

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Вятский государственный университет»
(ВятГУ)

На правах рукописи



Ворожцова Надежда Анатольевна

Поэтика лирических циклов К.К. Случевского

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Маслова Анна Геннадьевна,
доктор филологических наук,
доцент

Киров – 2025

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. СУЩНОСТЬ ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА И ПРИНЦИПЫ ЦИКЛИЗАЦИИ	16
1.1. Понятия: «циклизация», «лирический цикл», «книга стихов», их различие и взаимосвязь	16
1.2. История возникновения и развития циклизации.....	35
1.3. Классификация лирических циклов.....	46
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСТВА К.К. СЛУЧЕВСКОГО.....	60
2.1. Место К.К. Случевского в историко-литературном процессе 1860–1890-х гг.....	60
2.2. Философские и стилистические особенности лирики К.К. Случевского.....	70
2.3. Интермедальность как творческий феномен лирики К.К. Случевского.....	77
ГЛАВА 3. ОТРАЖЕНИЕ МНОГОГРАННОСТИ АВТОРСКОГО МИРООЩУЩЕНИЯ В ЦИКЛАХ К.К. СЛУЧЕВСКОГО «ИЗ ПРИРОДЫ» И «ЖЕНЩИНА И ДЕТИ».....	85
3.1. Авторская концепция мироздания в цикле «Из природы».....	85
3.1.1. Отражение философской позиции К.К. Случевского в образах времен года.....	85
3.1.2. Символика суточного времени в цикле «Из природы».....	100
3.1.3. Мифопоэтика растений и птиц.....	104
3.2 Концепция света в трактовке темы любви и восприятии детства в цикле «Женщина и дети».....	111
ГЛАВА 4. КАРТИНА МИРА В ЦИКЛЕ К.К. СЛУЧЕВСКОГО «ЛИРИЧЕСКИЕ».....	124

4.1. Время как объект художественной рефлексии в цикле.....	124
4.2. Система антиномий в поэтике цикла «Лирические».....	139
4.3. Мифопоэтическая картина мира в цикле «Лирические».....	151
4.4. Осмысление феномена искусства и творчества.....	162
ГЛАВА 5. ЦИКЛЫ «МГНОВЕНИЯ» И «БАЛЛАДЫ, ФАНТАЗИИ И СКАЗЫ» КАК СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ЕДИНСТВА.....	169
5.1. Концептуальное единство цикла «Мгновения» К.К. Случевского.....	169
5.2. Структурно-тематические особенности цикла «Баллады, фантазии и сказы».....	184
5.2.1. Мифы и легенды в авторской картине мира.....	184
5.2.2. Философское осмысление русских культурно-исторических мифов в цикле.....	193
5.2.3. Фольклорные сюжеты и авторские фантазии.....	200
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	211
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	219
ПРИЛОЖЕНИЕ I.....	237

Введение

Константин Константинович Случевский – поэт, прозаик, переводчик, творческая жизнь которого выпадает на сложный период истории Российского государства, когда после отмены крепостного права начинают устанавливаться буржуазные отношения, влекущие недовольства со стороны многих слоев населения. И как следствие, возникает кризис государственной власти, усиливается террор, вызвавший убийство императора Александра II. В связи с этим в конце XIX века наступает политическая реакция. Этот период часто называют эпохой «безвременья», когда социокультурная сфера оказывается в стагнации, а люди испытывают отчаяние и страх от происходящего в настоящем, и будущее им представляется размытым и неопределенным. Бурные политические события оказали самое непосредственное влияние на сложный и противоречивый характер процессов в области образования и просвещения, науки и искусства [Зверев, с. 270]. С одной стороны, произошло укрепление демократических начал, увеличение общего числа грамотных людей, увеличение числа образовательных учреждений, приобщение к достижениям цивилизации различных слоев общества, стали доступны печатные издания. Библиотеки, театры, галереи входили в повседневную жизнь городских жителей. С другой стороны, продолжалась регламентация культурной деятельности государственной властью, стремившейся использовать научный и художественный потенциал в интересах сохранения и защиты существовавшего строя [Зверев, с. 271]. В такое неоднозначное время главными темами отечественной литературы стали: обличение существовавшего строя, критика нравственных пороков господствующих сословий, чиновничества и отображение жизни простого народа. Однако, несмотря на противоборческий характер проблематики, в литературе того времени присутствовало и многое другое. Тонкий психологизм, высочайшее мастерство стилистов, умение воодушевить читателя, возродить надежду, научить восторгаться прекрасным, —

все эти черты были также характерны для выдающихся художников слова [Зверев, с. 278].

В противовес кризисному состоянию общества возникают силы, стремящиеся преодолеть застой: появляется новое поколение революционеров (Г.В. Плеханов, Л.Д. Троцкий, П.Б. Струве) и писатели нового типа (А.П. Чехов, В.М. Гаршин, М. Горький), также уже состоявшиеся писатели ищут новые способы отражения нового состояния общества, усиливая сатирическое и критическое начало (М.Е. Салтыков-Щедрин, Н.С. Лесков, Л.Н. Толстой и др.). Поэзия в этот период оказывается не так востребована, как эпос, но тем не менее мы можем увидеть появление новых поэтов, в творчестве которых начинают закладываться новые тенденции будущей модернистской лирики (К.К. Случевский, К.М. Фофанов, Н.М. Минский).

