, в свою очередь, могут делать то же самое, что и камень, то есть притягивать другие кольца, так что иногда получается очень длинная цепь из кусочков железа и колец, висящих одно за другим, у них у всех сила зависит от камня [Платон: 376].

Как говорится в примечаниях А. А. Тахо-Годи к этому диалогу, под магнесийским камнем Платон подразумевал магнит, притягивающий к себе изделия из железа [Там же: 772]. Поэты, творящие в состоянии одержимости под влиянием божественной силы, сравниваются в этом диалоге с магнесийским камнем: они притягивают к себе слушателей, подобно камню, а слушатели, в свою очередь заражают поэзией других людей. Топос «божественное безумие поэта» отмеченный

¹⁸⁰ Считается, что явление резонанса впервые открыл и описал Галилео Галилей в 1602 г.

¹⁸¹ На важность для Фета концепции «одержимого» поэта-пророка, описанного в диалоге Платона «Ион» и развитого, в частности, в «Метаморфозах» Овидия, указал А. Тархов [Тархов: 367]. Ср. позднее стихотворение Фета «Погляди мне в глаза хоть на миг...» (<3 апреля 1890>), где «безумие» и «трепет» лирического «я» противопоставлены отсутствию поэтического красноречия: «Не дано мне витийство: не мне / Связных слов преднамеренный лепет! / — А больного безумца вдвойне / Выдают не реченья, а трепет» [Фет 2015: 156]. Ср. также известное признание Фета в письме к Полонскому 22 июня 1888 г.: «Кто развернет мои стихи, увидит человека с помутившимися глазами, с безумными словами и пеной на устах, бегущего по камням и терновникам в изорванном одеянии. Всякий имеет право отвернуться от несчастного сумасшедшего, но ни один добросовестный не заподозрит манерничанья и притворства» [ЛН I: 653–654].

и в известном исследовании Курциуса [Curtius: 467–468]¹⁸², занимал в творчестве Фета одно из главных мест и, кажется, нет оснований сомневаться, что Фет был знаком с этим диалогом Платона не только через литературную традицию. Однако в данном случае необходимо обратить внимание на другое: образ рюмки, резонирующей с поющим голосом (голосом поэта), мог появиться у Фета по ассоциации с магнесийским камнем Платона. Параллель между камнем и поющей рюмкой могла возникнуть в результате общей семы «колебания» (в случае рюмки — это колебание возникающих в результате резонанса звуковых волн, в случае — магнесийского камня — колебание электромагнитных полей¹⁸³, которое возникает в то время, когда камень притягивает к себе железо). Общность приведенного фрагмента с платоновским диалогом обнаруживается и в том, что поэт/певец у Фета находит согласованность только с одной рюмкой из дюжины других ей подобных. У Платона же в диалоге «Ион» индивидуализация поэта обнаруживается в выборе рода литературы (эпический и лирический поэты), а, следовательно, и предмета, который он воспеваает. Соответственно эпический и лирический поэты, говорящие о разных предметах, притягивают, подобно магнесийскому камню, и разную аудиторию.

Вспомним, что статья Фета называется «Два письма о древних языках в нашем воспитании», т. е. одной из главных ее задач было напоминание читателю эпохи «разрушения эстетики» о непреходящем значении древних языков и античной литературы как основы современной культуры и современного понимания искусства. Таким образом возможная отсылка к диалогу Платона, одному из авторов идеи о «музыке сфер», могло иметь с точки зрения Фета вполне актуальное значение.

Синонимический ряд: «трепет», «дрожь», «колебание» в поэзии и критической прозе Фета может означать не только упорядочение или структурирование души и Вселенной в духе идеи мировой

¹⁸² О проекции топоса «безумного» творца на лирического субъекта Фета см.: [Венцлова: 137–143].

¹⁸³ Нам неизвестно, знал ли Фет что-либо об изучении электромагнитных явлений, однако исследования в этом направлении велись уже с 17 века.

музыкальной гармонии, но и «порядок», «строй» поэтического текста. В таком случае все перечисленные понятия могут быть эквивалентны поэтическому ритму. Само слово «ритм» появляется у позднего Фета в написанном четырехстопным хорее стихотворении «Заиграли на рояле...» (<1882>):

Заиграли на рояле,
И под звон чужих напевов
Завертелись, заплясали
Изумительные куклы.
Блеск нарядов их чудесен —
Шелк и звезды золотые.
Что за чуткость к *ритму песен*:
Там играют — здесь трепещут.
Вид приличен и неробок,
А наряды — загляденье;
Только жаль, у милых пробок
Так тела прямолинейны!
Но красой сияют вящей
Их роскошные одежды...
Что б такой убор блестящий
Настоящему поэту! [Фет 2015: 110]¹⁸⁴

В этом стихотворении, как мы видим, «трепет» не является атрибутом подлинного поэта, он противопоставлен «ритму» и «пению», присущим истинному слагателю стихов.

Настоящая поэзия для Фета предполагает воссоздание, реактуализацию в искусстве картины мировой музыкальной гармонии («музыки сфер»). Ее постижение или, другими словами, прорыв к ней,

¹⁸⁴ Б. Бухштаб прокомментировал это стихотворение так: «В те годы существовала игрушка: легчайшие пробковые куклы в ярких одеждах с блестками из фольги ставились на деку рояля и от легкого сотрясения при игре на рояле прыгали и вращались. Образ нарядных кукол, пляшущих под чужую музыку, означает здесь, видимо, поэтов-подражателей (куклы противопоставлены “настоящему поэту”), отлично владеющих стихотворной техникой (“что за чуткость к ритму песен”) и вообще формой (“убор блестящий”), но не имеющих своего поэтического лица (“под звон чужих напевов”)» [Фет 1986: 698]. Далее Бухштаб приводит фрагмент из письма Фета Полонскому, подтверждающий его мысль: «И знаешь ли, что меня отталкивает от стихов? Это мои подражатели, которым нет числа; и подражают они по-видимому весьма хорошо, так что разве литературный кассир разберет фальшивую ассигнацию» [Там же].

часто мучительны для лирического субъекта: они предусматривают постоянное настраивание души поэта в соответствии с гармоническим движением Вселенной, понятым в духе Платона. «Божественное безумие» и сопряженная с ним возможность говорить «ясным языком богов» охватывает лирического субъекта после сложной работы по настраиванию души.

Механическое подражание этому процессу эпигонов поэзии, не проходивших сложного пути выпрямления души, не ведет к музыкальности и воссоединению подражателей с «пением сфер». Трепет кукол в этом стихотворении в чем-то родственен бестрепетности сосен в цитированном выше тексте: движения «пробок» беззвучны и, следовательно, не имеют отношения к подлинному творчеству — поэзии как пению.

Таким образом можно сказать, что миссия поэта-певца у Фета с учетом предполагаемого платоновского слоя в его поэтическом языке заключается в постоянном стремлении актуализировать, восстанавливать в памяти читателей представление о музыкальном единстве мира, его «порядке» и согласованности. В отличие от немецких романтиков и модернистов конца XIX – начала XX вв., поэт не претендует на преобразование структуры Вселенной через музыкализацию своего поэтического голоса, а лишь на периодическое приобщение к музыке Вселенной, возрождение «трепета», «дрожи», ритма музыкально организованного мира в своей лирике.

О ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ НЕКРАСОВСКОЙ ЦИТАТЫ У М. КУЗМИНА

На заявленную нами тему работ как будто бы не существует, так как, на первый взгляд, между поэтом-модернистом Михаилом Кузминым и «гражданственным» поэтом XIX в. Николаем Некрасовым нет почти ничего общего. Кузмин не был «поэтом-гражданином» и порицал «гражданственное» направление в русской поэзии. В его опубликованных дневниках фамилия Некрасова не встречается, хотя можно найти имя племянника поэта — Константина Федоровича Некрасова, основавшего в 1911 г. издательство и печатавшего сочинения русских символистов, в том числе, Кузмина¹⁸⁵. Тем не менее, Некрасов появляется в стихах Кузмина спустя некоторое время после знакомства с Вячеславом Ивановым, Блоком, Белым и вхождения в круг Иванова на Башне. Это было время, когда Кузмин переживал целый ряд любовных романов, иногда последовательно, а иногда синхронно. Объектами его влюбленностей были, кроме «ничем не примечательного» Павла Маслова (ему Кузмин посвятил цикл «Любовь одного лета»),

¹⁸⁵ Имя поэта Некрасова встречается в статье Кузмина «Музыка и революция», опубликованной в № 11 «независимого» еженедельника «Весна» в 1908 г. Здесь Кузмин, местами иронизируя, пытается объяснить, что музыка и революция связаны между собой случайно (так как музыка не может выражать «идеи») и приводит несколько примеров: «Еще разительнее пример русской революции, взявшей, кроме чужих случайных песен на освободительные тексты (“Марсельеза”, “Варшавянка”), старую бурлацкую песню и марш, под звуки которого до последнего времени хоронили заслуженных генералов (“Вы жертвою пали”)». В старину слова Некрасова распевались на мотив из “Лукреции” — и получалось очень недурно. При чем тут музыка?» [Кузмин 2000: 426]. Возможно, здесь подразумевается опера Гаэтано Доницетти «Лукреция Борджиа» (1833), которая ставилась в России с 1843 г. Кузмин здесь подчеркивает случайность выбора мелодии для новых текстов и неуместность использования уже существующей песни в иной исторической ситуации, непохожей на предыдущую. Упоминание Некрасова как будто совсем нейтрально, но предложение «При чем здесь музыка?» бросает отсвет на предшествующий текст статьи и может быть прочитано как мысль о неуместности музыки как высокого искусства рядом с поэзией Некрасова. Понятие «музыки» здесь подчеркнуто конкретизировано и, возможно, направлено против эстетических утопий Вячеслава Иванова, Белого и Блока, которые рассматривали музыку как метафизическую категорию.

будущий муж танцовщицы и актрисы Ольги Глебовой художник Сергей Судейкин (ему посвящен цикл «Прерванная повесть» и одноименный рассказ) и юнкер Инженерного училища Виктор Андреевич Наумов, с которым Кузмин познакомился в мае 1907 г. [Богомолов, Малмстад: 218]. К последнему привязанность Кузмина была особенно сильной, это видно не только по дневниковым записям, но и по количеству посвященных (или обращенных к) Наумову циклов. В первом сборнике стихов «Сети» (1908) их всего пять: «Ракеты», «Обманщик обманувшийся», «Радостный путник», «Вожатый» и «Струи». Нас будет интересовать лирическое единство из семи стихотворений «Вожатый», а, точнее, первое его стихотворение «Я цветы собираю пестрые...» с некрасовской цитатой. Далее мы остановимся на тех литературных контекстах, которые повлияли или могли повлиять на мимолетное, но вполне осознанное обращение Кузмина к стихотворению Некрасова «Влас» (1855).

В поэтическом цикле Кузмина «Вожатый», вошедшем во второй раздел третьей части книги стихов «Сети», появляется мотив «кающегося грешника», который развивался еще в раннем цикле «Духовные стихи» (<1901–1903>)¹⁸⁶, написанном специально для музыки и основанном на апокрифических сюжетах. Проблематика цикла и его источники объясняются, в частности, тем, что Кузмин был глубоко религиозен, но не принимал форм современного официального православия, интересовался апокрифической литературой и старообрядческой культурой, но вместе с тем подумывал о возможности уйти в «хороший» православный монастырь, где можно было бы забыть, отойти от грешной жизни и покаяться» [Богомолов 1996: 15]. Ноты и слова «Духовных стихов» Кузмин опубликовал в том же 1912 г. и посвятил это словесно-вокальное сочинение поэту и гусарскому корнету Всеволоду Князеву, с которым у него был в то время

¹⁸⁶ Публикуя «Духовные стихи», Кузмин скрыл настоящую датировку создания стихотворений и включил их тем самым в контекст своих произведений начала 1910-х гг. Ср.: «Эти произведения были созданы как тексты для музыки в 1901–1903 гг., что заставило Кузмина при публикациях снять даты, чтобы не создавать впечатления явной устарелости» [Богомолов 1996: 720]. О фольклорных источниках этих стихотворений см.: [Там же: 720–721].

роман. В предельно краткой рецензии на издание композитор Николай Яковлевич Мясковский пишет:

Бледная, вялая Sol да Re минорная музыка, лишенная какого бы то ни было колорита, силы и выразительности и даже тематически не привлекательная; и это несмотря на то, что автор музыки является одновременно и автором стихов, весьма не лишенных и аромата, и напряженности, и своеобразной мистической окрашенности [Мясковский: 124]¹⁸⁷.

Как бы молчаливо соглашаясь с мнением Мясковского, Кузмин печатает «Духовные стихи» отдельно от музыкального текста в первом разделе третьей части книги стихов «Осенние озера» (1912). «Духовным стихам» близок названный выше цикл «Вожатый»: в двух лирических единствах есть общий персонаж — Михаил Архангел, упоминаемый в апокрифах и в народном предании. Этого святого, стоящего, согласно «Откровению Святого Иоанна», во главе небесного воинства, Кузмин считал своим святым и покровителем.

В первом стихотворении цикла «Духовные стихи» — «Хождение Богородицы по мукам» (<1901>), — где идет речь о посредничестве Богородицы между грешниками и Богом, Михаил Архангел выступает по ее просьбе в роли сопровождающего, а также советчика. Бог пожалел грешников только после третьего обращения Богородицы, когда она собрала многих святых, молящих о прощении:

И припали все святые ангелы,
 Пророки, апостолы,
 Иван Богословец, Христов возлюбленный,
 Пятница, красота христианская, —
 И застонала высота поднебесная
 От их плача-рыдания.
 И услышал их Господь Милостивый,
 И сжалился Он над грешниками:
 Дал им покой и веселие
 От Великого Четверга
 До святых Пятидесятницы [Кузмин 1996: 216].

Всего в цикле пять стихотворений, в основе двух текстов лежит сюжет о раскаявшемся грешнике. В них описываются разные виды греха и

¹⁸⁷ Текст заметки приведен Н. Богомоловым в: [Кузмин 1996: 720].

разные возможности прощения. Приведем два отрывка. Первый из стихотворения «О разбойнике» (<1902>), написанном шестисложным силлабическим стихом и развивающем мотив раскаяния, которое перевешивает на весах все грехи разбойника¹⁸⁸:

Жил в фракийских странах
Лютый-злой разбойник,
Убивал он, грабил,
Про Бога не помнил.
И стали мерзеть уж
Ему грех, насилье, —
Тут о Боге вспомнил
И горько заплакал;
<...>
Вспомнили тут что-то Ангелы Господни,
Встрепенули крыльями,
Слетели на землю,
Принесли убрусец,
Слезами смоченный,
Положили в чашку
С Божьим милосердьем.
Дивно виденью!
Неудобь сказанью!
Чашка с грехами
Вверх поднялась¹⁸⁹ [Кузмин 1996: 217–218].

В написанном свободным стихом стихотворении «О старце и льве» грешный старец выражает желание чтобы Лев разорвал его в наказание за невольное убийство ребенка. Однако Лев этого не делает, и его

¹⁸⁸ Сходный отчасти сюжет см. в третьей части (глава «Луковка») романа Достоевского «Братья Карамазовы» (1879–1880), где некая «злющая баба» получает шанс на прощение, когда ангел вспоминает единственный ее добрый поступок при жизни — подавание нищенке: «А ангел-хранитель ее стоит да и думает: какую бы мне такую добродетель ее припомнить, чтобы Богу сказать. Вспомнил и говорит Богу: она, говорит, в огороде луковку выдернула и нищенке подала. И отвечает ему Бог: возьми ж ты, говорит, эту самую луковку, протяни ей в озеро, пусть ухватится и тянется, и коли вытянешь ее вон из озера, то пусть в рай идет, а оборвется луковка, то там и оставаться бабе, где теперь» [Достоевский 1976: 318–319].

¹⁸⁹ В иконографии мотив «взвешивания грехов на весах» связан также с Михаилом Архангелом.

поведение отражает волю Бога, не считающего нужным наказывать человека, который раскаялся и готов поплатиться за это жизнью:

И лег старец льву на дороге,
 Чтобы пожрал его лютый зверь,
 Но лютый лев, зверь рыкающий,
 Кротко посмотрел на инок,
 Помотал головой косматою —
 И прыгнул через старца в темный лес,
 И встал старец светел и радостен,
 Знать, простил его Господь,
 И простило дитя,
 Отроча малое [Кузмин 1996: 217].

Цикл завершается стихотворением «Страшный суд», где равное внимание уделено как «праведным», так и грешным, а само действие отнесено в будущее. Очевидно, что Кузмина сюжет о грешниках занимал не только в литературе, но и переживался в жизни. В поэтических циклах, названных выше, земная (чувственная) любовь противопоставляется чистой, духовной любви. Непросветленное духом чувство рассматривается как греховное, именно такой грех приписывает лирический герой себе.

Грешной является и героиня драматического сочинения Кузмина «Комедия из Гелиополя, или Обращенная куртизанка» (1907), которое начинается кратким вступлением от лица Ангела. Последний стих этого монолога о разных путях к прощению скорее всего отражает взгляды самого автора пьесы, хотя он не лишен иронии (как, впрочем, и вся пьеса):

Вот — город Гелиополь, где живет
 Всепышная блудница Евдокия,
 Стяжавшая грехом себе почет,
 Губя, с душой своей, толпой другие.
 Но вы, друзья, смотрите без соблазна:
К спасенью Небом все ведутся разны [Кузмин].

