

Лада Панова  
«Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви  
Статья 2. Жанровое многоголосие<sup>1</sup>

---

Рональду Вроону,  
проницательному цикловеду

В первой статье настоящего проекта<sup>2</sup> было показано, что «Форель разбивает лед» Кузмина (далее ФРЛ), несмотря на стойкую репутацию загадочного текста, тем не менее поддается разгадыванию, будучи рассчитанным не только на эмоциональный и эстетический отклик, но и на интеллектуальное осмысление. Там же был сделан первый шаг к осмыслению — реконструирован его макро-сюжет.

Макро-сюжет, обнимающий 10 из 15 миниатюр (удары с Первого по Пятый и с Восьмого по Двенадцатый), строится по трехчастному принципу «соединение — разъединение — повторное соединение».

Стадия соединения — это знакомство партнера-1 («я») с партнером-2 («Вы»/«ты») на спиритическом сеансе (Первый удар); их «братание» в карпатском острове (Второй удар); и домашняя жизнь вдвоем (Третий и переломный Четвертый удары). Мужской союз не только испытывается на прочность красавицей Эллино́р, которую партнер-1 разглядывает в опере (Первый удар), но и «осеняется» ею, как если бы она была Психеей, ведущей героев-мужчин через тернии к счастью.

Разъединение наступает, когда партнер-2 переселяется к Эллино́р в *зеленую страну*<sup>3</sup>, город *Грино́к* (Пятый удар). Кон-

---

© Lada Panova, 2011

<http://www.utoronto.ca/tsq>

<sup>1</sup> Мой приятный долг — поблагодарить М. А. Аркадьева, ознакомившегося с проектом, за музыковедческие консультации.

<sup>2</sup> [Панова 2011].

<sup>3</sup> ФРЛ цитируется по [Кузмин 2000: 531—546] с учетом поправок, сделанных в [Богомолов 2004: 216].

такт героев-мужчин, по почте (Пятым и Восьмой удары) и личный (Восьмой удар), сменяется окончательной разлукой после того, как партнер-2 теряет покровительство Ангела превращений, а вместе с ним — силы и самую жизнь (Восьмой и Девятый удары). В разлуке партнер-1 испытывает равнодушие ко всему, включая творчество (Девятый удар).

На стадии возобновления мужского союза происходят: поиск; узнавание + встреча; и возвращение вдвоем домой. У коллекционера партнер-1 видит оборванное существо без второй половины, в котором не сразу признает своего возлюбленного — свою половину. Вслед за тем партнер-2 обретает плоть и кровь (Десятый удар), а вместе они — покровительство Ангела превращений (Одиннадцатый удар). В финале герои возвращаются домой к новогоднему столу (Двенадцатый удар).

Под знаком соединения идет мужской союз, а под знаком разъединения — героиня, этот союз расстраивающая и, фактически, губящая общего возлюбленного. Подчеркнуть гендерную антитезу призваны разные структуры и композиция. Так, на срединной — «женской» — стадии макро-сюжет перебит вроде бы не имеющими к нему отношения Шестым и Седьмым ударами, чем иконизировано разъединение.

Эти два удара, кроме того, отбрасывают символический ответ на макро-сюжет ФРЛ. Шестой, о мистическом браке Анны Рей и вернувшегося из таинственной зеленой страны Эдвина Грина, на брачном ложе превращающегося в давно умершего красавца-баронета, проецируется на мужской союз, приобретающий тем самым характер брачного, а также на эпизод узнавания партнером-1 в оборванном существе партнера-2 и преобразование последнего. В свою очередь, зарисовка обнаженного купальщика, отказывающегося от нарциссической любви в пользу поиска другого, но похожего на него, существа, из Седьмого удара, представляет собой аллегорию гомоэротического желания, разлитого по всему ФРЛ.

12 ударов окружены 3 миниатюрами с метатекстуальными заголовками — Первым и Вторым вступлениями и Заключением. Они придают макро-сюжету автобиографическое измерение. Первое вступление, своего рода настройка оркестра, прочитывается как сублимация психологического разлада автора — результата неудачи в любви, который по ходу макро-сюжета будет преодолен. Во Втором вступлении заново разыгрывается реально

приснившийся Кузмину сон — о явлении ему и его теперешнему партнеру Юрию Юркуну покойников, включая Николая Сапунова, или *художника утонувшего*, в поношенных одеждах, о чем см. [Богомолов 1995: 175—176]. Второе вступление отличается от сна тем, что в нем место действия перенесено в дом Кузмина, а к Сапунову присоединяется еще один загробный гость: *гусарский мальчик с простреленным виском* — бывший возлюбленный Кузмина Всеволод Князев<sup>4</sup>. Покойники передают Юркуну, или *мистеру Дориану*, эстафету своих отношений с Кузминым, и дальше он, в роли партнера-2, участвует сразу в двух сценариях любви: трагическом, со смертью из-за женщины (случай Князева) в воде (случай Сапунова), и «выправленном» фантазией Кузмина, со спасительным уходом от женщины обратно к нему. В свою очередь, Заключение констатирует «отяжеление» автора, сменившее влюбленность, которая в поэтическом мире Кузмина (например, основанных на платоновском «Федре» романе «Крылья») придает душе легкость, возвышает ее до божества и дает стимул к творчеству.

И содержание ФРЛ, и его структуры пронизаны диалектикой любви Кузмина. Она состоит в привычном для поэтического мира Кузмина столкновении мужского начала с женским в пользу первого, в ФРЛ получающем необычное решение: с одной стороны, апофеоз гейской любви<sup>5</sup>, с другой — приглушенный мизогинизм. Апофеоз создается благодаря вагнеровской эстетике «Gesamtkunstwerk». Разные виды искусства — литература, опера, живопись, кино и проч., — каждый на свой лад, варьируют центральную для ФРЛ гомоэротику, а их синтез ее многократно усиливает. Что касается приглушения мизогинизма, то этот эффект достигается тем, что выпады против женщин уходят в подтексты и конструкции.

---

<sup>4</sup> И на сон, и особенно на Второе вступление мог повлиять пушкинский «Гробовщик» с протокузминской топикой — домом главного героя как местом сбора загробных посетителей в изношенной одежде. В этой повести имеется и «предок» Юрия Юркуна по ономастической линии — «чухонец Юрко».

<sup>5</sup> *Гейский* — единственный точный термин применительно к взглядам автора ФРЛ, потому что он отсекает у более широкого термина *гомосексуальный* его лесбийскую половину, Кузминым не принимавшуюся.

Реконцептуализация ФРЛ как проводника гомоэротического credo Кузмина на 1927 год позволяет вернуться к дискуссии о его жанровой природе.

Ни в рукописях, ни в единственной прижизненной публикации ФРЛ (в составе одноименного сборника 1929 года) Кузмин не прояснил его жанр, обозначив лишь балладность Шестого удара. Из письма, адресованного Ольге Гильдебрандт-Арбениной, авторская жанровая идентификация ФРЛ — «большой цикл стихов» [Cheron 1983: 108] — все-таки стала известна, однако неудовлетворенные ею поэты и исследователи предложили свои:

— «длинное стихотворение симфонического построения» (Всеволод Рождественский, 1927, см. § 1.2);

— поэма в манере пушкинского «Евгения Онегина» [Паперно 1989: 61-62];

— лирический цикл (в работах Н. А. Богомолова, включая [Богомолов 2004: 204, 557]);

— «полнота жанров» («мистический детектив, сюжет экспрессионистического фильма, романтическая трагедия, гофманиада и трагический водевиль»), понимаемая как «плерома» (Елена Шварц, [Шварц 2001: 188]); и

— «цикл или поэма?» (в недавней публикации Н. А. Богомолова [Богомолов 2009: 93]).