К.К. Случевский – один из немногих поэтов, который сделал циклизацию основным композиционным приемом, позволяющим раскрыть собственное мироощущение. Исследователи отмечают, что первый опыт использования понятия «цикл» принадлежал К.К. Случевскому. Так, М.Н. Дарвин в монографии «Русский лирический цикл: проблемы истории и теории» указывает на данный факт: «Попытку применения понятия цикла к группе родственных в художественном отношении произведений мы находим в критическом очерке К.К. Случевского, посвященном жизни и творчеству Ф.М. Достоевского. К.К. Случевский, в частности, писал: “Нет сомнения в том, что из произведений покойного можно было бы выбрать огромное количество превосходнейших поэтических мыслей, образов, дум, настроений, чувств и страсти, вполне пригодных для целого цикла своеобразнейших стихотворений; эти места, так сказать, почти готовые стихотворения в прозе, вставленные отдельными яркими камешками на широких плоскостях мозаик его длинных, и часто слишком длинных работ...”» [Дарвин, 1988, с. 6–7]. Так, К.К. Случевский, говоря о возможном составлении цикла из элементов произведений Ф.М. Достоевского, рассматривает цикл не просто как набор разрозненных компонентов произведений, а как некое единство, создающее картину авторского мироощущения писателя. Сам поэт уже в 1880-м

году включил в первую авторскую книгу стихотворений раздел-цикл «Думы и мотивы», и в дальнейшем уже сознательно объединял свои стихотворения в циклы. Именно особенностям циклических образований К.К. Случевского и посвящена данная диссертация.

Научная задача, решаемая в диссертации, связана с научным осмыслением феномена лирического цикла в творчестве К.К. Случевского, выявлением авторских эстетических подходов к созданию лирических циклов, исследовательским поиском взаимосвязей между различными авторскими циклами и определением уникальной идейно-философской и эстетической позиции поэта в культурно-исторической ситуации переходной эпохи конца XIX века.

Актуальность обращения к проблеме изучения лирических циклов К. К. Случевского обусловлена обострившимся интересом современного литературоведения к характеристике поэтов и писателей второго ряда, оказавших своим «несвоевременным» творчеством влияние на развитие новых веяний и готовившим качественные изменения в литературном процессе. Именно таким поэтом является К.К. Случевский, влияние которого испытали и символисты, и поэты русской эмиграции.

Объектом исследования являются лирические циклы К.К. Случевского.

Предмет исследования – особенности идейно-тематического содержания и поэтики лирических циклов Случевского.

Под поэтикой в данном исследовании подразумевается широкое толкование термина, предполагающее не только характеристику структурных, жанровых, образно-стилистических особенностей и т.п., но и анализ их функций в раскрытии авторского мировоззрения. Как указывал С.С. Аверинцев, филология в целом – «служба понимания». Ориентируясь на такой подход, Н.Д. Тамарченко подчеркивает, что поэтика – «теоретическая основа филологического анализа текстов художественных произведений и смысловых структур» [Тамарченко, с. 183]. В данном случае разграничиваются лингвистическая поэтика, обращающаяся к анализу речевой структуры произведения, и поэтика, главным предметом изучения которой являются «система структурных особенностей»

произведений писателя и «совокупность закрепленных за ними смыслов». [Тамарченко, с. 182]. Именно такое понимание поэтики как средства выражения философских и ценностных смыслов художественных произведений лежит в основе нашего исследования.

Цель – выявить философскую и художественно-эстетическую концепцию лирических циклов К.К. Случевского.

Задачи:

1) изучение, анализ, систематизация и обобщение исследовательских работ, посвященных феномену циклизации в отечественной литературе, определение места К.К. Случевского в истории развития циклических форм и анализ авторских подходов к созданию лирических циклов;

2) выявление особенностей творчества К.К. Случевского; выделение ведущих тем, мотивов и образов, определение эстетической и философской позиции поэта;

3) анализ не изученных исследователями циклов К.К. Случевского с точки зрения проявления в них авторской концепции мироздания, осмысление этих циклов с точки зрения их целостности и структурно-тематического единства;

4) итоговое осмысление художественных особенностей лирических циклов К. К. Случевского на основе анализа как имеющихся по данному вопросу теоретических работ, так и собственного литературоведческого анализа текстов.

В диссертации применяются как традиционные для классического литературоведения **методы** – историко-литературный, сравнительно-типологический и культурно-исторический, позволяющие рассмотреть творчество писателя в синхроническом и диахроническом аспектах, так и неклассические и современные методы: мифопоэтический, герменевтический и феноменологический.

Методологическая основа исследования опирается на труды О.В. Никандровой, Р. Вроон, М.Н. Дарвина, А.Г. Кулик, Л.Е. Ляпиной, И.В. Фоменко, Е.А. Баскаковой и С.В. Галян, посвященные теоретическим вопросам исследования циклизации в лирике как художественного феномена.

Теоретической базой исследования являются монографии Е.А. Тахо-Годи, А.В. Федорова, О.В. Мирошниковой; А.Ю. Ипполитовой; Т.Э. Смородинской и диссертации Н.В. Мадигожиной; А.Ю. Козыревой, посвященные творчеству К.К. Случевского.