Здесь появляется образ грешницы, варьирующий сюжет о греховности и вводящий мотив женского любовного греха¹⁹⁰. Иным в пьесе

¹⁹⁰ В романе Кузмина «Крылья» (1906) мотив женского греха также присутствует. Ср., напр.: «И Ваня машинально слушал рассказы о похождениях этой Вероники Чибо, где

является и путь к очищению и просветлению («К спасенью Небом все ведутся разнo») ¹⁹¹. Если учесть, что и Богородица, стоящая в центре приведенного выше фрагмента, — это женский образ, то можно заключить, что Кузмина волновали в начале века женские персонажи не только с точки зрения пресловутой мизогинии, о которой довольно много писали исследователи. Кажется, в литературе еще не отмечалось, что Кузмин в дневнике 1905 г. поэтизирует образ своей недавно умершей матери, не связанный с греховностью, но соотносимый то с музыкой и ее созданием, то с мыслью о смерти, то с описаниями быта и природы у Лескова, то с мечтами о «полураскольничьей жизни». Однако этот образ не переходит в стихотворения Кузмина, как можно было бы ожидать:

Неужели нет еще году с 9-го января, с моих именин, когда мама была жива, все крепко стояло на трех китах [Дневник 1905–1907: 37];

...что не ждет мама, милая мама, и не в старой, с солнцем, комнате за прежним роялем пишешь свои вещи [Там же: 40];

Я видел во сне, что мама оказалась живою и снова начинается жизнь на Острове. Хотя, правда, такая жизнь представляется желанной уже в конце пути, после крупных потерь, утрат. Если нужно раз умирать, то как мудро, как вовремя скончалась мама, не обреченная видеть всего происходящего, не боявшаяся, не получая 1/2 пенсии и т. д. [Там же: 81];

Нижний, города на Волге, под Москвой, влекут меня неудержимо. И жизнь даже на Острове представляется мне утраченным раем. Наша квартира, окно в передней, мама, читающая или работающая у окна <...> — все как-то кажется милым. О, города, небольшие, с церквями, река весною, уединенная, полураскольничья жизнь с Гришей, иконы. Господи, дай совершенья всему этому [Там же: 104].

сплетались разные имена мужчин и женщин, погибших через нее. — Она — полнейшая негодяйка, — доносился голос Уго, — тип XVI века» [Кузмин 1994: 63]. Здесь же главный герой романа Ваня посещает раскольничий скит, беседует с Марьей Дмитриевной о соотношении греха и любви и сталкивается с отвратительной для него попыткой этой героини его соблазнить [Там же: 51].

¹⁹¹ Возможно, одним из претекстов этой пьесы была повесть Лескова «Прекрасная Аза» (1888), где действие происходит в Александрии. Сюжет повести был заимствован писателем из древнерусского «Пролога».

Учитывая, что дневник Кузмина является не просто «человеческим документом», но и художественным текстом (см.: [Богомолов 1999]), можно сказать, что Кузмин создает здесь образ матери как средоточия утраченного прошлого. Помимо сильной привязанности к матери, в реальности это связано с тем, что поэт с ее смертью теряет дом и налаженный быт, он начинает мечтать об аналоге утерянного дома или «рая», но мечты не заменяют утраченного. Образ матери у Кузмина начинает соотноситься с его «русской» эстетизированной утопией, с представлением о том, что необходимо жить вместе с любимым человеком (который в известном смысле заменяет маму), в русском провинциальном городе, в деревянном доме у реки¹⁹². В данном случае Кузмин отчасти близок Мережковскому¹⁹³ и Некрасову как авторам, поэтизировавшим в своих произведениях образ матери¹⁹⁴, и, возможно, это одна из причин, почему в широко известной к тому

¹⁹² Элементом этой утопии, которую Кузмин конструирует и в своих художественных текстах, становится яблоневый сад, символизирующий утраченный «рай» и одновременно процесс познания героем мира в настоящем и возможном будущем. Ср. неоднократное упоминание яблук и «яблочного сада» в романе «Крылья», где этот мотив становится фоном для познающего красоту, веру, любовь и смерть Вани: «...остановился только в саду Сорокиных, где краснели яблоки на редко посаженных яблонях, за спокойной Волгой темнели леса, в траве стрекотали кузнечики, и пахло медом и калуфером» [Кузмин 1994: 35]. Этот же образ встречаем в более позднем стихотворении «“А это хулиганская”, — сказала...» (1922), где воспоминания о детстве уже не ассоциируются с образом матери, но связаны с «отцовским домом», центром этого мира: «Кончить вдруг лирически / Обрывками русского быта / И русской природы: / Яблочные сады, шубка, луга, / Пчельник, серые широкие глаза, / Оттепель, санки, отцовский дом, / Березовые рощи да покосы кругом. // Так будет хорошо» [Кузмин 1996: 473].

¹⁹³ Об особенностях образа матери в поэмах Мережковского «Старинные октавы» (1906), а также о его связи с автобиографией поэта см.: [Кумпан 2000: 7–8]. Исследовательница пишет: «Мать поэта Варвара Васильевна, урожденная Чеснокова <...> по всей видимости была существом незаурядным. В ее облике сочетались необыкновенная красота с бесконечной добротой, материнская и супружеская нежность и кротость с твердостью характера <...> В поэзии ранних лет поэт уподобляет матери своих возлюбленных» [Там же: 7].

¹⁹⁴ В 1906 г. выходит поэма Мережковского «Старинные октавы», где лирический герой, за которым часто скрывается сам автор, романтизирует свою мать, характеризует ее в возвышенной тональности, так же, как и Некрасов, видит в ней «мученицу», но, вместе с тем, — Музу. Поэма заканчивается так: «Великого обета не нарушу: / О, мама, скоро я к тебе приду! / Как погибающий пловец — на сушу, / Стремлюсь к тебе и радуюсь, и жду: / Душа обнимет родственную душу, / В твоих чертах любимых я найду, — / Как

времени брошюре «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) автор цитирует некрасовское стихотворение «Рыцарь на час» (1862), усматривая близкую ему самому тему в творчестве Некрасова, связавшего образ матери с Родиной:

Родина всю жизнь, до последнего вздоха, сливалась для него с таинственным и чистым видением покойной матери. Это высочайший символ любви к родной земле, какой только есть в русской поэзии:

Треволнения мирского далекая,
С неземным выраженьем в очах,
Русокудрая, голубоокая,
С тихой грустью на бледных устах,
Под грозой — величаво-безгласная,
Молода, умерла ты, прекрасная,
И такой же явилась ты мне
При волшебной светящей луне.
Да! Я вижу тебя, бледнолицую,
И на суд твой себя отдаю
<...>

И поэт жаждет мученической смерти, чтобы доказать свою любовь к *Ней* — все равно к Матери или к Родине — эти два великих, многострадальных образа для него сливаются. Разве такая поэзия — не религия? [Мережковский 1989: 476].

Интересовался ли Кузмин творчеством Мережковского? Однозначно заключить, что поэт не проявлял к нему интереса и что оно не оставило следа в его произведениях, было бы неверно. Осенью 1905 г. он читает третью часть «Христа и Антихриста» и 24 октября делает запись в дневнике:

Сегодня к Нуроку не пошел, прочитав дома «Петра» Мережковского и играя с детьми в короли. Что-то со мною делается, и мне все хочется плакать или, вернее, выплакаться перед кем-то. Верую я или не верую, я не знаю и временами все отмечаю или верую в трех китов [Дневник 1905–1907: 61].

разрешить ты все земные узы, — / Черты моей богини — вечной Музы» [Мережковский 2000: 582]. Несомненно, что между поэмой Мережковского и образом матери в стихах Некрасова существует преемственность.

Отметим, что обычно, когда Кузмин читает неизвестные ему ранее тексты в первый раз и отмечает это в дневнике, то в случае негативного впечатления он почти всегда его фиксирует. В случае же впечатления положительного чаще не высказывается. Судя по настроению и мыслям, которые сопутствовали чтению или возникли позже, чтение «Петра» в очередной раз вызвало у Кузмина возвращение к состоянию неопределенности в вопросах веры. Однако третья часть трилогии Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» не могла не привлечь Кузмина в первую очередь описанием жизни раскольников, темой альтернативной религиозности, которая была столь близка ему самому.

Впоследствии Кузмин как литературный критик дважды обращался к сочинениям Мережковского. Первая рецензия написана в 1911 г., опубликована в № 2 «Аполлона» за этот год и посвящена «Собранию стихотворений» Мережковского, вышедшему в 1910 г. Здесь Кузмин отчетливо проговаривает, что Мережковский — не поэт («гладкий неприятной гладкостью, бледный и недостаточно выразительный стих»; «...поэзия Мережковского несколько старит этого нашего современника, принадлежа всецело по корням и даже приемам к поэзии Полонского, Фофанова и более всего Надсона») ¹⁹⁵ [Кузмин 2000: 92]. Впрочем, автобиографическая поэма «Старинные октавы», которую мы выше упомянули в примечании, вызывает у Кузмина скорее положительный отклик: «Прозаизм, разговорность и некоторая естественная вялость совершенно не вредят “Старинным октавам”» [Там же: 93]. Вторая рецензия «Царевич Алексей» написана в 1919 г., это отзыв на театральную постановку в Большом драматическом театре. Пьеса была создана на основе той части трилогии «Христос и Антихрист», которую Кузмин читал в октябре 1905 г. Здесь также высказывания критика не совсем однозначны. Хотя Кузмин остро критикует Мережковского за мышление антитезами и «примитивность» художественных приемов, он тем не менее не отказывает драматургу в таланте:

¹⁹⁵ Тем не менее в 1898 г. Кузмин опубликовал романс на слова стихотворения Мережковского «Успокоение» (1893) (см.: [Богомолов, Малмстад: 83; Дмитриев: 154–158]).

Из действительно трагической судьбы царевича трагедии не получилось, а получилась литературная, очень талантливая, несколько примитивная пьеса, избилующая сильными местами и сценическими эффектами [Кузмин 2000: 571].

Таким образом, несмотря на довольно резкие высказывания, Кузмин признает талант Мережковского и (если вспомнить предыдущую рецензию, о которой шла речь выше) умение писать поэмы в соответствии с требованиями времени. Судя по тону двух рецензий, Кузмин скорее всего осознает и масштаб Мережковского-прозаика в русской модернистской литературе. В первой рецензии он перечисляет периоды его творческой эволюции: «эстетический», «религиозный», «религиозная общественность», что может указывать на хорошее знание произведений автора прозаической трилогии «Христос и Антихрист». При этом в процитированных статьях многое не высказывается Кузминым прямо, например, то, что к концепции «религиозной общности» Мережковских он относится с неприязнью [Богомолов, Малмстад: 100–101]. Однако последнее не закрывало путь к приятию близких Кузмину тем или черт поэтики в произведениях Мережковского. Одной из близлежащих тем могла стать тема «религиозного» Некрасова. Некрасову отдали в своем творчестве дань многие писатели-модернисты, которые были современниками Кузмина. Помимо Мережковского, — это Блок, Белый, Гумилев и др. Последний считал «Власа» «эпически-монументальным» стихотворением¹⁹⁶. Поэтому не столь удивительно обращение к нему Кузмина. Но для Блока, как хорошо известно, самой важной у Некрасова была тема социального страдания, для Белого — проза повседневности и возможность проекции некрасовских стихов на собственную биографию [Лавров 1995: 112], но не религиозные мотивы. Кузмин же выбирает текст отчетливо религиозной проблематики.

Первенство среди модернистов в осмыслении Некрасова как религиозного поэта принадлежит Мережковскому, который в работе

¹⁹⁶ На вопрос анкеты К. Чуковского 1919 г. «Какие стихотворения Некрасова Вы считаете лучшими?» Гумилев ответил: «Эпически-монументального типа: “Дядя Влас”, “Адмирал вдовец”, “Генерал Федор Карлыч фон Штубе”, описание Тарбагатая в “Дедушке”, “Княгиня Трубецкая” и др.» [Чуковский: 137].

«О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) указал на «подлинного» Некрасова, противопоставляя свою трактовку мнению «реалистических критиков»:

...есть другой Некрасов — великий и свободный поэт, который помимо своей воли творил «не для житейского волнения, не для корысти, не для битв», Некрасов — идеалист, Некрасов, как более или менее все русские люди, — мистик, Некрасов, верующий в божественный и страдальческий образ распятого Бога, самое чистое и священное воплощение духа народного. Он тоже имел силу, как Достоевский и Л. Толстой, любить русскую землю мирною, всечеловеческою любовью [Мережковский 1989: 474].

Иллюстрируя этот вывод, Мережковский приводит фрагмент из поэмы Некрасова «Тишина» (1856), где лирический герой, как бы живаясь в народное религиозное чувство, посещает храм и молится о прощении:

Войди! Христос наложит руки
И снимет волею святой
С души оковы, с сердца муки
И язвы с совести больной...
Я вял... я детски умилился...
И долго я рыдал и бился
О плиты старые челом,
Чтобы простил, чтоб заступился
Чтоб осенил меня крестом
Бог угнетенных, бог скорбящих,
Бог поколений предстоящих... [Там же: 475]

Рецензируя «некрасовскую» книгу стихов Андрея Белого «Пепел» (1909), младший символист Сергей Соловьев писал:

Характерно, что поэт видит в России все, что видел Некрасов, все, кроме храма, о камни которого бился головой поэт народного горя. «Скудного алтаря», «дяди Власа», «апостола Павла с мечом» нет в книге Андрея Белого. Это — озлобленный Некрасов «Последних песен» и «Кому на Руси жить хорошо» (цит. по: [Лавров 1995: 260]).

Автор рецензии указывает на те тексты, которые были процитированы или упомянуты Мережковским в работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» как основные,

самые главные с точки зрения зарождения нового литературного направления — символизма («Рыцарь на час», «Тишина») и добавляет от себя стихотворение «Влас».

Вернемся к первому стихотворению («Я цветы собираю пестрые...») из цикла «Вожатый». Михаил Архангел представлен здесь как воин на поле боя, поразивший врага, и, как следует из второй строфы, его подвиги находятся в согласии с действиями «сестер», прядущих кудель, другими словами, парок — богинь судьбы. «Некрасовская цитата» находится в первом стихе последней строфы («Ты пойдешь стопою смелою»):

Я цветы собираю пестрые
И плету, плету венок,
Опустились копья острые
У твоих победных ног.

Сестры вертят веретенами
И прядут, прядут кудель.
Над упавшими знаменами
Разостлался дикий хмель.

Пронеслась, исчезла конница,
Прогремел, умолкнул гром.
Пала, пала беззаконница —
Тишина и свет кругом.

Я стою средь поля сжатого.
Рядом ты в блистаньи лат.
Я обрел себе Вожатого —
Он прекрасен и крылат.

Ты пойдешь стопою смелою,
Поведешь на новый бой.
Что захочешь — то и сделаю:
Неразлучен я с тобой [Кузмин 1996: 100].

Стихотворение (подобно многим другим текстам в третьей части книги «Сети») тематически и образно связано с видениями Кузмина конца 1907 – начала 1908 гг., которые он записывал в дневнике (см.: [Богомоллов 1995: 128–129]). Кузмин прибег к помощи Анны Рудольфовны

Минцловой¹⁹⁷, чтобы обрести в Викторе Наумове, который не был увлечен поэтом, истинного возлюбленного и найти таким образом высокую, чистую любовь (см.: [Богомолов, Малмстад: 218–221]). В результате сильного воздействия личности Минцловой на Кузмина и мистических сеансов на Башне Иванова у поэта начинаются видения, которые он, помимо дневниковых записей, переносит и в свои стихи. Приведем только один пример. 29 декабря 1907 г. Кузмин записывает в дневнике:

Днем видел ангела в золот<исто->коричневом плаще и золот<ых> латах с лицом Виктора и, м<ожет> б<ыть>, князя Жоржа. Он стоял у окна, когда я вошел от дев. Длилось это яснейшее видение секу<нд> 8 [Дневник 1905–1907: 438]¹⁹⁸.

Облик архангела двоится: иногда это лицо Наумова, а иногда — князя Жоржа — бывшего любовника Кузмина.

В цитированном выше стихотворении из цикла «Вожатый» архангелу принадлежат латы и крылья — один из самых частотных образов-символов в творчестве Кузмина. Текст включает в себя параллели с упомянутым стихотворением Некрасова 1855 г. «Влас», который принадлежит к «сильным» текстам в русской поэзии. О нем писали многие литературные критики еще при жизни Некрасова, оно входило в школьные хрестоматии второй половины XIX – нач. XX вв. и связано отчетливо с балладной традицией. Вероятно, Кузмин познакомился с ним еще в гимназии и мог знать его наизусть. Таким образом цитата из Некрасова вполне вписывается в контекст символистской рецепции поэта¹⁹⁹.

¹⁹⁷ А. Р. Минцлову Кузмин впоследствии изобразил в двух своих рассказах: «Покойница в доме» и «Двойной наперсник».

¹⁹⁸ См. также: [Богомолов 1999а: 150].

¹⁹⁹ В то же время в символистском журнале «Весы», где в 1906 г. начинает печататься Кузмин, нет почти ни одного специального материала о Некрасове. Единственным символистом, кто писал о Некрасове в этом журнале, был Андрей Белый в статьях «Апокалипсис в русской поэзии» [Весы 1905: 11–28] и «Настоящее и будущее в русской литературе» [Весы 1909: 59–86], где Некрасов был инкорпорирован в общее движение русской поэзии XIX – начала XX вв. и занимал там одно из главных мест как поэт «хаоса». В интерпретации Белого Некрасов — «поэт-гражданин», чья «гражданственность должна утвердиться на дионисическом стержне» [Весы 1905: 24].