Соглашаясь с тем, что ФРЛ шире лирического цикла, я полагаю, что все же не настолько, чтобы к нему была приложима формула «полнота жанров». Представляется убедительной и жанровая атрибуция ФРЛ как поэмы, с той только поправкой, что речь должна идти не об эпической поэме типа «Евгения Онегина», а о лиро-эпической.

Приведенный выше список неавторских жанровых характеристик ФРЛ послужит отправной точкой для новой попытки определения жанровой природы ФРЛ. Чтобы эта попытка не свелась к шаблонному решению, во внимание будут приняты: жанрообразующие аспекты поэтики ФРЛ, жанровая память его структур и мотивов, жанровые конвенции русского модернизма, а также релевантные интертексты из области литературы и музыки.

# 1. Жанрообразующие аспекты поэтики

## 1.1. Повествование и композиция

Важнейший жанрообразующий фактор любого текста — тип повествования, включая фигуру говорящего. В 11 миниатюрах ФРЛ это полноценный лирический герой, излагающий историю своей встречи, потери и нового обретения возлюбленного. В Первом вступлении, Седьмом ударе (и, возможно, Шестом) он редуцирован до «закадрового» голоса, а в Одиннадцатом — до участвующего в диалоге персонажа. Нарратор, пользующийся только что очерченными модусами говорения, в принципе возможен и в лирическом цикле, и в лиро-эпической поэме.

Далее, для изложения макро-сюжета в ФРЛ предусмотрены три временных плана. В Первом и Втором вступлениях, ударах со Второго по Пятый, а также в Девятом и Двенадцатом события разворачиваются в модусе «здесь и сейчас». То, что таких миниатюр большинство, превращает план настоящего в повествовательную основу ФРЛ. В свою очередь, Первый, Восьмой и Десятый удары, кстати, все — написанные белым 5-стопным ямбом с (после)пушкинским ореолом воспоминания<sup>6</sup>, — возможно, именно по этой причине отодвигают излагаемую историю в план прошлого. От всех остальных ударов отличается Одиннадцатый — диалог. Отсутствие при нем ремарок делает его не локализованным во времени повествования. Что касается одной рамочной и двух вставных миниатюр, по своему содержанию отстоящих от макро-сюжета, то они держатся либо плана настоящего, как Седьмой удар, либо прошлого, как Шестой удар и Заключение (последнее, кстати, — еще один образец белого 5-стопного ямба).

На три временных плана возложена определенная смысловая нагрузка. Планом настоящего маркируется актуальность рассказываемой истории для автора. Хорошо известно, что макро-сюжет ФРЛ переработал реальный жизненный опыт Кузмина. С Нового 1920/1921 года ему приходилось делить Юркуна, своего постоянного партнера, с Ольгой Гильдебрандт-Арбени-

---

<sup>6</sup> О чем см. [Панова 2011].

ной. Переключение в план прошлого выражает тему памяти, а, кроме того, проецирует на актуальную любовную историю гибель Князева и Сапунова. Соотнося эти два плана, Кузмин как бы дает Юркуну пережить смерть из-за женщины и воскреснуть для обновленного мужского союза. Сам этот союз, повторно после Второго удара заключаемый во вневременном Одиннадцатом ударе, в диалоге героев-мужчин, имитирует клятву, которая во время бракосочетания произносится перед Богом и как бы в вечности.

Три временных плана делают повествование неоднородным и вроде бы более подходящим для цикла нежели поэмы. Этому общему соображению противоречит, однако, наследие Кузмина. Неоднородное повествование легко обнаружить как в его циклах, ср. «Любовь этого лета» или «Прерванную повесть», так и в «Новом Ролла. Неоконченном романе в отрывках» — по общепринятой классификации, поэме.

В принципе, для жанровой атрибуции текста подсказкой может служить и последовательность событий. В ФРЛ она простейшая — линейная, дилемму «цикл или поэма?» не снимающая. Впрочем, эта дилемма перестает быть дилеммой в свете развиваемой в настоящем проекте концепции. В ФРЛ, рассчитанном на несколько уровней чтения, Кузмин, по-видимому, сознательно играет на том, что при «поверхностном» (или эмоциональном) восприятии он кажется циклом, а при «глубоком» (или интеллектуальном), разгадывающим макро-сюжетный ребус, — поэмой.

Обратимся теперь к вопросу о том, к какому из двух жанров тяготеет композиция ФРЛ. В принципе цикл, в отличие от поэмы, предполагает не только меньшую содержательную связность частей, но и их меньшее, вплоть до нулевого, структурное сходство. Эти критерии проводят демаркационную линию между циклами Кузмина (правда, неэкспериментальными) и его поэмами (правда, не всеми<sup>7</sup>). Переходя непосредственно к композиции ФРЛ, отмечу, что она окончательно закрепляет за ним оба жанра. Дело в том, что из оппозиций «свобода vs. несвобода частей» и «их похожесть vs. непохожесть» Кузмин не выбирает ка-

---

<sup>7</sup> Такие поэмы, как «Всадник» и «Чужая поэма», далеки от цикла, а «Новый Ролла», напротив, близок.

кой-то один полюс, а всячески напрягает их противопоставление. Каждая из 15 миниатюр вроде бы независима от других, ибо наделена своими микро-сюжетом, версификацией, интонацией и стилистикой; все это, конечно, признаки цикла. В то же время, 15 миниатюр, как если бы они были частями поэмы, интегрированы в целое при помощи семи «скреп»:

- скрытого макро-сюжета;
- повторов одних миниатюр, через прямое цитирование, пародирование, метафорическое переименование, в других;
- лейтмотивных повторов двух формул, *форель разбивает лед и зеленая страна*, с вариациями;
- общей автобиографической подкладки;
- интертекстуальной «пропитки» нескольких миниатюр одним подтекстом;
- версификационных и жанровых переключек; и
- заглавий — нумерованных *ударов* и метатекстуальных *вступлений и заключения*.

Эти «скрепы», скорее, признаки поэмы, чем цикла.

## 1.2. «Стилизация» под музыку

Размывание жанровой определенности ФРЛ — еще и результат стилизации текста под музыку.

Сохранились высказывания писателей круга Кузмина о том, что ФРЛ как целое сориентировано на музыкальные формы и принципы. Рождественский, слышавший его в авторском исполнении, в письмах 1927—1929 годов объяснял его новизну, апеллируя к симфонизму в смысле принципа конфликтного развития материала (соображение М. А. Аркадьева):

«[Э]то — длинное стихотворение, симфонического построения и захвата... Композиция намеренно запутана, но всю тему ведет поразительно твердый, неуклонно *эмоциональный ритм*»; «„Форель“... [н]ужно понимать... как музыку в симфоническом построении» (курсив Рождественского; [Рождественская 1990: 216—218]).

Другая интерпретация:

«[С]труктура поэмы... подсказана и смоделирована по образцу... шубертовского квинтета „Форель“» [Шмаков 1989: 34–35],

принадлежит Андрею Егунову. Нельзя исключать того, что процитированные утверждения отразили мнение о ФРЛ кузминского салона, а, возможно, и самого Кузмина. И все-таки авторским перечнем перевода музыкальных структур в текстовые кузминистика не располагает, а потому экспертизу слов Рождественского и Егунова я предоставляю музыковедам.

Текстовые фрагменты, стилизованные под музыку, выявили уже форелеведы. К ним относятся: общее заглавие, с форелью, напоминающей об одноименных песне и квинтете Шуберта, слово *удар* в заголовках миниатюр, музыкальные «номера» и лейтмотивы à la Вагнер (о чем см. § 3). Сюда можно добавить и утаивание содержания, компенсированное рассчитанными на эмоциональное и эстетическое переживание (квази)музыкальными структурами и мотивами.