Степень изученности научной проблемы.

Феномен циклизации в творчестве К.К. Случевского изучался такими исследователями, как О.В. Мирошникова, А.Ю. Козырева, А.Ю. Ипполитова.

Научные исследования О.В. Мирошниковой созданы в период с 1979 по 2011 годы. К анализу творчества К.К. Случевского обращены следующие научные статьи: «“Думы” К.К. Случевского. Проблематика и жанровое своеобразие» [Мирошникова, 1979], «Цикл К. Случевского “Мефистофель”. Проблематика, структура, жанр» [Мирошникова, 1989], «Циклы-дублиеты в русской поэзии: “Прежде и теперь” К. Случевского и А. Жемчужникова» [Мирошникова, 2001], «“Камаринская” в лирике последней трети XIX века: специфика интерпретаций русского фольклорного мотива» [Мирошникова, 2005], «“Записки из Мертвого дома” Ф. М. Достоевского и “Загробные песни” К.К. Случевского: образы пространства» [Мирошникова, 2011]. О.В. Мирошникова считает, что «Думы» сформированы по жанрово-содержательному принципу, характеризует тематический раздел из первого сборника стихотворений К.К. Случевского как философский и сравнивает его с думами А.В. Кольцова, выявляя связь обоих поэтов с этико-философскими идеями русского писателя и публициста Н.В. Станкевича. При рассмотрении композиции тематического раздела «Думы» О.В. Мирошникова отмечает, что в основном в стихах присутствует только размышление без указания конкретной ситуации, но в «Думах» обнаруживаются и несколько минициклов, которые содержат как «лирическое раздумье», так и описание «объекта, на которое оно направлено» [Мирошникова, 1979, с. 106].

В других статьях О.В. Мирошникова обращается к исследованию циклов «Мефистофель» и «Прежде и теперь». Анализируя проблематику, структуру и жанр цикла «Мефистофель», исследователь отмечает, что «для Случевского образ Мефистофеля становится средством познания и оценки современного мира. Это

персонификация авторских сомнений, исканий истины, отражение его социального и философского скептицизма» [Мирошникова, 1989, с. 202].

Цикл «Прежде и теперь» входит в состав более крупного цикла «Лирические». О.В. Мирошникова сопоставляет его с циклом «Прежде и теперь» русского поэта А.М. Жемчужникова – современника К.К. Случевского, выявляя различия и сходства [Мирошникова, 2001, с. 229–236]. Также сравнительный подход используется О.В. Мирошниковой при анализе мотива пляски в «Песне о камаринском мужике» Л.Н. Трфолева и «Камаринской» К.К. Случевского» [Мирошникова, 2005] и сопоставлении повести Ф.М. Достоевского «Записки из Мертвого дома» с «Загробными песнями» К.К. Случевского [Мирошникова, 2011].

В монографиях О.В. Мирошниковой «Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX века)» [Мирошникова, 2002] и «Итоговая книга в поэзии в последней трети XIX века: Архитектоника и жанровая динамика» [Мирошникова, 2004] анализируются «Песни из Уголка» К.К. Случевского в контексте других последних книг разных поэтов. Исследователь подчеркивает, что «только на основании цикла стихов одного и того же автора» [Мирошникова, 2002, с. 19] можно увидеть его целостный художественный мир и индивидуальный стиль, и одним из первых поэтов, сделавших циклизацию основным композиционным приемом, считается К.К. Случевский. Он же, по мнению исследователя, постоянно разрабатывал новые циклообразующие принципы, такие как: «вариационно-реминисцентный, персонажный, полемико-диалогический, топографический, лейтмотивный» [Мирошникова, 2002, с. 88–90]. Вариационно-реминисцентный – это, например, отклик «на те или иные идеи, образы, мотивы» какого-либо писателя или литературного направления («“тейневский” иронический комплекс в ранней лирике; “эпизоды” -парафразы на записки из “Мертвого дома”») [Мирошникова, 2002, с. 89–90]. Персонажными циклами, по мнению О.В. Мирошниковой, являются «Из дневника одностороннего человека» и «Мефистофель». Жанрово-стилевой предпологает, что в цикл является моножанровым или включает произведения, созданные «в одноплановой стилевой манере» («Мурманские отголоски», «Думы», «Мгновения»)

[Мирошникова, 2002, с. 90]. В полемико-диалогических циклах «ряд стихотворений реализует серию реплик-ответов конкретному оппоненту или распространенной в обществе позиции» («Прежде и теперь») [Мирошникова, 2002, с. 90]. В топографических циклах автор создает «образ определенного мира, часто экзотического, и отношения к нему» («Мурманские отголоски», «Черноземная полоса» и др.) [Мирошникова, 2002, с. 90]. Лейтмотивный цикл предполагает «реализацию и развертывание одного мотива или поэтической оппозиции» («Из природы» и др.) [Мирошникова, 2002, с. 90].

В монографиях исследователем дается характеристика проблематики и формы книги стихов «Песни из Уголка», рассматривается авторский образ и композиционное оформление книги.