Вернемся теперь к сюжету о «кающемся грешнике», занимающему важное место и в поэзии Некрасова. Как хорошо известно, сюжет развивается в поэме «Кому на Руси жить хорошо» (1866), где поэт обращается к образу грешного разбойника («О двух великих грешниках»). Однако для Кузмина важна другая поэма — «Коробейники», так как метрическая и рифменная структура стихотворения «Я цветы собираю пестрые...» из цикла «Вожатый» сходна не только с ритмикой некрасовского «Власа», но и с «Коробейниками». Эти тексты написаны четырехстопным хореем с перекрестной рифмовкой; рифма в нечетных стихах — дактилическая, в четных — мужская. Два некрасовских текста объединяются также мотивом «кающихся грешников», что делает их тематически близкими целому ряду стихотворений Кузмина, о которых мы говорили выше²⁰⁰. Ср. фрагмент из «Коробейников», где грешников оказывается естественным образом больше, чем в стихотворении «Влас» (сами коробейники с их непременным обманом покупателей и их убийца лесник):

— В день теперя не отплюешься,
Как еще прощает бог:
Осквернил уста я ложию —
Не обманешь — не продашь! —
И опять на церковь божию
Долго крестится торгаш. —
Кабы в строку приходилися!
Все-то речи продавца,
Все давно бы провалилися
До единого купца...
<...>
Коли ты уж с нами встретился,
Должен честью проводить. —
А лесник опять наметился.
— Не шути — «Чаво шутить!»
Коробейники отпрянули,
Бог помилуй — смерть пришла!
Почитай что разом грянули

²⁰⁰ Коробейники не каются в грехах прямо, но как видно из приведенной выше цитаты, один из них думает о Боге и возможном наказании за обман.

Два ружейные ствола.
 Без словечка Ванька валится,
 С криком падает старик...
 В кабаке бурлит, бахвалится
 Тем же вечером лесник... [Некрасов 1982: 61, 75]

Сходство метрического рисунка, рифмовки и мотивов между «Вла-сом» и «Коробейниками» очевидно, но, как известно, только два фрагмента из поэмы Некрасова «ушли в народ», т. е. стали народными песнями (первый отрывок начинается стихом: «Ой, полна, полна коробушка...» и заканчивается словами: «Без сердечного дружка»; второй отрывок начинается со слов «Хорошо было детинушке...» и заканчивается стихом: «На дне моря сосчитать»). Как первый, так и второй фрагменты народной песни «Коробушка» строятся на развитии любовного сюжета²⁰¹. Однако все, что касается ловкого обмана покупателей коробейниками и убийства коробейников лесником, в народный вариант песни не вошло. Именно в 1906–1907 гг.²⁰², когда Кузмин создавал интересующий нас цикл, некрасовский текст, переименованный в «Коробушку» и положенный на музыку, приобретает особую популярность. Трудно себе представить, чтобы Кузмин, окончивший петербургскую гимназию и проучившийся три года в консерватории, не знал этого текста. Но, видимо, его привлек не любовный сюжет, а мотив преступления. Как уже говорилось, в первом стихе

²⁰¹ См.: [Песни 1965: 637–639]. См. также комментарий В. Е. Гусева к публикации первого отрывка: «В песенниках — с конца XIX в. (“Новый песенник”, составил М. И. Ожегов, Киев, 1894). Мелодия — трансформация венгерского танца “Чардаш”. Песней стал отрывок из 1-й главы поэмы. Вошла в репертуар всех слоев населения, исполнялась также с эстрады (обычно оканчивается словами “Распрячься ты, рожь высокая, тайну свято сохрани”). Известны переработки — сатирические и агитационные песни — предреволюционных лет и советского времени: “Ой, полна, полна коробушка, есть Эсеры и ЭсДе...”, “Ой, полна, полна коробушка у любого богача, а у бедного рабочего ни кола и ни двора...”, “Ой, полна, полна коробушка, есть “Безбожник”, “Крокодил”... и т. п.” [Там же: 1038]. Второй отрывок комментируется так: «В песенниках — с конца XIX в. (“Новый песенник”, составил М. И. Ожегов, Киев, 1894). Музыка Петерсона (“Тоска Катериноушки”, Киев, 1888). Песней стал отрывок из 5-й главы. Популярна до настоящего времени с народной мелодией. В устной передаче часто оканчивается словами: “Ты женись, женись на мне” [Там же: 1039].

²⁰² О важности этого текста Некрасова для А. Блока и А. Белого в середине 1900-х гг. см.: [Успенский П.: 164–178].

последней строфы стихотворения Кузмина, то есть в «сильном» месте текста, обнаруживается реминисценция из восемнадцатой строфы некрасовского «Власа»:

Полон скорбью неутешною,
Смуглолиц, высок и прям,
Ходит он стопой неспешною
По селеньям, городам [Некрасов 1982: 154].

Ср. у Кузмина:

Ты пойдешь стопою смелую,
Поведешь на новый бой.
Что захочешь — то и сделаю:
Неразлучен я с тобой [Кузмин 1996: 180–181].

Однако необходимо сказать и о другой возможной причине цитирования Некрасова. Вся книга стихов «Сети» нацелена на то, чтобы утвердить в русской поэзии тему гомоэротической любви или, другими словами, ввести ее в поэтический канон. Для привлечения широкого читателя к поэзии Кузмина была необходима связь с литературной поэтической традицией, хотя бы полемическая. Некрасов поэтизирует религиозное чувство своего героя «из народа» и силу его духа, но персонаж Кузмина, архистратиг, просто своим появлением снимает с лирического героя тяжесть греха, как бы обещая на дальнейшем его пути свое покровительство. В отличие от Некрасова, Кузмин не мифологизирует, не возвышает «народ» и не любит его подвигами, хотя для него важно, что Михаил Архангел — герой фольклорных произведений и, следовательно, часть особо понятого Кузминым «народного мира». Вместе с тем мотив «кающегося грешника» и его относительно высокая частотность в поэзии Кузмина начала и середины 1900-х гг., позволяют сделать предположение, что известный фрагмент из «Поэмы без героя» Ахматовой — «Маска это, череп, лицо ли — / Выражение злобной боли / Что лишь Гойя смел передать. / Общий баловень и насмешник — / Перед ним самый смрадный грешник — Воплощенная благодать...» [Ахматова: 358], который исследователи связывают с Кузминым [Тименчик: 4–10], возможно, продиктован не только стремлением автора поэмы дать этическую оценку поведению Кузмина, но и напомнить знающему читателю, что

Кузмин в своей поэзии неоднократно обращался к образу кающегося грешника²⁰³, идентифицировал его с лирическим героем, однако это, по мнению автора «Поэмы без героя», не уберегло поэта от дурных поступков и неблагоприятной «истории молвы»²⁰⁴.

²⁰³ «Духовные стихи» Кузмина, написанные в начале века, были впервые опубликованы в том же 1912 г., когда дебютировала книгой Ахматова, сам же Кузмин стал автором предисловия к ее первому сборнику стихов «Вечер» (1912). Таким образом Ахматова вряд ли могла не вспомнить о «грешниках» в стихах Кузмина.

²⁰⁴ По мнению Р. Д. Тименчика, «“Поэма без героя” числит в своих исторических источниках не столько реальные происшествия (в реальности, например, Князев застрелился в Риге, а не на пороге у О. А. Судейкиной), сколько “историю молвы”» [Тименчик: 10].

МОЦАРТОВСКИЕ И БЛОКОВСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ М. КУЗМИНА «ПУТИ ТАМИНО»

Поэтический цикл Кузмина «Пути Тамино» был включен в авторскую книгу стихов «Параболы», вышедшую в 1923 году и объединяющую произведения, созданные в 1921–1922 гг.²⁰⁵ На эти годы пришлось много трагических событий, не только глубоко затронувших автора стихотворений, но и сказавшихся на положении русской культуры в целом: смерть Блока и расстрел Гумилева в августе 1921 года, гибель жены Федора Сологуба в сентябре, высылка выдающихся представителей русской культуры на «философском» пароходе, смерть В. Хлебникова, поэта, важного для творческой эволюции Кузмина в постреволюционную эпоху. Наряду с откровенно драматическими стихами, написанными поэтом в это время, Кузмин пишет и более светлые тексты или произведения в гротескно-ироническом духе. В интересующем нас лирическом единстве также можно найти стихи разной тональности, некоторые из них мы попытаемся охарактеризовать в статье, обращая внимания на кузминскую трактовку оперы Моцарта «Волшебная флейта» и лирики Блока «второго тома». «Пути Тамино» — это последний цикл в сборнике стихов «Параболы», ему предшествует раздел «Вокруг»²⁰⁶, а следом за циклом Кузмин помещает стихотворение «Лесенка», которым и заканчивается сборник.

²⁰⁵ На связь цикла с оперой Моцарта «Волшебная флейта» указал, вслед за автором стихов, в своем комментарии Н. А. Богомолов: «Тамино — один из главных героев оперы Моцарта “Волшебная флейта”. В стихотворениях этого раздела нередко встречается масонская символика, соответствующая символике оперы» [Богомолов: 762]. О значении музыки Моцарта для Кузмина см.: [Шмаков: 31–32]. О своеобразии трактовки оперы «Волшебная флейта» Кузминым и ее противопоставлении музыкально-эстетической концепции Вячеслава Иванова см.: [Магомедова: 251–265].

²⁰⁶ Часть стихов раздела «Вокруг» посвящена друзьям и близким знакомым Кузмина, в частности, поэту и переводчице Анне Радловой, которая входила в состав организованной Кузминым группы «эмоционалистов» [Богомолов 1996: 761]. Наиболее важен первый текст раздела «Любовь чужая зацвела...», где речь идет об Ольге Арбениной, в которую влюбился близкий друг и возлюбленный Кузмина Юрий Юркун (наст. имя и

Можно сказать, что цикл «Пути Тамино» является «подведением итогов» на очередном этапе «пути» лирического героя Кузмина.

Имя Тамино и эпиграф к первому стихотворению («Летающий мальчик»²⁰⁷) — “Zauberflöte”/«Волшебная флейта» — побуждают любого исследователя связать некоторые стихи цикла с музыкой и драматическим действием оперы Моцарта²⁰⁸. В литературе о Кузмине еще не обращалось внимания на то, что именно побудило поэта вспомнить это произведение Моцарта в июне 1921 года. 25 и 26 июня Кузмин записывает в дневнике, что читает книгу о Моцарте, не называя ее автора:

Купил кое-чего и пили чай. Вечером сидела О. Н. Я читал о Моцарте. Не скучно, но немного нервимся, и главное, что ничего не делаю [Дневник 1921: 463].

Темная и тихая погода совпадает с какой-то ленью и тяжестью на моей душе. Ничего не пишу. Малейшее усилие трудно <...> Все читаю о Моцарте [Там же: 464].

Сегодня чудная погода. Упиваюсь книгой о Моцарте, но вместе с тем это и засоряет мне несколько голову [Там же].

И, наконец, 28 июня Кузмин пишет: «Дожди и грозы. Приводил в порядок свои ноты и список сочинений. Очень хочется писать, задумал ряд музыкальных вещей (м. б., чтение Моцарта), роман неприличный и биографию Моцарта. Писать, писать, а деньги, а житье?» [Там же].

фамилия Йозас Юркунас). Это событие повысило градус эмоциональных переживаний Кузмина в начале 1920-х гг. [Богомолов 1996: 771; Богомолов, Малмстад: 298–299; 391–397]. Для Кузмина случившееся с Юркуном было тяжелой драмой, однако он смог ее преодолеть и смириться с соперницей.

²⁰⁷ Черновой вариант стихотворения датируется июнем 1921 г.; оно было сначала опубликовано в том же году в № 2/3 литературного журнала «Искусство» (Баку), выходявшего под редакцией Сергея Городецкого, и в № 2 «Новой газеты» 1922 г. под заглавием «Летучее дитя» с авторским примечанием: «Стихотворение имеет в виду оперу Моцарта “Волшебная флейта”, где “летающие мальчики” проводят героев — Тамино и Памину» (цит по: [Богомолов 1996: 762]).

²⁰⁸ Позднее Кузмин перевел либретто оперы на русский язык: «В авторском списке сочинений и переводов “Волшебная флейта” помечена 1924 годом. Возможно, перевод был выполнен Кузминым для готовившейся, но неосуществленной в этом году постановки на сцене Академического Малого оперного театра» [Дмитриев 2015: 359]. В переводе Кузмин делает попытку приблизить текст либретто к современному адресату, включая в него советские реалии [Там же].

По-видимому, именно отмеченная здесь житейская причина («а деньги, а житее?») помешала Кузмину написать биографию Моцарта и ряд других задуманных произведений. Возможно, что именно под влиянием чтения о Моцарте написано стихотворение «Летающий мальчик». По нашему предположению, Кузмин мог читать исследование о биографии и творчестве Моцарта, автором которого был авторитетный немецкий музыковед и педагог, профессор Лейпцигского университета Герман Аберт (1871–1927). Первый том в двух книгах вышел в Лейпциге в 1919 и 1921 гг. [Abert]²⁰⁹. С новейшими книгами на немецком языке Кузмин знакомился благодаря деятельности издательства «Петрополис»²¹⁰ — кооперативного издательства, созданного в Петрограде в самом начале 1918 года. Секретарь правления издательства, а впоследствии его руководитель, Яков Ноевич Блох, был близким знакомым Кузмина, а его жене Елене Исааковне Блох было посвящено стихотворение поэта «Озеро» в авторском сборнике «Нездешние вечера» (1921).

Книга Аберта могла столь сильно привлечь Кузмина, потому что это было блестящее исследование, как по своей глубине и охвату анализируемого материала, так и по новаторскому подходу к анализу произведений Моцарта²¹¹. Однако еще одна причина восторженного отношения Кузмина к этому сочинению заключалась, вероятно, в том, что здесь многие особенности личности композитора выводились из его музыки и, наоборот, особенности музыкального языка сочинений Моцарта возводились к его характеру. Личности Моцарта Аберт

²⁰⁹ Второй том, также состоящий из двух книг, был опубликован в 1923 и 1924 гг. [Abert 1923–1924], но сведениями о знакомстве Кузмина с этим изданием мы (пока) не располагаем.

²¹⁰ Так, например, 29 января 1921 г. Кузмин записывает: «В “Петрополисе” много немецких книг по масонству» [Дневник 1921]. О Кузмине и издательстве «Петрополис» см.: [Тимофеев].

²¹¹ В аннотации к русскому переводу книги она названа «памятником классического музыковедения» [Аберт 1989], а в предисловии переводчика говорится: «Круг интересов Аберта-ученого широк и разнообразен. Он много занимался музыкальной культурой античности, музыкой раннего христианства и средневековья, музыкальным искусством XVIII и первой половины XIX века. <...> Его научные интересы сосредоточивались на тех исторических периодах, проблематика которых сохраняла свою актуальность и для начала XX века, когда разворачивалась исследовательская деятельность Аберта» [Саква: 7–8].

посвятил отдельную главу²¹², где как раз и были проведены параллели между индивидуальностью композитора и его сочинениями. Здесь Аберт выражал сомнения не только в достоверности устных рассказов современников о Моцарте, но и в правдивости эпистолярных признаний самого композитора. По мнению автора, они написаны «под влиянием момента» и, кроме того, зависят от адресата, с которым пишущий вступает в диалог. Вместе с тем Аберт резко выступает против объяснения биографии и творчества Моцарта с точки зрения эстетики романтизма²¹³ и современных композитору философских учений:

Наше время любит доискиваться в биографиях великих художников до какого-либо «мировоззрения» и при этом по возможности устанавливать связи с всевозможными философскими системами²¹⁴. Это стало привычным, начиная с параллели *Вагнер – Шопенгауэр*. У Моцарта, однако, полностью отсутствует стремление формировать свое мировоззрение на философском фундаменте. Конечно, он обладал острым умом, и его творчество было полностью свободно от бесцельных мечтаний, но ему было совершенно несвойственно создавать свою картину мира на основе мышления как такового и подавно стремиться к этой цели как законченной системе [Аберт 1989: 6].

«Надуманном» толкованиям личности и сочинений Моцарта автор противопоставляет иную интерпретацию:

²¹² Глава о личности Моцарта помещена в первой части 2-ой книги исследования [Аберт 1989: 3–36].

²¹³ В этом вопросе Кузмин, кажется, не целиком согласен с автором труда о Моцарте — в его статьях, собранных в сборнике «Условности» (1923), Моцарт, скорее, отнесен к «романтикам»: «Волшебное, романтическое звучание музыки в театре гениально показано Моцартом, главным образом, в четырех его операх: “Свадьба Фигаро”, “Волшебная флейта”, “Дон Жуан” и “Похищение из Сераля”, которые должны были бы быть четвероевангелием каждого оперного театра...» [Кузмин 1996а: 17–18].

²¹⁴ В предисловии к своей книге Герман Аберт упоминает хорошо известного в кругу русских символистов немецкого философа-неокантианца Г. Коэна (Когена) и оценивает его труд о Моцарте так: «Совсем с другой стороны, — а именно с философской подошел к Моцарту Г. Коэн (H. Kohen) в своей работе “Драматическая идея в текстах опер Моцарта” (“Die Dramatische Idee in Mozarts Operntekste”. Berlin, 1916). Расхождение автора с оперной эстетикой XVIII века здесь очевидно, поскольку Коэн не только почти полностью игнорирует музыкальные формы, но, по-видимому, вообще не имеет понятия об этом предмете» [Аберт 1978: 35].