В ФРЛ на музыку опираются не только структуры и топика, но и диалектика любви. Для Кузмина мужской Эрос — прекрасное, сакральное, но хрупкое явление; критикуемое обществом и запрещаемое церковью, оно доступно немногим смелым и мудрым. Выразить мужской Эрос в требуемом смысловом объеме литература как таковая не в состоянии, и в ФРЛ Кузмин сливает ее с музыкой, по Шопенгауэру и Ницше — высшей формой искусства. Получается принципиально новое поэтическое письмо, почти лишенное клише и тем самым не профанирующее мужской Эрос, а, напротив, его возвышающее.

Интермедийность, вне всякого сомнения, обогатила жанровую природу ФРЛ. В то же время она сделала практически невозможной ее однозначную идентификацию. Таким образом, вопрос о жанре ФРЛ более не сводится к тому, видеть ли в нем цикл ИЛИ поэму ИЛИ симфонию, но к тому, на какие литературные и музыкальные произведения он похож в жанровом и иных отношениях и как в точности нужно описывать его жанровую полифонию.

## 2. Структуры / мотивы с жанровой «памятью»: между литературой и музыкой

Обратив на свой *opus magnum* не только литературный, но и композиторский дар, Кузмин ввел туда структуры и мотивы, хранящие память о музыке и/или посредничающие между литературой и музыкой.

### 2.1. *Двенадцать месяцев изобразить*: календарность и цикл

Одна структура ФРЛ, наводящая мысль сразу о двух видах искусства, литературе и музыке, — календарная. Кузмин, связавший 12 ударов по принципу «один такт любовных отношений — один календарный месяц», эксплицировал ее в метатекстуальном Заключении:

*<...> я хотел сначала / Двенадцать месяцев изобразить / И каждому придумать назначенье / В кругу занятий легких и влюбленных. <...> // Двенадцать месяцев я сохранил / И приблизительную дал погоду.*

Каковы же конкретные интертексты, стоящие за календарной циклизацией ФРЛ?

**Бальмонт.** Прецедент ФРЛ по линии поэзии — цикл Бальмонта «Тринадцать лун» (1907, сб. «Хоровод времен», 1909<sup>8</sup>). Передавая в 12 миниатюрах 12 месяцев, причем и в терминах погоды, и в терминах (древне)русских ритуалов, и в терминах особенных занятий, Бальмонт — неожиданно для тематики, но, конечно, в согласии с названием цикла — завершает всю серию 13-й миниатюрой, о Новом годе. Аналогичным образом, у Кузмина в 6 ударах актуализированы приметы конкретного времени года:

январь — *стояли холода;*  
февраль — *снег; полость треплется;*  
март — *[о кошачьем пении<sup>9</sup>] мартовский напев; тает снежное шитье, / Весенними гонясь лучами;*

---

<sup>8</sup> Далее цит. по [Бальмонт 1909: 13–33].

май — Мы этот май проводим как в деревне;  
июль — И мошки, и стрекозы, / И сельский солнцепек;  
август — розы / И пахли розовую плащаницей. / Закатное мали-  
новое небо / Чертили ласточки;  
декабрь — Оснеженные зимой,

а в каждом из 12 ударов представлен свой *круг занятий*, правда, привязанный не столько к календарю, сколько к фазам романа. Что касается композиционной неграмматичности Бальмонта — месяцев четное количество, а миниатюр нечетное — то в ФРЛ имеется и она.

Еще из «Тринадцати лун» были переняты структурные контуры отдельных миниатюр. Таков «II. Февраль» с его 4-стопным ямбом и мужскими парными рифмами, тенденцией к полноударности и композиционными симметриями (точнее, подобиями между полустихиями<sup>10</sup> и между строками<sup>11</sup>):

*Февраль — Сечень, Февраль — печаль, / Короткий день, а дня  
нам жаль, / Короткий день, а длится ночь. / Тут как менять? Тут  
как помочь? // Февраль, он крут, Февраль, он лют, / Ему лишь вет-  
ры стих поют. / Сечет он снегом лица нам, / Сечет он зиму пото-  
лам.*

«Сколок» с «Февраля» — Четвертый удар, тоже с 4-стопным ямбом, мужскими клаузулами и двойными симметриями, как образными, так и композиционными:

*О, этот завтрак так похож / На ярмарочных близнецов: / Один  
живот, а сердца два, / Две головы, одна спина... / <...> // Ты просыпал-  
ся — я не сплю, / Мы два крыла — одна душа, / Мы две души —  
один творец, / Мы два творца — один венец...<sup>12</sup>*

Бальмонтский 3-стопный ямб с тенденцией к полноударности и перекрестной рифмовкой ЖМЖМ из стихотворения «VII. Июль»,

---

<sup>9</sup> Ср. аналог — кошачье пение + март + любовь в «Строят дом перед окошком...»: *Я прислушиваюсь к кошкам, / Хоть не март* [Кузмин 2000: 88].

<sup>10</sup> Ср. строки 1, 4, 5. Отмечу еще внутреннюю рифму — *сечень : день : день*.

<sup>11</sup> Ср. строки 2 и 3, 7 и 8.

<sup>12</sup> Сходны строки 6, 7, 8, а строки с 3-й по 8-ю синтаксически распадаются на два равных полустихия.

*Июль — верхушка Лета, / В полях, в сердцах — страда. / В цвету — все волны света, / Цветет — сама вода. / <...> // В июле хоть разденься, / Не станет холодней. / <...> // Так ноют ноги, руки, / О, Лета перелом, / Мне легче эти муки, / Когда я с кем вдвоём,*

в ФРЛ подсказал версификацию тоже июльского «Седьмого удара». Есть между двумя текстами и содержательные схождения: мотивы обнажения (*разденься/ купальщик обнаженный*), охлаждения тела в жару и поиска пары.

Далее, в «Тринадцати лунах» середина лета, июль, представлена как *верхушка лета*, расцвет любви, чему в ФРЛ соответствует свадьба в июньском Шестом ударе.

Наконец, из бальмонтовского «XIII. Тринадцатый» — монолога Нового года, оправдывающего состоящий из 12 месяцев год (*Да славится Тринадцатый, / Круговозвратный Год!*), для Двенадцатого удара был позаимствован образ одушевленного Нового года.

**Чайковский/ Вивальди.** ФРЛ, как до него — «Тринадцать лун», восходит к «Временам года» Чайковского. Этот фортепьянный цикл, состоящий из 12 картин, каждая об одном месяце и типичном для этого месяца занятии, писался в 1875—1876 годах по заказу Н. М. Бернарда, который в первой публикации партитуры, в «Нувеллисте», украсил ее эпитафиями из русской поэзии. Например, «Декабрь. Святки» сопровождался хрестоматийным четверостишием *Раз в крещенский вечерок* и т.д. из «Светланы» Жуковского. В отношении этой публикации Кузмин производит интермедиальную субверсию: не поэзия при музыке, но музыка при поэзии.

Присутствие Чайковского в ФРЛ актуально еще и по причине гомосексуальной ориентации композитора, не афишировавшейся, но в условиях пуританской России конца XIX века достаточно открытой.

Более далекая музыкальная параллель к ФРЛ — «Времена года» Вивальди (1723), цикл, состоящий из четырех скрипичных концертов, каждый из которых, в свою очередь, поделен на три части — по количеству месяцев.

Таким образом, ФРЛ — полноценный цикл, ибо своей календарной организацией он сориентирован на другие циклы, выстроенные по сходному принципу.