По-своему подходит к анализу феномена циклизации в творчестве К.К. Случевского А.Ю. Козырева, автор диссертации «Лирика К. Случевского, философские воззрения в системе поэтического дискурса: Циклы “Думы”, “Мефистофель”, “Черноземная полоса”, “Мурманские отголоски”» [Козырева, 2003], в которой доказывается влияние философских идей на поэтику указанных в названии диссертации циклов. Философские воззрения К.К. Случевского сформировались, по мнению А.Ю. Козыревой, под воздействием идей А. Шопенгауэра, Ф. Шеллинга, И. Канта и Г. Спенсера и выразились в стилистическом диссонансе его лирики и в отношении к циклизации, которая стала применяться поэтом для более полного воплощения авторского мировоззрения [Козырева, 2003]. Исследователь выделяет в творчестве поэта философские циклы, в частности «Загробные песни», «В том мире», «Смерть и бессмертие», «Мефистофель», «Думы», «Черноземная полоса» и «Мурманские отголоски», и не имеющие «философской завершенности». К последним А.Ю. Козырева относит циклы «Лирические», «Из природы», «Женщина и дети», «Мгновения», считая, что они объединены по жанрово-тематическому признаку и поэтому «они ничем не отличаются от аналогичных тематических разделов в сборниках других поэтов-“восьмидесятников”» [Козырева, 2003].

В монографии А.Ю. Ипполитовой «Случевский: философия, поэтика» [Ипполитова, 2006] исследуется влияние философии на формирование циклов в творчестве К.К. Случевского. Автор акцентирует внимание на появлении собственной философии поэта, которая имеет пророческий характер. Использование циклизации, по мнению А.Ю. Ипполитовой, было необходимо поэту для расширения и углубления философского смысла в своих произведениях. Такая взаимосвязь (поэтики и философии) наиболее ярко обозначена в циклах К.К. Случевского «Думы», «Черноземная полоса», «Мурманские отголоски», «Мефистофель», «загробных» циклах и в лирической книге «Песни из Уголка», а «для других его лирических циклов философская завершенность не характерна» [Ипполитова, 2006, с. 25]. Подобные утверждения нуждаются в пересмотре, что и будет предпринято в нашей диссертации.

Так, в научных работах О.В. Мирошниковой, А.Ю. Козыревой, А.Ю. Ипполитовой подробно исследованы многие циклы и книга стихов «Песни из Уголка». Кроме того, существует также ряд статей других авторов, обращающихся к анализу отдельных циклов К.К. Случевского. Наиболее часто исследуются цикл «Мурманские отголоски» («Случевский о древнем Мурмане» Г.В. Поляковой [Полякова], «Семантика пространства Кольского Севера в стихотворном цикле К. Случевского “Мурманские отголоски”» М.В. Наумлюка [Наумлюк], «Цикл К. Случевского “Мурманские отголоски”: поэтика субъектно-образной структуры» И.А. Каргашина [Каргашин]) и книга стихов «Песни из Уголка» («“Балтийская” тема в поэтическом цикле Константина Случевского “Песни из Уголка”» Л. Пильд [Пильд, 2004], «“Противоречия красот и безобразий” в “Песнях из Уголка”» К.К. Случевского» Л.А. Смирновой [Смирнова], «Особенности композиции стихотворного цикла Константина Случевского “Песни из Уголка”» А.В. Паутовой [Паутова]).

М.В. Наумлюк отмечает, что цикле «Мурманские отголоски» поэт выступает в роли демиурга и при помощи символов конструирует узнаваемый мир северной стороны [Наумлюк, с. 138]. И.А. Каргашин анализирует субъектно-образную систему цикла «Мурманские отголоски» и выделяет в нем черты новой

неклассической поэтики [Каргашин, с. 64]. Л.А. Смирнова анализирует ведущие образы и мотивы «Песен из Уголка» К.К. Случевского [Смирнова], А.В. Паутова определяет «Песни из Уголка» как единую целостную систему [Паутова].

Цикл «Загробные песни» привлекает внимание А. Сараева, который анализирует на примере этого цикла особенности поэтики К.К. Случевского [Сараев], считая поэта предвестником эпохи Серебряного века [Сараев, с. 296].

Цикл «Баллады, фантазии и сказы» исследован в научных статьях: Л. Пильд «О метаисторических балладах Константина Случевского» [Пильд, 2006], А.Г. Масловой и А.А. Деньгиной «Мифологические сюжеты и образы в цикле К.К. Случевского “Баллады, фантазии и сказы”» [Маслова, Деньгина, 2023]. В работе Л. Пильд материалом для исследования являются баллады «Каменные бабы» (1880), «Два царя» (1888) и «Горящий лес» (1895), которые характеризуются как «метаисторическое балладное повествование», потому что их содержанием является мысль о «событиях и фактах национальной истории» [Пильд, 2006, с. 210]. Помимо этого, исследователь находит схожесть текстов К.К. Случевского с лермонтовскими балладами в композиции, метрике, а также с философией Г.В. Лейбница и А. Шопенгауэра. Л. Пильд приходит к выводу, что в своих поздних балладах К.К. Случевский подводит «итог достижениям этого жанра в литературе XIX века – образцы баллады других авторов становятся у Случевского объектом метаописания, и это как бы знаменует “конец” жанра» [Пильд, 2006, с. 220]. В статье А.Г. Масловой и А.А. Деньгиной анализируются баллады, в которых, по мнению исследователей, присутствуют мифологические сюжеты и образы, а именно «Статуя», «Весталка», «Мемфисский жрец», «Ифимедия», «Мертвые боги». Анализ позволяет раскрыть особенности «авторского мировосприятия» [Маслова, Деньгина, 2023], существенными характеристиками которого становится мысль о невозможности реализации своих идеалов в этом мире, раскрывающаяся в мотиве «драматического пребывания на земле». Однако этому трагическому мироощущению «противостоит мысль о духовном идеале: “вечном” стремлении к любви и красоте» [Маслова, Деньгина, с. 136].

