

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

Воронцова Светлана Сергеевна

**ЖАНР ЭЛЕГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ СИМВОЛИСТОВ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ К. БАЛЬМОНТА, В. БРЮСОВА,
А. БЕЛОГО И А. БЛОКА)**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук
Специальность 5.9.1 — Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

Научный руководитель:
доктор филологических наук
Д.М. Магомедова

Москва

2025

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА ЭЛЕГИИ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА».....	21
§ 1.1. Понятийный аппарат и инструменты жанрового анализа	21
§ 1.2. Современная научная рефлексия о типологии элегии и ее жанровых модификациях в поэзии “серебряного века”	35
ГЛАВА 2. ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ЭЛЕГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ СТАРШИХ СИМВОЛИСТОВ	48
§ 2.1. Обновление элегического жанра в поэтике К.Д. Бальмонта	48
§ 2.2. Преобразование жанровой модели элегии в поэтических книгах В.Я. Брюсова	98
ГЛАВА 3. ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ ЭЛЕГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ МЛАДШИХ СИМВОЛИСТОВ	170
§ 3.1. Элегия в книгах стихов А. Белого в контексте его философско- религиозных исканий.....	170
§ 3.2. Элегический жанр в макросюжете и образной структуре поэзии А.А. Блока.....	226
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	276
Список литературы и источников	283

ВВЕДЕНИЕ

Историко-литературная роль русского символизма в обновлении жанровой системы рубежа XIX–XX вв. общепризнана в современной науке. В то же время в научной рефлексии о жанровых новациях символистов остается много дискуссионных вопросов. Понимание функционирования лирических жанров в поэзии символистов, является необходимым условием для перехода к рассмотрению конкретного жанра – элегии. Символистская поэтика формируется на пересечении двух противоположных тенденций: с одной стороны, наблюдается процесс деканонизации, разрушение традиционной жанровой системы, с другой – происходит осознанное обращение к каноническим жанрам¹, к числу которых принадлежит и элегия. Эта антиномичность отражает противоречивую природу модернистской эстетики, сочетающей стремление к новизне с обращением к культурной и литературной традиции.

Одной из определяющих тенденций эпохи, непосредственно влияющих на методологический подход настоящего исследования, становится осознание «замкнутости лирического микрокосма»², что способствует активному развитию циклических структур, обладающих метажанровой природой. В этих условиях циклизация превращается в универсальный жанровый признак³. Особое место занимает форма «книги стихов» как структурного и смыслового единства, впервые теоретически осмысленная В.Я. Брюсовым в предисловии к «Urbi et Orbi». Над этим рефлексиируют и другие символисты, в том числе А. Белый и А.А. Блок. Н.А. Богомолов обращает внимание, что подобное циклическое построение формирует многоуровневую жанровую систему, что открывает

¹ Бройтман С.Н., Магомедова Д.М., Приходько И.С., Тамарченко Н.Д. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 12.

² Там же. С. 44.

³ Там же. С. 46.

новые возможности для анализа: «В поэзии символистов создаются новые жанровые единства, формально поглощающие традиционные (и созданные по их типу новые) жанры»¹.

Эта трансформация носит не только формальный, но и содержательный характер. По наблюдению В.В. Полонского, символистская мифопоэтика в лирике на жанровом уровне проявляется прежде всего в «структурных макрообразованиях – цикла и книги стихов»². З.Г. Минц развивала близкую идею, акцентируя внимание на том, что «эти формы наиболее показательны с точки зрения неомифологизма»³. В.В. Полонский не без оснований утверждает, что мифопоэтические архетипы в канонических жанрах на уровне отдельных стихотворений существенной роли у символистов не сыграли⁴. Однако следует заметить, что мифопоэтика, если понимать ее не в узком смысле отсылки к жанровым архетипам, а как «построение индивидуальной сюжетной мифологии»⁵, способна стать принципом организации поэтической целостности. Мифопоэтика, интегрируясь в структуру лирического цикла, преобразует жанровую модель, задавая ей новые смысловые границы.

В диссертации жанровый анализ рассматривается как «инструмент полноценного прочтения»⁶ художественного высказывания внутри циклических структур, о чем пишет В.И. Козлов. Высказывание вне жанра невозможно, и именно понимание символистами «недостаточности чисто лирического высказывания»⁷ становится одним из факторов их обращения

¹ Богомолов Н.А. Жанровая система русского символизма: некоторые констатации и выводы // Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 31.

² Полонский В.В. Мифопоэтика и жанровая эволюция // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 183.

³ Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Поэтика русского символизма // Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб, 2004. С. 59.

⁴ Полонский В.В. Мифопоэтика и жанровая эволюция. С. 187.

⁵ Там же. С. 153.

⁶ Козлов В.И. От составителя: поворот к тексту // Жанр как инструмент прочтения: Сб. статей. Ростов-на-Дону: Инновационные гуманитарные проекты, 2012. С. 6.

⁷ Бройтман С.Н., Магомедова Д.М., Приходько И.С., Тамарченко Н.Д. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века... С. 44.

к сложным сверхжанровым формам. В связи с этим представляется обоснованным и методологически продуктивным проведение жанрового анализа на материале циклических форм. В.И. Козлов справедливо отмечает, что «жанровые прочтения – своего рода мостик между теорией и историей литературы»¹. Несмотря на то, что настоящее исследование ориентировано преимущественно на второй аспект, сосредотачиваясь на конкретных авторах и их поэтической практике, оно также опирается на методологию, обеспечивающую диалог между теорией жанра и его художественной реализацией.

Одновременное воспроизведение структур канонических жанров и их трансформация обусловлена не только эстетическими принципами символизма, но и его положением в литературном процессе рубежа веков. Как справедливо указывает Р. Мних, «символизм был последним литературным течением в собственном смысле этого слова: при сохранении общих теоретических установок стилевые и жанровые становятся индивидуальными в том смысле, что выражают творческую манеру каждого отдельного автора»². Размышляя о судьбе элегии в новейшей литературе, Е.В. Толстогузова утверждает, что после символизма элегия уже не могла существовать в полном смысле этого слова. В качестве основания она приводит изменение статуса лирического субъекта, который в поэзии XX в. оказывается «опустошенно суверенным»³. Но в рамках символистской поэтики, по ее мнению, элегия «еще возможна на фоне роли не посвященного в теургию и просто роли “позитивиста”, носителя здравого смысла»⁴. Вместе с тем следует отметить, что подход Е.В. Толстогузовой фокусируется преимущественно на эмоциональном регистре элегии, тогда как структура жанра не сводится

¹ Козлов В.И. От составителя: поворот к тексту... С. 6.

² Мних Р. Жанровая эволюция элегии в литературе XX века. Siedlce: In-t. Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2015. С. 80.

³ Толстогузова Е.В. Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 3(7). С. 10.

⁴ Там же. С. 10.

исключительно к эмотивному фону. Она включает в себя тип лирического субъекта, специфический хронотоп, систему мотивов и т.д.

Что касается выбора авторов в настоящей диссертации (К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов, А. Белый и А.А. Блок), то он представляется обоснованным и концептуально значимым для исследования трансформации элегии в русской символистской поэзии по нескольким основаниям.

Во-первых, репрезентативность устойчивого для истории «серебряного века» поколенческого деления символизма. «Старшие» символисты (Бальмонт и Брюсов) были первыми теоретиками и практиками нового направления, активно формировали жанровую систему, вступая в диалог с предшествующей традицией. «Младшие» символисты (Белый и Блок) продолжили, углубили и переосмыслили стратегии, обращаясь к религиозно-философскому синтезу. Сопоставление двух поколений позволяет выявить динамику жанровых процессов внутри одного литературного течения.

Во-вторых, разнонаправленность поэтик при общей жанровой интенции: все выбранные авторы обращаются к элегии, указывая ее в названиях и подзаголовках книг стихов, разделов, циклов и отдельных стихотворениях. Они демонстрируют различные поэтические установки и идеологические векторы, что позволяет охватить широкий спектр потенциальных жанровых трансформаций: Бальмонт – поэт-мистик, соединяющий романтическую чувственность и пантеизм, одновременно стремящийся к широкому охвату литературных и культурных традиций; Брюсов – поэт-рационалист и эстет, склонный к жанровому эксперименту; Белый – поэт-философ, значительное место в его творчестве занимает и осознанный эксперимент с поэтической формой, особенно с метрико-ритмической и звуковой организацией стиха; Блок – создатель глубоко персонализированного поэтического мифа.

В-третьих, все четыре автора обладают каноническим статусом в русской литературе рубежа веков. Их работа с жанрами оказала воздействие на поэтическую традицию XX в. Анализ их жанровых практик позволит зафиксировать не только внутренние процессы символизма, но может быть полезен для оценки историко-литературной преемственности в целом.

Актуальность настоящего исследования определяется тем, что несмотря на значительное внимание к элегии в отечественном литературоведении, до настоящего времени не был поставлен вопрос о динамике и специфике ее преобразования в поэтической практике как «старшего», так и «младшего» поколения символистов.

Новизна работы заключается в том, что впервые для анализа трансформации жанра элегии привлекается обширный корпус текстов, охватывающий творчество сразу нескольких представителей двух поколений символизма. Предложен новый подход к анализу, предполагающий жанровое прочтение не столько на уровне «первичной целостности» отдельных стихотворений, сколько во «вторичной целостности» сверхжанровых структур цикла и книги стихов/сборника.

Цель исследования – выявить и охарактеризовать основные особенности изменения элегии у «старших» и «младших» символистов на материале поэтических книг/сборников Бальмонта, Брюсова, Белого и Блока в период с 1890-х гг. по 1922 г.

Исходя из цели, ставятся следующие **задачи**:

- 1) определить и концептуально обосновать понятийный аппарат и инструменты жанрового анализа элегии в поэзии «серебряного века», а также ее типологию и жанровые модификации на основе современных подходов к изучению лирических жанров и метажанровых единств;
- 2) выявить и охарактеризовать обновление элегического жанра в поэтике К.Д. Бальмонта;

3) выявить и описать преобразование жанровой модели элегии в поэтических книгах В.Я. Брюсова;

4) проанализировать модификации жанра элегии в книгах стихов А. Белого в контексте его философско-религиозных исканий;

5) проанализировать динамику элегического жанра в макросюжете и образной структуре поэзии А.А. Блока.

6) выявить общее и различное в жанровых модификациях элегии в творчестве «старших» и «младших» символистов, как внутри каждой «поколенческой» пары, так и между ними.

Объектом исследования являются новации русского символизма в сфере лирических жанров и метажанровых поэтических структур.

Предметом исследования является динамика и трансформация жанра элегии в метажанровых циклических единствах, представленных в творчестве «старших» (Бальмонт, Брюсов) и «младших» (Белый, Блок) символистов.

Материалом исследования стали поэтические сборники Брюсова, Бальмонта, Белого и Блока, созданные в период с 1890-х до 1922 гг. Охват поэтического материала обусловлен необходимостью проследить эволюцию элегического жанра в рамках поэтики символизма не только в его узком хронологическом периоде, но и в более широком, художественно значимом контексте. Несмотря на то, что символизм как литературное направление в России традиционно соотносится с концом XIX – началом XX в., его эстетические принципы, образная система и философские установки продолжают оказывать влияние на творчество символистов и в последующее десятилетие. Особенно это касается Белого и Блока, чьи поздние сборники неразрывно связаны с символистским наследием и представляют логическое завершение жанровых и мировоззренческих поисков, начатых в рамках символизма. Для Брюсова и Бальмонта поздний период творчества – время подведения итогов и пересмотра прежних художественных установок. Это особенно важно для

анализа элегии, поскольку тогда выявляется ее способность к внутренней метаморфозе в условиях философского и культурного перелома. Таким образом, обращение к лирическим текстам вплоть до начала 1920-х гг. позволяет выявить трансформацию элегии и на фоне перехода от позднего символизма к иным эстетическим установкам, отследить жанровую динамику и зафиксировать границы продуктивного влияния трансформаций на поэтику в период перехода к постсимволистским стратегиям.

Для анализа привлекаются сборники и книги стихов, которые включают стихотворения, релевантные для понимания трансформации элегии: «Сборник стихотворений» (1890), «Под северным небом» (1894), «В безбрежности» (1895), «Тишина» (1898), «Горящие здания» (1900), «Будем как Солнце» (1903), «Только любовь» (1903), «Литургия Красоты» (1905), «Злые чары» (1906), «Птицы в воздухе» (1908), «Хоровод времен» (1909), «Зарево зорь» (1912), «Ясень» (1916), «Дар земле» (1921), «Марево» (1922) К.Д. Бальмонта; «Chefs d'oeuvre» (1895), «Me eum esse» (1897), «Tertia vigilia» (1900), «Urbi et orbi» (1903), «Stephanos» (1906), первый и третий том «Пути и перепутья» (1908–1909), «Зеркало теней» (1912), «Семь цветов радуги» (1916), «Последние мечты» (1920), «Дали» (1922) В.Я. Брюсова; «Золото в лазури» (1904), «Пепел» (1909), «Урна» (1909), «После разлуки. Берлинский песенник» (1922) А. Белого.

Отбор материала и цитирование А.А. Блока требует пояснения. В исследовании анализируются сборники до их перециклизации при создании трилогии, чтобы проследить процесс динамики жанровых изменений: «Стихи о Прекрасной Даме» (1904), «Нечаянная радость» (1907), «Земля в снегу» (1908), «Ночные часы» (1911), «За гранью прошлых дней» (1920), «Седое утро» (1920). Циклы в составе трилогии («Ante Lucem», «Распутья») будут цитироваться по Полному собранию сочинений и писем в 20-ти томах (далее в тексте – ПСС). Тексты и циклы вне сборников и трилогий, если они приводятся, также даны по ПСС.

Теоретическая значимость исследования складывается из нескольких аспектов. Во-первых, были показаны возможные направления трансформации устойчивых вариантов жанра, которые могут быть учтены при анализе творчества других символистов, а также создают основу для дальнейшего прослеживания модификаций жанра в последующих литературных течениях. Во-вторых, в рамках избранного методологического подхода было продемонстрировано использование инструментария, позволяющего опознавать конструктивные, вариативные и факультативные черты жанровых моделей элегии внутри метажанровых циклических структур.

Практическая значимость заключается в возможности обращения при написании филологических работ к вводимым в научный оборот новым сведениям об истории развития элегии в символизме. Сформулированный подход к «жанровому прочтению» на уровне цельности циклических форм может быть применен в дальнейших исследованиях, в том числе других жанров.

Методологическая основа диссертации. Использование различной методологии было обусловлено задачами исследования: в основном применялись сравнительно-исторический и типологический метод при выявлении связей символистской элегии с предшествующей литературной традицией; при рассмотрении материала применялись метрический, композиционный, мотивный и интертекстуальный анализ. Подробно характеристика методологического направления жанрового анализа дается в первом параграфе первой главы.

Методологической основой исследования стали труды по теории и истории литературы А.А. Боровской, В.Э. Вацура, С.Н. Бройтмана, М.Л. Гаспарова, С.И. Гиндина, Л.Я. Гинзбург, М.Н. Дарвина, В.И. Козлова, И.В. Корецкой, Д.М. Магомедовой, Д.Е. Максимова, В.Я. Малкиной, З.Г. Минц, А.В. Михайлова, Р. Мниха, А. Силард, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпы, А. Ханзен-Лёве и др.

На защиту выносятся следующие **положения**.

1. Для жанрового анализа продуктивно использование категории «внутренняя мера жанра» (Н.Д. Тамарченко), в элегии включающей первичные признаки (хронотоп, лирический субъект/герой) и вторичные (мотивный комплекс, эмотивный фон). В символистской поэтике перспективен анализ жанра во «вторичной целостности» (М.Н. Дарвин) циклических структур через повторение, варьирование и «со-отражение» (А.В. Михайлов) элементов «внутренней меры». Основные направления жанровой модификации в «серебряном веке» – стилизация, пародия, деконструкция, интеграция «внутренней меры» в индивидуальную поэтическую систему. Наиболее актуальный жанровый вариант в символистской лирике – «элегия о поиске идеала».
2. В поэтической системе К.Д. Бальмонта элегия изменяется в контексте пантеистического мироощущения, восточной и христианской философии. Вариант «элегии о поиске идеала» вписан в миф об «утраченном рае». Наряду с этим преимущественно реализуются «унылая» и «историческая элегия» в форме стилизации. Последняя выражает ностальгию по утраченному культурному и духовному единству России в эмигрантском контексте.
3. У В.Я. Брюсова элегия подчинена эстетическому индивидуализму. «Элегия о поиске идеала» ориентирована на автономную реальность художественного творчества, что формирует горизонтальный хронотоп жанровой модели. Традиционные варианты («любовная», «унылая», «кладбищенская», «элегия на смерть») чаще стилизованы, в ряде случаев наблюдается движение к жанровой деконструкции.

Элегия включается в циклические структуры как элемент их метажанровой организации.

4. У А. Белого доминирует «элегия о поиске идеала». Образ софийной возлюбленной выполняет функцию медиатора между лирическим героем и трансцендентной реальностью, позднее заменяясь христологическим вектором. А. Белый обращается к «любовной», «унылой» и «философской» элегии, кроме стилизации прибегая к пародийной жанровой модификации. «Историческая элегия» в книге стихов «Пепел» переосмысливается через некрасовскую жанровую традицию и ницшеанскую модель «вечного возвращения».
5. У А.А. Блока основным вариантом остается «элегия о поиске идеала». Жанровая оппозиция вечности и времени воплощена через женские образы Мировой души (Софии) и падшей героини. Элегия интегрирована в макросюжет будущей «трилогии вочеловечения». В «любовной», «унылой» и «философской элегии» в рамках авторской немофологии усиливается мотив гибели души, воспоминания теряют однозначно позитивный характер.
6. У К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова элегия – форма художественного эксперимента с активным использованием стилизации. У Бальмонта она трансформируется через метафизический смысл вертикального хронотопа «элегии о поиске идеала», у Брюсова – подчиняется рациональной эстетической стратегии. Для А. Белого и А.А. Блока элегия становится жанром онтологической и религиозной рефлексии, интегрированным в мифопоэтическую систему софиологии; Блока – в макросюжет, у Белого – переплетаясь с философской концептуальностью и частично пародийной стилизацией.

Универсальный вариант для всех – «элегия о поиске идеала» как ключ к жанровой трансформации в символистской поэтике.

Степень исследованности проблемы. Жанру элегии в русской поэзии посвящено достаточное количество научных трудов, в которых были заданы основные векторы изучения темы. Первое направление исследований – подробный анализ особенностей элегического жанра в творчестве одного автора. Количество таких трудов, особенно статей, где часто рассматриваются конкретные тексты какого-либо поэта, сложно перечислить. Среди значимых работ данного типа, на которые опираются современные исследователи, следует упомянуть труды И.Л. Альми, В.А. Грехнева, К.Н. Григорьян, С.И. Ермоленко, Г.В. Москвичевой, Л.Г. Фризмана¹. Список этот далеко не полный.

Второе направление изучения элегии связано с историей жанра в конкретный период, предполагающее анализ его функционирования в поэзии ведущих авторов эпохи. В исследовании Г.А. Гуковского «Русская поэзия XVIII века»² (1927) впервые подробно прослеживается развитие жанра в эпоху классицизма в условиях отсутствия четкой канонической модели.

Значительная часть последующих трудов сосредоточена на эпохе романтизма. В работе Л.Я. Гинзбург «О лирике» (1964) сформулирована мысль о том, что в XIX в. «поэтика жанров сменяется <...> поэтикой устойчивых стилей»³. Элегический стиль исследовательница описывает как замкнутый и недоступный для проникновения в него бытового слова.

¹ См.: Альми И.Л. Элегии Баратынского 1819–1824 гг. (К вопросу об эволюции жанра) // Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А.И. Герцена. Т. 219. Л., 1961. С. 23–50; Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1985; Григорьян К.Н. Пушкинская элегия (Национальные истоки, предшественники, эволюция). Л.: Наука, 1990; Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т. 1996; Москвичева Г.В. Элегия А.С. Пушкина и жанровая традиция // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1985. С. 78–93; Фризмман Л.Г. Семинарий по Пушкину. Харьков: Энграм, 1995.

² Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М.: Языки русской культуры, 2001. 352 с.

³ Гинзбург Л. О лирике. 2-е изд., доп. Л.: Советский писатель, 1974. С. 24.

Поэтому для элегии присуща «поэтика узнавания»¹, в силу активного использования словесных штампов.

Л.С. Флейшман в статье «Из истории элегии в пушкинскую эпоху» (1968) предпринимает важную попытку выработать методологические основания для анализа элегии, отмечая необходимость «изучения структуры авторских сборников, принципов жанровой систематизации поэтического материала и читательского восприятия его»². Л.С. Флейшман намечает основные вехи в истории русской элегии XIX в., демонстрируя отношение современников к элегическому жанру, а также дает собственный комментарий, корректирующий восприятие жанра с точки зрения современного литературоведения. Особое внимание он уделяет процессу размывания границ между элегией и другими жанрами, ярко выраженному в поэзии 1820-х гг.

Фундаментальное значение имеет труд Л.Г. Фризмана «Жизнь лирического жанра: русская элегия от Сумарокова до Некрасова»³ (1973), в котором впервые в масштабах целой монографии прослеживается жанровая эволюция от эпохи классицизма до второй половины XIX в. Автор выделяет этапы жанрового становления, роль фольклорных элементов, проблему смешения жанров, а также предлагает варианты элегии («философская», «социальная», «политическая»).

В статье М.Л. Гаспарова «Три типа русской романтической элегии (индивидуальный стиль в жанровом стиле)» (1989) на примере В.А. Жуковского, Е.А. Баратынского и А.С. Пушкина продемонстрирована неоднородность элегической традиции. Деканонизация под влиянием других жанров (дидактической оды, лирической песни, дружеского послания и т.д.), по мысли исследователя, позволяет создавать элегии не

¹ Гинзбург Л. О лирике. С. 29.

² Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 6.

³ Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М.: Наука, 1973. 165 с.

по единому образцу, но формировать «индивидуальные варианты элегического стиля»¹.

В монографии В.Э. Вацура «Лирика пушкинской поры. “Элегическая школа”» (1994) рассматривается элегия первой четверти XIX в. Автор обращает особое внимание на лирического субъекта в первых русских элегиях и показывает его трансформацию под влиянием Ф. Шиллера на примере творчества «Дружеского литературного общества» (1801). Он выделяет и системно описывает ключевые разновидности элегии – «унылую», «кладбищенскую» и особенно «историческую», развитие которой связывает с опытом войны 1812 г. В.Э. Вацура в эволюции элегии подчеркивает важность возникновения «символического языка»², включение в нее хронотопа идиллии, а также религиозных тем (в частности, образа «поэта-христианина»³), нейтрализующих скорбный пафос жанра. Важной частью анализа становится взаимодействие элегии с другими жанрами, что приводит к размыванию жанровых границ и указывает на процессы деканонизации элегии уже в «пушкинскую» эпоху.

Элегии в жанровой системе поэзии XX в. посвящены работы В.И. Козлова «Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории» (2013) и Р. Мниха «Жанровая эволюция элегии в литературе XX века» (2015), а также отдельные главы в диссертациях А.А. Боровской «Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века» (2009) и С.Ю. Артёмовой «Трансформация жанров русской лирики» (2021). Об этих исследованиях подробнее говорится в рамках первой главы.

Наконец, третий путь изучения элегии – историческая и теоретическая поэтика, где можно выделить статью Д.М. Магомедовой «Идиллический мир в жанрах послания и элегии», о которой также подробнее говорится в первой главе. В статье В.И. Тюпы «Генеалогия лирических жанров» акцентируется внимание на перформативной основе

¹ Гаспаров М.Л. Избранные труды: в 3 т. Том 2. О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 380.

² Вацура В.Э. Лирика пушкинской поры. Элегическая школа. СПб.: Наука, 1994. С. 136.

³ Там же. С. 215.

лирики: элегия выступает как речевое действие, направленное на самопредставление лирического «я» и вовлечение адресата в эмоциональное переживание¹. По мнению исследователя, элегия отличается медитативной направленностью, где время становится ключевым вектором и воспринимается как необратимое. Жанр строится на эмоциональной напряженности между прошлым и настоящим.

Статья Е.В. Толстогузовой «„Падение“ жанра элегии: проблема детализации крупной историко-литературной схемы» предлагает уже не столько теоретический, сколько исторический подход. Исследовательница подвергает сомнению представление о том, что русская элегия как жанр прекратила существование после 1820-х гг. Она предлагает альтернативную точку зрения, утверждая, что тогда произошла трансформация жанра под влиянием байронизма. Е.В. Толстогузова настаивает на необходимости уточнения макроисторических схем, подчеркивая, что элегия сохранилась в новой модификации, когда «героика и меланхолия объединены в рамках одного мотива»².

Количество научных работ, поднимающих проблему трансформации элегического жанра в символизме, чрезвычайно мало. Крупные исследования, в центре внимания которых оказывался бы данный жанр в творчестве Бальмонта, Брюсова, Белого и Блока, отсутствуют. Исключением является диссертация «Элегические мотивы в лирике А.А. Блока» Е.Е. Прощина, в которой он сосредоточен преимущественно на содержательных аспектах элегического модуса и его эволюции, однако вопросы жанровой структуры затрагиваются лишь фрагментарно. Тем не менее, автор осознает необходимость анализа на уровне структур книг стихов, ориентируясь на блоковскую трилогию³. Особое внимание

¹ Тюпа В.И. Генеалогия лирических жанров // Изв. Юж. федер. ун-та. Сер. Филол. науки. 2012. № 4. С. 27.

² Толстогузова Е.В. «Падение» жанра элегии: проблема детализации крупной историко-литературной схемы Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. № 1(13). С. 52.

³ Прощин Е.Е. Элегические мотивы в лирике А.А. Блока: специальность 10.01.01. «Русская литература»: дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук / Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2002. С. 6–10.

уделяется мотиву «утраты идеала», который, по мнению исследователя, становится центральным для элегического модуса у Блока. Однако он не рассматривает мотив через конкретный жанровый вариант элегии. Поэтому хотя Е.Е. Прощин закладывает важную содержательную основу для анализа элегии у Блока, она требует дальнейшего уточнения.

Разбору особенностей элегии у перечисленных поэтов отводится в лучшем случае глава или параграф. Так, в диссертации Е.А. Казеевой «Эстетика и поэтика символизма в лирике В.Я. Брюсова, 1892–1909 годы» жанр элегии рассматривается фрагментарно, на уровне тематических и мотивных доминант, среди которых выделяются «размышления о жизни и смерти, пошлости обыденной жизни, об искусстве, которое является связующим звеном между реальностью и миром мечты»¹. Особо значимым представляется тезис о «мире мечты», который, на самом деле, связан с творческим бытием, однако он не получает дальнейшего концептуального развития. Е.А. Казеева также называет «элегию-реквием» и «философскую элегию» как основные разновидности в творчестве Брюсова, подчеркивая влияние античной традиции на формирование элегии в книге стихов «Urbi et Orbi». Данная интерпретация требует уточнения, поскольку сам Брюсов в предисловии к сборнику акцентирует значение ложноклассицистической направленности жанра, что будет рассмотрено в настоящем исследовании.

Существует немногочисленный ряд статей, в которых затрагиваются лишь частные аспекты жанра у выбранных в диссертации символистов: С.В. Горин «Судьба жанровых разновидностей элегии в поэтической системе К.Д. Бальмонта»; Т.В. Игошева «О жанровой природе стихотворения К. Бальмонта “Я буду ждать тебя мучительно...”»; И.С. Назарова «Элегия в ранней лирике Я.П. Полонского и А.А. Блока»; Л.Ю. Парамонова «Семантика цвета и цветозвук как средства создания лирического переживания в элегии А. Белого “Закаты”». В статье

¹ Казеева Е.А. Эстетика и поэтика символизма в лирике В.Я. Брюсова, 1892–1909 годы: специальность 10.01.01 «Русская литература»: дис. на соиск. учен. степ. к. филол. н. / Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва. Саранск, 2003. С. 90.

Т.В. Игошевой стихотворение Бальмонта рассматривается в контексте традиции «унылой» и «любовой элегии». Исследовательница выделяет мотивы ожидания и необладания как ключевые маркеры принадлежности текста к элегическому жанру. Особое внимание уделяется трансформации образа адресата-возлюбленной: «земное желание субъекта речи преобразуется в его стремление к внемному идеалу»¹, что, по мысли Т.В. Игошевой, позволяет отнести стихотворение к варианту «элегии о поиске идеала». Представляется, что в данном случае более уместно говорить не о жанре, а о модусе, поскольку структурные параметры элегии, в частности ее хронотопическая основа, замещается иной временной моделью – «идеальным будущим»². Хотя категория будущего в элегии в рамках модернистской поэтики может актуализироваться, она, тем не менее, не входит в число жанровых констант. Кроме того, акцент на прямом обращении к адресату позволяет интерпретировать стихотворение и в русле жанровой традиции послания. Адресат здесь мыслится как отдаленный, но не утраченный окончательно, а лирический субъект сохраняет с ним эмоциональную связь.

В статье И.С. Назаровой внимание к элегии в поэзии Блока носит ограниченный характер и касается преимущественно отдельного элегического «осеннего» мотива³, проявляющегося в «Ante Lucem». Исследовательница рассматривает мотивный комплекс в контексте поэтической преемственности Блока по отношению к творчеству Я.П. Полонского, делая акцент на сходство эмоционального фона и тематической направленности, характерных для романтической элегии.

Апробация результатов исследования. Основные результаты диссертационного исследования были представлены в виде докладов на

¹ Игошева Т.В. О жанровой природе стихотворения К. Бальмонта «Я буду ждать тебя мучительно...» // Чужое: мое сокровище! Сборник статей памяти В.А. Кошелева. Великий Новгород: Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2022. С. 344.

² Там же. С. 342.

³ Назарова И.С. Элегия в ранней лирике Я.П. Полонского и А.А. Блока // Вестник Омского университета. 2011. № 3(61). С. 220.

российских межвузовских и международных научных конференциях: Международная научная конференция «Белые чтения» (17–19 октября 2024 г., РГГУ); Международная конференция молодых ученых «Пространство и время в русской литературе и философии»: к 225-летию А.С. Пушкина и 150-летию Н.А. Бердяева (12–13 ноября 2024 г., Дом А.Ф. Лосева); XI Мандельштамовские чтения «Поэзия Серебряного века: имена, события, тексты, традиции» (5–7 декабря 2025 г., РГГУ); Межвузовская научная конференция студентов, магистрантов и молодых ученых (с международным участием) «Поэзия как жанр русской философии (по страницам журнала “Соловьёвские исследования”)»: к 125-летию кончины Вл.С. Соловьёва (13 марта – 6 мая 2025 г., ИГЭУ им. В.И. Ленина); X Всероссийская научная конференция с международным участием «Сад расходящихся троп: Розанов, Флоренский, Дурюлин» (12–14 мая 2025 г., РГГУ, Мемориальный Дом-музей С.Н. Дурюлина).

Результаты исследования также отражены в 3 публикации, входящих в список журналов, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации:

1. *Воронцова С.С.* Жанровые и мотивно-тематические аспекты циклизации книги стихов “*Me eum esse*” В.Я. Брюсова // Новый филологический вестник. 2024. № 4(71). С. 121–128.

2. *Воронцова С.С.* Антиномия «земля – небо» и элегический тоpos в сборнике К.Д. Бальмонта «Под северным небом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2025. Т. 17, № 1. С. 90–98.

3. *Воронцова С.С.* Антиномия «вечность – время» и трансформация элегического хронотопа в лирике В.Я. Брюсова и К.Д. Бальмонта // Новый филологический вестник. 2025. № 3(74). С. 163–173.

Структура диссертации. Исследование состоит из Введения, трех глав, каждая из которых включает два параграфа, Заключения и списка использованной литературы и источников (269 наименований).

ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА ЭЛЕГИИ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

§ 1.1. Понятийный аппарат и инструменты жанрового анализа

Прежде чем приступить к рассмотрению жанра элегии в творчестве выбранных поэтов-символистов, необходимо обозначить теоретические основания подхода, прояснить используемую понятийную систему и обосновать употребление ключевых терминов.

Несмотря на то, что данная работа сосредоточена на жанре, следует иметь в виду более широкий контекст, связанный с понятием *«модус художественности»*. Этот термин активно применяется в современных литературоведческих исследованиях для анализа произведений. При этом в ряде случаев происходит необоснованное отождествление жанра элегии с элегическим модусом. В настоящей диссертации модус художественности понимается в соответствии с историко-типологическим подходом, в рамках которого В.И. Тюпа формулирует, что модус «предполагает не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтик»¹. Модус – это определенный тип художественного мышления, отношения к действительности.

Данному вопросу в контексте элегии посвящена статья Г.А. Токаревой «О жанре элегии и элегическом модусе». Исследовательница утверждает, что в новейшей литературе элегия все чаще проявляется как эмоционально-тематическая матрица, а не как устойчивый жанр, что вызывает «перемещение жанрового термина в более

¹ Тюпа В.И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: в 2 т. Т. 1. М.: Издательский центр «Академия», 2008. С. 55.

широкую зону эмоционально-оценочных модусов литературы»¹. Она подчеркивает, что единственным инвариантом, сохраняющимся в разных формах элегии, остается «печальная эмоция, обусловленная внеэстетическими факторами»², а не набор формально-содержательных признаков. Поэтому Г.А. Токарева предлагает понимать термин «элегия» как «абсолютно условный и не искать способов обнаружить перечень признаков жанра»³.

В новейшей литературе действительно наблюдается тенденция к деконструкции канонических жанров лирики, однако, как представляется, она возможна лишь при работе с их устойчивой и узнаваемой структурой. Жанр, даже в условиях модернистского или постмодернистского письма, сохраняет ряд константных или вариативных признаков, подверженных индивидуальной интерпретации и переосмыслению.

Попытку описания элегического модуса предприняла Е.Н. Рогова, рассматривая его как совокупность таких черт: «элегический хронотоп странничества»; «мотив пограничного существования между жизнью и смертью»; рефлексирующий элегический субъект, «воскрешающий события прошедшей жизни»; «разобщенность личного существования со Всеобщим природным бытием»⁴. По ее наблюдениям, жанр элегии, в отличие от модуса, может включать разные типы художественного мышления, которые в нем подвергаются осмыслению (напр., идиллический тип)⁵. В качестве материала анализа Е.Н. Рогова обращается к прозе, подчеркивая, что одной из наиболее очевидных реализаций «элегического сюжета» является «произведение автобиографического характера, в основе которого лежат воспоминания писателя-рассказчика»⁶.

¹ Токарева Г.А. О жанре элегии и элегическом модусе // Вестник КРАУНЦ. Гуманитарные науки. 2017. № 1(29). С. 8.

² Токарева Г.А. О жанре элегии и элегическом модусе. С. 11.

³ Там же.

⁴ Рогова Е.Н. Элегический модус художественности в литературном произведении: специальность 10.01.08 «Теория литературы, текстология»: дис. на соиск. уч. степ. д-р филол. н. / Российский государственный гуманитарный университет. М., 2005. С. 46–81.

⁵ Там же. С. 97–125.

⁶ Там же. С. 90.

При переносе понятия «элегический модус» на лирику вероятно возникновение модификаций его содержания, однако эта проблема выходит за рамки настоящего исследования. Интерпретация элегического модуса, предложенная Е.Н. Роговой, лишь одна из возможных, поскольку в отличие от жанра, он обладает меньшей степенью структурной устойчивости. В то же время, если ориентироваться на характеристику элегического модуса исследовательницы, он включает специфические признаки, необязательные для жанровой модели элегии (напр., пограничное положение между жизнью и смертью, сужение хронотопа). Исходя из поставленных в настоящей диссертации задач, в ней не учитываются лирические тексты, в которых реализуется элегический модус, но отсутствует структура жанра.

Данное исследование посвящено поэзии начала XX в., что является неканоническим периодом в литературе, вместе с тем анализируемый жанр элегии – изначально канонический. Термин «художественный канон»¹ связан с понятиями «традиционалистского художественного сознания»² или «эйдетической поэтики»³, – все они подразумевают, что для такой эпохи категория жанра является одной из основных, а произведения ориентируются на конкретную модель построения, устойчивые жанровые образцы. Канон может пониматься в двух аспектах: как следование конкретному тексту-образцу или автору (узкое значение); как система нормативных принципов, регулирующих форму и содержание жанрового произведения (широкое значение). В диссертации применяется второе, расширенное значение «канона».

Период активной деканонизации литературных жанров начинается в середине XVIII в. Однако в случае с элегией наблюдается парадоксальная

¹ Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сборник статей. М.: Наука, 1973. С. 6–15.

² Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 15–16.

³ Бройтман С.Н. Периодизация истории поэтики // Теория литературы: в 2 т. Т. 2. Историческая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 13.

ситуация: ее канон едва ли оформляется к XVII в. Из трактатов¹, в которых осмыслению подвергается бытование жанров в каноническую эпоху, известно, что элегию нередко сближают с идиллией и монологом в трагедиях. Г.А. Гуковский акцентирует внимание на проблеме отсутствия четкого жанрового канона элегии в XVII – первой половине XVIII вв. во французской поэзии, которая служила ориентиром и для русской литературы². В петровскую эпоху «теория допускала употребление музыки в элегии»³, вследствие чего к ней иногда относили любовные песни. Проблемой является и постоянное расхождение между жанровой теорией и поэтической практикой, например, у Феофана Прокоповича и В.К. Тредиаковского. Даже та «система жанра»⁴ элегии, которая, по мнению Г.А. Гуковского, начинает формироваться в творчестве А.П. Сумарокова, вскоре приобретает характер штампа. Говоря о каноне элегии, о ее условно «традиционном» облике, имеется в виду тот, который она приобретает к началу XIX в., когда, казалось бы, жанры подвергаются деканонизации. Оформление устойчивых черт элегии и их переосмысление представляют собой параллельные процессы. Первая треть XIX в. – расцвет элегического жанра, когда формируются не только его типовые, но и индивидуализированные черты. Поэтому, употребляя в диссертации выражение «традиционная элегия», мы подразумеваем период, связанный с романтизмом.

Вопрос о жанровой эволюции тесно сопряжен с рядом теоретических концептов, которые требуют краткого пояснения в рамках данного исследования. В частности, в нем остается за скобками концепция «*памяти жанра*», М.М. Бахтина. Несмотря на ее широкую интерпретационную вариативность в филологической науке, она включает

¹ См., например: *Leblanc J.-B. Élégies de Mr L. B. C. avec un discours sur ce genre de poésie, et quelques autres pièces du même auteur*, Paris, Chaubert, 1731; *Michault J.-B. Réflexions critiques sur l'élégie. Par Mr. M*****, Dijon, 1734.

² Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. С. 72.

³ Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Л.: Наука, 1973. С. 239.

⁴ Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. С. 77.

такие важные понятия как «архаика» и «исток жанра»¹, близкие термину «архетип» в «мифологической школе» литературоведения². Все эти категории связаны с вопросом о происхождении жанра, о его протоформах. Элегия с такой точки зрения, согласно распространенной гипотезе, восходит к ритуальным плачам. Можно отчасти согласиться, что архетипические признаки сохраняются «в подтексте лирической структуры»³. В случае с элегией заплачка как архетип напоминает о себе в отдельных ее типах («кладбищенская элегия», «элегия на смерть»). Скорбный тон в других разновидностях элегии, если он сохраняется, лишь отдаленно отсылает к архетипу обрядового плача, выполняя иные функции. Целью настоящего исследования не является прослеживание взаимодействия и особенностей диалектического единства архаических форм жанра с его обновленными формами.

Термин «жанровый закон», встречающийся в ряде научных работ, также требует критической оценки. М.Л. Андреев разграничивает «канон» и «жанровый закон» по принципу: следование одному образцовому тексту/автору; следование «любому образцовому тексту как одному из своих возможностей»⁴. Оба случая могут быть приравнены к термину «канон»: в первом – в узком смысле, во втором – в широком. Мысль М.Л. Андреева развивает С.Н. Бройтман, делая важное уточнение, что «абсолютного отделения живого лица-канона от абстрактного закона в эйдетической поэтике так и не происходит»⁵. Он предлагает понимать «жанровый закон» как «переходную форму между собственно каноном жанра и его современным пониманием как некоей внутренней меры художественного целого»⁶. Термин «жанровый закон» используют

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 178–179.

² Подробнее см.: Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Издательская фирма Восточная литература РАН, 1998; Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.

³ Козубовская Г.П. Русская литература: миф и мифопоэтика: монография. Барнаул: БГПУ, 2006. С. 5.

⁴ Андреев М.Л. Итальянское Возрождение: От стиля к жанру // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 323.

⁵ Бройтман С.Н. Жанры в эйдетической поэтике // Теория литературы: в 2 т. Т. 2. Историческая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 190.

⁶ Там же.

С.Ю. Артёмова и Е.А. Балашова, но у них он не получает подробного развития. Можно заметить неопределенность данного понятия, которое представляется излишним. Так, С.Ю. Артёмова и сама чувствует терминологическую близость с понятием «канон»: «Жанровый закон – это своего рода канон, который авторы и не отбрасывают, и не воплощают полностью»¹. Исследовательница использует данный термин по отношению к трансформациям в лирике первой половины XX в. С этим можно согласиться лишь отчасти, поскольку деканонизация тогда достигает такой степени, что употребление термина «жанровый закон», по крайней мере в том смысле, в каком его понимает М.Л. Андреев, не имеет под собой оснований. По отношению к лирике второй половины XX в. С.Ю. Артёмова использует термин «*внутренняя мера жанра*», на который опирается и настоящее исследование.

Вводит в литературоведение вышеупомянутый термин Н.Д. Тамарченко, стремясь описать совокупность константных признаков жанра в условиях неканонического литературного процесса. Чтобы отнести произведение к конкретному жанру, нужно иметь набор устойчивых признаков, которые этот жанр характеризуют. В этом смысле, что подмечает Н.Д. Тамарченко, такая структура близка понятию «канон». Но ее отличие в том, что в неканонических жанрах она включена в творческое переосмысление. Для такого соотношения константных и подвижных элементов предлагается использовать понятие «*внутренняя мера жанра*», которую исследователь определяет как «возможность образца выбора (а не воспроизведения), причем цель этого выбора – создание нового варианта соотношения константных для жанра противоположностей»². Н.Д. Тамарченко рассматривает термин относительно романа, но универсальность понятия позволяет использовать

¹ Артёмова С.Ю. Трансформация жанров русской лирики в XX веке: специальность 10.01.08 «Теория литературы, текстология»: дис. на соиск. уч. степ. д-р филол. н. / Тверской государственный университет. Тверь, 2020. С. 33.

² Тамарченко Н.Д. Жанровый «канон» и «внутренняя мера» жанра // Теория литературы: в 2 т. Т. 1. М.: Издательский центр Академия, 2004. С. 371.

его и к лирическим жанрам. В нашем представлении, «внутренняя мера» должна описываться литературоведческими категориями, наполнение которых зависит от каждого отдельного жанра. Обладая устойчивым характером, в новом жанровом варианте изменяется не набор категорий, но взаимодействие между ними, расширяется контекст вокруг них, меняются интонации, допускается проникновение отдельных черт других жанров. Представляется, что во «внутренней мере» можно выделить первичные и вторичные признаки. Если первичные признаки составляют жанровое ядро и не могут быть исключены, то вторичные могут варьироваться в конкретных текстах.

Попытка описания «внутренней меры» элегического жанра была предпринята С.В. Гориным. Основываясь на романном жанре, он определяет ее через взаимоотношение героя с его сюжетной ролью: «Принципиальное неравенство элегического героя самому себе, несоответствие судьбы его духовным возможностям и потребностям, желаниям и целям»¹. Несмотря на справедливую характеристику героя элегии, подобная трактовка «внутренней меры» остается слишком абстрактной. В настоящем исследовании «внутренняя мера» элегии будет определяться через систему категорий: «хронотоп», «лирический субъект»/«лирический герой» (первичные признаки); «мотивный комплекс», «эмотивный фон» (вторичные признаки).

Прежде всего, необходимо обосновать применение термина «хронотоп» к лирике. Некоторые исследователи выражают сомнение в правомерности переноса этой категории, изначально разработанной М.М. Бахтиным для эпических форм, на лирические произведения. В частности В.И. Тюпа отмечает: «На конфигурацию пространственно-временных параметров в лирике ошибочно переносить понятие хронотопа. <...> Эпизод как единица опыта принципиально хронотопичен. Тогда как

¹ Горин С.В. «Внутренняя мера» элегического жанра в новоевропейской литературе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 107. С. 144.

анарративное лирическое откровение (композиционно упорядоченное, но не ведающее эпизода в качестве конструктивной единицы целого), нередко бывает начисто лишено временной или, напротив, пространственной локализации»¹. Позволим не согласиться с данным суждением. Эпизоду в поэтических произведениях соответствует лирическая ситуация. Она, по мнению ряда исследователей², становится структурной частью лирического сюжета. Сам термин «сюжет» относительно лирики также является дискуссионным. Мнения о «бессюжетности» лирики, например, придерживаются В.М. Жирмунский и В.Б. Томашевский. Однако в диссертации принимается противоположная точка зрения. В ней термины «лирический сюжет» и «лирическая ситуация» понимаются в соответствии с определениями данными В.Я. Малкиной. Лирический сюжет представляет собой «развертывание рефлексии лирического “я”, направленное к преодолению внутренних границ мира и сознания героя актом его самосознания»³, а лирическая ситуация – «статическое состояние внутреннего мира лирического стихотворения»⁴. Оба термина плотно связаны с хронотопом, т.к. лирическая ситуация обозначает время и пространство действия, а лирический сюжет – динамику действия в заданных координатах.

Понятие «хронотопа» как жанровой константы относительно элегии (хотя и вне термина «внутренняя мера») использует А.А. Боровская. Его основой она признает «совмещение временных планов (прошлого и настоящего)»⁵, что отличается от представленной ниже в диссертации

¹ Тюпа В.И. Генеалогия лирических жанров. С. 12.

² Например, см.: Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, 1977; Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение: Книга для учителя. Нижний Новгород: Нижегородский гуманитар. центр, 1997; Радионова А.В. Лиро-философский метатекст в русской литературе. Смоленск: Смоленский гос. ун-т, 2019.

³ Малкина В.Я. Лирический сюжет // Поэтика: словарь, актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 115.

⁴ Малкина В.Я. Лирическая ситуация в лирическом сюжете // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 317.

⁵ Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: специальность 10.01.01 «Русская литература»: дис. на соиск. уч. степ. д-р филол. н. / Астраханский государственный университет. Астрахань, 2009. С. 40.

трактовки. Понятия «лирический субъект», «лирическая ситуация» и «лирический сюжет» при характеристике элегии использует В.И. Козлов. Однако он рассматривает их применительно к отдельным жанровым вариантам, не выводя общие закономерности¹.

Хронотоп как первичный признак во «внутренней мере» элегии обладает устойчивыми характеристиками, которые весьма точно описала Д.М. Магомедова. Временная организация текста элегии строится на «противопоставлении природного циклического времени индивидуальному»². Последнее означает «переживание невозвратности, необратимости»³. В диссертации эта оппозиция будет пониматься в расширенном смысле как отношения вечности и линейного времени, которые становятся константами элегического хронотопа и подвергаются переосмыслению в новых жанровых вариантах. Суть пространственного аспекта хронотопа, по наблюдениям исследовательницы, – разрыв между «большим» миром, где находится герой элегии, и «малым», который связан с идиллическим локусом⁴. Идиллия воспринимается как недоступная, воспроизводимая лишь в воспоминаниях. Его культурным аналогом является *locus amoenus* («прелестный уголок»), описываемый Э.Р. Курциусом как устойчивый мотив средневековой и ренессансной поэтики. Он выделяет основные элементы данного локуса (дерево, луг, родник или источник) и дополнительные (цветы, птичья песнь, дуновение ветра)⁵. Во «внутренней мере» при неизменном значении локуса в элегии его наполнение может трансформироваться.

Кроме понятия «идиллического», которое конкретизировано и относится к еще одной жанровой традиции, стоит ввести понятие

¹ Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода: типология, история, поэтика. М.: Языки славянских культур, 2013. С. 18.

² Магомедова Д.М. Идиллический мир в жанрах послания и элегии // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1999. С. 9.

³ Там же. С. 10.

⁴ Там же. С. 11.

⁵ Курциус Э.Р. Европейская литература и латинское Средневековье: в 2 т. Т. 1. М.: Издательский дом Яск, 2021. С. 311.

«идеального». Время и пространство в нем, напротив, могут быть неопишесмы в конкретных координатах, его сущность задается категориальной оппозицией к действительности. Так, вечность представляется «идеальной» формой времени по отношению к линейной темпоральности. Утопическим становится и пространство, функционирующее в вечности. В отличие от *locus amoenus* такое место устойчиво только в характеристике «идеального», но в остальном – вариативно.

Следующим первичным признаком «внутренней меры» элегии ранее был назван *лирический субъект/герой*. При этом следует развести данные понятия. В первом случае – это носитель речи и точки зрения на мир¹. Во втором важен ролевой аспект лирики, герой «становится своей собственной темой, а потому отчетливее, чем лирическое “я”, отделяется от первичного автора, но кажется при этом максимально приближенным к автору биографическому»². Согласно С.Н. Бройтману, «с достаточной полнотой и определенностью лирический герой выявляется в контексте творчества поэта, в книге или цикле»³. Это замечание важно, ведь именно в циклических формах по преимуществу рассматривается элегия в настоящем исследовании. В жанровой структуре элегии устойчивые характеристики лирического субъекта/героя напрямую зависят от функционирования в хронотопе. Его изначальная позиция в пространстве – вне идиллического или «идеального» локуса; во времени он ограничен линейным движением и обращается к прошлому в воспоминаниях.

Вторичным признаком «внутренней меры» элегии выступает *мотивный комплекс*, включающий: мотив осеннего увядания и весеннего возрождения; мотив желания вернуть невозможное (молодость, возлюбленную, идиллию, «золотой век» и т.п.); мотив противопоставления прошлого и настоящего. Являясь вторичным признаком, в новом жанровом

¹ Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 112.

² Там же. С. 114.

³ Там же.

варианте присутствие всех указанных мотивов не обязательно. Такие распространенные для элегии мотивы, как одиночество и изгнанничество не входят во «внутреннюю меру», поскольку не являются специфическим признаком и используются в других жанрах.

К константам второстепенного ряда относится *эмотивный фон*. Он определяется преобладанием таких состояний, как меланхолия, тоска, разочарование, скорбь. Несмотря на то, что подобные аффекты встречаются и в других жанрах, именно для элегии эта тональность является доминирующей. Изначально ее во многом определял эмотивный фон, что скрыто и в этимологии наименования жанра: от греч. ἐλεγεία – «плачевная песнь». В XIX в. уже допускается смешение печали и радости в элегии, однако преобладание печальной интонации остается неизменным условием принадлежности к жанру. Настроение в элегии обусловлено рассмотренными особенностями хронотопа и позицией лирического субъекта/героя. Эмотивный фон функционирует как производная более глубоких структурных признаков и может быть включен в ряд констант «внутренней меры».

Следует отметить, что ранее в статье Н.Н. Кузнецовой «Специфика жанра элегии» была предпринята попытка определить устойчивые признаки элегии и предложить методику ее анализа, ориентированного на студентов педагогических вузов. Исследовательница предлагает использовать структурно-семантический подход, на основе которого она выделяет ряд признаков жанра элегии, частично пересекающихся с теми, что в диссертации отнесены к ее «внутренней мере». К числу ключевых элементов, по мнению исследовательницы, относятся: элегический субъект (неудовлетворенный настоящим, переживающий потерю); элегический адресат (находится в другом пространстве); пространственно-временная обстановка (неопределенность, нереальность, обесценивание настоящего, идеал принадлежит прошлому); эмоциональная тональность (меланхолия,

уныние)¹. Несмотря на то, что Н.Н. Кузнецова верно выделяет общие категории, они все же требуют уточнений, которые были даны в настоящем параграфе выше. Кроме того, представление об адресате как обязательной категории – дискуссионное: начиная с 1830-х гг. он действительно часто появляется в элегии, однако она может развиваться и в рамках монологической, саморефлексивной модели, какой обладала изначально. Не вполне убедительно и описание образности элегического пейзажа как «ослабленной» или «неопределенной»²: напротив, он, как правило, обладает высокой степенью суггестивности и функционально соотнесен с внутренним состоянием лирического субъекта либо с устойчивыми мотивами жанра, часто предопределяя лирическую ситуацию.

В описании методологической основы во введении диссертации был заявлен и обоснован подход к жанровому анализу на уровне *сверхжанровых структур* книги стихов/сборника/цикла. Опорой для настоящего исследования послужила концепция М.Н. Дарвин, в рамках которой поэтическая система воспринимается как «самопорождающаяся и разрастающаяся цепочка контекстов»³. Представляется, что для выявления жанровых модификаций в символистской лирике целесообразно двигаться от более узкого контекста (уровень стихотворения) к более широкому (уровень цикла/раздела, сборника/книги стихов). Подобный взгляд позволяет выявить не только внутритекстовую, но и межтекстовую динамику разных уровней контекста. Особенно важным становится контекст отношений нескольких сборников/книг стихов, на фоне чего заметнее выкристаллизуются закономерности трансформаций в конкретных стихотворениях.

¹ Кузнецова Н.Н. Специфика жанра элегии // Состояние и перспективы лингвистической и методической мысли в современном образовательном пространстве. Самара: ООО «Научно-технический центр», 2022. С. 56.

² Там же.

³ Дарвин М.Н. Поэтический мир лирического цикла: автор и текст. М.: РГТУ, 2018. С. 24.

В данной логике продуктивны предлагаемые М.Н. Дарвином категории: «*первичная целостность*» – отдельное произведение и «*вторичная целостность*»¹ – циклическая художественная форма. Цикл как то, что может быть проанализировано самостоятельно в его «вторичной целостности», складывается не вопреки, но благодаря относительной автономности входящего в него произведения с константными характеристиками. С этим напрямую связан вопрос о жанровой природе циклических форм. Отдельно они не обладают устойчивыми признаками, но складываются за счет повторяемости и варьирования «внутренних мер» жанровых составляющих, которые лежат в основе «вторичной целостности». Поэтому М.Н. Дарвин и предлагает называть их «сверхжанровым единством»². Поясним видение проблемы в рамках темы диссертации: если в пределах «первичных целостностей» значительное число текстов соответствует жанровой модели элегии, то и циклическая форма может быть прочитана с учетом ее особенностей. Оба уровня до известной степени оказываются созависимы в данном процессе. Жанровые черты элегии приобретает «вторичная целостность», но она же влияет на расширение контекста внутри «первичной целостности» конкретной элегии и, как следствие, на ее жанровую трансформацию. Примечательно в этом плане суждение М.Н. Дарвина о том, что взаимодействие разных «первичных целостностей» в жанровом аспекте может «давать различный и непредсказуемый с точки зрения одного жанра художественный эффект»³. В том числе за счет такого столкновения преобразуется и элегия.

Отчасти М.Н. Дарвин ориентируется на А.В. Михайлова, ряд идей которого продуктивен и для нашего анализа. Хотя он пишет о циклизации не в общетеоретическом смысле, а на конкретном примере, многие используемые им понятия универсальны. Категория «*открытого*

¹ Дарвин М.Н. Поэтический мир лирического цикла... С. 26.

² Там же.

³ Там же.

множества» не только подчеркивает подвижность жанровых и смысловых границ между уровнями в циклических формах, но и особенность рецепции, при которой «связи должны устанавливаться заново в каждом акте чтения»¹. Жанровая интерпретация циклической формы – лишь один из способов понимания, расширяющий знание о ней и о творчестве поэта в целом. Кроме того, анализируя цельность книги стихов, А.В. Михайлов воспринимает ее как пространство, где «последовательность движения почти повсюду прервана и где вместо этого утверждена динамика бесконечных *со-отражений*»². Поэтому в диссертации учитывается не только линейное разворачивание лирического сюжета в циклической форме (если таковой присутствует), но и динамика, описанная выше. При таком подходе устойчивые паттерны обновленных вариантов элегии обнаруживаются не только в собственно элегических текстах, но и в виде «со-отраженных» элементов в других стихотворениях, входящих в целостность циклической формы.

Особый методологический подход к анализу жанра элегии в XX в. предлагает Р. Мних, разграничивая внешнюю и внутреннюю жанровую структуру произведения. Внешняя структура соотносится с понятием «жанровый фон» и включает в себя заглавие; ассоциативно-цитатный мир произведения; хронотоп³. Несмотря на то, что в настоящем исследовании термин «жанровый фон» не используется, соответствующие элементы анализа учитываются. Так, во «внутреннюю меру жанра» входит хронотоп. А наличие жанрово окрашенных заглавий или «элегический» интертекст рассматриваются через призму отношения к предшествующей литературной традиции.

Внутренняя структура, согласно Р. Мниху, означает «жанрово-стилевое единство», формируемое рядом факторов: «контекст творчества

¹ Михайлов А.В. «Западно-восточный диван» Гёте: смысл и форма // Гёте И.В. Западно-восточный диван. М.: Наука, 1988. С. 639.

² Там же. С. 642.

³ Мних Р. Жанровая эволюция элегии в литературе XX века. С. 86.

поэта», в котором раскрывается индивидуальный стиль; «жанровый контекст словесного художественного образа»; «субъектно-объектная организация»¹. Все эти аспекты принимаются во внимание в диссертации, а особый акцент делается на индивидуально-авторских стратегиях, поскольку они играют одну из ключевых ролей в трансформации элегии. Р. Мних справедливо указывает, что уровень внутренней структуры отражает обновление жанра². Хотя заметим, что во внешней структуре изменение хронотопа едва ли не самый главный элемент, который подвергается изменениям.

Кроме этих двух сторон жанра, исследователь учитывает «общее и индивидуально-личное, общеевропейское и национально-языковое»³. В диссертации подробно рассматриваются четыре автора, поэтому индивидуальным особенностям обновления жанра в их творчестве будет уделено больше внимания. Однако на основе этого анализа выделяются и общие закономерности трансформации элегии у символистов. Вопрос о соотношении традиций элегии решается нами следующим образом: ее «внутренняя мера» формируется под воздействием общеевропейского влияния, но реализуется в национально-специфической форме, что особенно заметно при анализе «ассоциативно-цитатного мира» элегии у символистов.

§ 1.2. Современная научная рефлексия о типологии элегии и ее жанровых модификациях в поэзии “серебряного века”

Взаимодействие предшествующей жанровой традиции с новым этапом развития может идти несколькими путями. Об основных направлениях жанровой модификации элегии пишет А.А. Боровская.

¹ Мних Р. Жанровая эволюция элегии в литературе XX века. С. 86–87.

² Там же. С. 87.

³ Там же. С. 90.

Первый путь – *стилизация*¹, трактуемая исследовательницей как «форма отношений между произведением и жанровым прототипом не исключает возможности (и тем она отличается от подражания) модификации исходной модели»². Соглашаясь с общей характеристикой, внесем ряд уточнений. В диссертации то, что А.А. Боровская называет «жанровым прототипом», будет пониматься либо как конкретный текст или тексты-источники, либо жанровая модель, сложившаяся в определенную историческую эпоху (напр., «пушкинскую»).

Как справедливо отмечает В.В. Полонский, стилизация жанра обязательно включает воспроизведение специфических элементов жанровой модели: тип лирического субъекта, хронотоп, композиция³ и т.п. То есть то, что в диссертации определяется как константы «внутренней меры жанра». Важной составляющей стилизации является и имитация речевых особенностей чужого стиля, что приобретает особое значение для «поэтики узнавания» элегии. Поэтому, когда подразумевается стилизация элегии с ориентацией на первую треть XIX в., воспроизведение поэтических средств жанрового стиля эпохи является едва ли не обязательным.

Второй путь изменения – *деформация*, под которой А.А. Боровская подразумевает пародирование и ироническое отношение к жанру. Это явление связано и со стилизацией, поскольку еще Ю.Н. Тынянов замечал, что она «комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией»⁴. Такой подход, на наш взгляд, не характерен для большинства символистов. Сама А.А. Боровская в качестве примеров приводит поэзию футуристов, что логично, с учетом усиления в их поэзии полемичности по отношению к предшествующей традиции. В работе С.Ю. Артёмовой

¹ А.А. Боровская отдельно называет «жанрово-строфический» вариант стилизации, когда имитируется элегический дистих. Однако среди анализируемых в диссертации поэтов подобная стилизация не встречается.

² Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века. С. 39.

³ Полонский В.В. Мифопоэтика и жанровая эволюция. С. 130.

⁴ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 201.

отмечается, что пародия как одно из ключевых средств трансформации элегии¹ используется во второй половине XX в. Это весьма справедливо с учетом развития постмодернистского направления, для которого пародия и ирония – важные инструменты, при помощи которых разрушается «внутренняя мера жанра».

В качестве особого направления жанровой модификации следует выделить феномен *деконструкции* жанра. Безусловно, сам термин несет значительную семантическую нагрузку, унаследованную от постструктуралистской теории. В рамках данного исследования он употребляется в ограниченном смысле как разрушение устойчивой жанровой конструкции, то есть ее «внутренней меры». Важно подчеркнуть, что подобная модификация возможна только при условии первоначального воспроизведения константных жанровых признаков: без опоры на традиционную структуру невозможна и ее деконструкция. Как отмечают А.М. Казиева и А.К. Калабергенова, одним из факторов, инициирующих подобные трансформации, становится включенность лирических текстов в сложные композиционные образования: «Деконструкция жанровой формы <...> жанровая реконструкция которых требует соблюдения жесткого формального канона; подчинение формообразующего компонента конкретного жанра требованиям более масштабного контекстного единства (например, цикла сонетов, цикла элегий)»².

Ряд понятий, вводимых А.А. Боровской, представляются нам не столько самостоятельными направлениями модификации жанра, сколько частными проявлениями особенностей его изменения. Например, термин «реставрация», по сути, предполагает намеренное обращение к жанру и

¹ Артёмова С.Ю. Трансформация жанров русской лирики в XX веке. С. 238.

² Казиева А.М., Калабергенова А.К. Деконструкция жанровой природы современного поэтического текста как результат онтологического проникновения в сущность национальной картины мира // Литературное обозрение: история и современность. 2015. № 5. С. 49.

«эксплицитную ориентацию на поэтику жанра»¹, что применимо к вышеназванным стилизации и пародии. Понятие «символизация» лишь указывает на сам факт существования элегии в литературном течении. Его использование излишне, ведь тогда, в соответствии с подобной логикой, аналогичным образом должны существовать определения «футуризация», «акмеизация» элегии и т.п.

Другие тенденции изменения элегии в «серебряном веке» связываются А.А. Боровской с общими закономерностями развития лирики эпохи: диалогизация, прозаизация, усиление интертекстуальных связей, повышение роли музыкального начала, преобразование строфической и ритмической организации и т.д. К этому списку можно добавить и жанровый синкретизм. Среди конструктивных особенностей исследовательница выделяет две противоположные тенденции, характерные для поэтики рубежа веков: фрагментацию и циклизацию. Первый процесс в итоге приводит к выделению фрагмента как самостоятельной жанровой формы. Второй случай, находящийся в центре внимания диссертации, оказывается сложнее, ведь элегия включается метажанровое единство.

В целом, описанная А.А. Боровской специфика эволюции элегии первой трети XX в., вполне справедлива. Стилизацию, пародию и деконструкцию следует воспринимать как основные пути модификации при осознанном обращении к жанру, которые становятся способом демонстрации отношения автора к традиции. Вне этих направлений можно наблюдать относительно нейтральные варианты модификации элегии в том смысле, что они складываются из общих тенденций литературной эпохи. В последнем случае автор нацелен не столько на полемику с традицией или согласие с ней, сколько на интеграцию «внутренней меры жанра» в собственную поэтическую систему, что обуславливает ее индивидуальное переосмысление.

¹ Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии... С. 58.

Развиваясь в неканоническую эпоху, элегия разделилась на несколько *вариантов*, каждый из которых приобрел специфические особенности. В эпоху романтизма оформилась: «кладбищенская элегия», «элегия на смерть», «унылая элегия», «любовная элегия», «историческая элегия». Иногда как варианты называются «философская элегия» и «политическая». Хотя тематика «философской элегии» отчасти проявляется в «унылой», все же в ней затрагивается более широкий круг тем, поэтому можно признать данный вариант самостоятельным. Но «политическая элегия» с ее гражданскими темами входит в «историческую».

При описании данных жанровых вариантов в диссертации опора делается на исследования В.Э. Вацуро и В.И. Козлова. К особенностям «кладбищенской элегии»¹ относится тип лирического субъекта – статичный или медленно перемещающийся, без биографии, раскрывающийся опосредованно во взаимодействии с внешним миром. Пейзаж обладает повышенной суггестивностью, за ним закреплён конкретный эмоциональный ореол. Кладбище находится в сельском, пасторальном локусе, а не городском. Значимыми являются: мотив руин, замка, гробницы; мотив забытой могилы; мотив ранней смерти (часто – поэта). Лирический сюжет движется от созерцания окружающего пространства к воспоминаниям о предках (имплицитное присутствие идиллии в категории «рода»), рассуждениям о городской и сельской жизни и т.п. Далее – к саморефлексии, но по-прежнему через отношение к внешнему. Основной лирической ситуацией становится «ценностная встреча с почившим», который воспринимается как «идеальный другой»². Также «поэтика узнавания» особенно проявляет себя в данном жанровом варианте. «Элегия на смерть» может частично совпадать с

¹ Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. С. 48–73.

² Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода... С. 45, 49.

«кладбищенской», но ее отличительной чертой является активное обращение к «другому» и конкретизация умершего адресата.

Имеет смысл сказать о жанре эпитафии, который не всегда воспринимается как самостоятельный. Вопрос об устойчивых жанровых признаках эпитафии до сих пор не решен. По мнению В.А. Веселовой, она представляет собой формульный жанр, воспроизводящий устойчивые элементы¹. Но то же относится к «поэтике узнавания» элегии. Некоторые повторяющиеся образы (напр., надгробия, могилы) будут общими для обоих жанров. Литературная эпитафия довольно быстро сливается с элегией. Уже в «Сельском кладбище» часть, отделенная подзаголовком «Эпитафия», включена в общий текст. И все же, как считает А.В. Ложкова, в эпитафии присутствует отличающий ее элемент, который воспринимается как обязательный: «В структуре эпитафии по умолчанию предполагается наличие еще одного субъекта – носителя воспринимающего сознания (прохожий)»². Одна из основных задач эпитафии, по мнению исследовательницы, сформировать эмоциональный отклик третьей стороны. Говоря о вхождении в жанр элегии, В.И. Козлов также называет главной функцией эпитафии «преодолеть порог между живыми и мертвыми»³.

Следующий вариант – «унылая элегия»⁴, в центре которой находится осмысление индивидуальной судьбы, прощание с юностью, описание утрат (идиллии, любви). Особое место среди возможных утрат занимает «мир мечты», ассоциирующийся с поэтическим творчеством. Лирический субъект одновременно выступает объектом, чаще всего он представляет собой «шиллеровский тип», которого характеризует «тяготение к природе и естественным началам, <...> с запретом на иронию, сарказм, моральный

¹ Веселова В. Эпитафия – формульный жанр: русская стихотворная эпитафия 18–20 вв. // Вопросы литературы. 2006. № 2. С. 133.

² Ложкова А.В. Литературная эпитафия: проблема жанровой специфики // Уральский филологический вестник. 2018. № 4. С. 62.

³ Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода... С. 51.

⁴ Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. С. 111–154.

релятивизм»¹. Осенняя экспозиция и «осенние» мотивы для данного варианта наиболее частотны и репрезентативны. «Философская элегия» может совпадать в некоторых темах с «унылой», но ее тематический охват гораздо шире: лирического субъекта в ней волнуют вопросы онтологии, метафизики, этики и т.п. Он, например, не просто осмысляет прожитые годы, но сосредотачивается на проблеме течения времени в целом, размышляет над его необратимостью. Также, в отличие от «унылой элегии», здесь он стремится к универсализации личного опыта.

«Любовная элегия» зачастую воспринимается не как отдельная разновидность, что несправедливо, но как «унылая», в которой объектом утраты выступает возлюбленная. Отличительной чертой «любовной элегии» следует признать присутствие адресата-возлюбленной, отсутствие которой в настоящем чаще всего связывается с ее смертью или предательством/изменой. Особым образом жанровый вариант развивается в творчестве Д.В. Давыдова, где лирический субъект от пассивности переходит к действию, его отличают страстность, ревность и желание мести². Эти черты передают выраженную динамику, отличающуюся от меланхолического созерцания в «унылой элегии».

Последний вариант элегии, который сформировался в XIX в. – «историческая». В ней современность осознается как этап исторического развития, часто на национальном фоне – отсюда значение темы преемственности поколений. Справедливо прослеживая связь думы с данной разновидностью жанра, В.И. Козлов указывает на особенность лирического субъекта, который «оказывается единственным хранителем истинных исторических традиций, что дает ему право обрушиваться на своих современников»³. Величие прошлого противопоставлено ничтожности настоящего. Что касается объекта изображения, им может стать реальное историческое лицо, но в отличие от жанра героиды, для

¹ Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. С. 36.

² Там же С. 186.

³ Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода... С. 146.

понимания всех обстоятельств не требуется знаний об этом лице вне контекста стихотворения. В дальнейшем, в первую очередь в творчестве Н.А. Некрасова, формируется лирический субъект «исторической элегии», чья индивидуальность предопределена социальными условиями его существования, жертвой которых он становится¹.

Вследствие дальнейшей трансформации элегии в Серебряном веке, исследователи выделяют еще несколько жанровых вариантов, но не все они достаточно обоснованы. Например, А.А. Боровская признает существование «пейзажной элегии» как варианта, хотя признаки его нельзя назвать специфичными: «элегическая тональность, а также лирическое сознание, которое служит своеобразными фокусом, призмой, объединяющей компаративный, образный и бытийный планы»². Пейзаж и психологический параллелизм играют значимую роль в элегии как таковой, поэтому выделение «пейзажного» варианта в качестве самостоятельно представляется спорным.

Сомнения вызывает и вариант «усадебной элегии», также предложенный А.А. Боровской, которая возводит его к «поэзии Царского Села»³. Несмотря на то, что усадьба действительно занимает центральное место в ряде элегий символистов, она выполняет функцию трансформации одного элемента – идиллического локуса в ее хронотопе. При этом сама структура текста может сохранять признаки, например, «любобной элегии» или «унылой».

Напротив, продуктивным можно признать описанный А.А. Боровской вариант «элегии-притчи», которая, исходя из общих особенностей жанра притчи, выстраивается через «отдельно взятый аллегорический образ, символичность сюжетных ходов, полисемантичность текста <...>, принцип парадокса как

¹ Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра. С. 154.

² Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии... С. 97–112.

³ Там же.

мироорганизующего фактора, гипернарратив»¹. В этом варианте проявляется тенденция прозаизации лирических жанров. Но среди символистов он не получил широко распространения. Несмотря на то, что «элегия-притча» предполагает разнообразие интерпретаций текста, ориентация на аллегорию все же накладывает ограничения, в то время как символ предполагает большую свободу толкований.

Среди вариантов, которые порождает процесс прозаизации, исследовательница приводит «ролевую и рефлексивную элегию интроспективного типа», которая основана на «преобразовании прозаического сюжета в лирический» и «освоении непрямого, “оговоренного” слова»². Ее суть сводится к трансформации субъектной структуры, что обнаруживается и в других вариантах элегии. Поэтому выделение подобной разновидности представляется не вполне оправданным.

Не получают подробной характеристики у А.А. Боровской названные «онтологическая элегия», «элегия-реквием» и «импрессионистская». Первая вряд ли представляет самостоятельный вариант, скорее наименование выступает синонимом «философской элегии». «Элегия-реквием», связанная с темой памяти об умерших, может совпадать с «элегией на смерть» или в некоторых случаях с «кладбищенской». А.А. Боровская подчеркивает в исследовании важность музыки для трансформации элегии первой трети XX в. Тогда можно поставить вопрос о том – не является ли «элегия-реквием» действующим в «серебряном веке» вариантом, который складывается под влиянием традиции духовной музыки. Однако эта проблема требует отдельного изучения, что не входит в ряд задач настоящего исследования. Что касается «импрессионистской элегии», то в данном случае речь идет о стилистических особенностях или

¹ Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии... С. 133.

² Там же.

принадлежности к импрессионистскому течению, а не о жанровой вариации.

Другой исследователь, В.И. Козлов, предлагает свои варианты элегии еще на этапе развития жанра в XIX в., выделяя: «элегию личных итогов», «аналитическую элегию» и «элегия навязчивого воспоминания». Первый вариант, как замечает сам автор, близок «унылой элегии», «аналитической» и отчасти «исторической». Для первых двух общим становится саморефлексия лирического субъекта, напряженные размышления над ушедшими годами в момент экзистенциального кризиса, который часто связан с приближением к старости. «Элегию личных итогов» можно признать самостоятельным вариантом, если в центре будет находиться конфликт «противостояния лирического “я” и некой внешней, как правило, социальной среды, которая фактически предопределяет развитие человека и, в конце концов, его жизненный путь»¹. В XX в. «социальная среда», по мнению В.И. Козлова, замещается «историческим временем»². От «исторической элегии» вариант отличается тем, что лирический субъект сосредотачивается не на всеобщем, не на желании вернуть было величие, не рефлексировать над проблемами поколения, он замкнут на своем «я» и том, как избежать опасного и безжалостного воздействия «исторического времени».