Лишь произведения Моцарта раскрывают нам то, чем он был в действительности, его интимнейшую автономную сущность, без каких-либо наслоений, вызванных внешними, случайными обстоятельствами и воздействиями. Источником его собственной жизни было и осталось его художественное видение и творчество. Они пронизывали все его обыденное бытие, более того, порой они настолько переполняли его душу, что окружающие больше не понимали его <...> Мы совершенно не поймем его личности, если будем искать ее побудительную силу за стремлением Моцарта к художественному творчеству [Аберт 1989: 4].

Возможно, что Кузмин как противник любых законченных систем и жестких концепций²¹⁵ увидел в Аберте единомышленника. И, конечно, как уже говорилось, Кузмина не могло не порадовать выведение особенностей музыкальных сочинений Моцарта из его индивидуальных свойств²¹⁶.

В комментарии Н. А. Богомолова к некоторым стихотворениям сборника «Параболы» справедливо указывается на их соотнесенность с масонской символикой²¹⁷. Мистерия в опере Моцарта соединяется со сказочными сюжетами, допускающими вольности в структуре, но это не мешает видеть и улавливать на слух масонскую символику. В литературе отмечалось, что как в оркестровой, так и в вокальной партиях оперы акцентируется важное в масонской символике число три: три мальчика и исполняемый ими терцет, повторяющиеся три аккорда в пунктирном ритме в увертюре, музыкальные темы, подчеркнута основанные на трезвучиях. Масонским символом является и огромная

²¹⁵ В статье «Раздумья и недоумения Петра Отшельника» Кузмин писал: «...всякая законченность есть уже нетерпимость, окостенение, конец» [Кузмин 1914: 214].

²¹⁶ Близким Кузмину могло показаться и следующее утверждение Аберта: «В новейшее время с полным правом подчеркивается, что любовь — основная тема моцартовского оперного искусства. Нужно напомнить все же, что эта тема была присуща опере с момента ее зарождения и, вероятно, всегда останется неразлучной с оперой, так как диктуется самой по себе эмоциональной природой музыки» [Аберт 1989: 16].

²¹⁷ Характеризуя причины вступления Моцарта в масонскую ложу, Аберт пишет: «...скорее он <Моцарт. — Л. П.> был захвачен всеобщим стремлением того времени освободить веру от поверхностных, внешних атрибутов церковного богослужения и способствовать укреплению личной связи с Богом путем религиозного переживания. Но за отношением к Богу непосредственно следовало отношение к ближнему, человеку, брату. Оно также освобождалось от оков традиций и полностью основывалась на личном чувстве» [Аберт 1989: 70].

змея, которая хочет умертвить Тамино в начале первого акта. Отмечалась также близость музыки «Волшебной флейты» масонским песням Моцарта²¹⁸. Но самой важной для композитора является подсвеченная масонским контекстом тема духовного очищения и нравственного совершенствования.

Рассмотрим более пристально образную структуру первого стихотворения цикла «Летающий мальчик». Главный персонаж соотнесен здесь с хорошо знакомым читателю Кузмина образом «вожатого» или «проводника», направлявшего лирического героя к божественной любви [Богомолов 1996: 762]. Топос «пути», упомянутый в заглавии, занимает в творчестве Кузмина одно из самых важных мест. В первопечатной публикации Кузмин снабдил стихотворение процитированным выше примечанием: «мальчики проводят Тамино», т. е. они являются провожатыми или вожатыми, помогая принцу преодолеть сложный путь к самосовершенствованию. Персонаж, в которого должен перевоплотиться на сцене герой стихотворения «Летающий мальчик», — это гений, т. е. Амур. В стихах Кузмина он встречается довольно часто под разными наименованиями («отрок», «подросток», «стрелок»). Однако в либретто «Волшебной флейты» и в опере Моцарта не один, а три волшебных мальчика (“*drei Knaben*”), которые противопоставлены трем дамам из окружения Царицы Ночи. Они входят в свиту доброго мудреца Зорастро и помогают влюбленным Тамино и Памине пройти путь духовного очищения.

Мальчик у Кузмина стремится помочь Тамино, но, с его точки зрения, персонажи оперы Моцарта должны обрести «свободу», а не духовное совершенство:

Пройдем огонь и воду,
Глухой и темный путь,
Но милую свободу
Найдем мы как-нибудь [Кузмин 1996: 504].

Искомый идеал он относит и к себе, остро ощущая, что находится в неволе. Способность волшебного мальчика к полету оказывается

²¹⁸ Ср.: «Конечно, победа мудрого Зарастро над миром Царицы ночи имеет морально-педагогическое, аллегорическое значение. Моцарт даже приблизил эпизоды, связанные с его образом, к музыкальному стилю своих масонских песен и хоров» [Ливанова: 487].

мнимой, так как его «полет» ограничен сценой²¹⁹. В предпоследней строфе выясняется, что герой как будто выключен из музыкального пространства, он боится и не хочет петь:

Не страшны страхи эти
Огонь, вода и медь,
А страшно, что в квинтете
Меня заставят петь [Кузмин 1996: 504].

Вместе с тем строки «А страшно, что в квинтете / Меня заставят петь» могут означать, что мальчика принуждают петь партию Папагено²²⁰, простого птицелова, и псевдоволшебный мальчик, «прачкин внук», утратит свое социальное «повышение»²²¹, превратившись из «дамок» обратно в «пешку» («Но нелегко из дамок / Обратно пешкой стать»)²²².

В стихотворении происходит обнажение условности театрального пространства («Звезда дрожит на нитке / Подуло из кулис...»; «Как много паутины под сводами ворот») и подмена искомого Тамино духовного идеала другой целью. Пребывание на сцене для самого мальчика мучительно, а музыку Моцарта он не умеет слушать, полагая, что и Тамино она не нравится («От томной каватины / Кривит Тамино рот»):

Летаю и качаюсь,
Качаюсь день и ночь... [Кузмин 1996: 505]²²³

²¹⁹ В повести Кузмина «Крылья» внутреннее ощущение полета и свободы возникает у героев, когда они влюбляются: «А страшно, Ваня, когда любовь тебя коснется; радостно, а страшно; будто летаешь и все падаешь, или умираешь, как во сне бывает; и все тогда одно везде и видится что в лице любимом пронзило тебя; глаза ли, волосы ль, походка ль» [Кузмин 1994: 54].

²²⁰ Вероятно, здесь подразумевается финал первой картины в первом действии, где в квинтете поют три дамы из окружения Царицы Ночи, Папагено и Тамино. Дамы дают Папагено колокольчик, чтобы он мог везде сопровождать Тамино.

²²¹ Приношу благодарность Наталии Николаевне Мазур, сделавшей это важное замечание к моему докладу.

²²² Ср. у Аберта в главе о «Волшебной флейте»: «Только вместе с торжественными звучаниями, сопровождающими трех мальчиков, в наивный мир, окружавший нас до сих пор, вступает нечто более возвышенное; только теперь ставится основной вопрос: добро или зло, свет или тьма; только теперь над миром бессознательного, инстинктивного встает солнце осознанной нравственности» [Аберт 1990: 296].

²²³ В постановках «Волшебной флейты» в XVIII веке использовали «летающую машину» (Flügelmaschine), на которой спускались на сцену три мальчика.

Приведенные строки перекликаются со стихотворением Сологуба 1907 года «Чертovy качели», также написанным преимущественно трехстопным ямбом, где качели оказываются символом жизни человека, подчиненной злой, демонической силе:

<...> Держусь, томлюсь, качаюсь,
Вперед, назад, вперед, назад,
Хватаюсь и мотаюсь,
И отвести стараюсь
От черта томный взгляд [Сологуб: 323].

1 января 1921 года Кузмин, поддерживавший дружеские отношения с семьей Сологубов, записал:

У Сологубов уютно, тепло и радушно <...> Читали стихи, говорили о католичестве, в пироге запечена денежка. Досталась Доде. Юр. читал кусочек романа. Понравилось. Ничего все [Дневник 1921: 435].

Стихи Сологуба, по-видимому, ассоциируются у поэта с трагическим исходом жизни современников, которые были ему в той или иной степени близки (Анастасия Чеботаревская²²⁴, Блок, Гумилев). В третьей строфе появляется «колчан», один из атрибутов Амура:

Я, видите ли, Гений:
Вот крылья, вот — колчан.
Гонец я сновидений,
Жилец волшебных стран [Кузмин 1996: 504].

Слово «колчан» может намекать на Гумилева, — так называлась книга его стихов, опубликованная в 1916 г. Рецензенты сборника указывали на изменение поэтической манеры Гумилева, подчеркивая его приближение к творческой зрелости, однако характеризовали его стихи как недостаточно законченные и ясные²²⁵.

²²⁴ Кузмин откликнулся в дневнике на гибель Чеботаревской, расстрел Гумилева и смерть Блока 26 сентября 1921 г.: «А Настя Сологуб в припадке иступления бросилась с Тучкова моста. Бедный старик! Как он будет жить? И все равнодушны. Я представил ветер, солнце, иступленную Неву, теперь советскую, но прежнюю Неву и маленькую Настю, ведьму, несносную даму, эротоманку, в восторге, иступлении. Это ужасно, но миг был до блаженства отчаянным. До дна. <...> тупой Гумми, поэт Блок, несносная Настя — упокойтесь, упокойтесь. Успокоится ли и мое сердце, мои усталые кости?» [Дневник 1921: 489].

²²⁵ См., например, рецензию Марии Тумповской, где говорилось: «Это то именно, чего так не хватает поэзии Гумилева. Его стихи только очень редко бывают освобождены

В стихотворении можно уловить и пародийный оттенок, если вспомнить, что этим же размером написаны многие «песенки»²²⁶ Кузмина²²⁷.

Отметим, что мысль об исчезновении серьезной, классической музыки из жизни высказывает в 1921 году также Мандельштам в известном стихотворении «Концерт на вокзале», но, кажется, здесь нельзя увидеть какой-либо зависимости одного текста от другого, поскольку сами трагические события начала 1920-х гг. диктовали обращение к сходным темам²²⁸.

Композиционно-смысловое единство цикла «Пути Тамино» придают не только мотивы музыки Моцарта, «пути» и «проводника-вожатого», но и упоминание других композиторов, оперных персонажей, музыкальных инструментов. Так, во втором стихотворении «*Et fides apostolica...*»²²⁹ упоминается Карл Мария фон Вебер:

Рассыпал Вебер утренний
На флейте брызги рондо
И блеск щеки напудренной
Любого демимонда [Кузмин 1996: 506].

Однако кто играет Вебера на флейте (лирический герой, его друг или кто-то третий), об этом мы из стихотворения не узнаем. Интересно,

от «творческого движения». По большей части оно еще не успевает в них застыть, успокоиться в законченной и явственной форме» [Тумповская: 436]. Об истории отношений Кузмина с Гумилевым см.: [Богомолов, Малмстад: 243–245; 255–256]. Вспоминая о расстрелянном поэте в стихотворении, Кузмин несколько смягчил свое резкое неприятие личности Гумилева, лидера акмеизма, — литературной группировки, к которой автор «Крыльев» относился критически.

²²⁶ Орфография слова принадлежит Кузмину.

²²⁷ Еще одной параллелью к тексту Кузмина, возможно, является повесть Дмитрия Григоровича «Гуттаперчевый мальчик» (1883) о ребенке-акробате, выступавшем в цирке со сложными трюками и сорвавшимся с шеста. Его мать, «чухонка» Анна, была кухаркой и прачкой. Возможно, Кузмину было известно, что в 1915 году повесть Григоровича была впервые экранизирована известным впоследствии режиссером Владимиром Касьяновым.

²²⁸ Интересно, что в 1932 году в стихотворении «Ламарк» Мандельштам вернется к теме исчезновения музыки и связанной с ней деградации общества: «Он сказал, — довольно полнозвучья / Ты напрасно Моцарта любил. / Наступает глухота паучья / Здесь провал сильнее наших сил» [Мандельштам: 171].

²²⁹ Латинский текст продолжается и во втором стихе: «*Et fides Apostolica / Manebit per aeterna*», что в переводе означает: «Апостольская вера да пребудет в веках».

что Кузмин уже гораздо позднее, в Дневнике 1934 года разделяет композиторов на тех, чьи произведения выдерживают утренний свет, и тех, чьи сочинения лучше утром не исполнять: «Скорее, Моцарт выдерживает утренний свет, при котором, скажем, Шопен, да и Вагнер, — бессмысленные» [Дневник 1934: 36].

Как свидетельствует запись в том же Дневнике 1934 года, Вебер относился к числу композиторов, чья музыка поднимает настроение, вызывает воспоминания и творческие импульсы:

Invitation à la valse²³⁰. Над прудом с дворцовыми постройками на вечерней заре романтические звуки Вебера. Увы, звуки эти были — простой радио, на деревьях висели лозунги, скамейки были все поломаны, но Вебер делал свое дело. Он открыл какую-то дверь, куда ворвались Гофман, собственные занятия музыкой, «Лесок», звуки оркестра, которые всегда мне кажутся волшебными; — комплекс Сомов, Дягилев, Карсавина, Нижинский и т. п. Именно, романтическую сторону моей души, что-то обрызгало росой [Там же: 59].

В четвертом стихотворении цикла «Вот после ржавых львов и рева...» появляются персонажи оперы Глюка²³¹ Орфей и Эвридика. Здесь, как нам представляется, следует обратить внимание на мотив «заботы» героя о героине:

Смелее, милая подруга!
Устала? На пригорке сядь [Там же].

В начале 1920-х гг. тема заботы о ближнем не только акцентируется в стихах Кузмина, но и проникает в его реальную жизненную практику. Он смиряется с тем, что в их с Юркуном жизнь вошла Ольга Арбенина, и решает в этой сложной ситуации сохранить близкого и любимого человека. Герой стихотворения Кузмина преодолевает трудности на пути к «блаженным рощам» вместе с своей подругой, они минуют ад, который заманивает их звучанием тромбонов («Пристанище! Поют тромбоны / Подземным зовом темноты»). В опере Глюка тромбоны аккомпанируют Хору духов и создают своим особенным тембром мистическую и мрачную атмосферу. Если говорить об опере, то

²³⁰ Имеется в виду «Приглашение к танцу»/“Aufforderung zum Tanz” Вебера.

²³¹ Как отметил Н. Богомолов, стихотворение основано на образах оперы Кристофера Виллибальда Глюка «Орфей» [Богомолов 1996: 763].

в ее историю этот фрагмент вошел самостоятельно, так как Глюк впервые ввел в оркестр, сопровождающий вокальные партии, тромбоны. Все эти хрестоматийные детали, конечно, хорошо были известны Кузмину. Как и то, что в истории немецкой и западноевропейской оперы Глюк занимал место одного из главных предшественников Моцарта. Что касается Вебера, то он как автор опер «Вольный стрелок» и «Оберон» был одним из основных продолжателей традиции оперной музыки Моцарта. Таким образом, смысловой комплекс, связанный с музыкой Моцарта, обретает в цикле свое единство. Отметим также, что Вебер и Глюк как любимые композиторы Кузмина неоднократно упоминаются не только в его стихах и дневниках, но и в художественной прозе поэта, где среди предшественников Моцарта можно заметить и французского композитора XVIII века Андре Гретри (рассказ Кузмина «Серенада Гретри», 1914).

Наряду с моцартовскими мотивами в цикле «Пути Тамино» можно говорить и о реминисценциях из стихов Блока. «След» Блока появляется в стихотворении «Брызни дождем веселым...» (в черновом автографе была указана дата создания этого текста — апрель 1922 г. [Богомолов 1996: 763]). Как и во многих других «весенних» стихотворениях Кузмина, «весна» здесь соотнесена с предпасхальными настроениями и мыслями лирического героя. Стихотворение делится на две контрастные части: первая написана в светлой тональности, а вторая с ее предсмертными мотивами отменяет включенность «я» в пробуждение природы. Обращение к Блоку происходит именно во второй половине стихотворения:

При свете зари неверной
Загробно дремлет фиалка
Бледнеет твоя рука
О том, что земли не жалко
Колдует флейтой пещерной
Голос издалека [Кузмин 1996: 506–607].

Соседство образов фиалки, дремоты/сна и болот (болота появляются в следующем по порядку стихотворении цикла: «Вот после ржавых

львов и рева / Настали области болот...»²³²) позволяет увидеть здесь отсылку к поэме Блока «Ночная Фиалка» (1906) из второго тома лирики поэта. Ср. у Блока:

Оттого, что *болотная дрема*
 За плечами моими текла,
 Оттого, что пронизан был воздух
 Зацветаньем *Фиалки* Ночной [Блок 1997: 29].

В некоторых стихах Кузмина, как и в поэме Блока, фиалки ассоциируются со смертью или ее предощущением. Ср., например, стихотворение «Далеки от родного шума...» (1914) из сборника «Нездешние вечера» (раздел «Фузий в блюдечке»):

Фиалки в петлице у грума
 Пахнут о дальних лугах.
 И в стриженной пыльной аллее,
 Вспоминая о вольном дне,
Все предсмертнее, все нежнее
 Лиловеют на синем сукне [Кузмин 1996: 419].