## 2.2. *А голос пел*: песенность и цикл / поэма

Самое непосредственное отношение к музыке имеет топика пения/песенности из Шестого и Девятого ударов. В Шестом песенные ассоциации вызывает уже его подзаголовок, *баллада*, а дальше появляется мотив 'в церкви *поют хорал*'. С Шестым ударом перекликаются финальные 4-стопные ямбы Девятого. По своему содержанию — смерти в челноке — они опознаются как еще одна баллада, притом, по контексту, как бы пропетая. Мотив пения в принципе может указывать на три музыкальных жанра: оперу, для ФРЛ, очевидно, нерелевантную, цикл песен и поэму.

*Песни Шуберта*. Влияние песен Шуберта на ФРЛ отмечалось. Речь шла о песенном (но в то же время и симфоническом) ореоле кузминской форели — образе, хранящем память о песне «Форель» (1817) Шуберта на стихи Даниэля Шубарта; о том, что на мотив «Форели» можно напеть Второе вступление, благодаря тому, что эта миниатюра усвоила шубартовский 3-стопный ямб ЖмЖм; и, наконец, о том, что присутствие песенного цикла Шуберта «Зимний путь» (1827) в Первом, тоже зимнем, вступлении, создает эффект средневековой аллегии<sup>13</sup>. Как я покажу дальше, шубертовский слой в ФРЛ шире — и потому, что влияние «Форели» и «Зимнего пути» простирается дальше 2-х вступлений, и потому, что помимо «Зимнего пути» произведение Кузмина насыщено реминисценциями из еще одного цикла для голоса и фортепьяно на стихи Вильгельма Мюллера, «Прекрасной мельничихи» (1823).

«Зимний путь» и особенно «Прекрасная мельничиха» задали композиционный и повествовательный формат ФРЛ: «раскадровку» любовной истории по стихотворениям/песням при сохранении линейной последовательности событий. В содержательном плане ФРЛ подхватывает макро-сюжет несчастной любви и страданий лирического героя, общий для всех трех сочинений Шу-

<sup>13</sup> [Malmstad, Shmakov 1976: 146, Шмаков 1989: 35].

берта. В «Форели» и «Прекрасной мельничихе» кроме того можно обнаружить протокузминский любовный треугольник: лирический герой ревнует свою избранницу к счастливому сопернику. (Считается, что изображенные Шубертом сердечные муки — не только дань романтическому канону, но и отражение подавленной мужественности композитора и предполагаемому, но только с 1989 года, гомосексуализму<sup>14</sup>.) Еще Кузмин переработал сигнатурные образы Шуберта. Помимо форели это ручей, который в «Форели», «Прекрасной мельничихе» и «Зимнем пути» служит метонимическим и/или метафорическим экраном для страданий несчастного в любви героя.

Попробуем взглянуть на содержание шубертовских песен глазами Кузмина (привлекательность для автора ФРЛ их музыкальной составляющей оставляю на суд профессионалов).

В «Форели»

лирический герой, стоя над ручейком, любит форелью,  
пока не появится рыбак с удочкой. При виде рыбака, мутящего воду и ловящего форель, у него «закипает кровь».

Шуберт отбросил морализаторский финал Шубарта с аллегорическим прочтением сценки: лирическое «я», по умолчанию — мужчина, наблюдает за тем, как другой мужчина, рыбак с фаллической удочкой, лишает девушку-форель невинности; впрочем, такое прочтение напрашивается<sup>15</sup>.

В 20 песнях «Прекрасной мельничихи»

ручей приводит лирического героя — мельника, поэта и обладателя лютни — к мельнице, принадлежащей мельнику и его красавице-дочери. Чтобы добиться ее любви, герой поступает к ним на работу. Пока мельничиха не ответила на его чувства, он приходит посоветоваться с ручьем, а потом ручей становится местом их свиданий. Мельничиха любит зеленый цвет, что доставляет герою сначала радость, а потом горе. Он испытывает радость, когда украшает свою лютню зеленой ленточкой и когда дарит эту ленточку мельничихе, а горе — когда неверная возлюбленная отдает свое сердце вирильному охотнику. Потеряв расположение мельничихи, герой немедленно проникается ненавистью к «ее» зеленому цветку. Он хотел бы

---

<sup>14</sup> [Kramer 1998: 75—92].

<sup>15</sup> Трактовка из [Kramer 1998: 81—83].

бежать от него, но некуда: на дворе стоит лето. В своих мазохистских мечтах он одевается во все зеленое и отправляется на охоту, где становится добычей дикого зверя; тогда его тело зарывают в землю, а могилу покрывают зеленой травой. По ходу сюжета он сам сводит счеты с жизнью, бросившись в воду. Ручей хоронит его тело на своем дне и поет ему колыбельную песню.

В 24 песнях «Зимнего пути» единая нарративная нить, подобная той, что была в «Прекрасной мельничихе», если и обрывается, то лишь за счет мотива переселения лирического героя в другой город. В остальном каждая песня этого цикла представляет собой исповедь разбитого сердца в преимущественно минорном ладе — музыкальном и словесном.

Лирический герой покидает город, в котором все связано с той, которую он любит безответно, и прощается со свидетелями своих страданий — флюгером, липой и др. Зимний путь приводит его к ручью (песни 6, 7, 8), на ледяном покрове которого он пишет имя своей возлюбленной, день первой встречи с ней и день, когда он оставляет ее город. «Мое сердце, узнаешь ли ты себя в этом [ледяном] ручье?», спрашивает он (песня 7). Оглядываясь в прошлое, он вспоминает, как летом этот ручеек весело журчал (песня 8). Уже в другом городе он по инерции ждет писем из оставленного города, но безрезультатно (песня 13).

На фоне «Форели», «Прекрасной мельничихи» и «Зимнего пути» Первое вступление — пейзаж с оледенелым ручьем, лютней и форелью — прочитывается как аллегория проблемной любви автора. Точнее, *ручей* (кстати, первое, т.е. отмеченное, слово ФРЛ) — экран для сердечных переживаний; лютня, из «Прекрасной мельничихи», — напоминание о Шуберте и музыкальной эстетике текста; а форель, вразрез с Шубертом, — не девушка, но волшебный помощный зверь, способствующий *возврату дружбы*. Попутно отмечу, что пара к форели — *крестьянин* на льду: вместе они указывают на пушкинский подтекст Первого вступления, «Сказку о рыбаке и рыбке», в которой золотая рыбка (правда, в роли не «помощного зверя», но «дарителя») исполняет желания старика-крестьянина. Сказке обязан и заклинательный императив Первого вступления: *Ударь, форель, проворней!* — обращаемая к рыбе просьба об исполнении заветного желания.

*Намек и воспоминанье* Первого вступления — Седьмой удар. Тут вместо ручья фигурирует вода, вместо форели под водой — купальщик, к которому обращен еще один императив, кстати, как и в Первом вступлении — контролирующее движение: *Держи скорей налево / И наплывешь на мель!*.. Есть в седьмом ударе и форель — заключительный пункт плавания купальщика. Как и у зимней сцены с форелью подо льдом, у этой, летней, тоже есть аллегорический и при том шубертовский смысл. Если в «Прекрасной мельничихе» (песни 2 и 3) ручей приводит героя к объекту любви, то в Седьмом ударе вода, очевидно, направляет купальщика в сторону счастья с другим, мимо автоэротических удовольствий. Такое прочтение поддерживается финальным пассажем — об ударах форели, назначение которых остается фактически тем же, что было в Первом вступлении: *возврат дружбы*.

К шубертовскому репертуару восходит и мотив почты в Пятом и Восьмом ударах. Это — заимствование из 13-й песни «Зимнего пути», «Почта». В ФРЛ тоже речь идет о почтовой связи между городом лирического героя и городом его возлюбленной (-ого), ср. Восьмой удар:

*Дней через пять я получил письмо, / Стоял всё тот же странный штемпель: «Гринок». / <...> / Приходят письма к нам на пятый день.*

Но если лирический герой «Зимнего пути» остается без письма, то лирический герой Кузмина получает письма дважды.