Признаками «аналитической элегии» В.И. Козлов называет конкретного адресата, ситуативность, актуализацию настоящего времени, демонстрацию внутреннего мира человека в текущей динамике³. Тематически такая элегия часто оказывается близка «любовной», по мнению исследователя. Несмотря на то, что повышенное значение настоящего времени является отличительной характеристикой, ее недостаточно, чтобы выделить данный вариант жанра. Появление адресата возможно в разных вариантах, что стало следствием взаимодействия с

¹ Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода... С. 166.

² Там же.

³ Там же. С. 185.

жанром послания в первой трети XIX в. Выделяемый В.И. Козловым вариант во многом пересекается с «любовной элегией», поэтому в диссертации он не будет учитываться.

То же относится к «элегии навязчивого воспоминания», которую сам В.И. Козлов называет «разновидностью аналитической элегии»¹. Суть варианта сводится к тому, что в нем исследуются «обстоятельства появления воспоминания»². Противопоставление в элегии прошлого и настоящего, напрямую связанное с воспоминаниями, входит в ее мотивный комплекс, который признается нами вторичным признаком «внутренней меры жанра». Описываемая В.И. Козловым модификация входит в мотивно-тематическую структуру других вариантов.

Среди вариантов элегии, которые развиваются в символистской поэзии (хотя появляются раньше), В.И. Козлов выделяет «элегию о поиске идеала», «осеннюю» и «метафизическую элегию»³. Первый вариант следует признать самым продуктивным. Исследователь возводит «элегию о поиске идеала» к «унылой» и описывает вполне точно, хотя некоторые положения требуют уточнения. Во-первых, хотя вертикаль в хронотопе (сам В.И. Козлов не использует здесь этот термин) такой элегии доминирует, не всегда *realiora* будет связываться с небесными образами и движением вверх. Иногда то, к чему стремится лирический субъект, лежит в трансцендентной области, не обладающей пространственными характеристиками. Во-вторых, суть духовного пути исследователь определяет как «способность распознать, ощутить присутствие идеала в мире»⁴. Это справедливо для ряда случаев, но поиск может означать и необходимость отрешения от мира, поскольку идеал доступен лишь в инобытии. В-третьих, не единственно возможным вариантом является «переживание будущего как predeterminedного, то есть будущего как в

¹ Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода... С. 215.

² Там же. С. 216.

³ Там же. С. 299.

⁴ Там же. С. 233.

некотором смысле прошлого» и утверждение невозможности вырваться из земного мира¹. Во многом осознание лирическим субъектом существования идеала открывает для него надежду на соединение с ним и, как следствие, выход за границы элегического хронотопа. С этим и связана основная лирическая ситуация такого варианта элегии – «порыв к идеалу»². Важным является уточнение В.И. Козлова о том, что в XIX в. «место идеала в элегии поначалу часто занимал идиллический мир». В диссертации, в связи с этим, проводится разграничение между «идиллическим» и «идеальным» пространством, где первое включает черты *locus amoenus*, а второе может быть представлено в разных вариантах, подчиняясь индивидуальной авторской поэтики. В-четвертых, В.И. Козлов верно отмечает значимость природы для «элегии о поиске идеала». Тем не менее, он признает лишь ее «служебную роль», где природа «не самоценна, она подчинена образу идеала, она – прямое “творенье господне”, к которому стремится человек, вырывающийся из земного»³. С таким однозначным пониманием можно не согласиться. В пантеистической интерпретации природа сама занимает место идеала. Тогда лирический субъект будет стремиться к слиянию с ней, что чаще всего возможно после смерти, трактуемой как этап инициации.

Следующий вариант, который называет В.И. Козлов, «осенняя элегия», которая строится на сопоставлении жизненного круговорота и природного цикла. В первом параграфе говорилось, что метафорика времен года входит в мотивный комплекс жанра, поэтому в настоящем исследовании подобный вариант элегии не выделяется. То же и с «метафизической элегией» – она учитываться не будет. На наш взгляд ее признаки недостаточно конкретны и не затрагивают ядро жанра. Для В.И. Козлов природа такой элегии основана на повышенной роли музыкального начала, отражается на лексическом и фонетическом уровне.

¹ Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода... С. 239–240.

² Там же. С. 234.

³ Там же. С. 237.

Центральным лирическим событием для «метафизической элегии» становится «откровение высшей гармонии, не просто мыслимой, но и слышимой»¹. Все эти черты представляют общие особенности поэтики символизма и могут быть отнесены не только к жанру элегии.

¹ Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода... С. 259.

ГЛАВА 2. ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ЭЛЕГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ СТАРШИХ СИМВОЛИСТОВ

§ 2.1. Обновление элегического жанра в поэтике К.Д. Бальмонта

В поэтическом наследии К.Д. Бальмонта комплекс определенных тем и мотивов, как справедливо замечает И.В. Корецкая, «варьировался в нескольких циклах, его осложненные повторения перетекали из книги в книгу»¹. Данное наблюдение еще раз подтверждает обоснованность выбранного подхода к анализу на фоне сверхжанровых единств циклических форм. Исследовательница обращает внимание, что вариативность это не только «свойство манеры» письма поэта, но и «жанрово-стилевая особенность»² (здесь и далее курсив в цитатах наш – С.В.). Следует выделить те элементы поэтики³ Бальмонта, которые приобрели устойчивый характер и интегрировались в жанр элегии, преобразовывая его.

В первую очередь следует назвать мотив пограничного положения человека между земным бытием и трансцендентной реальностью, варьирующийся в зависимости от философского или религиозного контекста⁴. Он получил три основных направления развития. Во-первых, в рамках восточной философской традиции (индуизм, буддизм, даосизм) под влиянием представлений о родстве с Абсолютом и возвращении к нему, реинкарнации, буддийской теории мгновенности, дуалистической природе души (категории «инь» и «ян»)⁵.

¹ Корецкая И.В. Константин Бальмонт // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 947.

² Там же.

³ В ранний период творчества элегия вписывается в созвучный жанру «синдром упадка» [Там же. С. 937] декадентского настроения.

⁴ Кроме перечисленных вариантов, с этим отчасти связаны теософская идея перевоплощения души и учение Вл. Соловьёва о «всеединстве».

⁵ Дыкунова Г.В. Религиозные и философские идеи, мотивы, образы в художественном мире К.Д. Бальмонта: специальность 10.01.01. «Русская литература»: дис. на соиск. уч. степ. к. филол. н. /

Во-вторых, в пантеистическом мироощущении поэта отразилось «чувство связи с общеприродным целым и сопричастности силам космическим»¹. С пантеизмом связан и «руссоистский тип» лирического героя Бальмонта, который также был одним из двух устойчивых типов в романтической элегии и характеризовался близостью к природе и индивидуальной моралью².

В-третьих, в христианском контексте акцент делается на идеях победы Христа над смертью, возможность оправдания Богом человека и евангельский образ детства как времени чистоты, невинности и гармонии с миром. Все три указанных направления объединяются сквозной идеей бессмертия души. Космическая символика, часто встречающаяся в поэзии Бальмонта, тоже соотносится с представлением о переходе человека через онтологическую границу. Такое понимание предполагает трансформацию линейной темпоральности и горизонтального хронотопа элегии.

Другим устойчивым элементом поэтики Бальмонта является «культ изменчивости»³, внимание к мимолетности, подвижности бытия. Взаимоотношение вечности и мгновения становится одним из предметов философского осмысления, что проявляется в разработке темы антиномической сущности человека, в котором противоположности не синтезируются, а сосуществуют⁴. Особый вариативный ряд в позднем эмигрантском творчестве Бальмонта порождает образ России. Ностальгический мотив в данном случае органично интегрируется в структуру элегии.

В первой поэтической книге Бальмонта – **«Сборник стихотворений»** (1890) – уже в эпиграфе присутствует мотив, входящий во «внутреннюю меру» элегии – обращенность к прошлому, стремление

Московский государственный открытый педагогический университет им. М.А. Шолохова. Москва, 2005. С. 19–68.

¹ *Корецкая И.В.* Константин Бальмонт. С. 936.

² *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры. С. 108.

³ *Корецкая И.В.* Константин Бальмонт. С. 939.

⁴ Там же. С. 942.

его вернуть: «Ты помнишь ли, как счастливы мы были?»¹ В стихотворении «Что мне в цветах», на первый взгляд, не вечным оказывается то, что относится к природной сфере, цикличность которой предполагается в хронотопе элегии: «Ведь все равно навек, не нынче – завтра, // Они умрут!» [Сборник стихотворений, 10]. Аналогичное восприятие распространяется и на время суток: «Но день умолкнет; дрогнет ночь, бледнея, – // Они умрут!» [Там же]. Тем не менее, отрицание цикличности и обновления укоренено в субъектной позиции, что подчеркивается рефренной конструкцией «что мне», «они мне». Именно в рамках субъективной оптики исключаются идея природного круговорота, поскольку лирический субъект осознает оторванность от этих процессов. Такой взгляд соответствует декадентским настроениям раннего периода творчества Бальмонта. В дальнейшем же осознание сопричастности миру станет одной из ключевых идей поэтики Бальмонта. Однако элементы этой установки можно обнаружить уже в «Сборнике стихотворений», несмотря на преобладание минорных интонаций. В частности, в стихотворении «Поэт» лирический субъект отвергает ограниченность земного времени и обращается к творчеству как способу преодоления бренности человеческого существования. Но внутренний мир слова не обладает полной автономией, поэзия уравнивается с природой, поскольку также наделена способностью к возрождению: «О, не скорби душой, поэт, // В минуты бледные бессилья! <...> Созвучий рой к тебе придет // С своею пляской хороводной! // Земля – в объятиях зимы, <...> Но снова миру май блеснет» [Сборник стихотворений, 24–25]. В образе «пляски хороводной» возникает символ круга, тесно связанный в поэтическом мире Бальмонта с идеями циклической вечности и примирения противоположностей, о чем еще будет сказано позднее.

¹: Бальмонт К.Д. Сборник стихотворений. Ярославль: [б.и.], 1890. [б.с.]. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Стихотворение «Я песню услышал родную» репрезентирует традиционную для «унылой элегии» ситуацию: лирический субъект переживает чувство тоски по утраченной идиллии, находясь «в чужой, далекой стороне» [Сборник стихотворений, 28]. Пространственное расположение соответствует хронотопу элегии. Идиллический мир у Бальмонта ассоциируется с «золотым детством» и локализуется в усадебном пространстве с характерными для него чертами: «старый сад», «липы грустно так шумят» [Там же]. Происходит трансформация *locus amoenus*: на рубеже веков формируется определенное восприятие усадьбы, как потерянного рая, из которого был неизбежен уход. Усадьба – та же идиллия, Аркадия, восходящая «к античной мифологеме Золотого века»¹. Усадебный локус в литературе «серебряного века» практически всегда «помещен в прошлое: историческое (другая эпоха) или индивидуальное (детство, юность героев)»². В данном стихотворении реализуется вторая модель.

Примечательно, что в описании идиллического пространства уточняется порода деревьев – липы, что выбивается из его классического описания, в котором конкретизация, даже в поэзии XIX в., как правило, отсутствует. Сад или парк – неотъемлемая часть усадебной топографии, и если попытаться выяснить, какие деревья чаще всего в ней встречаются в литературе, то среди прочего обнаружатся и липы. Даже беглый анализ художественной и публицистической прозы из Национального корпуса русского языка (в период с 1790 по 1922 гг.) выявляет около 2040 вхождений слова «липа». Наибольшее количество фиксаций приходится на 1850-е гг. – период расцвета усадебной культуры, а также на конец XIX в. – время ее угасания, к которому относится и поэзия раннего Бальмонта. Липа, как никакое другое дерево, подходит для олицетворения утраченной идиллии. По наблюдению Д.С. Лихачёва,

¹ Богданова О.А. Усадьба и дача в русской литературе. XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 120.

² Там же. С. 110.

липовые аллеи в творчестве И.А. Бунина становятся символом ушедшей России¹. О связи лип с прошлым пишет и М.Н. Эпштейн: «Липа ностальгична не в географическом, а в историческом измерении. С ней связано прошлое России, память о классическом девятнадцатом столетии, о дворянской культуре»².

Эмотивный фон элегии получает развитие в стихотворениях «Горечь муки» и «Зачем ты так грустна...», что особо заметно за счет стилизации на лексическом уровне: «души моей унылой», «ум в тоске изнемогает», «жизнью тягостной, постылой», «в душе моей звучат рыдания», «в душе тоску лелея»; «с поникшей головою», «внезапной скорбью», «уныло замолчала», «тень тоски немой» [Сборник стихотворений, 31; 39–41]. Вводится устойчивый мотив, связанный с временами года: прошлое сравнивается с «умчавшейся весной» – символом возрождения, которое невозможно для человека. Однако в стихотворении «В саду» можно обнаружить иную модель отношения к утрате: лирический субъект признает, что его сердцу «больно, грустно» и день прошел «безвозвратно», но вместе с тем он испытывает надежду: «новый день <...> созреет» [Сборник стихотворений, 32]. В отличие от первого рассмотренного текста, здесь наметилась внутренняя готовность лирического субъекта к сопричастности природному циклу.

В сборнике **«Под северным небом. Элегии, стансы, сонеты»**³ (1894) жанровая специфика вынесена в заглавие, что подчеркивает ее принципиальную значимость для организации лирического целого. Элегический жанр задает тон лирическому сюжету, разворачивающемуся в сборнике, в основе которого лежит

¹ Лихачёв Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998. С. 419.

² Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник Вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. С. 79.

³ Воронцова С.С. Антиномия «земля – небо» и элегический тоpos в сборнике К.Д. Бальмонта «Под северным небом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2025. Т. 17, № 1. С. 90–98. При анализе сборника частично использованы материалы, ранее опубликованные в приводимой статье.

противопоставление двух пространственных начал: «земля – небо». Лирический субъект движим стремлением преодолеть границы земного мира и достичь иного измерения. Вертикальный хронотоп и мотив духовного пути с самого начала указывают на близость лирического сюжета варианту «элегии о поиске идеала».

Значение элегии как жанровой доминанты подтверждается не только заглавием, но и эпиграфом, взятым из переписки поэта-романтика Николауса Ленау с Софи фон Лёвенталь: «Божественное никогда в жизни не являлось мне без сопутствующей ему печали»¹. Эта мысль, равно как и поэтическое наследие Ленау, насыщено элегическими интонациями. В его сборнике стихов 1832 г. два раздела озаглавлены «Песни тоски» и «Песни прошлого», что подчеркивает жанровую направленность². Молодой Бальмонт высоко ценил поэта-романтика, воспевающего «мировую скорбь». Симптоматично, что его литературный дебют в 1885 г. связан с переводом стихотворения Ленау «Прощальный взгляд», опубликованным в № 48 журнала «Живописное обозрение».

Отношения между небесным и земным мирами в сборнике неоднозначны и изменчивы: они представлены как оппозиционные начала, но в то же время трактуются как равноценные составляющие макрокосма. Образ неба, как правило, имеет позитивную окраску. В элегическом хронотопе оно занимает место «идеального» пространства и вечности. Небесный свод – мир «воздушной немой бесконечности», где «время прекращает свой полет»³. Лирический герой не просто стремится к инобытию в рамках общей схемы «элегии о поиске идеала». В соответствии с тенденциями поэтики Бальмонта, он занимает пограничное положение и обладает двойственной природой. Поэтому он изначально причастен к небесному миру, ему было доступно бессмертие. Такой вывод можно сделать из стихотворения «Молитва», где поэт апеллирует к

¹ *Lenau N. Briefe an Sophie von Löwenthal: (1834–1845). München: Kösel, 1968. S. 72.*

² *Lenau N. Gedichte. Stuttgart, Tübingen: Cotta, 1832. S. 39, 75.*

³ *Бальмонт К.Д. Под северным небом. Элегии, стансы, сонеты. СПб.: [б.и.], 1894. С. 4.*

библейскому мифу: «Создал Ты Рай – чтоб изгнать нас из Рая. // Боже, опять нас к себе возврати» [Под северным небом, 6]. Одновременно в строках прослеживается платоновская идея бессмертной души, которая, в отличие от тела, неделима и неизменна. Переход от вечности к времени, от бессмертия к смертности формулируется через известный тезис античного философа о теле как темницы души: «Зачем Ты даровал мне душу неземную // – И приковал меня к земле?» [Там же]. Лирический герой обладает «психологической памятью»¹ или, в соответствии с платоновской философией, «припоминанием» (греч. ἀνάμνησις): он осознает суть своей духовной природы и утрату вечности (Рай, мир идей). Это становится движущей силой его устремлений: «Моя душа стремится в мир иной»; «Чтоб мог я на них улететь в безграничное царство Лазури» [Под северным небом, 7; 19]. О подобном духовном пути, который должен совершить и лирический герой Бальмонта, Платон пишет в «Федоне»: «Когда же она (душа – С.В.) *ведет исследование сама по себе*, она направляется туда, где все чисто, *вечно, бессмертно и неизменно*, и так как *она близка и сродни всему этому*, то всегда оказывается вместе с ним»².

Путь к возвышенному миру сопряжен со стремлением «слиться с Природой, прекрасной, гигантской, и вечной» [Под северным небом, 13]. Это стремление выражается не только тематически, но в межсубъектной целостности, когда явления разного порядка становятся едины. В некоторых текстах лирический субъект (не только «я», но и «ты», «мы») объединяет ряд образов и предстает в виде небесных, природных, стихийных явлений: «Я – облачко, я – ветерка дыханье»; «Ты – отблеск зарницы, ты – отзвук загадочной песни без слов» [Под северным небом, 7; 16]. Как отмечает С.Н. Бройтман, исследующий это явление в «неклассической поэтике», подобная ситуация строится не на

¹ Титаренко С.Д. Трагическая метафизика Ницше: идея вечного возвращения в поэзии К. Бальмонта и Вяч. Иванова // Соловьёвские исследования. 2018. № 1. С. 129.

² Платон Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2 / Общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи; Примеч. А.Ф. Лосева и А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. С. 35.

параллельных уподоблениях¹, но на отождествлении, что отражает упомянутое стремление раствориться в природе.

Значение небесного пространства ясно не только из отношения к нему лирического героя. Его «идеальная» природа заметна во многом. Говоря о небе, Бальмонт отдает предпочтение лексике с позитивными коннотациями: «*отрадный гимн Небес*»; «И в лазури на небе *прекрасном*»; «В небе далеком *зажгутся огни*, <...> И *позабудем мы муку* грядущую»; «Скользят стрижи в лазури неба *чистой*»; «В небесах царил *покой*» [Под северным небом, 5; 21; 23; 35; 41]. Исключением становятся случаи, когда небо отражает эмоциональное состояние героя на земле: «Как в небесах, объятых *тяжким сном*»; «С *отуманенного* неба // *Грустно* смотрит *тусклый* день»; «*Скорбь* в небесах разлита, точно *грусть* о мечте *отлетевшей*»; «*Хмуро* северное небо, // *Скорбны* плачущие тучи» [Под северным небом, 5; 10; 13; 14].

Не менее важен и выбор колористической символики. Глубину верхнего мира подчеркивает его основной цвет – лазурь. Он, по наблюдениям А. Ханзен-Лёве, в символизме «самый дематериализованный из значащих цветов на границе между внеземным космосом и воздушной атмосферой Земли»². Лазурь занимает особое место в палитре символистской поэзии, маркируя космическое, потустороннее пространство и его беспредельность. Позднее в статье А. Белого «Священные цвета» (1903) лазурь в глазах девушки связывается с границей «отделяющую земную любовь от вечной»³, что близко бальмонтовскому образу в стихотворении «Норвежская девушка».

Картина верхнего мира складывается и из отдельных небесных образов, которые дополняют его значение «идеального» пространства.

¹ Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: субъектно-образная структура. М.: РГГУ, 1997. С. 241.

² Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. С. 425.

³ Белый А. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. С. 99.

Особое место занимает луна, ассоциирующаяся с фемининным. Но это не единственный небесный образ, соотносящийся с женским началом, как станет понятно далее. В ранний период символизма луна часто перенимает демонические женские черты¹, лишь в редких случаях она выступает в роли космической царицы². Но именно последнее характерно для Бальмонта: «Я расстался с печальной Луною, // – Удалилась царица небес» [Под северным небом, 20]. Здесь, как и во многих других текстах сборника, наблюдается соединение субстанциального и условно-поэтического слова³. Субстанциальный смысл – исчезновение луны с наступлением утра, а условно-поэтический – прощание с возлюбленной. Эти два типа слова соответствуют двум пространствам (земле и небу).

В сборнике прослеживаются две тенденции интерпретации образ луны. С одной стороны, она представляет благое начало, олицетворяет небесный мир или является проводником в него: «А Луна все льет сиянье, и без муки, без страданья, <...> И с спокойствием приемлют чары ясных светлых снов»; «Когда Луна сверкнет во мгле ночной // Своим серпом, блистательным и нежным; «Под холодным сияньем Луны, // *Хорошо* нам с тобой! <...> Обитатели призрачной *светлой* страны <...> В царстве бледной Луны. <...> Как *отрадно мечтать и любить*» [Под северным небом, 5; 7; 10]. С другой, если луна отражает меланхолическое настроение лирического героя, она превращается в символ упадка: «Как *зámка седые руины, печальной* // Луны трепетание, // Застенчивых *сумерек скорбь*, или *осени грустной* листы»; «Месяц матовый взирает, // Месяц *горькой грусти* полн» [Под северным небом, 22–23; 33].

Следующий образ верхнего мира – солнце. В отличие от луны, оно присутствует лишь в трех текстах. В стихотворениях «Разлука» и «Есть красота в постоянстве страданий...» солнце ассоциируется с обновлением

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 218.

² Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 143.

³ Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века... С. 246.

и радостью, подчеркивая положительное значение небес: «И Солнце смеется, взирая на них, // И шлет им лучистые ласки»; «Знойного яркого Солнца сияние, // *Пышной Весны молодые черты*» [Под северным небом, 22]. Хотя образ луны один из важнейших, в открывающем сборник стихотворении «Смерть» именно солнце выступает объединяющей силой. Это объясняется тем, что оно «представляет собой уже свершившееся “объединение” всех противоположностей и начал»¹. Тут намечается образ солнца как всепроникающего и бессмертного начала, что проявится позднее в сборнике «Будем как Солнце» (1903).

Важными элементами верхнего мира являются также звезды, зарница и заря. В стихотворении «Разлука» дана карта звездного неба, но первенство отдается вечерней звезде: «Но среди миллионов светил // Нет светила прекрасней – Вечерней Звезды» [Там же]. Находясь на лазурном небе (а лазурь редко сочетается с ночным миром²), она оказывается равноценна луне. Словно окутанная лазурной мантией, звезда тоже выступает в роли небесной царицы. Еще один важный «звездный» мотив – предзнаменований и «соответствия между событиями космическими и земными»³: «Тоскою о том, чего нет, // Что дремлет пока, как цветок под водою, // О том, что когда-то проснется чрез многие тысячи лет. // Чтоб вспыхнуть падучей звездою» [Под северным небом, 8]. С одной стороны, соответствие указывает на связь, которую лирический герой сохраняет с высшим миром. С другой, падающая звезда напоминает о слезах и имеет негативное значение, ведь она покидает райское пространство, повторяя судьбу героя. В стихотворении «Рабство», погибая в пограничном пространстве между небом и землей, звезда становится символом утраченного прошлого: «К тому, чем прежде был он так волнуем, // К святыне, что погасла, как звезда» [Под северным небом, 37]. Вновь она

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 155.

² Там же. С. 433.

³ Там же. С. 251.

пересекает границу, после которой остается только припоминание об идеале.

Аналогично интерпретируется образ зарницы в одноименном стихотворении, которое пронизано чувством мимолетности человеческого бытия. Воспоминания, подобно ей, лишь краткая вспышка: «Порой сверкает беглая зарница // Но ей не отвечает дальний гром, – // Так точно иногда в уме моем // Мелькают сны, и образы, и лица, // Погибшие во тьме далеких лет» [Под северным небом, 5]. Небесные образы продолжают встраиваться в структуру «элегии о поиске идеала», сигнализируя о его утрате.

Отрицательная символика, как ранее было с другими образами, появляется при контакте небесного явления с эмоциональным состоянием героя. Однако в сборнике зарница имеет и другие значения. Она не молния, движущаяся сверху вниз, а только намек на нее. Так и в стихотворении «Норвежская девушка» возлюбленная принадлежит не столько к земному миру, сколько намекает на небесный: «Ты – отблеск зарницы, ты – отзвук загадочной песни без слов» [Под северным небом, 10]. Зарница, как луна и вечерняя звезда, оказывается связана с небесной царицей. Последний раз она появляется в стихотворении «Когда меж тучек туманных...». Ее недолгая земная красота переходит в вечность. Перемещение по вертикали происходит благодаря появившейся из-за туч луне – проводнику в небесное пространство.

Образ зари завершает небесную образность, соединяя в себе идею переходности и «визионерского ожидания»¹. У Бальмонта речь идет об ожидании небесной царицы, момент эпифании которой описывается так: «В нерукотворные ткани из света, // В поясе пышном из ярких лучей, // Мчится Заря благовонного лета <...> Мчится Богиня Рассвета» [Под

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 233.

северным небом, 31]. Заря-богиня не покидает небесное пространство, а лирический герой разлучен с ней и выступает только наблюдателем.

Связь образов с небесной царицей позволяет выделить в сборнике тип героини-возлюбленной, которую условно можно назвать небесной (или идиллической¹). Среди константных черт такого типа героини, которые выделила Д.М. Магомедова, у Бальмонта встречаются невинность, простота, святость, сравнение с ангелами, связь с понятием «дом»² (если понимать «дом» расширенно – как утраченный Рай). Внешний облик возлюбленный сообщает о принадлежности ее к «идеальному» миру: «Очи твои, голубые и чистые – // Слиянье небесной лазури с изменчивым блеском волны»; «Ты – шелест нежного листка, // Ты – ветер, шепчущий украдкой» [Под северным небом, 15–16]. Возлюбленная отдалена от лирического героя пространственно, но ее облик сохранился в «психологической памяти»: «Мне чудится, что я когда-то // Тебя видал, с тобою был, // Когда я сердцем то любил, // К чему мне больше нет возврата» [Там же].

Особняком стоит стихотворение «О, птичка нежная, ты не поймешь меня...», где речь идет о совсем юной девушке. Птица, сравниваемая с ней, выступает медиатором между двумя мирами и является существом пограничным. Юность интерпретируется как переходный период между детством (метафора рая) и зрелостью лирического героя, чей «день давно погас» [Под северным небом, 26].

Перейдя к анализу земного пространства, необходимо отметить, что именно здесь наиболее ярко проявляется эмотивный фон элегии, ведь в подлунном мире человек и осознает свою смертность. В стихотворениях «Зарница», «Грусть», «Призрак» и «Я знаю, что значит – безумно рыдать...» звучит горькое осознание конечности бытия. Особенно это

¹ В данном случае отдается предпочтение называть героиню небесной, а не идиллической, хотя она и обладает всеми свойствами таковой, ведь идиллический тип может существовать и на земле.

² Магомедова Д.М. Идиллический и демонический типы героинь в русской литературе XIX – начала XX вв.: константы и трансформации // Школа теоретической поэтики: Сб. науч. тр. к 70-летию Натана Давидовича Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2010. С. 130–132.

выражено в стихотворении «Уходит светлый май...», где лирический герой в русле «унылой элегии» рефлексировать по поводу невозможности вернуть прошедшие годы. Тем не менее, хотя картина грядущего представляется пессимистичной, он находит силы и смысл дальнейшего земного существования: «Хочу я усладить хоть чье-нибудь страданье. // Хочу я отереть хотя одну слезу!» [Под северным небом, 9]. Он высказывает опасения о том, что перестанет «верить в честь свою и в правду слов своих» [Под северным небом, 8]. Утешением на земле, если понимать слово как поэтическое, становится творчество. Мир художественного слова может стать временной альтернативой небесному¹. Гимном идее творчества как формы бессмертия становится текст «Памяти И.С. Тургенева»: «Но смерти для твоих созданий нет» [Под северным небом, 27].

В стихотворениях, где внимание сосредоточено на земном пространстве, появляются воспоминания о безвозвратно утраченной или разрушенной идиллии, где лирический герой размышляет уже не только о небесном рае. В стихотворениях «Родная картина», «Картинка. Сонет» и «В столице» возникает сельский локус, где сохраняются его неизменные атрибуты: луг, родник, деревья и т.д. Идиллия предстает либо как разрушенная временем в буквальном смысле («под гнетом тяжелой скорби // Покачнулася изба» [Под северным небом, 11]), либо как умозрительная реконструкция в памяти. В соответствии со структурой элегического хронотопа герой находится за пределами «малого» мира и не может вернуться, лишь воссоздает его мысленно: «Невозвратного светлого детства предо мной загорелись огни»; «Свежий запах душистого сена только болью терзает меня» [Под северным небом, 8; 40].

¹ Подобная ситуация ранее встречалась в стихотворении «Поэту». Там присутствует оппозиция зимы (смерти) и весны (жизни), перенесенная из мотивного комплекса элегии. Но герой-поэт независим от течения природного времени, т.к. весну ему позволяет вернуть обращение к творческому (и в это смысле творящему) слову: «Нет для тебя тоски бесплодной, // – Созвучий рой к тебе придет» [Сборник стихотворений, 24].

Земле, как и небу, соответствует свой тип возлюбленной, воплощенный в демоническом образе. Суть ее природы раскрывается в текстах «О, женщина, дитя, привыкшее играть...», «Дышали твои ароматные плечи...», «Рабство», «Кошмар» и «Нет, мне никто не сделал столько зла...». В ее описании используется ряд характерных для типа атрибутов, которые были выделены Д.М. Магомедовой: страсть, огонь, беззаконие, разрушение, опасность, увод героя из дома¹ и т.п. Во встречах с ней Бальмонт переносит акцент на плотскую любовь и телесность: «Упругие груди неровно вздымались»; «Твоих волос капризные извивы»; «Душа моя наполнилась вдруг // От этих губ, от этих ног и рук» [Под северным небом, 35–37] и т.п. Образ такой возлюбленной сопровождают: мотив обмана («Настолько же прекрасны, как и лживы, // Глубокие спокойные глаза, // Где йскрится притворная слеза» [Там же]), вампиризм («Она украдкой кровь мою, // Как злой вампир, пила» [Под северным небом, 38]), смертные мотивы («Я вижу, как ты гроб готовишь мне» [Там же]), мотив яда («Кого ты отравила поцелуем» [Под северным небом, 37]), змеиная символика («И видел я везде – везде вокруг – // Змею с полузакрытыми глазами» [Под северным небом, 38]).

Важно подчеркнуть, что смерть в сборнике не воспринимается исключительно негативно. В контексте взаимодействия с демонической героиней речь идет о физической смерти, о негативном восприятии трупа как предметно выраженного свидетельства конечности бытия. Однако в более глубоком, символическом плане для лирического героя смерть означает переход в инобытие, освобождение из «темницы тела» и приближение к небесной сфере.

Особого внимания заслуживает змеиная символика. Кроме символа женского обмана и мнимости, земная змея выступает двойником

¹ Магомедова Д.М. Идиллический и демонический типы... С. 130–132.

космического Уробороса¹. Аналогично земная, демоническая возлюбленная становится двойником небесной. Здесь можно усмотреть параллель с гностическим мифом о Софии, разделенной на две ипостаси – божественную и падшую. Но такое сравнение допустимо лишь отчасти. У Бальмонта демоническая героиня не нуждается в спасении, напротив, она пленяет и не допускает героя к идеалу, становится препятствием на его духовном пути: «И понял я, что мне уж нет возврата // К прошедшему, к Лазури неземной» [Под северным небом, 37]. В то же время ее власть не абсолютна, и сквозь облик демонической возлюбленной проглядывает небесный: «Как будто лежал я не в грешных объятьях, // Как будто лелеял я душу родную»; «Твой нежный смех – улыбка серафима» [Под северным небом, 35; 39]. Сравнение с ангелами традиционно для изображения идиллического типа героини (здесь – небесной).

В совокупности все упомянутые образы демонстрируют общее негативное восприятие земного пространства. Исключение составляют природные локусы, приближенные по смысловой нагрузке к небесному миру: «Мне ненавистен гул гигантских городов, // Противно мне толпы движенье, // Мой дух живет среди лесов» [Под северным небом, 12]. Тут прослеживается другой вариант отношений в паре «земля – небо». Как было показано, два мира являются противоположностями, однако их равнозначность возникает относительно вселенского пространства.

Природное, стихийное начало оказывается связующим звеном между небесным и земным. Оно проявляется как в верхнем (воздух), так и в нижнем (вода, огонь, земля) уровне. Особенно показательное отражение воздушной стихии в водной, что усиливает идею контакта сфер: «Смотрится в зеркало синих озер, // Мчится Богиня Рассвета» [Под северным небом, 31]. Сквозь природные образы либо проступает верхний мир, либо небо и земля контактируют. В стихотворении «Фантазия» лес

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 556.

обретает покой лишь под светом луны; в текстах «Без улыбки, без слов» и «У фьордов» единство сфер достигается через соединение земного (снег, степь) и небесного (луна), напр.: «Точно *светлый дождь* струится, – и деревьям что-то мнится <...> А *Луна* все *льет сиянье*, и *без муки, без страданья*, // Чуть трепещут очертанья вещей *сказочных стволов*» [Под северным небом, 5]. В стихотворении «Разлука» подчеркивается сопряженность двух миров: «Неразлучен с красавицей неба, Вечерней Звездой, – // Как морская волна неразлучна с пугливой чайкой» [Под северным небом, 22]. В стихотворении «Заря» происходит перенесение символов нижнего мира (драгоценных камней) в сферу небесного, что отсылает к славянским мифологическим представлениям, где солнце и луна могли быть представлены как драгоценные камни¹: «В небе – и блеск изумруда, и блеск янтаря» [Под северным небом, 31]. Это усиливает идею перетекания одного измерения в другое и их потенциальной целостности.

Суть взаимодействия двух пространств в рамках «элегии о поиске идеала» очевидна: небо по отношению к земле выступает тем самым «идеальным» пространством, которое утратил лирический герой. И если «небосклон» его жизни «темнеет», то образ настоящих небес отражает вечность. На этом фоне следует разграничивать два уровня элегического хронотопа в сборнике: событийный (горизонтальный) и мистериальный (вертикальный)². Первый связан с переживанием линейного времени, утратой прошлого, невозможностью возврата. Второй – с вхождением в вечность, с сакральным опытом встречи с небесной возлюбленной.

Лирический герой отказывается ограничиться земной перспективой и стремится к вертикальному восхождению: «И на земле земное совершай, // Но сохрани в душе огонь нетленный // Божественной мистической тоски, // Желанье быть не тем, чем быть ты можешь. // Бестрепетно иди все выше – выше, // По лучезарным чистым ступеням» [Под северным небом, 3].

¹ *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 2. М.: [б.и.], 1868. С. 467.

² *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 193.

Путь к идеалу небесного мира в лирическом сюжете – стремление к вечности, отраженное и в кольцевой композиции сборника. В открывающем его стихотворении «Смерть» провозглашается отказ от понимания смерти как конца – она названа «началом жизни». В финале последнего стихотворения – «Смерть, убаявай меня» – разочарование земным бытием трансформируется в надежду на возрождение. Глядя на небо, герой ощущает «предчувствие дня» – предзнаменование возвращения в утраченный Рай.

Намечаются изменения «внутренней меры жанра», в данном случае в варианте «элегии о поиске идеала». На пространственном уровне утраченному «идеальному» локусу соответствует небо. Переосмысливается статус лирического субъекта: если в общей модели хронотопа элегии он страдает от невозможности возврата, то у Бальмонта, что соответствует упомянутому элегическому варианту «о поиске идеала», стремится вновь попасть в «идеальный» мир и получает на это шанс, что подводит жанр к его разрушению. Реинтерпретируется и образ смерти, которая превращается в этап к перерождению. Особое значение для этого варианта элегии у Бальмонта приобретает библейский миф об изгнании из Рая, в данном сборнике впервые встраивающийся в жанровом контексте в структуру лирического сюжета.

В сборнике «**В безбрежности**» (1895) в ряде стихотворений прослеживается присутствие устойчивых мотивов, которые отражают «элегический» взгляд на мир, что относится к категории «художественного модуса», о чем говорилось в первой главе. Число текстов, в которых «внутренняя мера» элегии играет ключевую роль, остается ограниченным. К таким стихотворениям относятся «Все мне грезится Море да Небо глубокое» и «Лебедь», где появляется символический образ птицы, вписанный в элегическую традицию: «И над озером пение лебедя белого, // Точно сердца несмелого жалобный стон»; «Это плачет лебедь умирающий,

Он с своим прошедшим говорит»¹. Бальмонт обращается к широко распространенной в русской поэзии метафоре, сопоставляющей лебедя с поэтом, которая восходит к произведениям поэтов XIX в. В стихотворении В.А. Жуковского «Царскосельский лебедь» (1851) звучат аналогичные мотивы «унылой элегии» (размышления об ушедшей молодости и одиночество): «Лебедь позабытый // Таял одиноко; а младое племя // В шуме резвой жизни забывало время....» [В безбрежности, 23]. С образом лебедя и сам Жуковский соотносился в поэтической традиции (напр., Е.П. Ростопчина, «Последняя песнь русского лебедя», 1852; П.А. Вяземский, «Жуковский», 1853). У Бальмонта, как и у Жуковского, лебедь представлен в момент предсмертного уединения, когда память обращена в прошлое, а само воспоминание становится актом стремления «невозвратное вернуть». Подобное соотнесение фигуры поэта с образом умирающего лебедя может быть интерпретировано как вариант преобразования хронотопа элегии, когда место «идеального» пространства и вечности занимает творчество. В этом контексте уместно вспомнить и стихотворение Г.Р. Державина «Лебедь» (1804), в котором идея поэтического бессмертия также воплощается в образе птицы.

В стихотворении «Не буди воспоминаний. Не волнуй меня...» из мотивного комплекса элегии с учетом ее эмотивного фона воспроизводится противопоставление счастливого прошлого упадку в настоящем: «Был и я когда-то счастлив. Верил и любил. // Но когда и где, не помню. Все теперь забыл. <...> В сердце пусто. Ум бессильный нем» [В безбрежности, 76]. На хронотоп элегии намекает «родимый очаг», который ненадолго возникает в сознании лирического субъекта. С утраченным идиллически локусом связан и образ адресата-возлюбленной: «Милый очерк родного лица» [Там же]. В предыдущем сборнике Бальмонта припоминание выступало связующим звеном между

¹ Бальмонт К.Д. В безбрежности. М.: [б.и.], 1895. С. 3, 23. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

лирическим субъектом и идеалом, сохраняя возможность возвращения. Однако здесь постепенное забвение лишает его опоры. В данном стихотворении можно говорить о воспроизведении вариантов «унылой» и «любовной» традиции романтизма.

Желание вновь обрести возлюбленную в тексте воспринимается как бессмысленное, поскольку в рамках элегии возврат невозможен. Вместе с тем здесь присутствуют черты баллады, что отражает тенденцию к синтезу жанров на рубеже веков. Адресат появляется словно из потустороннего мира: «Для чего ж ты вновь со мною, позабытый друг? // *Точно тень*, встаешь и манишь. Но темно вокруг. // Мне не нужен запоздалый, горький твой привет. // Не хочу из тьмы могильной выходить на свет» [В безбрежности, 77]. В отличие от классических балладных сюжетов, приход гостя не несет угрозы, поскольку сам лирический субъект уже приблизился к границе между жизнью и смертью: «Нет в душе ни дум, ни звуков. Нет в глазах огня. // Тише, тише. Засыпаю. Не буди меня» [Там же]. Таким образом, возникает инверсия: «иной» мир адресата оказывается миром живых, в который и не хочется возвращаться лирический субъект.

Мотив усталости от жизни и стремления к забвению доминирует в стихотворении «Больной», где лирический субъект, как и выше, ищет лишь забвения: «Я слишком долго жил, мне хочется уснуть. // Вот видишь, я устал <...> мой день длинней, чем год. // Я столько знал тоски, я столько знал невзгод, <...> И тени прошлого мне более не милы» [В безбрежности, 146]. Смерть вновь переосмысливается как благо, уподобляясь сну: «Уснуть, навек уснуть! Какое наслаждение! // И разве смерть страшна? Жизнь во сто крат страшней...» [Там же]. Вновь возникает влечение к тьме как символу покоя и выхода за пределы бытия: «И ночь заманчива, и ненавистен день...» [В безбрежности, 146]. Появляется и образ адресата, который приходит слишком поздно: «О, запоздалая, о, нежная сестра!» [В безбрежности, 147]. Однако в отличие от

предыдущего стихотворения, лирический субъект не отталкивает ее. Несмотря на выраженное стремление к смерти-сну¹, ему небезразлична перспектива сохранения памяти о себе: «А если я умру? Ты каждую весну // Ведь будешь приходить поплакать у могилы?» [В безбрежности, 147]. Стихотворение также близко «унылой элегии», но интересно, что в обращении к адресату присутствует намек на центральную лирическую ситуацию «кладбищенской элегии».

Тематика памяти и утраты разрабатывается и в стихотворении «Смешались дни и ночи...». Лирический субъект вновь обращается к прошлому, но уже с ощущением разочарования из-за невозможности его возвращения, в отличие от «Не буди воспоминаний...», где он добровольно отказывался от памяти: «Видений ищут очи, // Родных видений нет. <...> К безвестному умчалось», «Моя душа томится // И странно счастья ждет» [В безбрежности, 89]. Бальмонт использует излюбленный им прием психологического параллелизма, пейзаж вторит эмоциям лирического субъекта: «Поблекли маргаритки, // Склонив головки вниз» [Там же]. Изменяется и восприятие вечных образов – луны и солнца, которые теряют прежнюю символическую значимость: «Бессмертною Луною // Блестит небосвод, – // Мне кажется, что это // Луна *погибших дней*, // И в ней не столько света, // Как *скорби и теней*»; «И Солнца больше нет» [В безбрежности, 89–90]. В очередной раз Бальмонт обращается здесь к варианту «унылой элегии».

В стихотворении «Надгробные цветы» звучит не столько мотив воспоминаний, сколько осознание скоротечности человеческой жизни («жизнь минутна»). Здесь уточняется и хронотоп, по сравнению с предыдущими текстами. Кладбищенский локус, где находятся могилы «усопших дедов и отцов» [В безбрежности, 142], отсылает к идиллическому мотиву родовой преемственности, в рамках которого

¹ Ближе к концу сборника появляется текст «Сон и Смерть равно смежают очи...», в котором этот мотив является основным.

традиционно изображалась сцена детских игр у могил предков. Однако, включенный в модель жанра элегии, этот мотив теряет позитивную окраску: родовой цикл осмысливается как замкнутый и порочный круг.

С.В. Горин относит это стихотворение Бальмонта к варианту «кладбищенской элегии»¹, что вполне справедливо. Помимо очевидного – локуса, в тексте сохраняются важные для варианта суггестивность пейзажа и опосредованное раскрытие лирического субъекта через отношение к внешнему миру. Но полностью суть стихотворения становится ясна, если учесть жанровый синтез с балладой, который не был отмечен исследователем. Предки являются в виде призраков – гостей из загробного мира, пересекающих границу мира живых: «И на церковные ступени // Восходят тени мертвецов» [В безбрежности, 142]. Природа в стихотворении отражает не чувства живого, а страдания умерших, – это смещение акцентов также формируется под воздействием баллады: «Среди могил неясный шопот, // Неясный шопот ветерка. // Печальный вздох, тоскливый ропот, // Тоскливый ропот ивняка»; «Вот почему под утро блещут // Цветы над темною плитой: // В них слезы горькие трепещут // О жизни – жизни прожитой» [Там же]. Слияние с природным началом, обычно интерпретируемое у Бальмонта как вхождение в вечность, здесь носит иной характер: через природу умершие обретают лишь слабую, неполноценную связь с живыми. Цикличность времени (смена суток) в этом контексте символизирует не вечность, а бесконечное возвращение, что продиктовано балладной традицией, а не элегической. Это дополнено и использованием фольклорных представлений. Мертвецы «в дверь церковную стучатся», но проникнуть внутрь святого места не могут. Действие это они совершают лишь «до зари // Пока вдали не загорятся // На небе бледном янтари» [Там же]. По законам народной демонологии

¹ Горин С.В. Судьба жанровых разновидностей элегии в поэтической системе К.Д. Бальмонта // Историческая поэтика жанра. 2011. № 4. С. 78.

ночь — время нечистой силы, поэтому в стихотворении мертвые возвращаются в могилы с восходом солнца.

В данном сборнике Бальмонт воспроизводит варианты элегии, которые сложились в эпоху романтизма («унылая», «кладбищенская» и «любовная»), внося незначительные изменения. В данном случае основная модель модификации — стилизация как ориентация на воспроизведение жанровых моделей первой трети XIX в. Одной из наиболее существенных трансформаций становится жанровая гибридизация, связанная с включением балладной традиции в двух текстах. Обращение к указанным разновидностям элегии вписывается в более широкий контекст поэтики раннего Бальмонта, для которого характерно стремление к воспроизведению романтической меланхолии, постепенно углубляющейся под влиянием декадентских настроений.

В сборнике «**Тишина**» (1898) привлекает внимание стихотворение «Резигнация», где появляется включенный в хронотоп элегии *locus amoenus* (родник, сад, поля, «кладбище родное»¹). Это пространство предстает перед лирическим субъектом как «волна забытых сочетаний», «давно умолкших дней», «тени воспоминаний» [Тишина, 65]. Образ сада у Бальмонта конкретизируется посредством указания на отдельные элементы пейзажа, в частности на «вековую липу», о связи которой с утраченным прошлым говорилось ранее. При этом трансформируется тип лирического субъекта варианта «унылой элегии»: он сохраняет рефлексивную направленность на прошлое, но в его восприятии появляется элемент покорности судьбе, о чем свидетельствует уже само заглавие стихотворения. Субъект соглашается с невозможностью возвращения в идиллию, принимая печаль наравне с радостью, как органическую составляющую своей натуры: «Полюби свою печаль <...> И тебе не будет отжитого жаль» [Там же].

¹ Бальмонт К.Д. Тишина. Лирические поэмы. СПб.: [б.и.], 1898. 160 с. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Тема утраты, экзистенциальной опустошенности и разочарования получает развитие в диптихе «В лабиринте», включающем стихотворения «Проходя по лабиринту» и «Она придет». Лирический субъект, размышляя над прошедшей юностью, ощущает тщетность и бесцельность бытия. Из элегического мотивного комплекса включается сопоставление весны с расцветом жизненных сил, что усиливает контраст между прошлым и настоящим: «с каждым днем темнее грусть, // А теперь душа измята, извращенна, и пуста. // Я устал. Весна поблекла. // С Небом порван мой завет. // Тридцать лет моих я прожил. // Больше молодости нет»; «в бесцельности блуждаю, в беспредельности грущу» [Тишина, 127]. В отличие от сборника «Под северным небом», где образ небесного Рая сохраняет лирического субъекта в состоянии духовного ожидания, в «Тишине» он обращается к теме забвения, характерной и для сборника «В безбрежности». Воспроизводимый вариант «унылой элегии» изменяется. Смерть воспринимается не негативно, но как освобождение, что соответствует декадентскому стремлению к покою через растворение в небытии: «Смерть, услада всех страданий, // Смерть, я жду тебя, спеши!» [Тишина, 128]

Если же выйти за пределы анализа отдельных произведений и рассматривать циклическое целое, то становится очевидной устойчивая тенденция к трансформации элегического хронотопа. Она связана прежде всего с введением образов стихийной природы, которая противопоставляется конечности человеческого существования. Тогда возникает противоположная декадентской поэтики тенденция: смерть уже не «владычица людей» [Тишина, 21], поскольку за ней следует вхождение в вечность природных циклов. Слияние с природной стихией оказывается способом преодоления линейного времени, что обостряет различие между земной идиллией, прощание с которой больше не болезненно, и вневременным «идеальным» бытием: «Но, земную печаль разлюбив, // Разлучен я с колосьями нив, // Я ушел от родимой межи» [Тишина, 24].

Небосклон у Бальмонта уже ранее интерпретировался как место безвременья-вечности, так и здесь лирический субъект видит в природе, «что Времени нет»¹. Особенно ярко идея органического единства со стихией благодаря межсубъектной целостности выражена в стихотворении «Я вольный ветер, я вечно вею» [Тишина, 25].

Однако к финалу сборника эволюция лирического сюжета получает новое направление. В стихотворении «На вершине» формируется вертикальный хронотоп, характерный для «элегии о поиске идеала»: «к Небу направил свой путь», «Где Время сдержало полет» [Тишина, 135]. На пути к идеалу лирический субъект вступает в контакт с метафизическими сущностями («Гений гор», «Звезда Золотая») и оказывается в точке пересечения человеческого и космического. Парадоксально, но именно стихия – ветер – выступает голосом, обращающим его назад, к земной жизни: «Там праздник, веселый и шумный, Там воздух нежней и теплей»; «Там дышат живые цветы. // У каждого дом есть уютный» [Тишина, 136]. Он предупреждает о невозможности достичь «Лазури». В итоге, лирический субъект, несмотря на смещение фокуса внимания с материального на вечное, не в состоянии вернуться в Рай: «бросив обманы земные, // Я правды Небес не достиг» [Тишина, 138].

В сборнике «Тишина» на уровне «первичной целостности» отдельных стихотворений прослеживается вариант «унылой элегии», трагическое звучание которой усиливается за счет эстетики декадентства. В то же время на уровне «вторичной целостности» – структурной организации сборника – реализуется модель «элегии о поиске идеала». Однако, в отличие от поэтической книги «Под северным небом», где сохраняется возможность духовного восхождения, в «Тишине» развитие данного варианта элегии завершается трагическим осознанием пределов

¹ Приходят на ум строки Фета «В мечтах и снах нет времени оков <...> Нет старческих и юношеских снов» [Фет А.А. Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 5. Кн. 1. Вечерние огни. Выпуск первый (1883). Выпуск второй (1885). Выпуск третий (1888). М.-СПб.: Альянс-Архео, 2014. С. 229], напоминающие, впрочем, не столько о вечности природного мира у Бальмонта, сколько о возвратимости прошлого во внутреннем мире художника у Брюсова.

человеческого стремления: недостижимым оказывается не только Рай, но и сама природа как вневременное и «идеальное» пространство.

В сборнике **«Горящие здания»** (1900) природа вновь играет ключевую роль, становясь основой для проявления элегического мотивного комплекса посредством приема психологического параллелизма. В стихотворении «Отцвели» умирающие цветы сопоставляются с утратами лирического субъекта: «Отцвели – о, давно! – отцвели орхидеи, мимозы, <...> И в пространстве, застывшем, как мертвенный цвет туберозы, // Чуть скользят очертанья поблекших разлюбленных лиц»¹. Текст воспроизводит вариант «любовной элегии», а не «унылой», поскольку в субъектной структуре присутствует обращение к адресату, который одновременно выполняет функцию предмета рефлексии: «Но кого я люблю, но кого вспоминаю, любя» [Горящие здания, 49]. В финале, в соответствии с данным элегическим вариантом, сохраняется понимание необратимости прошлого: «Я с тобой – я люблю – я с тобой – разлучен – навсегда» [Там же]. В стихотворении «Можно жить с закрытыми глазами...» внутреннее состояние лирического субъекта соотносится с образом увядающего осеннего леса: «Можно жить, безмолвно холодея, <...> Как живет осенний лес, редая» [Горящие здания, 55]. В отличие от предыдущего текста, здесь ярче выражена привязанность к прошлому: «Но нельзя к минувшему остынуть» [Там же]. Ощущение утраты также соотносится с разрывом связи с небесной сферой, которая ранее выступала идеалом: «И навек проститься с небесами» [Там же]. В данном случае Бальмонт обращается к варианту «унылой элегии», где особенно актуализируется «осенний» мотив.

В стихотворении «Лесной пожар» лирический субъект по-прежнему сосредоточен на прошлом: «Виденья юности, вы встали предо мною? // Уйдите. Мне нельзя вернуться к чистоте» [Горящие здания, 57]. Утрата

¹ Бальмонт К.Д. Горящие здания. Лирика современной души. М.: [б.и.], 1900. С. 49. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

юношеской невинности репрезентируется в виде изгнания из райского пространства, *locus amoenus* в структуре элегии уже традиционно для Бальмонта воплощен в виде усадьбы: «Все помню... Старый сад... Цветы... Чуть дышат ветки... // Там счастье плакало в заброшенной беседке» [Горящие здания, 58]. Здесь же возникает тема утраченной любви: «Слова, поющие в душе лишь в те года, // “Люблю”, “Я твой”, “Твоя”, “Мой милый”, “Навсегда”» [Там же]. Идиллическому природному миру противопоставлено урбанистическое пространство, символизирующее разложение и страдание, к которому теперь принадлежит лирический субъект: «То голос города, то гул глухих страданий» [Горящие здания, 59]. Спасение находится в обращении к творческому бытию: «Мне грезились миры, рожденные мечтою» [Там же]. Воспоминания об идиллии сталкиваются с памятью о нравственном падении, что позволяет интерпретировать конец, к которому приходит лирический субъект, как форму наказания за отказ от Рая в стремлении к познанию земного. В этот момент, что соответствует библейскому эпизоду, человек и обретает смертность. В стихотворении происходит трансформация «унылой элегии», которая у Бальмонта отличается тем, что он оставляет доступной лирическому субъекту «руссоистского» типа очень важную для данного варианта сферу мечты-поэзии. Кроме того, положение его в настоящем связано не просто с безжалостным течением времени, но оно вписывается в авторскую концепцию об утрате райского идеала.

Тема утраты получает развитие в стихотворении «Рассвет», где ценность бытия осознается лишь в преддверии смерти, когда «больше нет возврата // К тому, чем прежде был» [Горящие здания, 62]. Начальная фраза «Я помню» указывает на то, что текст воспроизводит внутренний план лирического субъекта. В соответствии с вариантом «унылой элегии» он осмысляет свою индивидуальную судьбу, где утраченными представляются былая любовь и юность «И больше не видались. // И канули года. // И память изменяла, // Тебя я забывал» [Горящие здания, 61].

Как и ранее, для Бальмонта важным оказывается тема греха, как причины потерь: «Бесчинствует порок, // И все душою юны» [Горящие здания, 61]. Контраст между этапами человеческой жизни, где ее начало отмечено отсутствием осознания будущего, а финал – предельной концентрацией на утрате, отчетливо выражен в стихотворении «Конец мира». Бальмонт прибегает к устойчивому мотиву весны-возрождения: «Начало жизни, это – утро Мая, // Ее конец – отравленный родник» [Горящие здания, 70]. На пороге смерти даже идеальный образ верхнего мира теряет положительную окраску, тем самым подчеркивается разрушение прежних смыслов: «И свод небес, как купол вырезной, // Не звездами заискрился впервые, // А гнилотью, насмешкой над весной» [Там же]. Мотив ностальгии по утраченной молодости и духовной чистоте находит продолжение в стихотворении «Вершины»: «Что нет любви для нас, // Что к счастью нет возврата», «Блажен лишь тот, кто молод» [Горящие здания, 202]. Здесь знание о невозможности возвращения к былому передается через образ гор, символизирующих природную вечность, противопоставленную краткости человеческого бытия. Человек способен лишь на мгновение приобщиться к вневременному порядку: «Взойди на высоту, // Побудь как луч заката, // Уйди за ту черту, // Откуда нет возврата!» [Там же]. Оба текста реализуют характерный для элегии тип временных отношений, основанный на оппозиции цикличного природного времени и линейного времени человеческой жизни. Однако в стихотворении «Конец мира» даже природа утрачивает свое прежнее значение, что связано с общим экзистенциальным отчуждением человека перед смертью. Стихотворения можно отнести к «философской элегии». В них внимание сосредоточено не на осмыслении индивидуальной судьбы, как в «унылом» варианте жанра, а на онтологических категориях – бренности существования, необратимости времени, трагическом несовпадении человека с миром природы. Универсальность взгляда подчеркивается субъектной структурой текстов: в первом «я» отсутствует,

во втором сохранено лишь обращение гор к «ты», которое также может пониматься обобщенно.

Особую интерпретацию темы смерти и конечности человеческого существования предлагает цикл «Индийские травы». В нем изменения, вносимые во «внутреннюю меру» элегии обусловлены особенностями природы человека в восточной философии. В период пребывания в Оксфорде Бальмонт знакомится с буддийской и индуистской традицией, о чем свидетельствуют письма В.Я. Брюсову¹ в 1902 и 1903 гг. Хотя лично посетить страну Бальмонту удастся лишь в 1912 г.

В этом контексте важным символом цикла становится круг. Для Бальмонта характерно «стремление преодолеть “пустые” круговращения <...> через погружение в мир древнейших культур»². Круговое движение в цикле это и сансара – круг земных страстей и страданий, от которых должен освободиться человек. И соединение антиномических полюсов одной сущности: «Космос в качестве мандалы <...> объединяет начало и конец, положительное и отрицательное, бытие и небытие, “Я” и “Не-Я”»³. Тогда он символизирует не отрицательное перерождение в земном мире, но вечное пребывание в «идеальном» пространстве. Душа человека, являясь частью вечного Единого, более не ограничена линейным временем: «Все, что – здесь, проходит мимо, // Словно тень от облаков. // Но очам незримым – зрима // Неподвижность вечных снов» [Горящие здания, 192]. Хотя в самом цикле жанр функционирует через систему «соотражений», в нем содержится один из вариантов того, что может выступать идеалом в соответствующей жанровой разновидности: «В оковах жизни подневольной // Запутанных миров, // Скорбят о вечности безбольной // Непреходящих снов...»; «Сквозь бездну мглы скользим, // И

¹ Переписка <В. Брюсова> с К. Д. Бальмонтом. 1894–1918 / Вступ. ст. и подгот. текстов А. А. Нинова; комм. А. А. Нинова, Р. Л. Щербакова // Литературное наследство. М.: Наука, 1991. Т. 98, кн. 1. С. 134, 150.

² Титаренко С.Д. Трагическая метафизика Ницше: идея вечного возвращения в поэзии К. Бальмонта и Вяч. Иванова. С. 129.

³ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 72.

вновь – к Нему, в святом покое, // И вот мы снова – с Ним!» [Горящие здания, 185] Как подчеркивает Т.В. Бернюкевич, при обращении к восточной философии взаимодействие времени и вечности у Бальмонта выражено и в том, что «мотив “мимолетности бытия” <...> связан с кратковременностью этого “мига”» и «с вечной повторяемостью “мгновений”, <...> составляющих бесконечную повторяемость жизни и смерти <...> единое бытие, точно так же, как художник, <...> творит свою картину Вечного из “мимолетности”»¹.

Но поэт обращается и к христианскому миропониманию, в котором смерть преодолевается верой. В стихотворении «Мост» соединение «между Временем и Вечностью» возможно для того, кто «любит Бога своего» [Горящие здания, 204]. Вновь положение лирического субъекта, обладающего смертным телом и бессмертной душой, меняется в хронотопе элегии. Завершающее сборник стихотворение «Смертию – смерть» отсылает к пасхальному тропарю, провозглашая торжество бессмертной души. Обращение к вертикальному хронотопу и мотиву духовному пути в данном тексте соответствует «элегии о поиске идеала», куда встраивается ранее уже встречавшийся у Бальмонта сюжет об утраченном Рае: «Мне грезилась безмерная страна, Которая *была когда-то* Раем; // Она судьбой нам всем *была* дана, // Мы все ее, хотя отчасти, знаем, // Но та страна *проклятью предана*» [Горящие здания, 205]. Небеса в элегическом хронотопе вновь предстают «идеальным» пространством по отношению к «угрюмому и тесному» [Горящие здания, 206] миру земли. Лишь поборов страсти, лирический субъект способен достигнуть бессмертия. Земные небеса превращаются в нечто ложное, иллюзорное: «Небесный свод, *как потолок*, стал низким; // Украшенный *игрушечной* Луной» [Горящие здания, 205]. Но по достижению перерождения на духовном пути они сменяются «морем Света», где «Вселенная, бессмертием одета, //

¹ Бернюкевич Т.В. Буддийские мотивы в лирике К. Бальмонта // Гуманитарный вектор. Серия: философия, культурология. 2010. № 2. С. 165.

Раздвинулась до самых берегов» [Горящие здания, 211]. Начинаясь как элегия, стихотворение постепенно приходит к деконструкции ее хронотопа, поскольку лирический субъект достигает идеала и успешно совершает невозможное для жанра возвращение.

В сборнике **«Будем как Солнце»** (1903) природное, стихийное начало вновь соотносится с вечностью, выступая символом трансцендентного бытия – «идеального» пространства. Центральным образом становится солнце – «бессмертное» и «молодое»¹ – воплощающее абсолютное и неизменное. Подлунный мир вновь противопоставляется небесному, он «для сердца мертв и пуст» [Будем как Солнце, 23]. Стремление преодолеть бренность земного бытия выражается в желании слияния с природной стихией, обеспечивающей сопричастность вечности: «Дай мне быть твоей пылинкой влажной, // Каплей в вечном... Вечность! Океан!» [Там же]. Во «вторичной целостности», в данном случае уже лирический герой, обращаясь к адресату, предлагает отказаться от рефлексии над тщетностью жизни, противопоставляя ей непосредственное переживание природного мира: «Разве нежный цветок // Будет думать весной?» [Будем как Солнце, 88]. Одним из способов преодоления конечности и линейности времени в философии лирического героя сборника становится поэтическое воображение, в котором возможно «создать Весну» и «Сказать мгновенью: Стой!» [Будем как Солнце, 60]. В противоположность обыденному «душному миру», где «жизнь проходит», возникает позиция творца слова, пребывающего в «идеальном» пространстве искусства, где «сон» и «сказка» живы: «Хорошо мне – я поэт» [Будем как Солнце, 140]. Но важно подчеркнуть, что у Бальмонта искусство и природа оказываются рядом.

Если перейти к уровню «первичной целостности» отдельных текстов, то можно обнаружить обращение к «унылой» и «философской

¹ Бальмонт К.Д. Будем как Солнце. Книга символов. М.: Скорпион, 1903. С. 2, 7. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

элегии». Так, в «Обыкновенной истории» бренность жизни осмысливается через аналогию с природными циклами: «Зачем же радостный расцвет // Веселых лет, – // Как *летний блеск сменен зимой*» [Будем как Солнце, 105]. В стихотворении переживается утрата возлюбленной, чья «весна прошла», она уже похожа не на «цветок роскошный», а на гербарий [Там же]. При этом в тексте размышления касаются не личной судьбы, но, что ясно из заглавия, общим законам жизни.

В стихотворении «Вечерний час» вновь актуализируется тема утраченной идиллии, обретшей очертания усадебного локуса: «О, светлый *май*, <...> Усадьба. Сад с беседкою укромной. // *Безгрешные* деревья и цветы. // *Луна весны* в лазури полутемной. // Все памятно» [Будем как Солнце, 277]. Воспоминание о безгрешном пространстве ассоциируется с состоянием лирического субъекта до утраты невинности, до изгнания из Рая. При этом природа сохраняет первозданную чистоту. В стихотворении показан и сам момент ухода из идиллии, напоминающий о сюжете грехопадения: «И проклял я невинность первых дней, // И проходя уклонными путями, // Вкусил всего, чтоб все постичь ясней. // Миры, века – насыщены страстями» [Там же]. Несмотря на то, что в общем текст строится в соответствии с особенностями «унылой элегии», где лирический субъект прощается с юностью, описывает утраты и т.п., Бальмонт включает в него и элемент «элегии о поиске идеала». Лирический субъект может стать «бессмертным, мировым» через слияние с природой: «Промчись, как гром, с пожаром и с дождями»; «В борьбе стихий содружество их слитно. // Соедини их двойственность в себе, // И будет тень твоя в веках гранитна» [Там же].

Аналогичным образом развивается лирический сюжет стихотворения «Заклятие», где идиллия была доступна лишь в детстве: «Усадьба, липы, старый сад» [Будем как Солнце, 171]. С.Д. Титаренко обращает внимание: «Именно ребенок в поэтической системе Бальмонта является символом

первозданной чистоты души и ее возрождения»¹. Липы вновь выступает символом утраченного прошлого. По мере взросления лирический субъект начинает испытывать разочарование оттого, что прошлое счастье вернуть невозможно: «Зачем нельзя уйти назад» [Будем как Солнце, 171]. Переживая утрату юности он приходит к пониманию, что «в жизни нет “Всегда”», и «вечен только Бог» [Будем как Солнце, 172; 175]. Однако этот Бог интерпретируется в пантеистическом ключе, причем не только в данном стихотворении, но и в общей структуре сборника. Солярное начало становится воплощением божественного: «Ярко только Солнце» [Будем как Солнце, 231].

В стихотворении «Маятник» вновь возникает реминисценция сюжета о грехопадении, где лирический субъект «закинут // К этим низостям земли» [Будем как Солнце, 204]. Однако в данном тексте он сохраняет «психологическую память», концепция которой играла ключевую роль в сборнике «Под северным небом». Лирический субъект знает о своей изначальной принадлежности к «племени богов». Его связь с «идеальным» миром не утрачена до конца: «Манит зов на высоту» [Там же]. Состояние раздвоенности – между тягой к высшему и осознанием невозможности преодолеть смертность – становится предметом его переживаний в рамках «унылой элегии»: «Сознание, что Время упало и не встанет, // Сжимает мертвой петлей, <...> О ужас приговора: “Навеки! Безвозвратно”» [Будем как Солнце, 213]. «Соотражение» данной темы в рамках «открытого множества» структуры сборника проявляется в стихотворении «Предопределение», где лирический субъект вновь формулируется желание устранить разрыв между земным и небесным. Он переходит к движению в вертикальном хронотопе «элегии о поиске идеала»: «Мы все вращаемся во мгле. // По

¹ Титаренко С.Д. Трагическая метафизика Ницше: идея вечного возвращения в поэзии К. Бальмонта и Вяч. Иванова. С. 127.

замкнутым кругам¹ // Мы жаждем неба на земле» [Будем как Солнце, 217]. На своем духовном пути он должен отринуть земные страсти «порвать земную ночь» [Там же]. Смерть в этой системе координат воспринимается не как конец, а как преображение и возможность возвращения: «Смерть пришла как радость встречи с Ним» [Будем как Солнце, 233]. Развивается концепт двойственной природы человека (смертного и вечного): «Творцы себя, мы *вечны и мгновенны*» [Будем как Солнце, 243]. Финалом пути становится не состояние синтеза антиномий, но их сосуществование: «Мой разум слит с безбрежностью блаженства, // Поющего *о мертвом и живом*» [Будем как Солнце, 283]. По мнению Н.П. Крохиной, у Бальмонта в этом «единстве мгновения и вечности проявляется важнейший космогонический закон единства большого и малого»². Это приводит к трансформации положения лирического субъекта в структуре элегического хронотопа: при достижении идеала он выходит за его границу, что приводит к разрушению пространственно-временных координат жанра.

В сборнике **«Только любовь»** (1903, на титуле – 1904) продолжается развитие тем возможности возвращения, обретения бессмертия и равенства противоположных начал в человеческой природе. Встраиваясь в структуру элегии, во многих текстах они ведут не к ее трансформации, но к деконструкции. Отчетливее формулируется и тема особого положения поэта, его сопричастности вечности. Элегия в данной поэтической книге в большей степени проявляется в виде «со-отраженных» элементов в разных текстах. В стихотворении «Печаль луны» воспроизводится модель «любовной элегии», где лирический субъект предается размышлениям на фоне умирающей природы. Его не покидает память о возлюбленной, к которой он мысленно обращается: «Как мне забыть твой взор! // Поблекла

¹ Это один из примеров негативной символики круга: бессмысленное круговое движение на земле противопоставлено кругу как вечности на небесах.

² Крохина Н.П. Философия мгновения в поэзии К.Д. Бальмонта // Научный поиск: личность, образование, культура. 2024. №. 3. С. 82.

осень с красками пожара, // Лежит седой покров»¹. Изменчивость жизни и неизбежность утраты противопоставлены устойчивости и вечности небесного мира: «Нет мне забвенья в блеске мгновенья»; «Тени меняются – звезды все те же, // Годы растратятся – небо все то же» [Только любовь, 88]. Он погружен в фантазию – единственное, где можно вернуть былую любовь: «Мечта моя, я помню все, что было, // Ты будешь вечно сердцу дорога» [Только любовь, 102]. Но эта «вечность» обманчива, поскольку воспоминание исчезнет со смертью. Данная оппозиция временного и вечного варьируется в стихотворении «Подневольность», где небесный идеал трансформируется в природный: «В окно *все тот же лик Природы* <...> И сердцем, более не юным, // Я буду, догорая, тлеть, <...> Слабеть, сесть, и холодеть» [Только любовь, 133]. Здесь лирический субъект переживает уже не утрату любви, но в рамках «унылой элегии» размышляет над ушедшей молодостью. Эта тема разочарования бренностью бытия получает продолжение в тексте «Я больше ни во что не верю»: «Я был, как все, красив и молод, <...> Мне никогда не вспыхнуть снова» [Только любовь, 148].

Однако если в указанных текстах лирический субъект констатирует невозможность повернуть время вспять, то уже в стихотворении с говорящим названием «Возвращение» возникает тяга к идеалу детства, выступающего метафорой утраченной идиллии: «Мне хочется снова дрожаний качели, // В той *липовой роще, в деревне родной*, <...> Быть снова ребенком» [Только любовь, 39]. Это стремление основывается не на наивной вере, а на уже знакомом припоминании о существовании иного, недоступного обыденному сознанию временного порядка: «А между тем так близко, рядом, // Но не слиянные со мной, <...> Сплетают духи мир иной» [Только любовь, 134]. Тем не менее, в настоящем данный идеал,

¹ Бальмонт К.Д. Только любовь. Семицветник. М.: Гриф, 1903. С. 88. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

выступающий в элегии предметом устремлений, остается для лирического субъекта закрытым.

Кризисное состояние, граничащее с потерей творческого импульса, находит выражение в стихотворении «Отчего мне так душно? Отчего мне так скучно?», где лирический субъект испытывает утрату жизненной мотивации: «Я совсем остываю к мечте», «Я жалею, что жил на Земле» [Только любовь, 149]. Однако на пороге смерти происходит трансформация: уныние сменяется предчувствием обновления. Встреча с птицей, выполняющей функцию медиатора между земным и небесным, ознаменовывает начало новой фазы: «Все воздушнее пела о негаснущем дне, – // О вечности светлой в неизвестной стране. <...> И тихо я умер, без печали земной» [Только любовь, 154]. Поэт возвращается к пониманию своей уникальной роли в мироздании – он одновременно юн и стар, сопричастен вечности: «Спросила ты, сколько мне лет, <...> поэт // Моложе, наивней ребенка <...> Я старше взметнувшихся гор, – // Кто Вечности ближе, чем дети?» [Только любовь, 169]. В данном случае Бальмонт вновь обращается к «элегии о поиске идеала».

Мнение, что дети и поэты ближе к природе и таинственному чувству особенно актуализируется в эпоху романтизма: «Наивная поэтизация жизни и, прочитанная в глазах детей, принимается за настоящее пророчество мистического чувства»¹; «Носителями мистического чувства <...> являются, по мнению романтиков, поэты и художники»². Связь лирического субъекта Бальмонта с небесным идеалом, условия для возвращения в верхний мир и особое значение поэтического творчества, концептуально схожи с романтической традицией. Не лишним будет привести несколько примеров из «Странствий Франца Штернбальда» (1798) Л. Тика, которые хорошо иллюстрируют то, что выражено у Бальмонта в связи с сюжетом изгнания из Рая и стремлением обрести его

¹ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. С. 64.

² Там же. С. 71.

вновь: «Для того чтобы *небесный покой* снизошел на нас <...> мы должны <...> *от всего отрешиться* и закрыть глаза на сумятицу и неразбериху *этого мира*. Нас <...> тянет все сильнее запутаться в суете повседневной жизни <...> Оттого-то дух человеческий не способен восстать из праха и с уверенностью *взирать на звезды* и ощущать *родство свое с ними*»¹; «сладкая грусть, тихий восторг нисходят на нас, когда полная *золотая луна* <...> поднимается по *небесному своду* и *проливает на нас* свое серебряное сияние. Да, она *ждет нас*, она уготовала для нас счастье, а смотрит на нас так печально потому, что нам *пока еще приходится прозябать в сумерках земли*»².