Стихотворение «Брызни дождем веселым...» написано уже после смерти Блока. Однако еще в июле 1920 года Кузмин написал стихотворение «Озеро» («В душе журавлино просто...») с очень интересным лирическим сюжетом. Здесь идет речь о перевоплощении Амура в демоническое или демонизируемое лирическим героем существо. Отдельные фрагменты этого текста также перекликаются с «Ночной Фиалкой» и другими произведениями Блока (с циклом «Пузыри земли», который открывает второй том лирики поэта). Правда, у Кузмина фиалка не названа ночной:

Мимо никакой не лежит дороги.
 И *болотный* лужок
 Ничьи не топтали ноги.
Прозрачный фиалковый сон

²³² «Болота» у Кузмина также связаны с образами кругов ада в «Божественной комедии» Данте. В целом образ «болота» (в том числе и как компонент метафоры) в связи с дантовскими ассоциациями довольно часто встречается даже в предреволюционных стихах Кузмина. См., напр., стихотворения «Т. Н. Карсавиной», «Гермес», «Пять», «Родина Вергилия», поэму «Лазарь» и т. д.

Жидкого фосфора мреянье,
 Веянье
 Невечернего света
Топит зарей небосклон. <...>
Где же, где же
Я все это видел? [Кузмин 1996: 456]

С Блоком здесь ассоциируются не только «фиалки» и «сон», но и утопающее в заре небо как знак нездешнего мира. Еще одной параллелью к Блоку является вопрошание лирического героя: «Где же, где же / Я все это видел?». Похожие слова произносят князь Мышкин и Настасья Филипповна в «Идиоте» Достоевского. Однако для Кузмина, вероятно, важнее то, что фрагмент диалога между героями Достоевского использует в качестве эпиграфа к пьесе «Незнакомка» Александр Блок²³³. Поэт в драме Блока не улавливает метаморфозы, произошедшей с Марией²³⁴, как и лирический герой Кузмина, по-видимому, не постигает, что произошло со стрелком-амуром:

Все молчало
 При лиловой звезде,
 Но сердце дрожало:
 «Где?»
Косил, косил
Неподвижно зеленым глазом —
Там живут блаженные люди! —
 И указал
 <...>
 Рукою
 На еле освещенный зарю
 На далеком холме
Красный, кирпичный сарай [Там же: 457–458].

²³³ Ср.: «А как вы узнали, что это я? Где вы меня видели прежде? Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела?»

— Я вас тоже будто видел где-то?

— Где? — Где?

— Я ваши глаза точно где-то видел... да этого быть не может! Это я так... Я здесь никогда и не был. Может быть, во сне...» [Достоевский: 89–90; Блок 2014: 63].

²³⁴ В лирической драме «Незнакомка» сошедшая с небес звезда Мария превращается в прозаическую, земную Мэри. О литературном диалоге с Блоком в пьесе Кузмина «Вторник Мэри» см.: [Пахомова: 132–135].

Амур «косит глазом, т. е. не смотрит лирическому герою прямо в глаза, обманывает его. Но, возможно, что у «стрелка» аномалия зрения, что в сочетании с «левым началом» («левым глазом») позволяет говорить о том, что этот персонаж связан с нечистой силой²³⁵. В финале стихотворения «Озеро» искомое героем счастье («блаженство») воплощается в образе «красного кирпичного сарая». Возможно, что это прямая отсылка к Достоевскому, его роману «Идиот», где смертельно больной юноша Ипполит, размышляя о загробном существовании, говорит: «...я вдруг подумал: вот эти люди, и никогда уже их больше не будет, и никогда! И деревья тоже, — одна кирпичная стена будет... красная. <...> Знаете, я уверился, что природа насмешлива» [Достоевский: 247]. В таком контексте само выражение «блаженные люди» подразумевает не будущих обитателей блаженных рощ, т. е. элизиума, а, скорее, людей чудаковатых или глуповатых.

Как указал в примечаниях к циклу Н. Богомоллов, последнее стихотворение цикла, «Конец второго тома», связано не только с символикой библейских книг (второй том — это Новый завет, следующий за «Ветхим заветом»), но и со второй книгой лирики Блока [Богомоллов: 764]. Как уже было сказано, со вторым томом лирической трилогии Блока коррелирует не только это стихотворение, но и «Вот после ржавых львов и рева...», предшествующее кульминационному «Я не мажусь снадобьем колдуний...»:

Вот после ржавых львов и рева
Настали области болот,
И над закрытой пастью зева
Взвился невидимый пилот [Кузмин 1996: 507].

Здесь, как и в «блоковском» стихотворении Кузмина «Озеро» и отчасти поэме Блока «Ночная Фиалка», события лирического сюжета разворачиваются на болоте. И если Блок в цикле «Пузыри земли» оценивал это пространство двойственно:

Полюби эту вечность болот:
Никогда не иссякнет их мощь [Блок 1997: 16];
и: Это шутит над вами болото.
Это манит вас темная сила [Там же],

²³⁵ Подробнее об этом см.: [Успенский Б.: 94].

то для Кузмина болото — это место, которое вполне однозначно принадлежит силам зла²³⁶ («И над закрытой пастью зева / Взвился невидимый пилот»), описанным метонимически. Зев — это пасть страшного библейского чудовища — Левиафана, которое подстерегает людей у водоемов. В следующем стихотворении («Я не мажусь снадобьем колдуний...») мы встречаем тот же образ «зева», обладатель которого уже прямо назван:

Вот сегодня ранним рано
Вышел к заводям зеленым океана
Вдруг соленая вода ослепила мне глаза
Выплеснула зев Левиафана [Кузмин 1996: 508].

Как отметили В. Марков и Д. Малмстад в комментариях к стихотворениям Кузмина, образ Левиафана связан не только с библейским контекстом, но является также отсылкой к известному сочинению Гоббса «Государство», где именно государство именуется Левиафаном [Марков, Малмстад]. В рассматриваемом тексте «болото» — это очередной трудный отрезок пути лирических персонажей, о чем уже было сказано выше. Чудовищу здесь противопоставляется загадочный невидимый пилот. По всей видимости, это очередная модификация образа «проводника» или «вожатого», которым, возможно, является Бог (в некоторых других текстах Кузмина Бог невидимо направляет действия персонажей или оберегает их от опасности).

Теперь постараемся понять, чем объяснить такой последовательный интерес Кузмина к Блоку «второго тома». Вторая книга лирики Блока, по словам самого поэта, знаменует «антитезу» в его поэтической эволюции и означает, что многие стороны жизни и искусства, которые заслуживали приятие в этот период, были отвергнуты на этапе синтеза в третьей книге трилогии²³⁷. Кузмин, обращаясь ко второму

²³⁶ По-видимому, для Кузмина здесь актуальна и статья Блока «Безвременье» (1906), где «болото» становится одним из главных символов «безвременья» в русской жизни. Параллель к такой характеристике времени Кузмин видит в современной советской России.

²³⁷ По мысли З. Г. Минц, комментатора второго тома Полного собрания сочинений Блока, «вторая книга “канонического” свода стихотворений Блока отражает период “антитезы” в творческой эволюции поэта по отношению к “тезе” первой книги, наиболее полно осуществленной в цикле “Стихи о Прекрасной Даме” (термины “теза” и “антитеза” применительно к стадиям собственного мироощущения и творчества использованы Блоком в статье “О современном состоянии русского символизма”» [Минц: 519].

периоду (1904–1907 гг.) в творчестве Блока, стремится приблизить мотивы и образность своих стихотворений к блоковским и выделить не только совпадения, но и различия. Отметим также, что стихотворения, где появляются аллюзии на Блока, отчетливо музыкализированы. В одном случае звучит «пещерная флейта», в другом — «тромбоны» из оперы Глюка «Орфей и Эвридика». Создавая цикл «Пути Тамино» Кузмин, вероятно, вспоминал не только стихи Блока, но и его «Юбилейное приветствие» на вечере в честь 15-летней литературной деятельности Кузмина, произнесенное 29 сентября 1920 года в Доме искусств. В нем главный поэт эпохи модернизма указал на «музыкальность» творчества юбиляра и подчеркнул, что именно музыкальность является движущей силой жизни и основной особенностью лирики Кузмина:

Самое чудесное здесь то, что многое пройдет, что нам кажется незыблемым, а ритмы не пройдут, ибо они текучи, они, как само время, неизменны в своей текучести. Вот почему вас, носителя этих ритмов, поэта, мастера, которому они послушны, сложный музыкальный инструмент, мы хотели бы и будем стараться уберечь от всего, нарушающего ритм, от всего, заграждающего путь музыкальной волне [Блок: 404].

В этом фрагменте речи Блока Кузмина мог особенно привлечь призыв «уберечь» поэта от всего, что не является музыкой. Возможно, именно поэтому лирический герой Кузмина *заботится* о своей спутнице и предлагает ей отдохнуть. Необходимость беречь близких людей и особенно людей искусства становится для Кузмина и многих других его современников, оставшихся в большевистской России, наиболее существенной в связи с целым рядом трагических событий начала 1920-х годов. Кузмин вполне намеренно включает в свой цикл аллюзии и реминисценции на «второй том» Блока, стремясь показать, что описанный поэтом «хаос» в природе и в душе лирического героя не получил разрешения в третьем томе трилогии «вочеловечения» Блока, как считал сам автор, а продолжается теперь уже в большевистски окрашенном новом «безвременье». Обращение Кузмина к опере Моцарта «Волшебная флейта» и к стихам Блока «второго тома» знаменует одновременно несогласие Кузмина с поэтом, писавшим ранее о необходимости «слушать музыку революции», и соотнесенность с героями оперы Моцарта, вставшими на путь внутреннего самосовершенствования.

ЛИТЕРАТУРА

Аберт: *Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. М., 1978.*

Аберт 1989: *Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 1. М., 1989.*

Аберт 1990: *Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 2. М., 1990.*

Алексеев: *Алексеев М. Бетховен в русской литературе: К столетию со дня смерти композитора (1827–1927) // Русская книга о Бетховене. М., 1927.*

Андреевский: *Андреевский С. Литературные очерки. СПб., 1902.*

Анненский: *Анненский И. Стихотворения Я. П. Полонского как педагогический материал // Из педагогического наследия / Сост., подгот. текста, предисл. и прим. О. Н. Черновой. Смоленск, 2001. Вып. 1.*

Анненский 1979: *Анненский И. Об эстетическом отношении Лермонтова к природе // Анненский И. Книги отражений. М., 1979.*

Анненский 1990: *Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.*

Анненский 2001: *Анненский И. Сочинения гр. А. К. Толстого как педагогический материал. Часть первая // Из педагогического наследия / Сост., подгот. текста, предисл. и прим. О. Н. Черновой. Смоленск, 2001. Вып. 1.*

Архангельский: *Архангельский А. Александр I. М., 2000.*

Асланова: «От тебя одной зависит мое полное счастье...». Письма А. А. Фета к невесте / Публ. и примеч. Г. Аслановой // Наше наследие. 1999. № 49.

Ахматова: *Ахматова А. Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1976.*

Б. п.: [Б. п.] Новые книги // Отечественные записки. 1880. № 6.

Бальмонт: *Бальмонт К. Горные вершины. М., 1904.*

Батюшков: *Батюшков К. Опыты в прозе и стихах. М., 1977.*

Белинский: *Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т. 8.*

Белинский 1955: *Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т. 9.*

Берман: *Берман Б. Читатель жития (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия) // Художественный язык средневековья. М., 1982.*

Благоволитина: *Благоволитина Ю.* Переписка <А. А. Фета> с В. П. Боткиным. 1857–1869. Вступ. ст., публ. и коммент. // А. А. Фет и его литературное окружение. М., 2008. Литературное наследство. Т. 103. Кн. 1.

Блок: *Блок А.* Юбилейное приветствие М. Кузмину // Блок А. Собрание сочинений: В 6 т. Л., 1982. Т. 4.

Блок 1997: *Блок А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2.

Блок 2014: *Блок А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2014. Т. 6.

Блок Г: *Блок Г.* Фет и Бржеская // Начала. 1922. № 2.

Блюмбаум: *Блюмбаум А.* Musica mundana и русская общественность: Цикл статей о творчестве Александра Блока. М., 2017.

Богомолов: *Богомолов Н.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.

Богомолов 1996: *Богомолов Н.* <Примечания> // Кузмин М. Стихотворения. СПб., 1996.

Богомолов 1999: *Богомолов Н.* Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999.

Богомолов 1999а: *Богомолов Н.* Русская литература начала XX века и оккультизм: Исследования и материалы. М., 1999.

Богомолов, Малмстад: *Богомолов Н., Малмстад Д.* Михаил Кузмин: Искусство. Жизнь. Эпоха. СПб., 2007.

Бойко: *Бойко С.* О кузнечиках // Вопросы литературы. 1992. № 2.

Бородин: *Бородин Е.* Воспоминания об А. П. Бородине, записанные С. Н. Кругликовым // Музыкальное наследство. М., 1970. Т. 3.

Боткин: *Боткин В.* Стихотворения А. А. Фета // Боткин В. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984.

Боткин 1984: *Боткин В.* Итальянская и германская музыка // Боткин В. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984.

Бородин: *Бородин Е.* Воспоминания об А. П. Бородине, записанные С. Н. Кругликовым // Музыкальное наследство. М., 1970. Т. 3.

Бочаров: *Бочаров С.* «Эстетическое охранение» в литературной критике (Леонтьев о русской литературе) // Контекст. 1977. М., 1978.

Бочаров 1999: *Бочаров С.* Леонтьев и Достоевский // Бочаров С. Сюжеты русской литературы. М., 1999.

Брюсов: *Брюсов В. Ученик* // Брюсов В. *Tertia Vigilia*. Книга новых стихов 1897–1900. М.: Скорпион, 1900. [электронное издание]. Викитека: свободная библиотека. [https://ru.wikisource.org/wiki/Tertia_Vigilia_\(Брюсов\)/1900](https://ru.wikisource.org/wiki/Tertia_Vigilia_(Брюсов)/1900) (19.10.2024)

Брюсов 1901: В. Б. [*Брюсов В. Я.*] Пушкин и Баратынский // Русский архив. 1901. № 1.

Брюсов 1960: *Брюсов В. Фараон (На себя)* // Русская стихотворная пародия (XVIII – нач. XX в.). Л., 1960.

Брюсов 1973: *Брюсов В. Собрание сочинений*: В 7 т. М., 1973. Т. 1.

Брюсов 1973а: *Брюсов В. Собрание сочинений*: В 7 т. М., 1973. Т. 6.

Брюсов 1990: *Брюсов В. Среди стихов. 1894–1914. Манифесты. Статьи. Рецензии*. М., 1990.

Бухштаб: *Бухштаб Б. <Комментарии>* // Фет А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986.

Венцлова: *Венцлова Т. А. А. Фет. «Моего тот безумства желал...»* // Венцлова Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М., 2012.

Весы: *Белый А. Апокалипсис в русской поэзии* // Весы. 1905. № 4.

Весы 1909: *Белый А. Настоящее и будущее русской литературы* // Весы. 1909. № 2.

Виницкий: *Виницкий И. Поэтический миф Тютчева: о стихотворении «Грустный вид и грустный час...»* // Известия Российской Академии Наук: Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 2.

Виницкий 2006: *Виницкий И. Очи воображения: Тема казни в творчестве позднего Жуковского* // Виницкий И. Дом толкователя. Поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского. М., 2006.

Витте: *Витте С. Воспоминания*. М., 1960. Т. 1.

Вдовин: *Вдовин А. Жизнь публичной женщины середины XIX века: биографии и повседневность* // Дамы без камелий: письма публичных женщин Н. А. Добролюбову и Н. Г. Чернышевскому. М., 2022.

Владимирская: *Владимирская А. Звездные часы оперетты*. Л., 1975.

Воспоминания: Александр Третий. Воспоминания. Дневники. Письма. СПб., 2001.

Гайденко: *Гайденко П. Наперекор историческому процессу (Леонтьев — литературный критик)* // Вопросы литературы. 1978. № 5.

Галахов: *Галахов А. Д.* Сороковые годы: (Воспоминания) // Исторический вестник. 1892. № 1.

Гаспаров: *Гаспаров М.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.

Гаспаров 1990: *Гаспаров М.* Дериваты русского гексаметра (о границах семантического ореола) // Res Philologica. Филологические исследования. М., 1990.

Гаспаров 1995: *Гаспаров М.* Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М. Избранные статьи. М., 1995.

Гаспаров 2000: *Гаспаров М.* Мандельштамовское «Мы пойдем другим путем»: о стихотворении «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» // Новое литературное обозрение. 2000. № 41.

Гаспаров 2000а: *Гаспаров М.* Время Некрасова и Фета // Гаспаров М. Очерк истории русского стиха (Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика). М., 2000.

Гаспаров 2012: *Гаспаров М.* Метр и смысл. М., 2012.

Гаспаров, Лотман: *Гаспаров Б. М., Лотман Ю. М.* Игровые мотивы в поэме А. Блока «Двенадцать» // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975.

Гаспаров, Осповат: *Гаспаров М., Осповат А.* Мей Лев Александрович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М., 1994. Т. 3.

Гервер: *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: (первые десятилетия XX века). М., 2001.

Гете: *Гете И.* Фауст / Пер. А. Струговщикова. СПб., 1858. Ч. I.

Гиндин: *Гиндин С.* Письма из рабочих тетрадей (1893–1899): Вступ. ст. // Валерий Брюсов и его корреспонденты. М., 1991. Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1.

Голенищев-Кутузов: *Голенищев-Кутузов А.* Колыбельная // Поэты 1880–1890-х годов. Л., 1972.