Шуберт дает ключ и к семантике зеленого — цвета *зеленой страны*, а в ней — города *Гринока* (англ. Greenock, согласно народной этимологии 'Green oak' [зеленый дуб]<sup>16</sup>), локусов Эллино<sup>17</sup>. Далекая зеленая страна, ассоциируемая с женщиной, куда добираются по воде и где живут в летний период, по всем этим пара-

---

<sup>16</sup> «According to the popular view, Greenock received its name from a 'green oak' which once stood on the shore; but this derivation has no other foundation than the obvious pun, the oak being wholly apocryphal. Even when this etymology is disposed of, there is considerable doubt as to the origin of the name. One suggestion is the ancient British *graen-ag*, 'a gravelly or sandy place'; another, the Gaelic *grian-aig*, 'a sunny bay'; and a third, the Gaelic *grian-chnoc*, 'the knoll of the sun'» [<http://grianpress.com/Groome/PageG2.html>].

<sup>17</sup> Согласно [Одесский 2010], Гринок — заимствование из «Феи хлебных крошек» Нодье.

метрам оказывается аналогом мельницы — локуса прекрасной мельничихи из одноименного цикла Шуберта. Если прибавить сюда, что мельничиха любит зеленый цвет и что лирический герой фактически приносит себя в жертву этой любви, то получается, что в ФРЛ зеленое значит женское, а вместе с женским и природное. В свете шубертовской гипотезы зеленые глаза партнера-2 нужно понимать в том смысле, что природой он предназначен для женщины, тогда как судьба соединяет его с мужчиной<sup>18</sup>. «Прекрасная мельничиха» объясняет и странный эпизод Восьмого удара. Когда партнер-2 навещает оставленного им лирического героя, тому кажется, что на приехавшем *зеленый плащ*. Так Кузмин отсылает читателя к мечтам лирического героя Шуберта о гибели на охоте — одетым во все зеленое, а заодно делает зеленую одежду предвестием близкой смерти ее обладателя.

По шубертовскому сценарию, но одновременно реальному сценарию смерти Сапунова и в согласии с топикой рассказов Юркуна о смерти в воде<sup>19</sup> изображена гибель партнера-2 в воде. «Прекрасная мельничиха» привносит в этот сценарий еще и мизогинистскую мотивировку: смерть из-за женщины.

Итак, переписывая шубертовскую несчастную гетеросексуальную любовь в тройной бисексуальный роман с счастливой для героев-мужчин развязкой, а заодно перенимая нарративные условности «Прекрасной мельничихи», Кузмин тем самым имитирует песенный цикл. В рамках развиваемой гипотезы присутствие Шуберта в ФРЛ релевантно и по той причине, что в истории песенного цикла ему принадлежит почетное второе место — после Бетховена, чье сочинение «К далекой возлюбленной» (1816) ознаменовало рождение этого жанра.

*Поэмы Кузмина.* ФРЛ был бы иным, если бы Кузмин, в качестве композитора и либреттиста, к 1927 году не разработал бы любовную топику в жанре, обозначенном им как (лирическая) поэма.

---

<sup>18</sup> Об оппозиции «природа — судьба» в ФРЛ см. [Панова 2011].

<sup>19</sup> В «Серебряном сердце» (публ. 1914) влюбленный мальчик видит во сне, как он падает в воду, а в «Ибо Он знал, что делал. Литовская легенда» (публ. 1914) на горе матери тонут двое ее сыновей.

Один ее образец — «Куранты любви» (1906), в 1910 году вышедшие с нотами<sup>20</sup>. Предвосхищая ФРЛ, в них Кузмин соотносит стадии любви с календарем, но только не двенадцатичастным à la Чайковский, а четырехчастным à la Вивальди. Второй, «Лесок. Лирическая поэма для музыки с объяснительной прозой в трех частях» (1921), был опубликован в 1922 году без нот, о которых ничего не известно<sup>21</sup>, но со следующими разъяснениями: «[у]ндецимент в трех квинтетах для флейты, гобоя, кларнета, валторны, арфы, пения и фортепьяно с сопровождением объяснительной прозы» [Кузмин 2006: 97]. В «Леске» три части — «Шекспировский лесок», «Гофмановский лесок» и «Апулеевский лесок», в каждой из которых обыгрывается любовная (а наряду с ней — и экзистенциальная) топика Шекспира, Гофмана и Апулея соответственно. Из них на ФРЛ несомненное влияние оказала первая, прежде всего, своим английским колоритом, о чем см. [Панова /в печати/].

Переходя к любовной топике, общей для ФРЛ и поэм, отмечу, что в «Курантах любви» у любви убывающая траектория. С этой целью времена года расположены в не совсем привычной последовательности: весна — лето — осень — зима. На весну и лето приходится пик чувств и романтных отношений, а на осень и зиму — охлаждение желаний. В ФРЛ традиционный расцвет чувств в унисон с расцветом природы приходится на делящийся с мая по август роман партнера-2 и Эллинор, тогда как партнерство героев-мужчин, в противоречии с ритмами природы и культурной традицией (но опять-таки в согласии с судьбой), занимает оставшееся холодное время: с января по апрель и с октября по декабрь.

Далее, в «Курантах любви», в разделе «Весна», расцвет любви маркирован шиповником (опять природа!):

Фавн <...> И на свежий лужок  
Соберутся любовники,  
Чтоб смотреть на цветок,  
Заалевший в шиповнике. [Кузмин 2006: 26].

---

<sup>20</sup> Факсимиле нот см. в [Кузмин 2011].

<sup>21</sup> Я благодарю Н. А. Богомолова и П. В. Дмитриева за справку.

Оттуда шиповник переносится в Пятый — майский — удар. То, что он *безумствует*, превращает его в аллегорию *страсти* партнера-2 к Эллинор, в ФРЛ неодобряемой, ибо подавляющей *волю*.

И там, и там действует обнаженный юноша. В «Курантах любви», в «Лете», он исполняет песню о своем нарциссическом квесте — «Пробрался я дорогою знакомой...»:

(*Входит голый юноша в широкополой шляпе*)

Юноша <...> Повремени, побудь еще со мною,  
Дробящийся лик <...>

Бежишь? Иду за поцелуем  
Улыбчивых уст [Кузмин 2006: 27],

а дальше, вместо того, чтобы соединиться с любящей его Девушкой, самоубийственно бросается в воду, соединяясь со своим отражением. В Седьмом ударе, как уже отмечалось, искушение *стать Нарциссом* купальщик преодолевает ради поисков другого. Что квест купальщика — гомосексуальный, кодируется тем же автоэротическим мотивом: герой Седьмого удара ищет существо, похожее на себя, чтобы, как сказано в «Крыльях», «лобзать свои глаза, не вырванными из орбит, и без зеркала видеть собственный затылок» [Кузмин 1984, I: 219]. Что же до смерти Юноши в воде, из «Курантов любви», то ее, хотя и непрямой, но все-таки аналог — смерть партнера-2, тоже в воде, из Девятого удара.

Последняя автореминисценция из «Курантов любви» — бой часов в Двенадцатом ударе: <...> *на часах в передней / Не спеша двенадцать бьет*, суммирующий прошедшие 12 месяцев любовных испытаний и — но это метафорически — связывающий последний удар форели с окончательным *возвратом дружбы*. Эпизод с боем часов перекликается с названием поэмы, где куранты — большие часы с колоколами, отмечающие регулярные промежутки времени музыкальной фразой, — отбивают сразу и фазы любви, и времена года.

«Лесок» отразился в ФРЛ прежде всего ремарками типа «Голос поет», давшими в Девятом ударе *А голос пел слегка, слегка*.