Тема преображающей силы поэтического слова, способного превращать временное в вечное, в сборнике получает разработку и в другом ракурсе: «были стары, // Я много новых создаю. // Неумирающие чары // И возрождение пою» [Только любовь, 197]. Христологический мотив преломляется сквозь призму поэтической мифопоэтики. Слово, традиционно отождествляемое с началом бытия в христианской парадигме, у Бальмонта осмысливается как сила, творящая мир поэзии: «О, да, вначале было Слово, // И как не помнить мне его! // В движение круга мирового // Я прикасался до всего» [Только любовь, 204]. Символ круга здесь вновь выступает как метафора вечности и преодоления дуализма. Идеал творческий сопряжен с идеалом природным, поэтому истинное возрождение возможно лишь благодаря слиянию со стихиями: «Столетье отжил я, и снова // Встречаю детски майский миг. // Среди стихийного бесчинства» [Там же]. Образ поэта соотносится с Христом и весенним началом, символизирующим обновление: «Кто говорит, что Он – распятый? // О, нет, неправда, Он не труп, // Он юный, сильный, и богатый, <...> И *вечно нас ведет к Весне*» [Только любовь, 199]. Лирический субъект хотя и выступает демиургом – строителем символического мира,

¹ Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М.: Наука, 1987. С. 17–18.

² Там же. С. 235.

не занимает место Создателя. Вечная жизнь в христианском понимании интерпретируется как один из путей преодоления ощущения бессмысленности жизни на земле.

Таким образом, частью сверхжанрового единства сборника является вариант «элегии о поиске идеала». Бальмонт приводит три варианта идеала: поэтическое слово, способное к бесконечному воспроизведению и преодолению временных границ; природа с ее циклическим ритмом; христианская вера, предполагающая обретение вечной жизни.

Основная интонация «вторичной целостности» сборника **«Литургия Красоты»** (1905) далека от элегической. Позиция лирического субъекта отчетливо обозначена в стихотворении «Мой завет»: «Я не устану быть живым, // Ручей поет, я вечно с ним, // Заря горит, она – во мне, // Я в вечно-творческом Огне»¹. Он ощущает неразрывную связь с природой и не испытывает страха перед смертью, воспринимая ее как акт возвращения к идеалу. Будучи творцом-художником, он преодолевает конечность земного бытия не только в природной стихии, но и в собственном художественном творении. Таким образом, «Литургия Красоты» продолжает и углубляет философские размышления, начатые в сборнике «Только любовь».

В основном примеры обращения к элегии в сборнике присутствуют на уровне «первичной целостности». Стихотворение «Осень» представляет собой традиционный пример «кладбищенской элегии». В первой части пейзаж, в котором прослеживается параллель между увяданием природы и угасанием человеческой жизни, подготавливает последующие размышления лирического субъекта: «Небо, *слепое*», «ветер *тоскливый*», «листвы *помертвевшей*», «Полное *скорби* качанье <...> стеблей», «*мертвые* воды <...> реки» [Литургия Красоты, 51] и т.п. Кладбищенский локус, занимающий место семантического центра, появляется во второй части. Лирический субъект традиционно размышляет о бывшей идиллии,

¹ Бальмонт К.Д. Литургия красоты. Стихийные гимны. М.: Гриф, 1905. С. 5. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

что выражено в теме преемственности поколений. Однако она трактуется негативно, что встречалось ранее в элегическом дискурсе Бальмонта: «все надежды, // Где их до меня схоронили мой дед, мой отец, мой брат» [Литургия Красоты, 52]. Предметом рефлексии в тексте становится и проблема течения времени в универсальном смысле: «Посмотри, все короче минуты, посмотри, все мгновенней, мгновенней // В истечении Времени брызги, – и продлить нам свиданье нельзя» [Литургия красоты, 53]. Следуя структуре «кладбищенской элегии» появляется и своеобразная завершающая эпитафия, где лирический субъект констатирует собственную близкую смерть: «Под мертвой Луною, сияньем, как саваном, был я одет» [Там же].

Если говорить о роли элегии в циклической структуре, то жанровая оппозиция времени человеческой жизни и стихийной вечности раскрывается в разделе «Вода». Это объясняется тем, что вода, несмотря на «нижнюю» локализацию, способна отражать небо, символически связывая земное и небесное начала. Как данная стихия объединяет низ и верх, так и человек в бальмонтской поэтике способен вмещать оба измерения – тварное и трансцендентное – и возвратиться к идеалу.

В рамках этого раздела особое значение вновь приобретает образ детства как периода до осознания смертности по аналогии с состоянием до грехопадения, что воплощается в структуре «элегии о поиске идеала». Детство – время гармонии с природой, что находит пространственное воплощение в идиллическом усадебном локусе. Этот образ продолжает цепочку ассоциативных связей, и усадебный сад отождествляется с райским: «В саду, в том старинном, пустынном, // Где праздник цветов был мне дан» [Литургия красоты, 197]. Детство, как и ранее, предельно приближено к «идеальному» пространству небес: «Мы видим в младенчестве вещие сны, // Так близки мы к Небу тогда» [Литургия Красоты, 195]. Однако с возрастом человек утрачивает возможность непосредственного переживания этой близости. Обращаясь к небу –

неизменному в противоположность брэнному человеческому существованию, – лирический субъект осознает недоступность утраченной идиллии: «И снова, как в детстве, светили // Созвездья с немой высоты. <...> Сказали нам, с пением вод, // Что к *прошлому* нет нам *возврата*» [Литургия Красоты, 198].

Пока лирический субъект на своем духовном пути сосредоточен на земной памяти, он не способен постичь Океан и «о чем поет его волна». Его восприятие подчинено категориям линейного времени и личной истории: «Припоминания всего, что видел я. // И чудилась мне мать у детской колыбели, // И чудился мне гроб, любовь, и смерть моя» [Литургия Красоты, 199]. Лишь отказавшись от всего мирского и устремившись к вечному, ему открывается путь в «блаженную страну»: «И долго я смотрел на синий Небосклон. // И вот в мои зрачки – от зыбей Океана // И от высот Небес – вошел *бессмертный* сон» [Литургия Красоты, 201]. Происходит слияние верхнего и нижнего миров, знаменующее возвращение в утраченный Рай, в пространство изначальной гармонии.

В итоге, вновь движение в рамках вертикального хронотопа приводит к тому, что происходит деконструкция основ «внутренней меры» элегического жанра. Это подтверждает и завершение сборника утверждением торжества природы и искусства над брэнностью человеческого существования. Последние строки акцентируют не только цикличность природного мира, но и силу художественного слова (мечты): «Только гроздя будут жить. // Не окончатся мечты, // Всем засветится Весна! // Литургия Красоты // Есть, была, и быть должна!» [Литургия Красоты, 234]. Лирический субъект не только может примкнуть к стихиям, но также является творцом, который посредством акта художественного выражения преодолевает границы земного существования.

В сборнике «**Злые чары**» (1906) на уровне «первичной целостности» трансформация элегического хронотопа особенно ярко проявляется в стихотворении «Круговорот». На первый взгляд в нем

противопоставляются конечность человеческого существования и цикличность природы («золотым нивам»¹). Однако его бытие также представлено в рамках круговорота, соотносящегося с природным циклом: «Включает лес, поля, сады, луга, и горы, // Что в нем есть вся Земля, бездонность вечных Вод, // И Небеса небес, где пьют бессмертье взоры» [Злые чары, 28]. Это же пантеистическое восприятие всеобъемлющего единства Вселенной продолжает стихотворение «Круги», в котором образы Солнца и Луны воплощают идею вечного возвращения: «Круговидные светила – // Без конца и без начала. // Что в них будет, то в них было» [Злые чары, 60]. Таким образом, человеческая жизнь одновременно отличается от природы своей конечностью, но встраивается в универсальный ритм космоса, что сохраняет возможность преодоления смерти и возрождения в «элегии о поиске идеала».

Однако в других текстах сборника тема круга приобретает иную, трагическую трактовку. Круговое движение трансформируется в символ невозможности освобождения – как в философском смысле (колесо сансары), так и в психологическом (замкнутость сознания в воспоминаниях). В стихотворении «Два строя» лирический субъект осознает собственное существование как кольцеобразное замкнутое движение: «Прошли года. Я в прошлом вновь. Живу. // Я в память заглянул как в круг зеркальный» [Злые чары, 17]. Образ зеркала усиливает это ощущение недостижимости трансцендентного. Память превращается в ловушку, а лирический субъект – в собственного двойника, утратившего связь с реальностью. Не исключено, что такая замкнутость продиктована попыткой самоубийства в первой части стихотворения: память становится лиминальным пространством подобным чистилищу. Погружению в себя, нисхождению «зеркально соответствует “порыв в небо” – ascensus

¹ Бальмонт К.Д. Злые чары. Книга заклятий. М.: [б.и.], 1906. С. 28. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

(восхождение) в космическое»¹. Но будучи поглощенным иллюзорным миром прошлого, лирический субъект оказывается неспособен к восхождению в «свод Небес хрустальный» [Злые чары, 18]. И хотя он спасен «странной помощью Незримых» в земной жизни, совершенный им поступок окончательно отдаляет его от райского спасения: «Но с этих дней, <...> дух мой различил: // Двойной напев – врагов непобедимых» [Злые чары, 19]. В тексте совмещается «философская элегия», поскольку темой исследования становится не столько личные утраты, сколько смысл жизни в целом, и «элегия о поиске идеала».

Тема памяти и прошлого, как и раньше, реализуется в «унылой элегии», где в хронотопе возникает константный для жанра образ разрушенной идиллии: «Над усадьбою старинной // Будто вовсе умер день. <...> Стало *призраком* свиданье, // Было *сном*, и стало сном // Лишь воздушное *рыданье* // Словно *память* под окном» [Злые чары, 22]. В этом контексте тема рода вновь получает негативную трактовку. Преемственность поколений не приводит к духовному прогрессу и познанию истины: «Здесь и в дедовские дни. // Ничему не научились // Ни потомки, ни они» [Злые чары, 23]. Повторяемость не воспринимается как возможность возрождения, а становится признаком стагнации и бесплодности бытия.

В сборнике «**Птицы в воздухе**» (1908) влияние элегической традиции минимально и проявляется в отдельных текстах, преимущественно в «унылой элегии» с преобладанием устойчивого «осеннего» мотива. В стихотворении «Поля вечерние» увядание природы соотносится с мотивами утраты и воспоминаний о прошлом: «В грустящей памяти виденья тесно сжаты. // Созданья дней иных и невозвратных снов. <...> Беззвучно шепчутся поблекшие мечты»². Само стихотворение,

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 123.

² Бальмонт К.Д. Птицы в воздухе. Строки напевные. СПб.: Шиповник, 1908. С. 162. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

состоящее из двух четверостиший, является примером тяготения лирики к фрагментации на рубеже веков.

Более интересное с точки зрения взаимодействия жанров стихотворение «Осень» объединяет элегические и балладные элементы. С одной стороны, характерна для элегии тема скорби по утраченной возлюбленной в обрамлении осеннего пейзажа: «Для чего не со мной ты, о, друг мой, в ночах, в их печали?» [Птицы в воздухе, 158]. С другой стороны, текст включает черты баллады, в частности – лирическую ситуацию визита потустороннего гостя. Лирический субъект ощущает присутствие неведомого и испытывает страх перед ним: «Кто-то бледный стоит на пороге. // Этот плачущий – кто он?»; «С приведеньями страшно мне быть» [Птицы в воздухе, 158–159]. Описания таинственного и бледного гостя, находящегося на границе миров, позволяют интерпретировать стихотворение как вариацию балладного сюжета о мертвой невесте, совмещенного с «любовной элегией» «Кто же там так безумно рыдает? // Замолчи. О, молю! Не могу, не могу я помочь» [Птицы в воздухе, 158].

Отдельного внимания заслуживает и метрическая организация текста – 5-ст. анапест. Вероятной интертекстуальной отсылкой является стихотворение А.А. Фета «Истрепались сосен мохнатые ветви...» (1860-е), с которым Бальмонт вступает в диалог, что позволяет говорить здесь о стратегии стилизации в отношении жанра. В обоих произведениях лирический субъект находится в доме, тогда как за его пределами разворачивается осенний пейзаж. Оба текста акцентируют чувства тревоги и одиночества. Однако характер внешнего мира в них различен. У Фета он представлен как враждебный и пустынный, в то время как у Бальмонта сохраняется ощущение жизни и соприсутствия иного, «идеального» пространства, ср.: «ни звезды в овдовевшей лазури»¹ (Фет) и «Столько звезд в них сияет» [Птицы в воздухе, 158]. Течение времени и

¹ Фет А.А. Сочинения и письма: в 20 т. Т. 5 Кн. 1. С. 42.

преходящести у Фета имеет элегическое измерение: «Только маятник грубо-насмешливо меряет время. <...> Или тянет к земле роковое, тяжелое бремя?»¹ Тем не менее, развитие образной структуры у него ведет к трансцендентному просветлению. Лирический субъект ждет гостя из иного мира, несущего избавление от страха перед временем: «О, войди ж в этот мрак, улыбнись, благосклонная фея»; «Не признаю часов и рыданиям ночным не поверю!»² У Бальмонта же сюжет разворачивается в ином направлении: его лирический субъект сталкивается не со светлым образом феи, но с пугающим знамением. Вместо «созвучия» он слышит «рыдания» и, в отличие от лирического субъекта у Фета, не находит выхода из состояния внутреннего разлада. Поэтому финал текста акцентирует неизбежность потерь и страданий, сопровождающих всякое расставание. Это может интерпретироваться как логичное завершение «любвонной элегии», так и в контексте трагедии, причиной которой становится сверхъестественный гость в балладе.

В сборнике **«Хоровод времен»** (1909) несмотря на заглавие, предполагающее размышления о времени, вечности, цикличности и возрождении, жанр элегии практически отсутствует. Лирический герой, пребывая в земной реальности, может осознавать утрату прошлого: «Я вспомнил что-то из того, // Что было некогда моим, // Теперь же – призрак, ничего»³. Тем не менее, он ощущает сопричастность высшему, метафизическому миру, что дает надежду на посмертное бытие и возвращение в Рай: «И вдруг я понял, что звено // Есть между вышней и мной, // Что темный с светлой есть одно, // Что я земной и неземной. // И так душа была жива, // Как в Мае пляска светлых дев» [Хоровод времен, 112]. В сборнике актуализируется тема двойственной человеческой природы, соединения противоположных начал, что

¹ *Фет А.А.* Сочинения и письма: в 20 т. Т. 5 Кн. 1. С. 42.

² Там же.

³ *Бальмонт К.Д.* Хоровод времен. Всегласность. М., 1908. С. 112. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

перекликается с образом хоровода, вынесенного в заглавие. Хоровод, в данном случае, предстает как символ непрерывного движения, соединяющего земное и небесное, временное и вечное. Конкретно в данной поэтической книге то, что занимает место идеала в элегии, вынесено за пределы жанра.

В книге **«Зарево зорь»** (1912), где также отсутствует очевидное влияние элегической традиции, в стихотворении «Благовестие» все же получает развитие один из вариантов идеала в ее структуре: «Кто думает, что, умирая, // Он умирает, тот слепец. // Кто думает, что жизнь, сгорая, // Не возгорится, тот слепец»¹. Эпиграфом к тексту служит цитата из «Бхагавадгиты»² – философского текста, в котором значительное внимание уделено теме реинкарнации. Обращение к индийской религиозно-философской традиции уже встречалось в ранней поэзии Бальмонта, особенно в контексте преодоления бренности бытия. Как и в «Бхагавадгите», идея отрешения от мирского как условия освобождения и воссоединения с божественным становится важной для бальмонтовского лирического героя, стремящегося к возвращению в утраченный Рай, что возможно лишь при преодолении земных страстей и привязанностей.

Сборник **«Ясень»** (1916), как и два предыдущих, лишь опосредованно соотносится с традицией элегии. Здесь продолжается развитие эмотивного фона элегии (утрата, смерть, тоска), однако он получает иное осмысление. Центральное место в сборнике занимает тема следующего за смертью возрождения, но на этот раз речь идет не столько о человеке, сколько о мире в целом. Существенную роль в этом играет мифологический контекст, в частности, германо-скандинавская мифология с ее идеей Рагнарёка (гибели мира), за которым следует обновление.

¹ Бальмонт К.Д. Зарево зорь. М.: Гриф, 1912. С. 147. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Подробнее о «Бхагавадгите» в русской культуре конца XIX – начала XX в., см.: Титаренко С.Д. К истокам ранних мифопоэтических исканий Вячеслава Иванова: перевод из «Бхагавадгиты» (1884) // Русская литература. 2013. № 1. С. 137–153; Тихонова В.Л. Единство основных принципов Бхагавадгиты и русской религиозной философии конца XIX – начала XX веков // Acta orientalia voronensia: Воронежское востоковедение. Воронеж: ВГУ, 2016. С. 157–161.

В то же время цикл разрушения и возрождения прочитывается и в библейском контексте. В стихотворении «Адам» лирический герой ассоциируется с образом первого человека, изгнанного из Рая, но сохраняющего надежду на возвращение. Этот сюжет, представленный в разных формах на протяжении всех сборников Бальмонта, получает прямую библейскую артикуляцию. Цикличность утверждается не только на уровне содержания, но и в композиции: каждая строфа начинается со строки, завершавшей предыдущую, а заключительная строфа составлена из первых строк всех предыдущих строф. В стихотворении вновь актуализируется тема антитетического единства: пары противоположностей – осень и весна, лед и пламень – представлены как взаимодополняющие элементы, сосуществующие в пределах единого целого. Лирический герой, наделенный двойственной природой, вновь выражает стремление, сквозное для «элегий о поиске идеала» в интерпретации Бальмонта: «Клянусь опять найти дорогу к Раю»¹. Даже в отсутствие прямого воспроизведения «внутренней меры» элегии, в поздних сборниках сохраняется ключевое для Бальмонта направление в обращении к экзистенциальной сфере, изначально оформившееся, в том числе, внутри элегического жанра: духовный путь к преодолению времени, к возвращению в метафизическое пространство изначальной гармонии.

В сборнике «Дар земле» (1921), пожалуй, можно выделить лишь одно стихотворение «Ночной дождь». Лирический субъект предается воспоминаниям о прошлом, детстве, покинутой идиллии: «Деревня, где родился я и рос. // Мой старый сад. Речонки малой воды. // В огнях цветов береговой откос»². Изображенный здесь идиллический мир ближе к традиционному *locus amoenus*, нежели к усадьбе, которая ранее чаще встречался в поэзии Бальмонта внутри элегического хронотопа. Этот «малый мир» оказывается сопряженным с опытом первой любви,

¹ Бальмонт К.Д. Ясень. Видение древа. М.: Издательство К.Ф. Некрасова, 1916. С. 222.

² Бальмонт К.Д. Дар земле. Париж: Русская земля, 1921. С. 50.

пережитой в рамках уходящей в прошлое идиллии. Однако, в соответствии с «внутренней мерой» элегии, возврат – будь то идиллия или возлюбленная – невозможен. Временная дистанция, эмоциональная утрата и осознание необратимости прошлого формируют текст в соответствии с моделью «любовной элегии»: «Я вспоминал невозвратимость счастья, // К которому дороги больше нет»¹.

В сборнике «**Марево**» (1922) Бальмонт возвращается к элегической традиции, однако делает это через призму ее трансформации, характерной для второй половины XIX в., когда жанр вступает во взаимодействие с гражданскими и социальными настроениями в поэзии. Хотя тексты сборника не совпадают с тем способом, которым подобные темы воплощаются, например, в элегиях Н.А. Некрасова, сближение обнаруживается в том, что на фоне гражданской тематики «лирическое “я” является не только субъектом, но и объектом»² самопознания. Многие стихотворения в «Марево» репрезентируют элегию в ее изначальной ритуальной функции плача, и в данном случае это плач по России. Лирический герой, сближаясь с автором, рефлектирует над собственной идентичностью через отношение к родине – той, которую он знал, и той, которой она стала. Находясь в эмиграции, Россия предстает для него утраченной идиллией – недостижимой как в силу пространственной отдаленности, так и вследствие внутреннего разрушения. Прежняя Россия, которую поэт знал и любил, по его убеждению, более не существует. Потерянная родина ассоциируется с райским временем детства: «Я родился в цветущем затишье деревни, // Над ребенком звездилась лазурью сирень, // На опушке лесной, светлоюной и древней, // И расцвел и отцвел мой младенческий день»; «Я от детства жил всегда напевом, // Шелестом деревьев, цветом трав, // Знал, какая радость, над посевом»³. Эта идиллия

¹ Бальмонт К.Д. Дар земле. С. 50.

² Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра. С. 142.

³ Бальмонт К.Д. Марево. Париж: Франко-русская печать, 1922. С. 18, 33. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

теперь утрачена, связываясь с опустошением и смертью: «Узорный дом молчит. Покой его могилен. // Воспоминания попрятались в углах»; «Но страна, где я любил впервые, // Более не прежняя, не та <...> Разорвалась радостная связь, // Где цвели просторы, там пустыня, // Где был труд, там брызжет кровь и грязь» [Марево, 23; 45]. Согласно «внутренней мере» элегии, лирический герой находится вне идиллии, оказываясь в «большом» мире – враждебном и дезориентирующем: «Где моя прозрачная река? // Я смотрю на мир в окно чужое, // И чужое небо надо мной»; «Мне нигде нет в мире больше места»; «Но я устал бродить по свету, // Мне грустно в радости чужой»; «Я шел в ночи пространствами чужими <...> Я потерял в путях свою страну»; «Отъединен пространствами чужими // От всего, что дорого мечте» [Марево, 34; 46; 48; 96; 110]. Смерть приобретает смысл избавления от страданий, навязанных бездуховным, разрушенным миром: «Приходи-же Белая Невеста»; «Под камнем могильным родимая мать, // Уснула и дремлет давно. // Я счастлив, что ей не пришлось увидеть, // Как грязно душевное дно» [Марево, 46; 79]. Лирический герой теряет надежду на обретение прежней России, осознавая, что даже физическое возвращение приведет не к воссоединению, но к встрече с пространством смерти: «Смогу дойти, лишь встречу прах в пустыне, // Что вьется в ветре около могил» [Марево, 110].

Ища утешения, лирический герой обращает взор к верхнему миру, который неоднократно Бальмонтом трактовался как идеал: «Приди же, Ночь, и звезд раскройся книга, // Побудь со мной, Вечерняя Звезда» [Там же]. Образ «звездной книги» соотносится с образом книги жизни, в которой записаны судьбы людей и которая упоминается в разных источниках. Напомним, что символика звезд связана и с предсказаниями, поэтому герой, обращаясь к книге, хочет узнать будущее России. Один из ярких образов – книга жизни из Откровения Иоанна Богослова: «и не

изглажу имени его из книги жизни»¹; «имена людей записаны в книге жизни у Агнца»². Космическая символика имплицитно включает эсхатологический дискурс, особенно значимый в контексте восприятия революции и Гражданской войны как апокалиптических событий. Эсхатологическое мышление стало активно формироваться еще в годы Первой мировой войны, однако, как указывает В.Б. Аксёнов, ее начало «вызвавшее всплеск эсхатологических слухов в простом народе, не привело интеллигенцию в массе своей к явным интерпретациям событий в контексте Апокалипсиса»³. Лишь во время Гражданской войны эсхатология приобрела всеобщий характер, о чем свидетельствовал, в частности, М.М. Пришвин: «Это чувство конца (эсхатология) в одинаковой степени развито у простого народа и у нашей интеллигенции»⁴. При этом для народа «конец времен» мог восприниматься как надежда на приход Царства Божия, тогда как интеллигенция в большей степени испытывала трагическое чувство утраты. Образ небесных знамений, звездных в частности, присущи данному дискурсу. Например, Т.А. Аксакова-Сивер писала, что в начале Первой мировой наблюдалось затмение и звездопады⁵.

У Бальмонта образ «звездной книги» также вписывается в эсхатологическую парадигму. Однако в его интерпретации он не окрашен сугубо негативно. Напротив, лирический герой обращается к небесному, чтобы узнать о возможном возрождении родины. Образ вечерней звезды, уже встречавшийся в более ранних произведениях Бальмонта, сближается с образом утренней звезды и приобретает сакральное значение. Он ассоциируется с Софией-Марией – небесной царицей, связующей земное и

¹ Откр. 3:5.

² Откр. 17:8.

³ Аксёнов В.Б. Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918). М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 961.

⁴ Пришвин М.М. Дневники. 1918–1919. Книга вторая. М.: Московский рабочий, 1994. С. 74.

⁵ Аксакова-Сиверс Т.А. Семейная хроника: в 2 кн. Кн. 1. Париж: [б.и.], 1988. С. 242.

вечное. В этой фигуре реализуется стремление восстановить утраченное единство человека и космоса, природы и духа.

В «Мареве» Бальмонт, обращаясь к «исторической элегии», определяющей цельность сборника, отходит от прежнего мифа о потерянном Рае в библейском контексте и сосредоточивается на разрушении земного мира в апокалиптическом предании. Несмотря на преобладающие трагические интонации, финал звучит как утверждение возможности победы над мраком: «Где против тьмы есть витязь звездный, // Что, давши духу светлый шлем, // Велит, чтоб стала тьма – ничем» [Марев, 130]. Для Бальмонта за «концом мира» следует «новое творение и новый человек, единств о душ и Духа»¹.

Выводы: Анализ поэтических сборников Бальмонта, позволяет утверждать, что чаще всего поэт обращается к «*элегии о поиске идеала*» и наполняет индивидуализированными смыслами. В ее хронотопе центральное место занимает *образ Рая* – идеального пространства и вечности. Рай представлен как экзистенциальная утрата, результат изгнания лирического героя, сделавшего его смертным. Обращаясь к библейскому сюжету, поэт наделяет его припоминанием об изначальном происхождении². Поэтому он обладает *двойственной природой*, которая и позволяет выйти за пределы линейного времени, тем самым изменяя привычное положение лирического героя в элегии. Но чтобы совершить вертикальное восхождение и возвратиться к идеалу, ему необходимо отречься от земных страстей.

¹ Цыкунова Г.В. Религиозные и философские идеи, мотивы, образы в художественном мире К.Д. Бальмонта. С. 133.

² Отчасти антропологическая двойственность лирического героя, сочетающего смертное телесное начало и бессмертную душу, обладающую прапамятью, соотносится с платоновскими рассуждениями о душе и ее предсуществовании, изложенными в диалоге «Федон», как было показано ранее в данном параграфе. В философско-типологическом контексте интерес представляют размышления Теннеке Денейс (1637–1690), которая трактует историю человечества сквозь призму противопоставления времени и вечности, выстраивая нарратив от грехопадения к возвращению в Рай – структура, сходная с мифопоэтическим сюжетом у Бальмонта [Кузьмин Е.В. Теннеке Денейс: диалог вечного и темпорального // Роль женщины в истории, обществе, политике и науке: Сборник статей. СПб.: СПбГИ, 2015. С. 121–126.]. Особую роль в этом пути, по наблюдению исследователя, играют числовые символы, значимость которых отмечается и в поэтике Бальмонта. Однако анализ этой темы выходит за рамки настоящей диссертации и требует отдельного исследования.

Наряду с христианским контекстом, элегия у Бальмонта может включать *пантеистическую модель идеала*, где природа и ее стихии выступают эманацией абсолютного начала. В таком случае лирический герой стремится к растворению в космическом всеединстве, тем самым преодолевая элегический хронотоп и выходя за пределы конечного. В редких случаях идеал у Бальмонта трансформируется в *поэтическое слово*, обладающее созидательной силой и дарующее бессмертную жизнь. Отдельное место занимает влияние на понимание идеала *восточной философии*. В рамках этой традиции важным становится образ круга, выступающего как символ вечности и примирения противоположностей (в позитивной трактовке), либо как образ сансары, дурной бесконечности (в негативной интерпретации). Элегическая оппозиция «времени» и «вечности» переосмысливается под воздействием концепций реинкарнации и единения с Абсолютом, однако и здесь духовный путь лирического героя элегии требует отказа от мирского.

Таким образом, «элегия о поиске идеала» у Бальмонта либо сохраняет структуру, модифицируясь в рамках указанных смысловых парадигм, либо достигает точки жанровой деконструкции в тех случаях, когда герой находит идеал.

Одним из направлений жанровой модификации у Бальмонта становится *стилизация*, обращенная к традициям «унылой», «любовной» и «философской элегии» XIX в. В некоторых текстах происходит модификация хронотопа: *locus amoenus* представлен не пасторальным, а усадебным пространством, связанным с ностальгическим переживанием прошлого. Его значимой деталью выступает липа – символ ушедшего времени и потерянной идиллии, ассоциируемой с детством и состоянием невинности до грехопадения. При этом *категория «рода»* в данных вариантах элегии переосмысливается. Она больше не несет идею продолжения и обновления, но означает замкнутость, инерцию и утрату движения.

Что касается «*любовно́й элегии*», то наиболее очевидной трансформации она подвергается в сборнике «Под северным небом», синтезируясь с «*элегией о поиске идеала*». Потерянный лирическим героем Рай желаем не только как «идеальное» пространство вечности, но еще и как место встречи с возлюбленной. Адресат в этом варианте элегии представлен идиллическим литературным типом героини, которая выступает проводницей к утраченной целостности. Однако в сборнике присутствует и демонический тип, воплощающий земную страсть и уводящий героя от идеала, тем самым усиливая внутренний конфликт.

В поэзии Бальмонта «*кладбищенская элегия*» представлена крайне ограниченно. В тех редких случаях, когда поэт обращается к данному жанровому варианту, он прибегает к *синтезу* с балладой.

В последнем сборнике Бальмонта «Марево» формируется вариант «*исторической элегии*», отражающей кризис идентичности в эмигрантском сознании. Центральным объектом рефлексии становится утраченная Родина, представленная как недостижимая идиллия, и собственное «я» лирического героя. Характерная тема бывшего величия осмысливается не как буквальное возвращение к нему. Прежние идеалы представляют основу для возможного будущего возрождения. Таким образом, категория исторической памяти в финале приобретает не ретроспективный, а проективный характер.

§ 2.2. Преобразование жанровой модели элегии в поэтических книгах В.Я. Брюсова

При рассмотрении элегического жанра в творчестве В.Я. Брюсова необходимо учитывать литературный и теоретический контекст его поэтической деятельности. Как писатель и активный теоретик литературы, он неизменно стремился к обновлению поэзии и экспериментам, что не

могло не затронуть и категорию жанра. Одним из ключевых аспектов этого новаторства стало переосмысление структуры книги стихов. Программная характеристика ее дана в «Urbi et Orbi» (1903): «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а <...> замкнутым *целым, объединенным единой мыслью*. Как роман, <...> Отделы в книге стихов — не более как главы, <...> которых нельзя переставлять произвольно»¹. По справедливому наблюдению С. И. Гиндина, подобная книга становится своеобразной «моделью мира»². В этом контексте организация лирического мира в пределах элегического жанра может входить в ядро художественного целого, где «вторичная целостности» (структурная и смысловая заданность сборника) становится не менее значимой, чем «первичная» (внутретекущая). Интерес Брюсова к соотношению части и целого проявляется уже в ранний период его творчества, особенно в размышлениях о природе новой поэзии. В «Ответе», опубликованном в третьем выпуске «Русских символистов» (1894), он различает три типа символистских произведений, два из которых характеризуются в рамках названной оппозиции: «Произведения, дающие *целую картину*, в которой, однако, чувствуется что-то *неопределенное*» и «Произведения, которым придана *форма целого* рассказа или даже драмы, но в которых *отдельные сцены имеют значение*»³. Размышления о новых типах произведений в предшествующие исторические эпохи, как подчеркивает С. И. Гиндин, у Брюсова пересекаются с понятием жанра⁴.

Важным элементом поэтики Брюсова является и его философско-эстетическое понимание искусства. Он рассматривает поэзию как создание

¹ Брюсов В. Я. Urbi et Orbi. Стихи 1900–1903 гг. М.: Скорпион, 1903. С. V. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Гиндин С. И. Валерий Брюсов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 23.

³ Брюсов В. Я. Ответ // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. Статьи и рецензии. Далекие и близкие. Miscellanea. М.: Художественная литература, 1975. С. 29–30.

⁴ Гиндин С. И. Программа поэтики нового века (О теоретических поисках В. Я. Брюсова в 1890-е годы) // Серебряный век в России. Избранные страницы. М.: Радикс, 1993. С. 91.

«оживленного слова»¹. В. В. Калмыкова точно указывает, что подобное слово «способствует возникновению специфической действительности искусства, эстетической действительности»². Эта действительность наделена собственным «художественным временем», сопряженным с вечностью: «Миг, в который происходит “оживление” слова, есть прорыв в мир вневременного существования»³. Такое слово «воплощает “душу поэта” в произведении»⁴. Однако не менее значима и «активизация читательского восприятия», заложенная в сам механизм поэтического творчества. Можно утверждать, что этот коммуникативный акт обеспечивает сохранение «души поэта» уже в историческом времени. Таким образом, эстетическая действительность художественного произведения, если она встраивается в структуру элегии, будет занимать место искомого идеала. В свою очередь, особая временная организация поэтического пространства повлияет на положение лирического субъекта.

Обращение к жанру элегии в раннем творчестве Брюсова органично вписывается в эстетику русского декаданса, которая в этот период оказывает значительное влияние на его поэзию. А.Н. Долгенко относит к центральным ценностям русского декадентства «красоту смерти и увядания; истину, желанную и недостижимую <...> мотив пессимизма, отчаяния»⁵, что в значительной степени совпадает с позицией лирического субъекта элегии. Но интерес к элегии не ограничивается только ранним этапом его творчества. В периоды творческих кризисов, в частности в 1910-е гг., Брюсов вновь обращается к элегии как к жанру, способному передать субъективное, меланхолическое восприятие мира. В это время

¹ Брюсов В.Я. Miscellanea. Замечания, мысли о искусстве // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. С. 379.

² Калмыкова В.В. Теоретико-литературные взгляды В.Я. Брюсова: специальность 10.01.08. «Теория литературы. Текстология»: дис. на соиск. уч. степ. к. филол. н./ ИМЛИ РАН. Москва, 2007. С. 52.

³ Там же. С. 23.

⁴ Там же. С. 20.

⁵ Долгенко А.Н. Русский декаданс как форма выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа XIX – XX веков / Мировая литература в контексте культуры. 2010. № 5. С. 19.

темы «печали, зыбкости и мимолетности, призрачности и смерти» занимают центральное место в его поэтических книгах¹.

В первом сборнике «*Chefs d'oeuvre*» (1895) в циклах «Осенний день» и «Снега» формируется лирический сюжет в границах элегического жанра. В первом цикле, который впоследствии Брюсов назовет поэмой, связь с элегией проявляется уже в заглавии, намекая на устойчивый мотив осени как старости и угасания жизни. Внутреннее меланхолическое состояние лирического героя соотносится с природным пейзажем, что свидетельствует о наличии психологического параллелизма, который весьма важен для элегии. В цикле появляются две героини-возлюбленные, выступающие в роли адресата, что указывает на вариант «любовной элегии».

Жанровую специфику подчеркивает выбор метра – 5-ст. ямба. С начала XIX в. он активно используется в романтической лирике, в том числе в жанрах послания и элегии². Хрестоматийными примерами использования метра служат стихотворение Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может...» (1829) и «Осенний вечер» (1830) Тютчева³, в которых реализуются любовная и пейзажная темы соответственно. С 1840-х до 1870-х гг. 5-ст. ямб занимает в элегической поэзии особое положение, а в XX в. переживает новое возрождение: наблюдается тенденция к его ритмическому сглаживанию (исчезновение цезур, ослабление ударности). У самого Брюсова этот метр представлен, в частности, в стихотворении «В ночном безлюдии» из раздела «Элегии» в «*Urbi et Orbi*». М.Л. Гаспаров отмечает, что поэт развивает нисходящий ритм 5-ст. ямба, акцентируя безударность третьей стопы⁴. Эксперименты Брюсова с данным ритмом относятся к 1890–1900-х гг., к которым принадлежит и цикл «Осенний

¹ Гиндин С.И. Валерий Брюсов. С. 38.

² Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984. С. 177.

³ Примечательно, что в «Апологии символизма» (1896) Брюсов, рассматривая «досимволическую» поэзию и символистскую, также обращается к теме осени в творчестве Пушкина и Фета. В частности, у Фета он ссылается именно на «Осенний вечер».

⁴ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. С. 230.

день». Хотя в последнем поэт менее последователен в ритмической организации: в большинстве случаев безударной оказывается четвертая стопа. Значимо, что метр и ритм, близкие к тем, что используются в «Осеннем дне», вновь появляются в упомянутом разделе «Элегии», что служит дополнительным свидетельством связи с жанровой традицией.

Элегический хронотоп также активно репрезентирован в цикле: негативное пространство города, «большой мир», противопоставляется «безмолвию лесов»¹, что отсылает к «малому», идиллическому миру. Подобное противопоставление городской и сельской жизни – мотив традиционный, уходящий корнями в античную традицию дружеского послания, но значимый и для жанра элегии. Так, в стихотворении М.Н. Муравьева «Ночь» (1776, 1785 (?)), одном из первых образцов сентиментальной элегии, разворачивается оппозиция «цивилизованного города, гнезда пороков и волнений, и простой сельской жизни»². Там же появляются мотивы бегства и сна, как наваждения, порождающего образ идиллической природы, сохраняющиеся и у Брюсова. У него пограничное состояние лирического героя позволяет поставить под сомнение реальность возвращенной идиллии.

«Малый» мир для лирического героя «Осеннего дня» принадлежит к области «былого». Идиллическая картина трансформируется в соответствии с тенденциями эпохи: сельская идиллия сменяется дачным локусом. При этом дача, несмотря на свое историческое восприятие как разрушителя усадебного пространства³, у Брюсова сближается с ним. В изображении усадьбы в русской литературе рубежа веков есть два модуса – элегический и идиллический. В поэзии первый модус, как отмечает А.Н. Разумовская, характерен именно для Брюсова⁴. В элегическом модусе

¹ Брюсов В.Я. *Chefs d'oeuvre*. Сборник стихотворений: (Осень 1894 – весна 1895). М., 1895. С. 11. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Манн Ю.В. *Динамика русского романтизма*. М.: Аспект Пресс, 1995. С. 134.

³ Богданова О.А. *Усадьба и дача в русской литературе...* С. 74–75.

⁴ Разумовская А.Г. *Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти: специальность 10.01.01 «Русская литература»: дис. на соиск. уч. степ. д-р филол. н.* / Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН. СПб., 2010. С. 18–19.

дачный локус представлен и в рассматриваемом цикле. Такие базовые признаки *locus amoenus* как ключ/ручей и дерево заменяются близкими по смыслу: «И *озеро*, и пожелтевший *сад*, // И дач пустых осиротелый ряд» [Chefs d'oeuvre, 13]. Эпитеты «пустых» и «осиротелый» одновременно указывают на упадок самого пространства и на циклическую природу его возрождения – ведь дачи покидают осенью, но возвращаются весной.

Лирический сюжет выстраивается как загородное путешествие с возлюбленной. Здесь бегство из «столицы суматохи» [Chefs d'oeuvre, 11] не несет черт социального протеста, а оформляется как стремление к естественности, что напоминает «русоистском» типе в элегии: «Вошли мы в лес, ища уединенья» [Chefs d'oeuvre, 14]. Предельный индивидуализм декадентства, органично вписывается в присущую данному типу индивидуальную мораль, смещая при этом эмоциональные акценты в его характере.

Центральной для цикла становится лирическая ситуация уже не «любобной», но «кладбищенской элегии». Пейзаж соответствующе оформляется как экспозиция, подготавливающая пространство для «меланхолического размышления»¹. Для данного варианта элегии особенно характерно использование «поэтики узнавания», которая проявляется в выражениях: «старое кладбище», «холодные кресты», «маленьким крестом», «юною могилой» [Chefs d'oeuvre, 16]. На кладбище разворачивается ключевая сцена – посещение могилы «забытой милой». Однако Брюсов нарушает жанровую конвенцию: лирический герой приходит к могиле не в одиночестве, а с новой возлюбленной. Это открывает возможность сюжетной трансформации. В отличие от традиционной элегии, здесь появляется шанс на возвращение любви, пусть и иллюзорный. Возникает антиномическая пара героинь – мертвой и живой, что отражает трансформацию образа элегического адресата.

¹ Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. С. 54.

Пространственное возвращение в место прошлой любви становится символом попытки преодолеть необратимость времени, противостоя природной цикличности в элегии: «Я *снова* здесь и здесь люблю я *вновь*»; «Промчавшийся, но *возвратимый* день» [Chefs d'oeuvre, 13, 19]; «Смеялися над *призраком зимы*»; «*Чужды* опять лесов *опустошенью*, // Опять *чужды* дыханию *зимы*» [Chefs d'oeuvre, 14, 17]. Герои цикла невосприимчивы осеннему увяданию из мотивного комплекса элегии. Весеннее возрождение, вызванное их чувствами, противопоставлено реальности: «Кругом болезнь // <...> За дымкою мучительный конец <...> Одним лишь нам *душистая весна*» [Chefs d'oeuvre, 15].

Оппозиция жизнь и смерти в метафорическом сравнении с весной и осенью соответствует двум героиням: «*Одна* была, как *осень*, молчалива, // Восторженна *другая*, как *весна*» [Chefs d'oeuvre, 19]. Нужно понять суть природы каждой из них. Известно, что умершую возлюбленную звали Нина, а выбор конкретной номинации требует комментария. Имя это имеет богатую культурную и литературную традицию. Проникнув в поэзию в конце XVIII – начале XIX в., оно обрело «полунарицательное значение “возлюбленная”, “милая” “дева”»¹. В мотивном плане есть тексты, которые типологически близки циклу. У Н.А. Львова в стихотворении «Солнышко садится...» (написано между 1774 и 1800) Нина возникает как фантазия на фоне пейзажа, ср.: «Нина мне казалась // Лестным только *сном*»² (Львов) и «То был ли *бред*, <...> Слова любви шептал ли я во *сне*?» [Chefs d'oeuvre, 18]. Или, например, у В.Г. Бенедиктова в стихотворении «Напоминание» (1835), как и у Брюсова, важна тема невозвратимого прошлого, к которому относится и образ Нины: «Нина, *помнишь* те

¹ Пеньковский А.Б. Нина: культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М.: Изд-во Индрик, 2003. С. 30.

² Львов Н.А. Избранные сочинения. Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау; СПб.: Пушкинский Дом; РХГИ; Акрополь, 1994. С. 58.

мгновенья, // Или времени поток // В море хладного забвенья // Все заветное увлек?»¹.

У Г.Р. Державина («Нине», 1770) и И.А. Крылова («Сонет к Нине», 1790-е) к семантическому ореолу имени добавляются значения страсти и рока. Среди важнейших текстов, повлиявших на смысл, – «Бал» (1828) Е.А. Баратынского и «Маскарад» (1835) М.Ю. Лермонтова. Причем, говоря о Нине Баратынского, Пушкин отсылает именно к элегии: «для нее расточил он всю *элегическую негу*, всю прелесть своей поэзии»². Постепенно за именем закрепляется образ прекрасной женщины, которая подвержена страстям и может позволить себе не следовать нравственным устоям общества. В литературе формируется «миф о Нине», элементами которого являются роковая страсть и нравственная и/или физическая гибель «как расплата и возмездие, но одновременно и как оправдание и возвышение»³.

В этом контексте у Брюсова возможно выявление варианта пары идиллической и демонической героинь, о которых подробнее говорилось ранее. Героини с именем Нина, если ориентироваться на литературную традицию, в основном относятся к демоническому типу. В сюжете брюсовского цикла после посещения могилы Нины, лирический герой, обретший новую любовь, погружается лишь в иллюзию освобождения из элегического хронотопа. С самого начала им ощущается «*грез* манящее начало», «сон мерцающих видений» [Chefs d'oeuvre, 12]. Но это не «мечта», которая сопутствует идиллическим героиням, а наваждение, граничащее с бредом. Ошибочная вера в победу над невозможностью вернуть былое счастье сменяется неуверенностью в новой любви: «То был ли бред, опять *воспоминанья*, // Прошедшее, вернувшееся ко мне, // Слова любви шептал ли я во *сне* // Иль наяву я повторял признанья?» [Chefs

¹ Бенедиктов В.Г. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1983. С. 71.

² Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 11. Критика и публицистика. 1819–1834. М.: Воскресенье, 1996. С. 75.

³ Пеньковский А.Б. Нина: культурный миф золотого века... С. 77.

d'oeuvre, 18]. Лирический герой не может отделить реальность от фантазии. Появление Нины после смерти (в виде наваждения, голоса) роднит ее образ и с балладной традицией: «Где мне “люблю” слышалось из дали» [Там же]. Нина становится воплощением архетипа мертвой невесты. Живая героиня, напротив, наделена признаками идиллического типа (добросердечие, прощение, участие в скорби): «За этот миг, за слезы, эти слезы! // Забыла ты ревнивые угрозы, // Соперницу ласкала ты любя!» [Chefs d'oeuvre, 17]. Две героини отличаются друг от друга и как «две мечты – невеста и жена» [Chefs d'oeuvre, 19].

Тема взаимоотношений героинь отражена в символике пейзажных описаний: «Горел закат *оранжевым* огнем, // Восток *синел* *лилово-странным* светом» [Chefs d'oeuvre, 17]. Оранжевый огонь ассоциируется с витальностью в качестве первостихии, но в данном контексте присутствует значение его и как разрушительной силы. Через самосожжение солнце должно возродиться, однако на Востоке, где оно восходит, возвращается к жизни, появляются цвета синего и лилового. Позднее П.А. Флоренский напишет: «Прямо против солнца – фиолетовый»¹. Он подчеркивает и сложную природу цвета: «видим фиолетовый цвет или лазурь небосвода, то это мы видим *тьму* <...> но видим ее не самое по себе, а сквозь тончайшую, *освещенную солнцем* пыль»². В цикле неоднозначное соотношение света и тьмы в пейзаже, которые пространственно противопоставлены, но являются частями одной сущности, указывают на антиномичность пары героинь. Это визуализируется и в мотиве зеркала: «Горели звезд алмазные камни, // В немом пруду дробились *отраженья*» [Chefs d'oeuvre, 18]. Противостоящие друг другу миры – нижний и верхний – соприкасаются. Как и две возлюбленные, условно встречающиеся на кладбище.

¹ Флоренский П.А. Небесные знамения (Размышление о символике цветов) // Сочинения. В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 414.

² Там же. С. 415.

Тут скрывается и мотив упадка, относящийся к лирическому герою. А. Ханзен-Лёве указывает, что «распространенным вариантом “нисхождения” (параллельным “падению” в воздушной сфере) является “погружение” в воду»¹. Тему продолжает мотив «немоты» воды, распространенный в раннем символизме. Тем же годом, что и сборник Брюсова, датируются стихотворения К.Д. Бальмонта «Лебедь» и З. Гиппиус «К пруду»: «Заводь спит. *Молчит вода* зеркальная»² и «*Вода немая* умерла, // И неподвижен тихий пруд...»³. Отнесенная к полюсу смерти, эта символика негативна. Нисхождение к «немой» воде может означать танатотическое влечение лирического героя. Образ дробящегося отражения звезд метафоризирует его внутреннее состояние, раздвоенного между героинями: «Я полон был любовью к обеим // К тебе, и к ней, и вновь и вновь к тебе» [Chefs d'oeuvre, 19]. На протяжении всего цикла он обращался к адресату в лице живой возлюбленной со словами «Ты помнишь». К концу же возникает вопрос о статусе живой героини в настоящем, т.к. добавляется второй адресат – умершая Нина. В итоге они начинают сливаться в один образ.

Ситуация с образом адресата-возлюбленной станет понятнее при разборе следующего за «Осенним днем» раздела «Снега», который можно назвать его продолжением. Текст «Снегов» написан 4-ст. ямбом, который распространен в разных жанрах, но активное его использование, как и метра предыдущего цикла, началось с послания и элегии. М.Л. Гаспаров подмечает, что «у Языкова уже почти каждое небольшое стихотворение 4-ст. ямба носит название “Элегия”»⁴.

По сравнению с «Осенним днем», усиливается мотив иллюзорности, прошлое все более приобретает статус единственной реальности, что

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 124.

² Бальмонт К.Д. В безбрежности. М.: [б.и.], 1895. С. 14.

³ Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 2. Сумерки духа. Роман. Повести. Рассказ. Стихотворения. М.: Русская книга, 2001. С. 460.

⁴ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. С. 107.

заметно и в анафорическом обращении к адресату-возлюбленной: «Ты помнишь?». Мотив воспоминаний получает развитие через сравнение героев с призраками, тенями и «полузабытым силуэтом» [Chefs d'oeuvre, 24]. Из слов «Скажи, ты помнишь *день осенний*» [Там же], отсылающих к названию первого цикла, становится ясно, что Мария, являющаяся адресатом «Снегов», – та самая живая возлюбленная. Но если в «Осеннем дне» лирический герой был уверен в возрождении чувств, и лишь в финале начал испытывать сомнения, то теперь надежда на новую любовь исчезает. Мария, как и Нина, утрачена, а желание бросить вызов времени бесплодно. Это возвращает героя в хронотоп элегии, который, на самом деле, ему так и не удалось покинуть: «Верни, чему уж *нет возврата*, // Тот свет, который уж *погас*» [Chefs d'oeuvre, 25].

В «Осеннем дне» и в «Снегах» пейзажные описания отличаются ярко выраженной суггестивностью, на которую обращал внимание В.А. Вацуро при анализе элегий XIX в. Противопоставление счастливого прошлого и неблагополучного настоящего формируется уже в экспозиции, построенной на контрастных природных мотивах. К области утраченного прошлого относятся образы погасших «зорь золотых» и любви, которая «скатилась как звезда» [Chefs d'oeuvre, 23]. В образе звезды, перемещающейся из верхнего мира в нижней, повторяется мотив упадка. Звездой для лирического героя становится утраченная идиллическая героиня, которая предстает в облике сверкающей Веги. Сравнение возлюбленной с Вегой вызывает ассоциативную связь с китайской легендой о Небесной Ткачихе и земном Пастухе, символически воплощенных в звездах Вега и Альтаире, разделенных Млечным Путем. Лишь один день в году (7 июля) они могут встретиться на небе¹. У Брюсова герои также в последний раз соединяются «под небом юга *в летний день*» [Chefs d'oeuvre, 24]. Трудно утверждать, было ли это

¹ Тун Дяньдань Народные легенды как феномен традиционной культуры Китая: специальность 5.10.1. «Теория и история культуры, искусства»: дис. на соиск. уч. степ. канд. культурологи. / Санкт-Петербургский государственный университет. СПб.: 2022. С. 129.

заимствование сознательным: обращение поэта к китайской тематике происходит значительно позже, в частности в стихах «Из китайской поэзии. Параллелизмы» из сборника «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам» (1918). Тем не менее, можно говорить о типологической близости.

Возвращаясь к образу возлюбленной, следует, как и в случае с Ниной, проанализировать выбор имени – Мария. Одно из наиболее очевидных прочтений связано с христианской традицией. Греческое *Μαρία* восходит к древнееврейскому *מִרְיָם* (Мириам), которое, по одной из версий, связано с корнями *מָרַר* («быть горьким») или *מָרַי* («противиться, отвергать»)¹. Оба этимологических варианта символически соотносятся с контекстом разрыва, указывая на горечь расставания и оставление лирического героя. В символистской поэтике имя Мария сближается с образом Софии – небесной возлюбленной². В стихотворении присутствует сравнение любви к Марии с «золотыми зорями», что также коррелирует с традиционным символистским ореолом Софии, окруженной золотым сиянием. Это сближает героиню с иконографическим образом Девы Марии, чье святое обличье изображалось в золотом свете. Таким образом, героиня наделяется признаками идиллического типа.

Однако у Брюсова акцент делается не на спиритуалистической любви, а на земной страсти: «И дикой страсти два крыла // Умчали нас под сень желаний...» [*Chefs d'oeuvre*, 24]. Образ Марии-любовницы позднее появится и в стихотворении «Зачем твое имя Мария...» (1914). Связь с телесным влечением нарушает первоначальную идиллию: лирический герой теряет возлюбленную «во мгле разврата», «в дрожи страстной» [*Chefs d'oeuvre*, 25] и остается в одиночестве. Прошедшая любовь ассоциируется с утраченной весной – устойчивым мотивом элегической поэзии – что продолжает тенденцию предыдущего цикла: «Огни любви в

¹ Петровский Н.А. Словарь русский личных имен. М.: Русский язык, 1980. С. 150.

² Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 386.

дыханье мая» [Chefs d'oeuvre, 25]. Даже в момент последней встречи летом присутствует предчувствие расставания: подругами возлюбленной названы мраморные статуи. Во-первых, «мраморной красою»¹ обладает у Пушкина Нина Вронская, чье имя отсылает к умершей возлюбленной «Осеннего дня». Во-вторых, мрамор – символ застывшей, лишенной жизни материи, что превращает героиню, которая ложится на «холод ступеней» [Chefs d'oeuvre, 24] и застывает, не в живое существо, а в воспоминание.

С осторожностью можно предположить, что мотив утраты скрыт в эпизоде плетения героями венка магнолий. Вероятнее всего Брюсов имеет в виду магнолию крупноцветковую, растущую в Крыму и на Кавказе. Однако не следует исключать и ассоциации с тропическим Югом и Восточной Азией – регионами естественного произрастания растения. В этом «восточноазиатском» контексте вновь актуализируется связь с китайскими образами Ткачихи и Пастуха. Магнолия не только ассоциируется в китайской поэзии с женской красотой², но также выступает символом утраченной любви. Вновь приходится говорить о типологическом сравнении, но оно слишком интересно, чтобы его не привести. У поэта Дай Фугу³ (1167–1248) есть посвященное умершей жене стихотворение «Хрупкие цветы магнолии», некоторые образы и мотивы которого совпадают с встречающимися в «Осеннем дне» и «Снегах»: «Где та печальная луна, что плавает среди облаков? // В том скрытом мире за восточной стороной... // Увижусь ли я там с тобой? // За пределами неба, где царит пустота, // Осенний ветер могучий унесет ли туда? // Ты теперь как луна – словно зеркало в небе...»⁴. И у Брюсова к фемининному образу

¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 6. Евгений Онегин. М.: Воскресенье, 1995. С. 172.

² Смирнова И.Б. Флористическая пара лирики Древнего Китая (на материале Ши Цзин, Цюй Юаня, Цао Чжи, Тао Юаньмина, Бо Цзюйи. Цикл: Восток и Запад: спор или диалог? // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2016. № 22 (761). С. 66.

³ Отметим, что он, в том числе, писал в жанре *ши*, к которому Брюсов обратился в своих экспериментах с китайской поэзией в 1918 г.

⁴ Махарова М.Б. Синтаксические и лексические средства создания женского образа в китайской поэзии // Язык и межкультурная коммуникация: сборник статей XIII Международной научно-практической конференции. Астрахань: Астраханский государственный университет, 2020. С. 107.

луны с «холодными рогами» [Chefs d'oeuvre, 25] сводятся проступающие друг в друге образы Нины и Марии.

В финале обращенная речь лирического героя направлена к небесному адресату – будь то луна или Вега, – обе выступают в роли метафизически преображенной возлюбленной. Слияние с лунным образом можно трактовать в рамках временных отношений в элегическом хронотопе, поскольку воспоминания становятся основной темой «Снегов». В данный период символизма *«лунное сознание формируется либо воспоминанием, творящим лишь то, чего уже нет, или никогда не сбывающимся ожиданием»*¹. Лирический герой околдован луной, пленен мыслью об утраченной любви. Кроме важности рефлексии над прошлым, с точки зрения элегического хронотопа луна и ее смена фаз, по аналогии с движением времен года, может олицетворять циклическое время противоположное линейному в жизни человека. Если в «Осеннем дне» герой противостоял осеннему угасанию, находя опору в любви, то в «Снегах» природа вновь берет верх.

Особое внимание заслуживает перемещение возлюбленной в небесное пространство, в отличие от «скатившейся звезды» лирического героя, свидетельствующей о его нисхождении. Возникает вопрос: какая из героинь – Нина или Мария – становится небесным светилом? Вероятно, обе. Это указывает на их антиномическую природу. Демоническое и идиллическое сливаются в едином образе. Типологически это близко двойственности Софии с ее земной или небесной ипостасью. В этом смысле важно в тексте неоднократное упоминание голубого лунного света, который сближается с лазурью небес, окружающей Софию: «мерцанье голубое», «свет голубых очарований», «голубым каскадом // Луна струит свои лучи», «лазурная равнина» [Chefs d'oeuvre, 23–24, 26]. Еще один

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 50.

символ Анимы/Софии/Небесной Царицы – флористический¹: «страсть как роза умерла» [Chefs d'oeuvre, 24]. В интерпретации Брюсова смерть розы может означать освобождение от земного, переход в иное состояние бытия. Позднее поэт прямо связывает страсть с трансцендентным переходом: «Страсть – это тот пышный цвет, ради которого существует, как зерно, наше тело, – ради которого оно изнемогает в прахе, умирает, погибает, не жалея о своей смерти <...> Страсть – та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям»². Однако не стоит переоценивать символистскую мифологию Софии в поэзии Брюсова: она более характерна для младосимволистов. Здесь, скорее, имеет место образное и мотивное совпадение.

Хотя С.И. Гиндин считает, что «Снега» обладают большей монолитностью³, однако представляется, что истинная цельность лирического сюжета ясна при последовательном рассмотрении «Осеннем дня» и «Снегов». Брюсов ориентируется в них на «любовную элегию», но в центральном эпизоде «Осеннего дня» присутствует и влияние «кладбищенской». Особенно в первом цикле заметна ориентация на жанровую стилизацию, что проявилось и в обращении к «поэтике узнавания». В хронотопе элегии, который Брюсов воспроизводит, представляя утраченный идиллический локус в виде дачи, лирический герой пытается изменить свою позицию. Речь идет о стремлении выйти за пределы элегического хронотопа в попытке возродить прошлое. Однако, замкнутый в жанровых рамках, он нарушает естественный ход вещей, что ведет его к неудаче.

Образ утраченной возлюбленной восходит к традиционному элегическому адресату рассматриваемого варианта жанра. Но у Брюсова он усложняется за счет его двойственности: адресат распадается на две

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 511.

² Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. М.: Советский писатель, 1990. С. 115, 117.

³ Гиндин С.И. Валерий Брюсов. С. 10.

фигуры – демоническую и идиллическую. Эта антиномия отражена и в именах героинь (Нина и Мария), и в тематических оппозициях: смерть и жизнь, осень и весна. Первоначально антагонистические, эти образы в дальнейшем предстают как две ипостаси единого. Антиномическая природа адресата находит выражение и в пейзажной символике. Изменяются и отношения между лирическим героем и адресатом: возлюбленная не просто умирает, но возносится в верхний мир, становясь небесным светилом. В то время как герой совершает нисхождение и оказывается заключенным в линейном времени земного существования.

Уже в первом поэтическом сборнике Брюсова обозначается значимость жанрового аспекта в организации циклической поэтической структуры. Несмотря на то, что к более строгой структурной целостности поэтической книги он еще не приходит, его интерес к концепции поэтического цикла проявляется задолго до ее теоретического осмысления. Так, если сборник «Chefs d'œuvre» (1895) обозначен подзаголовком «Сборник стихотворений», то последующие книги «Me eum esse» (1897) и «Tertia vigilia» (1900) уже именуются как «Новая книга стихов» и «Книга новых стихов» соответственно. Переход от категории «сборника» к понятию «книги» впервые происходит в «**Me eum esse**»¹, к которому и следует обратиться подробнее.

Связь между элементами книги все еще задана не столь жестко: «Я издаю книгу далеко незаконченную, в которой некоторые отделы только намечены, – потому что не знаю, когда буду в состоянии продолжить ее»². Потенциально пересечение контекстов допускается не только между уровнями внутри нее: «открытое множество» книги позволяет выстраивать отношения и со следующими. Заглавие книги стихов (с лат. «Это – я») указывает на идейную доминанту – тему творчества, поэтического

¹ Воронцова С.С. Жанровые и мотивно-тематические аспекты циклизации книги стихов “Me eum esse” В.Я. Брюсова // Новый филологический вестник. 2024. № 4(71). С. 121–128. При анализе книги стихов частично использованы материалы, ранее опубликованные в приводимой статье.

² Брюсов В.Я. Me eum esse. Новая книга стихов. М.: [б.и.], 1897. С. VII. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

самосознания, что подтверждается и в предисловии: «В отрывках, уже написанных, достаточно ясно выступает характер *моей новой поэзии*» [Me eum esse, VII]. Темой, объединяющей все разделы, становится стремление лирического героя к преодолению границ между реальным и миром эстетической реальности искусства. Ю.М. Лотман отмечает, что действительность, «преодолев границу, <...> вступает в семантическое “антиполе” по отношению к исходному»¹. При таком движении обязательно наличие препятствий: «“вредители” волшебной сказки, <...> ложные друзья плутовского романа или ложные улики в детективе»². У Брюсова «антиполе» – мир поэзии, а препятствие – страсть к женщине. Еще один аспект, повлиявший на цельность книги – присутствие «элегии о поиске идеала» в ее лирическом сюжете, прежде всего за счет реализации соответствующего эмотивного фона и хронотопа.

Каждый раздел книги стихов начинается с заглавия и эпиграфа, задающих тематическую направленность. Первый – «Заветы. Красота и смерть непременно одно» – содержит стихи, в которых формулируются эстетические и нравственные ориентиры лирического героя на его духовном пути поэта. В духе декаданса смерть романтизируется не как биологическое исчезновение, но как условие вхождения в сферу искусства. Еще в предыдущем сборнике в предисловии Брюсов писал о вечности как свойстве мира искусства: «Не современникам и даже не человечеству завещаю я эту книгу, а вечности и искусству» [Chefs d'oeuvre, 8]; «поэтическое произведение не может умереть. Все на земле преходяще, кроме созданий искусства»³. Эта мысль находит подтверждение и в его статье «Ключи тайн» (1903): «Создания искусства – это приотворенные двери в Вечность»⁴.

¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 291.

² Там же.

³ Брюсов В.Я. Chefs d'oeuvre. 2-е изд., с изм. и доп. М.: [б.и.], 1896. С. 7.

⁴ Брюсов В.Я. Среди стихов. С. 100.

В стихотворении «Юному поэту» старший наставник формулирует основополагающие принципы творческого пути: «Только грядущее – область поэта» [Me eum esse, 11]. Прошлое, на котором сосредотачивается элегия, еще не упомянуто. На деле же воспоминания будут играть не последнюю роль, отдаляя лирического героя от идеала. Далее следуют тексты без заглавий – единый рассказ об уходе от обыденности к инобытию, что похоже на ситуацию поэтического бегства в элегиях¹. Семантическое поле иного мира состоит из понятий: сон – чары – песни – слова – мечта – строка – грезы – откровения. Одна из сфер, отводимых в элегии мечтам – мир воображения поэта². Уход от нее часто дан как «аллегория жизненного челна в бурном море»³. У Брюсова появляется подобный образ, когда лирический герой отдаляется от искомого идеала: «горит волна; // Челнок опрокинутый бродит» [Me eum esse, 46].

Сакральная природа инобытия подчеркивается использованием библейской символики. Творящие чары волхвы в Евангелии называются μάγοι, буквально – «маги»⁴. Фигура волхва у Брюсова тождественна поэту, обладающему магической силой, оживляющей слово. Он отсылает к сюжету о явлении Вифлеемской звезды, за которой наблюдает волхв-поэт: «И в пустыне следить, как восходит звезда» [Me eum esse, 14]. Для него она возвещает не рождение Христа, но рождение в творчестве. Роль мага отводилась Брюсову и в жизни. Такая точка зрения во многом сформировалась благодаря А. Белому, который развивал этот образ в поэтическом диалоге⁵, начавшемся со стихотворения «Маг» (1904). Та же номинация встречается в его воспоминаниях: «предо мною порой раскрывался “маг” Брюсов»⁶.

¹ Гельфонд М.М. «Пярусские элегии» Давида Самойлова: поэтика жанра и цикла // Новый филологический вестник. 2008. Т. 7, № 2. С. 122.

² Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. С. 83.

³ Там же. С. 84.

⁴ Греческо-русский словарь Нового завета / Пер. и ред. В.Н. Кузнецовой. М.: Российское библейское общество, 2012. С. 133.

⁵ Кихней Л.Г., Ламзина А.В. Стихотворный диалог В. Брюсова и А. Белого: между текстом и жизнью // Язык и культура. 2022. № 60. С. 42.

⁶ Белый А. Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке. М.: Республика, 1995. С. 132.

В тексте «По поводу Chefs D'oeuvre» поэт-наставник создает «к неземному земные ступени», убеждая: «Прошедшего – нет» и «Уснувши, ты умер, // И утром воскрес» [Me eum esse, 16]. Он предлагает разрешение основного ограничения для лирического героя в хронотопе элегии, основанного на быстротечности жизни. Сотворенное поэтическим словом вечно, оно формирует автономную реальность, где может продолжить свое существование душа поэта: «Приветствуй лишь *грезы искусства*, // Ищи только *вечной любви*» [Me eum esse, 18].

Второй раздел «Видения. Строгие строфы скользят невозвратно, // Скользят и не дышат – и вечно живут» развивает конфликт между вещным и творческим мирами. Намечается образ возлюбленной, которая, как и поэт-наставник, повторяющийся герой в лирическом сюжете. В окружающем ее контексте присутствуют мортальные мотивы: девушка чертит на «зимнем стекле», белая роза «увядает», а голуби «скрылись прочь» [Me eum esse, 21]. В противоположность этому «за морем тогда расцветала весна» [Там же], означающая возрождение. Оппозиция времен года воспроизводит устойчивый элегический мотив. Противопоставление говорит о принадлежности девушки к миру, из которого лирический герой должен вырваться. Их первая встреча происходит «на улице, серой и пыльной», в то время как «небо – всегда голубое» «дышало поэзией» [Me eum esse, 22], что подчеркивает разрыв между мирами. Однако герой отдает предпочтение земной любви, чей «взгляд выше тысячи звезд» [Me eum esse, 23], хотя ранее звезда олицетворяла восхождение творческого начала.

Мир искусства отвергается в угоду ложной красоте: «Умрите, *умрите, слова и мечты*, // – *Земное всесильно* в лучах красоты» [Там же]. Но затем девушка появляется «*в трауре с длинной вуалью*» [Me eum esse, 24], что напоминает о мимолетности жизни. Голубое небо теперь с «горящими в огне» облаками принадлежит к области реального и является «миражом непонятным» [Там же]. «Видения» – не плоды фантазии, но

призрачная обыденность. Лирический герой постепенно осознает значимость исключительно творчества, а возлюбленная обретает телесность и теряет былую привлекательность: «О, как ей не шел пунцовый цвет» [Me eum esse, 25].

В третьем разделе «Скитания. Создал я грезой моей // Мир идеальной природы; // О, как ничтожны пред ней // Степи, и скалы, и воды» лирический герой вновь утверждает примат творческого мира над реальностью. Ситуация скитаний схожа с ситуацией бегства, которая «служит фоном во многих элегиях»¹. Обычно это бегство из города на природу, которое присутствовало в «Chefs d'oeuvre». Тут оно представлено как стремление сбежать от земного к созданному в слове, что соответствует идее духовного пути в «элегии о поиске идеала». Иллюзорность реальности подчеркивается тем, что «золотой, сверкающий крест» [Me eum esse, 30] исчезает за лесом, а раньше «алмазный, сверкающий крест» [Me eum esse, 23] был виден в глазах возлюбленной. А. Ханзен-Лёве отмечает, что в негативной символике эстетизма алмаз и золото ассоциируются с сотворением текста, как превращением в драгоценный камень или металл, и интерпретируется отрицательно². Но для данной книги значима символика панэстетизма, поэтому их безжизненность переносится на действительность, а не фантазию. Земная природа проигрывает: море «бледно» и «неверно» [Me eum esse, 31] и не похоже на идеальные создания художника. В элегиях природа циклична, но в брюсовском переосмыслении подвластна ходу времени: «Над миром скал проносятся годы, // Но вечен только мир мечты» [Me eum esse, 32]. Ее место занимает вечность в искусстве.

В разделе «Любовь. И снова дрожат они, грезы бессильные. // Бессильные грезы ненужной любви» лирический герой тоскует по утраченной возлюбленной, существующей в воспоминаниях, что

¹ Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. С. 135.

² Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 65.

воспроизводит «любовную элегию». Долгожданная встреча не приносит счастья: «Мы бродили вдвоем и печальны» [Me eum esse, 39]. Это обусловлено тем, что жанр не предполагает возвращения. Кроме того, счастье вне поэтической реальности в принципе невозможно для героя Брюсова. Слова, произносимые на свидании, представляются ему «диссонансом больным» [Me eum esse, 40]. В языке земных чувств отсутствует стройность поэтического языка. Уныние и разлад ощущаются и в пейзаже, который вторит психологическому состоянию героя: месяц «безжизненный» и светит «угрюмо», стебельки качаются «тревожно», тени «утомлены и невеселы» [Me eum esse, 39–40]. Любовь нельзя вернуть – она мимолетна, в отличие от поэзии.

В разделе «Вечные смерти (Прошлое). О, горько умирать, не кончив, что хотелось» заметно влияние «унылой элегии», но все еще вписанной в общий сюжет «элегий о поиске идеала» в структуре книги. Разочарованный лирический герой сосредоточен на переживании прошлого, уходящего времени, предчувствии неизбежной смерти: «Часы неизменно идут, // Идут и минуты считают... <...> Так медленно гроб забивают» [Me eum esse, 43]. Реальность – мертвая в противоположность творческим созданиям: «Живыми лишь думы остались» [Там же]. В тексте «Последние слова» герой сосредотачивается на воплощении творческих замыслов. Но завет о приоритете грядущего не исполнен, он поглощен ушедшим: «Пусть будущего нет, <...> Но не забыто все, что грезилося и было» [Me eum esse, 44]. Его «предсмертные стихи, звучащие уныло» приобретают подобный тон, поскольку он сожалеет об утраченной возможности создания «провидений искусства» [Там же]. Герой погибает и весне-жизни на смену приходит осень-смерть: «погас весенний сон, // Листья осенние, вейтесь!» [Me eum esse, 46]. Однако она становится инициацией прохождения через загробный мир («поля асфodelий» и «залетейские берега» [Me eum esse, 47]), что ведет к преображению: «Я вернулся на яркую землю» [Там же].

В заключительном разделе «В борьбе (Прошое). Из бездны ужасов и слез, // По ступеням безвестной цели, // Я восхожу к дыханью роз // И бледно-палевых камелий» лирический герой балансирует на грани. Он стоит перед финальным выбором между страстями и творчеством. Весна вновь ассоциируется с поэтической реальностью: «Поют осмеянные сны, // О чем-то чистом и высоком, // Как дуновение весны» [Me eum esse, 53]. В действительности же он одинок, и если природа оживает как «символ возрождения», то его душа не воспринимает «обновляющую мечту» [Me eum esse, 55]. Во сне он приближается к идеалу, но не в силах вспомнить заветы, возвращаясь «к позору искушений», а «художника-волхва» не слышит [Me eum esse, 56]. Герой мечется между предчувствием обновления и «сладострастными желаньями» [Там же]. То «отдает сердце» Господу (творцу художественного мира), то мечтает перед истинной смертью, «не поверив мечтам» (поэзии), «припасть поцелуем // К дорогим побледневшим устам» [Me eum esse, 59–60]. Возвращается образ утраченной возлюбленной – бледной «женской тени» [Me eum esse, 59], от которой и необходимо отказаться, сосредоточиваясь на грядущем.

В финале происходит преображение. Страсти теперь «погибшие», а лирический герой утверждает себя как поэт-маг, достигая идеала: «И тайные знаки // Свершая жезлом, // Стою я во мраке // Бесстрастным волхвом» [Me eum esse, 62]. Внутри границ поэтического мира его душа защищена от внешнего: «Меня охраняет // Магический круг» [Там же]. Выбор круга объясним, он часто использовался для создания апотропеических границ¹, что нашло отражение в художественной литературе (хрестоматийный пример – «Вий» Н.В. Гоголя). Но есть у круга и другие значения. По замечанию А. Ханзен-Лёве у символистов в «диаволическом мире круговое движение ассоциируется с блужданием»², невозможностью вырваться за границы. На протяжении всей книги брюсовский герой

¹ Левкиевская Е.Е. Славянский оберег. Семантика и структура. М.: Индрик, 2002. С. 28.

² Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 73.

действительно блуждает, постоянно возвращаясь к исходной точке. Но такому бесцельному кружению в *realia* противопоставлена символика круга в контексте мира искусств, т.е. вечности.

Таким образом, «*Me eum esse*» предстает как целостное циклическое образование с развернутым лирическим сюжетом, системой персонажей (поэт-наставник, возлюбленная), образами и мотивами. Сюжет выстраивается через тезис, что художник «Бог своего внутреннего мира, в сфере мира внешнего, как земного, так и неземного, он оказывается лишь “рабом”»¹. Истинно лишь бытие поэтического мира.