Как показывает обзор работ, в настоящее время проблема анализа поэтики лирических циклов К.К. Случевского не исследована в полном объеме, например, не проанализированы в литературоведении циклы «Женщины и дети», «Из природы», «Лирические», «Мгновения», «Баллады, фантазии и сказы» и др. В связи с этим обращение к заявленной в диссертации проблеме является актуальным.

Рабочая гипотеза. К. К. Случевский внес свой вклад в феномен лирической циклизации, заложив основы создания циклов не по жанровым или тематическим признакам, не по хронологии создания текстов, а исходя из принципа философской целостности и концептуального единства входящих в цикл стихотворений, способных в своей совокупности выразить авторскую концепцию мироздания.

Научная новизна. Впервые рассматривается феномен интермедальности как сквозная особенность поэтики К.К. Случевского. В работе впервые проанализированы циклы К.К. Случевского, ранее не привлекавшие внимание исследователей: «Из природы», «Женщина и дети», «Лирические», «Мгновения», «Баллады, фантазии и сказы», выделены ключевые мотивы и образы каждого из изученных циклов, проанализировано их место в композиции циклов и отражении авторского мировосприятия.

Теоретическая значимость. Полученные результаты исследования могут стать основой для изучения творчества поэтов второго ряда, komponующих свои произведения в лирические циклы.

Практическая значимость. Материалы исследования могут применяться в практике преподавания дисциплин литературоведческой направленности: «Истории русской литературы», «Теории литературы» и т.п.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения и списка литературы.

Во введении определяются актуальность, объект, предмет, цель, задачи, гипотеза исследования, анализируется степень изученности проблемы, указываются методология, теоретическая база, методы исследования, определяются научная новизна и теоретическая значимость исследования обосновывается структура работы.

В первой главе «Сущность лирического цикла и принципы циклизации» рассматриваются понятия «циклизация», «лирический цикл», «книга стихов», их различие и взаимосвязь, анализируется история возникновения и развития циклизации, дается классификация лирических циклов.

Вторая глава «Художественное своеобразие творчества К.К. Случевского» посвящена анализу критических откликов современников поэта и исследовательских работ XX–XXI века, стремящихся определить место К.К. Случевского в историко-литературном процессе и выявить философские и эстетические особенности его лирики. Отдельный параграф посвящен анализу интермедальности как творческого феномена лирики К.К. Случевского.

В третьей главе проанализированы циклы «Из природы» и «Женщина и дети», которые, на наш взгляд, объединены по тематическому принципу. В параграфе 3.1. рассмотрена авторская концепция мироздания в цикле «Из природы» на примере анализа лирического изображения времен года, суточного времени, растений и птиц. В параграфе 3.2. выявлены проанализированы сквозные мотивы цикла «Женщина и дети».

Глава четвертая посвящена анализу цикла «Лирические». Особенность данного цикла в том, что он построен не по тематическому принципу, а на основе лирических переживаний человека, многогранно откликающегося на различные явления земного бытия. В данном цикле рассмотрены особенности отражения авторской рефлексии времени, охарактеризована система антиномий в поэтике цикла «Лирические», представлена авторская мифопоэтическая картина мира, воспроизводимая на основе анализа ключевых мифопоэтических образов и мотивов, выявлены особенности отражения в цикле феномена искусства и творчества.

В главе пятой проанализированы циклы «Мгновения» и «Баллады, фантазии и сказы», которые, на наш взгляд, сгруппированы на основе жанрового принципа. Выявлены концептуальное единство цикла «Мгновения» и структурно-тематические особенности цикла «Баллады, фантазии и сказы».

В заключении подведены итоги исследования.

Список литературы включает 182 источника.

Положения, выносимые на защиту:

1. Циклы «Из природы» и «Женщина и дети» сгруппированы К.К. Случевским по тематическому принципу, в основе формирования цикла «Лирические» лежит выбор произведений, отражающих многообразные эмоциональные отклики человека на окружающие явления, циклы «Мгновения» и «Баллады, фантазии и сказы» сгруппированы на основе жанрового принципа.

2. В поэтике К.К. Случевского выделяются такие способы эстетического самовыражения, как интермедальность и мифопоэтика, которые свидетельствуют о близости поэта к литературе Серебряного века.

3. Ведущими приемами, отражающими противоречивое авторское мировосприятие, являются прием антиномий, вскрывающий возможность одновременного сосуществования в земном бытии взаимоисключающих явлений, понятий и чувств, прием стилистических диссонансов, сочетающих трагедийность и иронико-шутовское начало, авторская трансформация традиционных сюжетов и образов.