Но похож ли ФРЛ на поэмы и в жанровом отношении? Повествовательный критерий явно минимизирует это сходство. Если «Куранты любви» — четыре драматических действия в стихах, а «Лесок» — вокальные партии в стихах, перемежаемые про-

зой, то ФРЛ — лирическая поэзия, правда, с драматическими вкраплениями: диалогами между героями-мужчинами (Восьмой и Одиннадцатый удары), монологом партнера-2 в виде письма (Пятый) и монологом, следующим за строкой *А голос тел* (Девятый).

### 3. На фоне жанровых конвенций Белого: симфония 5-я, гомоэротическая?

Вернемся теперь к гипотезе о «симфоническом построении» ФРЛ. Она находит неожиданную поддержку в жанровых конвенциях литературы Серебряного века. С симфониями, но не в поэзии, а в близкой к ней ритмизованной прозе, экспериментировал ранний Белый. Из его квазимузыкальных опусов к ФРЛ и структурно, и содержательно ближе трех первых — «Северной симфонии (1-й, героической)», «Симфонии (2-й, драматической)» и «Возврата. III симфонии», — последняя, «Кубок метелей. Четвертая симфония» (1903—1907, публ. 1908).

Едва ли Кузмин пройти мимо «Кубка метелей» — хотя бы уже потому, что эта симфония открывается эпиграфом из его стихотворения, а дальше, мельком, появляется и он сам. Дополнительный аргумент в пользу знакомства дает статья Б. М. Гаспарова о ФРЛ [Гаспаров 1989: 107—108] с предположением о том, что в манифесте «О прекрасной ясности» Кузмин охарактеризовал, не называя, «Кубок метелей», как «бытов[ую] московск[ую] историйк[у], ... одет[ую] в ... непонятный, темный, космический убор» [Кузмин 1984, X: 30]. Раскритиковав Белого за дурной символистский вкус, Кузмин вполне мог направить музыкальный и сюжетный потенциал «Кубка метелей» в то русло, которое отвечало его эстетике.

Начну с музыкального потенциала. На вопрос о том, в каком смысле «Кубок метелей» — симфония, ответил сам Белый, сначала в предисловии к нему, а после в мемуарах. Прежде всего, своей четырехчастностью это произведение имитирует четырехчастную сонатную форму симфонии, по Белому — идеальный формат для выражения последней истины. Согласно предисловию, в «Кубке метелей» решалась прежде всего структурная задача — «перевода» симфонизма в текст. С этой целью повествование

было сориентировано не на передачу содержания, но на экспозицию квазимузыкальных тем, их контрапункт и соединение [Белый 1991: 252—253].<sup>22</sup> Отсутствие подобных автометаописаний со стороны Кузмина позволяет лишь гадать, важна ли была и для ФРЛ симфоническая форма, как полагал Рождественский. Не задерживаясь далее на этой проблеме, я перейду к протокузминским способам имитации музыки у Белого.

К ним, безусловно, относятся словесные повторы, в терминологии Белого — «темы», а в терминологии форелеведов — «лейт-мотивы».

Далее, и там, и там налицо синтез разных видов искусства, находящийся в подчинении у музыки, по Белому — главного вида искусства.

Общим является и вагнеровский колорит.<sup>23</sup> Любопытно, что в «Кубке метелей» музыка Вагнера и вагнерианство Адама Петровича соседствуют с исполняющим музыку Кузминым:

«Вот он ... слушал прежде Вагнера; глаза зеленой горели, как хризолит. ...

Вьюга, словно Кузмин, брала гаммы, бархатные, как снега» и т. д. [264].

Чаше других опер Вагнера Белый «цитирует» тетралогию «Кольцо Нибелунга», под аккомпанемент которой разворачивается сюжет недоконсуммированной (иначе не скажешь) любви главных героев. Адам Петрович, встретивший Светлову и увидевший в ней свою судьбу, приравнивает себя к Зигфриду, а ее — к Брунгильде, героям третьей оперы вагнеровской тетралогии, «Зигфрид»:

«Я — ищущий, а она — Брунгильда, окруженная поясом огня!» [271]<sup>24</sup>.

Неявно, в названии симфонии и пассажах типа «Они испивали старинный, старинный напиток» [415], проскальзывает кубок

---

<sup>22</sup> Подробнее см. [Коваč 1976: 218, 227].

<sup>23</sup> Вагнерианством отмечены и другие симфонии Белого, о чем см [Коваč 1976: 53 сл.].

<sup>24</sup> Ср. еще: «Не пробегаем ли мы огневой пояс страсти, как Зигфриды?.. Обнажаем меч и точно всё ищем Брунгильду» и т. д. [265].

с любовным зельем, восходящий не только к четвертой опере «Кольца Нибелунга», «Гибели богов», где Гутруна с его помощью заставляет Зигфрида забыть о Брунгильде и жениться не ней, но, главным образом, к «Тристану и Изольде», где кубок с зельем обрекает героев на запретную любовь. Кузмин же, говорящей об испытаниях не только душ, но и тел трех героев, делает ставку исключительно на «Тристана и Изольду». По имеющимся наблюдениям форелеведов, в Первом ударе «звучит» увертюра к этой опере (*В оркестре пело раненое море* и т. д.)<sup>25</sup>, в Четвертом — ее заключительные такты (*Рожок с кларнетом говорит* и т. д.)<sup>26</sup>, а по всему тексту проходит лейтмотив *зеленого края/ страны*, из арии Тристана (акт I, сц. 2)<sup>27</sup>.

И в «Кубке метелей», и в ФРЛ имитируется исполнение песен. Белый опирается не только на готовый репертуар типа «Ууй-мии-теесь воо-лнее-ния стра-аа-ааа-стии...» [356], но и пишет новые песни, а Кузмин — в продолжение этого оригинального хода Белого — для Девятого удара сочиняет балладу. Отмечу еще, что у Белого интродукцией к песням служат ремарочные формулы типа «Запевало» [340], «Справа запевало» [343] или «Раздалось пение метельного жениха» [279], приписывающие звучащий голос снежной среде. В сходном ключе в Девятом ударе выдержана уже рассматривавшаяся формула *А голос пел*.

По стопам Белого Кузмин вводит в ФРЛ музыкальное действие, о чем чуть ниже.

Шестое и последнее сходство — обилие звучащих инструментов. В обоих произведениях в зимнем — ледяном — пейзаже раздаются звуки лютни, ср. «Кубок метелей»:

«Грустнорунные струны с серебряных **лютней** срывая, кто-то бледный грустил, как и прежде, грустил, как и прежде» [273];

«В **ледистой** ... митре священнослужитель ... вознес сладкую, сладкую **лютню**. ...

Серебряные, как бы снежные, **лютни** ... зазвенели» [279];

и ФРЛ:

---

<sup>25</sup> [Malmstad, Shmakov 1976: 142].

<sup>26</sup> [Гаспаров 1989: 93].

<sup>27</sup> [Шмаков 1989: 36, Гаспаров 1989: 84].

*Ручей стал лаком до льда: <...> / Леденцовые цепи / Ломко  
бренчат, как лютия.*

В сфере сюжетосложения «Кубок метелей» предвосхитил как отдельные ходы ФРЛ, так и способ проведения сюжета — утаивание, компенсированное (квази)музыкальными структурами.

Известно, что в основание сюжета Белый положил неудачу своего романа с Любовью Блок, перекодированную в миф о Софии, или Вечной Женственности, для русских символистов — основу будущей религиозности. Соответственно, череда сцен из светской и монастырской жизни призвана изобразить мистическую борьбу Адама Кадмона — Адама Петровича, и Люцифера — полковника Светозарова, за обладание Софией — Светловой.