Структура «вторичной целостности» «*Me eum esse*» вписывается в модель «элегии о поиске идеала», где духовный путь лирического героя – борьба со страстью к женщине в достижении творческой реальности. Из «внутренней меры» элегии Брюсов воспроизводит мотивную структуру и эмотивный фон. Однако его случай демонстрирует развитие жанрового варианта, когда он оформляется без вертикального хронотопа. Идеал лежит в иной плоскости. А достижение лирическим героем идеала в финале приводит к деконструкции жанра.

В поэтической книге «***Tertia vigilia***» (1900) влияние элегического жанра представлено крайне слабо, несмотря на упоминание в предисловии одного из его выдающихся представителей – Е.А. Баратынского. Тем не менее, в первом разделе, озаглавленном «Любимцы веков», заслуживает внимания стихотворение «Клеопатра». Введение в центр конкретной исторической фигуры свидетельствует о воздействии героиды – жанра, который не всегда рассматривается как самостоятельный. В античной литературе героиды писались от лица богов и героев, предполагая, что читатель обладает знанием контекста, окружающего изображаемую фигуру. По наблюдению Г.А. Гуковского, в русской литературе сближение элегии с героидой впервые обнаруживается в 1760–1770-х гг., в частности,

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 55.

в стихотворении М.М. Хераскова «Аделаида» (1760)¹. В XIX в. появляются примеры элегий, приближающихся к героиде по тематике и структуре, что позволяет говорить о формировании особого варианта «исторической элегии» – к их числу относятся «Курбский» (1821) К.Ф. Рылеева, «Наполеон» (1821) А.С. Пушкина и др. В этих случаях наблюдается тенденция перехода от сугубо лирического к эпическому началу. Однако это единственная тенденция. В.Э. Вацуро указывает на иную стратегию: слияние элегии и героиды может осуществляться, когда историческое лицо становится «объектом лирической медитации» как в текстах П.Л. Плетнева «Гробница Державина» (1819) и «Миних» (1821)².

В стихотворении Брюсова уже в первых строфах обозначена тема ничтожности человека не только перед лицом исторического времени, но и перед Вселенной: «В деяньях мира мой ничтожен след»³. Не только прах Клеопатры «не хранит гробница», но целые династии и сотворенные человеком города – ничто перед ходом времени: «Погиб и вечный Рим, Лагидов нет» [Tertia vigilia, 27]. Концепция преемственности поколений отвергается.

В «исторических элегиях», в том числе в слиянии с героидой, лирический субъект (часто поэт) не пытался скрыть своего присутствия в тексте, что выражалось в обращениях, риторических вопросах и т.п. к историческому лицу. Оно воспринималось как объект размышлений или изображения. У Брюсова же структура инвертируется: голос принадлежит самой Клеопатре, и ее речь направлена к поэту, остающемуся за пределами текста. Это принципиальный сдвиг: «Но над тобой я властвую, – поэт!» [Там же]. Здесь продолжена тема возможности преодоления ограничений элегического хронотопа посредством обретения бессмертия в идеале искусства. В поэтическом тексте вечно не только изображаемое

¹ Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. С. 100.

² Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. С. 175.

³ Брюсов В.Я. Tertia vigilia. М.: Скорпион, 1900. С. 27. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

историческое лицо, но и сам поэт, воссоздающий этот образ: «Бессмертен ты искусства дивной властью, // А я бессмертна прелестью и страстью: // Вся жизнь моя – в веках звенящий стих» [Tertia vigilia, 27]. Мотив вечного бытия в творчестве получает дальнейшее развитие в стихотворении «Голос», завершающем раздел «Царю Северного полюса. Повесть из времен викингов». Создавая «повесть», воспевая прошлое, поэт возвращает его в настоящее: «Дышу, дышу весной. // И что в былом свершилось раз, // Тому забвенья нет. // Пойми – весь мир, все тайны в нас» [Tertia vigilia, 64]. Подобно воспроизведению в будущем поколении, поэт оживает при каждом прочтении текста. В.В. Калмыкова отмечает важность такого акта коммуникации для Брюсова: «Открывая душу, художник тем самым *обретает залог бессмертия: зафиксированная в объекте искусства*, она не выключается из круговорота общения в случае телесной смерти»¹.

Тем не менее, в рамках данной поэтической концепции сохраняются ограничения, вытекающие из особенностей изображения лирического субъекта. В «элегии о поиске идеала» преодолеть конечность земного существования способен исключительно герой-творец, которому открыт доступ к пространству искусства. Однако, как показывалось в «Me eum esse», даже он не всегда достигает этого состояния, поскольку может увязнуть в чувственном мире. Для обыкновенного человека же бессмертие возможно только в том случае, если он становится объектом поэтического изображения.

Если в «Tertia vigilia» элегическая традиция почти незаметна, то в «**Urbi et Orbi**» (1903) она упомянута непосредственно. Объединяющей мыслью данной книги, где циклы имеют жанровые заглавия («Думы», «Баллады», «Оды», «Элегии» и т.д.), становится мысль о жанровой

¹ Калмыкова В.В. «Единственным мерилom... остается художественность» (Эстетика В.Я. Брюсова) // Вопросы философии. 2010. №12. С. 119.

рефлексии¹. По мысли С.И. Гиндина: «Совмещение жанров в одной книге приводило к охвату всего “круга” земного бытия»². В предисловии Брюсов отмечает: «Некоторые названия отделов, напр. “Элегии”, “Оды”, взяты не в обычном значении этих слов. Но значение, придаваемое им учебниками, идет от времен французского лже-классицизма и тоже отличается от их первоначального смысла, какой они имели у античных поэтов» [Urbi et Orbi, V]. Исходя из этого, можно предположить, что Брюсов апеллирует к традиции XVII – начала XIX в., когда поэты стремились имитировать античные образцы.

Что касается ложноклассицистической традиции элегии, здесь возникает проблема отсутствия четкого определения ее канона. По наблюдению Г.А. Гуковского, в этот период «элегия получила по преимуществу характер стихотворения, посвященного описанию любовного томления»³. Эта тема, сохранившаяся в XVIII в., раскрывается посредством обращения к античной образности. В целом она характерна и для брюсовского цикла, но в этом свете его элегии могут быть в жанровом отношении названы таковыми весьма условно.

Говоря о французском ложноклассицизме, стоит обратить внимание на творчество А. Шенье⁴. Обоих поэтов объединяют темы страсти и ревности ложноклассицистической «любовной элегии». У Шенье страсть сравнивается с пламенем факела, возлюбленная – с другом, желанным, но при этом приносящим муки (ложе ассоциируется с болью, хотя и не отвергаемой). Подобная двойственность свойственна и Брюсову. Его возлюбленная одновременно обладает «девственной верностью» и «безжалостными руками», которыми утешает в «яростных муках» [Urbi et Orbi, 88]. Аналогично и с темой ревности. Например, Шенье пишет: «Всех

¹ Магомедова Д.М. О жанровом принципе циклизации книги стихов на рубеже XIX–XX веков // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы международной научной конференции. М.: РГГУ, 2003. С. 183.

² Гиндин С.И. Валерий Брюсов. С. 24.

³ Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. С. 72.

⁴ У Брюсова есть переводы из Шенье: «Юная тарентинка», «Гомер. Отрывок», «Александрейский стих».

более, поверь, изменницы презренны. // Скорей вонзи мне в грудь кровавые мечи»¹. У Брюсова происходит смена ролей, но общее настроение сохраняется. Обманутый любовницей, герой сам берется за оружие: «В лезвие багдадской стали // Каплю смерти я волю, // И навек в моем кинжале // Мсть и волю затаю» [Urbi et Orbi, 82]. Таким образом, Брюсов наследует жанровую антиномию «страдание – наслаждение», реализуемую в мотиве страсти. Сам лирический герой внутренне противоречив, и его можно охарактеризовать словами все того же Шенье: «Ей буду верный раб и нежный господин»². Подобный образ неверной возлюбленной и мотив ревности и мести встречаются и в русской «любовной элегии», особенно у Д.В. Давыдова³.

Нельзя исключать и опосредованного влияния античной элегии, особенно римской, где любовная тематика стала одной из центральных. У Тибулла и Проперция любовь нередко описывается как разрушительное чувство, нарушающее гармонию. Любовь или страсть обладает безграничной властью над героем, он буквально становится их рабом: «Вижу я, быть мне рабом: госпожа для меня отыскалась; // Ныне навеки прощай, древняя воля отцов! // Рабство печально мое, и цепи меня удручают; // Но горемычному впредь путь не ослабит Амур!» и «Я же – закованный раб: в оковах красавицы милой»⁴.

Поскольку весь цикл озаглавлен «Элегии», представляется необходимым прокомментировать каждое стихотворение с точки зрения его соответствия или несоответствия жанру. Обратимся к первому – «Женщины». Хотя мотив воспоминаний об утраченном характерен для элегии, в конкретном случае его не сопровождает жанровый эмотивный фон. Явившиеся в образе «скорбных» теней женщины, брошены осознанно. Лирический герой не испытывает печали или разочарования:

¹ Шенье А. Сочинения. 1819. М.: Наука, 1995. С. 100.

² Там же.

³ Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. С. 186.

⁴ Катулл, Тибулл, Проперций / Под общ. ред. С. Апта, М. Грабарь-Пассек, Ф. Петровского, А. Тахо-Годи, С. Шервинского; комм. Е. Берковой. М.: Художественная литература, 1963. С. 195, 161.

«Вас обретал я, и вами владел! // Все ваши тайны – то нежный, то грубый, // Властный, покорный¹ – узнать я умел» [Urbi et Orbi, 77]. Он не только сознает разрушительную силу страсти, но обладает волей освободиться от нее: «Душу мою из блаженств вырываю. // Вольную душу мою!» [Urbi et Orbi, 78]. Сюжет «любовной элегии» вынесен за пределы самого стихотворения. Он относится к адресату – покинутым женщинам, утратившим возлюбленного.

Во втором стихотворении «Свидание» тема борьбы со страстью, характерная для римской традиции, еще очевиднее. Например, у Катулла читаем: «Одолевай свою страсть, хватит ли сил или нет. // Боги! Жалость в вас есть, <...> Киньте взор на меня, несчастливца, и ежели чисто // Прожил я жизнь, – из меня вырвите черный недуг!²» Но если его герой вызывает к божествам за помощью, то у Брюсова сама страсть предстает в виде ветхозаветного Бога, с которым и происходит сражение: «И я вдвоем с тобой, с собой // До утра упоен борьбой, // И – как Израиль – хром!» и «Я с Богом воевал в ночи» [Urbi et Orbi, 79–80]. Приравненная к Творцу, страсть оказывает неодолимой: «Я твой, я твой, о страсть!» [Urbi et Orbi, 80]. И в отличие от римского поэта, Брюсов изображает борьбу не как мучительную, а как желанную, поэтому лирический герой «упоен» ей.

Любопытно выстроено следующее стихотворение «Гиацинт». Образ драгоценного камня в первой строфе запускает цепь воображаемых ассоциаций, связанных с далекой страной, мысленное путешествие в которую происходит на протяжении последующих трех строф. Ее пространство связано со смертью и разрушением: джунгли «засохшие», ветки «мертвые», у жадных орхидей «пасти», корни «полны губящим ядом» [Urbi et Orbi, 81]. Однако невероятным образом именно это место оказывается личной идиллией героя: «Сладко грезить об отчизне // Всех

¹ Заметим парадоксальную двойственность, которая напоминает о приведенной ранее антиномии страдание и наслаждение в «любовной элегии» ложноклассицизма. Герой и покоряется чувствам, и властвует над ними одновременно.

² Катулл, Тибулл, Проперций. С. 132–133.

таинственных отрав! // Там найду я радость жизни» [Urbi et Orbi, 81]. Он – часть деструктивного мира, несущего смерть. Отсюда возникают его сравнения с опасными животными: «Словно змей, затешу взглядом, // Разочту, как тигр, удар» [Urbi et Orbi, 82]. Не трудно представить, что «сладко грезить» мог бы герой элегии начала XIX в. об утраченном «малом» мире. Тем примечательнее произошедшие трансформации: сельские пейзажи и тихая природа сменяются картинами джунглей полных опасностей. Выбор в пользу экзотических образов вполне объясняется декадентскими тенденциями в лирике.

С пятой по восьмую строфы лирический герой воображает предательство возлюбленной, его реакция – не оплакивание утраченного, но жажда мести. «Любовная элегия» в интерпретации Давыдова ближе всего подходит к этому тексту, где герой погружается в воспоминания о предательстве возлюбленной.

В четвертом стихотворении цикла – «Эпизод» – любовный сюжет оформлен как детская фантазия в игровой форме: «Не правда ли: мы в сказке, // Мы в книжке для детей?» или «Я – принц, а ты – царевна» // Отец твой – злой король...» [Urbi et Orbi, 83]. Лирический герой сопровождает возлюбленную не только в действительности, но и во сне. Выстраивается трехуровневая модель реальности – действительный мир, воображение и сон, – границы между которыми оказываются размытыми. Признаков элегии здесь не наблюдается. Однако следующее стихотворение «В ночном безлюдии» демонстрирует будущее героев предыдущего текста, и оно уже в большей степени походит на сюжет элегии. С самого начала лирический герой признается: «Молюсь о чуде я недавних снов» [Urbi et Orbi, 85]. То есть о счастье из «Эпизода». Он ощущает тоску по возлюбленной, которая теперь «далека». Упоминаемый «альков задвинутый», в котором ранее они были вместе, приобретает значение утраченного «идеального» пространства, ассоциируемого со страстью. Финал акцентирует переживание невозвратности, характерное для жанра:

«Нет, не возможно то, не будет вновь» [Urbi et Orbi, 85]. Даже в условиях приближающейся всеобщей катастрофы герой не в силах забыть индивидуальную трагедию, осознавая при этом тщетность надежды: «Зачем в безлюдии последних дней // Молюсь о чуде я – о ней! о ней!» [Urbi et Orbi, 86]. Если рассматривать два стихотворения в рамках единого лирического сюжета, то он интерпретируется следующим образом: в «Эпизоде» детство оказывается метафорой утраченного рая и невинной любви, а в тексте «В ночном безлюдии» лирический герой переживает и осмысляет невозможность их возвращения.

В шестом стихотворении «В Дамаск» любовные чувства сопряжены с семантикой сакрального: «Губы мои приближаются // К твоим губам, // *Таинства* снова свершаются, // И мир как *храм*. // «Мы, как *священнослужители*, // Творим *обряд*» [Urbi et Orbi, 87]. Эротическое переживание, как и в стихотворении «Свидание», сопрягается с библейским контекстом: «Водоворотом мы схвачены // Последних ласк. // Вот он, от века назначенный, // Наш путь в Дамаск!» [Там же]. Выражение «путь в Дамаск» употреблено в метафорическом значении рубежа, за которым открывается иное бытие. Рубежом становится страсть как форма инициации. В случае прочтения заглавия через интертекстуальную связь с Евангелием, возникает параллель с обращением в христианство апостола Павла, пережившего откровение по пути в Дамаск. Подобно этому, герои стихотворения переживают трансформацию, приближающую их к сакральному опыту. Однако текст не тяготеет к элегической традиции.

Следующее стихотворение «Пытка» тематически близко к мотиву мучительной, но желанной любви, характерному как для римской, так и ложноклассицистической элегии. Лирический герой стремится вновь испытать страсть, несмотря на ее болезненность: «Но чем мука полней и суровее, // Тем восторженней песни хочу» [Urbi et Orbi, 88]. Временная перспектива принимает циклическую форму: человеческое существование сведено к ряду повторяющихся мгновений страсти. Однако речь идет не о

возрождении, а о бесконечном возвращении боли. Страсть вновь описывается в религиозных терминах: «Эта боль не раз мной испытана, // На кресте я был распят не раз» [Urbi et Orbi, 88]. Эмоциональное содержание любовного опыта интегрировано в сакральный контекст и в следующем стихотворении «Таинства ночей»: «святые миги», «во храме страсти» [Urbi et Orbi, 89]. В нем появляется мотив воспоминаний об утраченном: «Хранятся в памяти, как в темной книге» и «Я помню запах тьмы и запах тела» [Там же]. Лирический герой возвращается мысленно к пережитой страсти, а храм воспринимается как «идеальное» пространство, которого он теперь лишен: «И этот храм позором соучастий // В моей душе навеки осквернен» [Там же].

Стихотворение «Башня любви» открывается экспозицией, в которой эмотивный фон соответствует элегии: «Мне грустно оттого, что мы с тобой не двое» и «Мне грустно оттого, что завтра ты с другими» [Urbi et Orbi, 90]. Адресат – неверная возлюбленная – типичен для варианта «любовной элегии». В следующих строфах появляется образ башни как места, где сливаются прошлое, настоящее и вечность: «Где ламп кровавых свет затеплен *навсегда*, // Где *вечно* – только *ночь*¹, как *завтра* – *день вчерашний*, // И где-то *без конца* шумит, шумит вода...» [Там же]. Именно в башне миг соединяется с вечностью, выражаясь в циклическом повторе: «Мы были б как цари над вечностью мгновенной, // И год сменял бы год, как продолженье дня» [Там же]. Она становится символом уединенного пространства, в котором возможно воссоздание утраченного прошлого. По наблюдению В.В. Абашева, образ башни проходит через всю поэзию Брюсова и за ним закреплены два основных мотива – судьбы и памяти². В данном стихотворении образ отсылает к мотиву памяти, ведь лирический

¹ Ночное время не воспринимается Брюсовым негативно. Это время страсти, когда он может быть вдвоем с возлюбленной. А предпочитаемый младшими символистами образ зорь, напротив, символизирует ограничительную рамку: «И будет счастье тьмы меж зорь заключено» [Urbi et Orbi, 90]. Положительное значение ночи подчеркивает ее косвенная связь с природным миром, противостоящем урбанистическому пространству: «Что грохот города нарушит все ночное» [Там же].

² Абашев В.В. Башня в символике поэзии Валерия Брюсова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2022. Т. 14, № 2. С. 73, 77.

герой хотел бы вновь переживать то, что в реальности относится к прошлому. Символисты часто обращались к образу Вавилонской башни, однако здесь обретает смысл другой устойчивый культурный образ – «башня из слоновой кости», подразумевающая эскапизм, использующийся как аллегория ухода в сферу искусства и воспоминаний. Герой Брюсова тоже стремится в башню с целью отгородиться от реальности: «Отторгнуты от всех, отъяты от вселенной» [Urbi et Orbi, 90]. Но доступ к ней открыт лишь в мечтах, которые в элегии связаны с творчеством, что усиливает ассоциации с «башней из слоновой кости». Текст интерпретируется как «элегия о поиске идеала», в которой «идеальным» местом становится мир башни. Восхождение на нее указывает на присутствие характерного вертикального хронотопа. Тем не менее, лирический герой не достигает идеала в действительности.

В стихотворении «Прощальный взгляд» представлено возвращение уже в реальный «малый» мир: «Я сквозь незапертые двери // Вошел в давно знакомый дом» [Urbi et Orbi, 91]. Однако он утратил идиллический статус, о чем свидетельствуют мортальные мотивы: «Полузасохшие растения // Стояли стражей мертвецов» [Там же]. Преображается и возлюбленная, чей облик теперь ассоциируется с угасанием, предчувствием смерти: «Она вдыхала запах свежий, // Клонясь все ниже головой» [Urbi et Orbi, 92]. Повторяющийся образ «остановившихся часов» символизирует невозможность возвращения. Впервые в цикле возникает традиционное для хронотопа элегии противопоставление индивидуального жизненного пути и природного круговорота. Если дом и возлюбленная утрачены, то природа возрождается: «Зола каких-то писем *тлела*, // Но в воздухе *дышал жасмин*» [Там же].

В следующем стихотворении «Одиночество» лирический герой выражает экзистенциальное разочарование, связанное с быстрым течением времени и ненадежностью чувств: «Напрасно жизнь проходит рядом // За днями день, за годом год. // Мы лжем любовью, словом, взглядом» [Urbi et

Orbi, 93]. В отсутствии надежды он выбирает страсть. И если в стихотворении «Женщины» герой от нее отказывался в стремлении обрести свободу, тут чувство признается неодолимым: «Он вечно здесь, над той же бездной» [Urbi et Orbi, 94]. Любовь предстает как форма порабощения, что на тематическом уровне сближает текст с римской элегической традицией: «Есть только смутная алчба, // Да согласованность желанья, // Да равнодушные раба» [Там же]. Луг («путник по середине луга» [Там же]), который в элегии был частью пейзажа утраченной идиллии, становится метафорой замкнутости и отсутствия выхода из рабства страсти: «Всегда пребудет в центре круга, // И будет замкнут кругозор!» [Там же].

В завершающем стихотворении «К близкой» любовные муки сменяются надеждой. Хотя лирический герой признает конечность земного существования («...дух мой канет // В неизмеримость без времен» [Urbi et Orbi, 95]), далее звучит мысль о возможности нового начала: «Настанет мир иных скитаний» [Там же]. Он оказывается в пространстве «без времен» и, отринув воспоминания, обретает возможность счастья. В отличие от «Башни любви», где доминировало желание сохранить прошлое, теперь он достигает идеал через отказ от него.

Таким образом, в первой половине цикла признаки элегии практически отсутствуют за исключением стихотворения «В ночном безлюдии», где содержатся черты «любовной элегии». Доминирующей эмоцией становится страсть, трактуемая как трансцендентное переживание, напоминающее мученичество и одновременно приобщение к сакральному. Это тематически и эмоционально сближает тексты, особенно «Свидание», «В Дамаск» и «Пытка» с римской элегией, где страсть воспринимается как форма зависимости. Все это дополняет образ неверной возлюбленной, мотивы ревности и мести, характерные для ряда сюжетов «любовной элегии». Также к ложноклассицистической традиции жанра отсылает антиномия страдание и наслаждение.

Элегический хронотоп в цикле сперва отсутствует вовсе. В некоторых текстах («Эпизод», «В Дамаск») внимание концентрируется на конкретном мгновении, что противоречит элегическим размышлениями о недолговечности жизни. В этом прослеживается влияние «культа мгновения», актуального на тот момент для символистской поэзии. Постепенно черты элегии начинают проявляться все более отчетливо: в «Башни любви» формируется вертикальный хронотоп «элегии о поиске идеала»; появляется образ утраченной идиллии («Прощальный взгляд»). Однако заключительное стихотворение («К близкой») предлагает конфликта: лирический герой преодолевает земное время и обретает новое бытие.

Следуя установке самого Брюсова в предисловии, правильнее рассматривать весь цикл как цельное образование – «главу» в структуре книги стихов. Отсутствие признаков элегии в рамках «первичной целостности» компенсируется их функцией внутри «вторичной целостности». Брюсов выстраивает сюжет, близкий к «любовной элегии», однако трансформирует его, допуская возвращение возлюбленной и преодоление смерти. В цикле отсутствуют указания на утраченную идиллию (за исключением образа дома из «Прощального взгляда»), хотя выделяются варианты «идеального» пространства: разрушительный мир экзотической страны, который для героя является родной «отчизной» («Гиацинт»); альков («В ночном безлюдии»); башня, напоминающая о мире искусства («Башня любви»). В соответствии с традицией жанра, «идеальное» возникает в мечтах или в воспоминаниях, либо оказывается разрушено временем.

Ведущей эмоцией в цикле становится страсть, которую Брюсов концептуализирует в одной из своих статей: «Страсть – та точка, где *земной мир прикасается к иным бытиям*», ради нее человек «изнемогает в

прахе, умирает, *погибает, не жалея о своей смерти*»¹. Такое понимание страсти² развивает на протяжении цикла лирический герой: от утраты к возрождению. С этой точки зрения смерть не является трагедией, и за ней следует новое начало. В подобном контексте лирический сюжет в жанровом ракурсе представляет совмещение «любовой элегии» и «элегии о поиске идеала», достижение которого ведет к ее деконструкции. Тем не менее, упомянутые в предисловии исторические этапы развития жанра позволяют трактовать цикл и просто как тематическую вариацию ложноклассицистической «любовой элегии» (в меньшей степени античной).

Но влияние элегии прослеживается и в текстах других разделов «Urbi et Orbi». Особое значение имеет стихотворение «Памяти И. Коневского», заслуживающее детального анализа. Смерть И. Коневского³ (8 июля, 1901 г.) стала темой двух стихотворений Брюсова. Второе – «На могиле Ивана Коневского» – тематически продолжает первое и будет рассмотрено позже.

Текст «Памяти И. Коневского» впервые опубликован в 1903 г. в предисловии к изданию поэмы «Лествица» А.Л. Мировпольского под заглавием «Ивану Коневскому»⁴. Повторная публикация появляется в том же году в «Urbi et Orbi» в разделе «Оды и послания». Между тем текст был написан значительно раньше – 3 октября 1901 г., через три месяца после смерти Коневского. Несмотря на включение в раздел с иным жанровым наименованием, стихотворение демонстрирует признаки элегии. Поскольку тема данной поэтической книги – рефлексия над жанрами, их авторское определение может не только не совпадать с традиционным пониманием, но и спорить с ним.

¹ Брюсов В.Я. Среди стихов. С. 115, 117.

² Возможно именно поэтому реализация мотива страсти в цикле «Баллады» позволяет сохранить больше элементов внутренней меры жанра, ведь ее «внутренняя мера» подразумевает встречу земного и иного мира.

³ Подробнее о И. Коневском см.: Гроссман Дж. Д. Иван Коневской, «мудрое дитя» русского символизма. СПб.: Издательство Пушкинского дома; Нестор-История, 2014.

⁴ Мировпольский А.Л. Лествица, поэма в VII главах. М.: Скорпион, 1903. С. 25.

Для жанра послания, заявленного в заглавии раздела, важен пространственный аспект – противопоставление «большого» мира, где находится лирический субъект, и «малого», к которому принадлежит адресат. Послание, в отличие от элегии, абсолютизирует настоящее время. Поэтому формальные признаки послания у Брюсова ограничиваются упоминанием адресата в заглавии и обращенной речью.

Стихотворение Брюсова выстраивается по принципу расширения охвата материала (количественная концентрация)¹. В первых трех строфах изображен земной мир и отношение к нему умершего адресата. Кольцевая композиция задает границы земного пространства: стихотворение начинается и завершается фразами «И ты счастлив» и «Да, ты счастлив» [Urbi et Orbi, 165]. При этом «я» лирического субъекта не артикулировано явно – Брюсов с первой строки устанавливает обобщенный, а не индивидуализированный взгляд: «*Нам* скорбь – тебе веселье» [Там же]. «Я» дано через описание внутреннего мира адресата извне, в котором большое значение имеет анафорическое «ты» в первых трех строфах, и семикратное повторение «ты» внутри текста.

С четвертой строфы происходит переход за пределы земного бытия. Обращение к адресату дополняется, расширяется точка зрения. Появляется новое множественное субъектное ядро: «они» – «свободные стихии». Стихии принадлежат к потусторонней сфере, поэтому сближение пары «они и ты» («вы были как родные», «вы близки вновь» [Urbi et Orbi, 166]) подтверждает присоединение адресата к другому миру.

В пятой строфе адресат и стихии окончательно становятся одним целым: «Ты между них» [Там же]. Происходит возвращение к описанию земного мира, но уже с новой, расширенной перспективы. Адресат вбирает в себя оба плана – земной и космический. Тем самым реализуется логика

¹ Гаспаров М.Л. К анализу композиции лирического стихотворения // Анализ художественного текста (лирическое произведение): хрестоматия / Сост. Д.М. Магомедова, С.Н. Бройтман. М.: РГГУ, 2005. С. 238–239.

композиционного и смыслового расширения, переход от внутреннего к внешнему, от индивидуального к универсальному.

Стихотворение написано 5-ст. ямбом, который, как уже отмечалось, типичен для элегии. В частности, оно следует линии нисходящего 5-ст. ямба, характерного для ранней лирики Брюсова. Выбор метра обусловлен и произведением, отрывок из которого взят в качестве эпиграфа – «19 октября 1837 года» В.К. Кюхельбекера. В нем также присутствует тема смерти поэта: «В тот гроб бездонный, молнией сраженный, // Последний пал родимый мне поэт...»¹. Кюхельбекер вспоминает А.С. Пушкина, А.А. Дельвига и А.С. Грибоедова. Хотя они и были старше Коневского, их смерть воспринимается как преждевременная, ведь они ушли в расцвете сил, в том числе творческих. Мотив юной смерти у Кюхельбекера отражен в образе Ахилла: «Блажен, кто пал, как юноша Ахилл, // Прекрасный, мощный, смелый, величавый, // В середине поприща побед и славы, // Исполненный несокрушимых сил!»². Брюсов вносит в цитату важное уточнение, заменяя «в середине поприща» на «в начале поприща», тем самым акцентируя молодость и нераскрытый потенциал Коневского, погибшего в возрасте двадцати трех лет. Его «поприщем» становится не поле битвы, а литература, как и для героев стихотворения Кюхельбекера, которое тоже относится к элегии. В нем преобладает эмотивный фон жанра: воспоминания, разочарованность, уныние. В хронотопе сохраняется характеристика временных отношений через призму осознания невозвратности времени человеческой жизни: «Но уж и Пушкина меж вами нет! // Не принесет он новых песней вам, // И с них не затрепещут перси ваши; // Не выпьет с вами он заздравной чаши»³. На пространственном уровне воспроизводится утраченный для элегического сознания идиллический локус, соотносящийся с Царскосельским лицеем.

¹ Кюхельбекер В.К. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.-Л.: Советский писатель, 1967. С. 296.

² Там же. С. 295.

³ Там же. С. 296.

Еще одно произведение, к которому потенциально отсылает выбранный Брюсовым метр – «А.Л. Бржеской» (1879) Фета, хотя в нем немало константных признаков послания, а не только элегии. Отличие и в том, что Фет пишет его почти в шестьдесят лет, оглядываясь на прошедшую жизнь. Но между двумя стихотворениями, кроме одинакового метра, обнаруживается текстуальное совпадение, ср.: «Ты *просиял*, и ты ушел, мгновенный» [Urbi et Orbi, 165] и «Что жизнь и смерть? А жаль того огня, // Что *просиял* над целым мирозданьем»¹ (Фет). Объединяющей становится тема мгновенности, яркого, но краткого расцвета творческих и жизненных сил.

Отдельного внимания заслуживает тип адресата. Брюсов не просто следует литературной традиции, но вписывает жизнь Коневского в рамки конкретной биографической модели² «умирающего поэта» наиболее характерной для романтизма. Мотив смерти юного поэта³ отсылает к жанровой традиции элегии. Уже в переводе «Сельского кладбища» Т. Грея Жуковским читаем: «А ты, почивших друг, *певец* уединенный»; «Здесь пепел *юноши* безвременно сокрыли // Что слава, счастье, не знал он в мире сем. // Но *музы* от него лица не отвратили»⁴. В.Н. Топоров выделяет в подобных текстах мотивы «юноши» (певца, поэта) и «смерти», которые становятся важнейшими структурными элементами «унылой элегии»⁵. Но Брюсов, в отличие от Жуковского, не наделяет адресата меланхолическими чертами, напротив, представляя его счастливым.

Образ юного поэта Коневского в тексте Брюсова перекликается с образом Ленского в «Евгении Онегине», ср.: «Ты *жаждал* *знать*. С *испугом* и *любовью* // Пытливым взором ты *за грань* проник, – // Но эти *сны*

¹ Фет А.А. Собрание сочинений и писем: в 20 т. Том 5. Кн. 1. С. 74.

² Магомедова Д.М. Модели писательских биографий как литературные универсалии // Проблемы писательской биографии: К 150-летию А.П. Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 11–19.

³ О биографической модели «умирающий поэт» подробнее см.: Томашевский Б.В. Литература и биография // Книга и революция, 1923. № 4 (28). С. 6–9.

⁴ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. Стихотворения 1797–1814 гг. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 323–324.

⁵ Топоров В.Н. «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии // Russian Literature, North-Holland Publishing Company. 1981. Т. X. pp. 248–255.

не преданы злословью, // Из тайн не сделано тяжелых книг»; «Лишь, может быть, свободные стихии // Прочли и отразили те *мечты*» [Urbi et Orbi, 165–166] и «Где благородное стремленье // И чувств и мыслей молодых, // Высоких, нежных, удалых? // Где бурные *любви* желанья, // И жажда знаний и труда, // И *страх* порока и стыда, // И вы, заветные *мечтанья*, // Вы, призрак *жизни неземной*, // Вы, *сны* поэзии святой!»¹. Сны и мечты у обоих авторов относятся к поэзии и сфере иного мира. Характерной чертой становится и стремление к познанию. Но если у Пушкина есть ироничное отношение к творчеству Ленского, то у Брюсова подобные интонации отсутствуют.

Отчасти брюсовская трактовка «мечты» восходит к представлениям, сложившимся внутри жанра «унылой элегии», особенно у Батюшкова. Как пишет В.Э. Вацуро: «“мечта” есть в сущности творческое воображение. Синкретический комплекс: “детство” (“юность”), “поэзия” (“мечта”, “фантазия”), “любовь” – образует своего рода полюс “чувствительности”, <...> “этикет”, “расчетливость”, “жизненная проза” – прикрепляются к полюсу “опыта” и “рассудка”»². Хотя в «Памяти И. Коневского» отсутствует тема любви к женщине (она заменена любовью к творчеству), тема юности и поэзии-мечты сохраняется. «Рассудочный» полюс представлен «тяжелыми книгами» [Urbi et Orbi, 165], которые противопоставлены «снам» и «тайнам» истинной поэзии.

Слияние с природным миром («Как хорошо тебе в лесу далеком» [Urbi et Orbi, 166]) отсылает к «руссоистскому» типу элегического героя. Вместе с тем природа имела особое значение и для самой поэзии Коневского. Однако у Брюсова возвращение к природе возможно лишь после смерти. И хотя идея божественного начала прямо не выражена, допустимо предположить наличие отголоска «платонического мотива

¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 6. Евгений Онегин. С. 132–133.

² Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. С. 83.

освобождения души из темницы тела»¹, который возникает в элегии к 1820-м гг.

О принадлежности к элегии напоминает и заключительная строфа стихотворения: «Ты между них в раздолье одиноком, // Где тихий прах твой сладко погребен. // Как хорошо тебе в лесу далеком, // Где ветер и березы, вяз и клен!» [Urbi et Orbi, 166]. Забытая, далекая, одинокая могила – явление обычное для жанра. Д.Д. Благой указывает, что подобный образ появляется уже у Пушкина в элегии «Гроб юноши» (1821)². Уединенное место погребения встречается и у Лермонтова, например, в «Завещании» (1831): «Есть место: близ тропы глухой, // В лесу пустынном, средь поляны»³. У Брюсова могила тоже расположена в лесу. Подобных примеров значительно больше, однако в контексте анализа данного стихотворения нет необходимости останавливаться на всех из них.

Упоминание «тихого праха»⁴ – устойчивый элемент «поэтики узнавания», особенно в «кладбищенской элегии». Схожие по смыслу словосочетания встречаются у Жуковского и Батюшкова: «мирный прах»⁵, «Как умер, прах его где мирно истлевает»⁶; «мой спокойный прах»⁷. Обращает на себя внимание и фраза «сладко погребен». Она восходит к устойчивому словосочетанию «сладкий сон». Сравнение смерти со сном имеет давнюю традицию. Однако эпитет «сладкий» чаще ассоциируется с образом жизни как сна, а не со смертью, ср.: «Когда веселый век, как сладкий сон, протек»⁸ (Ржевский, «Станс», 1760); «О жизнь! когда ты сон,

¹ Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. С. 215.

² Благой Д.Д. Об одной элегии Пушкина // Современные проблемы литературы и языкознания. М.: Наука, 1974. С. 235–245.

³ Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений: в 4 т. Т. 1. Стихотворения. 1828–1841. СПб.: Издательство Пушкинского дома, 2014. С. 178.

⁴ Это словосочетание Брюсов использует повторно в стихотворении «Я, сын царя, здесь сплю, Эшмунизар...» (1915).

⁵ Батюшков К.Н. Сочинения: в 2 т. Т. 1. «Опыты в стихах и прозе». Произведения, не вошедшие в «Опыты в стихах и прозе». М.: Художественная литература, 1989. С. 214.

⁶ Батюшков К.Н. Сочинения: в 2 т. Т. 2. Из записных книжек. Письма. М.: Художественная литература, 1989. С. 429.

⁷ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. С. 128.

⁸ Поэты XVIII века: в 2 т. Т. 1. Л.: Советский писатель, 1972. С. 198.

продли сию мечту, // Продлись, о сладкий сон, пока нас смерть не скосит»¹ (Богданович, «Ода в честь красоте», 1763); «Но есть неизбежный час... // И поздно или рано он // Разрушит жизни сладкий сон»² (Лермонтов, «Последний сын вольности. Повесть», 1830). Тем не менее, употребление схожего образа применительно к смерти встречается у Жуковского в стихотворении «На смерть Андрея Тургенева» (1803): «Покойся, милый прах; твой сон завиден мне!»³.

В заключительной строфе, помимо воспроизведения жанровых элементов, содержится отголосок реальных обстоятельств. Последняя строка, как отмечает А.В. Лавров, перенесена Брюсовым в поэтический текст из эпистолярного, ср.: «Очень благодарю Вас за выписку из письма Соколова и тем более за Ваши строки об этой последней судьбе, *о той березе, том клене и вязе*»⁴.

Несмотря на упоминание одиночества, посмертное существование адресата не воспринимается трагически, что нетипично для поэзии Брюсова 1900-х гг. В ней, как подчеркивает А. Ханзен-Лёве, «жизнь после смерти оказывается столь же призрачной <...> какой она была и до смерти»⁵. Сходный взгляд выражен в стихотворении «Искушение» тоже из «Urbi et Orbi», ср.: «И смерть, как и жизнь, только тень и черта? // Так, значит, за смертью такой же бесплодный, // Такой же бесцельный, бессмысленный путь?» [Urbi et Orbi, 46].

Брюсов в данном стихотворении обращается к стилизации как стратегии жанровой модификации. Образ адресата восходит к «элегии на смерть», однако в общем построении обнаруживаются черты «кладбищенской» и «унылой элегии». Связь с жанровой традицией начала

¹ Богданович И.Ф. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1957. С. 157.

² Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. Поэмы. 1828–1841. СПб.: Издательство Пушкинского дома, 2014. С. 91.

³ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. С. 59.

⁴ Переписка <В.Я. Брюсова> с Ив. Коневским (1898–1901) / Вступ. ст. А.В. Лаврова; Публ. и комм. А.В. Лаврова, В.Я. Мордерер и А.Е. Парниса // Лит. наследство. М.: Наука, 1991. Т. 98, кн. 1: Валерий Брюсов и его корреспонденты. С. 537.

⁵ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 388

XIX в. реализуется на метрико-ритмическом и лексическом уровне. В финале поэт воспроизводит характерные для стиля маркеры (одинокая могила, прах). Тем не менее, текст, который следует «внутренней мере» элегии, в конце концов приходит к ее деконструкции из-за смещения акцентов. В хронотопе трансформируются представления о конечности человеческого существования и возрождающейся природы. Оппозиция разрушается: адресат сливается с природой в посмертии¹, продолжая бытие.

В следующей книге стихов «Stephanos» (1906) значительная часть текстов, ориентированных на элегическую традицию, сосредоточена в разделе «Вечерние песни». В стихотворении «Помню вечер, помню лето...» акцент сделан на обращении к воспоминаниям, что находит выражение как в активном употреблении глаголов прошедшего времени («Мы любили! Мы забыли!»²), так и в характерной лексике, описывающей окружение: «померкшим старым Кёльном», «песню милый *старинный*» [Stephanos, 10]. Дополнительное измерение придает тексту эпиграф из стихотворения Тютчева «Я помню время золотое» (1836), которое, как и текст Брюсова, можно отнести к «любовной элегии». Однако Тютчев использует преимущественно настоящее время, за счет чего прошедшее предстает как ожившее в сознании лирического субъекта. Тем не менее, иллюзорность переживаемого прошлого не затмевает сознания, и он продолжает помнить о конечности человеческого бытия: «И сладко жизни

¹ Подобная связь с природной стихией как путь к вечности ранее была отмечена в поэтической системе Бальмонта. В этом контексте представляет интерес типологическое сближение с эстетикой японской культуры, к которой в Серебряном веке проявлялся устойчивый интерес. Особенно это касается жанра хайку, к которому обращались как Брюсов, так и Бальмонт. Хайку основывается на сопряжении мгновенного и вечного, человеческого и природного, что делает его близким по духу ряду элегических моделей. Часто такие тексты группируются в циклы по временам года, воспроизводя не только природный, но и экзистенциальный ритм. Как и в элегии, сезонность соотносится с этапами человеческой жизни, однако в японской традиции доминирующей становится идея единства человека и природы в вечности. Этот принцип отчетливо проявляется в стихотворении Бальмонта «Памяти И. Коневского», а также в ряде других текстов, которые будут рассмотрены далее в диссертации.

² Брюсов В.Я. Стефанос. Венки. Стихи 1903–1905 гг. М.: Скорпион, 1906. С. 10. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

быстротечной // Над нами пролетала тень»¹. Атмосферу усиливают пейзажные детали: «*руины замка*», «*обломков груды*», «*день догорал*», «*померкших берегах*»². Мотив замковых руин широко распространен в романтической поэзии и, в частности, в жанре элегии. Но в последней чувство тревоги или страха сменяется меланхолией³, что и проявилось здесь. Оба стихотворения также перекликаются в образе реки, ср.: «*День вечерел; мы были двое; // Внизу, в тени, шумел Дунай*» (Тютчев) и «*Помню вечер, помню лето // Рейна полные струи*» [Stephanos, 10].

Стихотворение Брюсова отличается тем, что оно хоть и сосредоточено на воспоминаниях о былой любви, прошлое в нем не исчезает бесследно. Возлюбленные, запечатленные в искусстве, продолжают существовать вне временных рамок: «*Нам казалось: мы не жили, // Но когда-то Heinrich Heine // В стройных строфах пел про нас!*» [Там же]. Упоминание Г. Гейне, очевидно, отсылает к его циклам «Сновидения» и «Песни» из сборника «Книга песен» (1827), где также затрагивается тема бессмертия в творчестве. У Гейне реальная возлюбленная утрачена, но ее образ сохранен в стихах: «*Поблекли сны, развеялись виденья, // И образ твой, любимая, поблек! // Осталось то, что воплотить я мог, // Давно когда-то, в звуки песнопенья*»⁴. Однако поэт не воспринимает поэтический мир как полноценную замену утраченной любви. Брюсов же подчеркивает возможность преодоления границы между временем и вечностью благодаря силе искусства. «Любовная элегия» у него трансформируется с включением в нее «идеального» локуса эстетической реальности. Близкая трансформация «любовной элегии» происходит в стихотворение «Умирание любви», где использует «осенний» мотив жанра, относящийся к ушедшим чувствам – «дум о

¹ Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. Т. 1. Стихотворения 1813–1849. М.: Издательский центр Классика, 2002 С. 162.

² Там же.

³ Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. С. 59.

⁴ Гейне Г. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. Книга песен. Трагедии. Ранние стихотворения. М.: ГИХЛ, 1956. С. 6.

прошлом» [Stephanos, 23]. Но в этом тексте отсутствует эмоция тотального разочарования. Лирический субъект испытывает одновременно «восторг и печаль», принимая угасание чувств как естественный процесс, не исключая возможности их возрождения.

В стихотворении «Голос прошлого» уже на уровне заглавия обозначена ключевая временная категория для элегического хронотопа. В тексте воспроизводятся классические черты *locus amoenus*: «дорога на деревни»; «зеленеющим овсом»; «И поет мне голос древний, // Колокольчик, о былом»; «Словно в *прошлое* глядится // Месяц, вставший над *рекой*» [Stephanos, 13]. Лирический субъект, как и положено в рамках жанра, не в состоянии вернуться в идиллию и обратить течение времени вспять: «Лишь одни воспоминанья // Я живыми не донес. // Как в тумане все поблекло, // На минувших годах тень...» [Там же]. Брюсов обращается к стилизации, воспроизводя вариант «унылой элегии». Аналогичная лирическая ситуация сохраняется в стихотворении «Целение», где вновь осознается эфемерность прошлого: «И все что было – лишь мечта?» [Stephanos, 15]. «Голос памяти», к которому лирический субъект обращается, представляет собой проекцию его прежнего «я» – молодого, не разочаровавшегося в жизни. В финале происходит окончательный распад сознания лирического субъекта: «Иль я лишь прах во гробе тлеющий, // Я – *чей-то* призрак в бледной мгле, // К давно-минувшему зывающий» [Stephanos, 16]. Момент настоящего сразу же обращается в прошлое, а лирическое «я» растворяется во временном потоке, становясь чужим воспоминанием. Брюсов усложняет «унылую элегию» за счет нетипичной субъектной структуры.

В стихотворении «К счастливым» происходит совмещение временных пластов – прошедшего и будущего. Первая часть (шесть стрóf) рисует утопическое будущее, в котором человек преодолевает разрыв между линейным временем и природным циклом, обретая возможность «вечно жить ласкательной весной» [Stephanos, 143]. Однако в

заключительных трех строфах внимание переключается на бренность и конечность жизни: «мы гибнем даром» [Stephanos, 144]. Но лирический субъект принимает смерть, веря, что последующие поколения смогут вернуться к идеалу, а искусство сыграет ключевую роль в этом процессе, отразив «Красоты осуществленный лик» [Stephanos, 166]. Вновь эстетическая действительность воспринимается как спасительное пространство. Последние три строфы намекают на «элегию о поиске идеала», а воспевание утопического будущего может являться отголоском жанра оды.

В трехтомнике «Пути и перепутья» (1908–1909) жанр элегии обнаруживается в первом и третьем томе. Например, в стихотворении «На смерть И.Л.», написанном по случаю кончины молодого поэта И.О. Ляleckина (1870–1895), испытывавшего влияние творчества А.А. Фета, К.М. Фофанова, А.Н. Апухтина¹. С первыми двумя в один ряд ставил его сам Брюсов. А когда вышли сборники «Русские символисты» (1894), Ляleckин написал Брюсову с желанием сотрудничать. Примечательно, что сам Ляleckин стремился выйти за пределы ограничений русской элегической традиции².

Стихотворение «На смерть И.Л.» во многом напоминает «Памяти И. Коневского». Брюсов вновь обращается к умершему адресату: «Милый брат!»³. Письмо, отправленное адресатом еще при жизни, воссоздает ситуацию послания. Но бесплодность попытки связаться с адресатом подчеркнута композиционно: лирический субъект роняет письмо на колени – жест, повторяющийся в конце первой и последней строфы, акцентирует замкнутость в пределах пространства, которое отделяет его от «милого друга». В отличие от текста о Коневском, здесь отсутствует мотив

¹ Русские писатели, 1800–1917: биографический словарь. Том 3. К–М. М.: Большая Российская энциклопедия; Фанит, 1994. С. 442.

² Там же.

³ Брюсов В.Я. Пути и перепутья: собрание стихов. Том 1. Юношеские стихотворения. Это – Я. Третья стража. (1892–1901 г.). М.: Скорпион, 1908. С. 142. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

воскресения через природу или творчество. Лексика подчеркивает чувство меланхолии и утраты: «*погасает сиянье*», «*тихой печалью*», «*осыпаются розы*» [Пути и перепутья I, 142]. Как отмечает М.Л. Гаспаров, Брюсов здесь активно использует «поэтику повторов»¹, усиливающую эмоциональное воздействие.

В стихотворении о Коневском внимание акцентировалось на счастливом состоянии в посмертии и значении его поэтических творений при жизни. Лялечкин в тексте превращается в «звезду серебристую», однако она «закатилась за далью» – ситуация исчезновения, а не слияния со стихией. [Там же]. Его поэтическое наследие представлено как бессильное: оно «внушают *ненужные* грезы» [Там же]. Финал, в котором сам лирический субъект «утонул <...> в ночном небосклоне» [Там же], возвращает тему неизбежности собственной смерти. В стихотворении совмещается «элегия на смерть» и «унылая элегия», т.к. темой оказывается не только рефлексия над смертью другого человека, но и над неизбежностью собственной.

Стихотворения «Памяти И. Коневского» и «На смерть И.Л.» представляют собой два варианта интерпретации Брюсовым биографической модели «умирающий поэт». В первом случае он движется к разрушению хронотопа элегии через слияние с природой. Во втором дан безрадостный вариант, когда адресат не жив даже в творческом наследии. Это отличается и от брюсовского лейтмотива бессмертия в творчестве, и от подобных сюжетов элегии XIX в., где созданные при жизни поэтические «грезы» не оказываются «ненужными», но напоминают о рано ушедшем гении.

Отдельного внимания заслуживает стихотворный метр, используемый Брюсовым. Он обращается к 3-ст. анапесту – размеру, который, по наблюдению М.Л. Гаспарова, не является характерным для

¹ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. С. 253.

его поэтики¹. На первый взгляд может показаться, что данный метр не связан непосредственно с элегической традицией, поскольку он чаще всего ассоциируется с поэзией Некрасова и народно-бытовой лирикой. Тем не менее, период увлечения данным метром связан с именами Н.П. Огарёва, А.А. Фета, Л.А. Мея, К.М. Фофанова, Вл. Соловьёва². Отсюда можно заключить, во-первых, что метр был выбран в соответствии с эстетической традицией, к которой тяготел сам Лялечкин (в частности, к поэзии Фета и Фофанова). Во-вторых, необходимо подчеркнуть, что 3-ст. анапест встречается и в текстах, имеющих выраженную элегическую направленность. Одним из примеров может служить стихотворение Огарёва «Старый дом» (1839), в котором воспроизводится жанровый хронотоп с локусом разрушенной идиллии.

Третий том сборника «Пути и перепутья» открывается разделом с жанровым обозначением «Элегии и буколики». На деле идиллических признаков в нем существенно больше, чем элегических, однако взгляд лирического субъекта подготавливает читателя к грядущей утрате. Он начинает предчувствовать быстротечность и эфемерность бытия, несмотря на пребывание в замкнутом «малом» мире: «Что ж людям нам остается <...> Мы – цветы! Мы – миг! Мы – дым!»³ Это ощущение вступает в противоречие с устойчивым порядком идиллии, где индивидуальное растворяется в цикле смены поколений: «А древние пращуры зорко // Следят за работой сыновей» [Пути и перепутья III, 22]. Циклическая смена природных фаз также усиливает это противостояние: «Взрывают весенние плуги // Корявую кожу земли, – // Чтоб осенью снежные вьюги // Пустынный простор занесли» [Там же]. В итоге в структуре буколики имплицитно присутствует «унылая элегия».

¹ Гаспаров М.Л. Брюсов-стихoved и Брюсов-стихотворец (1910–1920-е годы) // Избранный статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 109.

² Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. С. 172.

³ Брюсов В.Я. Пути и перепутья: собрание стихов. Том 3. Все напевы. (1906–1909 г.). М.: Скорпион, 1909. С. 23. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

В стихотворении «Висби» «сны о были невозвратной» и элегический пейзаж с руинами соседствует с «жизнью новой» [Пути и перепутья III, 18], но между ними проводится четкая граница. Подобное разделение характерно для элегии, где два мира (прошлого и настоящего) не только несовместимы, но и противопоставлены. Тем не менее, подобный случай оказывается скорее исключением для данного раздела.

Стихотворение «Снова», размещенное в другом разделе, демонстрирует черты «любовной элегии». В описании возлюбленной активно используется жанровая лексика и характерные сравнения: «призрачном былом», «все надежды скошены // Словно осенью цветы», «в могиле двое, мертвые», «могиле тлеющий» [Пути и перепутья III, 51–52]. Возврат чувства, представленный в тексте, оказывается ложным, и лирический субъект осознает, что подлинное возрождение невозможно, если оно не инициировано высшей силой: «Боже сильный, власть имеющий // Воззови нас к жизни вновь» [Пути и перепутья III, 52].

Еще один текст варианта «любовной элегии» – «Наша тень». В нем происходит переход от дня к ночи, маркирующий утрату возлюбленной: «час догоравшего дня», «уголья тлели», «костер догорал, что померкла любовь» [Пути и перепутья III, 96]. Тень, ассоциирующаяся с образом исчезающей любви, предстает как проекция внутреннего состояния лирического субъекта. Финал стихотворения строится на контрасте естественного и искусственного освещения. Смена заходящего солнца на «сине-газовый свет» [Пути и перепутья III, 97] фонаря знаменует завершение любовной истории. По наблюдениям А.Л. Топоркова: «В поэзии Брюсова уличное освещение впервые осознается как особая поэтическая тема»¹. В культуре рубежа XIX–XX вв. фонарь несет негативную семантику: «Электрический свет представлялся

¹ Топорков А.Л. Из мифологии русского символизма. Городское освещение // Мир А. Блока. Блоковский сборник. Учен. зап. Тартус. гос. ун-та, вып. 657. Тарту, 1985. С. 102.

неестественным, мертвенным, неподвижным»¹. Городское освещение понимается как искаженное, «травестийное» отражение природных светил². Искусственный свет фонаря в стихотворении символизирует мимолетность человеческого бытия, отобразившуюся в ситуации утраты возлюбленной.

Особого анализа заслуживает стихотворение «Голос мертвого», в котором заметен синтез балладной и элегической традиций. В центре сюжета – девушка, посещающая могилу возлюбленного, речь которого обращена к ней. Он способен лишь на словесную коммуникацию, но не на полноценное преодоление границы инобытия. Тем не менее, сам факт общения между живым и мертвым миром отсылает к балладе. О балладной природе текста свидетельствуют и иные элементы: во-первых, время действия «на заре вечерней» способствует стиранию границ между реальностями; во-вторых, упоминание «клада» («Ах, не здесь, не здесь свой клад ищи» [Пути и перепутья III, 86]) отсылает к фольклорной символике. Под «кладом», очевидно, подразумевается любовь, однако возможна аллюзия на народные поверья, согласно которым клады делились на «добрые» и «злые», при этом последние оберегались покойниками³. «Добрый» клад мог быть дан «невинненькой птичкой»⁴. В первой строфе встречается упоминание соловья, который в поэзии обладает преимущественно позитивными коннотациями. Хотя сочетание образа с луной выводит текст из области чисто фольклорной символики в пространство романтического пейзажа: «Соловей свистит на яворе // Месяц в озеро глядится» [Там же].

Известно и о «живых» кладах, когда им оказывался человек-оборотень. В каком-то смысле именно на такой клад указывает мертвец.

¹ Топорков А.Л. Из мифологии русского символизма... С. 105.

² Там же. С. 102.

³ Зеленин Д.К. Очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки. М.: [б.и.], 1995. С. 58.

⁴ Железнов И.И. Полное собрание сочинений: в 3 т. Т.3. Уральцы. Очерки быта уральских казаков. СПб.: [б.и.], 1910. С. 257.

Клад это «кто-то», кто «ждет в саду под кленом» [Пути и перепутья III, 86] девушку. Явор¹, на котором сидит соловей, другое название клена. У западных и восточных славян явор часто воспринимался как «дерево, в которое был превращен человек»². Например, «в болгарских песнях, развивающих мифологический мотив превращения влюбленных в растения, с юношей связан явор»³. Образ дополняет мотив оборотничества, упомянутый выше. Народные предания о превращении человека в явор послужили источником балладных сюжетов⁴.

Параллель в жанровом отношении можно провести с текстом Батюшкова из цикла «Из греческой антологии» (1817–1818), где в стихотворении «Явор прохожему» осуществляется синтез элегии и послания. Явор, являющийся частью природы, которая в элегии соотносится с циклическим временем, напротив, представлен как «полуистлевший пенъ»⁵. Он обращается к прохожему, рефлексировав над темой уходящей молодости и памяти после смерти, о чем обыкновенно рассуждал лирический субъект в «унылой элегии»: «Чтоб друг твой моему был некогда подобен // И пепел твой любил, оставшись на земли»⁶. В цикле свойства, которыми обладала природа в элегиях, присваиваются человеку: «И в осень дней твоих не погасает пламень, // Текущий с жизнью в крови»⁷. Возрождение кроется в чувстве любви, но только взаимной: «Склонись, жестокая, и я... воскресну вновь, // Как был, или еще бодрее и моложе»⁸. Поскольку в стихотворении любовь оказывается неразделенной, герой погибает. Схожая тематика, пусть данная и с иного

¹ Следует отметить, что явор в фольклорной традиции, включая былинный [Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 4 (Т–яшур). М.: Прогресс, 1987. С. 543] и песенный материал, например, у сербов [Агапкина Т.А. Деревья в славянской народной традиции: Очерки. М.: Индрик, 2019. С. 168] часто упоминается в связи с музыкальным инструментом – именно из его древесины изготавливались гусли. Таким образом, явор приобретает устойчивую ассоциацию с образом певца или поэта.

² Агапкина Т.А. Деревья в славянской народной традиции. С. 167.

³ Георгиева И. Болгарская народная мифология. София: Наука и искусство, 1983. С. 33.

⁴ Агапкина Т.А. Деревья в славянской народной традиции. С. 168.

⁵ Батюшков К.Н. Сочинения: в 2 т. Т. 1. С. 411.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 413.

⁸ Там же.

ракурса, присутствует и в стихотворении Брюсова, где явор является символом, связанным с любовью. Элегическую природу его текста подчеркивает и финальное противопоставление «гроба», «праха», «тления» и невозможности возвращения к природе: «веселье весеннее», «Радость луга, распростертого // Под лучами солнца ясного...» [Пути и перепутья III, 87].

Следует подробнее остановиться на метрической организации текста. Брюсов обращается к 4-ст. хорею, за которым закрепился набор конкретных ассоциаций. И хотя дактилическая рифма используется лишь в первых строках каждой строфы, имеет смысл сказать о связи метра с «имитацией народного стиха» и «печальной тематикой протяжных русских песен»¹, что в данном случае можно сопоставить с балладной традицией. В начале XIX в. в русской поэзии метр активно используется в элегиях с чередованием дактилических и мужских рифм² (Брюсов чередует с женскими). Еще одно направление употребления в это время – баллада³. И у самого Брюсова данный размер связан с элегией, а также у его друга Коневского⁴. М.Л. Гаспаров отмечает, что в конце XIX в. в текстах с 4-ст. хореем разочарование в настоящем противопоставлялось надеждам на светлое будущее. Но Брюсов ориентируется на традицию времен Жуковского, когда создавался «контраст светлого прошлого и горького настоящего»⁵. Таким образом, предположение о сочетании в стихотворении «Голос мертвого» двух жанровых традиций – балладной и элегической (вариант «любовной» и «кладбищенской») – представляется обоснованным.

В сборнике **«Зеркало теней»** (1912) связь раздела «Под мертвую луною» с элегией подчеркивается выбором эпитафия, взятого из

¹ Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: Фортуна ЭЛ, 2012. С. 19, 21.

² Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. С. 115.

³ Там же. С. 116.

⁴ Гаспаров М.Л. Метр и смысл. С. 31.

⁵ Там же С. 215.

стихотворения Бальмонта «Осень» (1905): «На кладбище старом пустынном, где я схоронил все надежды»¹. Данный текст принадлежит к элегическому жанру, что задает соответствующую тональность всего раздела, состоящего из пяти стихотворений. В первом «В моей стране» реализуется устойчивый элегический мотив осени в оппозиции к ушедшей весне. Метафорическое сопоставление времен года распространяется на жизнь страны в целом. При этом выражается вера в возможность возрождения, обусловленная не только природным циклом, но и активным усилием: «Чтоб иль воскреснуть с майским зовом // Иль в неге сладкой умереть!»² В следующем стихотворении носителем сознания является зерно, чье рождение и рост зависит от вечного природного цикла. Однако надежда на возрождение здесь уже подвергается сомнению: «Лежу в могиле, умираю, // Молчанье, мрак со всех сторон... // И все *трудней мне верить маю*» [Зеркало теней, 46]. Постепенно мотивы увядания, экзистенциального разочарования и потери надежды усиливаются. Как точно подмечает С.И. Гиндин, в обоих текстах с субъектными образами страны и зерна сливается сам лирический герой раздела³. Тема возвращения возникает в третьем стихотворении, что отражено в композиции благодаря повторению первой и последней строф: «Цветок засохший, душа моя! // Мы *снова* двое – ты и я» [Зеркало теней, 47–48]. Однако преобладающие в пейзаже мортальные образы подчеркивают иллюзорность попытки восстановления утраченного: «цветок *засохший*», «Морская рыба на песке // Рот открыт в *предсмертной тоске*», «Рыба томится *недолгий срок*» [Там же].

Четвертое стихотворение «Тяжела, бесцветна и пуста...» отсылает к «кладбищенской элегии». В описании одинокой могилы заметны черты «поэтики узнавания»: «надмогильная плита», «имя стерто», «немеющих

¹ Бальмонт К.Д. Стихийные гимны. М.: Гриф, 1905. С.52. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Брюсов В.Я. Зеркало теней. Стихи 1909–1912 г. М.: Скорпион, 1912. С. 44. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

³ Гиндин С.И. Валерий Брюсов. С. 39.

могил» [Зеркало теней, 49–50]. А природные образы вновь усиливают общую тональность: «Маргаритки беленький цветок // *Доживает краткий срок*» [Там же]. Упоминаемые ива и ракита, традиционно связанные с траурной символикой, пока лишь дополняют картину, но позднее о них будет сказано подробнее в связи с другим текстом. В природе отражается образ умершего, что напоминает о слиянии со стихиями в стихотворении о Коневском. Ива и ветер обращаются к прохожему, что приближает текст еще и к эпитафии: «Шелестом старается сказать // Проходящему: „Присядь!“», «Застывая, прошептал в тени: „Были бури. Сон настал. Усни!“» [Там же].

Лирический субъект последнего стихотворения раздела обращается к «мечтам», которые жанрово интерпретируются как символы поэтического творчества. В ранних сборниках Брюсова мечта как метафора искусства противостояла бренности повседневного существования. Однако теперь она превращается в «мир былых годов» [Зеркало теней, 52]. Сами по себе они остаются неизменны и вечны, но лирический субъект ощущает непреодолимую дистанцию между временем, когда он создавал эти «мечты», и нынешним собой: «Вы спите, нежные, в расписанных гробах, // Нетленные, прекрасные, но прах»; «И, скорбно уходя, я запираю дверь // Храня мой склеп надежд, мой склеп потерь» [Зеркало теней, 51–52].

На уровне «первичной целостности», как было показано, отмечаются отдельные варианты элегий. Тем не менее, во «вторичной целостности» цикла лирический герой, соотносясь с различными субъектами речи внешнего пространства, существует в парадигме «философской элегии», отражая состояние не только индивидуальной души, но и всего мира.

Во втором разделе «Родные степи» сохраняется отсылка к элегической традиции через эпитафию из стихотворения Баратынского «Стансы» (1827): «вновь // Я вижу вас, родные степи, // Моя начальная

любовь»¹. В его «унылой элегии» внешний мир, разочаровавший лирического субъекта, противопоставлен идиллии и «златому времени»², куда он стремится, но не может вернуться. Данный раздел у Брюсова также основывается на модели «унылой элегии», которую он жанрово стилизует.

Утраченная идиллия появляется во втором стихотворении, однако выражена не в образах сельской природы, а через усадебный локус, что соответствует культурному контексту рубежа веков. Акцент на исторической утрате ощущается особенно остро: исчезновение усадьбы знаменует конец целой культуры. Этот потерянный рай описывается в образах разрушения: «забытые усадьбы», «дряхлеют парки вековые», «гниют беседки», «Лишь выпи слышен зыбкий всхлип», «И все бессильней, все грустнее // Сгибаются столбы ворот» [Зеркало теней, 57–58]. Осознание необратимости происходящего усиливается личной рефлексией: «Старик! Жить дважды невозможно» [Зеркало теней, 52].

В стихотворении «На сухой осине серая ворона...» окружающий мир представлен как пустое и мертвое пространство. «Жилище» и «селенье» все еще существуют «где-то», и «кто-то» все еще жив в том «малом» мире недоступном для лирического субъекта. Он «чужой здесь» и несет с собой «чуждую тоску» [Зеркало теней, 60], которая потенциально может разрушить идиллию. В сознании покинувшего ее лирического субъекта она предстает лишь как «давние картины // Иль только смутные мечты»; «Виденья давней, детской воли, – // Иль только радостные сны» [Там же]. Особое значение приобретает мотив детства, ассоциируемого с невинностью и утраченной гармонией, что уже встречалось в элегиях Бальмонта.

Элегические мотивы преходящей жизни и воспоминаний о прошлом встречаются и в других стихотворениях сборника, но особое внимание

¹ Баратынский Е.А. Полное собрание сочинений и писем. Том 2. Часть 1. Стихотворения 1823 – 1834 годов. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 182.

² Там же.

заслуживают два текста из раздела «Милое воспоминание». Первое из них – «В итальянском храме» – открывается эпитафией: *Vulnerant omnes, ultima necat* («Каждый (час) ранит, последний – убивает»). Эта надпись встречалась на солнечных часах у римлян, и в дальнейшем размещалась в различных общественных местах: на башенных часах, в церквях и т.п.¹. Традиционно она выражает представление о неотвратимости смерти. Лирический субъект старается сохранять надежду, но ощущает приближение конца. Это усиливает эмоциональную нагрузку «философской элегии», т.к. в тексте подчеркивается универсальность тезиса «*memento mori*»: «Но с каждым днем томительней печаль, // Но с каждым годом вздох тоски победней...» [Зеркало теней, 138].

Второе стихотворение – «На могиле Ивана Коневского» – является продолжением «Памяти И. Коневского» из книги стихов «*Urbi et Orbi*». Поэтому остановимся на анализе подробнее. Стихотворение возникает спустя десять лет на годовщину смерти Коневского (8 июля), когда Брюсов посещает место его захоронения. Впервые оно было напечатано в «Русской мысли» в 1911 г. Слово «память» в заглавии стихотворения 1901 г. подчеркивало не только утрату адресата (чье существование на земле относилось к сфере прошлого), но и попытку сохранить его образ. В стихотворении 1911 г. акцент с мгновения памяти переносится на воспоминание, т.е. на рефлексии на длинной дистанции. Автор возвращается к образу умершего друга, который он зафиксировал в первом тексте. Если в раннем стихотворении внимание сосредоточено преимущественно на адресате, то в тексте «На могиле Ивана Коневского» важную роль играет и локус его последнего пристанища. Тем не менее, оба текста варьируют одну тему.

Стихотворение состоит из трех смысловых частей. В первых двух строфах лирический субъект обращается к умершему, используя

¹ Soma's Dictionary of Latin Quotations, Maxims and Phrases: A Compendium of Latin Thought and Rhetorical Instruments for the Speaker, Author and Legal. Canada: Trafford Publishing, 2010. P. 401.

местоимение «я», в отличие от предыдущего анафорического «ты». В первом тексте адресат объединялся со стихиями, что сигнализировало о переходе в иной мир. Здесь же связь возникает между лирическим субъектом и адресатом: «Но связь давнишняя не порвалась *меж нами, // Двух* клявшихся навек – жить радостью земли!» [Зеркало теней, 139]. Строфы объединены и общим кладбищенским локусом. Обнаруживается отсылка к одному из важнейших элегических текстов – «Сельскому кладбищу» Жуковского, ср.: «Приблизься, прочитай *надгробие простое*»¹ (Жуковский) и «На сельском кладбище, среди *простых крестов*» [Там же]. В целом, образ могилы повторяет тот, что был намечен в первом тексте.

Третья и четвертая строфы расширяют перспективу: точка зрения полностью перемещается во внешний мир, уже не ограничиваясь одним пространством кладбища. Брюсов переходит к описанию «страны чужой», где погиб Коневской. Вначале он сосредотачивает внимание на прошлом: «сны отошедших дней», «старые дубы», «годы рыцарей» [Там же]. Присутствуют негативные коннотации, дополняющие описание: «поверженных <...> пней», «сумрачные вязы», «глухой стеной» [Там же]. Однако в конце четвертой строфы картина меняется: во тьме ночи появляются звезды – «весмирные алмазы», которые «спокойно бодорствуют над *юной вновь* страной» [Там же]. Очевидна смена коннотаций на положительные. Невозвратному прошлому противопоставлена возможность обновления: сон сменяется пробуждением, а старое – новым. На первый взгляд у Брюсова речь идет о природе или, как минимум, о внешнем мире. Но уже в первой строке пятой строфы ситуация меняется.

Пятая и шестая строфы относятся к последней смысловой части. В самом начале звучат слова: «Ты мой услышал зов, такой же, как и прежде!» [Зеркало теней, 140]. Можно сделать вывод, что некоторые связи

¹ Жуковский В.А. Сельское кладбище, Греева элегия, переведенная с английского // Вестник Европы. 1802. Ч. 6. № 21–24. С. 324.

в человеческой жизни, а не только в природе, неподвластны смерти. Эта часть возвращает ситуацию, где адресат способен преодолеть границу между мирами и ответить, – возникает полноценный диалог. Из его реплики понятно, что смерть воспринимается как инобытие и называется «сном», в котором сохраняется контакт с земным миром через слияние с природой: «Но помню, и сквозь сон мощь бури, солнца, рек // И ветер, надо мной играя тихим кленом, // Поет мне, что земля – жива, жива вовек!» [Зеркало теней, 140]. Позитивное значение природы присутствовало и в «Памяти И. Коневского». Через слияние цикличность природного времени проецируется на человека.

В отличие от текста 1901 г., где преобладали непредметные существительные (скорбь, любовь, тайны, вселенная и т.п.), теперь делается акцент на конкретных (кладбище, замки, рыцари, тело и т.п.). Отчетливее становится тенденция к размыванию границы между сном и смертью. В стихотворении 1901 г. слово «сон» встречается лишь единожды, тогда как в тексте 1911 г. оно упоминается трижды. Хотя Коневской умер десять лет назад, его присутствие в земной реальности ощущается с большей осязаемостью, что находит отражение в отборе лексических единиц. Позиция адресата в тексте избавлена от состояния уныния. Напротив, он обращается к лирическому субъекту с воодушевляющим призывом: «Живи! // Дыши *огнем небес*, верь песне и надежде, И тело сильное опять отдай любви!» [Там же]. Здесь особое внимание заслуживает словосочетание «огонь небес», обладающее устойчивой традицией употребления в элегической поэзии. У Кюхельбекера в «Элегии» (1832) «огонь небес» ассоциируется с поэтическими и жизненными силами: «Пока *огонь небес* в Поэте не потух, // Поэта и в цепях еще свободен дух»¹. В стихотворении С.П. Шевырева «На смерть поэта» (1841), традиционно связываемом с образом

¹ Кюхельбекер В.К. Избранные произведения. Т. 1. С. 242.

Лермонтова, та же метафора указывает на поэтический дар: «Коль грудь твою *огонь небес* объемлет // И гением чело твое светло»¹.

Наиболее интересное употребление наблюдается у А.А. Блока в стихотворении «Не проливай горячих слез...» (1899): «Не призывай! Мирская власть // Не в силах дух сковать поэта. // Во мне – неведомая страсть // Живым *огнем небес* согрета»². Если у Кюхельбекера и Шевырева совпадения с текстом Брюсова ограничиваются жанрово-тематическим уровнем, то с Блоком обнаруживаются более глубокие смысловые пересечения. Его стихотворение представляет собой реплику умершего поэта, где, как и у Брюсова, центральное место занимает тема обновления и продолжения существования после смерти. Однако Блок идет дальше, трактуя цикличность природы как буквально применимую к человеческой жизни. Отсюда возникает мотив возвращения: «Не проливай горячих слез // Над *кратковременной могилой* // Пройдут часы видений, грез, // *Вернусь опять* в объятия милой»³. Смерть предстает не как завершение, а как необходимый этап на пути к возрождению: «Тебя покину. *Скоро вновь* // *Вернусь* к тебе *еще блаженней*»⁴.

Сам Брюсов использует метафору «огня небес» в стихотворении «К близкой» из раздела «Элегии» в «Urbi et Orbi», помещая ее в контекст пребывания лирического героя в ином мире: «Мой дух бывшее отряхнет, // Воспоминанья все утратит, // В *огне небес* перегорит» [Urbi et Orbi, 95]. Как и в стихотворении «На могиле Ивана Коневского», память о земном мире представлена в образе сна: «И будет прах земли как сон» [Там же]. Однако в данном случае герой теряет память о земной жизни, тогда как в тексте 1911 г. адресат сохраняет связь с ней. Тематически стихотворение ближе к уже упомянутому тексту Блока: «В моей душе *преображенной*, // От всех условий бытия, // Как мысль от тени, отрешенной, // *Восстанет*

¹ Шевырев С.П. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1939. С. 88.

² Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. Стихотворения. Книга первая (1898–1904). М.: Наука, 1997. С. 23.

³ Там же.

⁴ Там же.

вся любовь моя»¹. В обоих произведениях субъект лирического высказывания обращается к возлюбленной, что отличает их от текста, посвященного Коневскому.