4. Циклизация у К.К. Случевского, несмотря на стремление поэта закрепить этот феномен объединения своих произведений в целостные сборники, носила переходный характер, так как логика объединения и структурирования стихотворений не всегда уловима. В то же время каждый из проанализированных нами циклов отражает многогранное и противоречивое мировосприятие поэта, жившего и творившего в переходную, рубежную эпоху поиска новых форм и способов отражения человеческих чувств и окружающей действительности.

ГЛАВА 1. СУЩНОСТЬ ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА И ПРИНЦИПЫ ЦИКЛИЗАЦИИ

1.1 Понятия: «циклизация», «лирический цикл», «книга стихов», их различие и взаимосвязь

«Слово “цикл” (kyklos) древнегреческого происхождения изначально использовалось в значении “круг”, “окружность”» [Былинкина, с. 48]. «В дальнейшем понятия “цикл”, “цикличность”, “циклизация” становятся достаточно употребительными, встречаясь в переписках поэтов эпохи романтизма, а также в высказываниях критиков» [Дарвин, 2003, с. 39]. В основном, исследователи интерпретируют данные понятия по-разному. Например, Е.В. Пепеляева определяет его широкое и узкое содержание: «Цикл в широком значении – это совокупность произведений, содержащих любой общий признак (тему, идею, жанр, героя, отдельные композиционные особенности и т.д.). В узком значении цикл – это совокупность произведений, представляющих собой художественную целостность, созданную писателем и обладающую общим заголовком, заданной композицией, устойчивостью публикаций» [Пепеляева, с. 176].

По мнению Л.Е. Ляпиной, циклом является «тип эстетического целого, представляющий собой ряд самостоятельных произведений, принадлежащих одному виду искусства, созданных одним автором и скомпонованных им в определенную последовательность» [Ляпина, 1999, с. 17].

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» присутствует понятие «циклизация», которое тождественно по смыслу термину «цикл»: «Циклизация – объединение нескольких самостоятельных произведений в особое целостное единство. Циклы можно обнаружить в литературе на всех этапах ее развития (в античности – киклические поэмы, в эпоху Возрождения – “Кентерберийские рассказы”, 1380-е, Дж. Чосера, “Декамерон”, 1350–53, Дж. Боккаччо. В период романтизма – “Еврейские мелодии” (1815) Дж. Байрона. Первые русские циклические образования – фольклорные циклы (былины). Циклы “Подражания Корану”, 1824 (лирический), “Повести Белкина”, 1830 (эпический) и “Маленькие

трагедии”, 1830 (драматический), были созданы А.С. Пушкиным» [Семенова, с. 1190].

М.Н. Дарвин в «Словаре актуальных терминов и понятий» дает следующее определение: «цикл (в литературе) – группа произведений, составленная и объединенная самим автором по тем или иным принципам и критериям (жанры, тематика, сюжеты, персонажи, хронотоп) и представляющая собой своеобразное художественное единство. К числу обязательных признаков цикла относят заглавие, данное автором, и устойчивость текста в нескольких изданиях. Циклы возможны и в лирике, и в драме, и в эпике, являющейся одной из главных форм группировки произведений наряду с антологией, сборником, книгой стихов. Циклизация особо характерна для некоторых жанров: драматических, эпических хроник, мемуаров, дневников. В силу особого статуса лирического произведения циклы более распространены в этом литературном роде» [Дарвин, 2008, с. 292–293].

На сегодняшний день существует множество работ, посвященных исследованиям «лирического цикла», «книги стихов», «циклизации». Ведущими исследователями, обращавшимися к проблемам циклизации лирики, являются В.А. Сапогов [Сапогов], Л.Е. Ляпина, [Ляпина, 1977, 1999], И.В. Фоменко [Фоменко, 1984, 1992], М.Н. Дарвин [Дарвин, 1988, 2001], М.В. Серова [Серова] О.В. Мирошникова [Мирошникова, 2002, 2003, 2004], А.Г. Кулик [Кулик], О.В. Никандрова [Никандрова], О.А. Лекманов [Лекманов], Р. Вроон [Вроон], Р. Фигут [Фигут], Н.В. Барковская [Барковская], Е.А. Баскакова [Баскакова] и т.д.

Трудности теоретического осмысления указанных терминов связаны с огромной исследовательской базой и требуют разных подходов. В первую очередь это касается исследования генезиса, а именно пути развития и причин образования цикла. Так, существуют различные тенденции (причины) объединения групп стихотворений: по тематическому, жанровому, персонажному принципам, авторской позиции, идее и другим признакам.