Голенищев-Кутузов 1972: *Голенищев-Кутузов А.* Торжество смерти // Поэты 1880–1890-х годов. Л., 1972.

Гофман: *Гофман Э. Т. А.* Крейсериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., 1972.

Григорьев: *Григорьев А.* Беседы с Иваном Ивановичем о современной нашей словесности // Сын Отечества. 1860. № 6.

Григорьев 2001: *Григорьев А.* Стихотворения. Поэмы. Драммы. СПб., 2001.

Гюго: *Гюго В.* Последний день приговоренного к смерти (пер. Н. Касаткиной) // Гюго В. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1988. Т. 1.

Державин: *Державин Г.* Анакреонтические песни. СПб., 1986.

Диккенс: *Диккенс Ч.* Публичные казни // Диккенс Ч. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1962. Т. XXVIII.

Динесман: *Динесман Т.* Переписка <А. А. Фета> с Я. П. Полонским. 1846–1892. Вст. ст. // А. А. Фет и его литературное окружение. М., 2008. Литературное наследство. Т. 103. Кн. 1.

Дмитриев: *Дмитриев П.* К вопросу о первой публикации М. Кузмина // Новое литературное обозрение. 1993. № 3.

Дмитриев 2015: Либретто «Волшебной флейты» Моцарта в переводе М. Кузмина / Публ. П. В. Дмитриева // Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда. СПб., 2015.

Дневник 1905–1907: *Кузмин М.* Дневник 1905–1907 гг. СПб., 2000.

Дневник 1921: *Кузмин М.* Дневник 1921 года // Минувшее. Исторический альманах. СПб., 1993. Т. 12.

Дневник 1934: *Кузмин М.* Дневник 1934 года. СПб., 1998.

Долгополов: *Долгополов Л.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков. М.; Л., 1964.

Достоевский: *Достоевский Ф.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Л., 1973. Т. 8.

Достоевский 1976: *Достоевский Ф.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1976. Т. 14.

Достоевский 1976а: *Достоевский Ф.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1976. Т. 15.

Достоевский 1983: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Л., 1983. Т. 25.

Достоевский 1984: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Л., 1984. Т. 26.

Достоевский 1988: *Достоевский Ф.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1988. Т. 30. Кн. I.

Дружинин: *Дружинин А.* «Стихотворения графини Ростопчиной». СПб. 1856. «Стихотворения Я. П. Полонского». СПб. 1855. «Стихотворения Ивана Никитина». Воронеж. 1856 // Дружинин А. Современник. 1855. Т. 54.

- Дурандина: *Дурандина Е. Е.* Вокальное творчество Мусоргского. М., 1985.
- Жуковский: *Жуковский В.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1.
- Жуковский 2000: *Жуковский В.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2.
- Жуковский 2001: *Жуковский В.* О смертной казни // Проза поэта. Василий Жуковский. М., 2001.
- Жуковский 2008: *Жуковский В.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3.
- Зорин: *Зорин А.* Послание «Императору Александру» В. А. Жуковского и идеология Священного союза // Новое литературное обозрение. 1998. № 32.
- Иванов-Борецкий: *Иванов-Борецкий М.* Poleмика о Бетховене в пятидесятые годы прошлого века // Русская книга о Бетховене. М., 1927.
- К. Р.: *К. Р.* <Романов К.> Избранная переписка / Сост. Л. Кузьмина. СПб., 1999.
- Кац: *Кац Б.* Что играл «слепой скрипач в трактире»? // Кац Б. Одиннадцать вопросов к Пушкину: маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия. СПб., 2008.
- Кац 2008: *Кац Б.* Диссонансы без разрешений. Музыка/музыки в поэме Аполлона Григорьева “Venezia la bella” // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М., 2008.
- Кац 2024: *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской литературе: статьи и очерки СПб., 2024.
- Келдыш: *Келдыш Ю.* Музыкальная критика и наука // История русской музыки: В 10 т. М., 1994. Т. 7.
- Кельнер: *Кельнер В.* Человек своего времени: (М. М. Стасюлевич: издательское дело и либеральная оппозиция). СПб., 1993.
- Кириллина: *Кириллина Л.* Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. М., 2009. Т. 1.
- Кириллина 2009: *Кириллина Л.* Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. М., 2009. Т. 2.
- Ковалевский: *Ковалевский Е.* Граф Блудов и его время: Царствование императора Александра I. СПб., 1866.
- Кольцов: *Кольцов А. В.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958.

Коневской: Переписка <В. Брюсова> с Ив. Коневским // Валерий Брюсов и его корреспонденты. М., 1991. Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1.

Кузмин: *Кузмин М.* Раздумья и недоумения Петра Отшельника // Петроградские вечера. Пг., 1914. Кн. 3.

Кузмин 1934: *Кузмин М.* Дневник 1934 года. СПб., 1998.

Кузмин 1994: *Кузмин М.* Крылья // Кузмин М. Подземные ручьи. СПб., 1994.

Кузмин 1996: *Кузмин М.* Стихотворения. СПб., 1996.

Кузмин 1996а: *Кузмин М.* Условности: Статьи об искусстве. Томск, 1996

Кузмин 2000: *Кузмин М.* Критика. Эссеистика. Т. 3. М., 2000.

Кузминская: *Кузминская Т.* Моя жизнь дома и в Ясной Поляне: Воспоминания. М., 1986.

Кузнецов: *Кузнецов К.* Из книги «Бетховен и русские композиторы» // Русская книга о Бетховене: К столетию со дня смерти композитора (1827–1927). М., 1927.

Кузьмина: *Кузьмина И. А. А.* Фет и «действующие лица “Кактуса”» (по неопубликованным письмам А. Л. Бржеской) // Русская литература. 2008. № 2.

Кумпан: *Кумпан К. Д. С.* Мережковский-поэт (У истоков нового религиозного сознания) // Мережковский Д. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.

Кюи: *Кюи Ц.* Избранные статьи. Л., 1952.

Лавров: *Лавров А. В.* Переписка <В. Я. Брюсова> с Ив. Коневским: Вступ. ст. // Валерий Брюсов и его корреспонденты. М., 1991. Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1.

Лавров 1995: *Лавров А.* Андрей Белый в 1900-е годы: жизнь и литературная деятельность. М., 1995.

Ланглебен: *Ланглебен М.* Мелодия в плену у языка // Музыка и незвучащее. М., 2000.

Лебедев: *Лебедев Ю. Н. А.* Некрасов и русская поэма 1840–1850 годов. Ярославль, 1971.

Леви-Стросс: *Леви-Стросс К.* Из книги «Мифологичные». 1. Сырое и вареное. Увертюра. Ч. 2 // Семиотика и искусствоведение. М., 1972.

Легенда: Легенда о докторе Фаусте. М., 1978.

Леонтьев: *Леонтьев К.* Наши новые христиане: Ф. М. Достоевский и гр. Лев Толстой. М., 1882.

Лесков: *Лесков Н.* Привидение в Инженерном замке (из кадетских воспоминаний) // Лесков Н. Собрание сочинений: В 11 т. Л., 1958. Т. 7.

Лермонтов: *Лермонтов М.* Полное собрание сочинений: В 4 т. СПб., 2014. Т. 1.

Лермонтов в музыке: Лермонтов в музыке. Справочник. М., 1983.

Ливанова: *Ливанова Т.* Моцарт и русская музыкальная культура. М., 1956.

Ливанова 1982: *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года: В 2 т. М., 1982. Т. 2.

ЛН I: Переписка <А. А. Фета> с Я. П. Полонским 1846–1892 / Вступ. ст. Т. Динесман. Публ. и коммент. Т. Динесман и М. Трепалиной // А. А. Фет и его литературное окружение. М., 2008. Литературное наследство. Т. 103. Кн. 1.

ЛН II: Переписка <А. А. Фета> с великим князем Константином Константиновичем (К. Р.). 1886–1892 / Вст. ст. М. Трепалиной. Публ. и коммент. Ю. Благоволиной и М. Трепалиной // А. А. Фет и его литературное окружение. М., 2011. Литературное наследство. Т. 103. Кн. 2.

ЛН 2008: *Динесман Т. Г., Трепалина М. И.* <Комментарий> Переписка <А. А. Фета> с Я. П. Полонским. 1846–1892 // А. А. Фет и его литературное окружение. М., 2008. Литературное наследство. Т. 103. Кн. 1.

Лотман Л.: *Лотман Л. М.* Тургенев и Фет // Тургенев и его современники. Л., 1977.

Лотман Ю.: *Лотман Ю.* Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990.

Магомедова: *Магомедова Д.* Моцарт или Вагнер? М. А. Кузмин в музыкальной эстетике символизма // Неевклидова геометрия Юрия Манна: Памяти ученого. М., 2024.

Майкапар: *Майкапар А.* Музыкальный мир библейского человека (отзвуки музыки). М., 2010.

Маковский: *Маковский С.* На Парнасе Серебряного века. Нью-Йорк, 1986.

Мандельштам: *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1991. Т. 1.

Марков, Малмстад: <*Марков В., Малмстад Дж.* Примечания> // Кузмин М. Собрание стихов. München, 1977.

Махов: *Махов А.* Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.

Маяковский: *Маяковский В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т. 1.

Мережковский: *Мережковский Д.* Вечные спутники. Л., 1989.

- Мережковский 2000: *Мережковский Д.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.
- Минц: <Минц 3.> Примечания // Блок А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2.
- Мирошникова: *Мирошникова О.* Цикл К. Случевского «Мефистофель». Проблематика, структура, жанр // Проблема метода и жанра. Томск, 1989. Вып. 15.
- Музыкальная эстетика: Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. / Сост. А. Михайлов. М., 1981. Т. 1.
- Музыкальная эстетика 1981: Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. / Сост. А. Михайлов. М., 1981. Т. 2.
- Мясковский: *Мясковский Н. Я.* Статьи, письма, воспоминания. М., 1960. Т. 2.
- Набоков: *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб., 2002. Т. 4.
- Недоброе: *Недоброе Н.* Времеборец (Фет) // Вестник Европы. 1910. № 8.
- Некрасов: *Некрасов Н.* Полное собрание сочинений: В 15 т. Л., 1981. Т. 2.
- Некрасов 1982: *Некрасов Н.* Полное собрание сочинений: В 15 т. Л., 1982. Т. 3.
- Некрасов 1982а: *Некрасов Н.* Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л., 1982. Т. 4.
- Некрасов 1982б: *Некрасов Н.* Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л., 1982. Т. 5.
- Немзер: *Немзер А.* «Сии чудесные виденья...» // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. «Свой подвиг совершив...». М., 1987.
- Немзер 2013: *Немзер А.* «Весенние чувства» графа А. К. Толстого // Немзер А. При свете Жуковского. Очерки истории русской литературы. М., 2013.
- Немзер 2013а: *Немзер А.* О свистах, припевах и балладном диптихе А. К. Толстого // Немзер А. При свете Жуковского. Очерки истории русской литературы. М., 2013.
- Огарев: *Огарев Н.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1956. Т. 1.
- Одоевский: *Одоевский В.* Русские ночи. Л., 1975.
- Опочинин: *Опочинин Е. Я. П.* Полонский и его пятницы // Вопросы литературы. 1992. Вып. 3.
- Орлова: *Орлова Е.* Романы Чайковского. М.; Л., 1948.
- Пахомова: *Пахомова А.* Писательская стратегия и литературная репутация М. А. Кузмина в раннесоветский период (1917–1924). Тарту, 2021.

Песни 1965: Песни и романсы русских поэтов. М.; Л., 1965.

Платон: *Платон. Ион* / Пер. С. Аверинцева // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1994. Т. 1.

Платон 1994: *Платон. Тимей* / Пер. С. Аверинцева // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1994. Т. 3.

Полонский: *Полонский Я. П.* Стихотворения Л. Мея // Русское слово. 1859. № 3.

Полонский 1885: *Полонский Я.* Полное собрание сочинений: В 10 т. СПб., 1885. Т. 1.

Полонский 1954: *Полонский Я.* Стихотворения. Л., 1954.

Полонский 1964: Письма Я. П. Полонского <И. С. Тургеневу>. 1857–1873. Статья и публикация Э. А. Полоцкой // Из Парижского архива И. С. Тургенева. Из неизданной переписки. М., 1964. Литературное наследство. Т. 73. Кн. 2.

Полонский 1986: *Полонский Я.* Сочинения: В 2 т. М., 1986. Т. 1.

Полонский 1986а: *Полонский Я.* Сочинения: В 2 т. М., 1986. Т. 2.

Поцепня: *Поцепня Д.* Проза А. Блока. Стилистические проблемы. Л., 1976.

Поэты: Поэты 1880–1890-х годов. Л., 1972.

Правительственный вестник: Правительственный вестник. 1894. 11 нояб. № 248.

Прутков: *Прутков Козьма.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1965.

Пушкин: *Пушкин А.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1950. Т. 2.

Раку: *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М., 2014.

Роднянская: *Роднянская И.* Демон // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Розанова: *Розанова Ю.* История русской музыки: В 2 т. М., 1981. Т. 2. Кн. 3.

Русская старина: Z*** [*Майков Л. Н.*]. Иван Сергеевич Тургенев на вечерней беседе в С.-Петербурге 4 марта 1880 г. // Русская старина. 1883. № 10.

Саква: *Саква К.* Предисловие переводчика // Аберт Г. В. А. Моцарт: В 2 кн. М., 1978. Кн. I. Ч. I.

Салтыков-Щедрин: *Щедрин Н.* Между делом // Отечественные записки. 1874. № 11.

Салтыков-Щедрин 1989: *Салтыков-Щедрин М.* Избранные сочинения. М., 1989.

Святополк-Мирский: *Святополк-Мирский Д.* Валерий Яковлевич Брюсов // Современные записки. Париж, 1924. № 22.

- Серов: *Серов А. Н.* Статьи о музыке. 1847–1853. М., 1984. Вып. 1.
- Случевский 1881: *Случевский К.* Стихотворения. 2-я книжка. СПб., 1881.
- Случевский 1898: *Случевский К.* Собрание сочинений: В 6 т. СПб., 1898. Т. 5.
- Случевский 1939: *Случевский К.* Доклад <...> о полном собрании сочинений М. Ю. Лермонтова // Красный архив. 1939. Т. 5(96).
- Случевский 1962: *Случевский К.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1962
- Случевский 2001: *Случевский К.* Сочинения в стихах. СПб., 2001.
- Случевский 2004: *Случевский К.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2004.
- Случевский 2009: *Случевский К.* Стихотворения, поэмы, переводы. М., 2009.
- Современник: *Б. п.* Новые книги // Современник. 1855. № 10.
- Соловьев: *Соловьев В.* Полонский Яков Петрович // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. СПб., 1898. Т. 24.
- Соловьев 1990: *Соловьев В.* О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Полонского и Фета // Соловьев Вл. Избранное. М., 1990.
- Соловьев 1991: *Соловьев В.* Лермонтов // Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.
- Соловьев 1991а: *Соловьев В.* Три речи в память Достоевского // Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.
- Сологуб: *Сологуб Ф.* Стихотворения и поэмы. СПб., 1978.
- Сологуб 2014: *Сологуб Ф.* Чертовы качели // Сологуб Ф. Полное собрание стихотворений и поэм: В 3 т. СПб., 2014. Т. 2. Кн. 2.
- Стасов: *Стасов В.* По поводу двух музыкальных реформаторов / Стасов В. Собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1894. Т. 3.
- Тарановский: *Тарановский К. Ф.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000.
- Тархов: *Тархов А.* Проза Фета-Шеншина // Фет А. Сочинения: В 2 т. / Подгот. текста, сост. и коммент. А. Тархова. М., 1982. Т. 2.
- Тахо-Годи: *Тахо-Годи Е.* Константин Случевский: (Портрет на пушкинском фоне). СПб., 2000.
- Театр: *Кузмин М.* Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка // Кузмин М. Театр: В 4 т. (В 2 кн.). Berkeley Slavic Specialities, 1994. Т. 1–3.

Ти́менчик: *Ти́менчик Р.* Заметки о «Поэме без героя» // Ахматова А. Поэма без героя. М., 1989.

Тимофеев: *Тимофеев А.* Михаил Кузмин и издательство «Петрополис»: (Новые материалы по истории «русского Берлина») // Русская литература. 1991. № 1.

Толстой: *Толстой А. К.* Стихотворения // Толстой А. К. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1969. Т. 1.

Толстой 1969: *Толстой А. К.* Художественная проза // Толстой А. К. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1969. Т. 2.

Толстой 1969а: *Толстой А. К.* Драматические произведения // Толстой А. К. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1969. Т. 4.

Тумповская: *Тумповская М.* «Колчан» Н. С. Гумилева // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских писателей и мыслителей. СПб., 2000.

Тургенев: *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1978. Т. 1.

Тургенев 1981: *Тургенев И.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М., 1981. Т. 7.

Тургенев 1981а: *Тургенев И.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М., 1981. Т. 8.

Тургенев 1983: *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М., 1983. Т. 11.

Тютчев: *Тютчев Ф.* Полное собрание стихотворений. Л., 1987.

Успенский Б.: *Успенский Б.* Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982.

Успенский П.: *Успенский П.* Тайные поминки по Блоку: Некрасов, Блок, Ходасевич // Русская литература. 2013. № 1.

Федоров: *Федоров А.* Поэтическое творчество К. К. Случевского // Случевский К. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1962.

Федосова: *Федосова Э.* «Фауст» Ш. Гуно. М., 1966.

Фет: *Фет А.* Мои воспоминания. М., 1890. Т. 1.