После ухаживаний за предназначенной ему Светловой, которая вынуждена проституировать себя, отдаваясь то мужу, то полковнику Светозарову, Адам Петрович почти что получает ее. Шпионящий за ними муж вызывает его на дуэль, в результате которой Адам Петрович чуть не умирает. Через два года, в монастыре, в обличье странника — «светлого скуфейника», он опять встречает Светлову, ныне игуменью. Там их чистая платоническая любовь расцветает. Просветленные и выпившие из кубка метелей, они вместе возносятся в мир иной, ветром и снегом<sup>28</sup>.

Увидеть в «Кубке метелей» сюжет и тем более эксплицировать его — задача не из простых, ибо повествование сосредоточено не на его подаче и развертывании, а на имитации симфонической формы. Осознавая, что такой нарратив затруднит восприятие текста, в предисловии Белый дает читателю совет: ради усвоения содержания перечитать «Кубок метелей» много раз [254]. Если последовать этому совету, на очередном витке чтения окажется, что сюжет разворачивается в линейной — и при том календарной — последовательности: зима — лето — осень — весна — и, через два года, снова зима. В ФРЛ макро-сюжет, если его схематизировать, тоже состоит в том, что два главных героя, с чертами самого автора и его реального партнера (а также и других партнеров и просто друзей), сходятся — расходятся и, через мистические испытания и то ли настоящую, то ли метафорическую

---

<sup>28</sup> Подробнее см. [Коваč 1976: 224—225, 231—236].

смерть партнера-2, вновь сходятся. Его изложение ведется в близкой к «Кубку метелей» музыкальной и календарной манерах.

Сравнение произведений Белого и Кузмина может быть продолжено выявлением общих для них ситуаций. Начну с того, как разные образы Светловой определили изображение Эллинор — тоже роковой красавицы, вносящей в жизнь мужчин разрушение и смерть, и тоже сверх-женщины, но все-таки не Софии.

В самой первой — женской — половине Первого удара узнается музыкально-театральное действие из главы «Полет взоров» 1-й части «Кубка метелей». В отличие от Белого, не конкретизирующего это действие, Кузмин поясняет: *шел Тристан* (усечение женского имени, *Изольда*, — дань как разговорности, так и мизогинизму). И там, и там музыкальное событие происходит зимой и выполняет функцию сюжетной завязки. И там, и там звучащая музыка — фон для невероятной красавицы в ложе. И там, и там ее разглядывают все, при помощи биноклей и без них. Любуется ею и главный герой, у Белого — Адам Петрович, Светловой еще не представленный, у Кузмина — лирическое «я», видящий Эллинор впервые. Двух героинь роднит не только восхищение ими зала, но и говорящая деталь одежды: сползающая *шаль / красный платочек*. Ср. оригинальную версию Белого, с Адамом Петровичем и Светловой:

«К пернатым дамам вошел в **ложу**. ...  
Строгая **красавица** навела на них лорнет...  
Встала она, и атласом вскипевшая **шаль рванулась с нее**...  
Антракт близился к окончанию. Вот и она близко» [276—277],

и версию Кузмина, с Эллинор в восприятии партнера-1:

*Никто не видел, как в театр вошла / И оказалась уж сидящей в ложе / Красавица, как полотно Брюллова. / Такие женщины живут в романах, / Встречаются они и на экране... / За них свершают кражи, преступления, / Подкарауливают их кареты / И отправляются на чердаках. / Теперь она внимательно и скромно / Следила за смертельно любовью, / Не поправляя алого платочка, / Что сполз у ней с жемчужного плеча, / Не замечая, что за ней упорно / Следят в театре многие бинокли... / Я не был с ней знаком, но всё смотрел / На полумрак пустой, казалось, ложи...*

Такова Эллинор, действующая зимой. А Эллинор, действующая весной-летом, соответствует летней ипостаси Светловой — амазонке на коне, одетой в амазонку — костюм для верховой езды [326]. Как Светлова, проносющаяся мимо Адама Петровича амазонкой, вызывает у него прилив любви («[А]мазонка рвалась прочь от коня и ложилась на молочной конской спине лазурным пятном» и т. д. [309]), так и Эллинор, одетая в амазонку, вызывает у партнера-2 прилив страсти, которой тот делится с лирическим героем:

*<...> если бы ты видел, / Как поутру она в цветник выходит /  
В голубовато-серой амазонке, — / Ты понял бы, что страсть —  
сильнее воли.*

Только что процитированный пассаж из Пятого удара до сих пор осмыслялся как сводный экфрасис сразу двух брютловских портретов: сестер Шишмаревых, с дамами, выходящими покататься на лошадях, и «Всадницы», с дамой на лошади в амазонке, сверху — голубовато-серой, [Доронченков 1993: 165]. Возможно, голубовато-серый цвет амазонки должен вызвать у читателя ассоциацию и с «голубой амазонкой» [322] Белого — Светловой.

В цветовой гамме Светловой есть и зеленый, в т. ч. сапфир/изумруд, ср.:

«**Изумрудный**, ниспадающий ее хитон, испещренный золотыми рыбками, казалось, струил шлейфом **зеленую** воду» [313];

«[У]дарилась голова его о плечо, свалилась ей в **изумрудное** платье.

**Зеленоватые** пряди, струясь, **плеснули ему** в лицо» [315].

Естественно предположить, что в ФРЛ уравнение «зеленое как женское» опирается, помимо Шуберта, еще и на «Кубок метелей». Эта интертекстуальная параллель подкрепляется тем, что в «Кубке метелей», как потом в ФРЛ, зеленый цвет переходит с героини на ее возлюбленного. Если у Белого глаза Адама Петровича, вообще-то от природы синие, когда он слушает судьбоносного для него Вагнера, загораются *зеленью* [264], то у Кузмина партнер-2 навещает брошенного ради Эллинор партнера-1 в одежде, выглядящей как *зеленый плащ*.

Теперь — о ситуациях «Кубка метелей», заложивших в ФРЛ гомосексуальную линию.

Одна такая ситуация — письмо Адама Петровича Светловой, в котором речь идет о его надвигающейся смерти:

«Обдумывал **письмо ей...**  
„...Уезжаю теперь от вас. Уезжаю на север, к соснам...“  
Так писал.  
И шуршал сухой бумагой.  
„...**И заря моя потухает: утасает мое золотое вино**, точно его разводят водой“» [331—332].

После этого Адам Петрович почти что умирает, чтобы воскреснуть уже «светлым скуфейником» для обновленных отношений со Светловой. В ФРЛ этому соответствует, хотя и не в точности, Восьмой удар, в котором партнер-2, захвативший к бывшему возлюбленному, делает аналогичное признание, правда, выдержанное в особом коде — смерти в воде, ср. *Я погружаюсь с каждым днем всё глубже!* Далее приходит черед письма. В нем партнер-2 сообщает исключительно о счастье с Эллинор. Это счастье оказывается быстротечным. Партнер-2 переживает смерть и последующее воскресение — для обновленного мужского союза.

Далее, Кузмин, как и Белый, подчеркивает предназначенность главных героев друг для друга тем, что влагает им в уста одну и ту же фразу. В «Кубке метелей» эта фраза — «Уезжаю на север, к соснам» [331, 333]. Из письма Адама Петровича, адресованного Светловой, она переходит в реплику Светловой, обращенной к старому другу. В Пятом ударе сходным образом функционирует фраза *Мы этот май проводим как в деревне / Мы этот май проводим как в бреду*. Как только лирический герой произнес ее, имея в виду себя, он обнаруживает ее в письме, полученном из Гринока от партнера-2; тот с ее помощью описывает свою счастливую жизнь с Эллинор.