Последняя тематическая часть стихотворения Брюсова перекликается с рассуждениями, изложенными в его статье «Иван Коневской. Мудрое дитя» (1901). В предисловии к ней приводятся слова самого Коневского, концептуально созвучные идее, выраженной в поэтическом тексте: «Наше бытие только одно из множества возможных, и сознание, что основа нашего земного, телесного бытия — дух, *несовместимы с мыслью о смерти, как исчезновении, небытии*»². Далее Брюсов развивает эту мысль: «Смерть не полное изнеможение, не хладное оцепенение, а только обморок <...> наш дух *обретет новую жизнь*, вновь отдастся отрадным играм бытия»³. Сравнение смерти с обмороком, как с формой измененного сознания, сближает ее с образом сна, актуализированного в финальной строфе стихотворения. Кроме того, параллелизм усиливается посредством идеи игры: в поэтическом тексте играет ветер, природная стихия, с которой адресат соединен, а в статье Брюсова говорится об участии духа в «играх бытия».

На уровне композиции в стихотворении наблюдается расширение пространственного восприятия: от локуса кладбища к целой стране, а затем к космосу. Это достигается через фигуру адресата, растворенного в природе и объединяющего земной и потусторонний мир. Подобный прием Брюсов использовал и в тексте 1901 г.

Следует обратить внимание на метр. Брюсов избирает тот ритмический тип 6-ст. ямба, в котором, по замечанию С.М. Бонди, «отсутствует простой симметрический ритм, и потому они производят впечатление некоторой ритмической неправильности, так сказать

¹ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. С. 23.

² Брюсов В.Я. Иван Коневской. Мудрое дитя // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. С. 247.

³ Там же.

“немузыкальности”, прозаичности»¹. Элегии довольно активно пишутся 6-ст. в период 1820–1840-х гг. Данный размер также был одним из самых распространенных в XVIII в., но чаще всего использовался в трагедиях, особенно в монологах. В этом смысле брюсовское «я» в стихотворении становится не просто элегическим, но трагедийным. Можно вспомнить о том типе «символистского произведения» из ранних размышлений Брюсова, где он говорит о формировании цельности стихотворения в парадигме драматической сцены.

В статье «Стихотворная техника Пушкина» сам Брюсов затрагивает вопрос об употреблении поэтом 6-ст. ямба. Он обращает внимание, что в 1820-е гг. данным размером «написаны Пушкиным и элегии, по строгости формы приближающиеся к античной поэзии (“Ночь”, “Сожженное письмо”, “Редет облаков летучая гряда” и др.)»². С 1828 по 1833 гг. Пушкин часто применяет этот метр в элегиях, но содержание их меняется. Акцент смещается с любовных переживаний на «размышление, медитацию, окрашенную чувством, или лирический пейзаж»³. Первая часть стихотворения Брюсова соответствует этой тенденции, что позволяет рассматривать выбор метра как отсылку к предшествующей элегической традиции и способ стилизации.

Также следует отметить интертекстуальные связи с «Евгением Онегиным», аналогичные тем, что наблюдались в тексте 1901 г. Описание могилы Ленского соотносится с изображением могилы Коневского, ср.: «Там у ручья в тени густой // Поставлен *памятник простой*»⁴ и «На сельском кладбище, среди *простых крестов*» [Зеркало теней, 139]; «Но ныне... *памятник унылый // Забыт*. К нему привычный след», «Так! *равнодушное забвенье // За гробом ожидает нас. // Врагов, друзей,*

¹ Бонди С.М. Шестистопный ямб Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1986. Т. 12 С. 9.

² Брюсов В.Я. Стихотворная техника Пушкина // Пушкин: в 6 т. Т. 6. Пг.: Брокгауз и Ефрон, 1915. С. 349–367.

³ Бонди С.М. Шестистопный ямб Пушкина. С. 19.

⁴ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 6. Евгений Онегин. С. 134.

любовниц глас // Вдруг молкнет»¹ и «Ты *позабыт* давно *друзьями и врагами*» [Зеркало теней, 139].

У Брюсова присутствует обращение к адресату: «Любовник тишины и несказанных снов» [Там же], у Пушкина Ленский также назван «любовником»: «И впрямь, блажен любовник скромный, // *Читающий мечты* свои // Предмету песен и любви»². При этом «любовник» помещен в один контекст с поэзией, которая в первом тексте Брюсова соотносится с «мечтами»: «*Прочли* и отразили те *мечты*» [Urbi et Orbi, 166]. Данное обращение у Пушкина употребляется и в контексте смерти молодого поэта: «Увы, любовник молодой, // Поэт, задумчивый мечтатель, // Убит приятельской рукой!»³.

Что касается биографического контекста, образ забытой могилы в большей степени соотнесен с литературной традицией элегии, нежели с реальностью. Здесь «текст жизни» не совпадает с «текстом искусства»⁴. Брюсов стремится вписать судьбу Коневского в каноническую модель «умирающего поэта». Однако по письмам отца Коневского, адресованным Брюсову, известно, что могила посещалась, в том числе в первую годовщину смерти и в 1903 г.⁵ В 1906 г. в Зегевольде побывал О. Мандельштам. Неясно, посещал ли он место захоронения, однако позднее в «Шуме времени» (1925) в воспоминаниях о поездке пишет: «Жители хранят смутную память о недавно утонувшем в речке Коневском. <...> И вот, в Зегевольде <...> я по духу был ближе к Коневскому»⁶. Брюсов, скорее всего, не знал об этом, но пример подтверждает факт того, что в реальности Коневской не был «позабыт друзьями и врагами».

В 1911 г. Брюсов сам путешествует в Зегевольд вместе с Н.И. Петровской, которая описывает место расположения могилы: «Чуть

¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 6. Евгений Онегин. С. 143.

² Там же. С. 88.

³ Там же. С. 134.

⁴ Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб, 2004. С. 97–102.

⁵ Переписка <В.Я. Брюсова> с Ив. Коневским (1898–1901). С. 545, 547.

⁶ Мандельштам О.Э. Шум времени. Л.: Время, 1925. С. 61.

заметные воронки крутились на сверкающей солнцем и лазурью воде. <...> Потом мы пошли на кладбище. <...> деревня похоронила его в этом пышном зеленом раю <...> Зеленым шумящим островом встало оно перед нами – низенький плетень, утопающий в травах, – ни калитки, ни засова, только подвижная рогатка загораживала вход – и то, верно, не от людей, а от коров... Совсем у плетня скромный черный крест за чугунной оградой, на плите венок из увядающих полевых цветов, а над могилой, сплетаясь пышными шапками, разрастаются дуб, клен и вяз»¹. В отличие от Брюсова, характеристика Петровской ближе к утраченному в элегиях *locus amoenus*. Коневской же возвращается к идиллии после смерти – она буквальна названа «зеленым раем». В измененном виде обязательные элементы локуса считаются в описании: деревья; на луг может указывать упоминание полевых цветов и коров, которые должны пастись недалеко; родник или источник заменены рекой.

Таким образом, в стихотворении, которое стилизуется как «кладбищенская элегия» и «элегия на смерть», нарушается «внутренняя мера жанра». Смерть перестает восприниматься как трагедия, становясь этапом перехода к иному существованию через слияние с природой. Брюсов, возможно, стремился воплотить в поэтической форме те идеи, которые были близки самому Коневскому.

В книге стихов **«Семь цветов радуги»** (1916) Брюсов в предисловии утверждает: «Прекрасны все земные переживания, не только счастье, но и печаль»². Элегия представляется наиболее соответствующим жанром для выражения меланхолических и рефлексивных состояний. В этом сборнике на уровне «вторичной целостности» особенно ясно проявляется авторское самоисследование, связанное с осмыслением жизни и ощущением утраты необратимо ушедших лет, что присуще «унылой элегии»: «О чем еще

¹ Петровская Н. Воспоминания // Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика. М.: Б.С.Г. – Пресс, 2014. С. 435.

² Брюсов В.Я. Семь цветов радуги. Стихи 1912 – 1915 года. М.: Издательство К.Ф. Некрасова, 1916. [б.с.]. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

мечтать мне в жизни этой? // Все ведомо, изжито, свершено» [Семь цветов радуги, 7]. Однако лирический герой книги стихов не испытывает отчаяния или страха. Наоборот, идея бессмертия души поэта, достигаемого посредством творчества, вновь приобретает актуальность, несмотря на то, что ранее она подвергалась сомнению: «Пора сознаться: я – не молод; скоро сорок. // Уже не молодость, не вся ли жизнь прошла? <...> В своих живых стихах, как феникс, буду жить» [Семь цветов радуги, 11]. Концепция получает развитие в стихотворении «Памятник», где Брюсов обращается к классической традиции, восходящей к Горацию: «Распад певучих слов в грядущем невозможен, – // Я есмь и вечно должен быть» [Семь цветов радуги, 13].

Тем не менее, бессмертие предстает не только как творческое, но и как природное: «Проходи, о, море, неизменным // Сквозь века, что поглощают нас» [Семь цветов радуги, 50]. В цикле «Природы соглядатай» время в стихах движется от весны к осени, но финальные строки указывают на циклическое возрождение в рамках природного круговорота: «Шуршат о смерти // Сухие листья, – чтоб после смерти // В цветах весенних опять блеснуть!» [Семь цветов радуги, 63]. В стихотворении «Завещание» весеннее возрождение соотносится с пиком жизненных сил: «Другим расцветут, с новым маем, фиалки» [Семь цветов радуги, 144]. Этому противопоставлено угасание человека, прожившего жизнь «безотрадно, без цели»: «Другие поплачут у выжженной нивы» [Там же]. Стихотворение «Умиравший день» сконцентрировано на чувстве тоски, которое подчеркивается параллелизмом внутреннего состояния человека и смены времени суток: «И тусклый день жалею я, как брата» [Семь цветов радуги, 204]. Лирический герой, оказавшийся на закате жизни, утрачивает способность к радости: «Как эти штормы я любил когда-то. // Но вот теперь в душе веселья нет» [Там же]. В стихотворении «Рондо» вновь подчеркивается незначительность человеческой жизни на фоне вечности

природы: «Там, в небе пламенном, я, малый, что я значу? // Здесь тихо дни ползут, а там века летят» [Семь цветов радуги, 217].

Особенно выразительно противопоставление линейного и циклического времени реализовано в стихотворении «Простенькая песенка», где течение человеческой жизни от юности к старости представлено через связь с природой. Символом связи выступает дерево платан, которое олицетворяет идиллическую преемственность поколений: «Что далеким предком // Был посажен» [Семь цветов радуги, 142]. Однако основное внимание сосредоточено на индивидуальной жизни, противопоставленной неизменному и вечному миру природы: «И, в тени прозрачной // Светлого платана, // Так же сладко дремлет // *Прежняя поляна. // Ты же на кладбище, // Под плакучей ивой*» [Семь цветов радуги, 143].

Образ платана встречается в различных культурных и религиозных традициях, в том числе и в библейских текстах. Однако в контексте поэтики Брюсова особенно значимым представляется возможное обращение к армянской мифологии. Это предположение подкрепляется интересом поэта к армянской культуре, и выходом в том же 1916 г. антологии «Поэзия Армении», подготовленной самим Брюсовым. Антология стала результатом его поездки в Армению, а также целенаправленного изучения армянского языка, истории и культурных традиций. В армянской мифологии существует персонаж Анушаван Сосанвер – один из прародителей армянского народа. Его второе имя – Sawsanuēr (< saws ‘платан’ + nuēr ‘дар, подарок’) – прямо указывает на символическое отождествление героя с деревом. По мнению А.Е. Петросян, др.-арм. saws и sawsi могло относиться к обозначению любого дерева¹. Тем не менее, в самой мифологии закрепились ассоциация данного героя конкретно с платаном. В.К. Афанасьева также указывает,

¹ Петросян А.Е. Отражение одного хурритского слова в армянском: теоним, дендроним, антропоним // Вопросы ономастики. 2021. Т. 18. № 3. С. 106.

что этимология имени предположительно связана и с «вечной цикличностью возрождения растительности»¹. Эта ассоциация предположительно обусловлена тем, что его отец, Ара Прекрасный, воплощает мифологему вечно умирающего и воскресающего божества². Таким образом, упоминание предка, посадившего платан, в контексте брюсовского стихотворения может интерпретироваться как символическое утверждение преемственности жизни. В Древней Армении шелест листьев платана использовался для прорицаний, и в этих звуках слышали не только голос богов, но и предков³.

В стихотворении фигурирует и образ ивы, под которой похоронена девушка. В мировой культуре символика ивы амбивалентна, однако преобладают ее негативные коннотации: «печаль, грусть, смерть, похороны»⁴. В древнегреческой традиции ива ассоциировалась с божествами подземного мира и смерти, такими как Геката, Цирцея, Персефона⁵.

В тексте Брюсова два дерева – платан и ива – становятся полярными символами: первое олицетворяет идиллический цикл жизни, второе – смерть и забвение. Стихотворение представляет вариант трансформации элегии через интерпретацию лирического сюжета в мифологическом ракурсе.

Таким образом, оппозиция человеческой жизни и природного цикла в элегическом хронотопе, а также устойчивые мотивы «со-отражаются» в ряде стихотворений, рассмотренных выше, и формируют цельность поэтической книги.

Особое место в сборнике занимает стихотворение «Я не был на твоей могиле», в котором мотив природы уже отсутствует, однако

¹ Мифы народов мира: энциклопедия. В 2-х т. Т. 2 К–Я. М.: Советская Энциклопедия 1980. С. 266.

² *Петросян А.Е.* Отражение одного хурритского слова в армянском... С. 102.

³ *Тадевосян Т.В.* Семантические параллели фольклорных архетипов: мифологический аспект. Владикавказ: Северо-Осетинский государственный университет имени К.Л. Хетагурова, 2014. С. 68.

⁴ Мифы народов мира... С. 858.

⁵ Там же.

осуществляется синтез двух традиций – «любобной» и «кладбищенской элегии». Воскрешение любви помогает преодолеть трагизм утраты: на смену умершей возлюбленной приходит новая, живая. В отличие от неудачных попыток возвращения чувств, характерных для раннего творчества поэта, здесь сила любви оказывается действенной и победоносной. Это позволяет преодолеть страх смерти и разочарование: «И нас не минет // Последний, беспощадный час, // Но здесь, пока наш взгляд не стынет, // Глаза пусть ищут милых глаз!» [Семь цветов радуги, 96].

В книге «Последние мечты» (1920), что становится очевидным уже из заглавия, центральной для «вторичной целостности» оказывается тема подведения итогов. Мечты, ассоциируемые с поэзией, намекают на рефлексивный характер творчества. Уже в первом разделе – «Душа истаивает», в названии которого присутствует мотив угасания, – лирический герой книги стихов обращается к осмыслению прожитой жизни, погружаясь в воспоминания: «Юность жизни, с радостью и горем // Давних лет, над памятью стоит»; «Память снова нежат и печалят // Дни и сны, изжитые давно»¹. Используется здесь и мотив противопоставления природного цикла и человеческой жизни: «Весна во всем осталась девственной: // Что для земли десятки лет! // Лишь я принес тоску случайную <...> Лишь я – иной, под гнетом лет!» [Последние мечты, 6]. Тем не менее, лирический герой не впадает в полное разочарование. Как и прежде, выход за пределы жизни осуществляется через мечту, через трансцендентную реальность поэзии: «Душа истаивает <...> Но, неизменно // Мечта свободная – светла!»; «Не жаль мне пережитых бредней <...> Быть мечтателем и быть поэтом, // Признавать один завет: “Живи!”» [Последние мечты, 5; 7].

¹ Брюсов В.Я. Последние мечты. Лирика 1917 – 1919 года. М.: [б.и.], 1922. С. 7. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Может показаться, что в стихотворении «Ожерелье дней» появляется более пессимистическая перспектива в оценке прожитого. Основным образом – драгоценные камни, часто встречающиеся в поэзии Брюсова. Один из вариантов интерпретации данной символики – связь камней со стихией огня, а также с идеей страсти как воскрешающей силы. В тексте появляются «рубины алые, где тлеет страсть» и «жаркие алмазы», однако этот огонь погас, утрачен. Помимо них упоминаются «опалы. Воспоминанья скорби и могил», «исканья Бога аметисты», «сапфиры вдумчивых стихов», «скромные агаты», «нежная, святая бирюза», «гиацинт? – случайные утраты» [Последние мечты, 8], и ряд камней без характеристик – жемчуг, смарагд, топаз, лалл, оникс, изумруд. Символика камней, в том числе у Брюсова, нередко соотносится с толкованиями, предложенными Агриппой Неттесгеймским. Так, рубины и алмазы действительно ассоциируются с огнем: рубин у него обозначается как солнечный камень, а алмаз и аметист связываются с «огненной» планетой – Марсом¹. Однако у Брюсова аметист, помещенный в религиозный контекст, отсылает, скорее, к Откровению Иоанна Богослова. Вместе с упомянутыми топазом, сапфиром и гиацинтом, аметист входит в число камней, украшающих стены Нового Иерусалима² – небесного града, возникающего в эсхатологической перспективе как вечное жилище праведных. Гиацинт, пусть речь идет и о камне, может отсылать также к мифу об Аполлоне и Гиацинте, где последний, погибнув от руки бога, возрождается в образе цветка. У Агриппы гиацинт также отнесен к солнечной сфере³. Бирюза, названная у Брюсова «святой», традиционно ассоциировалась с небесным миром и образом Софии⁴, т.е. с вечностью. Можно проследить тенденцию, что упомянутые камни напоминают об огне, вечности или о потенции к возрождению. В общем же виде в образах

¹ Агриппа Г.К. Магия Арбателю. Н. Новгород: А.Г. Москвичев, 2013. С. 121, 134.

² Откр. 21:22

³ Агриппа Г.К. Магия Арбателю. С. 121.

⁴ Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М.: Академический проект, 2017. С. 546–559.

драгоценных камней символически намечены этапы и ценность прожитых лет (страсть, скорбь, память, искусство, утраты и т.п.).

Образ «огненного» опала встречается в литературной традиции. Как опасный, заволаживающий камень он появляется в одноименной повести 1830 г. И. Киреевского, где также подчеркивается его связь с огнем: «Как будто внутри его была спрятана искорка огня»¹. Именно эта «искра» становится навязчивой для царя Нурредина. В финале повести он говорит: «Обман все прекрасное, и чем прекраснее, тем обманчивее; ибо *лучшее, что есть в мире, это – мечта*»². Таким образом, воображаемый опал оказывается ценнее реального. Эту мысль разделяет и лирический субъект Брюсова, осознающий значение искусства, мечты. Он не отказывается от земного окончательно, но принимает невозможность буквального возврата времени. Камень предстает как антиномический символ мертвого и живого, реальности и мечты, временного и вечного. Несмотря на печаль об ушедшем, лирический субъект соглашается с неотвратимостью хода времени, ведь все сохраняется в мечте: «Пусть каждый камень мертв – они горели. // Горят и ныне – факелом души!» [Последние мечты, 9]. Образ возрождения через пламя отсылает к мотиву феникса, ранее появлявшемуся в книге «Семь цветов радуги». Совершается переход к пониманию, что обе категории – время и вечность – являются составляющими бытия.

Рефлексия над прошлым продолжается в книге стихов «Дали» (1922). В стихотворении «Под зимним ветром» подчеркивается невозможность возвращения к былому: «Скажи одно: была? была? Ответь одно: навек утрачен!»³. Причем лирический субъект обращается именно к стихии, тому, чтоечно, словно пока он взаимодействует с ней – не все потеряно: «Я – в прошлом, в черном, в мертвом! // Давний, верный, ты //

¹ Киреевский И.В. Полное собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. М.: [б.и.], 1911. С. 156.

² Там же. С. 163.

³ Брюсов В.Я. Дали. Стихи 1922 года. М.: Государственное издательство, 1922. С. 53. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Один со мной! пытай, играй еще!» [Дали, 54]. В стихотворении «Годы в былом» исчезает ранее присущий оптимизм по отношению к смерти. Все, что было создано в поэтическом мире, представляется неустойчивым, хрупким: «Вот – мечта, чуть цела, приналежь на нее, // Облетит погорелым костром», «Цели, замыслы, – ржа съедающая // Источила их» [Дали, 43]. Возникает ощущение тотальной бессмысленности творческих усилий: «Конквистадор, зачем я захватываю // Город – миг, клад – часы, год – рубеж? // Над долиною Иосафатовою // Не пропеть пробужденной трубе» [Дали, 44].

Особое значение имеет образ долины Иосафатовой, упоминаемый в книге пророка Иоили: «Я соберу все народы, и приведу их в долину Иосафата, и там произведу над ними суд»¹. По ряду толкований эта долина связана с воскрешением мертвых в момент Страшного суда. Но в библейском контексте речь идет о суде над грешниками. В литературной традиции, например у Вяч. Иванова, встречается расширенная трактовка образа: «Но Смертью опечатаны темницы, // И ждет Иосафатов дол вестей // Архангельских, чтоб выпустить гостей»². Тогда без зова у мертвых (не только грешников) не оказывается возможности встать из могил, пусть и для суда перед Богом. Тогда не существует иной жизни, кроме земной, и даже «мечты» теряют смысл.

Выводы: Анализ поэтических книг Брюсова с точки зрения присутствия в них жанра элегии и ее трансформации позволяет сделать общие выводы. В ряде случаев поэт прибегает к *стилизации* «унылой» или «любовной элегии», стремясь сохранить присущие жанру характеристики, включая закреплённый в литературной традиции *метрический размер*. «Кладбищенская элегия» и «элегия на смерть» у Брюсов поучают особое развитие в стихотворениях «Памяти И. Коневского», «На могиле Ивана Коневского» и «На смерть И.Л.», где он варьирует биографическую

¹ Иоил. 3:2.

² Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. Брюссель: [б.и.], 1979. С. 225.

модель «умирающего поэта». В первых двух произведениях Брюсов, следуя жанровым законам, постепенно подводит лирическое повествование к их разрушению посредством посмертного перерождения адресата в природном бытии. Во втором случае, напротив, соблюдает жанровую конвенцию, не предполагающую воскрешения, однако отказывается от мотива посмертной памяти о юном гении в его творчестве.

В книге стихов «Urbi et Orbi», ориентированной на жанровую рефлексию, раздел «Элегии» выстраивается в рамках «вторичной целостности» и может быть интерпретирован как лирический сюжет *ложноклассицистической «любовной элегии»*, где доминируют мотивы неверности возлюбленной, ревности и мести.

Среди жанровых разновидностей, получивших развитие в поэзии «серебряного века», Брюсов обращается к *«элегии о поиске идеала»*. Однако он отказывается от вертикального хронотопа. Духовный путь лирического героя направлен в сторону инобытия – *эстетической реальности поэзии*, в которой душа находит форму вечного существования. Существенное значение в этой концепции приобретает коммуникативный аспект: диалог между поэтом и читателем. Если достижение идеала в рамках лирического сюжета оказывается возможным, то структура жанрового хронотопа деконструируется. То же происходит и в других вариантах элегии, если в них утверждается идея творческого бессмертия как состоявшегося факта.

В поздних сборниках «Последние мечты» и «Дали» элегия занимает центральное место в рамках сверхжанрового единства циклической композиции. Она становится выражением определенного мировоззрения и экзистенциального опыта. Как подчеркивает С.И. Гиндин, в этот период в поэзии Брюсова особенно остро отразилось «противоборство тем гибели и возрождения»¹. По наблюдению исследователя, в последнем сборнике для поэта становится принципиальным вопрос о том, не исчезает ли ценность

¹ Гиндин С.И. Валерий Брюсов. С. 48.

человеческой жизни «перед лицом мировых бездн» и «бесконечностью движения»¹. Постепенно Брюсов смещает фокус своего внимания с трансцендентного на повседневное, на конкретное человеческое бытие, которое начинает восприниматься как доступная точка опоры. В этом контексте лирический герой, хранящий память о возможности бессмертия в творчестве, утрачивает уверенность в достижении этого идеала. Он *возвращается в границы элегического хронотопа*, в пространство конечного, земного и все же значимого человеческого опыта.

Завершая обзор функционирования элегического жанра в творчестве «старших символистов» на примере двух авторов – Бальмонта и Брюсова – следует выявить как точки соприкосновения, так и различия, обусловленные философскими установками, поэтическими стилями и жанровыми приоритетами каждого из авторов.

И обоих поэтов элегия выходит за пределы «первичной целостности» отдельных стихотворений, включаясь в метажанровую структуру циклических форм. Тем не менее, у Брюсова эта тенденция проявляется в большей степени, поскольку проблема нового построения книги стихов становится одним из главных предметов его поэтического интереса. В частности, в сборнике «Urbi et Orbi» он осознанно использует элегию как средство для структурирования лирического сюжета цикла.

Бальмонт и Брюсов экспериментируют с различными вариантами элегии, стилизуя их и наполняя новым содержанием, соответствующим особенностям их индивидуальной поэтики. При этом характерной чертой Брюсова в стилизации является обращение к метрам, которые в литературной традиции ассоциируются с элегией. Более того, он не ограничивается только элегией романтизма, но обращается, например, к «любовной элегии» в том виде, как ее воспринял ложноклассицизм.

¹ Гиндин С.И. Валерий Брюсов. С. 53.

Бальмонт, в свою очередь, в эмигрантском контексте осмысливает «историческую элегию» в сборнике «Марево», в то время как Брюсов не использует эту разновидность жанра. Усадебное пространство у Бальмонта, в меньшей степени у Брюсова, как локус утраченной идиллии заменяет пасторальный антураж *locus amoenus* «унылой элегии». В случае синтеза элегии с другими жанрами, как правило, она сочетается с балладой, что характерно для обоих авторов.

«Элегия о поиске идеала» формирует один из главных жанровых векторов в творчестве поэтов. Лирический герой элегии не просто страдает от утраты идеала, но стремится достичь его. Достижение идеала в таком варианте свидетельствует о деконструкции жанра в рамках модернистской поэтики. Духовный путь лирического героя к идеалу у Бальмонта выражается в стремлении к вертикальному восхождению, возвращению в Рай, к Абсолюту через отречение от мирского. Философскими координатами на этом пути являются пантеизм, христианство, восточная философия (реинкарнация, круг как символ вечности/сансары). Реже он обращается к самостоятельной реальности поэтического слова, но в таких случаях неизменно соединяет его с природным вектором. У Брюсова поиск ведет не вверх, а в сторону инобытия искусства, поэтической реальности. Вертикаль заменяется эстетическим пространством, где душа находит вечность. Мировоззренческие аспекты такой трансформации: рационализм и художественный имманентизм.

Говоря о жанровой динамике, можно заключить, что у Бальмонта сохраняется сильная связь с романтической традицией, даже при модернистской трансформации. Для Брюсова же характерна осознанная жанровая рефлексия, порой приводящая к разрушению структуры жанра изнутри, что связано с важной для него идеей постоянного обновления языка поэзии. Если у Бальмонта элегия часто выражает мистический опыт, у Брюсова она приобретает рационально выстроенную структуру, отражающую эстетическое самосознание эпохи.

ГЛАВА 3. ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ ЭЛЕГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ МЛАДШИХ СИМВОЛИСТОВ

§ 3.1. Элегия в книгах стихов А. Белого в контексте его философско-религиозных исканий

Следует подчеркнуть, что для А. Белого также была важна организованная цельность циклических форм. Впервые данная установка проявляется в его «Симфониях» (1900–1908), где реализуется контрапунктический принцип¹. Как отмечает А. Силард, его суть заключается в том, что «фабульные связи заменены “монтажём” отдельных эпизодов»². Цельность в подобной структуре обеспечивается за счет «охватывающих их кольцом простых или варьируемых повторов устойчивых словесно-образных единиц»³. Кроме того, что в дальнейшем принцип лег в основу орнаментальной прозы, такое варьирование мотивов, образов и т.п., если они связаны с определенным жанром, оказывает влияние на метажанровую организацию «вторичной целостности» поэтических сборников. Позднее, осмысливая феномен цельности, Белый расширяет его понимание, распространяя не только на отдельные циклы, но и на весь поэтический корпус автора: «Из этого общего целого уже выясняется “зерно” каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно-лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом порознь»⁴. То, что М.В. Михайлов определяет как «со-отражения» внутри цикла, Белый называет «отсветами»⁵, и именно специфика их «преломлений» на фоне целого позволяет провести более точный анализ.

¹ Из писем П.А. Флоренского к дочери О.П. Флоренской // Контекст: Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1991. С. 96.

² Силард А. Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. С. 151.

³ Там же.

⁴ Белый А. Стихотворения. Берлин; Пг.-М.: Издательство З.И. Гржебина, 1923. С. 5.

⁵ Там же. С. 6.

Особого внимания заслуживает тенденция символистов к неомифологизации. В раннем творчестве Белого значимым становится миф о Золотом руне, получивший новую интерпретацию, весьма точно описанную М.Л. Спивак. Место руна занимает солнце, а путь аргонавтов понимается как «экзистенциальное стремление к возвышенному и недостижимому идеалу»¹. Этот миф встраивается в поэтику Белого, что заметнее всего в первом поэтическом сборнике. Такое восприятие не могло не найти отражение в «элегии о поиске идеала». Тем более, в интерпретации Белого миф о Золотом руне получает иное пространственно-временное измерение, в котором горизонтальный хронотоп преобразуется в вертикальный. По словам М.Л. Спивак, его «аргонавты» чаще «вообще не плывут, а летят по воздуху, вверх, в небо»².

Принципиальную роль в лирике Белого играет своеобразная диалектика сакрального и профанного. Последнее связывается со стратегией пародии, представляющей одно из направлений модификации жанра. Противоположности сходятся и в одной из важнейших тем для Белого – отношений времени и вечности, – что актуализирует вопрос о хронотопе элегии.

Формирование представлений Белого о соотношении времени и вечности происходит под влиянием непрерывных философских исканий. Среди важнейших интеллектуальных источников необходимо, прежде всего, назвать А. Шопенгауэра,³ чьи идеи поэт начинает активно осваивать с 1897 г. Философ разрабатывал концепцию субъективного времени, подчеркивая его зависимость от возрастного восприятия: «В начале жизни мы видим продолжительную будущность впереди нас, а в конце – длинное прошедшее позади»⁴. Как и в элегии, приближение к старости

¹ Спивак М.Л. Андрей Белый: между мифом и судьбой. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 26.

² Там же. С. 28.

³ Сам Белый обозначает время увлечения Шопенгауэром с 1897 по 1903 г. [Литературное наследство. Том 105: Андрей Белый: Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов. М.: Наука, 2016. С. 920].

⁴ Там же. С. 311.

сопровождается погружением в воспоминания и ощущением стремительного течения жизни. Шопенгауэр объясняет это следующим образом: «Почему же в старости оставшаяся позади вас жизнь кажется такой короткой? Потому, что мы считаем ее столь же короткой, как и имеющиеся у нас о ней воспоминания»¹. Это восприятие обусловлено не только утратой телесных сил, но и важным для элегии духовным угасанием: «Мы видим смерть уже собственными глазами, <...> так как в эту пору жизни начинают также слабеть наши жизненные силы, то и бодрость духа также нас покидает»².

Стоит учитывать и контекст высказываний из «Новых Paralipomena» (1860), где философ акцентирует иллюзорность стремления человека замедлить течение жизни: «Временное существование <...> по своей природе скоропреходяще, непостоянно, неустойчивая тень»³. Истина, по Шопенгауэру, лежит вне чувственного мира. Ее можно постичь лишь через внутреннее усилие, переходя «из времени в вечность, из эмпирического в высшее сознание»⁴. Философ различает эмпирическую сторону человека и его «истинного существа», которое не исчезает после смерти. Но для возможности выйти за пределы чувственного, человек должен встать на путь аскезы.

Весной 1898 г. Белый подступает к И. Канту⁵ и «Критике чистого разума» (1781), к которой он будет возвращаться неоднократно. Особую роль для него играет идея мира ноуменов, недоступного эмпирическому познанию, а также трансцендентальные схемы о времени и пространстве. Что касается временного аспекта, Белый в 1903 г. напишет о Канте в письме к Блоку так: «Сохраняя за собой роль блюстителя порядка у запертой комнаты Вечности, охраняя Вечность от всяких “мальчишек

¹ Шопенгауэр А. Афоризмы о житейской мудрости (Parerga und Paralipomena). СПб.: [б.и.], 1902. С. 322–323.

² Там же. С. 321.

³ Шопенгауэр А. Полное собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М.: [б.и.], 1910. С. 436.

⁴ Там же.

⁵ Период увлечения Кантом, по свидетельству Белого, – с 1904–1909 [Литературное наследство. Том 105. С. 920] (хотя знакомиться с ним он начинает гораздо раньше).

мысли” (вроде Ницше)»¹. Белый воспринимает философию Канта сквозь призму шопенгауэровского мышления², а благодаря символистскому мировоззрению допускает возможность прикосновения к ноуменальному через символ, искусство и «чувство Христа», где человек соприкасается с вечным: «Кантовская теория познания меняется (теория познания Вл. Соловьёва), соединение личного с вечным в *символе* (символизм) и наконец высочайшая формулировка *новой и вечно-старой тайны о двуединстве...*»³ (выделения курсивом – А. Белого).

Не меньший интерес для Белого представлял Ф. Ницше⁴, которого он активно читает с 1899 г. В контексте размышлений о времени важной оказывается идея немецкого философа о «вечном возвращении того же самого». Эта концепция предполагает преодоление линейного времени, но в отличие от того же Шопенгауэра или христианских вероучений, для этого нет необходимости следовать аскезе. Кроме того, речь идет не о посмертном преображении в ином мире, но о вечности здесь и сейчас. Белый, хотя и признает силу интуиции Ницше, критикует его за то, что он «смешал феноменальное с нуменальным. Захотел видеть свечение Вечности там, где существует лишь двусмысленная относительность»⁵. Философ оказал влияние на формирование мифа о Золотом руне в поэзии Белого, но М.Л. Спивак отмечает, что «Ницше стал видаться Белому “аргонавтом идеала”, потерпевшим крушение»⁶. Поэтому в его поэтике ницшеанская идея «вечного возвращения» нередко осмысливается негативно – как символ кризиса духовного пути.

Фундаментальное влияние на философские и поэтические искания Белого оказал Вл. Соловьёв. Несмотря на критическое переосмысление его философии в 1901 г., Белый сохраняет глубокий интерес к его идеям: «Во

¹ Белый А., Блок А. Переписка. 1903–1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. С. 93.

² Позднее он отойдет от понимания Канта через влияние Шопенгауэра и напишет, что «от Канта ничего не оставалось» [Белый А., Блок А. Переписка 1903–1919. С. 86] при таком прочтении.

³ Там же. С. 79.

⁴ Ницше, по замечанию Белого, сопровождает его всю жизнь [Литературное наследство. Том 105. С. 920].

⁵ Белый А., Блок А. Переписка. 1903–1919. С. 25.

⁶ Спивак М.Л. Андрей Белый: между мифом и судьбой. С. 34.

мне намечается изменение в моей безусловной позиции по отношению к философии Соловьёва; во-первых: Соловьёв, как философ, мне кажется абстрактным»¹. О.М. Седых подчеркивает, что важнейшая характеристика времени у Соловьёва – его непрерывистость, процессуальность². В ходе движения, по Соловьёву, происходит переход от земного к небесному: «Неправы те, что отделяют *небесный идеал*, как недостижимый, от земной действительности»³. При этом между мирами нет четко очерченной границы. О.М. Седых сопоставляет идеи Соловьёва с философией П.А. Флоренского, для которого принципиально важна теория прерывности: «Именно на границе сконцентрированы все значимые процессы. Речь идет о качественном *разрыве, разделяющем*, прежде всего, *мир дольний и мир горний*, но также о принципиальной возможности перехода через границу»⁴. В творчестве Белого, в частности при обращении к «элегии о поиске идеала», синтезируются идеи Соловьёва и Флоренского.

Преодоление временных ограничений возможно при определенных условиях. Они становятся понятны из еще одной темпоральной модели, важной для символистского мировоззрения. О ней пишет В.П. Троицкий, используя термин «энантиодромия» для обозначения «двух противоположно направленных потоков времени»⁵, которые движут навстречу друг другу, что ведет к их слиянию. У Соловьёва, как замечает О.М. Седых, энантиодромия означает, что «Бог и мир движутся навстречу друг другу посредством Софии»⁶. Для Белого, вслед за Соловьёвым, София становится посредницей, через которую осуществляется преодоление

¹ Белый А., Блок А. Переписка. 1903–1919. С. 67.

² Седых О.М. Трактровка времени в учении В.С. Соловьёва и П.А. Флоренского: заметки к теме // Соловьёвские исследования. 2017. № 4(56). С. 43.

³ Соловьёв В.С. История и будущность теократии (исследование всемирно-исторического пути к истинной жизни) // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва. Т. IV. СПб.: Издание товарищества «Общественная польза», 1914. С. 402.

⁴ Седых О.М. Трактровка времени в учении... С. 45.

⁵ Троицкий В.П. Гераклитова «энантиодромия» в космологических образах Серебряного века // Античность и русская культура Серебряного века. М.: Наука, 2010. С. 122.

⁶ Седых О.М. Трактровка времени в учении... С. 51.

временного разрыва. Его лирический герой стремится к небесному, но и небесное инициирует ответное движение через голос Софии.

Наконец, летом 1902 г. Белый формулирует для себя экзистенциально значимое определение пути к трансцендентному идеалу: «“Чувство Христа” – вот что прорезывается сквозь экстаз слияния с мировой душой <...> *восхождение из мира в за-мирное возможно в любую минуту жизни – в тишине, в голосе Христа, поднимающемся из глубины моего существа*»¹. Такой выход за пределы земного через Христа означает и преодоление смертности. Женский образ трансформируется в сакральную фигуру – Софию, которая также обретает христологическое измерение: «София становится Христософией: ризой Христовой»².

Это «чувство Христа» сопоставимо с «Христовым Импульсом» Р. Штейнера, который Белый ретроспективно сравнивает с «довременном во временном»³ относительно темы вечности и времени в «Кубке Метелей. Четвертой симфонии» (1908). Как подчеркивает Л.К. Долгополов: «Усилия Штейнера служили одной цели – утвердить человека в сознании, что *проживаемый им на земле период от “рождения” до “смерти” есть лишь незначительный отрезок его вечного существования*, которое может быть постигнуто лишь интуитивным путем»⁴.

Философские идеи, воспринятые Белым, формируют наполнение «элегий о поиске идеала», которая трансформируется в философско-мистическое размышление о границе между временным и вечным, о возможности преодоления смертности и достижении высшей, идеальной сущности.

Теперь обратимся непосредственно к сборнику **«Золото в лазури»** (1904). Основная часть стихотворений, вошедших в него, была

¹ Литературное наследство. Том 105. С. 77.

² Там же.

³ Там же. С. 78.

⁴ Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. М.: Советский писатель, 1988. С. 71.

написана летом 1903 г.¹, хотя некоторые из них датируются 1902 г. Общее настроение 1903 г., по признанию самого автора, «начало внутреннего угасания зорь»². Несмотря на то, что весной поэт испытывает «необычный прилив жизненности»³ и создает один из циклов, уже в июле он отмечает, что лирическое настроение «питается болью утраты»⁴. Речь идет о смерти отца поэта в конце мая. Это трагическое событие, оказавшее влияние на интонационную ткань сборника, необходимо учитывать, поскольку это может мотивировать – как сознательно, так и на уровне подсознательного – обращение к жанровой традиции элегии.

Для начала рассмотрим стихотворение «Закаты», элегические элементы которого «со-отражаются» и в других текстах сборника. Оно состоит из частей соотносимых с триадой тезис – антитезис – синтез. В первой части лирический герой тоскует о прошедшем: «И сердце ждет опять нетерпеливо *все тех же* грез»⁵. Его внутреннему состоянию созвучен пейзаж: солнце скрывается за тучей «в печали бледной» [Золото в лазури, 12]. Герой осознает неизбежность смерти и невозможность возвращения к жизненному расцвету: «Душа смиришь: *среди пира золотого // скончался день. // И на полях туманного былого // ложится тень. <...> и впереди весны давно никто не ожидает. // И ты не жди. // Нет ничего... И ничего не будет... // И ты умрешь...*» [Золото в лазури, 12–13]. Тезисом в данной части становится категория «время».

Во второй части по-прежнему акцентируется тяжелое душевное состояние лирического героя: «Я шел домой согбенный и усталый, // главу склонив» [Золото в лазури, 13]. Однако ситуация меняется, когда к нему обращается голос свыше: «Пройдет твоя кручина» [Там же]. Трансформация состояния сопровождается изменениями в пейзажной

¹ Литературное наследство. Том 105. С. 94

² Там же. С. 84.

³ Там же. С. 86.

⁴ Там же. С. 94.

⁵ Белый А. Золото в лазури. М.: Скорпион, 1904. С. 12. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

картине. Особое внимание привлекают два образа: «тянулась *паутина* // на голубом // из золотых и лучезарных *ниток*» [Золото в лазури, 13–14]. Если традиционно паутина воспринимается в негативном ключе, то здесь она обретает иной смысл – как нить, связующая все сущее в общей ткани бытия. У Белого она соткана из солнечного света и вписана в миф о Золотом руно. Ж. Пуле пишет, что космогоническое солнце сопоставимо с паутиной¹, что соответствует используемой поэтом символике. Этот образ дополняют слова: «И времена свиваются, как свиток» [Золото в лазури, 14]. Паутина и солнце имеют форму круга, а сворачивание свитка указывает на цикличность или потенциальную вечность. Именно последняя становится антитезисом – появляется надежда на преодоление конечности. Подтверждением может служить не только символ круга, но и скрытая парафраза из Откровения Иоанна Богослова: «И небо скрылось, свившись как свиток»². Согласно толкованиям, например, у Андрея Кесарийского, в «конце времен» происходит не разрушение, но трансформация: «Небу предлежит *не уничтожение*, но как бы *свивание некоторое и перемена на лучшее* <...> ни существо, ни сущность творения не уничтожается, ибо истинен и верен устроивший его, но образ преходит мира сего, в чем совершилось преступление»³. Об исчезновении «мира сего» и обретении Мира будет сказано ниже подробнее.

В третьей части реализуется синтез человека и Мира, времени и вечности. Вновь звучит голос, который «в безвременье грустно зовет // Зовет он тревожно, невнятно туда, где воздушный чертог» [Там же]. Внимание необходимо обратить на категорию «безвременье»⁴. Хотя в культурной традиции она часто несет негативные коннотации, особенно относительно исторических периодов, в поэтике Белого «безвременье»

¹ Poulet G. The Metamorphoses of the Circle. Johns Hopkins Press, 1967. P. 55.

² Откр. 6:14.

³ Свт. Андрей Кесарийский. Толкование на Апокалипсис св. Иоанна Богослова. М.: [б.и.], 1884. С. 54–55.

⁴ Примечательно, что Флоренский в набросках к незаконченной критической статье на сборник именно это слово из стихотворения выписывает отдельно [Флоренский П.А. «Золото в лазури» Андрея Белого. Критическая статья // Контекст-1991. М.: Наука, 1991. С. 65].

обозначает нечто иное. Один из ключей к разгадке обнаруживается в письме Флоренскому от 28 июля 1904 г. Исчезновение времени сводит в одну точку противоположные начала, что актуально и для символа кругового движения из антитезисной части: «Но, освобождаясь от власти времени, *начало и конец* встают неожиданно перед нами»¹. Здесь же звучит и тема возрождения, и перехода от земного к небесному: «Мир сей – в пространстве и во времени, <...> “чувство” безвременности, конца есть залог и вместе с тем начало того, что “проходит образ мира сего” – конечно, это мир (с маленькой буквы), а не Мир. Чувство конца указывает нам, что *мы из “мирских” становимся “мировыми” гражданами*»².

Следовательно, «безвременье» у Белого соотносится со смыслом, который заложен в словах ангела в Откровении о том, что «не будет уже времени»³. Безвременье тогда не застывшее время, как часто оно понималось в классической литературе, но то же, что и вневременность⁴, и далее – вечность. Об этом пишет и Андрей Кесарийский, толкуя вышеупомянутый отрывок: «Когда и на самом деле не будет времени, измеряемого солнцем, но превосходящая счисление временное *жизнь вечная*»⁵. Схожие идеи высказывает и современник Белого – о. Иоанн Кронштадтский: «Наступит творчество в созидании нового, *вечного, постоянного, не нуждающегося в переменах дня и ночи*»⁶.

Возвращаясь к стихотворению, отметим, что лирический герой уже воспринял новый порядок бытия. Как и для самого поэта, для него «Вечность становится <...> прямой антитезой реальному пространственно-временному континууму»⁷. Таким образом, начало стихотворения

¹ Переписка П.А. Флоренского с Андреем Белым // Контекст-1991. М.: Наука, 1991. С. 30.

² Там же. С. 30.

³ Откр. 10:6.

⁴ Сорочан А.Ю. Преодоление времени: «Классические» и «модернистские» концепции // Безвременье как сюжет: статьи и материалы. Тверь: [б.и.], 2017. С. 4–5.

⁵ Свт. Андрей Кесарийский. Толкование на Апокалипсис св. Иоанна Богослова. С. 84.

⁶ Кронштадтский И. Начало и конец нашего земного мира: опыт раскрытия пророчеств Апокалипсиса: в 2 ч. Ч. 2. СПб.: [б.и.], 1904. С. 22.

⁷ Беренштейн Е.П. Вечность обретаемая и обретенная (Андрей Белый, «Золото в лазури») // Вечность как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2015. С. 140.

напоминает о варианте «унылой элегии». Эту близость в контексте колористической и звуковой символики текста отмечает Л.Ю. Парамонова: «Отсюда образ заката – типичный образ для элегических стихотворений, он, как известно, символизирует собой конец жизни, саморефлексию и подведение итогов»¹. Однако Белый ведет лирического героя дальше, согласно идее духовно пути «элегии о поиске идеала». Вертикальный хронотоп у него вписывается в идею энантиодромии, поскольку не только герой движется к вечности, но и к нему нисходит ответное движение в виде голоса. И хотя в финале он не пересекает границу миров – «полосу багряную» [Золото в лазури, 15], – и не достиг идеала, утвержденная возможность этого и близкий контакт с инобытием намечают потенциальное разрушение жанрового хронотопа.

Текст «Три стихотворения» также имеет трехчастную композицию, хотя не воспроизводит модель тезиса, антитезиса и синтеза. Здесь заметно использование психологического параллелизма с обращением к элегическому «осеннему» мотиву: «золотое вино // на склоне небес *потухает*» – «слово одно // знакомую *грустью* сжимает»; «*печалью* восторженно-пьяной» – «*дымкой* багряной»; «поет *облетающий* лес»; «*Не веришь* <...> что *прежнее* счастье возможно» – «приблизилась *тьень*» [Золото в лазури, 22–23]. Лирический герой возлагает венок – образ, отсылающий к траурной традиции, но также содержащий в данном тексте, согласно А. Ханзен-Лёве, религиозную символику противообраза тернового венца в «звездном венце (corona, “веночек”) небесной царицы»². Возлюбленная в стихотворении соотносится с «зачарованным сном» и «мечтой», т.е. нереальным или трансцендентным. Розы, из которых сделан венок, «вспыхивают огнями» [Золото в лазури, 23] – символика солнца вновь указывает на небесное начало, на идеал, к которому стремится

¹ Парамонова Л.Ю. Семантика цвета и цветозвук как средства создания лирического переживания в элегии А. Белого «Закаты» // Движение времени и законы жанра. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2014. С. 81.

² Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 275.

лирический герой. Таким образом, возлюбленная предстает в образе Софии-Марии.

Противопоставление земного и небесного пространств здесь воспроизводит модель из «Закатов». «Мир сей» с его временными координатами уступает место Миру: «Пусть *туманна* огнистая даль – // посмотри, как все *чисто над* нами»; «О, что значат печали мои! // В *чистом небе* так ясно, так ясно...» [Золото в лазури, 24]. Лирический герой приближается к выходу за пределы эмпирического мира и к соединению с небесной возлюбленной¹: «Белоснежный кусок кисеи // загорелся мечтой виннокрасной² [Там же]». Подобный мотив полета в инобытие с софийной возлюбленной и образ небесной свадьбы возникает в переписке Белого с А.А. Блоком в 1903 г., упоминается в ней и безвременье как свойство «идеального» трансцендентного пространства: «И шепчет, и шепчет: “В безвременье... на далекую родину... сквозь мир... улетим – сквозь мир улетим!...” Хочется крикнуть: “Милая, Незвестная, Дорогая... Что уж тут – летим!...” <...> О, на родину – на далекую родину – все мы несемся... Стоит только раздвинуть атлас Ее фаты»³.

В стихотворении вновь заметны отголоски «унылой элегии», особенно в осенней экспозиции. Но текст, как и «Закаты», продолжает развиваться в рамках «элегии о поиске идеала». Несмотря на предчувствие долгожданного идеала, Белый не обозначает четко смену позиции лирического героя, поэтому жанр не разрушается. Тем не менее, его

¹ Соприкосновение этого мира с небесным имеет еще одну точку, когда свет «озаряет кресты колоколен», т.е. сакральное в земном пространстве.

² Следует отметить, что красный цвет традиционно ассоциируется с жертвенной кровью Христа – эта символика выражена, в частности, через образ вина. Упоминание вина, наряду с мотивами красного цвета, тумана, тени и света в одном семантическом поле заставляет вспомнить отрывок из алхимического трактата-мистификации. В 1732 г. в Германии выходит книга «Hyle und Coahyl» под авторством Abtala Jurain, и переведенная, якобы, Johann Elias Müller. Текст претендует на большую древность: утверждается, что оригинал был написан на эфиопском языке, а затем переведен на латынь. В действительности же трактат является продуктом своей эпохи – XVIII в. Несмотря на это, он представляет типологический интерес. В частности, заслуживает внимания следующий фрагмент: «Возьмите каплю красного святого вина и позвольте упасть ему в воду. Вы тотчас увидите туман и глубокую тьму внизу в воде, как это было при первом Творении. Если капните второй раз, то увидите свет, выходящий из тьмы» [Jurain Abtala, Hyle und Coahyl. Hamburg, 1732. P. 53]. Так предполагается капнуть шесть раз, чтобы число соотносилось с днями творения мира.

³ Белый А., Блок А. Переписка. 1903–1919. С. 94.

деконструкция происходит в следующем стихотворении «Путь к невозможному», который может восприниматься как его продолжение. В нем уже воспроизводится не столько «внутренняя мера жанра», сколько элегический модус: «былое окинули взглядом», но понимают, что «его не вернуть» [Золото в лазури, 26]. Но затем точка зрения на мир изменяется, поскольку они «летят к невозможному рядом» [Там же], а путь шумит «временным водопадом», чтобы в итоге привести к «Вечности <...> желанной» [Там же]. Совершая восхождение к идеалу, лирический герой выходит за рамки элегии как жанра, но сохраняет элегический модус в своей точке зрения на мир.

Соответствующая тематика продолжает разворачиваться в стихотворении «Образ вечности», посвященном Бетховену. Согласно жанровой установке «унылой элегии», разочарованный лирический герой, достигнув старости, рефлексировал над прожитой жизнью, которую определяет как «загубленную». Однако далее нарушается структура развития лирического сюжета «унылой элегии», переходя к «элегии о поиске идеала», а затем и вовсе к деконструкции жанра. Время в тексте метафорически изображено как река¹, которая «кружится», что сближает его с образом сворачивающегося свитка, встреченного ранее. Лирический герой преодолевает рамки земного времени и пространства: «Мой челн² сквозь время, // сквозь мир помчится» [Золото в лазури, 39]. Из «мира сего» он вновь стремится в Мир, поэтому проходит «сквозь» – в «лучесветную даль». Пересекая границу земного и небесного, старику начинает «сниться радость» и во взгляде его «не увидишь печали» [Там же]. Он движется навстречу голосу («Чьи-то призывы желанные»), который рождается в высоте среди «солнечных струй златотканых» [Золото в лазури, 38], напоминающих символику мировой ткани и Золотого руна

¹ Если известный образ «реки времен» у Державина, который интертекстуально эксплуатировался в творчестве многих поэтов, подчеркивал разрушительную силу времени, то у Белого движение реки не «топит» лирического героя, но несет его к цели.

² Образ челна связан с мифом о Золотом руне. Однако он также встраивается в ряд элегической символики, где жизни могла быть представлена как плавание в лодке.

встреченную ранее. Объединяющим началом становится «образ возлюбленной, – Вечности»¹ [Золото в лазури, 39]. Персонифицированная вечность напоминает софийную героиню из предыдущих текстов.

Следует отметить, что вечность не всегда представлена как положительное явление. В одноименном стихотворении в разделе «Образы» она предстает «сказкою обманной» [Золото в лазури, 122]. Ее образ сопровождают и мортальные мотивы: «Безмирноблудная, увитая хитомом // воздушночерном, с головой поникшей // и с урной на плечах» [Там же]. Однако в том же разделе находится стихотворение «Старинному другу», в котором вечность в христианском контексте вновь приобретает значение достижимого идеала. Несмотря на то, что жанровая выраженность в этом тексте невелика, с вариантом «унылой» или «философской элегии» связан тип лирического субъекта – постаревшего, вспоминающего прошлое, размышляющего о собственной смертности. Вечность здесь торжествует над временем: «Поток столетий шаткий // в провалах темных Вечность прогоняла» [Золото в лазури, 141]. Но парадоксальным образом и она оказывается подвержена его течению: «Старела Вечность» [Золото в лазури, 142]. Над ней утверждается превосходство Христа, с чьим вторым пришествием происходит всеобщее воскресение мертвых. Для Белого оно понимается не в буквальном смысле, но как «сошествие Христа в сердце»². В данном тексте представлен уже не абстрактный идеал высшей реальности, воплощенный в солярном символе, но иной вариант, связанный с христианской верой.

В разделе «Прежде и теперь» уже само заглавие предполагает временную оппозицию прошлого и настоящего, важную для элегического жанра. Особое внимание заслуживают три идущих подряд стихотворения – «Заброшенный дом», «Сельская картина», «Воспоминание», – в которых

¹ Вероятно, Белый отсылает к цитате из книги Ницше «Так говорил Заратустра» (1883): «Никогда еще не встречал я женщины, от которой хотел бы иметь я детей, кроме *той женщины, что люблю я: ибо я люблю тебя, о Вечность!*» (пер. Ю.М. Антоновского, 1898) [Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого // Сочинения в 2 т.: Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 166].

² Литературное наследство. Том 105. С. 77.

вновь возникает тип лирического субъекта «унылой элегии», рефлексирующего над минувшим. Впервые Белый обращается к стилизации, и в хронотопе элегии появляется образ утраченной идиллии. Есть «теперь», которое ощущается негативно, а в окружающем пространстве заметен распад: «Из каменных *трещин* торчат // *поросшие мхи*»; «*тусклым* окном // *разрушенной башни*»; «*Старинная* мебель в *пыли*; // да люстры в *чехлах*»; «*запущенных* барских строений» [Золото в лазури, 80–81]. Но существует и «прежде», к которому мысленно обращен лирический субъект: «Грущу о былом»; «тоскуя о неге вчерашней»; «с тоской // обвеянный жизнью давней»; «старушка тонула забытым мечтаньем»; «старушка глядит из окна // Ей молодость снится» [Там же]. Здесь возникают характерные для жанра мотивы: молодость, о которой грезит старушка, ассоциируется с весной. Об идиллическом пространстве из прошлого намекает и упоминание рода, который также являлся предметом размышлений в «унылой элегии»: «Ах, где вы – любезные предки?» [Золото в лазури, 80] Но лирический субъект обладает индивидуальным сознанием, он пришел из внешнего мира, а его связь с родом утрачена. Пейзаж дополняет образ липы, встречавшийся у Бальмонта в схожем контексте (подробнее о символике см. 2.1): «Дуплистые липы // над домом шумят»; «И липы былое // почтили дыханьем» [Там же].

Стихотворение «Ты опять со мной» относится уже к «любовной элегии», но с необычным сюжетом. Специфическое построение текста предполагает, что происходящее – не реальность, а сновидение, где лирический субъект вначале переживает возвращение возлюбленной: «Ты опять со мной: // пришла из бездны времен» [Золото в лазури, 150] Однако она разрушает иллюзию, обращаясь к нему: «Мой друг, это только был сон» [Там же]. Сновидение принимает черты кошмара, возлюбленная предстает в образе умершей «в саване белом» [Там же], а в структуру текста вводится дополнительный голос – внешний субъект, который

настойчиво убеждает забыть любовь, побуждая отказаться от идеала: «Свистал ветер: “Забудь, // “забудь мечты”...”» [Золото в лазури, 150]. В финале происходит пробуждение, которое сопровождается возвращением светлой реальности. Возлюбленная оказывается живой, а окружающий пейзаж наполнен соответствующей символикой: «Проснулся – весна // в лазури дня. // Весна. // Ты, как прежде, глядишь на меня» [Золото в лазури, 151].

Стихотворение допускает двойственную интерпретацию. С одной стороны, оно может быть прочитано как выражение тревожного предчувствия неизбежной утраты, обусловленной течением времени в хронотопе элегии. С другой – представленный сон может трактоваться как аллегория самой жизни. В таком случае пробуждение, символически соотносящееся с весной и возвращением возлюбленной, оказывается выходом за пределы эмпирического бытия, актом метафизического преодоления смерти. Эта интерпретация коррелирует с философским суждением Шопенгауэра: «Мы бодрствовали и будем снова бодрствовать; жизнь, это – ночь, которую заполняет долгий сон, становящийся иногда гнетущим кошмаром»¹.

В стихотворении «Одиночество» наблюдается синтез двух жанровых традиций – элегии и баллады. Лирический субъект, испытывающий страдания от стремительного течения времени и чувство покинутости, напоминает об «унылой элегии»: «Старые образы в Вечность ушли» [Золото в лазури, 165]. Однако пространственная организация текста, прежде всего кладбищенский локус, выводит стихотворение за рамки элегии и сближает его с балладной поэтикой. Возникает образ ожившего мертвеца, гостя из иного мира, с которым, несмотря на отсутствие буквального пересечения границы между мирами, устанавливается форма коммуникации: «В железном гробу // чью-то я слышу мольбу»; «Губы бескровные шепчут мольбу... // Стонут в гробу» [Там же]. Иллюзорное

¹ Шопенгауэр А. Полное собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. С. 427.

присутствие мертвеца воплощается в деталях кладбищенского пейзажа: «Стонут деревья в холодном бреду» и «Ветер ночной // рвет мои кудри / рукой ледяной» [Золото в лазури, 165]. Еще одним текстом, сочетающим жанровые традиции – в данном случае послания и элегии, – является стихотворение «Жизнь», посвященное Г.К. Балтрушайтису. Наряду с непосредственным обращением к конкретному адресату, в тексте представлен характерный для послания, в том числе в синтезе с элегией, мотив чаши, сопряженный с темой дружеского пира. Как указывает М. Виролайнен, данный мотив часто сопровождают «напоминания о быстротечности жизни, и специфически оформленный мотив смерти»¹. У Белого двое друзей с «молодой душой» «сдвинули чаши», но, несмотря на свою юность, они «плакали молча» [Золото в лазури, 167], предчувствуя неминуемость старения, разлуки и смерти. Эти предчувствия обостряются во второй части стихотворения, где усилен эмотивный фон элегии (тоска, воспоминания, рефлексии над прожитым): «Года проходили... Угрозой седой», «вечерний, тоскующий час», «согбенный, я был пред тобой. // Ты, прошлое вспомнив, тихонько вздохнула, поникла седой головой» [Золото в лазури, 167–168]. В текст интегрирована метафора жизненного пути как морского странствия не только как отголосок мифа об аргонавтах у Белого, но и как типичная для элегической традиции: «Крылатая шхуна в туман утопала, // качаясь меж водных равнин» [Золото в лазури, 168]. Однако в третьей части настроение меняется – уныние уступает место надежде и утешению, выраженному через идиллический мотив возрождения в грядущих поколениях: «Наполним же чаши... // Пусть сердце забьется опять... // Не мы, так другие, так правнуки наши // зарю будут с песней встречать...» [Там же]. Таким образом, финал стихотворения содержит идейный выход из меланхолии через обращение к идее родового продолжения и третьему жанру – идиллии.

¹ Виролайнен М. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 292.

Эмотивный фон элегического жанра присутствует в ряде текстов – «Тоска», «Осень», «Грезы», «Северный марш», – где доминирует настроение меланхолической рефлексии «унылой элегии». Лирический субъект в этих стихотворениях оплакивает утраченную юность, ощущая иллюзорность пережитого: «Душу грусть обуяла. Все в тоске отзвучало»; «Или вспомнила вновь // ты весенние дни, // молодую любовь, // заревые огни? // Пролетела весна – // вечно горький обман...»; «Цветы, вспоминая минувшие дни, холодные слезы роняют // О сердце больное, забудься, усни...»; «Там нет никого... Это – грезы», «Вся жизнь – лишь обман, // а в жизни мы гости...» [Золото в лазури, 169; 171–173]. Молодость и сама жизнь интерпретируются как обманчивый сон, хотя в ряде текстов смерть не воспринимается как окончательное исчезновение, а осмысливается как возможное пробуждение в вечной, истинной жизни. Заключительным аккордом данного тематического блока становится стихотворение «Кладбище», но принадлежащее по своей сути уже не элегии, а балладному жанру. Здесь вновь появляется образ потустороннего посетителя, что возвращает к балладному сюжету и образности: «С тоской // там ходить житель гробовой. // И в стекла красные глядит, // и в стекла красные стучит» [Золото в лазури, 174].

В другом разделе стихотворение «Разлука» может быть отнесено к «любовной элегии», в которой через призму личного переживания раскрываются экзистенциальные и метафизические темы. Композиционно текст делится на три части, каждая из которых демонстрирует определенный этап внутреннего пути лирического героя. Поэтому отчасти можно сказать, что имплицитно в структуру текста заложены и черты «элегии о поиске идеала». В первой части воссоздается картина прошлого, наполненного счастьем и близостью с возлюбленной. В ее словах звучит уверенность в преодолении смерти, в способности любви противостоять разрушительной силе времени: «Нет, мы не умрем» [Золото в лазури, 213].

Однако во второй части наступает момент прозрения, лирический герой осознает неизбежность смерти и разлуки: «железный нас рок // разведет через несколько суток... // Над могилой» [Золото в лазури, 214]. Тем не менее, несмотря на трагизм происходящего, он начинает приходить к пониманию метафизических истин, которые ранее высказывала возлюбленная. Появляется религиозно-эсхатологический мотив, связанный с христианской идеей воскресения: «Мы увидимся вскоре <...> И приблизится день – // *день восстаний из гроба*». [Золото в лазури, 214–215]. Таким образом, вторая часть текста отмечена переходом от отчаяния к надежде.

В третьей части, несмотря на приобретенную веру, эмоциональный строй сохраняет элегическое напряжение: герой по-прежнему испытывает тоску, его сознание погружено в воспоминания о прошлом. Возникает мотив жизни как сна, неоднократно встречавшийся у Белого. Земное существование воспринимается как нечто эфемерное, второстепенное по отношению к подлинной реальности, где возможна встреча с возлюбленной: «О, жизнь, промчись туманно-грустным сном!» [Золото в лазури, 215]. Мотиву сопутствует образ тумана, который выполняет функцию преграды, отделяющей эмпирическое бытие от «идеального» места со своими пространственно-временными законами. Этот образ устойчив в культурной традиции, например, утопические Авалон и Тир на Ног (страна вечной молодости) в кельтской мифологии, Шамбала в интерпретации Н.К Рериха и т.п. У Белого же это пространство вписывается больше в христианскую традицию.

В стихотворении «Одиночество», посвященном Вл. Соловьёву, выражена характерная для «унылой элегии» сосредоточенность на невозвратимости прошлого: «Я вновь один. Тоскую безнадежно. // Виденья прежних дней, <...> рассеялись», «Не возродить... Что было, то прошло – // все время унесло» [Золото в лазури, 247]. Эти переживания окрашены предощущением смерти, которую символически сопровождают

образы кубка и огня: «Тому, кто пил из кубка огневого, // не избежать безмолвия ночного. // Недолго. Близится. С питьем идет <...> Уста мои кровавый огонь сожжет» [Золото в лазури, 247]. В данном контексте огонь приобретает не витальное, а мортальное значение. Как отмечает А. Ханзен-Лёве, это негативное сгорание у Белого соотносится с концептом смерти как необходимого условия, «чтобы родиться заново»¹. Однако для самого лирического субъекта потенция к возрождению остается неосознанной. Здесь также просматривается аллюзия на евангельский сюжет о чаше: слияние образов кубка и огня, окрашенного в «кровавые» тона (напоминает о крови Христа), отсылает к евхаристической символике воскресения через причастие.

Следует отметить, что в этом же тексте «горит огнями» и «двурогий серп», символизирующий танатологическое женское начало. Серп может быть соотнесен с образом косы – традиционного атрибута смерти. На уровне поверхностного прочтения в образе преобладает негативная семантика, однако серп как инструмент жатвы одновременно заключает в себе значение плодородия и потенциального возрождения. Несмотря на это, лирический субъект не способен осознать метафизический смысл смерти как перехода к иной форме бытия и ощущает лишь экзистенциальное одиночество. В финале стихотворения появляется туман, окончательно скрывающий истину. Если в стихотворении «Разлука» возлюбленная была проводником, приоткрывающим завесу инобытия, то здесь лирический субъект остается в духовной изоляции.

Стихотворение «На закате» продолжает традицию «любовной элегии», прежде всего в «земной» плоскости изображения расставания с возлюбленной. Здесь активно используется жанровая сезонная символика, отражающая эмоциональное состояние лирического субъекта: «весенний закат догорал», «твой тающий взор // видел призрак далекой зимы», «Ты

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 307.

ушла от меня. Между нами года <...> Почему же тебя, как тогда, // я люблю в эти серые дни?» [Золото в лазури, 253]. Возлюбленная напоминает образ из ранних стихотворений сборника, где она представляла царицей небесной, возвращающейся к своей истинной ипостаси. Но если тогда лирический субъект двигался по вертикали вместе с ней, то теперь он остается на земле. Возлюбленная уходит в «бесконечный простор», что подтверждается проникновением лазури в пределы эмпирического пространства: «Все, синяя, сливалось с лазурью вдали» [Там же]. Тучи и туман вновь выполняют функцию завесы, скрывающей высшую реальность, в которую уходит возлюбленная. Перед этим она сообщает, как и в тексте «Разлука», что земное бытие есть иллюзия: «Ты, вставая, сказала мне: “Призрак... обман...”» [Там же]. Вновь имплицитно в структуру включается «элегия о поиске идеала»: несмотря на боль утраты и тоску по прошлому, сохраняется намек на возможность преодоления линейного времени и надежду на восхождение к трансцендентному.

В следующей книге **«Пепел»** (1909) проблема жанра вписана в интересующий нас вопрос: определяющее значение имеет не столько отдельное стихотворение, сколько общая структура. Сам Белый подчеркивает это в предисловии: «Стихи, объединенные в циклы; циклы в свою очередь связаны в одно целое: целое – беспредметное пространство, и в нем оскудевающий центр России»¹. Прочитывая книгу с такого ракурса, например, Н.Н. Скотов жанрово определяет ее как поэму о России². Однако можно взглянуть шире, развивая идею формирования жанровой природы «вторичной целостности» книги из жанрового состава «первичных целостностей» стихотворений. В данном случае значение для понимания «Пепла» приобретает элегия. Важно упомянуть посвящение «Пепла» памяти Н.А. Некрасова, а также эпиграф из его стихотворения

¹ Белый А. Пепел. СПб.: Шиповник, 1909. С. 8. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Скотов Н.Н. «Некрасовская» книга Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. М.: Советский писатель, 1988. С. 151.

«Что ни год – уменьшаются силы...» (1861). Л. Силард справедливо отмечает, что в связи с Некрасовым в книге Белого «ощутимы традиции поэзии, ориентирующейся на разнообразные интонации народных песен»¹. Но немаловажным представляется и иной жанровый аспект его поэзии. Он впервые в элегии начинает исследовать тему человека «как жертвы существующих социальных условий»², которая появляется и у Белого. На протяжении всей книги чувство тоски и безысходности он усиливает посредством элегической «осенней» символики увядания, применимой не только к природе, но и к человеческому бытию: «Целует октябрьская стужа // Обмерзшие пальцы мои»; «Листвою желтой, блеклой, // Слезливой, мертвой мглой // Постукивает в стекла // Октябрьский дождик злой» [Пепел, 19; 26] и т.п. На этом фоне лирический герой переживает неотвратимость времени и ощущение экзистенциальной пустоты: «Слагаются темные тени // В узоры промчавшихся дней»; «Привязанность, молодость, дружба // Промчались: развеялись сном <...> Ужели я в жалобах слезных // Ненужный свой век провлачу?»; «Любовь, Мечта, весна и сладость – // Не возвратятся вновь» [Пепел, 16; 19; 120] и т.д. Он размышляет не только о собственном времени, но выходит на уровень исторической рефлексии, осмысляя феномен негативного «вечного возвращения» как повторение судьбы поколений в России. Пространственно это выражено в гегелевской «дурной бесконечности» в образах бескрайних, пустых полей. Истинная бесконечность (во временном плане – вечность) оказывается недостижимой. Лирический герой всегда замкнут в границах, которые отражены в символе круга, чаще всего представленного в виде колеса. Это сопоставимо с мыслью Шопенгауэра о жизни как о вращающемся, но неподвижном колесе: «Время похоже на прикрепленное колесо – оно *вертится с быстротою молнии, не двигаясь с места*, и его периферия остается всегда на

¹ Силард А. Андрей Белый. С. 159.

² Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра. С. 154.

одинаковом расстоянии от центра»¹. Н.Н. Скатов мотив кругового движения в цикле про железную дорогу (хотя, на наш взгляд, это применимо ко всей книге) связывает с Иксионовым² колесом³. Ф.М. Достоевский, один из ключевых авторов для Белого, формулирует подобную идею в устах черта в романе «Братья Карамазовы» (1880): «Да ведь теперешняя земля, сама-то биллион лет повторялась; <...> ведь *это развитие, может, уже бесконечно раз повторяется, и все в одном и том же виде, до черточки*»⁴. Этот мотив бесконечного кругового повтора находит типологические параллели в поэзии Белого: «Здесь встречаются дни за днями: // Ничего не ждут. // Дни за днями, год за годом: // Вновь за годом год»; «Сплетается сумрак крылатый // В одно роковое кольцо»; «Руками колесо // Докучливое вертит»; «Гремит и плачет колесо»⁵ [Пепел, 16–17; 22; 105].

Мотив кругового движения реализуется не только через образ колеса, но и в образе прялки и связанных с ней мотивах нитей жизни, судьбы: «Времени прялка // Вить // Не устанет нить // Веретена рокового» [Пепел, 241]. Как и колесо, веретено вращается вокруг собственной оси, возвращаясь к одной и той же точке. Но если, например, схожая образность у О. Мандельштама в стихотворении «Бесшумное веретено...» (1909) «ведет к осознанию преемственности (“непрерывно и одно”) и, как следствие, бессмертия»⁶, то у Белого, названное «роковым», оно воплощает замкнутость во времени.

¹ Шопенгауэр А. Полное собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. С. 437.

² Можно вспомнить, что в 1902 г. к этому мифу обращался И. Анненский в трагедии «Царь Иксион». Интересно, что «Трилистник вагонный» Анненского как раз сопоставляется Скатовым с сюжетом о железной дороге у Белого [Скатов Н.Н. «Некрасовская» книга Андрея Белого. С. 165], с той разницей, что первый поэт сосредотачивается на индивидуальной судьбе, а Белый, как и Некрасов, – на общей.

³ Там же. С. 162.

⁴ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т.15. Братья Карамазовы. Книги XI–XII. Эпilog. Рукописные редакции. Л.: Наука, 1996. С. 79.

⁵ Примечателен вариант образа колеса из стихотворения «Паук», сохранившийся в автографе: «Не мирового ль там хаоса // Забормотало колесо?» [Белый А. Собрание стихотворений 1914. М.: Наука, 1997. С. 395].

⁶ Александров И.А. Возвращение как элегический элемент в поэзии К. Батюшкова и О. Мандельштама // Новый филологический вестник. 2019. № 1(48). С. 99.

В контексте обращения к элегическому жанру уже упоминался Некрасов, поэтическая традиция которого повлияла на социальные мотивы в «Пепле». Отсюда и уточнение «биографии» лирического героя, упоминание среды, из которой он вышел. Белый обращается к типу «маленького человека», например, в стихотворении «Телеграфист», которое позднее в редакции книги 1923 г. вошло в состав поэмы «Железная дорога», что прямо отсылало к одноименному произведению Некрасова. Н.Н. Скотов считает, что в поэме у Белого «колесо начинает становиться центром, организующим всю структуру произведения, оказывается символом беспрестанного хода и круговорота жизни. <...> Нет ни одного образа или мотива, который бы не был возобновлен буквально или в варианте»¹. Справедливо распространить эту идею и на всю структуру редакции книги 1909 г.