Первым в отечественном литературоведении к изучению проблемы лирического цикла обращается В.А. Сапогов [Сапогов]. Ученый в своей диссертации исследовал стихотворную стилистику лирического цикла. Предметом

его исследования стало творчество А. Блока и циклы его произведений. Автор считал лирический цикл новым жанром. При этом место нового жанра он видел между тематической подборкой стихотворений и поэмой. Общей чертой лирической поэмы и лирического цикла он назвал «особый лирический сюжет» [Сапогов, с. 111]. Сюжет, по его мнению, является одним из средств, которое позволяет объединить лирические произведения в один цикл. В связи с этим необходимо осмыслить понятие «лирический сюжет». Академик А.Н. Веселовский в «Исторической поэтике», исследуя «элементы стиля и ритмики, образности и схематизма простейших поэтических форм», выявил связь между мотивом и сюжетом [Веселовский, с. 300], на основании которой литературовед Ю.И. Минералов пришел к выводу, «что мотив есть наименьшая значимая единица сюжета. Сюжет есть комплекс мотивов. Мотив выростал в сюжет как формула лирического стиля, построенная на параллелизме» [Минералов, с. 38]. Таким образом, если следовать указанной концепции, то сцеплению стихотворений способствует и мотив, присутствующий в цикле, и ассоциативные связи, и серия мотивов (мотивный комплекс).

При этом важно добавить, что лирический сюжет содержит поэтическую интенцию, на основе которой формируется концепция, отражающая картину мира лирического героя. Исследователь В.А. Сапогов создает схему лирического цикла, представляя стихи как окружности, которые пересекаются или находятся изолированно друг от друга, но при этом они создают единое целое с помощью такого средства, как общая тема или авторская эмоция: «Лирический цикл – это целостный текст («большое стихотворение», «лирическая поэма»), где каждое стихотворение, условно говоря, – часть, строфа. Лирический цикл – это как бы большая стансовая структура» [Сапогов, с. 90].

Ученый Р. Фигут считает, что «лирическим циклом является каждая скомпонованная самим автором группа стихотворений, которая будет соответствовать» определенным «правилам» [Фигут, с. 18]. Одно из правил: «Автономность отдельного стихотворения и целое цикла» [Фигут, с. 18]. Мы данную формулировку понимаем как независимость отдельного стихотворения от

цикла, с одной стороны, и значимость для всего цикла – с другой. Следующее правило – это «всеобъемлющая композиционная идея и новая смысловая структура» [Фигут, с. 18], то есть при условии чтения произведений, находящихся в цикле, читатель, исследователь и другие субъекты обретают новый смысл. Однако, если «новая смысловая структура цикла» не «сохраняет автономию отдельных стихотворений» и не сводит «их роль к одним лишь частям или фазам большого целого», то «данная группа стихотворений перейдет к жанру философской или повествовательной поэмы» [Фигут, с. 19]. Ученый подчеркивает, что не каждый цикл авторской книги стихов является лирическим циклом или книгой стихов. Причины, обуславливающие данный факт, таковы: «таким книгам, как правило, недостает всеобъемлющей композиционной идеи и сопряженной с ней новой смысловой структуры» [Фигут, с. 21]. В отличие от В.А. Сапогова, Р. Фигут, рассуждая о природе лирического цикла, думает, что он является «вторичным жанром». Здесь имеется в виду отношения «к первичным лирическим жанрам составляющих его стихотворений» [Фигут, с. 33].

Л.Е. Ляпина посвятила исследованию цикла несколько работ: тезисы доклада «Проблема целостности лирического цикла» [Ляпина, 1977], кандидатскую диссертацию «Лирический цикл в русской поэзии 1840–1860 годов» [Ляпина, 1976], на основе которых сложилась монография «Циклизация в русской литературе XIX века» [Ляпина, с. 1999]. В обобщающей научной работе исследователь предлагает характеристику понятий «цикл» и «циклизация». По мнению Л.Е. Ляпиной, «“цикл – это совокупность самостоятельных произведений, объединенных на основе их соотнесенности друг с другом”; причем при условии возникновения добавочного смысла, а “циклизация – это продуктивная тенденция, направленная на создание особых целостных структур – циклов”» [Ляпина, 1999, с. 8]. Далее исследователь предлагает собственную трактовку понятия «цикл» как независимого историко-литературного явления, о котором мы писали выше. Автор в своей монографии рассматривает циклизацию на примере произведений русской литературы XIX века и представляет ее как нежанровое явление, целостный феномен, распространяющийся на литературное искусство в

целом. Основным признаком цикла, по мнению Л.Е. Ляпиной, является наличие связующего компонента, который и позволяет соединить произведения в один цикл.

М.В. Серова поддерживает тезис Л.Е. Ляпиной «о наличии связующего компонента» и представляет лирический цикл как единую систему, в которой элементами являются отдельные стихотворения. На примере циклов А.А. Ахматовой исследователь объясняет, что структурным средством объединения произведений является открытость формы, которая позволила проникнуть в циклы эпическому началу, при этом конструктивными элементами М.В. Серова называет концепты «Поэт», «Творчество» и «Вечность» [Серова, с. 34–35].

Исследователь В.Д. Яковлева предлагает деление «циклообразующих элементов на обязательные (канонические) и необязательные (свободные). К обязательным (каноническим) циклообразующим требованиям относятся общее название цикла, тема, форма, образы и мотивы. К необязательным циклообразующим элементам в зависимости от авторского замысла можно также отнести единый пафос, объединяющий общий эпитаф, пространственно-временные отношения (хронотоп), полиритмия, композиционное решение и т.д.» [Яковлева, с. 89]. Исследователь подчеркивает: «внутри обязательных критериев выделяются различные вариации и новации в зависимости от авторского замысла и стиля, которые определяются как необязательные элементы» [Яковлева, с. 8–9].