Фет 1890: *Фет А.* Мои воспоминания. М., 1890. Т. 2.

Фет 1893: *Фет А.* Ранние годы моей жизни. М., 1893.

Фет 2002: Собрание сочинений и писем: В 20 т. Стихотворения и поэмы. СПб., 2002. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1839–1863.

Фет 2004: *Фет А.* Сочинения и письма: В 20 т. СПб., 2004. Т. 2. Переводы: 1839–1863.

Фет 2006: *Фет А.* Сочинения и письма: В 20 т. СПб., 2006. Т. 3. Повести и рассказы. Критические статьи.

Фет 2008: Переписка <А. А. Фета> с Я. П. Полонским. 1846–1892 / Вступ. ст. Т. Г. Динесман. Публ. и коммент. Т. Г. Динесман и М. И. Трепалиной // А. А. Фет и его литературное окружение. М., 2008. Литературное наследство. Т. 103. Кн. 1.

Фет 2014: *Фет А.* Собрание сочинений и писем: В 20 т. М., СПб., 2014. Т. 5. Кн. 1. Вечерние огни. Вып. I–III.

Фет 2015: *Фет А.* Собрание сочинений и писем: В 20 т. М., СПб., 2015. Т. 5. Кн. 2. Вечерние огни. Вып. IV.

Холопов, Поспелова: *Холопов Ю., Поспелова Р.* Философия гармонии Боэция // Гармония: проблемы науки и методологии. Сборник статей. Вып. 2. Ростов-на-Дону, 2005.

Хохлов: *Хохлов Ю.* Поэтический текст и музыка // Хохлов Ю. Песни Шуберта. М., 1987.

Храповицкий: *Антоний (Храповицкий), архимандрит.* Как относится служение общественному благу к заботе о спасении собственной души // Вопросы философии и психологии. 1892. № 2.

Христианское чтение: *Н. Б.* Мнения и отзывы нашей светской литературы о русском духовенстве // Христианское чтение. 1874. № 3.

Цивьян: *Цивьян Т.* Звуковой пейзаж и его словесное изображение // Музыка и незвучащее. М., 2000.

Чернуха: *Чернуха В. Г.* Александр III // Александр Третий. Дневники. Воспоминания. Письма. СПб., 2001.

Чернышевский: *Чернышевский Н.* Эстетические отношения искусства к действительности // Чернышевский Н. Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 2. Статьи и рецензии: 1853–1855. М., 1949.

Чернышевский 1949: *Чернышевский Н.* <Рец. на:> Песни разных народов. Пер. Н. Берга // Чернышевский Н. Полное собрание сочинений: В 15 т. М., 1949. Т. 3. Статьи и рецензии: 1853–1855.

Чернышевский 1981: *Чернышевский Н.* Литературная критика: В 2 т. М., 1981. Т. 1.

Чуковский: *Чуковский К.* [Воспоминания о Гумилеве] // Жизнь Николая Гумилева. Л., 1991.

Шестаков: *Шестаков Д.* Упрямый классик. Собрание стихотворений (1889–1934). М., 2014 (Эл. репринт: <https://iknigi.net/avtor-dmitriy-shestakov/91585-upryamu-klassik-sobranie-stihotvoreny18891934-dmitriy-shestakov/read/page-5.html>, 19.10.2024).

Шешнева: *Шешнева Т.* Творчество А. К. Толстого в контексте русско-немецких литературных и историко-культурных связей. Автореф. на соиск. степен. канд. филологич. наук. Саратов, 2007.

Шиллер: *Шиллер Ф.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1957. Т. 6.

Шлегель: *Шлегель А.* Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1.

Шмаков: *Шмаков Г.* Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin.* Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1989, Sb. 24.

Штакеншнейдер: *Штакеншнейдер Е. А.* Дневник и записки (1854–1886). М.; Л., 1934.

Щукинский сборник: *Щукинский сборник.* М., 1907. Вып. 7.

Эйгес: *Эйгес И.* Воззрения Толстого на музыку // Эстетика Льва Толстого: Сб. статей. М., 1929.

Эйхенбаум: *Эйхенбаум Б.* <Примечания> // Полонский Я. П. Стихотворения. Л., 1954.

Эйхенбаум 1969: *Эйхенбаум Б.* Я. П. Полонский // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969.

Эйхенбаум 1986: *Эйхенбаум Б.* Некрасов // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л., 1986.

Языков: *Языков Н.* Стихотворения. Сказки. Поэмы. Драматические сцены. Л., 1959.

Ямпольский: *Ямпольский И.* А. К. Толстой // Толстой А. К. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1969. Т. 1.

Abert: *Abert H.* W. A. Mozart. Leipzig, 1919–1921. Bd. 1–2.

Abert 1923–1924: *Abert H.* W. A. Mozart. Leipzig, 1923–1924. Bd. 3–4.

Arnim: *Arnim, B. von.* Die Gänderode // Spiegel online. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3944/1> (19.10.2024).

Curtius: *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1954.

Hegel: *Hegel G. F.* Ästhetik. Berlin; Weimar, 1976. B. 2.

Hoffmann: *Hoffmann, E. T. A.* Kreisleriana // Spiegel online.
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/kreisleriana-3108/1> (19.10.2024).

Klenin: *Klenin E.* The Poetics of Afanasy Fet. Köln; Weimar; Wien, 2002.

Müller: *Müller W.* Die schöne Müllerin // GOpera.com.
http://www.gopera.com/lieder/translations/schubert_795.pdf (19.10.2024).

Oulibicheff: *Oulibicheff A.* Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire generale de la musique et de l'analyse des principaux ouvrages de Mozart. M., 1843.

Ronen: *Ronen O.* A beam upon the axe // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. 1. P. 1.

Schiller: *Schiller Fr.* Des Mädchens Klage // Wikisource.
[https://de.wikisource.org/wiki/Des_Mädchens_Klage_\(Schiller\)](https://de.wikisource.org/wiki/Des_Mädchens_Klage_(Schiller)) (19.10.2024).

Schubert: *Schubert F.* Des Mädchens Klage // Bayerische Staats Bibliothek. Bild-ähnlichkeitssuche. <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de> (19.10.2024).

Shafer: *Shafer R. M.* The Tuning of the World. N. Y., 1977.

Spitzer: *Spitzer L.* Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung". Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1963.

Strickland: *Strickland L.* Leibniz's Monadology: A New Translation and Guide. Edinburgh, 2014.

KOKKUVÕTE

Musica aeterna vene hilisromantismi ja modernismi luules

Raamatus käsitletakse viie poeedi luuletusi: need on A. Fet, J. Polonski, A. K. Tolstoi, K. Slutševski ja M. Kuzmin. Esimese nelja luuletaja looming kuulub peamiselt 19. sajandi teise ja osaliselt ka esimesse poolede. Slutševski viimased elutööd ilmusid 20. sajandi alguses, kui modernist Kuzmin alles kirjanduses debüteeris. Uurimistraditsioonis on kombeks nimetada Feti, Polonskit ja Tolstoid hilisromantikuteks ning vaatamata sellele, et Slutševski luules püütakse põhjendatult näha paralleele vene dekadentsiga, võib ka teda nimetada pigem hilisromantikuks, kui pidada silmas teemat, mis ühendab selles raamatus kõiki autoreid – nimelt muusikat. Raamat koosneb kahe viimase aastakümne jooksul kirjutatud artiklitest, mida on väljaande koostamisel parandatud ja täiendatud.

„Muusikalisust“ mõistetakse siinkohal kui muusika tõlgendamist luules, kui muusikalist ekfraasi, st autori püüet kirjeldada heliteost, helilooja kuvandit või muusikainstrumendi heli sõnas. Raamatus püütakse välja selgitada, millised muusikaklassikute kompositsioonid olid (või võisid olla) kõnealustele luuletajatele tuttavad. Selliste faktide tundmine mõjutab meie arvates tõsiselt poeetiliste tekstide mõistmist, andes neile sügavust ja mitmetähenduslikkust, mis jääb varjatuks lugejale, kes ei mõtle luule võimalike muusikaliste koodide peale. Käsitletakse ka küsimust, kuidas helilooja poolt muusikasse seatud luuletus muutub ja millised poeetilised tähendused kaovad, kui sõnatekst saab muusikalise tõlgenduse objektiks. Me ei analüüsi „muusikalisust“ kui poeetilise süntaksi erikonstruktsiooni, kui alliteratsiooni ja assonantsi, kui eufooniast ja meloodikat ehk värsirütmi.

Muusikateemaga kõrvuti on raamatus analüüsitud ka teisi traditsionalismi avaldumise vorme vene luules: Lermontovi ja Nekrassovi kihistust Slutševski värssides, ballaaditraditsiooni rolli Slutševskil ja Fetil, Nekrassovi muusikasse seatud luuletuste funktsiooni homoerootilise teema kanoniseerimisel Kuzmini luules ning viimase seni tuvastamata jäänud pöördumisi A. Bloki poeesia poole. Meie uurimuse keskmeks sai Feti muusikaline kujundlikkus. Beethoveni muusika semantilist oreoli

käsitlev artikkel näitab Feti luuletuste seoseid saksa muusikaesthetika ja kirjandusega: W. Wackenroderi, Novalise, E. T. A. Hoffmanni ja Bettina von Arnimi kujundite ning mõistetega. Töös Feti luuletsükli „Romanzero“ poeetiliste tähenduste kohta ilmneb luuletaja katse kajastada sõnades Schuberti vokaaltsükli „Ilus möldrineiu“ ning W. Mülleri ja Schuberti/Schilleri laulu „Neiu kaebus“ elemente. Artiklis „Maailma muusikalise harmoonia idee Feti luulekeeles“ käsitleme luuletaja katset kirjeldada värssides ja kriitilises proosas „sfääride muusika“ ideed, mis ulatub tagasi Platoni-Pythagorase õpetusse „kõlava universumi“ kohta.

Nagu õnnestus välja selgitada, oli 19. sajandi keskpaiga luuletajate (Fet, Polonski ja Tolstoi) tahtlikult rõhutatud pöördumine mitmete Euroopa kultuuris juurdunud muusikakontseptsioonide poole seotud vastuseisuga vene radikaalse meelega demokraatidele, kes pisendasid kunsti tähtsust kultuuris. Polonski poem „Rohutirtsust muusik“ (1859) oli suunatud „utilitaarse“ kunsti ja teaduse rolliga liialdamise vastu. Polonski arendas poemis naljaga pooleks ideid Mozartist (1856. aastal tähistati helilooja 100. sünniaastapäeva) ja moztartiaanlusest kui muusika ja muusikute surematust omadusest, vastupidi N. Tšernõševski hoiakule väitekirjas „Kunsti esteetiline suhe reaalsusesse“ (1855), kus Mozarti ja Beethoveni muusika oli kuulutatud ebaaktuaalseks ja seepärast mõttetuks. Umbes samal ajal kirjutab A. K. Tolstoi oma dramaatilise poeemi „Don Juan“, mis oli pühendatud Mozartile ja Hoffmannile. Poet tunnistas hiljem, et teos oli sihitud „meie ilukirjanduse praktilise suuna vastu“. Kui Polonski viitab oma poemis Puškini ja tema väikese tragöödia „Mozart ja Salieri“ traditsioonile, siis „Don Juani“ autor, meenutades samuti Puškinit ning tema väikest tragöödiat „Kivist külaline“, apelleerib muusikaesthetika ajaloo olulistele mõistetele, mis ulatuvad tagasi antiik- ja keskaegsetesse tekstidesse. Need mõisted kirjeldavad universumi jumalikku struktuuri („ebakõla konsonantides“ ja „armastus“ kui maailma muusikalistamine ja korrastamine).

Raamatu teine fookus on Slutševski luulel. Slutševski oli kahtlemata üks 19. sajandi viimase kolmandiku silmapaistvamaid kujusid vene poeetide seas. Kõik raamatu selle osa artiklid ei keskendu muusikalisele temale, kuid peaaegu igaüks neist puudutab mingeid luuletuste muusikalisi aspekte. Slutševski luules on palju muusikalisi kujundeid ja enamik neist

moodustab omamoodi muusikalise antimaaailma, mis väljendab eksistentsiaalset Kurjust. Poeedi kuulsaim tegelane on Mefistofeles, kes toob ellu tahtlikult muusikalist ebakõla ja naudib oma (aga mitte jumaliku) „maailma kontserdi“ juhatamist. Siiski püüab Slutševski, nagu ka Fet, mõnikord klassikalist muusikat sõnadesse tõlkida. Luuletuses „Üheksas sümfoonia“ (1880) viitab ta tuntud muusikateosele, Beethoveni viimasele sümfooniale.

Raamatu lõpetab artikkel Mozarti ja Bloki motiividest Kuzmini tsükliis „Tamino teekonnad“. Siin on vaadeldud, kuidas Kuzmin loob oma teoses Mozarti ooperi „Võlufööti“ kuvandi, mille asetab 1920. aastate alguse nõukogude elu rasketesse oludesse. On teada, et Mozart (koos Wagneriga) kuulus Kuzmini lemmikheliloojate hulka. 1920. aastate alguses ei olnud veel selge, millise hinnangu Mozarti loomingule annab bolševike võim. Kui teine Viini klassik, Beethoven, jõudis nõukogude muusikakaanonisse üsna ruttu ning tänu oma „heroilistele“ kompositsioonidele, siis tõeline suhtumine Mozartisse selgus alles 1930. aastate alguses. Uued võimud eelistasid näha Mozartit „optimistliku“ heliloojana, jättes tähelepanuta tema traagilised teosed ja nn optimistlike teoste keerulised muusikalised alatoonid. Kuzmin, kelle jaoks oli Mozart tasapisi muutumas kogu Euroopa kultuuri sümboliks, ennetab seda suhtumist heliloojasse oma luuletuses „Lendav poiss“, kus kirjeldatakse lüürilise tegelase silmade läbi mõningaid ooperi „Võlufööti“ lavategevuse elemente. Siit võib leida „lendava poisi“ vastu suunatud vägivalda motiivi ning enam varjatud kuratliku jõu sekkumise motiivi, mis moonutavad ooperi algupärast teksti.

AUTORIST

Lea Pild (sünd 1959) on Tartu Ülikooli slavistika osakonna vene kirjanduse kaasprofessor. Tema peamine teadushuvide valdkond on 19. sajandi teise poole ja 20. saj alguse vene kirjanduse ajalugu ning poeetika, samuti A. Feti, K. Slutševski, M. Kuzmini ja teiste 20. saj alguse vene modernistlike poetide looming. Ta uurib ka eesti-vene kultuurisidemeid ning eesti tõlkelugu.

SUMMARY

Musica Aeterna in the Poetry of Late Russian Romanticism and Modernism

This book is about five poets: Afanasy Fet, Yakov Polonsky, Aleksey Tolstoy, Konstantin Sluchevsky and Mikhail Kuzmin. The art of the first four authors dates mainly to the second and partly to the first half of the 19th century. The last lifetime poems by Sluchevsky were published at the very beginning of the 20th century, when a modernist poet Kuzmin had just made his debut in literature. Modern scholarship assigns Fet, Polonsky and Aleksey Tolstoy to late Romanticism, and despite some justified attempts to see parallels with Russian decadence in the poetry of Sluchevsky, I will consider this poet also a late romantic – from the viewpoint of the theme that unites all the five authors here, namely the theme of music. My book consists of articles written during the last two decades. These articles were revised and expanded for this edition.

I understand “musicality” as the interpretation of music in poetry, as an ekphrasis of sorts – that is, a poet’s attempt to describe in words a piece of music, the image of a composer, or the sound of a musical instrument. I will focus on establishing references to some works of classical music, which were (or could have been) familiar to the poets in question. The knowledge of these facts, albeit a hypothetical one, may have a serious impact on the understanding of poetic texts, giving them that depth and ambiguity that is hidden from readers not thinking about musical codes in poetry. I will also address the question of how setting a poem to music changes the initial text, what poetic meanings are lost when a verbal text becomes the object of a musical interpretation. I will not consider “musicality” as a feature of poetic syntax, alliteration and assonance, euphony, “melody” or verse rhythm.

Alongside with the analysis of the theme of music, I will also address some other manifestations of traditionalism in Russian poetry, such as Lermontovian and Nekrasovian layers in Sluchevsky’s poetry, the role of the ballade tradition in Sluchevsky and Fet, the function of Nekrasov’s

poems set to music in the canonization of the homoerotic theme in Kuzmin, and some previously unrevealed references to Blok in the poetry of the latter.

The musical imagery of Fet forms the core of my study. In the article on the semantic halo of Beethoven's music, I demonstrate associations of Fet's poetry with German musical aesthetics and literature, in particular with the imagery and concepts of Wilhelm Heinrich Wackenroder, Novalis, E. T. A. Hoffmann and Bettina von Arnim. In the article on the poetic meanings of the cycle "Romanzero," I reveal Fet's attempt to show in words some elements of Franz Schubert's / Wilhelm Müller's vocal cycle "The Fair Maid of the Mill" and also Franz Schubert's / Friedrich Schiller's song "The Maiden's Lament." In the article "The Idea of Universal Musical Harmony in the Poetic Language of Fet," I address the poet's attempts to describe in his artistic output the concept of the "music of the spheres" originating from the system of ideas about the "sounding universe" by Pythagoras and Plato. I come to the conclusion that the consciously emphasized mid-century poets' referencing to a list of musical concepts deeply rooted in European culture was brought to life by their opposition to the positivism and atheism of Russian radical-minded democrats, who disparaged the role of art in culture. For example, *The Grasshopper Musician* (1859) by Polonsky is a long poem directed against such an "utilitarian" approach to art and the exaggeration of the role of scientific knowledge. In a humorous form Polonsky treats Mozart and Mozartianism (1856 was the composer's centennial) as eternal attributes of music and musicians – thus opposing Nikolay Chernyshevsky, who in his dissertation *The Aesthetic Relations of Art to Reality* declared Mozart and Beethoven as composers irrelevant to modernity. Around the same time, Aleksey Tolstoy wrote his dramatic long poem *Don Juan*, which, as he later admitted, was directed against "the practical trend in our literature." While Polonsky in his long poem addressed Pushkin's tradition and his little tragedy *Mozart and Salieri*, the author of *Don Juan*, also recalling Pushkin and other little tragedy *The Stone Guest*, appealed to some terms important for the history of musical aesthetics originating from antiquity and medieval texts. These are terms that describe the divine mechanics of the universe ("the discordant in the

concordant” and “love” as the principle that musicalizes and structures the world).