Белый наследует традицию «исторической элегии». Для него важна тема национальной идентичности, при этом без патетики государственной мощи. Напротив, он показывает неприглядные стороны страны. Однако размышления о своей принадлежности к России для лирического героя принципиальны. Несмотря на безысходность образов окружающего мира, он называет родными даже угнетающие деревенские пейзажи, а Россию – «моя», «Мать». Л. Силард подчеркивает, что такая раздвоенность в целом характерна для развития «младших символистов» в те годы, а в «Пепле» это отразилось как «проблема соотносимости хаоса и порядка, тени и света»² через призму судьбы России. Лирический герой лишен обвинительного тона в отношении своего поколения, и тем более не призывает к возрождению величия. Он лишь фиксирует неизменность исторического круга. На индивидуальном уровне человек замкнут в границах линейного времени, а на уровне историческом – в повторе ошибок. Это хорошо отражают слова Н.Н. Скотова о подмене понятий в

¹ Скотов Н.Н. «Некрасовская» книга Андрея Белого. С. 156.

² Силард А. Андрей Белый. С. 158.

лирическом сюжете книги: «Бесконечное (“бог”, “время”), не ставши окончанием, стало конечным, а конечное (“дача”, “куплет”, “кисейная шаль”) стало бесконечным»¹.

Однако «Пепел» включает и личностный уровень, связанный с переживаниями самого поэта. Здесь от судьбы страны совершается переход к судьбе лирического героя. Основной темой, по словам Белого, стало: «Мое бегство из города в виде всклокоченного бродяги, грозящего кулаком городам, или воспевание каторжника; этот каторжник – я»². Говоря об этом, он цитирует строки из стихотворений, входящих в завершающий книгу цикл «Горемыки». В первом стихотворении – «Изгнанник» – лирический герой покидает город, представляющий собой негативное пространство, скрытое «мглой», символически препятствующей видению истины. Сам же герой осознает себя ее носителем. Его позиция противопоставляется окружению в рамках борьбы вечного и временного: «Там я года *твердил о вечном* // В меня бросали вы камнями. // Вы в *исступленьи скоротечном* // Моими тешились мученьями» [Пепел, 223]. Лирический герой, о чем свидетельствует упоминание его «седин» и «серебряных волос», уже прожил значительную часть жизни, что неизбежно актуализирует элегическую тему размышления о прошедшем. И хотя за пределами города «в полях» он наблюдает признаки упадка, именно там ощущается большая свобода по сравнению с урбанистической средой. Его постоянное движение – стремление достичь утраченного идеала зорь периода сборника «Золото в лазури». В цикле вновь проявляется и амбивалентное отношение к России. Несмотря на осознание трагичности ее образа, лирический герой не может отказаться от чувства любви к родине: «Россия, увидишь и любишь, // Твой злой полевой небосклон» [Пепел, 227]. Можно заметить, что даже

¹ Скотов Н.Н. «Некрасовская» книга Андрея Белого. С. 159.

² Белый А. Начало века. М.: Художественная литература, 1990. С. 510.

оставаясь замкнут в границах «мира сего», взгляд его обращен к небу как символу другой реальности.

Постепенно в цикле усиливаются моральные мотивы, впервые отчетливо обозначенные в «Хулиганской песенки» о дружбе со скелетом. Эта шутовская образность, сопрягающаяся с трагическим содержанием, по справедливому замечанию Л. Силард, характерна для поэтики Белого и часто связана с традицией юродства, а также с образом «опасного двойника Христа»¹. Первое находит отражение в цикле в том, что лирический герой изгоняем за истину, не принятую окружающими. Второе проявит себя в цикле позднее. Кроме того, стихотворение потенциально отсылает и к культурной традиции «пляски смерти». Хотя сам танец в тексте отсутствует, сохраняется характерный мотив абсурдности мирской суеты и осмеяние духовенства: «Как ходил за гробом поп: // Задымил кадилом нос» [Пепел, 231]. В определенной мере уместно говорить и о влиянии балаганной традиции, где Смерть выступала одной из масок персонажей. Подобным образом скелет становится маской лирического героя, напоминающей о неизбежности смертной участи: «Жили-были я да он: // Подружились с похорон» [Там же].

В стихотворении «Вспомни!» первоначально возникает контрастная по отношению к предыдущему тексту картина: воспоминания о возлюбленной и о лете, воплощающем жизненный расцвет. Однако финальная строфа вводит интонационный поворот. Лирический герой возвращается в настоящее, где продолжается тема забвения и смерти: «При дороге ветром взмыло // Мертвые цветы. // Ты не любишь: ты забыла – // Все забыла ты» [Пепел, 233]. Далее в стихотворении «Побег» он обращается к героине, которая находится на грани смерти: «Твои очи, сестра, остеклели», «Ты лицом, побелевшим, как снег», «Дай мне бледную, мертвую руку – // Помертвевшую руку свою» [Пепел, 234]. Лето сменяется осенним пейзажем, символизирующим состояние «сестры». Последняя

¹ Силард А. Андрей Белый. С. 157

строка вынесена отдельно, подчеркивая трагическое одиночество лирического героя: «Я бегу... А ты?» [Пепел, 235]. Следующее стихотворение «Осень» представляет собой логическое продолжение «Побега», где окончательно фиксируется смерть героини: «Мои пальцы из рук твоих выпали. // Ты уходишь – нахмурила брови» [Пепел, 236].

Далее следует стихотворение с характерным заглавием «Время». Здесь, в том числе посредством лексических повторов, подчеркивается циклическое течение времени, охватывающее не только исторический, но и индивидуальный уровень: «Слетают весны. // Слетают зимы» [Пепел, 238]. Время соотносится с самой смертью, Белый обращается к известному культурному образу старика с косой: «Коси, коси ты, – // Коси ты, // Старик родимый!» [Пепел, 239]. Такой облик смерти начинает формироваться в Средневековье, где коса понимается как символ жатвы человеческих жизней, перекликающийся с библейской метафорой «жатвы душ» (Откр. 14:14–16). Кроме того, образ старика восходит к аллегории времени в фигурах Кроноса и Сатурна, также изображаемых с косой и бородой. В одиночестве, без поддержки возлюбленной, лирический герой не способен продолжать путь, предвосхищая собственную смерть: «Паду со вздохом // Под куст ракиты» [Там же].

Особое внимание следует уделить символике ракитового куста, поскольку он соотносится не только с судьбой конкретного лирического героя, но и с образом России в книге в целом. Ракита глубоко укоренена в русской фольклорной традиции и часто ассоциируется с бедой и местом смерти: «Под ракитовым кусточком, // Его желтые кудри // Вихорем в поле разносило, // Его черные брови // Черные вороны расклевали»¹ («Гибель пана»); «Зародилось // Горе от сырой земли, // Из-под камешка из-под серого, // Из-под кустышка с-под ракитова»² («Горе»); «Во когтях-то он держит черна ворона, <...> Част ракитов куст; // Под кустиком беда лежит

¹ Народные баллады. М.-Л.: Советский писатель, 1963. С. 100.

² Там же. С. 216.

// Беда лежит – тело белое, // Тело белое молодецкое»¹ («Ох вы горы, мои горы, вы высокия...»). Похожая сюжетная ситуация со смертью под кустом ракиты встречается в вариантах песен «Под ракитою зеленой...» и «Черный ворон...». Куст ракиты и ворон, как видно из примеров, часто соединяются в одном контексте. В цикле у Белого тоже упоминается «старый черный ворон» [Пепел, 229]. Можно привести пример и не из народной поэзии: «Ворон к ворону летит, // Ворон ворону кричит <...> В чистом поле под ракитой // Богатырь лежит убитый»². Пушкинский перевод восходит к шотландской народной балладе «The twa corbies», где, разумеется, никакой ракиты нет. Поэтому ее появление именно в русском переводе весьма значимо. И здесь следует перейти ко второму важному смыслу ракинового куста – олицетворение России. Связь ракиты с родным пейзажем прослеживается у ряда поэтов. В контексте мотива бегства и пути ракита появляется у А.Н. Апухтина и А.М. Жемчужникова, напр.: «Дорога старая видна. // И по дороге неизбитой // Звонки проезжих не гудят, // И лишь таинственно ракиты // По сторонам ее стоят»³ (Апухтин, «Старая дорога», 1854); «Там скрипят обозы, там стоят ракиты <...> По Руси великой, без конца, без края, // Тянется дорожка, узкая, кривая»⁴ (Апухтин, «Проселок», 1858); «Долгий век доживая, ракита <...> могучею жизнью забыта. // Не нужна никому; далеко от жилья; // На просторе родном одинока»⁵ (Жемчужников, «Старая ракита», 1898). Показательно, что одиночество и старость ракиты у этих поэтов совпадает с состоянием лирического героя в цикле Белого.

Обратимся к финальному стихотворению «Пепла» – «Успокоение», уже упоминавшемуся в связи с образом «прялки времен». Его первая часть открывается изображением «скорбных далей зимы» [Пепел, 241] (затем

¹ Фольклорные сокровища московской земли. Т. 2. Традиционные необрядовые песни. М.: Наследие, 1998. С. 437.

² Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 3.1 Стихотворения 1826–1836. Сказки. С. 123.

³ Апухтин А.П. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1991. С. 44.

⁴ Там же. С. 104–105.

⁵ Жемчужников А.М. Избранные произведения. М.-Л.: Советский писатель, 1963. С. 217.

возникают «саван» и «вуаль» зимы), говорящие о надвигающейся смерти. Из локуса, напоминающего тюремный, герой наблюдает за «вихрем бешеных лет» [Пепел, 241], который приближает его к концу. Под тюрьмой в данном случае можно понимать метафизическое пространство времени как цикла вечного возвращения: «Жизнь распыляется сном – // День за днем. <...> Плачу: мне жалко // Былого» [Там же]. Вновь актуализируется и мотив жизни-сна как неистинной реальности.

Смысл образов из второй части стихотворения становится понятен с учетом биографического подтекста: «Мне на грудь оконный *крест*. // Пусть к углу сырой палаты // *Пригвоздили* вновь меня» [Пепел, 242]. Слияние тюремного пространства и больничной палаты с мотивом распятия соотносится с воспоминаниями Белого: «Считая меня “безумцем”, которого участь – распятие в камере сумасшедшего дома»¹. Речь идет о мнении Эллиса относительно Белого, однако не стоит понимать такое отношение к нему как негативное, ведь ранее он приводит следующие слова: «“Помни, что в желтом доме находят убежище лучшие” <...> “Безумец” же есть комплимент». «Успокоение» посвящено Л.Л. Кобылинскому, который схожим образом отреагировал на «Северную симфонию» Белого: «Книга написана погибшей душой; писал – безумец»². Образ безумца продолжает тему юродства, а через мотив распятия вводится образ двойника Христа, который порождает «необходимости определить свою сущность, сущность поэта (Кто я?)»³.

Одна из строк второй части перекликается с цитатой из стихотворения М.Ф. Якубовича «Человек» (1891) из цикла «Кара и Акатуй», которую Белый приводит в эпизоде разговора своего отца с ним самим и Кобылинским, ср.: «Но с поднятым челом и с возгласом “Свобода”...»⁴ и «Повисал над вами с миром // Мертвенным челом»

¹ Белый А. Начало века. С. 58.

² Там же С. 53.

³ Силард А. Андрей Белый. С. 157.

⁴ Якубович П.Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1960. С. 173.

[Пепел, 243]. Белый меняет интонацию на противоположную. Более того, в поэме Якубовича присутствуют мотивы, созвучные не только финальному стихотворению, но и всему циклу «Горемыки». Герой «Человека» направляется в «обетованный край своих *лазурных снов*, <...> Шатаясь, падая под *ношей крестных мук*»¹, что типологически близко духовному пути и страдальческому состоянию лирического героя Белого. Но если у Якубовича тот заявляет, что «Листы я вырву зла, скажу: *погибни, тьма!* // Скажу: *зажгись, рассвет!*»², то в «Успокоении» он «*тьмой распят* в блеске дня» [Пепел, 242].

В третьей части становится окончательно ясно, что лирический герой Белого не способен преодолеть власть времени и вернуться к утраченной духовной полноте, символически воплощенной в образе угасших зорь: «Воздеваю бессонные очи – // Очи, // Полные слез, и огня, // Я в провалы зияющей ночи, // В вечеряющих отсветах дня» [Пепел, 244]. Цикл вписывается в «элегию о поиске идеала», где герой, однако, не способен даже начать вертикальное восхождение. В отсутствии Софии-проводника, он обречен на бесконечное возвращение и неспособность вырваться из круга земного бытия, при этом обладая знанием об «идеальном» пространстве. На уровне же всей книги Белый усиливает трагизм «исторической элегии», где индивидуальное и национальное сливаются в замкнутости вечного повторении одних и тех же ошибок.

Стихотворения, вошедшие в следующую книгу стихов «Урна» (1909), создавались одновременно с текстами для «Пепла». Обе книги проникнуты пессимистическим настроением, однако акценты в них расставлены по-разному: если в «Пепле» доминирует историческое, надличностное измерение, то в «Урне» на первый план выходит биографический контекст и личное переживание. Белый прямо указывает на основную интонацию: «Впервые встает лейтмотив сборника “Урна”.

¹ Якубович П.Ф. Стихотворения. С. 173.

² Там же. С. 174.

Вот лейтмотив этого времени: “Покоя не найдут они: // Пред ними протекут отныне // Мои засыпанные дни // В холодной, в неживой пустыне”. “Они” – Блоки»¹. В литературном отношении работа над «мрачными»² стихами, сопровождалась обращением к поэзии Пушкина, Баратынского и Тютчева³. Хотя Белого интересовали не столько жанрово-тематические особенности их поэзии, сколько метрико-ритмическая организация стиха. Что касается философских текстов, то Белый вновь читает Канта, что отразилось в цикле «Философическая грусть».

В структуре сборника большинство разделов имеют ярко выраженные жанровые заголовки. Два из них прямо апеллируют к элегии. Во-первых, цикл «Тристии» номинацией восходит к «Скорбным элегиям» (Tristia). Овидия. Во-вторых, цикл «Думы» – жанр, повлиявший на развитие «исторической элегии». Кроме того, кольцевая композиция сборника организована обращением к жанру послания в первом и последнем цикле – «В.Я. Брюсову» и «Посвящения». На элегическое звучание книги указывает также эпиграф, взятый из текста Баратынского «Разуверение» (1821): «Разочарованному чужды // Все обольщенья прежних дней...»⁴ Это стихотворение первоначально публиковалось в составе цикла под заголовком «Элегии», а затем отдельно с подзаголовком «Элегия». В предисловии Белый прямо называет одну из главных для книги тему, глубоко укорененную в элегической традиции – «раздумье о бренности человеческого естества»⁵. Но он противопоставляет «мертвое» и «живое» «я». Смерть не мыслится как окончательное исчезновение, а скорее как переход к «истинному» «я», пробужденному к искомому идеалу.

¹ Литературное наследство. Том 105. С. 118.

² Там же. С. 378.

³ Там же.

⁴ Баратынский Е.А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. Стихотворения 1818–1822 гг. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 236.

⁵ Белый А. Урна. Стихотворения. М.: Гриф, 1909. [б.с.]. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Первая тема, развиваемая в сборнике, находится в рамках «унылой элегии» – рефлексия над невозвратимым прошлым: «Воспоминание о том, // Что пролетело так бесследно»; «Нам никогда друг друга не вернуть» [Урна, 32; 37]. Особенно примечательно, что в цикле «Зима» воспоминания о «былом» дважды соотносятся с конкретным локусом – «тихим уголком» [Урна, 34–35]. В жанровой традиции послания и элегии наименование «уголок» закрепилось за отдаленным от лирического субъекта идиллическим пространством, напр.: «Простой, укро́мный уголок, // В тени лесов уединенный»¹ (Жуковский, «Стихи, сочиненные в день моего рождения», 1803), «Прийти, с остатком дней, в свой *отчий уголок!*»² (Жуковский, «Опустевшая деревня», 1805); «В *смиранный уголок* // Приди под вечерок»³ (Батюшков, «Мои пенаты», 1811–1812); «Блажен, кто на просторе // В *укромном уголке*»⁴ (Пушкин «Городок», 1815), «Вдали столиц, забот и грома, // Укрыться в *мирном уголке*»⁵ (Пушкин, «Послание к Юдину», 1815) и т.д.

Но все же центральное место в цикле «Зима» занимает не столько «унылая», сколько «любовная элегия» с элементами «элегии о поиске идеала», что, в частности, отразится в развитии вертикального хронотопа в финале. Хотя в цикле присутствует очевидный автобиографический подтекст, связанный с отношениями Белого с Блоком и его супругой Л.Д. Блок (Менделеевой), в контексте темы диссертации более значимым представляется анализ лирического сюжета вне привязки к биографическим реалиям. Цикл выстраивается как рефлексия, связанная с утратой возлюбленной, при этом тексты объединены структурной и семантической оппозицией между прошлым и настоящим, что подчеркивается через повтор мотивов и лексических конструкций.

¹ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. С. 58.

² Там же. С. 67.

³ Батюшков К.Н. Сочинения: в 2 т. Т. 1. С. 208.

⁴ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 1. Лицейские стихотворения 1813–1817. СПб.: Наука, 1999. С. 89.

⁵ Там же. С. 156.

Лирический герой пребывает в промежуточном, пограничном состоянии между внешней реальностью и внутренним миром (сном, воспоминанием, думой). Возлюбленная выступает в роли медиатора между этими сферами, однако граница оказывается размыта. Уже в первых стихотворениях – «Зима» и «Ссора» – план реальности двоится: в первом герой сидит у камина, во втором – тоскует по возлюбленной, которая будит его у того же камина и признается в чувствах: «”Очнись: ты спал, и я спала...” // Не верю ей, сомненьем мучим. <...> “Люблю, не уходи же – верь!...”» [Урна, 28]. В стихотворении «Я это знал» образ возлюбленной разворачивается через параллелизм уподоблений, что создает двойственную природу женской фигуры, одновременно земной и фантастической: «*Уснувший дом. // И мы вдвоем. // Пришла: // “Я клятвы не нарушу!...” // Глаза: но синим, синим льдом // Твои глаза зеркалят душу. <...> Так это ты (ужель, ужель!), // Моя серебряная дева // (Меня лизнувшая метель // В волнах воздушного напева), // Свивая нежное руно, // Смеясь и плача над поэтом, – // Ты просочилась мне в окно // Снеговым, хрупким белоцветом? // Пылит кисей кисейный дым. // Как лилия, рука сквозная... // Укрой¹ меня плащом седым, // Приемли, скатерть ледяная*» [Урна, 29–30]. Мотив сна продолжает задавать неопределенность образа возлюбленной², а вместе с ним и параллелизм уподобления, выстраивающий парадигматический ряд: возлюбленная – метель – руно (овечья шерсть как снег) – белоцвет – кисейный дым (полупрозрачный метущий снег, отсюда и образ «сквозной» руки) – плащ – скатерть (как сугробы) – зеркальное тело (лед).

¹ По замечанию А. Ханзен-Лёве, «женский образ покрыва соединяет в себе эротическую функцию закутанности и укрытости (в снежном покрывале и под ним) с танатической символикой замерзания насмерть под снежным саваном» [Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 488]. Эта амбивалентность совпадает с двойственностью зимы в целом в рассматриваемом цикле: несмотря на преобладание мортальных мотивов, в ряде случаев зима предстает и в более светлом ключе, что конкретно здесь отсылает к пушкинской традиции изображения этого времени года.

² Заметим, что она говорит о любовной клятве, что отсылает к предыдущему стихотворению, подтверждая, что возлюбленная во всех текстах цикла – одна женщина.

Особую значимость приобретает здесь образ зеркала, связанный как с классическим выражением «глаза – зеркало души», так с символическим указанием на истинную суть женского образа. Однако в тексте глаза «зеркалят», т.е. не отражают, а преломляют внешнюю реальность. С одной стороны, этот мотив подчеркивает сложность и неоднозначность возлюбленной. С другой, когда лирический герой восклицает: «Давно все знаю наизусть. // Свершайся, роковая сказка!» [Урна, 29], становится очевидно, что речь идет не столько о героине, сколько о нем самом в ее восприятии. Не исключено, что здесь скрыт и мотив сглаза, ведь возлюбленная несет в себе определенную опасность, особенно в связке с зимней стихией. Как отмечает М.Л. Спивак, Белый на протяжении всей жизни опасался магической силы взгляда, что нашло отражение и в его творчестве¹.

В образе зеркала также реализуется одна из ключевых концептуальных оппозиций поэтики Белого – симметрия и асимметрия. Как указывает З.Г. Минц, в символистской модели мира «Вселенная как удвоенный мир состоит, таким образом, из частей, зеркально отображающих друг друга»². В данной структуре отражение становится не просто формой дублирования, но способом взаимоотражения лирического героя и возлюбленной, души и видимого мира. Зеркальность у символистов, по замечанию З.Г. Минц, «выражает идею мирового изоморфизма; соотнесенности земного и небесного»³. В цикле «Зима» этот принцип реализуется через систему бинарных оппозиций: прошлое – настоящее, жизнь – смерть, потустороннее – посюстороннее, земля – небо, время – вечность и т.д. Эти антиномии не просто противопоставлены, но часто синтезируются в тексте, что позволяет говорить о зеркальности как о способе художественной организации поэтического мира цикла.

¹ Спивак М.Л. Андрей Белый: между мифом и судьбой. С. 152.

² Мельникова Е.Г., Минц З.Г. Симметрия – асимметрия в композиции «III симфонии» Андрея Белого // Поэтика русского символизма. С. 132.

³ Минц З.Г. Зеркало у русских символистов // Поэтика русского символизма. С. 129.

Наряду с зеркальностью в тексте возникает мотив «прозрачности», противостоящий ей. Если зеркало, по наблюдениям А. Ханзен-Лёве, убивает *realiora*, то прозрачность, напротив, становится «посредником между двумя сферами бытия и сознания»¹. Прозрачность, связанная с возлюбленной, акцентирует ее амбивалентность: она одновременно предстает как земная женщина и как существо, принадлежащее к трансцендентной реальности.

В следующем стихотворении «Весна» лирический герой вновь обращается к зеркальному образу: «Из зеркала, грустя, отображенье, – // Из зеркала кивает на меня» [Урна, 31]. Здесь мотив двойничества приобретает временное измерение. Отражение символизирует не просто «другого», но версию героя из прошлого. Зеркало становится проводником в ментальное пространство, где прошлое и настоящее сосуществуют, смыкаясь в единой точке восприятия: «*Как прежде, у окна вдвоем <...> Уехала она... <...> Не примиренье, не забвенье // В успокоенье чую я <...> Истома улетающего дня... // Рояль... Ревнивое забвенье*» [Там же]. Прошлое возникает не только как факт памяти, но и как активный элемент внутренней реальности, перетекающий в настоящее и формирующий его через эмоциональную интонацию. Далее стихотворение «Воспоминанье» развивает эту линию, представляя полноценный эпизод из прошлого. Он предельно связан с внешним, предметным миром, однако в тексте этот мир оказывается внутренне обусловленным, ирреализованным в настоящем: его локус – ментальная сфера лирического героя. Это подчеркивается как заголовком, так и повтором образа рояля, перешедшим из предыдущего стихотворения. Роялю противопоставлен образ «плачущего рожка» [Там же], который восходит к традиции жанра идиллии, в данном случае уже вынесенной за пределы мира лирического героя. Заключительная строфа стихотворения, графически отделенная от основного текста горизонтальной чертой, фиксирует возвращение к настоящему. Однако

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 44.

последующее развитие цикла – в стихотворениях «В поле» и «Совесть» – вновь возвращает к миру воспоминаний и фантазий. Эти тексты объединяет рефрен: «Непоправимое мое // Припоминается бывшее... // Припоминается ее // Лицо холодное и злое» [Урна, 33; 35]. Повтор, помимо смысловой нагрузки, выполняет функцию ритмической и концептуальной сцепки внутри цикла. Лирический герой покидает идиллический «тихий уголок», и, оказавшись вне «малого» мира, приближается к смерти: «В метель застыл я лдяным комом» [Урна, 35].

В стихотворении «Раздумье», что уже очевидно из его названия, он вновь сосредоточен на внутреннем мире, переживая одиночество и потерю возможности воссоединения: «И снова я один // Бреду, судьба моя, сквозь ряд твоих годин. <...> Мой одинокий, мой далекий друг, – // Далекий, далекий и одинок твой путь: // Нам никогда друг друга не вернуть» [Урна, 37]. Однако уже в следующем стихотворении «Ночь» внимание переносится на внешний мир. Центральным образом становится обозначенное время суток, смысловое наполнение которого концентрируется в следующих строках: «Разъята надо мною пасть // Небытием слепым, безгрезным. // Она свою немую власть // Низводит в душу током грозным. // Ее пророческое дно // Мой путь созвездьями означит» [Урна, 38]. Ночь, по замечанию А. Ханзен-Лёве, традиционно объединяет в себе антиномические начала: «Смерть и возрождение, гроб и колыбель, глубина и высота. Ночь – это <...> небесное, космическое “поле” всего сотворенного»¹. Ночь соотносится и с женским началом, что сближает ее с образом героини, проходящей через весь цикл. В стихотворении «Стезя» ночь выполняет заявленную ранее функцию проводника, каким некогда была и софийная возлюбленная из «Золота в лазури». Теперь же ее образ не столь однозначен. Движение сквозь ночь обозначает переход в иное измерение – «твердь», которая одновременно символизирует смерть и

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 365.

перерождение. В финальном стихотворении цикла, «Смерть», вечерняя заря, возникающая на небе, оказывается предвестником гибели: «В волнах зари умри!» [Урна, 40]. По сути, лирический герой совершает своеобразное возвращение к зорям, только не в прежнем «светлом» контексте. Он укрыт «броней» из «крепких льдин», однако они издают «хрупкий, хрупкий хруст» [Там же], что вновь подчеркивает двойственность поэтических образов. Смерть «сметает» героя в «твердь», в то время как жизнь предстает как «снежный, краткий // Сквозной круговорот» [Урна, 41]. Здесь круговое движение символизирует земное бытие – не вечность, а повторяющийся цикл, аналогичный мотиву возвращения, уже звучавшему в книге стихов «Пепел». Этому круговому движению противопоставлено вертикальное устремление – трансцендентный вектор, направленный за пределы земного: «взлетая в сумрак шаткий» [Там же].

Таким образом, поэтический цикл выстраивается через соотношение духовного и внешнего пути лирического героя, в котором ключевыми мотивами становятся одиночество, утрата, смерть и возможность преображения. Структура цикла отражает эволюцию восприятия: от субъективной боли к универсальному космологическому осмыслению бытия. Вместо статичного горевания о прошлом Белый предлагает динамику – процесс внутреннего преодоления. Характерное для элегии напряжение между конечным и бесконечным получает в цикле пространственное воплощение: круговое движение, символизирующее земное, сменяется вертикальным.

Для сборника «Урна» имеет значение творчество Пушкина, что прослеживается и в особенностях элегии в цикле «Зима». Как подчеркивает В.А. Грехнёв, «в лицейских элегиях Пушкина время всецело условно, оно, если можно так выразиться, легко растяжимо и в прошлое, и

в будущее»¹. Подобная временная структура характерна и для цикла Белого: границы между прошлым и настоящим оказываются размытыми, сознание лирического героя – раздвоенным. Более того, уже в середине цикла он предчувствует и предсказывает собственную смерть, вследствие чего его взгляд обращен не только в прошлое, но и в будущее. Образ прошлого у Белого демонстрирует сходство с пушкинскими элегиями: воспоминания, даже если и намечают былое счастье, не столько прославляют утраченный идеал, сколько транслируют страдание связано с переживанием о нем. Герой неспособен освободиться от власти памяти. Подобное внутреннее напряжение характерно и для Пушкина, у которого прошлое «чаще всего мучительно, оно обжигает память. Одинаково мучительно и расставание с минувшим, и его неустрашимое присутствие в настоящем, и боль забвения»². Сходство прослеживается и в аспекте диалогической природы элегии: «Даже погружаясь в себя, лирическая мысль Пушкина одновременно устремляется навстречу другому сознанию»³. У Белого наблюдается аналогичная тенденция: лирический герой не только обращается к возлюбленной, но и слышит ее голос, оформленный в виде прямой речи. Однако он переосмысляет их контакт поскольку, как уже отмечалось, сознание героя и возлюбленной отражают и вливаются друг в друга.

В цикле «Зима» обнаруживается типологическое родство и со «Скорбными элегиями» Овидия, хотя логично было бы ожидать присутствия античных реминисценций преимущественно в разделе «Тристии». Обращение к Овидию тем более вероятно, учитывая интерес Белого к творчеству Пушкина в период работы над «Урной», ведь для того «Скорбные элегии» имели особое значение. В данном случае можно говорить об осознанном или хотя бы внутренне мотивированном обращении к овидиевскому опыту.

¹ Грехнёв В.А. Лирика Пушкина... С. 174.

² Там же. С. 181.

³ Там же. С. 220.

Сходство с Овидием особенно ярко проявляется в системе мотивов и образов. Повторяющиеся мотивы снега и льда у Белого несут в себе не только ассоциации с физическим холодом и суровой зимней природой, но и символизируют духовную смерть, понимаемую у обоих поэтов как «смерть заживо»¹. Схожа формируемая посредством этих мотивов картина пространства – замкнутого, сурового, опасного, враждебного. Ветер в различных его вариантах – еще один общий образ. У Овидия «в физическом пространстве <...> стужу приносит с собой леденящий ветер из “закраин” земли. Именно он делает снег “вечным”»². Для Белого эта стихия тоже становится вестником зимы и гибели: «Кругом крутые кручи, // Смеется ветром смерть» [Урна, 40].

Тематика изгнания у Белого может быть соотнесена с овидиевской, пусть и вызвано оно разными обстоятельствами. У Овидия изгнанничество обусловлено внешними, общественно-политическими причинами, в то время как у поэта-символиста оно проистекает из личной драмы – отвержения возлюбленной, отдавшей предпочтение другому: «Но стал помехой их досугу. // Они так ласково меня // Из дома выгнали на вьюгу» [Урна, 35]. Однако в обоих случаях изгнание тесно сопряжено с темой одиночества. По наблюдению М.Л. Гаспарова, именно Овидий впервые вводит тему одиночества в элегическую традицию и определяет способы ее выражения. У римского поэта одиночество имеет характер внешнего состояния. Его можно назвать одиночеством обстоятельств, в отличие от романтического чувства, которое означало бы одиночество «от ощущения себя “лишним” человеком»³ или же осознанно выбранный путь как цели. По Овидию такое состояние «не естественное свойство человеческой природы»⁴, и чтобы справиться с переживаниями, поэт выражает «их через

¹ Гаспаров М.Л. Овидий в изгнании // Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 1: О поэтах. С. 207.

² Чеснокова Т.Г. Зима в Томах и «зима» в Аду: еще раз о переключках между Данте и Овидием // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 2. С. 49.

³ Васинева П.А. Проблема одиночества в духовном измерении романтизма // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. 2015. № 4 (232). С. 94.

⁴ Гаспаров М.Л. Овидий в изгнании. С. 208.

внешние признаки»¹. У Белого начальное состояние одиночества рождается из внешней причины – утраты любви, но затем, в отличие от Овидия, трансформируется в экзистенциальное ощущение фундаментальной оторванности человека от другого: «Мы *искони одни*» [Урна, 37]. Несмотря на кажущуюся сосредоточенность на внутреннем, граница между двумя планами реальности у Белого стирается. Как и у Овидия, внутреннее состояние активно визуализируется посредством природных образов, часто через параллелизм уподобления, а иногда и без него, через прямое описание стихийных явлений, как описание бури у римского поэта.

Общими чертами для Белого и Овидия становятся постоянная рефлексия лирического героя над собственным страданием, обращенность к прошлому и устойчивое стремление к адресации. В связи с этим уместно напомнить слова М.Л. Гаспарова о том, что: «Элегия с древнейших времен ощущалась как монолог обращенный»². В частности, «Скорбные элегии» представляют собой жанровое сочетание элегии и послания. В европейской традиции элегия чаще всего имела форму медитативного монолога, однако в поэзии XIX в. происходит ее постепенная диалогизация, вызванная проникновением других жанровых форм. Разумеется, субъектная структура в цикле Белого является отражением тенденций литературного процесса. Однако постоянная адресация вполне может быть понята и как отсылка к овидиевской модели.

Наконец, значительное внимание у Овидия уделено категориям времени. Согласно наблюдению М.Л. Гаспарова «четыре главные темы: невзгоды изгнанника, память друзей, милость властей, сила поэзии <...> соотносятся как настоящее, прошедшее, будущее и вечное»³. У Белого, как уже было отмечено, временные пласты тесно переплетены. Однако тематическая структура обнаруживает определенные аналогии: изгнание (в

¹ Гаспаров М.Л. Овидий в изгнании. С. 207.

² Там же. С. 211.

³ Там же. С. 208.

эмоционально-психологическом смысле) соответствует настоящему, воспоминания о возлюбленной – прошлому. Отличие заключается в трансформации будущего: у Белого оно связано с мистическим преображением через смерть.

Элегическая традиция проявляется и в текстах других разделов – «Разуверения», «Философическая грусть» и «Думы». Однако не все произведения в них соответствуют жанровым ожиданиям. Например, стихотворение «Ночью на кладбище» акцентирует внимание на значимом для элегии локусе, но при этом не следует ее жанровой модели. Встречается также текст под названием «Эпитафия», заглавие которого отсылает к жанру, близкому элегии. Но помимо краткости формы, стихотворение имеет мало общего с традиционной литературной эпитафией: оно не представляет собой ни высказывание лирического субъекта, скорбящего по умершему, ни имитацию обращения умершего к прохожему. Скорее, это реплика лирического субъекта, находящегося в загробном мире – «стране теней». От элегии в тексте практически ничего не остается, за исключением одного элемента: упоминания того, что лирический субъект «почил душою юной» [Урна, 79], что напоминает об устойчивом для «унылой элегии» образе рано умершего юноши, чаще всего поэта.

Среди текстов, вызывающих особый интерес, можно выделить из цикла «Разуверения» стихотворение «Сантиментальный романс», посвященное В.Ф. Ходасевичу. Воспоминания о погибшей возлюбленной в нем постепенно перерастают в фантазию о ее возвращении: «Все мнится, друг – // Ты смертный одр оставишь, // И будем мы // Друг друга лицезреть» [Урна, 49]. Подобная сюжетная ситуация характерна как для sentimentalного романса, так и для элегии. Однако проблема усугубляется отсутствием четких жанровых границ литературного романса. Как отмечает В.И. Никкарева, литературный романс и элегия

являются смежными жанрами¹, схожими по настроению, сюжетным ситуациям и т.п. По ее мнению, отличительной чертой романа является установка на чужое сознание как на собственное². В стихотворении Белого, напротив, реализуется элегическая ситуация, когда, как отмечает Н.Л. Лейдерман, лирический субъект «обращаясь к Другому, ведет разговор внутри себя и для себя»³. В.И. Никкарева также подчеркивает, что для сентиментального романа характерно «обращение не к адресату как таковому, а к его образу»⁴, что в большей степени соотносится с текстом Белого. В романе, по сравнению с элегией, недоступность возлюбленной чаще объяснялась тем, что она ему изменила или же изначально не отвечала взаимностью⁵, у Белого их разделяет смерть.

В романе, как и в элегии, важной составляющей является психологический параллелизм⁶. У Белого фоном служит интерьер комнаты, в который проникает природное начало через открытое окно. Причем природа не столько отражает чувства лирического субъекта, сколько олицетворяет саму умершую возлюбленную: «Ночь дышит в зале // Бархатною тьмой» и «Вздыхая, плешь // Из тьмы укор немой» [Урна, 49]. Ветер в стихотворении превращается в стихию, слитую с образом возлюбленной, его шорохи и дыхание обретают голос, что усиливает диалогизм, более характерный для элегии, чем для романа: «Отходишь ты: // Продышит в окна лепет – // “Прости” продышит, // Прошуршит листом...» [Урна, 51]. Ветер не только создает, но и разрушает иллюзию, напоминая о том, что место, в котором находится лирический субъект, давно опустело: «Войдет сквозняк, // Пугливо в грудь ударит <...> Рванет чахлы» [Урна, 50]. Роднит его как с героем романа, так и с

¹ Никкарева Е.В. Сентиментальная традиция в поэтике литературного романа // Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки. 2012. № 4. С. 237.

² Там же. С. 234.

³ Лейдерман Н.Л. Теория жанра: исследования и разборы. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. С. 336.

⁴ Никкарева Е.В. Образ изгнанника в литературном романе конца XVIII –первой половины XIX века // Проблема изгнания: русский и американский контексты: сборник материалов международной научно-практической конференции. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2017. С. 141.

⁵ Никкарева Е.В. Сентиментальная традиция в поэтике литературного романа. С. 235.

⁶ Там же.

элегическим героем то, что возврат к возлюбленной невозможен¹. Несмотря на осознание этого, он не готов примириться с утратой: «Друг друга нам, // Увы, не лицезреть ... // «Подруга юная, – // Ответь, ответь! // О, где же ты?...» [Урна, 51].

О значении для стихотворения не только элегии, но и сентиментального романа² справедливо говорить, поскольку Белый прибегает к стилизации, ориентируясь на время, когда данный тип романа вошел в русскую литературу (конец XVIII – начало XIX в.). Для этого он активно использует соответствующую лексику: «одр», «лобзанье», «отжени»³, «перлами», «емлют» и т.п. Некоторые выражения являются устойчивыми стилистическими конструкциями эпохи⁴. Например, выражение «смертный одр» стало устойчивым тропом, начиная с А.Д. Кантемира, и встречается, в частности, у В.В. Капниста в сюжетно близкой «Оде на смерть Плениры» (1794): «Осень уж ее мертвит, // На жену ль взгляну драгую – // Смертный одр пред ней стоит»⁵. Сравнение слез с жемчугом также было распространенным приемом в поэтике того времени, ср.: «Сладостные очи // Из мглы слезами, // Перлами горят» [Урна, 50] и «Во *перлах* слез, в росе живой: // Я током слез моих омою // Растерзанную грудь тоскою // И оживлю в ней – мир драгой»⁶ (А.Ф. Мерзляков, «Вечер», 1797); «Напрасно приближаюсь к гробу, // Тебя желая воскресить; // И *слезны перлы* хладну злобу // Бессильны, слабы умолить»⁷ (А.И. Клушин, «Роза», 1792). В обоих приведенных примерах, как и у Белого, раскрывается мотив утраты: в первом случае – идиллии, во втором – возлюбленной. Оба стихотворения принадлежат жанру элегии.

¹ Никкарева Е.В. Образ изгнанника в литературном романсе... С. 144.

² Помимо очевидной в виде указания на жанр в заглавии.

³ Это слово активно употреблялось в поэзии и раньше середины XVIII в., например, в одах Ломоносова и Тредиаковского.

⁴ Кроме прочего, об эпохе свидетельствует упоминаемая в тексте реалья – лампа «кинкет», которая использовались до появления керосиновых ламп.

⁵ Капнист В.В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. Стихотворения. Пьесы. М.-Л.: Издательство академии наук СССР, 1960. С. 121–122.

⁶ Мерзляков А.Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1958. С. 197.

⁷ Поэты XVIII века. Том 2. Л.: Советский писатель, 1972. С. 325.

Строка Белого «Немой любви // Невольное признание!» [Урна, 49] потенциально отсылает как минимум к двум источникам. Во-первых, к стихотворению «Признание» (1840) Фета, ориентирующееся на жанр послания, ср.: «Простите мне *невольное признание!* // Я был бы нем, когда бы мог молчать»¹. Во-вторых, к стихотворению «Мы спорили долго – до слез напряженья...» (1882) Надсона, ср.: «И *молча* тогда подошла ты к рояли, // Коснулась задумчиво *клавиш немых*, // И страстная *песня любви* и печали, // Звения, из-под рук полилася твоих...»². У последнего появляется образ рояля, играющего важную роль и у Белого. Кроме того, «песня любви и печали» – фактически определение романса. Поэтому выбор жанрового заглавия у Белого указывает не только на литературную традицию, но и на музыкальный образ, где игра на рояле сопровождает появление и исчезновение героини: «Открыть рояль, // Поет и плачет клавиш» и «Рояль открыть: пусть в звуках // Страстный трепет // Проплачет, – // Прорывает о былом» [Урна, 49; 51].

Влияние элегической традиции прослеживается в стихотворениях «Разуверенье»³ из одноименного раздела и «Пустыня» из раздела «Философская грусть». Их ключевой темой становится бренность человеческого бытия, противопоставленная идее посмертного существования, как это заявлено в предисловии к книге. В «Разуверенье», с одной стороны, изображена земля, которая «мертва», где лирического героя тревожат «холодных дум холодные волненья» [Урна, 56]. С другой, существует противопоставленное ей некое «там» – «иные земли» [Там же], которым, однако, он не верит. Между ним и адресатом, под маской которого скрывается софийная возлюбленная, ощущается дистанция: «Ты – искони в краю чужом, далеком...» [Там же]. Так и в цикле «Зима» «искони» одиноким ощущал себя герой потому, что друг его был

¹ Фет А.А. Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1839–1863. СПб.: Академический проект, 2002. С. 18.

² Надсон С.Я. Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 2001. С. 187.

³ Напомним, что в качестве эпиграфа к книге Белый использует цитату из одноименной элегии Баратынского.

«далекий». По сути, речи идет об одном типе возлюбленной, которая изначально не принадлежала к «миру сему», но обитала за его пределами, в отличие от лирического героя. В финале стихотворения появляется категория «бездвременья», знаменующая встречное движение со стороны Софии-посредника, и прежний скепсис исчезает: «Бездвременную боль разуверенья // Бездвременье замостит слезным током» [Урна, 56].

Эта же возлюбленная обнаруживается в стихотворении «Пустыня», по-прежнему разделенная с лирическим героем: «Ушла. И вновь мне шлет „прости“...» [Урна, 74]. Он, именуемый «разубежденным» (что отсылает к Разуверенью), остается на земле, испытывая разочарование и осознавая власть времени над ним: «Зачем мне жить, на что мне кровь?»; «За годом год – бегут года»; «Века летучилась печаль. // Она летучится и ныне. // Погаснет жизнь... И гаснет даль. // Чего-то нет; чего-то жаль. // И я один в моей пустыне» [Урна, 75]. Однако голос возлюбленной вновь обращается к герою: «Из бездны времени несется <...> Далекий, невозвратный зов, // Как милый голос раздастся» [Там же]. Финал стихотворения предвещает возможное воссоединение: «Летите, быстрые года – // Туда, где синева сквозная // Не изменяет никогда. // Бегут года – несут туда. // Ты – там. Ты ждешь. Ты – кто?.. Не знаю» [Урна, 76].

Образ «синевы сквозной» указывает на небесное пространство. Синий цвет у Белого ассоциируется с небесной лазурью и связан с образом Софии. Эпитет «сквозная» отсылает к мотиву прозрачности, также встречающемуся в цикле «Зима» (напр., «рука сквозная»). В частности лилия прямо указывает на контакт, происходящий в «Разуверенье» и «Пустыне», ведь этот флористический образ у символистов, по замечанию А. Ханзен-Лёве, связан «с мистическо-эротическим явлением <...> небесной, в той или иной мере, Жены»¹. Она свидетельствует о визионерской способности героя на границе перехода между жизнью и

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 615.

смертью увидеть *realiora*. Само небо также «выступает в качестве сферы “прозрачности”, разделяющей *realia* и *realiora*, посюстороннее и потустороннее»¹.

Кроме прозрачности, связь с циклом «Зима» в стихотворении «Пустыня» выражена и в мотиве снега. Возлюбленная изображается «в снегах – всегда, всегда...» [Урна, 75], что напоминает снежную деву из цикла, ср.: «Так это ты (ужель, ужель!), // Моя серебряная дева» [Урна, 29]. Наряду с лирическим героем и возлюбленной появляется третий персонаж: «Она – моя. А *ты*? Не знаю» [Там же]. Он предстает как «синий инок», «холодный король», порожденный облаком; принадлежит к небесному пространству и окружен религиозными атрибутами: над ним «венеч лучится кроткий», а в его руках «стрекочущие четки» [Там же]. Помимо внутренней взаимосвязи с лирическим сюжетом, образ восходит и к биографическим истокам, связанным с А.А. Блоком и Л.Д. Блок. В литературном плане Белый отсылает к «Земле в снегу» (1908), в частности, «серебряная дева» напоминает о стихотворении «Снежная дева», а образ инока воплощен в одноименном блоковском стихотворении. Однако подробное сопоставление выходит за рамки жанрового анализа.

И в цикле, и в стихотворении подчеркивается одиночество лирического героя, ср.: «И я один в моей пустыне» и «Один – в потоке снеговом...»; «Я шел один своим путем»; «Грядущу, грядущу – один» [Урна, 75; 32; 35; 40] и т.д. Возлюбленная и «синий инок» далеки от него. Если в «Золоте в лазури» он в меньшей степени чувствовал собственную инаковость, то уже в «Пепле» был изгоняем за «истину». В «Урне» он в принципе подвергает сомнению возможность стать частью Мира, вечности. Однако, как следует из предисловия, Белый дает положительный ответ: пробуждение к «истинному Я» возможно, а вот воссоединение с софийной героиней не утверждается напрямую. Это вписано в вариант

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 392.

«элегии о поиске идеала», который реализуется в «Разуверенье» и «Пустыне». Следует отметить, что духовный путь лирического героя, обязательный для данной разновидности элегии, описан в значительной степени в разделе «Философическая грусть», где зыбкость земного бытия противопоставляется идеалу трансцендентной реальности: «Рассеется она, как дым: // Она не жизнь, а тень суждений» [Урна, 66]; «Жду темя // В струях Леты // Смытую» [Урна, 67]; «Вдали – иного бытия // Звздоочитыя убранства... // И, вздрогнув, вспоминаю я // Об иллюзорности пространства» [Урна, 69].

Следует остановиться на последнем разделе сборника – «Амурные стихотворения»¹, несмотря на то, что он может показаться отклонением от основной темы. Обращение к нему необходимо для уточнения образа возлюбленной и понимания трансформации интонаций всего произведения. Раздел включает два стихотворения – «Скромная любовь» и «Роскошная дева». Если ранее Белый следовал стилизации, то в данном разделе заметно ироническое преломление темы. В предыдущих частях сборника любовь представлялась в возвышенно-трагическом свете, но здесь она приобретает приземленный, даже пародийный характер, что говорит о смене стратегии жанровой модификации. Ирония создается, в том числе, за счет контрастов и смысловых противоречий: любовь, названная «скромной», по сути таковой не является. Лирический герой, например, бесцеремонно наблюдает за предметом своего влечения: «С тех

¹ Сам выбор слова «амурные» настраивает читателя на определенный тон. Постепенно в литературе эпитет стал употребляться не для обозначения чего-то серьезного, а как игриво-шутливое выражение об отношениях. Особенно часто это встречается у М.Е. Салтыкова-Щедрина и А.П. Чехова, напр.: «Казалось бы, что кабаньей жене надлежало бы более интересоваться тем, что в Глупове о сю пору не заведено женской гимназии, нежели *амурными похождениями* поросенкова брата» [Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 3. Невинные рассказы. 1857–1863. Сатиры в прозе. 1859–1862. М.: Художественная литература, 1965. С. 468.] («Сатиры в прозе. Клевета»), «А самый процесс сослеживания *“амурной интриги”* так и мелькал до сих пор перед глазами, словно живой» [Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 13. Господа Головлевы. 1875–1880. Убежище Монрепо. 1878–1879. Круглый год. 1879–1880. М.: Художественная литература, 1972. С. 179.] («Господа Головлевы»), «Если в уезде случалась какая-нибудь *амурная кувырколлегия*» [Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 5. Рассказы. Юморески. 1886. М.: Наука, 1976. С. 482.] («То была она!»), «Молодцы женщины по части амурных деталей, страсть, какие молодцы!» [Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 1. Рассказы. Повести. Юморески. 1880–1882. М.: Наука, 1974. С. 222.] («Скверная история (Нечто романообразное)») и т.п.

пор побеждаю печаль я, // Взобравшись к себе на чердак. Амалья!¹.. Амальяна талья!.. // Я вас не забуду никак!» [Урна, 133]. Если в цикле «Зима» он, изгнанный и страдающий, погибал в сугробах, то теперь скрывается в них, подглядывая за возлюбленной: «Все прячусь в сугробах и кочках // Под окнами милыми я» [Там же]. Центр внимания смещается на чувственное начало любви: «Приди, поцелуй мой и жарок, // И страстен: приди – я влюблен» [Урна, 134].

Пафос резко снижается за счет намеренного использования уменьшительно-ласкательных суффиксов и речевых клише, отсылающих к «сладостному слогу» легкой любовной поэзии конца XVIII – начала XIX в. Обращения к возлюбленной «ангелочек», «дружочек» и т.п., а также образ пары в виде голубей отсылают к литературным штампам той эпохи, ср.: «С голубкой воркует и бьется // Крылом молодой голубок»² [Там же] и «С Миленой позднею порою, // Под тенью скромного леска, // Мы видели, как меж собою // Два *разыгрались голубка*. Любовь моя *воспламенилась*»³ (Капнист, «Вздых», 1799); «Осталась – и трепетной рукою // Взял руку ей счастливый пастушок. // “Взгляни, – сказал, – *с подругой голубок* // Там *обнялись* под тенью лип густою!”»⁴ (Пушкин, «Рассудок и любовь», 1814) и др.

Образный ряд, противопоставляющийся возвышенной символике предыдущих циклов, включает и флористический образ: «Где *красный герани* цветочек // Листочек колышет в окне» [Урна, 133]. Лилия, традиционно ассоциирующаяся с духовной женственностью, здесь вытесняется геранью – обыденным, бытовым символом. Характерно, что герань неоднократно появляется в прозе А.П. Чехова как элемент

¹ Очевидно, имеется в виду Амалия Ризнич, в которую был влюблен Пушкин.

² С учетом того, что стилистика текста близка рассмотренному ранее «Сантиментальному романсу», следует упомянуть, что тут может скрываться отсылка к романсу И.И. Дмитриева «Стонет сизый голубок...», который, в том числе, цитирует Пушкин в одном из стихотворений: «Играть умела также на гитаре // И пела: Стонет сизый голубок» [Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 5. Поэмы 1825–1833. М.: Воскресенье, 1994. С. 86]. Образ гитары возникает и у Белого в следующем за «Скромной любовью» тексте «Роскошная дева».

³ Капнист В.В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 151.

⁴ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 1. С. 37.

обстановки, связанной с мещанским бытом: «На окнах герань, кисейные тряпочки. На тряпочках сытые мухи»¹ («Приданое», 1883); «Окна завешены кисейными занавесочками, сквозь которые краснеют блекнувшие цветы герани»² («Лишние люди», 1886); «Пахнет геранью и карболкой»³ («Необыкновенный», 1886) и т.п. У Н.С. Лескова в повести «Полунощники. Пейзаж и жанры» (1891) герань названа среди «купеческих»⁴ цветов. Купечество, которое часто изображалось в литературе XIX в. отнюдь не комплементарно, ассоциируется с материальным началом, что и отразилось в тексте. Это соответствует описанию героини «Скромной любви» – ее «пухленькие щечки» [Урна, 133] противопоставлены эфемерной «руке сквозной».

Стихотворение «Роскошная дева» сохраняет мелодраматический, экзальтированный тон, выраженный в восклицаниях: «О, слезы, о, грезы, о, сон!» [Урна, 135]. Обращение «О, дева» и эпитет «знойная» отсылают к той же эстетике. Эти интонации вызывают ассоциации с пародийным оттенком строк Муравьева: «Ты знал, о Томсон, зной, // Что девы российские внушают и зимой»⁵. Представление любви становится откровенно чувственным, что выражается в образах «бесстыдниц-птиц» и в сцене любовных встреч в беседке, скрытой «в шиповнике укромном» [Там же], который устойчиво ассоциируется в литературе с эпизодами свиданий.

Важен для любовной темы и образ гитар, которые «рокочут, рыдают» [Там же]. Хотя гитара в русской поэтической традиции нередко ассоциировалась с тихой, грустной песней, в данном случае реализуется противоположное значение страстной и шумной музыки, часто соединяемой с южным темпераментом, напр.: «Исполнен отвагой, // Окутан плащом, // С гитарой и шпагой // Я здесь под окном»⁶ («Я здесь,

¹ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 2. Рассказы. Юморески. 1883–1884. М.: Наука, 1975. С. 188.

² Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 5. С. 199.

³ Там же. С. 354.

⁴ Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 9. М.: ГИХЛ, 1958. С. 121.

⁵ Муравьев М.Н. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1967. С. 172.

⁶ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 19 томах. Том 3.1. С. 239.

Инезилия...», Б. Корнуолл, пер. Пушкина, 1830); «Звенит испанская гитара – // О, не завидуй, ангел мой! // Все песни пламенной Гюльнары, // Все звуки трепетной гитары»¹ («Две невольницы», Лермонтов, 1830). Образ гитары нередко возникает в сюжетной ситуации исполнения серенады под окнами или балконом возлюбленной. У Белого в первом стихотворении лирический герой наблюдает за возлюбленной под окнами, а во втором появляется и балкон: «О, голос любви безрассудный, // Балкон, золотой небосклон» [Урна, 135]. Характерны и детали внешности соперника: «Колбочий и жгучий брюнет – // Поэт... Горделиво, стыдливо // „Я – твой” над тобой он поет: // Под сливой своей альмавивой // Взмахнет и замрет: и зовет» [Там же]. Упоминание «альмавивы»² отсылает к «Севильскому цирюльнику» (1773) Пьера де Бомарше, где Альмавива, по имени которого плащ и получил название, ждал под окнами возлюбленной Розины и исполнял серенаду. У Белого этот образ предельно пародийный. Он иронизирует, противопоставляя «горделивое» и «стыдливое» в одном описании. Употребление клише «жгучий брюнет» отсылает к беллетристике конца XIX – начала XX в., где выражение часто встречается у таких авторов, как Н.А. Лейкин, Н.Э. Гейнце, А.Н. Будищев. В этом контексте звание «поэта» также воспринимается иронически, подчеркивая то, что соперник является не истинным творцом, а скорее графоманом.

В «Амурных стихотворениях» Белый последовательно разрушает образ куртуазной, идеализированной любви. Лирический герой говорит возлюбленной: «Я – твой», обещая служение, но вместо возвышенного идеала Прекрасной Дамы перед ним оказывается обыкновенная земная женщина, которая вполне достижима. Даже образ розы в финале цикла переосмысливается: это уже не символ Софии, а «атласные, красные розы»

¹ Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. С. 58.

² Реалия помогает определить примерное время действия в стихотворении – конец XVIII в. или первая половина XIX в., что соответствует и стилистике обоих стихотворений. Позднее плащ альмавива начал выходить из моды.

[Урна, 136], возможно – узор на платье героини, но не эмблема возвышенного чувства.

Образ алмаза, встречающийся в циклах «Зима» и «Алмазный напиток», также получает новое значение, ср.: «Пусть за стеною, в дымке блеклой // Сухой, сухой, сухой мороз, – // Слетит веселый рой на стекла // *Алмазных, блестящих стрекоз*» [Урна, 26] («Зима»); «Вскипит алмазом звезд, – // Да пьет душа из глаз // *Алмазный ток* окрест» [Урна, 87] («Алмазный напиток»); «Роскошная, чудная дева // Дрожит, поцелуем дарит! // А мраморный лебедь из зева // *Алмазные токи* струит. // Летайте над ними, *стрекозы!*» [Урна, 136] («Роскошная дева»). В первых двух случаях алмаз символизирует воздушную, небесную субстанцию и продолжает мотив визионерской «прозрачности». В «Алмазном напитке» визионерским даром обладает поэт, который, соприкасаясь с алмазным током, создает «душистый стих».

Но, вероятно, данный образ связан и с текстами Вл. Соловьёва о красоте. В качестве метафоры он использовал встречаемые у Ницше образы угля и алмаза: «Красота алмаза всецело зависит от просветления его вещества, <...> мы должны определить красоту как преобразование материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала»¹. Последнее связано с визионерской способностью лирического героя Белого, которая и помогает ему преобразовывать материю, «просветлять» ее. Относится это и к образу возлюбленной, который отсылает к мифу о плененной Мировой душе и ее освобождении из земного мира.

В «Амурных стихотворениях» акцент смещается в сторону материального, чувственного начала, лишённого признаков одухотворения: «алмазные токи» упоминаются не в контексте небесной или визионерской сферы, но в сцене любовного свидания и исходят не от звезд, а из фонтана. Согласно концепции Вл. Соловьёва, «красота есть только воплощение в чувственных формах того самого идеального

¹ Соловьёв Вл. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. СПб.: Просвещение, 1911–1914. С. 41.

содержания»¹. У Белого это соотношение нарушено: в пределах поэтической книги данные уровни противопоставлены друг другу.

Анализ финального раздела позволяет заключить, что внутренняя двойственность, пронизывающая книгу на различных уровнях, сохраняется и при обращении к жанровым моделям. Если почти до самого конца лирический герой в рамках «элегии об идеале» стремится возвыситься, то последняя часть деконструирует жанровую установку, отрицая само существование такого идеала.

В последующих поэтических сборниках Белого (имеются в виду лишь издания полных собраний стихотворений, а не отдельные произведения как, например, поэма «Первое свидание», 1921), присутствует элегически модус, поскольку эмоциональная тональность ряда текстов в них нередко совпадает с ореолом элегического настроения. Но устойчивые жанровые константы элегии при этом не прослеживаются. Лишь в сборнике **«После разлуки. Берлинский песенник»** (1922) обнаруживаются следы элегической традиции. Сам автор в предисловии подчеркивает, что представленные в книге стихотворения являются результатом экспериментов с формой и мелодикой стиха, вследствие чего жанровый аспект отступает на второй план.

Тем не менее, в этот период жизни поэта тема воспоминаний, обращение к прошлому – характерные черты элегического дискурса – приобретают особую значимость. Это находит выражение как в круге чтения («перечитываю Вл. Соловьёва»², «Заново вглубляюсь в поэзию Блока»³), так и в собственных произведениях – он пишет воспоминания о Блоке. 1922 г. обозначен им как «ужасный»⁴, каждый месяц которого представляет «бессмысленное бытие»⁵. Как подчеркивает М. Пьяных, обращение к прошлому в поэзии Белого этого времени не является

¹ Соловьёв Вл. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. С. 76.

² Литературное наследство. Том 105. С. 472.

³ Там же. С. 473.

⁴ Там же. С. 474.

⁵ Там же. С. 477.

индивидуальной особенностью, а обусловлено более широкой тенденцией: переход от эпической проблематики к интимно-лирическому началу. Общей тенденцией становится не «пафос преобразующего движения от прошлого к будущему», а «”отступление” в глубину прошлого, воспоминания о прошлом»¹.

Эта установка на воспоминание в «Берлинском песеннике» определяется, прежде всего, личной историей Белого – переживаниями, связанными с А.А. Тургеневой. В данной книге реализуется сюжет «любовной элегии» не только в стихах, но и в реальной биографии автора: спустя годы поэт отправляется к Тургеневой с надеждой возродить прежние чувства, однако, по законам жанра, возврат к прошлому невозможен. Со стихотворения «Поется под гитару» до «Маленький балаган на маленькой планете “Земля”» лирический сюжет строится вокруг утраты возлюбленной. К этому прибавляются размышления о бренности человеческого существования, власти времени, что неизменно сопровождается печалью и меланхолией лирического героя: «Вниз убегающие // Года, // Поднимающие // Туманами – // Серебряные // Грусти...»; «Капли падают тысячи лет... // Моя в веках перегорающая грусть»; «Но время бросило свой безразличный крап. // Во всех различиях – все то же, то же, то же»; «видишься опять», «все, что прежде было», «далекую тебя», «Метание – // По дням, // По месяцам, годам», «Перемелькала // Жизнь, // Пустой, прохожий рой»². Центральной становится тема бессмысленного возвращения – череда неудачных попыток оживить прошлое: «Которое, я рву // (В который раз), // Которое, – в который // Раз восходит» [После разлуки, 63]. Если вначале обращение к прошлому сопряжено с попыткой воскресить утраченное чувство, то затем образ возлюбленной трансформируется, приобретая демонические

¹ *Пьяных М.* Певец огневой стихии // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. М.: Советский писатель, 1988. С. 264.

² *Белый А.* После разлуки. Берлинский песенник. Петербург-Берлин: Эпоха, 1922. С. 49, 52, 58, 61. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

черты, насыщаясь смертными мотивами и напрямую ассоциируясь со смертью: «Ты смотришь с неприветом», «Исчезновение, глаза мои закрой // Рукой суровою, рукою ледяною»; «Ты – тень теней... // Тебя не назову. // Твое лицо – // Холодное и злое...»¹ [После разлуки, 61–62].

Размышления конечности мира касаются не только любовной линии. В предпоследнем² стихотворении – «Я» изображена апокалиптическая картина «мира, охнувшего от муки», где «Бога нет» [После разлуки, 107;119]. Один из ключевых негативных образов текста – «красный тать»³. Еще в статье «Священные цвета» (1903) Белый писал о значении красного как воплощении враждебного начала⁴: «Здесь *враг* открывается в последней своей нам доступной сущности – в *пламенно-красном* зареве адского огня. Следует помнить, что это – последний предел относительности – призрак призрака, способный, однако, оказаться реальнее реального, приняв очертания змия: <...> Это – *Марево*, это горят остатки *пыли*, посеянной на человеке; это – *в глазах у нас*»⁵. В письме к Блоку того же года он развивает эту мысль: «Со времен грехопадения между белым лучом и нами – *серая пыль*, а белое сиянье, *засеренное пылью*, дает подобие *красного цвета*. Огненно-красное – это обман, это – отношение серого к сверкающей белизне и обратно. <...> Красное не безусловно, а феноменально, относительно»⁶. Эти смыслы заметны и в стихотворении, пусть размышления о цвете датируются практически десятью годами ранее. «Красный тать» выходит из марева, которое, как и пыль, застилает глаза людям: «Острым рогом // Из *тумана* – там, на нас //

¹ Это вторит образу возлюбленной из цикла «Зима» в «Урне», ср.: «Припоминается ее // *Лицо холодное и злое*» [Урна, 33;35].

² Последнее стихотворение – посвящение М.И. Цветаевой, поэтому стихотворение «Я» можно назвать завершающим, тогда как посвящение является своеобразным послесловием.

³ Можно предположить, что «красный тать» становится также и метафорой, обозначающей коммунистов, пришедших к власти в России. Это подтверждает и отрицание Бога в тексте. Во втором параграфе второй главы диссертации говорилось о том, что революция и гражданская война воспринималась интеллигенцией в эсхатологическом ключе, что сохраняется и у Белого.

⁴ В этой статье Белый уточняет второе, сакральное значение красного цвета, соотнося его с жертвенной кровью Христа. Однако при соединении с серым оттенком он утрачивает свою возвышенную символику и приобретает негативную, дисгармоничную окраску.

⁵ Белый А. Собрание сочинений. Т. 8. С. 95.

⁶ Белый А., Блок А. Переписка. 1903–1919. С. 43.

Грозится // Встать»; «Утопатываем // Мы – // В разъедающие // Очи, // В нападающие // Тьмы!» [После разлуки, 105; 114]. Серый цвет имплицитно представлен в образе тумана, тем более что в предыдущем тексте – «В горах» – он прямо описывается и связывается с гибелью: «Смерти серые туманы» [После разлуки, 97]. Как ясно из письма, этот цвет скрывает от человека инобытие Вечности. От него же уводит и «красный тать».

Противопоставление времени и Вечности становится особенно очевидным в следующем эпизоде, где враг отождествляется с первым: «Время, – <...> Поднимай, – // – В пустые годы, // В пусто блещущие // Своды – // – Красный тать – // Рукоять: // Ты Палач!» [После разлуки, 110]. Белый возвращается к образу, который ранее был рассмотрен в книге стихов «Пепел», ср.: «Времени прялка // Вить // Не устанет нить // Веретена рокового» [Пепел, 241] и «Пусть разматывают нити: // В нить событий – // Вплетено Небытие! <...> Бормочи, ночная *прялка*» [После разлуки, 111–112]. Но теперь образ прялки обогащается интертекстуальными связями. За ним следует аллюзия на «Ночную фиалку» Блока: «Ночь, – // – Лиловая фиалка» [После разлуки, 112]. В предисловии к «Нечаянной радости» (1907) Блок так пишет о ней: «очами синими, бездонными, как очи королевны Ночной Фиалки, которая молчит и *прядет*»¹. Героиня поэмы не просто прядет, но эта пряжа является бесконечной², что отсылает к вечному возвращению, воплощенному в круговом движении веретена. Время у Белого предстает не только как «тать» и «палач», но и в женской ипостаси, ведущей лирического героя к небытию, понимаемому как конец в смерти и забвении. Такое совпадение с образом смерти коррелирует с общим демонизированным обликом возлюбленной, репрезентированным в сборнике.

Угроза небытия также обусловлена отвержением Бога и, следовательно, отрицанием вечной жизни, что соотносится с присутствием

¹ Блок А.А. Нечаянная радость. Второй сборник стихотворений. М.: Скорпион, 1907. [б.с.].

² Магомедова Д.М. Ночная фиалка в поэзии Блока: реалья и символические коннотации // Новый филологический вестник. 2020. № 3 (54). С. 100.

дьявольских сил. Тем не менее, в финале этому мировоззренческому вектору лирический герой противопоставляет утверждение собственного «Я»: «Новая дорога // В Назарет <...> „Есть – Я!“ // Радует меня...» [После разлуки, 120]. В этой реплике вновь актуализируется идея, восходящая к философии Белого еще со времен раннего творчества, – «чувство Христа» как внутреннее переживание. Однако, в отличие от сборника «Золото в лазури», где это чувство реализуется через мистическое единение с Мировой душой, Софией, здесь оно обретается в самосознании и самоутверждении «Я».

Таким образом, в последнем стихотворении, которое можно прочесть через призму «философской элегии», лирический герой переживает не только личную, но и метафизическую утрату – ощущение разрушения мира, исчезновение Бога, наступление хаоса и небытия. Основными темами становятся одиночество, борьба духа с миром и трагическая неудовлетворенность. Но традиционный для этого варианта элегический герой, погруженный в пассивные размышления и страдание, здесь преобразуется, становится активным носителем смысла. Происходит синтез с другим вариантом – «элегией о поиске идеала». Однако отличительной особенностью становится то, что духовный поиск теперь ведет не к вертикальному восхождению, но идеал обретается обращением к собственному «Я», а через него – к Христу.

Выводы: Завершая жанровый анализ поэтических книг Белого, можно выделить несколько устойчивых закономерностей, характеризующих его трансформацию элегии. Наиболее часто он использует вариант *«элегии о поиске идеала»*, которая органично *сочетается с «любовной элегией»*. Духовные и философские искания лирического героя тесно связаны с образом софийной возлюбленной. При этом утрата ее становится не просто личной травмой, а онтологическим событием: разрыв с ней означает потерю связи с «идеальным» пространством. Особенностью данной элегической модели у Белого

является включение еще одного ключевого персонажа – возлюбленной, сопровождающего лирического героя на пути духовного поиска. Она функционирует не только как объект чувства, но и как фигура-посредник между героем и высшей реальностью. Такая структура выстраивается на *пересечении поэтического и философского дискурса*. На формирование этой модели оказали влияние идеи Шопенгауэра, Канта, Вл. Соловьёва, Флоренского, а также миф о Золотом руне в «Золоте в лазури».

Реже Белый обращается к чистой «любовной элегии» или «унылой». Эффект элегического высказывания в рамках данных вариантов достигается за счет *стилизации* на лексико-семантическом и образном уровнях, а также через систему интертекстуальных отсылок. Тем не менее, прибегает Белый и к жанровой модификации через *пародию* в финале «Урны».

Элегия как жанровый код в его творчестве наиболее активно проявляет себя на уровне «*вторичной целостности*», особенно ярко выраженной в сборниках «Пепел» и «Урна». В этих книгах константы элегического жанра структурируют философскую и образную ткань лирического сюжета. В «Пепле» Белый обращается к типу «*исторической элегии*», в том числе опираясь на *некрасовскую традицию*. Элегия преобразуется под влиянием *ницшеанской концепции «вечного возвращения»*. Соответственно трансформируется и хронотоп: цикличность не ведет к возрождению, а, напротив, оборачивается символом безысходности и экзистенциального тупика. Колесо и прялка, становятся у Белого знаковыми символами фатального круговорота. Они сопровождают лирического героя не только в «Пепле», но и в других текстах, в том числе в финальном стихотворении сборника «После разлуки».

§ 3.2. Элегический жанр в макросюжете и образной структуре поэзии А.А. Блока

Прежде всего, переходя к А. Блоку, необходимо отметить особую организацию творчества поэта при рассмотрении лирики в аспекте цикличности и макроструктур. По наблюдению Д.Е. Максимова «исключительная цельность поэзии Блока <...> дает нам право видеть в ней <...> единое развивающееся во времени произведение»¹. «Первичная целостность» отдельного текста у Блока, касается ли это жанра или иного аспекта, полностью раскрывается лишь на фоне «вторичной целостности», что подтверждается справедливым суждением Д.М. Магомедовой: «Стихотворения Блока, как, может быть, мало у кого из символистов, обретают свою подлинную жизнь только в большом контексте цикла или книги стихов»². Однако такая структура присуща не только отдельным поэтическим книгам, но и всему корпусу лирики Блока. Его творчество выстраивается в форме своеобразного макросюжета, создающего дополнительный смысл, не сводимый к изолированному значению отдельных текстов или даже сборников. Наиболее полно эта установка реализуется в авторской композиции «Собрания стихотворений», названного «трилогией вочеловеченья»: «Каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга, каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”»³. Контуров этого макросюжета общеизвестны, и хотя в рамках данной работы нет необходимости в их детальном рассмотрении, уместно обозначить основные этапы его развития: миф о Прекрасной Даме → разрушение мистического мифа, крушение идеала → осознание падения, воспоминание об идеале → формирование общезначимого идеала (историзм, тема родины, жертвенность, земное страдание) → гибель

¹ Максимов Д.Е. Поэзия и проза Александра Блока. Л.: Советский писатель, 1981. С. 41–42.

² Магомедова Д.М. Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. С. 89.

³ Белый А., Блок А. Переписка. 1903–1919. С. 179.

старого мира (тема революции в эсхатологическом контексте), Христос как нравственная сила → идеал вечных ценностей культуры и искусства. Макросюжет реализует идею пути и духовных поисков идеала. Сам Блок, говоря об этом, использовал идею движения по спирали: «Если рассматривать мое творчество, как спираль, <...> то “Двенадцать” будут на верхнем витке, соответствующем нижнему витку, где “Снежная Маска”»¹. Уже на предварительном этапе анализа можно утверждать, что модель «элегии поиска идеала» органично входит в структуру блоковского макросюжета.

Наконец, необходимо сделать еще одно замечание, относящееся к проблематике жанра. Ранний период творчества Блока во многом формировался под влиянием его литературных предпочтений. Среди поэтов, к которым он проявлял интерес, были такие авторы, как Жуковский, Баратынский, Пушкин, Лермонтов, Фет² и др. – фигуры, сыгравшие определяющую роль в развитии русской элегии. Обращение к их поэтическому наследию в его ранних стихах сопровождалось элементами стилизации, что, в свою очередь, отразилось и на жанровом уровне.

Цельность первого сборника **«Стихи о Прекрасной Даме»** (вышел в конце 1904 г., на титуле – 1905 г.) позволяет рассматривать вопрос о жанре и на уровне отдельных текстов, и на уровне лирического сюжета. Для начала обратимся к последнему. В сборнике формируется структура будущей трилогии Блока, что отмечает Д.М. Магомедова, обращая внимание на смысл разделов («Неподвижность», «Перекрестки», «Ущерб»): «Первый раздел концентрирует в себе мотивы, связанные с утверждением соловьёвского идеала Вечной Женственности, второй – мотивы дисгармоничного неблагоприятного бытия, в частности,

¹ Пяст В. Встречи. М.: [б.и.], 1929. С. 186.

² Магомедова Д.М. Александр Блок. С. 92–93.

современного города, третий соединяет в себе мотивы двух предыдущих циклов»¹.

Представление пространственно-временных категорий в сборнике является одним из ключевых аспектов, определяющих специфику «элегии о поиске идеала» в его структуре. Эти категории раскрываются преимущественно через образ Прекрасной Дамы. В тех случаях, когда героиня отождествляется с Душой мира, пребывающей в небесном, «идеальном» мире, возникает ассоциация с вечностью как формой бытия. Наиболее полно эта интерпретация реализована в разделе «Неподвижность». Само его название отсылает к пониманию Блоком природы *Anima mundi*, поскольку одним из главных ее свойств он считал именно неподвижность². Белый интерпретирует взгляд Блока через призму философии элейской школы: подобно бытию у элеатов, Душа мира мыслится как единая и неподвижная. Следовательно, к ней применима категория вечности, предполагающая отсутствие движения и изменений во временном измерении. Вечность сопряжена также с пространственной характеристикой места обитания *Anima mundi*, что находит выражение в поэтических пейзажных образах сборника: «лик бессмертного светила», «И в смерть ушла, желая и тоскуя // Никто из вас *не видел здешний прах...* // Вдруг *расцвела*, в лазури торжествуя, // В иной дали и в неземных горах»³. Лирический герой предвосхищает возможность трансформации героини: опасение того, что возлюбленная «изменит облик», в хронотопической системе соотносится с переходом от вечности к времени, от неподвижности — к движению. В пространственном измерении возлюбленная и герой принадлежат разным онтологическим уровням: она пребывает в вечности (верхний мир), он — в земном времени (нижний мир).