Третья ситуация — соединение главных героев в отдаленной мистической общине: монастыре у Белого, остроге у Кузмина. Изображая в «Кубке метелей» возобновленный союз Адама Петровича и Светловой, Белый разрабатывает топику вынесенного в эпиграф стихотворения Кузмина о монастыре «для двоих», «Окна плотно занавешены...» (1907):

*Стукнул в дверь. Отверз объятия / Поцелуй, и вновь, и  
вновь, — / Посмотрите, сестры, братья, / Как светла наша лю-  
бовь! [Кузмин 2000: 96].*

Вторым ударом, с острогом, где недавно познакомившиеся герои «братаются», обмениваясь кровью, и клянутся в верности, Кузмин как бы возвращает себе приоритет.

ФРЛ и «Кубок метелей» имеют и общие образы — прежде всего, разбиваемого льда. Однако, если у Белого описывается весенний ледоход, ср.:

«Приближалась весна.

Улыбались друг другу: „...[В]есной на реке плывет лед, про-  
летает на струях“.

„Льдина, как лебедь, несется, несется“.

„Между льдинами вода“.

„Она журчит и лед подмывает. И лед плывет: плывет и  
тает“» [341],

то у Кузмина, в Первом вступлении, — жизнь форели подо льдом:

*Ударь, форель, проворней! / Тебе надоело ведь / Солнце аквамари-  
ном / <...> / Форель разбивает лед.*

Отмечу еще одну реминисценцию из Белого, образную, но в то же время и лексическую. В предисловии к «Кубку метелей» он признается, что избрал путь «анализа самих переживаний, **разложения их на составные части**» [252], что в Восьмом ударе дало глубоко символическую картину: *На составные части разлагает / Кристалл лучи.*

Сравнение двух произведений не будет полным, если не упомянуть поэтику местоименного обозначения главных героев. В «Кубке метелей» ею охвачено большинство вхождений для Адама Петровича и Светловой, а в ФРЛ от неназванных героев-мужчин ею отсекается поименованная Эллинор.

Итак, используя имитирующие музыку приемы, а вместе с ними — и сюжетный костяк «Кубка метелей», ФРЛ, возможно, перекликается с этим текстом Белого и по линии литературного жанра симфонии. Правда, в отличие от Белого, взявшего курс на музыкальную нюансировку каждого предложения (отсюда рит-

мизованная проза) и нарратива в целом (отсюда неконгруэнтность повествования и сюжета, отмеченная в предисловии), Кузмин не столь догматичен в передаче музыки. Он рассредоточивает имитацию музыки по самым разным тестовым уровням. Изменения, произведенные в ФРЛ, затронули и другие, не столь существенные, элементы литературного жанра симфонии как он заявлен в «Кубке метелей». Компонент *à these* (софийный у Белого, гомосексуальный у Кузмина) и потусторонность были ослаблены; автобиографизм, напротив, усилен; зато упоминание современников в пересчете на объем текста в обоих случаях примерно равный.

#### 4. Жанровая полифония и модернистская поэтика

Наблюдения над жанровой природой ФРЛ, анализ его жанрообразующих характеристик и выявление интертекстов, на которые он сориентирован в жанровом и прочих отношениях, позволяют сделать утверждение, на окончательность, впрочем, не претендующее. Перед нами — лирический цикл, эволюционировавший в сторону поэмы и словесной симфонии (*à la* Белый), у которого к тому же отдельные структуры вызывают ассоциации с музыкальными жанрами под теми же тремя названиями.

В русском модернизме многожанровость сама по себе — явление не уникальное. Для ФРЛ, в котором цикл — явно доминирующее начало, имеется даже специальный термин, введенный литературоведами: цикл-гибрид<sup>29</sup>. Но вот вопрос — был ли Кузмин оригинален в наборе жанров и устройстве жанровой полифонии? Для ответа на него необходимы дальнейшие интертекстуальные разыскания.

В заключении — несколько слов о функции жанрового многоголосия. Наряду с синтезом искусств, проводящим центральную тему мужского Эроса через всё разное и усиливающим ее звучание, цикл, поэма и симфония — еще один способ оркестровки апофеоза гейской любви. Вместе синтез искусств и многожанровость создают структурный эффект, для которого

---

<sup>29</sup> О циклах-гибридах см., например, [Vroon 2000, Вроон 2007]; там же — литература вопроса.

в вокальном цикле Кузмина «Александрийские песни» (1904—1908) даже имеется специальная формула:

*всё одно звучит разными голосами: / «Люблю тебя, люблю тебя навеки!»* [Кузмин 2000: 112].

Найденное Кузминым применение для жанровой полифонии претендует на то, чтобы считаться оригинальным вкладом в модернистскую поэтику.

## Литература

- Бальмонт К. Полное собрание стихов. Т. 10. Хоровод времен. М., 1909.
- Белый А. Симфонии. Л., 1991.
- Богомолов Н. Вокруг «Форели» // Богомолов Н. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 174—178.
- Богомолов Н. «Форель разбивает лед»: история текста // Богомолов Н. От Пушкина до Кибирова. М., 2004. С. 204—228.
- Богомолов Н. Из заметок о русском модернизме // На рубеже двух столетий. Сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова. М., 2009. С. 86—93.
- Вроон Р. Еще раз о понятии «лирический цикл» / Пер. М. Гаспарова // Искусство поэтики. Искусство поэзии. К 70-летию И. В. Фоменко. Тверь, 2007. С. 5—38.
- Гаспаров Б. Еще раз о прекрасной ясности: эстетика Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Форель разбивает лед» // *Malmstad* 1989. С. 83—114.
- Доронченков И. «...Красавица, как полотно Брюллова»: О некоторых живописных мотивах в творчестве Михаила Кузмина // Русская литература, № 4, 1993. С. 158—176.
- Кузмин М. Куранты любви. М., 1910.
- Кузмин М. Проза. В 12 тт. Berkeley, 1984—1994.
- Кузмин М. Стихотворения. М., 2000.
- Кузмин М. Стихотворения. Из переписки. М., 2006.
- Кузмин М. Куранты любви. Музыка // *The Many Facets of Mikhail Kuzmin*. Кузмин многогранный. Bloomington, IN, 2011 [1910]. Pp. 239—305.
- Одесский М. Топоним «Гринок» в цикле М. А. Кузмина «Форель разбивает лед» // От Кибирова до Пушкина. К 60-летию Н. А. Богомолова. М., 2010. С. 341—348.
- Панова Л. «Форель разбивает лед» (1927): диалектики любви. Статья 1. Сюжет, структура, эстетика // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы. СПб., 2011. С. 111—129.
- Панова Л. «Форель разбивает лед» (1927): диалектики любви. Статья 3. Гомосексуализм и гипогаммы (в печати).

- Паперно И. Двойничество и любовный треугольник: поэтический миф Кузмина и его пушкинская проекция // *Malmstad 1989*. С. 57—82.
- Рождественская М. Михаил Кузмин в архиве Вс. Рождественского // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 212—219.
- Шварц Е. Заметки о русской поэзии // Вопросы литературы, № 1, 2001. С. 187—196.
- Шмаков Г. Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // *Malmstad 1989*. С. 31—45.
- Cheron G. Kuzmin's "Forel' razbivaet led": the Austrian Connection // *Wiener Slawistisches Almanach*, Bd. 12, 1983. Pp. 107—111.
- Kovač A. Andrej Belyj: The "Symphonies" (1899—1908). A Re-Evaluation of the Aesthetic-Philosophical Heritage. Bern, Frankfurt/M., München, 1976.
- Kramer L. Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song. Cambridge, 1998.
- Malmstad J., ed. *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. Vienna, 1989.
- Malmstad J., Shmakov G. Kuzmin's "The Trout breaking through the Ice" // *Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900—1930*. Ithaca and London, 1976. Pp. 132—164.
- Vroon R. Notes on the Renaissance of the Lyric Sequence in the Silver Age // *Zyklusdichtung in den slawischen Literaturen*. Frankfurt/M., 2000. Pp. 563—580.