Another semantic center of the book is the poetry of Sluchevsky, who was possibly the finest late 19th-century poet after Fet (if not taking into account such decadent poets as Zinaida Gippius, Valery Bryusov and others, who debuted in the 1890s). Not all articles in this section address the theme of music, but almost each of them involves the study of a certain aspect of Sluchevsky’s poetic musicality. There are many musical images in his poems and most of them form a certain musical anti-world – that is, the music expressing the existential evil. The poet’s most famous character is Mephistopheles, who deliberately introduces disharmony into life and enjoys conducting his own (and not divine) “concert of creation.” In the article ending the section, I analyze echoes of Mozart and Blok in the cycle “Tamino’s Ways” by Kuzmin, and address the way Kuzmin constructs the image of Mozart’s opera *The Magic Flute* in this cycle, which he created in the difficult conditions of Soviet life in the early 1920s. It is a matter of common knowledge that Mozart (along with Wagner) was one of Kuzmin’s most favorite composers. In the early 1920s, it was still unclear how Mozart’s music would be treated in the context of the new Bolshevik culture. While another Viennese classic, Beethoven, entered the Soviet musical canon easily, thanks to his “heroic” works, the new attitude towards Mozart would become clear only in the early 1930s. The new regime preferred seeing Mozart as an optimistic composer disregarding his tragic works and complex musical subtexts of his so-called optimistic opuses. Kuzmin, for whom Mozart was gradually becoming a symbol of the European culture, anticipated such an attitude towards Mozart in his poem “The Flying Boy,” which describes certain elements of *The Magic Flute*’s through the eyes of the lyrical subject. Here, however, appears the motif of violence against the lyrical I and a less apparent motif of the impure power’s involvement resulting in the distortion of the original operatic text.

ABOUT THE AUTHOR

Lea Pild (b. 1959) is Associate Professor of Russian Literature at the Department of Slavic Studies, University of Tartu. Her main research interests are the history and poetics of Russian literature of the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century, as well as the works of A. Fet, K. Sluchevsky, M. Kuzmin and other Russian modernist poets of the beginning of the 20th century. He also studies Estonian-Russian cultural links and the history of Estonian translation.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

- Аберт Г. 137, 149, 225–227, 229
Аверинцев С. С. 196
Аврелий Августин 153–154
Александр I 45, 100–112
Александр II 17, 28, 38, 146
Александр III 109–112
Алексеев М. П. 159–160, 166
Анакреон 135
Андреевский С. А. 91
Анненский И. Ф. 26, 81, 86, 118, 134, 155
Антоний (Храповицкий), митрополит 52
Гильдебрандт-Арбенина О. Н. 223–224, 232
Аристотель 144
Арним Б. фон (Брентано Б.) 8, 163, 165
Арнольд К. 30
Архангельский А. Н. 110
Асланова Г. Д. 165
Ахматова А. А. 221–222
Байрон Дж. Г. 170
Бальмонт К. Д. 82, 116, 118, 122
Баратынский Е. А. 116, 126
Батюшков К. Н. 194
Бах И. С. 172
Белинский В. Г. 139–140
Беллини В. 132
Белый А. 168, 206, 215–216, 218, 220
Бенедиктов В. Г. 57–58
Берг Н. В. 147
Берлиоз Г. 13, 131
Берман Б. И. 95
Бетховен Л. ван 8, 10, 14, 129–131, 142, 147, 159–176
Бизе Ж. 13
Благоволина Ю. П. 161–162
Блок А. А. 8, 39, 168, 206, 215, 220, 223–238
Блок Г. П. 177
Блох Е. И. 225
Блох Я. Н. 225
Блюмбаум А. Б. 168, 193
Богомолов Н. А. 207–208, 212, 214–215, 217–218, 223–224, 227–228, 231–233, 236
Бозио А. 160
Бойко С. С. 135
Бокаччо Дж. 121
Боровикова М. В. 14
Бородин А. П. 161
Бортнянский Д. С. 21
Боткин В. П. 162, 164, 166, 169, 174
Боткина М. П. 161, 174
Бочаров С. Г. 47
Бозций 188, 200
Бржеская А. Л. 161, 177
Бржеский А. Ф. 161, 178, 184
Брукнер А. 10
Брюсов В. Я. 9, 71, 99, 113–126
Бухштаб Б. Я. 172, 199, 204

* В указатель не включены имена, встречающиеся в списке литературы, а также в эстонском и английском резюме.

- Вагнер Р. 13, 57, 129–130, 138, 153, 226, 232
- Ваккенродер В. Г. 8, 167–168
- Варламов А. Е. 30
- Вдовин А. В. 90
- Вебер К. М. фон 178, 231–233
- Венцлова Т. 203
- Верди Дж. 132
- Верхарн Э. 117
- Виардо П. 161
- Виницкий И. Ю. 19–20, 44
- Витте С. Ю. 112
- Владимир Александрович, вел. кн. 109
- Владимирская А. Р. 37
- Гайденок П. П. 47
- Гайдн Й. 129, 162
- Галахов А. Д. 74
- Галилей Г. 202
- Гаспаров Б. М. 36
- Гаспаров М. Л. 27, 40, 49, 68, 74, 102, 113, 155
- Хафиз (Гафиз) Ширази 194
- Гегель Г. В. Ф. 164, 189
- Гейне Г. 177, 181, 191
- Гервер Л. Л. 188–189, 193
- Гете И. В. фон 32, 36, 150, 170, 184, 200
- Гиндин С. И. 116
- Гиппиус З. Н. 9
- Глебова-Судейкина О. А. 207, 222
- Глюк К. В. 132, 232–233, 238
- Гоббс Т. 237
- Гоголь Н. В. 17, 42, 131
- Голенищев-Кутузов А. А. 33–34, 43–44
- Гораций 153
- Гофман Э. Т. А. 8–9, 137, 147–149, 163–166, 232
- Грановский Т. Н. 41
- Гретри А. 13, 233
- Григорович Д. В. 231
- Григорий Нисский 196
- Григорьев А. А. 31–32, 39, 74, 132, 147, 159, 162, 181
- Гумилев Н. С. 27, 72, 215, 223, 230–231
- Гуно Ш. 32–33, 37
- Гурилев А. Л. 86
- Гусев В. Е. 220
- Гюго В. 18–19, 113
- Да Понте Л. 149
- Данте Алигьери 153–154, 234
- Даумер Г. Фр. 194
- Дворжак А. 10
- Дебюсси К. 13
- Делиб Л. 13
- Державин Г. Р. 135
- Диккенс Ч. 19
- Динесман Т. Г. 132, 139–140
- Дмитриев П. В. 214, 224
- Добролюбов Н. А. 157
- Долгополов Л. К. 98, 100
- Долгорукова С. И. 14
- Доницетти Г. (Донизетти Г.) 132, 206
- Достоевская А. Г. 130
- Достоевский Ф. М. 13, 19–20, 24–25, 45–48, 52–53, 95–97, 130, 209, 216, 235–236
- Дружинин А. В. 134, 140
- Дурандина Е. Е. 36
- Дягилев С. П. 232
- Жорж Санд 137

- Жуковский В. А. 19–21, 24–25, 40–59, 66–67, 78, 97–98, 106–107, 182–184
Заремба Н. И. 36
Зорин А. Л. 102
Иванов В. И. 118, 159, 206, 218, 223
Иванов-Борецкий М. В. 147
Иоанн Дамаскин 155
Иоанн Кронштадтский 111
Иосиф Волоцкий 50, 52
Кантемир А. Д. 139
Карамзин Н. М. 41–42
Карсавина Т. П. 232
Касьянов В. П. 231
Катков М. Н. 111
Кац Б. А. 8, 14, 137, 159, 162
Келдыш Ю. В. 130
Кельнер В. Е. 38
Кириллина Л. В. 10–11, 172–173
Кирша Данилов 147
Кленин Э. 11, 175, 181
Климент Александрийский 152
Кнехт Ю. Г. 172
Князев В. Г. 207, 222
Ковалевский Е. П. 104
Кольцов А. В. 31
Коневской И. И. 99, 116–117, 122
Кони Ф. А. 30
Константин Константинович, вел. кн. (К. Р.) 169–170, 172–173
Коринфский А. А. 9
Коэн Г. (Коген Г.) 226
Крылов И. А. 144
Кудрявцев П. Н. 41
Кузмин М. А. 7–8, 12–14, 206–238
Кузминская Т. А. 175
Кузьмина И. А. 161, 177–178
Кумпан К. А. 14, 100
Курциус Э. Р. 203
Кушелев-Безбородко Г. А. 132
Кюи Ц. А. 36
Лавров А. В. 14, 113, 117, 215–216
Лазич М. К. 11, 161, 174, 178, 184
Ланглебен М. М. 180
Лебедев Ю. В. 90
Леви-Стросс К. 190
Лейбниц Г. 62
Леконт де Лиль Ш. М. Р. 113
Леонтьев К. Н. 46–48, 52–53
Лермонтов М. Ю. 21, 34, 40, 43, 46, 60, 68, 71, 73–88, 94, 167, 185
Лесков Н. С. 13, 47, 104, 211
Ливанова Т. Н. 138, 148, 228
Лист Ф. 174
Лозинский М. Л. 154
Лотман Л. М. 195
Лотман Ю. М. 36, 168
Лукан 152
Магомедова Д. М. 14, 223
Мазур Н. Н. 229
Майков А. Н. 29, 68–69, 84
Майков Л. Н. 130, 134
Маковский С. К. 118
Малер Г. 10
Малмстад Дж. 207, 214–215, 218, 224, 231, 237
Мандельштам О. Э. 27, 231
Маркевич Б. М. 151
Марков В. Ф. 237
Маслов П. К. 206
Массне Ж. 13
Махов А. Е. 152–153, 167, 179
Маяковский В. В. 26

- Мей Л. А. 40, 68, 133–134
 Мекк Н. Ф. фон 170
 Меннинг М. 19
 Меннинг Ф. 19
 Мережковская В. В. (Чеснокова В. В.) 212
 Мережковский Д. С. 105, 212–216
 Мещерская М. Э. 111
 Минц З. Г. 14, 237
 Минцлова А. Р. 217–218
 Мирошникова О. В. 29
 Мисникевич Т. В. 14
 Михайлов Ал. В. 163, 168
 Морозов А. А. 164
 Моцарт В. А. 8–9, 13–14, 129–144, 146–149, 153, 161–162, 223–238
 Мусоргский М. П. 13, 36, 44
 Мюллер В. 8, 186
 Мюссе А. де 170
 Мясковский Н. Я. 207
 Набоков В. В. 27
 Надсон С. Я. 116, 214
 Наполеон I 45, 102, 104
 Наумов В. А. 207, 218
 Недоброво Н. В. 190
 Некрасов К. Ф. 206
 Некрасов Н. А. 8, 13, 21–22, 34, 79–80, 89–99, 101, 118, 134, 140, 170, 206–222
 Немзер А. С. 14, 42, 66, 75, 145, 157
 Нижинский В. Ф. 232
 Николай Александрович, цесаревич 111
 Нил Сорский 52
 Новалис 8, 167
 Нурок А. П. 213
 Овидий 152, 202
 Огарев Н. П. 130, 134, 144, 159
 Одоевский В. Ф. 159, 166, 168
 Ожегов М. И. 220
 Опочинин Е. Н. 132–133
 Орлова Е. М. 170–171
 Осповат А. Л. 40, 68
 Павел I 102, 104
 Пахомова А. С. 235
 Петерсон П. 220
 Петкович М. И. 178
 Писарев Д. И. 157
 Пифагор 189
 Платон 193, 196–197, 201–203, 205
 Поливанов К. М. 14
 Полонский Я. П. 7–9, 11–12, 29, 31, 73, 75, 129–144, 146, 159, 171, 173, 175, 194–195, 202, 204, 214
 Поспелова Р. Л. 200
 Поцепня Д. М. 168
 Протопопова Е. С. (Бородина Е. С.) 161, 174
 Пушкин А. С. 9, 100–101, 104–105, 126, 129, 133–134, 136–137, 142, 146–148, 170, 191, 200
 Равель М. 13
 Радлова А. Д. 223
 Раку М. Г. 14, 137, 159
 Рафаэль Санти 148
 Рашет Н. Н. 55
 Римский-Корсаков Н. А. 13
 Роднянская И. Б. 85
 Розанова Ю. А. 170
 Россини Дж. 94, 132
 Саква К. К. 225
 Салтыков-Щедрин М. Е. 37, 108

- Святополк-Мирский Д. П. 116
Серов А. Н. 131, 137–140, 142,
147
Скобелев М. Д. 43, 45
Скрябин А. Н. 129
Случевский К. К. 7–10, 15–126,
169
Соллогуб В. А. 159
Соловьев В. С. 87–88, 97, 100,
143–144, 171–172
Соловьев С. М. (поэт) 216
Соловьев С. М. (историк) 41, 53
Сологуб Ф. К. 26–27, 230
Сомов К. А. 232
Стасов В. В. 36, 129–130
Стасюлевич М. М. 157
Страхов Н. Н. 29
Струговщиков А. Н. 36
Судейкин С. Ю. 207
Тарановский К. Ф. 73, 75
Тархов А. Е. 202
Тахо-Годи А. А. 202
Тахо-Годи Е. А. 38, 47, 55, 68, 87,
114
Тименчик Р. Д. 221–222
Толстая А. А. 175
Толстая С. А. (Миллер С. А.)
130, 145, 148, 153
Толстой А. К. 7–9, 12, 40, 59, 65–
67, 71, 73, 75, 130, 145–158
Толстой Л. Н. 46–48, 53, 59, 100,
110, 146, 159, 175, 178, 216
Тумповская М. М. 230–231
Тургенев И. С. 13, 17–18, 20, 42,
74, 118, 130–133, 146, 161,
195–196
Тургенева О. А. 162
Тютчев Ф. И. 44, 67, 70–71, 116,
191
Улыбышев А. Д. 137–138, 148
Успенский Б. А. 236
Успенский П. Ф. 220
Федоров А. В. 40–41
Фет А. А. 7–9, 11–13, 22, 73, 75,
77, 116, 130–131, 133–134,
138–139, 159–205
Фофанов К. М. 116, 214
Ханзен-Лёве О. 14
Херасков М. М. 21, 23
Хлебников В. В. 223
Холопов Ю. Н. 200
Хохлов Ю. Н. 183
Цветаева М. И. 168
Цивьян Т. В. 14, 159, 185
Чайковский П. И. 11, 131, 169–
170, 173
Чеботаревская А. Н. 223, 230
Чернуха В. Г. 111
Чернышевский Н. Г. 8, 131, 146–
148, 157
Чехов А. П. 81
Чимароза Д. 13
Чичерин Г. В. 14
Чуйко В. В. 177
Чуковский К. И. 215
Шашина Е. С. 86
Шекспир У. 138, 148, 194
Шестаков Д. П. 195
Шефер Р. М. 185
Шиллер Фр. 10, 138, 177, 180–
183, 185
Шильдер Н. К. 110
Шиндлер А. 166
Шлегель А. 195
Шмаков Г. Г. 223
Шопен Ф. 161, 174, 232
Шопенгауэр А. 226
Шпаковский Т. 174

- Шпитцер Л. 153–154, 193, 196,
199
- Штакеншнейдер Е. А. 29, 131
- Шубарт К. Ф. Д. 172
- Шуберт Ф. 8, 10, 177–178, 180–
181, 183–187, 192
- Щукина О. И. 177
- Эйгес И. Р. 175
- Эйхенбаум Б. М. 8, 60, 97, 132–
133
- Эрве Ф. (Ронже Ф.) 37
- Эредиа Ж.-М. де 113
- Юркун Ю. И. (Юркунас Й.) 223–
224, 230, 232
- Языков Н. М. 49
- Ямпольский И. М. 145, 151, 155,
157
- Abert, H. *см.* Аберт Г.
- Beethoven, L. van *см.*
Бетховен Л. ван
- Curtius, E. R. *см.* Курциус Э. Р.
- Hegel, G. W. F. *см.* Гегель Г. В. Ф.
- Hoffmann, E. Th. W. *см.*
Гофман Э. Т. А.
- Klenin, E. *см.* Кленин Э.
- Kohen, H. *см.* Коэн Г.
- Oulibicheff, A. *см.*
Улыбышев А. Д.
- Ronen, O. 27
- Schiller, Fr. *см.* Шиллер Фр.
- Schindler, A. *см.* Шиндлер А.
- Shafer, R. M. *см.* Шефер Р. М.
- Spitzer, L. *см.* Шпитцер Л.