¹ Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. М.: Мартин, 1997. С. 24.

² Белый А., Блок А. Переписка. 1903–1919. С. 69.

³ Блок А. Стихи о Прекрасной Даме. М.: Гриф, 1905. С. 13. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Эту строго выстроенную вертикальную модель мира объясняет З.Г. Минц в предисловии к частотному словарю «Стихов о Прекрасной Даме». По ее наблюдениям, лексемы «Бог», «небо», «Ты», «Она», «Прекрасная Дам», «природа» относятся к сфере верхнего мира, тогда как «поэт», «я», «люди», «земной шар», «город» – к нижнему¹. У Блока подобное бинарное противопоставление ложится в основу вертикального движения внутри «элегии о поиске идеала». Соответствующие сферам образы находятся в устойчивой оппозиции. Среди них наиболее значимыми для элегии являются: молодость – старость, здоровье – болезнь, жизнь – смерть².

Наряду с вертикальной, значение приобретает и горизонтальная ось хронотопа, акцентирующая границу между мирами. Эта граница не является абсолютно непроницаемой, и в ряде случаев возможна встреча героев, что становится отдельной темой³. Идея границы как места откровения и трансформации имеет параллели с ранее упомянутыми размышлениями Флоренского (подробнее см. 3.1). В контексте элегической модели путь лирического героя есть путь к идеалу, который воплощен в Душе мира, софийной возлюбленной. Их возможное воссоединение трактуется как избавление от ограничений линейного времени. Однако в большинстве случаев в сборнике герой выступает не как действователь, а как пассивно ожидающий. Это подчеркивается высокой частотностью лексемы «ждать» – она занимает пятнадцатое место по количеству употреблений (52 раза⁴). Наряду с образом плененной Души мира, в сборнике возникает и мотив пленения самого лирического героя, стремящегося к освобождению от материального, земного начала: «Ты откроешь Лучезарный Лик. // И, свободный от *земного плена*, // Я пролью всю жизнь в последний крик» [Стихи о Прекрасной Даме, 43].

¹ Минц З.Г., Аболдуева Л.А., Шишкина О.А. Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла // Уч. зап. Тартуск. ун-та, вып. 198. Тарту, 1967. С. 211–212.

² Там же. С. 213.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 224.

Трансформация становится особенно заметной во втором цикле сборника «Перекрестки», где появляется тип падшей возлюбленной, отличающейся подвижностью и переменчивостью. Этот тип, который получит дальнейшее развитие в последующих поэтических книгах Блока, сопровождается устойчивой образной доминантой – туманом. Туман символически заслоняет путь к высшему, трансцендентному миру, что ранее встречалось в поэзии Белого. Туман препятствует лирическому герою обрести истину и софийный идеал: «Тебя скрывали туманы, // И самый голос был слаб»; «Так заманчив обман. // Уводи, переулоч, // В дымно сизый туман»; «Безысходно туманная – ты // Предо мной затеваешь игру»; «Мне иногда подолгу снилась // Мечта, ушедшая в туман»; «Просыпаюсь я – и в поле туманно, // <...> И пробуждение мое безжеланно, // Как девушка, которой я служу» [Стихи о Прекрасной Даме, 22; 72; 88; 122; 126].

В контексте анализа элегии важной представляется ее устойчивая природная символика, в частности – образное воплощение сезонного цикла, проецируемого на дихотомию женских образов. Условная София ассоциируется с весной как символом жизни и обновления, тогда как падшая ипостась – София-Ахамот – соотнесена с зимой, холодом и смертью: «Залить *весной беззакатный* наряд. // Ты ли меня на закатах ждала?»; «Ты здесь пройдешь, холодный камень тронешь; <...> И, может быть, *цвeток весны* уронишь»; «Слежу прозрением усталым // За вестью чуждой мне *весны*»; «*Весна* ли за окнами – розовая¹, сонная? // Или это *Ясная* мне улыбается?»; «Разве Ты не жива? // Разве Ты не светла? // Разве сердце Твое – не *весна*?»; «Вот она: // Бисер нижет, в нити вяжет – // *Вечная Весна*»; «Деву в *снежном инее* // Встречу наяву»; «Здесь *снега и*

¹ Характеристика «розовая» в отношении женского персонажа у Блока двойственна и в дальнейшем приобретает негативное значение. Розовый цвет у поэта означает как Прекрасную Даму, так и земную, «телесную» девушку. Подробнее см., напр.: Скрипкина В.А. Роль цветовой символики в раннем творчестве А. Блока, А. Белого, С. Соловьёва. Монография. М.: Издательство МГОУ, 2008.

непогоды // Окружили храм» [Стихи о Прекрасной Даме, 8; 28; 34; 42; 49; 57; 29; 32].

Две женские ипостаси, перенесенные в элегический контекст, воплощают трансформированную временную оппозицию. Природная цикличность соответствует вечности небесного идеала, тогда как земная жизнь связана с падшей сущностью героини. Поэтому в рамках жанра у Блока влечение к софийной возлюбленной выражает не только мистическое устремление к идеалу, но и желание преодолеть смертность. Уход от Души мира ассоциируется с уходом из дома, что напоминает покидание идиллии. Мотив воспоминания о «малом» мире трансформируется в мотив «памяти-знания о незыблемости изначальных высоких нравственных идеалов – мотив апелляции к идеалу Вечной Женственности»¹.

Особое значение приобретает заключительное стихотворение сборника – «Дали слепы, дни безгневны...». В нем реализуются два варианта сюжета о плене: с одной стороны, героиня уподобляется спящей царевне, с другой, мужской персонаж также пребывает в состоянии сна. В структуре произведения можно усмотреть аллюзии на сюжет оперы Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга»: «Герой будит спящую мертвым сном валькирию, но затем сам подпадает под действие злых чар – <...> и забывает свою первую любовь <...> Брунгильда же пытается спасти Зигмунда <...> за что и платит отпадением от богов и статусом бессмертной девы-валькирии»². Однако подробное рассмотрение данного мифологического параллелизма выходит за рамки настоящего исследования.

В стихотворении содержится ряд значимых элементов, которые могут быть интерпретированы как индикаторы трансформации элегического хронотопа в дальнейшем развитии поэтики Блока. Во-

¹ Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве... С. 142.

² Зусева-Озкан В.Б. «И поднимет щит девица...»: дева-воительница в лирике А. Блока. (Статья первая) // Новый филологический вестник. № 2 (49). 2019. С. 163–164.

первых, обращает на себя внимание связь образа идиллического прошлого с временем, когда софийная героиня еще не оказалась в плену материального мира. Такая ретроспектива подтверждает выявленную ранее корреляцию между небесным пространством и не просто «идеальным», но идиллическим началом: «С золотистых ульев пчелы // Приносили мед. // Наполнял весельем доли // Праздничный народ. // В пестрых бусах, в алых лентах // Девушки цвели...» [Стихи о Прекрасной Даме, 132]. Здесь солярная символика (ульи, мед, свет) может быть рассмотрена как противопоставление лунной символике падшей героини.

Ключевую роль играет и тема вечного возвращения¹, цикличности времени: «Будут весны в вечной смене // И падений гнет. <...> Что мгновенные бессилья? // Время – легкий дым... // Мы опять расплещем крылья. // Снова отлетим! // И опять, в безумной смене // Рассекая твердь, // Встретим новый вихрь видений // Встретим жизнь и смерть» [Стихи о Прекрасной Даме, 134]. Данная тема прочитывается в двойственном ключе. С одной стороны, Блок указывает на потенцию обновления и предполагает возможность возвращения к идеалу. С другой, возврат может означать повторное погружение в мир иллюзий, в «плен» времени и бытия, лишенного сакрального начала.

В данном контексте значимым оказывается мотив кольцевой и круговой структуры, сопряженный как с понятием вечности, так и с состоянием замкнутости и невозможности выхода: «Слилось *морозное кольцо* // В спокойный струйный бег. // Зарделось нежное лицо, // Вдохнул холодный снег. // И я не знал, когда и где // Явился и исчез – // Как опрокинулся в воде // Лазурный сон небес»; «Мое *болото* их втянет, // Сомкнется *мутное кольцо*»; «Ты отходишь в сумрак алый, // В *бесконечные круги*», «Ты ль *смыкаешь, пламенея, // Бесконечные круги?*»; «Я умчусь *кругами с огневыми* // И настигну Тебя в терему» [Стихи о

¹ На это же обращает внимание В.Б. Зусева-Озкан как на «постоянную, вечную, вневременную смену состояний “спасаемого” и “спасающего”» [Зусева-Озкан В.Б. «И поднимет щит девица...»... С. 168].

Прекрасной Даме, 93; 97; 15; 20]. Символика круга имеет многозначный характер. Временное значение здесь сопрягается с мифопоэтическим планом. Например, образ «огневых кругов» вызывает прямую ассоциацию с финальной частью тетралогии Вагнера «Гибель богов» (1874), в которой герой обнаруживает на вершине горы¹ спящую Брюнгильду, окруженную кольцом огня.

Двойственность круговой символики проявляется и в антитезе огня и льда — двух элементов, соотнесенных с образами противоположных женских ипостасей, а также жизнью и смертью. Кроме холода в негативном значении предстает болото. Хотя болотная символика пока лишь намечена, в дальнейшем она получит развитие как образ вечного, но бессмысленного движения по кругу. А. Пайман подчеркивает, что позитивное значение неподвижности в пространстве и времени в таком случае «заменяет некий процесс кипения, сгущения, разжижения»².

Особый интерес представляет мотив «смыкания» и «размыкания» кругов. По наблюдению Д.М. Магомедовой, он соотносится с гомеровским гимном «К Селене»³, где впервые возникает. В этом случае символика круга обретает дополнительную глубину, сопрягаясь с лунной семантикой, важной для всего сборника. Луна как часть природного мира соотносится с возлюбленной, что также подтверждает ее связь с вечностью. Оба упомянутых состояния можно интерпретировать в рамках жанровой структуры «элегии о поиске идеала»: «"Смыкание" кругов в СПД обычно связано с отъединением "Души мира" от земной жизни или с удалением от лирического героя, "размыкание" кругов — со сближением <....> здесь выделены также значения вечности, обретения (или необретения) идеала»⁴.

¹ Софийный образ также связывается в сборнике с горой, довольно показательно в этом отношении стихотворение «Она росла за горой...».

² Пайман А. Время и вечность: бесконечность и безвременье в поэзии Александра Блока // Шахматовский вестник. Вып. 13: «Начала и концы»: жизнь и судьба поэта. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 31.

³ Магомедова Д.М. Автобиографический миф... С. 23.

⁴ Блок А.А. Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. Книга первая (1898–1904). М.: Наука, 1997. С. 465.

Итак, на уровне «вторичной целостности» можно выделить пространственно-временные характеристики, формирующиеся в структуре сборника и переносящиеся в хронотоп «элегии о поиске идеала». Приоритет получает вечность, воплощенная в образе Души мира, к которой на духовном пути стремится лирический герой, пытаясь совершить вертикальное восхождение. Эта перспектива частично реализуется через тему памяти, присутствующей, в частности, в финальном стихотворении. В таком контексте образ *Anima mundi* может быть интерпретирован как метафора идиллического прошлого, обладающего характеристиками сакральной цельности и вечности. Противоположную сферу репрезентирует падшая софийная героиня – плененная, земная ипостась. Она олицетворяет линейное, необратимое течение времени. Связь с ней препятствует лирическому герою в его стремлении к освобождению и обретению утраченного идеала. А. Пайман, пусть и вне рамок жанрового анализа, указывает на характерное для лирического сюжета Блока напряжение между стремлением к вечному и невозможностью его реализации в земном опыте: «Попытка воплощать Вечность в образе надземного Существа, той же Прекрасной Дамы осложняется трудным романом с земной девушкой»¹. Таким образом, в сборнике «Стихи о Прекрасной Даме» Блок сохраняет структуру жанровой модели «элегии поиска идеала»: лирический герой остается в состоянии недостижимости софийной возлюбленной. Однако специфика трансформации данного варианта элегии заключается в том, что в хронотопе и субъектной структуре поэт актуализирует сферу анти-идеала, вводя второй женский образ – падшей героини.

Наряду с выявленными общими тенденциями трансформации элегии в структуре сборника, представляет интерес обращение к «первичной целостности» отдельных стихотворений. Одним из них является «У забытых могил пробивалась трава...», посвященное С.М. Соловьёву.

¹ Пайман А. Время и вечность: бесконечность и безвременье... С. 27.

Пространственно-семантическим центром здесь выступает кладбище, актуализирующее традиционную для элегии тему размышления о смерти. Особое значение приобретает локус забытой могилы – устойчивый элемент элегической образности, который, впрочем, у Блока не получает развития в каноническом ключе. Стихотворение представляет собой сочетание «философской элегии» с «элегией о поиске идеала». В частности именно знание об идеале влияет на ход размышлений лирического героя о смерти, которая не воспринимается им как абсолютное зло. Подобное отношение к смерти в целом характерно для мировоззрения Блока 1900-х, что подтверждается и эпистолярными свидетельствами: «Если я пойму свой личный конец <...> как символ вселенского <...> примирюсь хоть немного с кажущейся неудовлетворенностью апокалипсических ожиданий <...> в смертном сне должна явиться эта мечта воскресения»¹. Идея возможного воскресения присутствует в стихотворении, что обусловлено и временем написания – накануне Пасхи (отправлено Белому на Пасху 1903 г.). Эта идея о «конце жизни как вхождении в вечность»² станет для поэта одной из ключевых и будет последовательно развиваться, в частности, в статье «Рыцарь-монах» (1911).

Стихотворение организовано как монолог, в структуре которого выделяются два временных пласта: прошлое, в котором лирический герой был сопричастен любви и свету, и настоящее, где он пребывает в состоянии утраты. Сам герой является поэтом, о чем свидетельствует строка: «нежные песни сложил. // О свиданье, быть может, с Тобой...» [Стихи о Прекрасной Даме, 49]. Эта деталь особенно значима, поскольку, по замечанию А. Пайман, у Блока фигура художника оказывается пограничной: он существует между временем, смертью и откровением вечности³.

¹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. Письма (1898–1921). М.-Л.: ГИХЛ, С. 35.

² Приходько И.С. «Начала и концы»: к поэтической философии А. Блока. Шахматовский вестник. Вып. 13: «Начала и концы»: жизнь и судьба поэта. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 52.

³ Пайман А. Время и вечность: бесконечность и безвременье... С. 25.

Помимо прочего, стихотворение соотносится с текстом Фета «Alter ego» (1878), с которым его роднит не только метр, но и ряд интертекстуальных пересечений, ср.: «У забытых могил пробивалась трава» [Стихи о Прекрасной Даме, 49] и «Та трава, что вдали на могиле твоей»¹; «Мы забыли вчера... И забыли слова...» [Там же] и «У любви есть слова, те слова не умрут»²; «Где когда-то я нежные песни сложил» [Там же] и «Ты стояла над первою песней моей»³. При сопоставлении с Фетом можно предположить, что мотив забвения у Блока трактуется не как утрата памяти в целом, а как разрыв связи с идеалом – тем началом, которое способно возвращать к жизни. Употребление местоимения «мы» при описании утраты подчеркивает взаимную потерю связи: разъединение произошло не только с позиции лирического героя, но и со стороны возлюбленной, поскольку теперь они существуют в разных пространствах.

Кладбище в этом контексте представляется не только местом смерти, но и точкой возможного возрождения, выступая пограничным локусом между двумя реальностями. Именно здесь, в прошлом, героиня впервые явила себя: «впервые в *мои восковые черты* // Отдаленною жизнью повеяла Ты, // Пробиваясь могильной травой...» [Там же]. Образ «восковых черт» указывает на внутреннюю мертвенность лирического героя: застывшее лицо по аналогии с посмертной маской свидетельствует о духовной смерти, от которой его освобождает любовь к Душе мира. Таким образом, речь идет не столько о телесной кончине, сколько о метафизической утрате идеала и подлинного «я», что связывается с темой ложного пути.

Данный смысловой пласт уточняется за счет мотива маски, зафиксированного в письме Блока к Белому (осень 1903 г.), в котором он цитирует строчку о «восковых чертах»: «Чтобы “продолжить удовольствие”, *носим маски и масочки*. К чему? Я говорю, например, про

¹ Фет А.А. Сочинения и письма: в 20 т. Т. 5 Кн. 1. С. 11.

² Там же.

³ Там же.

Семенова. Зачем он *никогда* (здесь выделено А.А. Блоком – С.В.) не решится “плакать при чужих”. <...> У многих из нас есть и были <...> “восковые черты”. Надо оживить, растопить»¹. Пока что этот мотив проявлен имплицитно, однако впоследствии он войдет в комплекс театральной символики блоковской поэтики². Многозначность образа маски у Блока требует отдельного рассмотрения, выходящего за пределы настоящего анализа. В контексте же стихотворения маска представляет собой отказ от идеала и собственного «я», утрату живой души, убийство чувств к софийной героине. В этом смысле возможно сближение с лермонтовским стихотворением «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840): «Когда передо мной, как будто бы сквозь сон, // При шуме музыки и пляски, // При диком шепоте затверженных речей, // Мелькают образы *бездушные* людей, *Приличьем стянутые маски*, // Когда касаются *холодных* рук моих // С небрежной смелостью *красавиц городских* // Давно бестрепетные руки, – // Наружно погружась в их блеск и суету, // Ласкаю я в душе *старинную мечту*, // Погибших лет *святые звуки*»³. Связь прослеживается не только с анализируемым текстом (кроме масок, например, «мечты» и «звуки» сопоставимы с «нежными песнями» у Блока), но и с лирическим сюжетом сборника. Идея «красавиц городских», упомянутых Лермонтовым, соотносится с демонизированным образом героини у Блока, особенно активно развивающимся в цикле «Перекрестки». В этом контексте тема пробуждения в стихотворении может быть интерпретирована как освобождение от власти такого женского начала.

¹ Белый А., Блок А. Переписка. 1903–1919. С. 102.

² См. подробнее: Магомедова Д.М. Мотив «картонности» и его генезис в драматургии и лирике Александра Блока (Блок – Лермонтов – Гоголь – Салтыков-Щедрин) // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. № 8 (151). С. 75–84; Набиева Н.И. Образ маски в «Балаганчике» А. Блока и «Лунном Пьеро» А. Шенберга: к проблеме претворения символистских тенденций // Вестник Башкирского университета. 2009. Т. 14. № 1. С. 199–202.

³ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. Стихотворения 1828–1841. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 311.

Вместе с тем ситуация в тексте остается неразрешенной: несмотря на припоминание об идеале, в настоящем времени лирический герой пребывает в одиночестве. Структура стихотворения имеет кольцевую организацию (первая строка повторяется в финале), что может быть прочитано как знак возможного возрождения возлюбленной. Тем не менее, речь идет скорее о возвращении к воспоминанию, а не о реальном воссоединении.

Наконец, наряду с символическим пластом воскресения героини, возможна и более конкретная интерпретация: аллюзия на весну. Прямое упоминание («Разве сердце твое – не весна?» [Стихи о Прекрасной Даме, 49]), а также использование глагола «пробивается» в описании травы как начинающегося роста подтверждают эту версию. Весенний мотив в кладбищенском локусе звучит и в письме Белому 1903 г.: «А вот сегодня все слышали *весеннее приближение, на могилах* раздавался радостный шелест берез»¹.

Одним из текстов, в котором проявляются черты «унылой элегии» в совокупности с «элегией о поиске идеала», является стихотворение «Старик». В нем представлен типичный для данного жанрового варианта лирический субъект, рефлексирующий над прожитой жизнью. Значимым элементом жанровой организации текста выступает выбор времени года – осени, которая соотносится с мотивами увядания и утраты, формируя соответствующий психологический параллелизм: «Смотрю на бледный цвет осенний» [Стихи о Прекрасной Даме, 122].

Рассматривая стихотворение в соприкосновении с макросюжетом и в контексте автобиографических материалов, становится очевидно, что старость² в нем репрезентируется не столько как биологическое состояние,

¹ Белый А., Блок А. Переписка. 1903–1919. С. 108.

² Тема старости в ином свете представлена в стихотворении «Светлый сон, ты не обманешь...». В нем тоже важную роль играет мотив воспоминаний о прошлом, но без разочарования. Более того, возникает в нем отголосок идиллической преемственности поколений в образах деда и внука: «Деды дремлют и лелеют // Сны французских баррикад // Мы внимаем ветхим дедам, <...> Сладко вспомнить за обедом // Старый пламенный Париж, // Протянув больную руку, // Сладко юным погрозить, // Сладко гладить кудри внуку, // О минувшем говорить» [Стихи о Прекрасной Даме, 129].

сколько как внутреннее ощущение истощенности и утраты. Старик предстает в качестве одного из двойников лирического героя Блока. В письме 1902 г. к А.В. Гиппиусу Блок подчеркивает это переживание: «В этом мире с нами близки ведь наши двойники; так порой ощутительно близки, что иногда кажется – вдруг становишься дряхлым и старым, <...> Но все-таки, разве вам не удастся иногда воскресить своих богов, свои великие дремлющие силы»¹.

Мотив старости тесно связан с мотивом духовной смерти, который присутствовал и в стихотворении «У забытых могил пробивалась трава...». Старость интерпретируется как результат утраты связи с изначальными ценностями, как следствие угасания веры в прежние идеалы. Так и в «Старике» тема воспоминаний о прошлом развивается в контексте постепенного забвения: «Под старость лет, *забыв* святое», «*Когда-то* – там нас было двое, // Но то *во сне* – не наяву», «О *чем-то* память шепчет мне...», «Все это было или *мнилось?*» [Стихи о Прекрасной Даме, 122]. Память лирического героя оказывается фрагментарной и неустойчивой. Он лишь смутно припоминает образ возлюбленной, некогда ассоциировавшейся с Мировой душой, но ныне скрывшейся за покровом тумана: «Мне иногда подолгу снилась // Мечта, ушедшая в туман» [Там же]. Финал стихотворения подводит к отчужденному отказу от былых возвышенных представлений, когда герой прямо утверждает: «Но *глупым сказкам я не верю*, // Больной, под игом седины» [Там же].

С одной стороны, в стихотворении сохраняется традиционная ситуация «унылой элегии»: лирический субъект размышляет о невозвратимости прошлого, испытывает разочарование в настоящем, противопоставляя утрате образ благополучного, пусть и иллюзорного, прошлого. Прошлое предстает как далекая мечта, но все еще значимая. С другой стороны, функционируя в рамках «вторичной целостности», где осмысление временной ограниченности человеческого существования

¹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. С. 32.

включено в путь героя к Мировой душе, в текст вторгаются черты «элегии о поиске идеала».

Обратимся теперь к циклу «**Ante Lucem**», вошедшему в первую книгу поэтической трилогии Блока и предшествующему в композиционной структуре тому «Стихам о Прекрасной Даме». З.Г. Минц отмечает, что в этот период «жанрово-тематический мир молодого (“доместического”) Блока формируется под воздействием пушкинской традиции», в основном тех стихов, которые объединены «в блоковском поэтическом восприятии неким единым “элегическим” настроем»¹. Это позволяет выдвинуть обоснованное предположение о жанровом влиянии элегии на структуру цикла.

Первым стихотворением, в котором проявляется жанр «философской элегии», является «Я стар душой. Какой-то жребий черный...». Его тематическая направленность близка стихотворению «Старик»: лирический герой, несмотря на формально юный возраст, испытывает глубокое разочарование в жизни. В тексте отчетливо прослеживается интертекстуальная связь с элегией Надсона «Завеса сброшена...» (1882), ср.: «Какой-то жребий черный»² и «в черный день невзгоды»³; «Тяжелый сон <...> мне душит грудь» (Блок) и «Мгла безнадежности в измученной груди...» (Надсон); «Так мало лет, так много дум ужасных!» (Блок) и «Как мало прожито – как много пережито!» (Надсон).

Одним из ключевых в стихотворении Блока является мотив пути: «мой долгий путь», «дорога вдаль» [ПСС I, 22–23]. Образ дороги широко распространен в элегической традиции, однако в данном случае в первую очередь вспоминается лермонтовский контекст, ср.: «Выхожу один я на дорогу; // Сквозь туман кремнистый путь блестит. // Ночь тиха»⁴ и «Мне друг один – в сыром ночном тумане // Дорога вдаль» [ПСС I, 22].

¹ Минц З.Г. Александр Блок и русские писатели. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 150.

² Блок А.А. Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. Книга первая (1898–1904). С. 22. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

³ Надсон С.Я. Полное собрание стихотворений. С. 145.

⁴ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. С. 356.

Сближается и эмоциональное состояние лирических героев – у Лермонтова, как и у Блока, взгляд обращен к прошлому и наполнен разочарованием: «Уж не жду от жизни ничего я, // И не жаль мне прошлого ничуть»¹. В то же время у обоих сохраняется стремление к освобождению и надежда на внутреннее преображение: «Я ищу свободы и покоя! <...> Чтоб, <...> Про любовь мне сладкий голос пел»² и «Спаси меня от призраков неясных // Безвестный друг!» [ПСС I, 22]. «Туман» дороги, встречающийся также в «Стихах о Прекрасной Даме», символизирует утрату идеала и искажение пути. Путь в данном случае следует интерпретировать и как метафору внутреннего путешествия, в котором лирический герой не может обрести образ Мировой души. Однако в обращении к «другу» звучит слабый отголосок надежды на освобождение, что отличает текст от «Старика», в котором вера в идеал полностью отвергалась. Здесь же герой все еще пытается вырваться из плена «тяжелого сна», преодолеть «думы ужасные», пусть пока и безуспешно.

К числу «унылых элегий», наиболее точно воспроизводящих жанровую структуру за счет обращения к стилизации, относится стихотворение текст «Медлительной чредой нисходит день осенний...». В автографе сам Блок подписывает его как «Осенняя элегия 1». Под номером два им обозначено продолжение диптиха – «Как мимолетна тень осенних ранних дней...», не вошедшее в трилогию.

Стилизация проявляется как на формальном уровне – в метрическом решении (чередование 6-ст. и 5-ст. ямба), так и на содержательном. До конца XIX в. 6-ст. ямб активно использовался в пейзажной лирике и элегиях (подробнее см. 2 главу), потому его выбор можно трактовать как акт сознательной архаизации, отсылку к жанровой традиции, а также средство замедления ритма, соответствующего «медлительности» осеннего пейзажа.

¹ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. С. 357.

² Там же.

Ориентация на традицию выражена и в интертекстуальных переключках. В ПСС отмечается влияние двух стихотворений – «Осенним утром»¹ (1816) Пушкина и «Опавший лист дрожит от нашего движенья...»² (1891) Фета³: «И каждый год, как *желтый лист кружится*» [ПСС I, 27] и «Там день и ночь *кружится желтый лист*» (Пушкин), «А что-то говорит средь радости сближенья, // Что этот *желтый лист* – наш следующий день» (Фет⁴). Однако параллели прослеживаются и с другими, не указанными в ПСС, текстами, ср.: «*Кружась медленно* в безветрии лесном, // На землю *желтый лист* спадает за листом»⁵ (А.К. Толстой, «Прозрачных облаков спокойное движенье...», 1874)⁶; «И день *прозрачно свеж*» [ПСС I, 27] и «*Прозрачен, свеж и светел*, // *Осенний день* повеял над землей»⁷ (Апухтин, «Я ждал тебя... Часы ползли уныло...», 1867). Возможна также связь с пушкинским стихотворением⁸ «Желание» (1816), ср.: «*Медлительной* чредой *нисходит* день осенний» [Там же] и «*Медлительно влекутся дни* мои»⁹, «*Душа* не избежит невидимого *тленья*» [Там же] и «*Моя душа*, плененная *тоской*» (Пушкин).

Блок последовательно использует элегический мотив осеннего увядания как отражения истощения лирического героя. Речь вновь идет не о телесной смерти: «*Душа* не избежит невидимого *тленья*» [Там же]. Этому противопоставлены воспоминания об утраченной юности в соответствии с характером «унылой элегии»: «Все кажется, и помнится, и мнится, // Что осень прошлых лет была не так грустна» [Там же].

¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 1. С. 180–181.

² Фет А.А. Собрание сочинений и писем: в 20 т. Том 5. Кн. 2. Вечерние огни. Выпуск четвертый (1891). Стихотворения и поэмы 1864–1892 гг., не вошедшие в сборник. М.;СПб.: Альянс-Архео, 2015. С. 168.

³ Есть и метрическое совпадение – у Пушкина используется 5-ст. ямб, а у Фета – 6-ст. Блок же их чередует.

⁴ О связи дистиха с фетовской поэтической традицией в контексте жанра элегии пишет М.С. Штерн, пытаясь выделить в «*Ante Lucem*» элегический «осенний» подцикл [Штерн М.С. Элегические мотивы в ранней лирике А. Блока // Поэзия А. Блока и фольклорно-литературные традиции Межвуз. сб. науч. тр. Омск: ОГПИ, 1984. С. 3–12].

⁵ Толстой А.К. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Т.1. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1984. С. 313.

⁶ На метрическом уровне тоже есть совпадение, т.к. Толстой использует 6-ст. ямб.

⁷ Апухтин А.П. Полное собрание стихотворений. С. 144.

⁸ Написано 5-ст. ямбом, который присутствует у Блока.

⁹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 1. Лицейские стихотворения 1813–1817. С. 212.

«Осенний» мотив появляется и в стихотворении «Прошедших дней немеркнувшим сиянием...», продолжающем тему «унылой элегии»: «Прошедших дней немеркнувшим сияньем // Душа, как прежде, вся озарена». В комментариях к ПСС элегическим по своему характеру признан мотив воспоминаний, что сближает текст с такими произведениями, как «Воспоминание» («Прошли, прошли вы, дни очарованья!», 1816) и «Песня» («Минувших дней очарованье...», 1818) Жуковского, а также «Разочарованье» («Протекших дней очарованья...», 1824) Дельвига [ПСС I, 439].

Но в этой связи необходимо упомянуть еще несколько стихотворений. У А.И. Тургенева схожим образом мотив воспоминаний развивается в стихотворении с жанровым заглавием «Элегия»: «Воспоминание минувших дней блаженных!»¹ Как и у Блока, возникает психологический параллелизм между природным пейзажем и внутренним состоянием лирического субъекта, ср.: «Здесь бурной осенью // Природа обнажена // Разделит с нежностью грусть сердца твоего; // Печальный мрак ее с душой твоей сходнее»² (Тургенев) и «Но осень ранняя, задумчиво грустна // Овеяла меня тоскующим дыханьем» [ПСС I, 32].

Созвучен Блоку и мотив воспоминаний в стихотворении А.К. Толстого «Я вас узнал, святые убежденья...» (1858): «Вы спутники моих минувших дней»³. Хотя оно интересно даже не столько в контексте конкретного примера, сколько мотивной близостью макросюжету в целом. Имеется в виду путь к прежним идеалам, которые у Толстого, как и у Блока, заслоняет туман: «Пришла пора, и вы воскресли снова, // Мой прежний гнев и прежняя любовь! // Рассеялся туман и, слава Богу, // Я выхожу на старую дорогу!»⁴ У Толстого, однако, элегия разрушается, поскольку возвращение признается возможным, что выражается через

¹ Тургенев А.И. Элегия // Вестник Европы. 1802. Ч. 4. № 13–16. С. 52.

² Там же.

³ Толстой А.К. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Т.1. С. 94–95.

⁴ Тургенев А.И. Элегия... С. 52.

образы обновляющейся природы: «Зима прошла, природа зеленеет, // Луга цветут, весной душистой веет!»¹

Наконец, прослеживается очевидная связь со стихотворением Вл. Соловьёва «Бескрылый дух, землею полоненный...» (1883), ср.: «И прежний мир в немеркнувшем сиянье // Встает опять пред чуткою душой»² и «Прошедших дней немеркнувшим сияньем. // Душа, как прежде, вся озарена» [ПСС I, 27]. У обоих поэтов прошлое связано с образом Софии, однако в тексте Блока он углубляется за счет биографического контекста – цитата из «Гамлета» отсылает к спектаклю 1898 г., где будущая жена поэта Л.Д. Менделеева играла Офелию: «Мои грехи в твоих святых молитвах, // Офелия, о нимфа, помяни» [Там же].

Финал выдержан в соответствии с жанром «унылой элегии»: воспоминания названы «напрасными», поскольку возвращение к прошлому невозможно. Окончательная разлука с идеалом сопрягается с наступлением ночи, символизирующим отдаление от Мировой души.

Что касается цикла «**Распутья**», то в окончательной редакции первого тома трилогии отсутствуют тексты, принадлежность которых к жанру элегии можно было бы утверждать с достаточной уверенностью. Однако представляется необходимым уточнить, что первоначально в состав цикла входило стихотворение «Когда я стал дряхлеть и стынуть...», в котором в русле «философской элегии» вновь возникает тема старости – одна из устойчивых у Блока. Тематическая преемственность была отмечена и самим поэтом, т.к. на автографе стихотворения имеется зачеркнутая помета: «довольно неожиданный вариант на старую тему» [ПСС I, 594]. Хотя следует учитывать и биографический контекст – поездку Блока в 1903 г. на курорт в Бад-Наугейм. В письмах того времени содержится наблюдение, проясняющее возможные источники эмоционального тона стихотворения: «Страна страшно деловая, сухая

¹ Тургенев А.И. Элегия... С. 52.

² Соловьёв Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, 1974. С. 71.

<...> Все старики и старухи, молодых меньше. И почти никого, при первом взгляде, по-настоящему не жалко, до того бессмысленным кажется их существование»¹.

В стихотворении лирический герой стремится отдалить неминуемую близость смерти, обращаясь к воспоминаниям о юности, которая на первый взгляд представляется ему счастливым временем: «Мне захотелось отодвинуть // Конец, сужденный старикам; «Ищу счастливую звезду. // Какой-то образ, прежде милый, // Мне снится в старческом бреду»²» [ПСС I, 155]. Однако, как и в других текстах, затрагивающих тему старости (прежде всего в «Старике»), герой испытывает разочарование в прошлом, предаёт прежнюю веру в идеал, осознавая юность как время иллюзий: «Но я не верю в эту ложь, // Все эти рассказы далече – // Они пленяли с юных лет, // Но старость мне согнула плечи» [Там же]. Существенное отличие заключается в том, что лирический герой обозначен как поэт. Поэтому его разочарование распространяется не просто на идеалы молодости, но и на собственное раннее творчество, в котором эти идеалы были отражены. Он ставит поэтов в один ряд врачами и попами, теми, кто дарит надежду и утешение, но в данном случае – ложное. Вечным оборачивается не возвышенное слово искусства, но «бессмертная пошлость толпы» [Там же]. Как следует из примечания самого Блока, эта фраза отсылает к стихотворению Тютчева «Чему молилась ты с любовью...» (1850–1851), ср.: «Безмерной пошлости людской!»³. Заменяя эпитет, Блок придает суждению большую категоричность и одновременно подчеркивает, что земное, ранее противопоставлявшееся вечности идеала Мировой души, теперь приобретает превосходство.

¹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. С. 57–58.

² Ср. со стихотворением «Старик» на ту же тему, которое рассматривалось ранее: «Мне иногда подолгу снилась // Мечта, ушедшая в туман».

³ Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. Т. 2: Стихотворения. 1850–1873. М.: Издательский центр «Классика», 2003. С. 53.

Лишь кратко остановимся на сборнике «**Нечаянная радость**» (1907), поскольку представленные в нем тексты существенно удалены от элегической традиции. Однако лирический сюжет сборника встраивается в «элегию о поиске идеала» на уровне макросюжета всего творчества поэта. В связи с первым поэтическим сборником Блока уже отмечалась бинарность двух женских образов, связанных с категориями времени и вечности. В «Нечаянной радости» отказ от идеала приводит лирического героя к состоянию «дурной» вечности – бесцельного кружения, утопания в болоте. Тем не менее, тема пути к идеалу не исчезает, напротив, она приобретает центральное значение, символизируя стремление к возвращению к *Anima mundi*. Анализируя композицию сборника, Д.М. Магомедова отмечает: «Стихотворения, апеллирующие к Вечной Женственности, расположены в начале и в конце разделов, а “кошунственные” мотивы получают развитие внутри циклов»¹. Тема возвращения к утраченной целостности организована структурно, оформляясь как круговое движение. Однако это движение качественно отличается от разрушительного мотива «дурного» круга. Здесь вновь проявляется неоднозначность трактовки темы вечного возвращения, которая, как у Белого, так и у Блока, зависит от конкретного художественного контекста.

В «Нечаянной радости» лирический сюжет возвращения к идеалу Вечной женственности на пороге смерти представляет собой один из возможных способов преодоления основного временного конфликта элегии между преходящим и вечным. В ряде текстов сборника эта идея выражается через остановку времени, символическую отмену его разрушительной власти: «*Ты для меня остановила // Времен живую череду*», «*Как будто время позабыло, // И ничего не унесло // И неизменным сохранило // Певучей юности русло*»².

¹ Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве... С. 30.

² Блок А.А. Нечаянная радость. Второй сборник стихотворений. М.: Скорпион, 1907. С. 129.

В сборнике «**Земля в снегу**» (1908) жанр элегии вновь почти не получает прямого воплощения, что становится особенно заметным при сопоставлении с хронологически близкой книгой Белого «Урна», в которой элегическая структура играет ключевую роль в формировании ее лирического сюжета. Как отмечалось ранее, именно цикл «Снега» у Белого во многом соотносится с настроениями и мотивами «Земли в снегу». Как и в случае с «Нечаянной радостью» данный сборник в контексте «элегии о поиске идеала» в макросюжете творчества Блока прочитывается как этап на духовном пути лирического героя.

Тем не менее, на уровне «первичной целостности» заметно влияние «философской элегии» в триптихе «Осенняя любовь». В первой его части унылый пейзаж умирающей осенней природы («сырая и ржавая листва», «река свинцовая», «сырая высота»¹) оказывается проекцией душевного состояния лирического героя. Отдельные образы, такие как алая гроздь рябины, вызывающая ассоциации с кровью, или болотная символика², напоминающая о неподвижности и разложении, усиливают трагическую атмосферу. Герой находится на грани жизни и смерти, распятый на кресте «перед ликом родины суровой» [Земля в снегу, 122]. Любовная тема выходит за пределы личного и вписана в более широкий историко-национальный контекст. А. Горелов охарактеризовал этот триптих как «торжественным и скорбным молением о родине»³. Восприятие России, чей «родной простор печален», перекликается с интонациями книги стихов Белого «Пепел», ср.: «Мать-Россия! Тебе мои песни, – // О, немая, суровая мать!» [Пепел, 21]; «И суровый свинцовый наш край» [Пепел, 67]; «Закачается красное око // На упавшем железном кресте» [Пепел, 186]; «Листья красные дождиком крови» [Пепел, 236] (у Блока: «Я закачаюсь на кресте» [Земля в снегу, 122]). Но Блока отличает то, что тема родины

¹ Блок А.А. Земля в снегу. Третий сборник стихов. М.: Золотое руно, 1908. С. 122. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Блок А.А. Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 2. Книга вторая (1904–1908). М.: Наука, 1997. С. 832.

³ Горелов Анат. Гроза над соловьиным садом. Александр Блок. 2-е изд., доп. Л.: Советский писатель, 1973. С. 295.

вплетена в общий макросюжет – путь лирического героя к выбору между идеалом и гибелью. Это становится особенно очевидным в третьей части триптиха, где образ родины сменяется образом возлюбленной¹.

Во второй части возникает образ Христа как потенциального спасителя. Он трактуется не как внешняя сила, а как внутренний двойник лирического героя: надежды его названы «такими же» и одет он «в то же рубище». Однако, несмотря на присутствие сакрального образа, ответа на вопрос о возможности спасения не дается: «И челн твой – будет ли причален // К моей распятой высоте?» [Земля в снегу, 122]. Можно предположить, что обращение к Христу одновременно есть обращение к самому себе – герой должен обрести спасение исключительно через собственные усилия. Это экзистенциальное устремление к преображению находит подтверждение в письме Блока к Белому от осени 1907 г.: «Но я указываю только устремление, которое и Ты признаешь: из болота – в жизнь, из лирики – к трагедии. Иначе – ржавчина болот и лирики переест стройные колонны и мрамор жизни и трагедии, зальет ржавой волной их огни»². Образ ржавчины, использованный в письме, перекликается с ржавой листвой в первой части триптиха и становится метафорой внутреннего разрушения, преодоление которого возможно только через страдание и очищение.

Во второй части влияние элегического начала ощущается наиболее отчетливо, особенно в метафорике осеннего пейзажа: «убиты // Кусты облетелой ракиты (о символике дендронима см. 3.1). // И прахом дорожным // Угрюмая старость легла на ланитах»; «Но смятые травы // Печальны, // И листья крутятся в лесу обнаженном...» [Земля в снегу, 123]. Этому унылому, почти безжизненному фону противостоят светлые, но недостижимые образы прошлого: «И снится, и снится, и снится: // Бывалое

¹ Эти два образа могут быть приравнены друг к другу, как, например, в стихотворении «На поле Куликовом: «О, Русь моя! Жена моя!» [Блок А.А. Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3. Стихотворения. Книга третья (1907–1916). М.: Наука, 1997. С. 170.].

² Белый А., Блок А. Переписка. 1903–1919. С. 344.

солнце!» [Земля в снегу, 122]. Тема старости продолжает развиваться в соответствии с ранее заданным направлением в поэзии Блока. С одной стороны, есть обращение лирического героя к пережитому, с другой, сохраняется его неприятие: «О, *глупое* сердце <...> Когда перестанешь ты биться?» [Там же].

Третья часть триптиха представляет собой кульминационную точку трагического выбора. Лирический герой отвергает прежние идеалы, связанные с высшим началом, и обращается к героине, отождествляемой с «темным раем» [Земля в снегу, 124]. Вместе с ней он уходит в «страшную сказку», в «осенние дали», связанные со смертью, сливаясь со стихийным началом. Демонизм подчеркивает образ звучащих «труб», напоминающих об апокалипсисе¹, а также «ночные дороги», которые ассоциируются с блужданием. Финал фиксирует переход героя в пространство смерти, но не с надеждой на преображение, а в полном отречении от идеала Вечной Женственности. Он полностью отдается во власть падшей героине: «Целуют в предсмертной тревоге // Холодные губы твои» [Там же]. Холод губ напоминает, что она ведет не к вознесению, а к гибели. Если в первой части стихотворения сохранялась надежда на спасение, выраженная через образ Христа, то в финале совершается окончательный выбор в пользу «темной» ипостаси возлюбленной.

В сборнике **«Ночные часы»** (1911) элегия проявляется в стихотворениях, где в центре внимания находит любовное переживание. Одним из наиболее выразительных примеров является текст «О доблестях, о подвигах, о славе...», включенный в раздел «На родине». Несмотря на то, что стихотворение отражает переживания Блока, связанные с кризисом в

¹ Если в целом «конец мира сего» не воспринимается трагически у Белого и Блока и знаменует возрождение, новое начало, то тут эсхатологические мотивы исключительно негативны, ведь лирический герой совершает грех и не может претендовать на грядущий Рай.

отношениях с супругой в 1907–1908 гг., автобиографическая основа текста¹ не входит в предмет настоящего анализа.

Лирический сюжет вписывается в парадигму «любовой элегии». Блок объясняется утрату, включая мотив предательства, поскольку героиня не просто «ушла из дому», но и «отдала свою судьбу *другому*»². Психологическое состояние лирического героя вписано в эмотивный фон элегии: он «слезы лил» о прошлом, которое, несмотря на внутреннюю двойственность восприятия, наделено романтизированной ценностью. Стихотворение организовано как разворачивающееся воспоминание, помещенное в символическую рамку – визуальный образ портрета возлюбленной становится катализатором обращения к прошлому. Композиционно это выражается в повторении ключевых строк в начальной и заключительной строках с вариативными акцентами: «Когда твое лицо в простой оправе // Передо мной *сияло* на столе» и «Твое лицо в его простой оправе // *Своей рукой убрал* я со стола» [Ночные часы, 5–6].

Но в тексте присутствует тема не только утраты возлюбленной, но и юности, уже недоступной для возвращения: «Летели дни, крутятся проклятым роем... // Вино и страсть терзали жизнь мою» [Ночные часы, 5]. Тем не менее, и эти переживания напрямую связаны с образом героини, ассоциируемой с периодом жизненного расцвета: «И вспомнил я тебя пред аналоем, // И звал тебя, как молодость свою...» [Там же]. Финал соответствует типичной жанровой модели «любовой элегии» – возврат к утраченному невозможен, любовь осталась в прошлом: «Уж не мечтать о нежности, о славе. // Все миновалось, молодость прошла!» [Ночные часы, 6].

¹ О биографических подтекстах творчества Блока см., напр.: *Магомедова Д.М.* Александр Блок: биография и поэтика в свете автобиографического мифа. Siedlce, 2013.; *Щербакова А.С.* Образ Л.Д. Менделеевой в эпистолярном и поэтическом наследии А.А. Блока // Актуальные проблемы современной гуманитарной науки: Материалы XII Национальной научно-практической конференции, Брянск, 20 апреля 2023 года. Брянск: Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского, 2023. С. 134–138.

² *Блок А.А.* Ночные часы. Четвертый сборник стихов. М.: Мусaget, 1911. С. 5. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Стихотворение демонстрирует не только опору на общие жанровые константы, но и явную стилизацию элегической романтической традиции. Как отмечает И.Т. Крук: «Пушкинскую задумчивую грусть сменяет отчаяние и некоторая надрывность, пушкинская элегия уступает место трагедии. <...> Стихи Блока о любви в период 1908–1914 годов большей частью написаны в лермонтовском трагическом ключе»¹. Действительно, по сравнению с пушкинскими элегиями, написанными тем же размером (5-ст. ямб) и тематически соотнесенными, лирический герой Блока характеризуется утратой надежды. Приведем несколько примеров для сравнения.

В пушкинской «Элегии» (1830) также прослеживается мотив безудержной юности, воспринимаемой ретроспективно как разрушительный опыт: «Безумных лет угасшее веселье // Мне тяжело, как смутное похмелье. // Но, как вино – печаль минувших дней // В моей душе чем старе, тем сильнее»². Однако у Пушкина сохраняется вера в возможность возвращения любви, чего лишен герой Блока: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать; // И ведаю, мне будут наслажденья <...> И может быть – на мой закат печальный // Блеснет любовь улыбкою прощальной»³.

Более непосредственную переключку с текстом Блока можно найти в стихотворении Пушкина «Уныние» (1816), где герой тоскует по утраченной возлюбленной и вспоминает ее: «Я все тебя, далекий друг, ищу; // Одну тебя везде воспоминаю, // Одну тебя в неверном вижу сне»⁴. Но у Пушкина остается опора в образе музы, поэзии, в то время как блоковский герой лишен ее и пребывает в состоянии полного отчуждения и одиночества: «И ты со мной, о лира, приуныла, // Наперсница души моей больной!»⁵

¹ Крук И.Т. Поэзия Александра Блока. М.: Просвещение, 1970. С. 131.

² Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 3.1. С. 228.

³ Там же. С. 228.

⁴ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 1. С. 199.

⁵ Там же.

Отдельно стоит отметить образ «синей горы» у Пушкина: «Блеснет ли день за синею горою»¹. В тексте он, как и «ночь с осеннею луною», связан с воспоминаниями о возлюбленной. У Блока аналогичную функцию выполняет мотив «синего плаща», в котором героиня покидает дом. Синий цвет, входящий в палитру сакральной символики, отсылает к образу Софии. В этом смысле и примечателен образ у Пушкина, создающий дополнительную параллель с последующей его реинтерпретацией, ведь «синей» именуется гора, за которой у Блока обитает софийная героиня.

Что касается сближений с Лермонтовым, то они проявляются не столько на уровне метрической структуры конкретных стихотворений, сколько в общей тональности трагизма и мотиве утраты. Тексты с 5-ст. ямбом у Лермонтова чаще интонационно и жанрово далеки от текста Блока. Хотя любопытно, что именно в них присутствует тема портрета («Портрет», 1831). У Блока это портрет возлюбленной, который становится эмблемой утраченного идеала и одновременно символом неразрешенного противоречия между прошлым и настоящим. Лермонтов же обращается к портрету в контексте самоописания в стихотворении «1831-го июня 11 дня». Тут же встречается и тема прошедшей юности, присутствующая у Блока, в том числе в виде прожигания жизни в земных удовольствиях: «Так любим мы глядеть на свой портрет, // Хоть с нами в нем уж сходства больше нет, // Хоть на холсте хранится блеск очей, // Погаснувших *от время и страстей*»².

Стихотворение Блока «На закате» можно рассматривать как парный текст по отношению к «О доблестях, о подвигах, о славе...». Если в первом случае описывается уход возлюбленной, то в тексте «На закате» изображается ее возвращение: «Она, как прежде, захотела // Вдохнуть дыхание свое <...> В мое холодное жилье» [Ночные часы, 18]. Лирический герой сообщает, что вспоминал о ней, отсылая к тематике предыдущего

¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 1. С. 199.

² Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. С. 209.

стихотворения: «Сказать, что тосковал о ней...» [Ночные часы, 18]. Ключевую роль играет эмотивный фон элегии, связанный с переживаниями на грани смерти: «измученное тело», «тусклыми глазами», «сердце уставало» [Там же]. Однако в данном случае лирический герой преодолевает страх, поскольку воспринимает смерть как переход в иную форму существования: «Дышу иным, иным томлюсь, <...> И вечной ночи не боюсь...» [Ночные часы, 19]. Это преображенное восприятие связано с возвращением возлюбленной, которое, впрочем, происходит и не происходит одновременно. Формально она вернулась, но тоже «грустит», поскольку настоящее воссоединение невозможно: «Так много лет, так много дней... // Земное счастье запоздало // На тройке бешеной своей» [Ночные часы, 18]. Таким образом, и в этом тексте сохраняется жанровая константа, связанная с невозвратимостью прошлого.

Однако на фоне «элегии о поиске идеала» в макросюжете Блока в стихотворении элегическая утрата получает метафизическое преодоление: смерть открывает возможность соприкосновения с вечностью, где происходит воссоединение с софийной возлюбленной. Об этом свидетельствует символика финальной строфы: «Мне вечность заглянула в очи, // Покой на сердце низвела // Прохладной влагой синей ночи // Костер волненья залила...» [Ночные часы, 19]. Костер, воплощающий страсти, умиряется посредством фемининного начала¹. Влага, связанная с лунной символикой — особенно важный для первого сборника Блока, — приобретает очищающее значение. Ночь тоже олицетворяет преимущественно фемининное, а использование цветовой характеристики «синяя» в еще большей степени подчеркивает связь с *Anima mundi*, спасающей героя.

¹ У Брюсова есть сближение похожих образов, однако страсть воспринимается в его тексте не как разрушительная, но как воскрешающая сила: «*Костра* расторгнутая сила // Двух тел сожгла одну мечту, // И *влага страсти* погасила // Последних углей красноту <...> Но знаю, искра тлеет где-то, // Как феникс воскресает страсть» [Stephanos, 85].

«Любовная элегии» получает иное развитие в стихотворениях «Посещение» и «Все, что память сберечь мне старается...», в которых речь идет уже не о предательстве, но о смерти героини. Эти тексты связаны с биографическим эпизодом – ложной вестью о гибели К.М. Садовской¹. В «Посещении» наряду с элегией заметно влияние балладной традиции: текст построен как диалог между живым и мертвым. Первый голос принадлежит умершей героине, являющейся из пространства иного мира, о чем свидетельствует ее возникновение из «глубины» и «бездыханности», а также реакция лирического героя – «испуганный взор» [Ночные часы, 47]. Мертвая возлюбленная представляет тип стихийной героини Блока. Она сливается с враждебной снеговой стихией: «То не ели, не тонкие ели // На закате подъемлют кресты, // То в дали снеговой заалели // Мои нежные, милый, персты. // Унесенная белой метелью» [Там же]. Второй голос – лирического героя – сообщает о ее вторжении и разрушении «малого» мира: «Старый дом мой пронизан метелью» [Там же]. В таком слиянии со снежным началом, как и присуще балладному гостю из иного мира, героиня несет угрозу.

Для стихотворения важно и элегическое обращение к воспоминаниям об утраченной возлюбленной. Однако и в памяти она сохраняет разрушительные черты: «Если вспомню, – лишь *ветр налетит*» [Ночные часы, 48]. Поскольку ее образ трактуется как враждебный, осознание утраты не вызывает трагического переживания. Напротив, лирический герой стремится к разрыву с прошлым: «Я не смею взглянуть в твои очи, // Все, что было, – далеко оно. // Долгих лет нескончаемой ночи // Страшной памятью сердце полно» [Там же]. Таким образом, в этом тексте «любовная элегия» трансформируется. Традиционная тоска по утраченной любви сменяется стремлением дистанцироваться от разрушительной силы

¹ Блок А.А. Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 944. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

воспоминаний, персонифицированных в демонизированной героине, на образ которой оказала и балладная традиция.

Стихотворение «Все, что память сберечь пытается...» тематически и мотивно тесно связано с предыдущим текстом «Посещение», а также объединено с ним биографически (слух о смерти Садовской). Следует отметить, что при первой публикации во «Всеобщем ежемесячнике» (1911, № 10) данное стихотворение было включено в цикл «Через двенадцать лет». Логичнее обратиться не к отдельному тексту в рамках сборника «Ночные часы», но проводить жанровый анализ на уровне «вторичной целостности» цикла. В нем элегический сюжет о покинувшей лирического героя возлюбленной вновь разворачивается в воспоминаниях: «Весь я – память, <...> Знаю, вижу – вот твой след, // Смытый бурей стольких лет»; «Когда мучительно восстали // Передо мной дела и дни»; «Вижу снова я тонкие руки»; «В тихий вечер мы встречались // (Сердце помнит эти сны)» [ПСС III, 124–126]. Уже само название цикла указывает на временную дистанцию, отделяющую юность, жизненный расцвет от настоящего, связанного с угасанием и отчуждением. Это противопоставление проявляется в рефлексии над возрастом и изменениями героя: «Теперь, когда ты стар и мирен, // О чем волнуешься опять? // Иль первой страсти юный гений // Еще с душой неразлучен»; «Эта юность, эта нежность – // Что для нас она была?»; «Уже померкла ясность взора»; «Жизнь давно сожжена и рассказана» [ПСС III, 124; 126–127]. Актуализируется мотив невозвратимости прошлого и постепенного его угасания в сознании: «Но за бурей страстных лет // Все, как призрак, все, как бред, // Все, что было, все прошло, // В прудовой туман ушло»; «Разметает он прошлого след»; «Все, что память сберечь мне старается, // Пропадает в безумных годах» [ПСС III, 124–126].

Образ возлюбленной в цикле сохраняет общие черты с героиней из «Посещения». Хотя она уже не предстает в виде персонифицированной стихии, ее природа противоположна светлому и гармоничному образу

Софии. Как и ранее, она маркирована как существо, принадлежащее к потустороннему миру мертвых: «Ты со мной, печальный *дух*, <...> Сладко дышат мне *духи*¹, // В листьях матовых шурша, // Шелестит еще *душа*»; «И, пробудясь в игре *теней*»; «очерк *дымный* // Сквозь сумрак ложи *плыл* ко мне. <...> Когда внезапно вздох недалекий, Домчавшись, *кровь оледенил*, // И кто-то бедный и печальный // Мне к сердцу руку прислонил... // Когда в *гаданы*, еле *зримый*, // Встал предо мной, как редкий *дым*, // Тот *призрак*»; «*Синий призрак умершей* любовницы» [ПСС III, 124–127]. Таким образом, хотя воспоминание о возлюбленной остается эмоционально значимым, оно окрашено в тревожные, а подчас зловещие тона. Героиня одновременно притягательна и опасна, что отчетливо выражено в следующем образе: «Только первая снится любовь, // Как *бесценный ларец* перевязана // Накрест лентой алой, как *кровь*» [ПСС III, 127]. Деструктивное начало, связанное с возлюбленной получает выражение еще в ряде мотивов и образов: «Гений первой любви надо мной, <...> запевает *осою ядовитой*»; «И вдруг – *туман* сырого сада, <...> И синий, синий *плен* очей...» [ПСС III, 125]. На демоническую природу может указывать и образ «траурной ольхи» [ПСС III, 124], в листьях которой лирический герой слышит душу возлюбленной, а рядом ощущает ее характерный запах. Ольха имеет красный цвет древесины, который в фольклоре объяснялся различными вариациями сюжета о борьбе Бога и дьявола. Красный цвет² воспринимался как след крови сатаны³. Дерево также связывалось с местом, где обитает нечистая сила. Поэтому его появление в контексте стихотворения формирует устойчивую семантику смерти, тьмы и духовного пленения.

Лирический сюжет цикла «Через двенадцать лет» представляет собой сложную конструкцию, в основе которой лежит «любовная элегия»,

¹ Помимо связи со стихийной героиней в этой строке считывается отсылка и к образу Незнакомки: «Дыша духами и туманами, // Она садится у окна» [Нечаянная радость, 22].

² Ранее ларец с лентой также красного цвета связывался с образом героини.

³ Агапкина Т.А. Деревья в славянской народной традиции. С. 278.

получающая дополнительное значение на фоне блоковского макросюжета через призму «элегии о поиске идеала». Тема воспоминаний о любви сочетается не просто с устойчивым женским образом поэтики Блока (стихийная героиня), но она включается в еще одну жанровую традицию – балладную. За счет обращения к ней основная тема «любобной элегии» трансформируется: такие устойчивые жанровые эмоции лирического героя как тоска по возлюбленной, желание ее вернуть, обретають двойственность. Желание возвращения сочетается с желанием освобождения от опасной героини, чья демоническая природа усиливается из-за балладных интонаций.

Наряду с «любобными элегиями», в сборнике «Ночные часы» присутствует и иной вариант – «унылая элегия», связанная с ощущением экзистенциального истощения, разочарования и напрасной растраты юности: «Жизнь прошумела и ушла...», «Но будет скучно и темно»; «Мне все – равно. // Вон счастье мое – на тройке // В серебристый дым унесено... // Летит на тройке, потонуло // В снегу времен, в дали веков...» [Ночные часы, 44; 88]. В таких стихах получает развитие один из центральных для Блока мотивов – духовной смерти, наступающей как следствие разрыва с высшим началом. Она проявляется через эмоциональную нечувствительность, утрату способности к переживанию: «Поверь: тогда еще ты волен // Гордиться счастьем своим! // Когда ж ни скукой, ни любовью, // Ни страхом уж не дышишь ты»; «День догорел в душе давно»; «А ты душа... душа глухая» [Ночные часы, 38; 44; 88]. Духовная гибель в поэтической системе Блока неизменно связана с темой ложного пути – следования земным страстям, отказа от идеала Вечной Женственности. Душа теряет контакт с высшей реальностью, замыкается в плоскости повседневного и чувственного, что приводит к ее угасанию. Так модель «унылой элегии» в данных текстах подвергается переосмыслению вновь благодаря дополнительным смыслам, порожденным макросюжетом и «элегией о поиске идеала»: переживание утраты становится выражением

общего кризиса лирического героя, утратившего вертикаль духовного восхождения.

Сборник «За гранью прошлых дней» (1920) с самого заглавия задает тональность памяти и рефлексии над прожитой жизнью. Именно тема воспоминаний становится связующей в ряде текстов, где воспроизводится жанровая модель элегии, преимущественно «унылой». Большинство стихотворений сосредоточено на осмыслении ушедшей молодости, на стремлении, лишенном надежды, вернуться в утраченное прошлое. Одним из первых таких текстов является «Одиночество», где элегическая направленность обнаруживается и в интертекстуальных связях, прежде всего с элегией Тютчева «Сижу задумчив и один...» (1835), ср.: «Сижу задумчив и один, // На *потухающий камин* // Сквозь слез гляжу... // С тоскою *мыслю о былом*»¹ (Тютчев) и «И он сидел перед *камином*, // Он отгорел и отстрадал <...> *Остывший пепел* наблюдал. // В вечернем сумраке всплывали // Пред ним *виденья прошлых дней*»² (Блок). Но если у Тютчева традиционно для элегии противопоставляется хрупкость человеческой жизни и вечность природного цикла, то у Блока весна, ассоциируемая с возрождением, оказывается столь же безрадостной, как и состояние лирического героя, ср.: «Что ж негодует человек, // Сей *злак земной!*.. // Он быстро, быстро вянет – так, // Но с *новым летом – новый злак* // И лист иной»³ (Тютчев) и «Река несла по ветру *льдины*, // Была *весна*, и *ветер выл*» [За гранью прошлых дней, 11].

Прошлая жизнь в блоковском стихотворении приобретает призрачный характер, что вызывает ассоциации со стихотворением Вл. Соловьёва «В сне земном, мы тени, тени...» (1875), ср.: «Жизнь – *игра теней*, <...> Но сливаются уж тени, // Прежние черты // Прежних ярких

¹ Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. Т. 1. Стихотворения 1813–1849. М.: Издательский центр «Классика», 2002. С. 165.

² Блок А.А. За гранью прошлых дней. Стихотворения. СПб.: Изд-во З.И. Гржебин, 1920. С.11. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

³ Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. Т. 1. С. 165.

сновидений // Не узнаешь ты»¹ (Соловьёв) и «Будя старинные печали. // Игрой бесплотною теней» [За гранью прошлых дней, 11]. Интересно даже не столько сближение, сколько разница в подходе к теме. В отличие от Соловьёва, у которого тени уходят, уступая место иной жизни, у Блока они, напротив, образуют вечную иллюзию: «Воспоминанья величаво, // Как тучи, обняли закат, // Нагромоздили груды башен, // Воздвигли стены, города, // Где небосклон был желт и страшен, // И грозен в юные года...» [За гранью прошлых дней, 12–13]. Кольцевая композиция стихотворения (повтор начальных строк в финале) также подчеркивает замкнутость лирического героя в мире памяти, своеобразном плене, и невозможность выхода за его пределы.

Воспоминания, традиционно выступающие в элегии как носители утраченного счастья, у Блока окрашены иначе. Прошлое – чаще время заблуждений, отказа от идеалов и увлечение страстям: «Будя старинные печали», «Он вспоминал свои метанья, // Будил тревоги прежних дум...» [За гранью прошлых дней, 11–12]. С этим тесно связаны мотивы одиночества и забвения: «Один, один, забытый миром», «Друзей бывалых веренища, // Врагов жестокие черты, // Любивших и любимых лица // Плывут из серой темноты... // Все бросили, забыли всюду» [Там же]. Лирический герой Блока забыт при жизни, что похоже на жанровую ситуацию, возможную в «кладбищенской элегии». Однако в ней шла речь про реального умершего. Нечто похожее упоминалось во второй главе в связи с Брюсовым и проводились параллели с Пушкиным, возникающие и здесь, ср.: «Так! равнодушное забвенье // За гробом ожидает нас. // Врагов, друзей, любовниц глас // Вдруг молкнет»². В своей «прижизненной» смерти как смерти души лирический герой Блока лишен не только внешней поддержки, но и внутреннего импульса: «Ни потрясений, ни труда, // Ни лести, ни любви, ни славы» [За гранью прошлых дней, 12].

¹ Соловьёв Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. С. 60–61.

² Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 6. С. 143–144.

В стихотворении «Хожу по камню старых плит...», посвященном Садовской, воспоминания вновь связываются с утратой возлюбленной, что смещает акцент с «унылой элегии» на «любовную». «Горечь воспоминаний» [За гранью прошлых дней, 25] в данном случае обусловлена уже не несчастьем прошлого, как раньше, а его безвозвратной утратой. Пространство, связанное с прежней жизнью, определяется как «блаженный дом» [Там же], что отсылает к локусу утраченной идиллии. Однако воспоминания о нем относятся к моменту его разрушения, вызванного разрывом с возлюбленной. Символом расставания становится роза, метафорически сопряженная с героиней, которая «плакала, алая» [Там же]. Разрушение идиллического пространства сопровождается вторжением в него снеговой стихии. Первоначально «пушинки легкие снежинок» не воспринимаются как враждебные, однако они появляются извне, из пространства, откуда «ветер налетал, крутя» [Там же]. Так происходит контакт замкнутого, интимного мира с внешним, хаотичным. Кручение, вихревое движение, особенно в контексте зимней стихии, в поэтике Блока ассоциируется с проявлением демонического начала¹. Образ метели – знак вторжения сил, нарушающих прежнюю гармонию. В следующих строках возникает образ города, также функционирующего как деструктивная среда: «А город грохотал, шутя // Над святостью твоею, инок...» [Там же]. Город, противопоставленный «блаженному дому», представляет собой пространство профанного, и переход лирического героя в него символизирует вступление на ложный путь. Это соответствует общим особенностям поэтики Блока, в которой урбаническое пространство нередко интерпретируется как арена духовного падения и утраты связи с высшим миром. Возможность спасения софийной героиней здесь ставится под сомнение. Причиной этому выступает мотив «смены облика», в данном случае подвижности

¹ Магомедова Д.М. Блок и Волошин. Две интерпретации мифа о бесовстве // Блоковский сборник. XI. Тарту, 1990.С. 43.

небесного пространства, ранее уже вызывавшей тревогу у лирического героя: «А если звезды изменили – // Один сквозь ночь свой крест неси» [За гранью прошлых дней, 25]. Идея Софии как трансцендентной спасительницы теряет свою устойчивость в тексте. Сакральное оказывается подвержено изменению, что вносит мотив одиночества и невозможности возвращения в утраченную идиллию, что органично вписывается в жанровую установку.

Есть в сборнике и стихотворения, демонстрирующие противоположные по направленности интонации развития «унылой элегии» и «философской», отражая внутреннюю борьбу лирического героя между отстраненным принятием утраты и стремлением к восстановлению утраченной связи с жизненным смыслом. В стихотворении «К чему бесцельно охранять...» герой отказывается от прошлого. Память, некогда связанная с творческим порывом и духовной полнотой, утрачивает для него ценность. Прежние стремления осмысляются как напрасные, неактуальные: «К чему бесцельно охранять // Свои былые вдохновенья? // Уже на всем – годов печать, // Седых времен прикосновенье. // Стихай, заветная печаль, // Проснулся день,дохнул страданьем. // Годов седеющая даль // Покрыта мраком и молчаньем. <...> Не отравляй и не буди // Меня, бывшее вдохновенье!» [За гранью прошлых дней, 38]. Настроение текста приближается к опустошенному равнодушию, что соотносится с мотивом «прижизненной смерти», к которому в аналогичном контексте Блок неоднократно обращался.

Однако в стихотворении «Нет ни слезы, ни дерзновенья...» обнаруживается иная позиция. Лирический герой стремится к преодолению внутренней инерции и оцепенения: «Ужель без песни умирает // Душа, сраженная тоской?» [За гранью прошлых дней, 43]. Критика духовной пассивности получает развитие и в тексте «Или устал ты до времени...», где герой обращается к адресату, который «просит забвенья могил», отказываясь от борьбы и утрачивая свои «молодые огни»

[За гранью прошлых дней, 60]. Он осуждает такое преждевременное желание забвения, хотя сам ранее желал его¹. Герой воспринимает такое поведение как напрасную растрату жизненных сил, ненужную попытку забежать вперед, ведь от воздействия времени уйти не удастся: «Вот и задумчивой старости // К нам придвигаются дни. // Негде укрыться от времени // Будет и нам череда...» [Там же]. Скорбь по прошлому (не своему, а адресата) в этом случае не связана с невозможностью его возвращения, но обусловлена тем, что оно было духовно непродуктивным. Суть недовольства не в конечности времени, а в его качественном содержании. Блок сохраняет образующую «философскую элегию» тему рефлексии по поводу сути времени и бытия человека, но преодолевает однозначную скорбь об утрате прошлого за счет этического измерения: оно ценно не само по себе, но определяется способом существования в нем (духовное развитие или гибель). Подлинной проблемой оказывается не потеря времени, а внутренняя неспособность жить в соответствии с изначальным призванием.

Несколько последующих стихотворений через ряд «со-отражений» вновь варьируют модель «любовной элегии». В тексте «Когда-то долгие печали...» лирический герой с отчаянием стремится вернуть как самую возлюбленную, так и юность, ушедшую вместе с ней: «Теперь – за ту младую муку // Я жизнь отдам... // О, если б вновь живую руку // Прижать к губам!» [За гранью прошлых дней, 52]. Далее в стихотворении «Вдали мигнул огонь вечерний» разочарование связано с тем, что он избрал земную страсть вместо любви к Мировой душе: «мимолетно <...> Перепорхнула жизнь – и жаль» [За гранью прошлых дней, 58]. Истинный мир остается для него и для падшей героини лишь отдаленным воспоминанием, вспыхнувшим на мгновение: «Все *мнится* – зорь вечерних пламя // В последний раз открыло даль» [Там же]. Вечерняя заря, которая представлена как «огонь вечерний», часто трактуемая в поэтике

¹ В этом смысле адресат может быть воспринят как двойник лирического героя.

Блока как «земной противополообраз “Царевны”»¹, здесь, напротив, приобретает возвышенное значение и соотносится с «образом гибнущей и воскресающей Анимы»². Таким образом, она становится символом утраченной, но не уничтоженной связи с идеалом.

В стихотворении «На обряд я спешил погребальный...» лирический герой продолжает пребывать под властью падшей героини. Ее влияние передается через мотив вихревого движения и зимней стихии, а также через символику розового цвета: «Сбил с дороги не ветер печальный // Закрутил меня розовый снег» [За гранью прошлых дней, 79]. Здесь розовый цвет обретает негативное значение. В статье Блока «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (1907) земное воплощение софийного начала подменяется обыденным, почти карикатурным образом: «Она будет за прилавком продавать немцу самые лучшие булки и приумножит светленькие пфенниги. Она – тоже *розовая* <...>»³. Сходный образ встречается и в более раннем стихотворении «Просыпаюсь я – и в поле туманно...», где описана ситуация плена героя: «И пробуждение мое безжеланно, // Как девушка, которой я служу», «*Розовая девушка* встала на пороге» [ПСС I, 154].

В данном же тексте подобной героине противопоставляется образ софийной возлюбленной, связанный с памятью о прошлом и стремлением к его возвращению: «Только б к милым годам возвратиться // И младенческий сон увидеть!» [За гранью прошлых дней, 79]. В отличие от предыдущих стихотворений, где акцент делался на утраченной юности, здесь возникает образ младенчества – периода, воспринимаемого как время первозданной чистоты до грехопадения. Обращение к прошлому приобретает более глубокую онтологическую окраску: речь идет не просто о возвращении к началу жизни, но к ее изначальной неповрежденности,

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 245.

² Там же. С. 243.

³ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 7. Проза. 1903–1907. М.: Наука. 2003. С. 34.

которая может означать и цельности самой героини до ее отпадения и разделения на две ипостаси.

В стихотворении «Как старинной легенды слова...» напряженная антитеза между падшей и светлой героиней снимается. Возлюбленная предстает в образе, способном к преображению, возвращению к цельности. Ее обретение изначального состояния выражено через метафору природного цикла: «Как трава, изменяя цвета, // Затаилась – а все не мертва, // Так – сегодня и завтра не та – // Ты меняешь убор – и жива» [За гранью прошлых дней, 70]. В этом контексте уход героини с наступлением «иной весны» не воспринимается как окончательная потеря. Он обозначает лишь переход из земного состояния в другое, более высокое.

Таким образом, в этих текстах представлен сюжет «любовой элегии», который постепенно трансформируется под влиянием «элегии о поиске идеала» в прочтении Блока. Вначале развивается традиционная ситуация утраты возлюбленной, которая, включенная в контекст макросюжета, представлена как деструктивный образ. Сохраняется невозможность возвращения не просто к прошлому, но к высшему идеалу (как для лирического героя, так и для возлюбленной). Однако затем возлюбленная, что задает контекст гностического мифа, освобождается от земного плена и возвращается к изначальной цельности. Трагизм утраты исчезает: все еще сохраняющаяся связь лирического героя с возлюбленной указывает на вероятность вертикального восхождения и для него.

Как и в предыдущем сборнике, в поэтической книге **«Седое утро»** (1920) уже в заглавии считывается элегическая тема утраченной молодости. Эпитет «седое» отсылает к возрастной метафорике, а ассоциация с серым подчеркивает эмоциональную обесцвеченность настоящего. К прошлому лирический герой обращается, в частности, в стихотворении «Двойник», где оно вновь связано с чистотой, возвышенным состоянием души и софийной возлюбленной: «Я брел, вспоминая напев. // <...> Возник позабытый напев. // И стала мне

молодость сниться, // И ты, как живая, и ты... // И стал я мечтой уноситься
// От ветра, дождя, темноты...»¹ Прошлое предстает как спасительное пространство, противопоставленное мраку настоящего. Символически важным является время года – осень, в соответствии с жанровыми установками связанная с темами смерти, утраты, духовного распада. «Октябрьский туман» закрывает истинный путь, препятствует возвращению к идеалу, к «некупленным девам», оставляя лирического героя с «женщинами чужими» [Седое утро, 20] символизирующими ложный путь. Мотив двойничества, усиленный образами зеркальности («чужие зеркала», «гладь зеркальная»), сопровождает фигуру «стареющего юноши», которая порождена собственным сознанием лирического героя. Это альтер-эго, напоминая о последствиях прожитой жизни и утраченных ориентирах, вызывает к памяти-знанию, побуждая к выходу из порочного круга: «Устал я шататься, // Промозглым туманом дышать» [Седое утро, 21]. В стихотворении в рамках «унылой элегии» оппозиция между светлым прошлым и трагическим настоящим не только сохраняется, но и трансформируется. Под влиянием «элегии о поиске идеала» в интерпретации Блок возникает отказ от окончательной замкнутости в утрате и остается возможность для выхода, пусть еще и не реализованного. Прошлое здесь не просто предмет сожаления, но, включенное в контекст духовного пути лирического героя в макросюжете творчества поэта, – источник импульса к преображению. Как отмечает Д.Е. Максимов, в «Двойнике» дан «микрокосм, в котором отражается *сведенная к малому большая судьба блоковского героя*, стадии его развития от прошлого к настоящему с проекцией в будущее»².

В сходном состоянии пребывает лирический герой в цикле, который в авторском сборнике не имеет общего заглавия, однако при первой публикации в альманахе «Эпоха» (1918, кн. 1) был представлен под

¹ Блок А.А. Седое утро. СПб.: Алконост, 1920. С. 20. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Максимов Д.Е. Поэзия и проза Александра Блока. С. 172.

названием «Жизнь моего друга¹». Основной тон цикла задает ощущение жизненной бессмысленности, проистекающей из духовного омертвения, вызванного отказом от прежних идеалов и веры: «На дне твоей души, безрадостной и черной, // Безверие и грусть»; «Бессмысленность всех дел, безрадостность уюта», «И тихая тоска сожмет так нежно горло», «И, когда настал конец, // Он нашел весьма банальной // Смерть души своей печальной», «Он больше ни во что не верит»². Вновь актуализируется тема «унылой элегии» об утраченной юности: «Остудился юный пыл», «Пробудился: тридцать лет, // Хватить-похватить, – а сердца нет. // Сердце – крашеный мертвец», «Былых видений, образ странный // Его преследовал порой..», «Жар юности простыл – и вот // Тщета святых воспоминаний // Пред ним медлительно встает» [ПСС III, 30; 33–34]. В финальной части цикла – «Говорит СМЕРТЬ» – развернута аллегорическая реплика, в которой подчеркивается, что духовная смерть для лирического героя более тягостна и невыносима, чем смерть физическая. Именно поэтому он «отыскивает путь» к гибели как к форме избавления от бездуховности.

О том «когда ж конец», спрашивает герой и стихотворения «Миры летят. Года летят...», где также осмысливается его опустошенность: «А ты, душа, усталая, глухая» [Седое утро, 33]. Он сомневается в самой возможности счастья, которое воспринимается как краткое, иллюзорное явление: «Что счастье? Короткий миг и тесный» [Там же]. Однако в стихотворении появляется и другая модификация осмысления времени – как бесконечного вращения, от которого невозможно освободиться. Такая тема замкнутости в порочном круге уже встречалась неоднократно. Здесь она воплощена в образе «жужжащего волчка», отсылающего к движению

¹ Здесь «друг» также выступает одним из вариантов двойника лирического героя.

² Блок А.А. Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3. Стихотворения. Книга третья (1907–1916). М.: Наука, 1997. С. 29–30, 34.

Земли вокруг собственной оси¹. Ассоциация с вращением придает символу негативную коннотацию: герой застрял в цикле бессмысленного кружения, подобного механическому вращению игрушки. Звуковое сопровождение («жужжание») может быть интерпретировано как реминисценция к образу веретена (подробнее см. 3.1), – традиционному символу судьбы, но в данном случае связанного не столько с предначертанностью, сколько с замкнутостью и монотонией времени. Таким образом, движение здесь не ведет к цели, а превращается в форму онтологического тупика, из которого не существует выхода. Текст фиксируют одну из крайних форм развития элегического хронотопа – тотальную утрату чувства времени как направленного и осмысленного. Цикличность, за которой во «внутренней мере жанра» зафиксировано положительное значение, у Блока осмысляется в негативном ключе. Жизнь превращается в замкнутое повторение, где прошлое даже не подпитывает сознание лирического героя счастливыми воспоминаниями, настоящее лишено полноты, а будущее надежды.

Тема невозможности возврата в прошлое и омертвления души («сердце спит» [Седое утро, 63]) занимает центральное место в стихотворении «Та жизнь прошла...». Здесь же обостряется мотив плена лирического героя, попавшего под власть стихийной, демонизированной возлюбленной. Ее воздействие сопряжено с наступлением ночи, зимним пейзажем и «зимними чарами», которые приводят к духовному оцепенению. Образ «сна сердца» и мотив холода отсылают к образу замерзшего сердца Кая в значимой для Блока сказке Г.Х. Андерсена «Снежная королева» (1844). Как и у Андерсена, состояние парализации души у Блока связано с воздействием сверхъестественного женского начала, которое отчуждает героя от вечности – слово, которое пытался сложить из льдинок герой Андерсена и освободиться. Блоковский

¹ Светликова И.Ю., Кукушкина В.А., Юшин П.К., Фесенко М.О. Космология и Возрождение на рубеже XX в.: «Мирь» Александра Блока // Логос. 2021. Т. 131. № 5. С. 146–147.

лирический герой, подобно Каю, оказывается не в силах самостоятельно преодолеть заклятие. Противоположная по символике стихия огня, которая могла бы помочь, представлена как потерянное начало: «И не вернуть тех нег, // И странно вспоминать, // Что был пожар» [Седое утро, 33].

Тема прошлого в контексте «любовой элегии» получает дальнейшее развитие в ряде других текстов. В стихотворении «Протекли за годами года...» лирический герой осознает иллюзорность пережитого «младенческого пыла», к которому, как выясняется, не было ответного чувства. Трагизм ситуации заключается в том, что несмотря на осознание, он продолжает испытывать чувства: «А душа моя – той же любовью полна» [Седое утро, 74]. Однако любовь здесь не просто утрачена, она никогда и не была реальна. Аналогичное состояние фиксируется и в стихотворении «Пусть я и жил, не любя...», где герой возвращается в памяти к единственной подлинной любви. Пространство воспоминания принимает форму образа покинутого дома, функционирующего как символ разрушенной временем идиллии: «И в одиноком моем // Доме, пустом и холодном, // В сне, никогда не свободном, // Снится мне брошенный дом. // Старые сняты минуты, // Старые сняты года...» [Седое утро, 76].

В стихотворении «За горами, лесами...» обращение к утраченной возлюбленной получает метафизическое измерение. Сказочный зачин вводит локализацию героини в ином мире. Он обозначен через символику загробного пространства: «за холмами могильными», где «другие небеса» [Седое утро, 75]. Эти строки намекают на ее смерть в земном мире, но вместе с тем на возможность перерождения в потустороннем бытии. Воспоминания о ней связаны с весенним обновлением природы: «когда забелеет гора, // Дол оденется зеленью вешнею» [Там же]. Образ белой горы может быть интерпретирован в контексте традиционной символики как граница между земной и небесной сферами¹. В сочетании с указанным

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 580.

цветом, связанным с образом Анимы, гора выступает маркером сакрального пространства. А. Ханзе-Лёве также отмечает, что «небесная дева – согласно православной иконографии – восседает на троне в горних краях»¹. В поэтике Блока, начиная с первого сборника, софийная героиня обитает в подобном пространстве. Воспоминания о ней вновь ассоциируются с весной, что вторит мотиву перерождения на небесах. Однако лирический герой разлучен с ней, оставаясь на земле: «Вспоминаю с печалью нездешнюю // Все бывшее мое, как вчера... // В снах печальных тебя узнаю» [Седое утро, 75]. Тем не менее, несмотря на невозможность физической встречи, он сохраняет надежду, продолжая повторять «далекое имя», что указывает на неугасающее стремление к воссоединению и на сохранение связи с трансцендентным идеалом. Вновь лирический сюжет «любовной элегии» трансформируется под влиянием «элегии о поиске идеала» в этих текстах: начинаясь с традиционных мотивов утраты и тоски по любви, переходя к лирической ситуации плена героя, а затем к возвращению возлюбленной к цельности и открытие потенциальной возможности на воссоединение с ней.

Особняком стоит стихотворение «Женщина. Памяти Августа Стринберга». Здесь сочетаются сразу несколько смысловых уровней, из которых наиболее очевидны два: автобиографический, связанный с переживанием поэтом смерти собственного ребенка, и интертекстуальный, предполагающий полемику с представлениями А. Стриндберга о мужском и женском началах. Однако в рамках жанрового анализа данные пласты остаются вне рассмотрения.

Семантическим центром стихотворения выступает кладбище, что позволяет рассматривать его в традиции «кладбищенской элегии». Во второй строфе реализуется ключевая лирическая ситуация данного жанрового варианта – встреча с умершим на «неизвестной могиле». В

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 583.

«кладбищенской элегии» XIX в. когда лирический субъект размышлял о человеческой жизни вообще, он зачастую проецировал свои мысли на фигуру «идеального другого»¹. У Блока ситуация принципиально иная – «другой» не становится источником философской рефлексии или скорби. Лирическая героиня его стихотворения не столько обращается к умершему, сколько использует его молчание как возможность говорить о себе: «Пусть неизвестная могила // Узнает все, чем я жила! // Я принесла цветов любимых // К могиле на закате дня...» [Седое утро, 66]. Даже детали, которые традиционно ассоциируются с актом почитания усопшего, – принесенные цветы, – оборачиваются жестом обращения к себе, т.к. букет составлен из цветов, любимых не покойным, а самой женщиной. Память об умершем подменена настоящим жизни героини. Более того, ее внимание сосредоточено вовсе не на могиле, а на мужчине, который «ходит мимо». И вновь интерес к нему дан через призму обращения героини к собственному «я»: «Или мой вид внушает жалость? // Или поправилась ему // Лица печального усталость? // Иль просто скучно – одному?» [Седое утро, 67]. Выясняется, что могила принадлежит его ребенку, однако ситуация взаимодействия в итоге перестает соответствовать традиционному варианту «кладбищенской элегии». Происходит не предполагаемое общение живого с мертвым, а попытка установления контакта между двумя живыми, находящимися рядом у могилы, но при этом отчужденными друг от друга. Коммуникация между ними оказывается неполноценной, поскольку героиня неспособна выйти за пределы собственной субъективности, взглянуть на ситуацию с позиции «другого». В этом смысле диалог на деле оборачивается монологом, но не в том виде, какой был характерен для жанра. Блок демонстрирует сдвиг жанровой парадигмы: кладбище превращается в пространство непонимания, самозамкнутости и невозможности полноценного взаимодействия (как с мертвым, так и живым).

¹ Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода. С. 49.

Выводы: Проанализировав поэтические сборники Блока, можно выделить общие закономерности функционирования жанра элегии в его творчестве. Трансформация осуществляется, прежде всего, *на уровне макросюжета*, структурно воплощенного в «трилогии вочеловеченья», которая может быть интерпретирована через призму модели «*элегии о поиске идеала*». При этом базовая схема данного варианта жанра приобретает новые смысловые измерения в контексте индивидуально-авторской поэтики. В *хронотопе* элегии у Блока оппозиция времени и вечности соотносится с *двумя женскими образами*, имеющими постоянное значение в его поэтической мифологии. Вечность воплощается в образе Мировой души, Софии – высшего идеала, к которому стремится лирический герой. Напротив, время принадлежит стихийной героине или Софии-Ахамот. Лирический герой оказывается в пограничном состоянии: от его духовного выбора зависит, останется ли он в пределах линейного времени или сможет преодолеть его и приобщиться к вечности через обретенный идеал.

Эта дуалистическая система накладывает отпечаток на «*любовную элегию*», смысл которой значительно расширяется в рамках блоковского макросюжета. Поэт часто обращается к *жанровой стилизации*, воссоздавая формы и интонации элегии XIX в. Однако в содержательном плане она подвергается изменениям – воспоминания о возлюбленной утрачивают однозначно положительную окраску. В связи с демоническими чертами героини возникает *амбивалентность переживаний*: стремление к возвращению утраченного чувства противопоставляется желанию освобождения. Эти импульсы проявляются как внутренне конфликтующие интенции, сосуществующие в сознании лирического героя. Возможен и *альтернативный вариант* развития – через усиление идеальной функции второго женского образа. В таком случае воспоминание становится не столько актом скорби, сколько *формой обращения к идеалу*. Возлюбленная

оказывается не просто утраченной, а вознесенной, при этом через связь с ней открывается возможность для восхождения самого лирического героя.

Важнейшую роль в структуре «элегии о поиске идеала» в макросюжете Блока играет вертикальный хронотоп, однако не менее значимо и *движение в пределах нижнего пространства*. Как отмечает Д.Е. Максимов, путь лирического героя у Блока «осуществляется как реализация в мыслимом времени <...>, которое в свою очередь объективируется в метафорических образах пространственного движения»¹. Так, *мотив ухода из дома* не только означает отдаление лирического героя от высшего идеала, но и утрату «малого» мира, что и превращает идиллический тип сознания в элегический. Разрушение этого мира передано в статье Блока «Безвременье» (1906), где образ исчезнувшей идиллии соединяется с усадебным локусом: «Был на свете самый чистый и светлый праздник. Он был воспоминанием о золотом веке, высшей точкой того чувства, которое теперь уже на исходе, – чувства домашнего очага»².

Однако движение героя не сводится к географическому или внешнему перемещению: оно также имеет *внутренний, духовный характер*. От светлых истин – к их забвению, от веры – к ложному пути. Этот вектор реализуется в пространстве «*унылой*» и «*философской элегии*», но осмысливается в рамках блоковского макросюжета. Во временной перспективе путь лирического героя проходит от юности к старости. Однако понимается это не буквально, а как символический возраст души, что строится на несовпадении внешнего и внутреннего времени. Важно не столько количество прожитых лет, сколько качество психологического состояния лирического героя, выражающееся в бесчувственности, *духовной смерти*, вследствие утраты идеала.

¹ Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 7. С. 24.

² Максимов Д.Е. Поэзия и проза Александра Блока. С. 21.

Описываемый путь у Блока не линейен: он блуждает, часто возвращаясь к ситуации плена, оказываясь замкнутым в отрицательной форме вечности. Но, обладая памятью-знанием о Мировой душе, для лирического героя всегда остается возможность на возвращение к ней и обретение истинной вечности. Тогда прошлое становится не только предметом трагических размышлений, сожалений, но ориентиром на будущее, что органично встраивается в структуру «элегии о поиске идеала».

Проведенное исследование элегического жанра в поэтических сборниках Белого и Блока позволяет выделить как общие принципы его трансформации, характерные для «младших символистов» в целом, так и специфические особенности индивидуально-авторского переосмысления у каждого из поэтов. Наиболее устойчивым направлением развития жанра у обоих авторов оказывается обращение к варианту «элегии о поиске идеала». У Блока он получает развитие на уровне макросюжета, у Белого проявляет себя на уровне «вторичной целостности» циклов и поэтических книг, влияя не только на их лирический сюжет, но и на мировоззренческую рамку.

В центре данной жанровой модели у обоих поэтов оказывается образ возлюбленной, сопряженной с трансцендентным началом (Софией, Мировой душой). Ее утрата маркируется как разрыв с высшей реальностью, а не просто с личным прошлым. Однако у Белого она выступает как посредник между лирическим героем и Абсолютом, тогда как у Блока она сама воплощает идеал. В хронотопическом измерении образ возлюбленной связан с категорией вечности, которая у Белого дополняется христологической проекцией и иными философскими контекстами. Линейное же время и его власть над лирическим героем у

Блока связана с раздвоением женского образа, когда софийная героиня противопоставляется падшей. У Белого же акцент чаще смещается на внутренние ограничения и личностный кризис, особенно в позднем творчестве, где образ Софии-посредницы утрачивает силу, а точкой опоры становится собственное «я» лирического героя, обращенное к Христу.

В рамках иных вариантов жанра Блок сохраняет преемственность по отношению к традиции XIX в., используя приемы стилизации. Однако ключевые мотивы и символы его индивидуального мифа (двойственная женственность, мотив старости или смерти души, туман как духовная преграда, тема утраты и поиска идеала) встраиваются в структуру жанра, придавая ему новые смысловые измерения. Независимо от варианта элегии, образ софийной возлюбленной присутствует практически во всех текстах. Амбивалентность переживаний героя выражается в противоречии между стремлением к вознесенному идеалу и тяготением к земному, падшему образу. При этом Блок никогда не разрушает жанровую форму полностью: хотя им и сохраняется потенциал для восхождения, восстановления утраченного идеала, это остается неосуществленным.

У Белого акцент в вариантах «унылой» или «философской элегии» смещен на внутреннюю драму сознания, часто погруженного в вечное повторение и экзистенциальную изоляцию. В его текстах жанровая структура подвергается более радикальной трансформации – от стилизации до пародии (в финале «Урны»). В ряде случаев лирический герой достигает идеала, что вовсе приводит к деконструкции жанровой модели. Особое место в творчестве Белого занимает вариант «исторической элегии», связанный с традицией Некрасова. В сборнике «Пепел» ее трансформация происходит под влиянием ницшеанской идеи «вечного возвращения», поэтому хронотоп приобретает форму фатального круговорота, в котором традиционная для жанрового варианта идея исторической преемственности утрачивает продуктивный вектор и оборачивается символом безысходности.

Эволюция элегии у каждого из поэтов отражает различия в мироощущении: экзистенциально-философское у Белого и мистически-эсхатологическое у Блока. Элегия в их творчестве демонстрирует возможность того, как жанр способен стать моделью осмысления судьбы личности в пространстве современной им культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование элегии в поэзии русских символистов позволило проследить, как жанр трансформируется в сложную многомерную структуру, интегрированную в философскую и мифопоэтическую ткань модернистской поэзии. Анализ произведений представителей «старшего» (К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов) и «младшего» (А. Белый, А. Блок) поколения символистов выявил как общие закономерности функционирования жанра, так и значительные различия, отражающие специфику индивидуальных стратегий.

Для поэтов обоих поколений элегия выходит за пределы «первичной целостности» отдельного стихотворения, становясь метажанровым элементом поэтических циклов, сборников и книг стихов. Однако у «младших» символистов жанровая модель элегии сильнее влияет на лирический сюжет в рамках «вторичной целостности»: у Белого – на уровне отдельных поэтических книг, у Блока – в масштабе макросюжета всего творчества. У Бальмонта и Брюсова, за исключением тех поэтических книг, где элегия вынесена в подзаголовок или название раздела (напр., «Под северным небом», «Urbi et Orbi»), роль жанра в циклических формах обеспечивается преимущественно за счет варьирования и «со-отражения» константных элементов его «внутренней меры».

Общим в поэтике «старших» и «младших» символистов становится обращение к стилизации исторически устойчивых вариантов элегии, преимущественно романтической. «Старшие символисты» чаще опираются на синтез романтической и модернистской поэтики: Бальмонт – через мистическое переживание мира, Брюсов – через рациональную жанровую рефлексию. «Младшие» символисты выстраивают элегию как форму духовного самопознания, превращая жанр в инструмент философского и онтологического высказывания. Также в творчестве

Белого появляется обращение к иной стратегии жанровой модификации – пародии. В рамках жанровой игры и стилистического эксперимента он переосмысляет элегию, обращаясь к поэтической манере иной исторической эпохи – «сладостному слогу» легкой любовной поэзии конца XVIII – начала XIX в.

Также в большинстве случаев, когда символисты обращаются к синтезу элегии с другими жанрами, наибольшую продуктивность демонстрирует взаимодействие с балладой. Подобный жанровый синтез позволяет не только расширить выразительные возможности элегии, но и наделить ее дополнительной сюжетностью и мифопоэтической глубиной. Еще одной общей тенденцией становится движение к деконструкции жанра за счет разрушения его хронотопа: лирический герой получает возможность преодоления рамок линейного времени, реализуя переход к вечности или иному уровню бытия. На этом фоне элегия в творчестве Блока представляет особый случай. Несмотря на наличие потенциала для разрушения жанровой модели, поэт не доводит ее до конца.

Одной из ключевых форм жанровой трансформации становится модель «элегии о поиске идеала». Во всех четырех рассматриваемых поэтических системах данный жанровый вариант реализуется в соответствии с общей структурной схемой: лирический герой стремится к постижению или восстановлению идеала, осмысляемого как абсолютная ценность, сопряженная с категориями вечности и бессмертия. Поиск идеала выступает не только тематической доминантой, но и организующим принципом хронотопа, задающим направленность движения внутри элегии. У большинства символистов этот путь имеет выраженную вертикальную направленность. На этом фоне выделяется Брюсов, поскольку в его текстах движение осуществляется преимущественно в горизонтальной плоскости – к внутреннему, поэтическому идеалу, инобытию искусства. Однако и в этом случае сохраняется установка на преодоление границ повседневного и

материального, что сближает его с общими установками символистской поэтики. У Блока, несмотря на ориентацию на вертикальное восхождение в макросюжете, существенное внимание уделяется и горизонтальному аспекту – блужданию, сомнению, утратам и попыткам возвращения.

Существенные различия прослеживаются и в понимании природы самого идеала. У «старших» символистов он приобретает различные очертания: поэтический или космический, пантеистический образ Абсолюта (Бальмонт); эстетически имманентный идеал искусства как формы бессмертия (Брюсов). В поэтике «младших» символистов идеал выражен через образ Софии, но с разными акцентами: у Блока она предстает как абсолютное духовное начало, трансцендентный ориентир; у Белого – как фигура-посредник между лирическим героем и высшей реальностью, которая со временем замещается образом Христа как символом внутреннего преображения. В отличие от «старших» символистов, между Белым и Блоком можно зафиксировать более тесную типологическую близость в трактовке идеала.

Различно интерпретируется и роль воспоминаний в структуре данной элегической модели. У «младших» символистов их природа крайне амбивалентна: память о прошлом становится источником боли и разочарования, но одновременно она может, с одной стороны, обладать демонической привлекательностью (особенно у Блока), с другой – содержать потенциал восстановления утраченного. У «старших» символистов воспоминание чаще получает однозначную семантику. У Брюсова в этой жанровой модели оно либо маргинализируется (в силу ориентации фигуры поэта на будущее), либо рассматривается как препятствие на пути к самореализации, что особенно ярко заметно в книге стихов «*Me eum esse*». Тематика памяти у Брюсова не исключается, однако приобретает иное функциональное измерение: она проецируется в будущее и осмысливается как форма культурной памяти потомков о поэте, способная обеспечить ему символическое бессмертие. У Бальмонта же

припоминание связывает лирического героя с его изначальным происхождением из «идеального» космического пространства. В этом отношении именно с Блоком наблюдается сближение: для обоих поэтов память-знание становится инструментом поддержания внутренней связи с утраченным идеалом и возможностью обретения подлинной вечности.

«Элегия о поиске идеала» у «старших» символистов чаще уверенный, завершённый путь, направленный к восстановлению или обретению идеала через эстетику, мистику или пантеизм. Такое устремление, доведённое до конца, приводит к постепенному деконструкции жанрового варианта. Исключение составляет поздний сборник Брюсова «Дали», в котором он подвергает сомнению прежние метафизические ориентиры, смещая акцент на ценности повседневной жизни человека. У «младших» символистов эта модель элегии изначально становится структурой, которая отражает внутренний кризис. Она превращается в драматическую модель блуждания между вечностью и утратой, надеждой и разочарованием, часто с открытым финалом и усиленной философской рефлексией. Таким образом, данный жанровый вариант элегии реализуется в разных смысловых регистрах: у «старших» – романтический (Бальмонт) или эстетический (Брюсов), у «младших» – экзистенциально-религиозный и философский.

Обращение к исторически сложившимся разновидностям элегии, прежде всего к «любовной», «унылой» и «философской», становится общей чертой для поэтов обоих поколений символизма. При этом «любовная элегия», в сопряжении с моделью «элегии о поиске идеала», получает более значимое развитие в поэтике «младших» символистов. В творчестве Бальмонта и Брюсова преобладает стратегия стилистической реконструкции, ориентированной на воспроизведение традиционного облика жанра первой трети XIX в. Однако для Брюсова характерна также апелляция к традиции ложноклассицистической элегии (в книге стихов

«Urbi et Orbi»), в рамках которой акцентируются: антиномия наслаждение и страдание, тема предательства, ревности, мести.

В творчестве Бальмонта и Брюсова «унылая элегия» также преимущественно реализуется в традиционном ключе как меланхолическая рефлексия о прошедшем, в первую очередь об утраченной юности. При этом оба поэта, в особенности Бальмонт, опираются на константы хронотопа «внутренней меры» элегии, в котором значимую роль играет идиллическое пространство. Однако *locus amoenus* в их поэзии трансформируется в усадебный мир, подверженный разрушительному воздействию времени. У представителей «младшего» символистского поколения, прежде всего у Блока, эта разновидность элегии расширяется: тоска становится следствием разрыва с идеалом, а уныние – проявлением смерти души. К «философской элегии» также чаще обращаются Блок и Белый, выходя за пределы индивидуального переживания и актуализируя вопросы времени, вечности и смысла человеческого бытия в религиозно-философском контексте или мифопоэтическом. «Кладбищенская элегия» преимущественно представлена в творчестве «старших» символистов, но особенно ярко у Брюсова. В его поэзии сохраняются структурные и мотивные элементы традиционной жанровой модели, но одновременно с этим он вводит идею возможного бессмертия, реализуемого в форме слияния с природной стихией. Кроме того, он обращается к жанровому варианту «элегии на смерть», в котором воспроизводится характерная биографическая модель рано умершего поэта. Однако Брюсов переосмысливает ее в двух направлениях: первое связано с той же идеей, что и в его «кладбищенской элегии», а второе, напротив, представляет перспективу полного забвения, включающего даже утрату значения литературного наследия.

Обращение к «исторической элегии» становится точкой соприкосновения между «старшими» и «младшими» символистами в лице Бальмонта и Белого. Однако трактовка данного жанрового варианта у

поэтов принципиально различается. У Бальмонта «историческая элегия» реализуется как взгляд извне – из эмигрантской перспективы, как ностальгическое воспоминание о «золотом веке» российской культуры, помещенное в эсхатологический контекст. В этом отношении он сохраняет традиционную оппозицию прошлого и настоящего, где современное поколение мыслится как утратившее связь с высокими началами. Однако у Бальмонта речь идет не о восстановлении утраченного государственного могущества, а о возвращении к культурно-нравственным ценностям. При этом его позиция оказывается дистанцированной, поскольку он не готов пройти путь страдания вместе с родиной, а устремлен к идее возможного будущего преображения. У Белого, напротив, «историческая элегия» представляет собой внутренний взгляд, философское осмысление исторического процесса. В его поэтике жанровая модель переосмысливается через призму ницшеанской концепции «вечного возвращения» и в контексте некрасовской традиции. Категория поколения вписана в замкнутый круг повторяющейся исторической драмы, в которой отсутствует резкое противопоставление прошлого величия и настоящего упадка. Личностное здесь неотделимо от коллективного: лирический герой Белого глубоко вовлечен в судьбу своей страны, разделяет ее страдания, при этом не исключая чувство любви и сопричастности.

Полученные результаты не только позволяют частично восполнить пробел в изучении символистской элегии как жанрового феномена, но и задают перспективные направления дальнейших исследований. Выявленные общие закономерности ее трансформации представляют значимый материал для жанрового анализа элегических текстов других авторов обоих поколений символистского движения, а также для привлечения к исследованию поэтов, не входящих в символистский круг. При этом особое внимание заслуживает тот факт, что типологическая близость элегических моделей в поэтике «младших» символистов проявляется с большей степенью устойчивости, чем у представителей

«старшего» поколения. Особую значимость приобретает дальнейшее рассмотрение жанровых трансформаций (не только элегии) в контексте циклических лирических форм разного уровня, поскольку именно в этих структурах наиболее наглядно проявляется взаимодействие жанровой динамики и движения лирического сюжета. Такой подход открывает возможность не только углубленного анализа внутри символистской традиции, но и постановки более широких задач, связанных с выявлением общих закономерностей жанрового развития в поэзии модернизма.

Список литературы и источников

Источники

1. *Агриппа Г.К.* Магия Арбателю / Пер. с англ. И.В. Харуна, пер. с фр. А.В. Трояновского. – Нижний Новгород: А.Г. Москвичев, 2013. – 643 с.
2. *Аксакова-Сиверс Т.А.* Семейная хроника: в 2 кн. Кн. 1. – Париж: [б.и.], 1988. – 371 с.
3. *Апухтин А.П.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., М.В. Отрадина, сост., подгот. текста и примеч. Р.А. Шацевой. – Л.: Советский писатель, 1991. – 448 с.
4. *Бальмонт К.Д.* Будем как солнце. Книга символов. – М.: Скорпион, 1903. – 290 с.
5. *Бальмонт К.Д.* В безбрежности. – М.: [б.и.], 1895. – 174 с.
6. *Бальмонт К.Д.* Горящие здания. Лирика современной души. – М.: [б.и.], 1900. – 213 с.
7. *Бальмонт К.Д.* Дар земле. – Париж: Русская земля, 1921. – 159 с.
8. *Бальмонт К.Д.* Зарево зорь. – М.: Гриф, 1912. – 166 с.
9. *Бальмонт К.Д.* Злые чары. Книга заклятий. – М.: [б.и.], 1906. – 116 с.
10. *Бальмонт К.Д.* Литургия красоты. Стихийные гимны. – М.: Гриф, 1905. – 236 с.
11. *Бальмонт К.Д.* Марево. – Париж: Франко-русская печать, 1922. – 132 с.
12. *Бальмонт К.Д.* Под северным небом. Элегии, стансы, сонеты. – СПб.: [б.и.], 1894. – 84 с.
13. *Бальмонт К.Д.* Птицы в воздухе. Строки напевные. – СПб.: Шиповник, 1908. – 228 с.
14. *Бальмонт К.Д.* Сборник стихотворений. – Ярославль: [б.и.], 1890. – 140 с.
15. *Бальмонт К.Д.* Тишина. Лирические поэмы. – СПб.: [б.и.], 1898. – 160 с.
16. *Бальмонт К.Д.* Только любовь. Семицветник. – М.: Гриф, 1903. – 216 с.
17. *Бальмонт К.Д.* Хоровод времен. Всегласность. – М.: [б.и.], 1908. – 128 с.
18. *Бальмонт К.Д.* Ясень. Видение древа. – М.: Издательство К.Ф. Некрасова, 1916. – 238 с.
19. *Батюшков К.Н.* Сочинения: в 2 т. Т. 1. «Опыты в стихах и прозе». Произведения, не вошедшие в «Опыты в стихах и прозе» / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и комм. В.А. Кошелева. – М.: Художественная литература, 1989. – 511 с.
20. *Батюшков К.Н.* Сочинения: в 2 т. Т. 2. Из записных книжек. Письма / Сост., подгот. текста, комм. А.Л. Зорина. – М.: Художественная литература, 1989. – 719 с.

21. *Баратынский Е.А.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. Стихотворения 1818–1822 гг. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 512 с.
22. *Баратынский Е.А.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. Ч. 1. Стихотворения 1823–1834 гг. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 440 с.
23. *Бенедиктов В.Г.* Стихотворения / Сост., подгот. текстов и примеч. Б.В. Мельгунова. – Л.: Советский писатель, 1983. – 815 с.
24. *Белый А., Блок А.* Переписка. 1903–1919 / Публ., предисл. и комм. А.В. Лаврова. – М.: Прогресс-Плеяда, 2001. – 608 с.
25. *Белый А.* Золото в лазури. – М.: Скорпион, 1904. – 260 с.
26. *Белый А.* Начало века. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 2 / Редкол.: В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина и др.; Подгот. текста и комм. А. Лаврова. – М.: Художественная литература, 1990. – 687 с.
27. *Белый А.* Пепел. – СПб.: Шиповник, 1909. – 244 с.
28. *Белый А.* После разлуки. Берлинский песенник. – Петербург–Берлин: Эпоха, 1922. – 125 с.
29. *Белый А.* Собрание сочинений. Т. 8. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / Общ. ред., послесл. и комм. Л.А. Сугай. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. – 594 с.
30. *Белый А.* Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке / Подгот. текста, вступ. ст., коммент. С.И. Пискуновой – М.: Республика, 1995. – 510 с.
31. *Белый А.* Собрание стихотворений 1914 / Изд. подгот. А.В. Лавров. – М.: Наука, 1997. – 466 с.
32. *Белый А.* Стихотворения. – Берлин–Пг.–М.: Издательство З.И. Гржебина, 1923. – 506 с.
33. *Белый А.* Урна. – М.: Гриф, 1909. – 143 с.
34. *Блок А.А.* За гранью прошлых дней. – СПб.: Изд-во З.И. Гржебина, 1920. – 96 с.
35. *Блок А.А.* Земля в снегу. Третий сборник стихов. – М.: Золотое руно, 1908. – 194 с.
36. *Блок А.А.* Нечаянная радость. Второй сборник стихотворений. – М.: Скорпион, 1907. – 163 с.
37. *Блок А.А.* Ночные часы. Четвертый сборник стихов. – М.: Мусагет, 1911. – 143 с.
38. *Блок А.А.* Седое утро. – СПб.: Алконост, 1920. – 103 с.
39. *Блок А.А.* Стихи о Прекрасной Даме. – М.: Гриф, 1905. – 135 с.
40. *Блок А.А.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. Письма (1898–1921) / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. – М.–Л.: ГИХЛ, 1963. – 776 с.
41. *Блок А.А.* Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. Книга первая (1898–1904) / Отв. ред. Ю.К. Герасимов. – М.: Наука, 1997. – 642 с.

42. Блок А.А. Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 2. Книга вторая (1904–1908) / Отв. ред. А.В. Лавров, З.Г. Минц. – М.: Наука, 1997. – 898 с.
43. Блок А.А. Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3. Стихотворения. Книга третья (1907–1916) / Отв. ред. Ю.К. Герасимов. – М.: Наука, 1997. – 994 с.
44. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 7. Проза. 1903–1907 / Отв. ред. Д.М. Магомедова. – М.: Наука. 2003. – 523 с.
45. Богданович И.Ф. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. И.З. Сермана. – Л.: Советский писатель, 1957. – 257 с.
46. Брюсов В.Я. Дали. Стихи 1922 года. – М.: Государственное издательство, 1922. – 87 с.
47. Брюсов В.Я. Зеркало теней. Стихи 1909–1912 г. – М.: Скорпион, 1912. – 212 с.
48. Брюсов В.Я. Иван Коневской. Мудрое дитя // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. Статьи и рецензии 1893–1924. Из книги «Далекие и близкие». Miscellanea / Сост. и вступ. ст. Д.Е. Максимова; подгот. текста и примеч. Д.Е. Максимова, Р.Е. Помирчих – М.: Художественная литература, 1975. – С. 242–249.
49. Брюсов В.Я. Ответ // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. Статьи и рецензии 1893–1924. Из книги «Далекие и близкие». Miscellanea / Сост. и вступ. ст. Д.Е. Максимова; подгот. текста и примеч. Д.Е. Максимова, Р.Е. Помирчих – М.: Художественная литература, 1975. – С. 28–31.
50. Брюсов В.Я. Последние мечты. Лирика 1917 – 1919 года. – М.: [б.и.], 1920. – 63 с.
51. Брюсов В.Я. Пути и перепутья: собрание стихов. Том 1. Юношеские стихотворения. Это – Я. Третья стража. (1892–1901 г.). – М.: Скорпион, 1908. – 213 с.
52. Брюсов В.Я. Пути и перепутья: собрание стихов. Том 3. Все напевы. (1906–1909 г.). – М.: Скорпион, 1909. – 184 с.
53. Брюсов В.Я. Семь цветов радуги. Стихи 1912 – 1915 года. – М.: Издательство К.Ф. Некрасова, 1916. – 247 с.
54. Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии / Вступ. ст. и комм. Н.А. Богомолова. – М.: Советский писатель, 1990. – 720 с.
55. Брюсов В.Я. Стихотворная техника Пушкина // Пушкин: в 6 т. Т. 6. – Пг.: Брокгауз и Ефрон, 1915. – С. 349–367.
56. Брюсов В.Я. Στεφανος. Венок. Стихи 1903–1905 гг. – М.: Скорпион, 1906. – 184 с.
57. Брюсов В.Я. Chefs d'oeuvre. Сборник стихотворений: (Осень 1894 – весна 1895). – М.: [б.и.], 1895. – 62 с.
58. Брюсов В.Я. Chefs d'oeuvre. – 2-е изд., с изм. и доп. – М.: [б.и.], 1896. – 90 с.
59. Брюсов В.Я. Me eum esse. Новая книга стихов. – М.: [б.и.], 1897. – 62 с.

60. *Брюсов В.Я.* Miscellanea. Замечания, мысли о искусстве // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. Статьи и рецензии 1893–1924. Из книги «Далекие и близкие». Miscellanea / Сост. и вступ. ст. Д.Е. Максимова; подгот. текста и примеч. Д.Е. Максимова, Р.Е. Помирчих – М.: Художественная литература, 1975. – С. 379–404.
61. *Брюсов В.Я.* Tertia vigilia. – М.: Скорпион, 1900. – 173 с.
62. *Брюсов В.Я.* Urbi et Orbi. Стихи 1900–1903 гг. – М.: Скорпион, 1903. – 190 с.
63. *Гейне Г.* Собрание сочинений: в 10 т. Т.1. Книга песен. Трагедии. Ранние стихотворения / Вступ. ст. Д.И. Заславского; ред. и примеч. Н.Я. Берковского. – М.: ГИХЛ, 1956. – 418 с.
64. *Гиппиус З.Н.* Собрание сочинений: в 15 т. Т. 2. Сумерки духа. Роман. Повести. Рассказ. Стихотворения / Сост., примеч. Т.Ф. Прокопова; вступ. ст. Н.И. Осьмаковой. – М.: Русская книга, 2001. – 560 с.
65. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т.15. Братья Карамазовы. Книги XI–XII. Эпilog. Рукописные редакции / Подгот. текстов и примеч. А.В. Архиповой и др.; ред. И.А. Битюговой, Т.И. Орнатской. – Л.: Наука, 1996. – 625 с.
66. *Железнов И.И.* Полное собрание сочинений: в 3 т. Т.3. Уральцы. Очерки быта уральских казаков. – СПб.: [б.и.], 1910. – 439 с.
67. *Жемчужников А.М.* Избранные произведения / Подгот. текста и примеч. Е. Покусаева. – М.–Л.: Советский писатель, 1963. – 432 с.
68. *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. Стихотворения 1797–1814 гг. / Гл. ред. А.С. Янушкевич. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 760 с.
69. *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 2. Стихотворения 1815–1852 гг. / Гл. ред. А.С. Янушкевич. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 841 с.
70. *Жуковский В.А.* Сельское кладбище, Греева элегия, переведенная с английского // Вестник Европы. 1802. Ч. 6. № 21–24. – С. 319–325.
71. *Иванов Вяч.И.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. – Брюссель: [б.и.], 1979. – 916 с.
72. Из писем П.А. Флоренского к дочери О.П. Флоренской // Контекст-1991 / Подг. текста игумена Андроника (А.С. Трубачева), О.С. Никитиной, С.З. Трубачева, П.В. Флоренского, Е.В. Ивановой, Л.А. Ильюниной. – М.: Наука, 1991. – С. 93–99.
73. *Капнист В.В.* Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. Стихотворения. Пьесы. – М.–Л.: Издательство академии наук СССР, 1960. – 771 с.
74. Катулл, Тибулл, Проперций / Под общ. ред. С. Апта, М. Грабарь-Пассек, Ф. Петровского, А. Тахо-Годи, С. Шервипского; комм. Е. Берковой. – М.: Художественная литература, 1963. – 512 с.
75. *Киреевский И.В.* Полное собрание сочинений: в 2 т. Т.2. – М.: [б.и.], 1911. – 289 с.

76. *Кронштадский И.* Начало и конец нашего земного мира: опыт раскрытия пророчеств Апокалипсиса: в 2 ч. Ч. 2. – СПб.: [б.и.], 1904. – 236 с.
77. *Кюхельбекер В.К.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.В. Королевой. – М.–Л.: Советский писатель, 1967. – 674 с.
78. *Лесков Н.С.* Собрание сочинений: в 11 т. Т. 9. / Подгот. текста и примеч. А.И. Груздева, С.И. Груздевой. – М.: ГИХЛ, 1958. – 652 с.
79. *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание стихотворений: в 4 т. Т. 1. Стихотворения. 1828–1841 / Отв. ред. Н.Г. Охотин. – СПб.: Издательство Пушкинского дома, 2014. – 778 с.
80. *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. Поэмы 1828–1841 / Отв. ред. Ю.М. Прозоров. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. – 699 с.
81. Литературное наследство. Том 105: Андрей Белый: Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов / Отв. ред. А.Ю. Галушкин, О.А. Коростелев; научн. ред. М.Л. Спивак; сост. А.В. Лавров, Дж. Малмстад, подг. текста А.В. Лаврова, Дж. Малмстада, Т.В. Павловой, М.Л. Спивак; ст. и комм. А.В. Лаврова, Дж. Малмстада, М.Л. Спивак. – М.: Наука, 2016. – 1120 с.
82. *Львов Н.А.* Избранные сочинения / Пред. Д.С. Лихачёва; вступ. ст., сост., подгот. текста и комм. К.Ю. Лаппо-Данилевского. – Кёльн–Веймар–Вена–Бёлау; СПб.: Пушкинский Дом; РХГИ; Акрополь, 1994. – 422 с.
83. *Мандельштам О.Э.* Шум времени. – Л.: Время, 1925. – 101 с.
84. *Мерзляков А.Ф.* Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю.М. Лотмана. – Л.: Советский писатель, 1958. – 327 с.
85. *Миропольский А.Л.* Лествица, поэма в VII главах. – М.: Скорпион, 1903. – 75 с.
86. *Муравьев М.Н.* Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Л.И. Кулаковой. – Л.: Советский писатель, 1967. – 387 с.
87. *Надсон С.Я.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. Г.А. Бялого; подгот. текста и примеч. Ф.И. Шушковской. – СПб.: Академический проект, 2001. – 512 с.
88. Народные баллады / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Д.М. Балашова; общ. ред. А.М. Астаховой. – М.–Л.: Советский писатель, 1963. – 449 с.
89. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого // Сочинения в 2 т.: Т. 2. / Сост., ред. и примеч. К.А. Свасьян; пер. с нем. Ю.М. Антоновского, Н. Полилова, К.А. Свасьяна, В.А. Флеровой. – М.: Мысль, 1990. – С. 5–237.
90. *Петровская Н.* Воспоминания // Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика / Сост. М.В. Михайловой; вступ. ст. М.В. Михайловой и

- О. Велавичюте; комм. М.В. Михайловой и О. Велавичюте, при уч. Е.А. Глуховской. – М.: Б.С.Г. – Пресс, 2014. – С. 393–476.
91. Переписка <В. Брюсова> с К.Д. Бальмонтом. 1894–1918 // Литературное наследство. Т. 98, кн. 1: Валерий Брюсов и его корреспонденты / Вступ. ст. и подгот. текстов А.А. Нинова; комм. А.А. Нинова, Р.Л. Щербакова. – М.: Наука, 1991. – С. 30–239.
92. Переписка <В.Я. Брюсова> с Ив. Коневским (1898–1901) // Литературное наследство. Т. 98, кн. 1: Валерий Брюсов и его корреспонденты / Вступ. ст. и подгот. текстов А.А. Нинова; комм. А.А. Нинова, Р.Л. Щербакова. – М.: Наука, 1991. – С. 424–554.
93. Переписка П.А. Флоренского с Андреем Белым // Контекст-1991 / Подг. текста игумена Андроника (А.С. Трубачева), О.С. Никитиной, С.З. Трубачева, П.В. Флоренского, Е.В. Ивановой, Л.А. Ильюниной. – М.: Наука, 1991. – С. 23–52.
94. *Платон* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2 / Общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи; примеч. А.Ф. Лосева и А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993. – 528 с.
95. Поэты XVIII века: в 2 т. Т. 1. / Подгот. текста и примеч. Н.Д. Кочетковой; сост. Г.П. Макогоненко и И.З. Сермана; вступ. ст. Г.П. Макогоненко. – Л.: Советский писатель, 1972. – 629 с.
96. Поэты XVIII века: в 2 т. Т. 2. / Подгот. текста и примеч. Г.С. Татищевой. – Л.: Советский писатель, 1972. – 597 с.
97. *Пришвин М.М.* Дневники. 1918–1919. Книга вторая / Комм. Я.З. Гришиной, В.Ю. Гришина. – М.: Московский рабочий, 1994. – 383 с.
98. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 3.1 Стихотворения 1826–1836. Сказки / Ред. С.М. Бонди, Т.Г. Зенгер и др. – М.: Воскресенье, 1995. – 643 с.
99. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 5. Поэмы 1825–1833 / Ред. С.М. Бонди. – М.: Воскресенье, 1994. – 570 с.
100. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 6. Евгений Онегин / Ред. Б.В. Томашевский. – М.: Воскресенье, 1995. – 715 с.
101. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 11. Критика и публицистика. 1819–1834 / Ред. В.В. Гиппиус и др. – М.: Воскресенье, 1996. – 595 с.
102. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 1. Лицейские стихотворения 1813–1817 / Тексты подгот. и примеч. сост. В.Э. Вацуро и др. – СПб.: Наука, 1999. – 859 с.
103. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 3.1. Стихотворения. Книга первая (Михайловское. 1824–1826) / Тексты подгот. и примеч. сост. В.Э. Вацуро и др. – СПб.: Наука, 2019. – 1139 с.
104. *Пяст В.* Встречи. – М.: [б.и.], 1929. – 300 с.
105. *Салтыкова-Щедрин М.Е.* Собрание сочинений: в 20 т. Т. 3. Невинные рассказы. 1857–1863. Сатиры в прозе. 1859–1862 / Подгот.

- текста В.Н. Баскакова; примеч. В.Н. Баскакова, А.С. Бушмина, С.А. Макашина. – М.: Художественная литература, 1965. – 651 с.
106. *Салтыкова-Щедрин М.Е.* Собрание сочинений: в 20 т. Т. 13. Господа Головлевы. 1875–1880. Убежище Монрепо. 1878–1879. Круглый год. 1879–1880 / Подгот. текста В.Н. Баскакова, В. Э. Боград, Д.М. Климовой; примеч. В.В. Прозорова, В.А. Мыслякова, П.С. Рейфман. – М.: Художественная литература, 1972. – 813 с.
107. *Свт. Андрей Кесарийский.* Толкование на Апокалипсис св. Иоанна Богослова. – М.: [б.и.], 1884. – 239 с.
108. *Соловьёв Вл.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. – СПб.: Просвещение, 1914. – 486 с.
109. *Соловьёв Вл.* Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ. ст., сост. и примеч. З.Г. Минц. – Л.: Советский писатель, 1974. – 352 с.
110. *Соловьёв В.С.* История и будущее теократии (исследование всемирно-исторического пути к истинной жизни) // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва. Т. IV. – СПб.: Издание товарищества «Общественная польза», 1914. – С. 241–640.
111. *Тик Л.* Странствия Франца Штернбальда / Пер. с нем. С.С. Белокриницкой; изд. подгот. С.С. Белокриницкая и др.; примеч. А.В. Михайлова. – М.: Наука, 1987. – 362 с.
112. *Толстой А.К.* Полное собрание стихотворений: в 2 т. Т.1. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. Л.И. Емельянова; сост., подгот. текста и примеч. Е.И. Прохорова. – Л.: Советский писатель, 1984. – 648 с.
113. *Тургенев А.И.* Элегия // Вестник Европы. 1802. Ч. 4. № 13–16. – С. 52–56.
114. *Тютчев Ф.И.* Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. Т. 1. Стихотворения 1813–1849 / Отв ред. Л.Д. Громова-Опульская; сост., подгот. текста и комм. В.Н. Касаткиной. – М.: Издательский центр Классика, 2002. – 547 с.
115. *Тютчев Ф.И.* Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. Т. 2: Стихотворения. 1850–1873 / Отв. ред. Л.Д. Громова-Опульская; сост. и общ. ред. В.Н. Касаткиной. – М.: Издательский центр «Классика», 2003. – 657 с.
116. *Фет А.А.* Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1839–1863 / Тексты и комм. подгот. Н.П. Генералова и др. – СПб.: Академический проект, 2002. – 550 с.
117. *Фет А.А.* Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 5. Кн. 1. Вечерние огни. Выпуск первый (1883). Выпуск второй (1885). Выпуск третий (1888) / Под ред. Н.П. Генералова и В.А. Кошелева – М.–СПб.: Альянс-Архео, 2014. – 696 с.
118. *Фет А.А.* Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 5. Кн. 2. Вечерние огни. Выпуск четвертый (1891). Стихотворения и поэмы 1864–1892 гг.,

- не вошедшие в сборник / Тексты и комм. подгот. Н.П. Генералова и др. – М.–СПб.: Альянс-Архео, 2015. – 719 с.
119. *Флоренский П.А.* «Золото в лазури» Андрея Белого. Критическая статья // Контекст-1991 / Подг. текста игумена Андроника (А.С. Трубачева), О.С. Никитиной, С.З. Трубачева, П.В. Флоренского, Е.В. Ивановой, Л.А. Ильюниной. – М.: Наука, 1991. – С. 62–67.
120. *Флоренский П.А.* Небесные знамения (Размышление о символике цветов) // Сочинения. В 4 т. Т. 2. / Сост. и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачева) и др. – М.: Мысль, 1996. – С. 414–418.
121. *Флоренский П.А.* Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. – М.: Академический проект, 2017. – 906 с.
122. Фольклорные сокровища московской земли. Т. 2. Традиционные необрядовые песни / Сост., вступ. ст. и словари Т.М. Ананичевой, Е.А. Самоделовой; ред. В.М. Гацак и др. – М.: Наследие, 1998. – 545 с.
123. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 1. Рассказы. Повести. Юморески. 1880–1882 / Текст подгот. и примеч. сост. М.П. Громов; ред. Н.Ф. Бельчиков. – М.: Наука, 1974. – 608 с.
124. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 2. Рассказы. Юморески. 1883–1884 / Текст подгот. и примеч. сост. Л.М. Долотова, Л.Д. Опульская, А.П. Чудаков; ред. А.С. Мясников. – М.: Наука, 1975. – 584 с.
125. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 5. Рассказы. Юморески. 1886 / Текст подгот. и примеч. сост. А.Л. Гришунин, Э.А. Полоцкая, В.М. Родионова, И.Ю. Твердохлебов; ред. Г.А. Бялый. – М.: Наука, 1976. – 704 с.
126. *Шевырев С.П.* Стихотворения / Вступ. ст., ред. и прим. М. Аронсона. – Л.: Советский писатель, 1939. – 239 с.
127. *Шопенгауэр А.* Афоризмы о житейской мудрости (Parerga und Paralipomena). – СПб.: [б.и.], 1902. – 344 с.
128. *Шопенгауэр А.* Полное собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. – М.: [б.и.], 1910. – 688 с.
129. *Якубович П.Ф.* Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б.Н. Двинянинова. – Л.: Советский писатель, 1960. – 522 с.
130. *Jurain Abtala, Hyle und Coahyl.* – Hamburg, 1732. – 103 p.
131. *Lenau N.* Briefe an Sophie von Löwenthal: (1834–1845). – München: Kösel, 1968. – 261 s.
132. *Lenau N.* Gedichte. – Stuttgart, Tübingen: Cotta, 1832. – 272 s.

Исследования

133. *Абашев В.В.* Башня в символике поэзии Валерия Брюсова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2022. – Т. 14, № 2. – С. 71–82.

134. *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, – 1994. – С. 3–38.
135. *Агапкина Т.А.* Деревья в славянской народной традиции: Очерки. – М.: Индрик, 2019. – 656 с.
136. *Аксёнов В.Б.* Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918). – М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 992 с.
137. *Александров И.А.* Возвращение как элегический элемент в поэзии К. Батюшкова и О. Мандельштама // Новый филологический вестник. – 2019. – № 1(48). – С. 96–105.
138. *Андреев М.Л.* Итальянское Возрождение: От стиля к жанру // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 297–325.
139. *Артёмова С.Ю.* Трансформация жанров русской лирики в XX веке: специальность 10.01.08 «Теория литературы, текстология»: дис. на соиск. уч. степ. д-р филол. н. / Тверской государственный университет. – Тверь, 2020. – 448 с.
140. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 2. – М.: [б.и.], 1868. – 800 с.
141. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
142. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 545 с.
143. *Беренштейн Е.П.* Вечность обретаемая и обретенная (Андрей Белый, «Золото в лазури») // Вечность как сюжет: Статьи и материалы. – Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2015. – С. 139–144.
144. *Бернюкевич Т.В.* Буддийские мотивы в лирике К. Бальмонта // Гуманитарный вектор. Серия: философия, культурология. – 2010. – № 2. – С. 164–168.
145. *Благой Д.Д.* Об одной элегии Пушкина // Современные проблемы литературы и языкознания. – М.: Наука, 1974. – С. 235–245.
146. *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе. XIX–XXI вв.: топики, динамика, мифология. – М.: ИМЛИ РАН, 2019. – 288 с.
147. *Богомоллов Н.А.* Жанровая система русского символизма: некоторые констатации и выводы // Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 17–31.
148. *Бонди С.М.* Шестистопный ямб Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1986. – Т. 12. – С. 5–27.
149. *Боровская А.А.* Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: специальность 10.01.01 «Русская литература»: дис. на соиск. уч. степ. д-р филол. н. / Астраханский государственный университет. – Астрахань, 2009. – 527 с.

150. *Бройтман С.Н.* Жанры в эйдетической поэтике // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 2. Историческая поэтика / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – С. 189–209.
151. *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Поэтика: словарь, актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 112–114.
152. *Бройтман С.Н.* Периодизация истории поэтики // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 2. Историческая поэтика / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – С. 4–13.
153. *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: субъектно-образная структура. – М.: РГГУ, 1997. – 305 с.
154. *Васинева П.А.* Проблема одиночества в духовном измерении романтизма // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. – 2015. – № 4 (232). – С. 93–98.
155. *Вацууро В.Э.* Лирика пушкинской поры. Элегическая школа. – СПб.: Наука, 1994. – 240 с.
156. *Веселова В.* Эпитафия – формульный жанр: русская стихотворная эпитафия 18–20 вв. // Вопросы литературы. – 2006. – № 2. – С. 133–145.
157. *Виролайнен М.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. – СПб.: Амфора, 2003. – 504 с.
158. *Воронцова С.С.* Антиномия «земля – небо» и элегический топос в сборнике К.Д. Бальмонта «Под северным небом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2025. – Т. 17, № 1. – С. 90–98.
159. *Воронцова С.С.* Жанровые и мотивно-тематические аспекты циклизации книги стихов “*Me eum esse*” В.Я. Брюсова // Новый филологический вестник. – 2024. № 4(71). – С. 121–128.
160. *Гаспаров М.Л.* Брюсов-стиховец и Брюсов-стихотворец (1910–1920-е годы) // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – С. 102–122.
161. *Гаспаров М.Л.* Избранные труды: в 3 т. Т. 2. О стихах. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 504 с.
162. *Гаспаров М.Л.* К анализу композиции лирического стихотворения // Анализ художественного текста (лирическое произведение): хрестоматия / Сост. Д.М. Магомедова, С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2005. – С. 238–239.
163. *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. – М.: Фортуна ЭЛ, 2012. – 416 с.
164. *Гаспаров М.Л.* Овидий в изгнании // Избранные труды. – М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 1: О поэтах. – С. 192–227.

165. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Наука, 1984. – 319 с.
166. *Гельфонд М.М.* «Пярнуские элегии» Давида Самойлова: поэтика жанра и цикла // Новый филологический вестник. – 2008. – Т. 7. – № 2. – С.122–128.
167. *Георгиева И.* Болгарская народная мифология. – София: Наука и искусство, 1983. – 210 с.
168. *Гиндин С.И.* Программа поэтики нового века (О теоретических поисках В.Я. Брюсова в 1890-е годы) // Серебряный век в России. Избранные страницы / Ред. Вяч.Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян. – М.: Радикс, 1993. – С. 87–116.
169. *Гинзбург Л.* О лирике. – 2-е изд., доп. – Л.: Советский писатель, 1974. – 408 с.
170. *Горелов Анат.* Гроза над соловьиным садом. Александр Блок. – 2-е изд., доп. – Л.: Советский писатель, 1973. – 508 с.
171. *Горин С.В.* «Внутренняя мера» элегического жанра в новоевропейской литературе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 107. – С. 139–145.
172. *Горин С.В.* Судьба жанровых разновидностей элегии в поэтической системе К.Д. Бальмонта // Историческая поэтика жанра. – 2011. – № 4. – С. 76–84.
173. *Грехнев В.А.* Лирика Пушкина: О поэтике жанров. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1985. – 239 с.
174. *Гуковский Г.А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Общ. ред. и вступ. ст. В.М. Живова. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 352 с.
175. *Дарвин М.Н.* Поэтический мир лирического цикла: автор и текст. – М.: РГГУ, 2018. – 288 с.
176. *Долгенко А.Н.* Русский декаданс как форма выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа XIX – XX веков / Мировая литература в контексте культуры. – 2010. – № 5. – С. 18–20.
177. *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика / Пред. и комм. А.Г. Аствацатурова. – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. – 232 с.
178. *Зеленин Д.К.* Очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки. – М.: [б.и.], 1995. – 432 с.
179. *Зусева-Озкан В.Б.* «И поднимет щит девица...»: дева-воительница в лирике А. Блока. (Статья первая) // Новый филологический вестник. – 2019 – № 2 (49). – С. 160–176.
180. *Игошева Т.В.* О жанровой природе стихотворения К. Бальмонта «Я буду ждать тебя мучительно...» // Чужое: мое сокровище! Сборник статей памяти В.А. Кошелева. – Великий Новгород: Новгородский

- государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2022. – С. 336–345.
181. *Казеева В.А.* Эстетика и поэтика символизма в лирике В.Я. Брюсова, 1892–1909 годы: специальность 10.01.01 Русская литература: дис. на соиск. учен. степ. к. филол. н. / Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва. Саранск, 2003. – 268 с.
182. *Казиева А.М., Калабергенова А.К.* Деконструкция жанровой природы современного поэтического текста как результат онтологического проникновения в сущность национальной картины мира // Литературное обозрение: история и современность. – 2015. – № 5. – С. 45–49.
183. *Калмыкова В.В.* «Единственным мерилом... остается художественность» (Эстетика В.Я. Брюсова) // Вопросы философии. – 2010. – №12. – С. 116–126.
184. *Калмыкова В.В.* Теоретико-литературные взгляды В.Я. Брюсова: специальность 10.01.08. «Теория литературы. Текстология»: дис. на соиск. уч. степ. к. филол. н./ ИМЛИ РАН. М., 2007. 157 с.
185. *Кихней Л.Г., Ламзина А.В.* Стихотворный диалог В. Брюсова и А. Белого: между текстом и жизнью // Язык и культура. – 2022. – № 60. – С. 38–56.
186. *Козлов В.И.* От составителя: поворот к тексту // Жанр как инструмент прочтения: Сб. статей / Под ред. В.И. Козлова/ – Ростов-на-Дону: Инновационные гуманитарные проекты, 2012. – С. 5–7.
187. *Козлов В.И.* Русская элегия неканонического периода: типология, история, поэтика. – М.: Языки славянских культур, 2013. – 362 с.
188. *Козубовская Г.П.* Русская литература: миф и мифопоэтика: монография. – Барнаул: БГПУ, 2006. – 323 с.
189. *Корецкая И.В.* Константин Бальмонт // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – С. 933–958.
190. *Крохина Н.П.* Философия мгновения в поэзии К.Д. Бальмонта // Научный поиск: личность, образование, культура. – 2024. – №. 3. – С. 80–83.
191. *Крук И.Т.* Поэзия Александра Блока. – М.: Просвещение, 1970. – 263 с.
192. *Кузнецова Н.Н.* Специфика жанра элегии // Состояние и перспективы лингвистической и методической мысли в современном образовательном пространстве: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной юбилеям известных представителей Самарской лингвистической школы Александра Николаевича Гвоздева и Евгения Михайловича Кубарева, Самара / Отв. редактор Т.Е. Баженова. – Самара: Научно-технический центр, 2022. – С. 52–61.

193. Кузьмин Е.В. Теннеке Денейс: диалог вечного и темпорального // Роль женщины в истории, обществе, политике и науке: Сборник статей. СПб.: СПбГТИ, 2015. С. 121–126.
194. Курциус Э.Р. Европейская литература и латинское Средневековье: в 2 т. Т. 1. – М.: Издательский дом Яск, 2021. – 560 с.
195. Левкиевская Е.Е. Славянский оберег. Семантика и структура. – М.: Индрик, 2002. – 336 с.
196. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: исследования и разборы. – Екатеринбург: УрГПУ, 2010. – 904 с.
197. Лихачёв Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. – М.: Согласие, 1998. – 471 с.
198. Ложкова А.В. Литературная эпитафия: проблема жанровой специфики // Уральский филологический вестник. – 2018. – № 4. – С. 56–64.
199. Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сборник статей. – М.: Наука, 1973. – С. 6–15.
200. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 387 с.
201. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. – М.: Мартин, 1997. – 224 с.
202. Магомедова Д.М. Блок и Волошин. Две интерпретации мифа о бесовстве // Блоковский сборник. XI. Тарту, 1990. – С. 251–262.
203. Магомедова Д.М. Идиллический и демонический типы героинь в русской литературе XIX – начала XX вв.: константы и трансформации // Школа теоретической поэтики: Сб. науч. тр. к 70-летию Натана Давидовича Тamarченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2010. – С. 129–135.
204. Магомедова Д.М. Идиллический мир в жанрах послания и элегии // Болдинские чтения. – Нижний Новгород, 1999. – С. 5–12.
205. Магомедова Д.М. Модели писательских биографий как литературные универсалии // Проблемы писательской биографии: К 150-летию А.П. Чехова / Сост. И.Е. Гитович. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – С. 11–19.
206. Магомедова Д.М. Ночная фиалка в поэзии Блока: реалья и символические коннотации // Новый филологический вестник. – 2020. – № 3 (54). – С. 95–107.
207. Магомедова Д.М. О жанровом принципе циклизации книги стихов на рубеже XIX–XX веков // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы международной научной конференции. – М.: РГГУ, 2003. – С. 183–196.
208. Максимов Д.Е. Поэзия и проза Александра Блока. – Л.: Советский писатель, 1981. – 552 с.

209. *Малкина В.Я.* Лирическая ситуация в лирическом сюжете // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2023. – № 3. – Ч. 3. – С. 313–324.
210. *Малкина В.Я.* Лирический сюжет // Поэтика: словарь, актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 114–115.
211. *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. – М.: Аспект Пресс, 1995. – 384 с.
212. *Махарова М.Б.* Синтаксические и лексические средства создания женского образа в китайской поэзии // Язык и межкультурная коммуникация: сборник статей XIII Международной научно-практической конференции. – Астрахань: Астраханский государственный университет, 2020. – С. 101–108.
213. *Мельникова Е.Г., Минц З.Г.* Симметрия – асимметрия в композиции «III симфонии» Андрея Белого // Поэтика русского символизма. – СПб.: Искусство-СПб, 2004. – С. 131–138.
214. *Минц З.Г., Аболдуева Л.А., Шишкина О.А.* Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла // Уч. зап. Тартуск. ун-та. – Вып. 198. – Тарту, 1967. – С. 209–316.
215. *Минц З.Г.* Александр Блок и русские писатели. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 784 с.
216. *Минц З.Г.* Зеркало у русских символистов // Поэтика русского символизма. – СПб.: Искусство-СПб, 2004. – С. 129–130.
217. *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Поэтика русского символизма. – СПб.: Искусство-СПб, 2004. – С. 59–96.
218. *Минц З.Г.* Понятие текста и символистская эстетика // Поэтика русского символизма. – СПб.: Искусство-СПб, 2004. – С. 97–102.
219. *Михайлов А.В.* «Западно-восточный диван» Гёте: смысл и форма // Гёте И.В. Западно-восточный диван / Отв. ред. И.С. Брагинский. – М.: Наука, 1988. – 600–680.
220. *Мних Р.* Жанровая эволюция элегии в литературе XX века. – Siedlce: In-t. Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2015. – 162 с.
221. *Назарова И.С.* Элегия в ранней лирике Я.П. Полонского и А.А. Блока // Вестник Омского университета. – 2011. – № 3(61). – С. 218–221.
222. *Никкарева Е.В.* Сентиментальная традиция в поэтике литературного романа // Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки. – 2012. – № 4. – С. 234–238.
223. *Никкарева Е.В.* Образ изгнанника в литературном романсе конца XVIII –первой половины XIX века // Проблема изгнания: русский и американский контексты: сборник материалов международной научно-

- практической конференции. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2017. – С. 141–149.
224. *Пайман А.* Время и вечность: бесконечность и безвременье в поэзии Александра Блока // Шахматовский вестник. Вып. 13: «Начала и концы»: жизнь и судьба поэта. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – С. 23–39.
225. *Панченко А.М.* Русская стихотворная культура XVII века. – Л.: Наука, 1973. – 280 с.
226. *Парамонова Л.Ю.* Семантика цвета и цветозвук как средства создания лирического переживания в элегии А. Белого «Закаты» // Движение времени и законы жанра: XVIII Всероссийская научно-практическая конференция словесников. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2014. – С. 78–84.
227. *Пеньковский А.Б.* Нина: культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. – М.: Изд-во Индрик, 2003. – 640 с.
228. *Петросян А.Е.* Отражение одного хурритского слова в армянском: теоним, дендроним, антропоним // Вопросы ономастики. – 2021. – Т. 18. – № 3. – С. 99–108.
229. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. / Науч. ред. В.А. Келдыш, В.В. Полонский. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 832 с.
230. *Приходько И.С.* «Начала и концы»: к поэтической философии А. Блока. Шахматовский вестник. Вып. 13: «Начала и концы»: жизнь и судьба поэта. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – С. 50–67.
231. *Процин Е.Е.* Элегические мотивы в лирике А.А. Блока: специальность 10.01.01. «Русская литература»: дис. на соиск. учен. степ. к. филол. н. / Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2002. – 197 с.
232. *Пьяных М.* Певец огневой стихии // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 241–268.
233. *Разумовская А.Г.* Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти: специальность 10.01.01 «Русская литература»: дис. на соиск. уч. степ. д-р филол. н. / Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН. – СПб., 2010. – 228 с.
234. *Рогова Е.Н.* Элегический модус художественности в литературном произведении: специальность 10.01.08 «Теория литературы, текстология»: дис. на соиск. уч. степ. д-р филол. н. / Российский государственный гуманитарный университет. М., 2005. 178 с.
235. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 768 с.
236. *Светликова И.Ю., Кукушкина В.А., Юшин П.К., Фесенко М.О.* Космология и Возрождение на рубеже XX в.: «Миры» Александра Блока // Логос. – 2021. – Т. 131. – № 5. – С. 141–164.

237. *Седых О.М.* Трактовка времени в учении В.С. Соловьёва и П.А. Флоренского: заметки к теме // Соловьёвские исследования. – 2017. – № 4 (56). – С. 40–56.
238. *Скатов Н.Н.* «Некрасовская» книга Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 151–192.
239. *Смирнова И.Б.* Флористическая пара лирики Древнего Китая (на материале Ши Цзин, Цюй Юаня, Цао Чжи, Тао Юаньмина, Бо Цзюйи. Цикл: Восток и Запад: спор или диалог? // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2016. – № 22 (761). – С. 42–77.
240. *Сорочан А.Ю.* Преодоление времени: «Классические» и «модернистские» концепции // Безвремя как сюжет: статьи и материалы. – Тверь: [б.и.], 2017. – С. 3–9.
241. *Спивак М.Л.* Андрей Белый: между мифом и судьбой. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 848 с.
242. *Тадевосян Т.В.* Семантические параллели фольклорных архетипов: мифологический аспект. Владикавказ: Северо-Осетинский государственный университет имени К.Л. Хетагурова, 2014. – 194 с.
243. *Тамарченко Н.Д.* Жанровый «канон» и «внутренняя мера» жанра // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 1. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр Академия, 2004. – С. 368–371.
244. *Титаренко С.Д.* Трагическая метафизика Ницше: идея вечного возвращения в поэзии К. Бальмонта и Вяч. Иванова // Соловьёвские исследования. – 2018. – № 1 (57). С. 122–136.
245. *Токарева Г.А.* О жанре элегии и элегическом модусе // Вестник КРАУНЦ. Гуманитарные науки. – 2017. – № 1 (29). – С. 7–11.
246. *Толстогузова Е.В.* «Падение» жанра элегии: проблема детализации крупной историко-литературной схемы // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2011. – № 1 (13). – С. 51–53.
247. *Толстогузова Е.В.* Элегия: затянувшееся послесловие к истории жанра // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2009. – № 3(7). – С. 5–11.
248. *Топорков А.Л.* Из мифологии русского символизма. Городское освещение // Мир А. Блока. Блоковский сборник. Учен. зап. Тартус. гос. ун-та, вып. 657. – Тарту, 1985. – С. 101–112.
249. *Топоров В.Н.* «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии // Russian Literature, North-Holland Publishing Company. – 1981. – Т. X. – pp. 248–255.
250. *Троицкий В.П.* Гераклитова «энантиодромия» в космологических образах Серебряного века // Античность и русская культура Серебряного века. – М.: Наука, 2010. – С. 120–127.

251. *Тун Дандань* Народные легенды как феномен традиционной культуры Китая: специальность 5.10.1. «Теория и история культуры, искусства»: дис. на соиск. уч. степ. канд. культурологии. / Санкт-Петербургский государственный университет. – СПб., 2022. – 315 с.
252. *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. / Отв. ред. В.А. Каверин, А.С. Мясников; подг. изд. Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. – М.: Наука, 1977. – С. 198–226.
253. *Тюпа В.И.* Генеалогия лирических жанров // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2012. – № 4. – С. 8–31.
254. *Тюпа В.И.* Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 1. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия». – 2008. – С. 16–105.
255. *Флейшман Л.* От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 784 с.
256. *Фризман Л.Г.* Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. – М.: Наука, 1973. – 165 с.
257. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова – СПб.: Академический проект, 2003. – 816 с.
258. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.
259. *Цыкунова Г.В.* Религиозные и философские идеи, мотивы, образы в художественном мире К.Д. Бальмонта: специальность 10.01.01. «Русская литература»: дис. на соиск. уч. степ. к. филол. н. / Московский государственный открытый педагогический университет им. М.А. Шолохова. М., 2005. 208 с.
260. *Чеснокова Т.Г.* Зима в Томах и «зима» в Аду: еще раз о переключках между Данте и Овидием // *Studia Litterarum*. – 2022. – Т. 7. – № 2. – С. 40–61.
261. *Штерн М.С.* Элегические мотивы в ранней лирике А. Блока // Поэзия А. Блока и фольклорно-литературные традиции: Межвуз. сб. науч. тр. – Омск: ОГПИ, 1984. – 137 с.
262. *Энштейн М.Н.* Природа, мир, тайник Вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.
263. *Poulet G.* The Metamorphoses of the Circle. – Baltimore, Johns Hopkins Press. – 1967. – 256 p.

Справочная литература

- 264. Греческо-русский словарь Нового завета / Пер. и ред. В.Н. Кузнецовой. – М.: Российское библейское общество, 2012. – 239 с.
- 265. Мифы народов мира: энциклопедия. В 2-х т. Т. 2 К–Я / Под ред. С.А. Токарева. – М.: Советская Энциклопедия, 1980. – 1147 с.
- 266. *Петровский Н.А.* Словарь русский личных имен. – М.: Русский язык, 1980. – 384 с.
- 267. Русские писатели, 1800–1917: биографический словарь. Том 3. К–М / Гл. ред. П.А. Николаев. – М.: Большая Российская энциклопедия; Фианит, 1994. – 591 с.
- 268. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 4 (Т–ящур). – М.: Прогресс, 1987. – 864 с.
- 269. Soma's Dictionary of Latin Quotations, Maxims and Phrases: A Compendium of Latin Thought and Rhetorical Instruments for the Speaker, Author and Legal. – Canada: Trafford Publishing, 2010. – 688 p.