Здесь важно отметить, что в свое время В.С. Соловьев, известный русский философ писал про цикл: «во-первых, частные элементы не исключают друг друга, а напротив, взаимно полагают себя один в другом, солидарны между собой; когда, во-вторых, они не исключают целого, а утверждают свое частное бытие на единой всеобщей основе; когда, наконец, в-третьих, эта всеединая основа... не подавляет и не поглощает частных элементов, а, раскрывая себя в них, дает им полный простор в себе» [Соловьев, 1991, с. 78].

Возвращаясь к исследованию М.В. Серовой, стоит добавить, что циклоформирующим средством в творчестве А.А. Ахматовой является оксюморон, который пронизывает ее творчество. Каждое стихотворение в цикле отражает весь

эмоционально-лексический набор. Таким образом, каждое стихотворение можно считать полным отображением содержания и смысла цикла.

М.В. Серова сравнивает циклы А.А. Ахматовой с психологическими романами XIX в., так как в них присутствует общая тема – глубокое познание человека. Также исследователь подвергает анализу цикл М. Цветаевой «Стихи к Блоку». В нем также выделяется структурный принцип открытости, но отличный от цикла А.А. Ахматовой тем, что здесь через открытую систему проникает язык другого автора – А.А. Блока, а именно символы, созданные им. Данный цикл, по мнению М.В. Серовой, построен как по лирическому, так и по эпическому принципам. Лирический сюжет строится на интерпретации назначения и смысла поэзии и творчества. В основе второго принципа лежит судьба героя в контексте судьбы всей страны [Серова].

Ученый И.В. Фоменко в одной из своих работ понятие «цикл» предлагает рассматривать в широком и узком значениях. В широком смысле цикл представляет собой набор произведений, у которых есть как минимум один общий признак. Это может быть тема, жанр, символика и т.д. В данном контексте «цикл» становится синонимом понятий «ряд» или «группа». В узком понимании автор представляет цикл как жанровое образование, при этом связующим звеном между произведениями является контекст, через который автор передает свою позицию, эмоции и т.д. [Фоменко, 1984, с. 4–5].

В целом цикл, по мнению И.В. Фоменко, предназначен для отображения системы взглядов автора, что возможно передать множественностью произведений, собранных в цикле с организованным контекстом.

Формами циклизации И.В. Фоменко считает книгу стихов и непосредственно цикл. Жанровые границы, по его мнению, являются одной из самых сложных проблем в исследовании циклизации. Они могут существовать как на внешнем уровне (как отличаются циклы и книги стихов от других жанров), так и на внутреннем (чем отличаются циклы от книг стихов).

Первый вариант (книги стихов) он считает наиболее полным, в котором можно уместить все взгляды автора, обширный контекст его творчества. Второй

вариант (циклы) имеет более скудные возможности: как правило, цикл посвящен только одной узкой проблеме (любовь, родина, добро и зло и т.д.).

Исследовать циклизацию И.В. Фоменко предлагает с помощью системного подхода. Он согласен с В.А. Сапоговым, что именно цикл творчества А. Блока стал знаковым в истории изучения циклизации как литературного явления [Фоменко, 1992, с. 9–11]. Также И.В. Фоменко считает циклизацию основой объективного анализа творчества поэтов.

Помимо этого, исследователь считает важным «характер связей» цикла. По мнению И.В. Фоменко, «циклообразующие связи могут возникать на любом уровне структуры от фонетики до проблематики». Ученый выделяет такие связи относительно замысла автора, одни из них напрямую связаны с авторской волей: «заглавие, общий композиционный принцип, развитие темы и т. д.», другие, напротив, «возникают помимо авторской воли (пространственно-временной континуум, ключевые слова и т. д.)» [Фоменко, 1992, с. 90].

Кроме указанных И.В. Фоменко циклообразующих элементов стоит выделить и такое явление как полиметрия, которое исследуется М.А. Гончаровой в работе «Смыслообразующие функции полиметрии в авторском лирическом стихотворном цикле первой половине XX века». Ученый подчеркивает, что «если циклообразующее значение таких составляющих лирического цикла, как заглавие, лексические повторы, композиция, исследовано достаточно подробно, то до сих пор не до конца проясненной остается роль полиметрии в организации циклической структуры» [Гончарова, с. 3]. В целом М.А. Гончарова приходит к выводу, что «полиметрия является одним из важнейших циклообразующих признаков стихотворного лирического цикла XX в.» [Гончарова, с. 5] и является «базовым механизмом в связи с формированием дополнительных структурно-семантических отношений между отдельными стихотворениями, составляющими цикл» [Гончарова, с. 17].

В свою очередь, М.Н. Дарвин рассматривает цикл как «произведение произведений» [Дарвин, 2003, с. 54]. Единство, которым обладает цикл, представляет собой целостность контекстов входящих в него произведений, что

является важным и для определения книги стихов. В словаре «Поэтика» представлена трактовка понятия «книга стихов», предложенная М.Н. Дарвиным: «это художественная целостность, своеобразный способ выражения авторского сознания и, одновременно, читательского восприятия» [Дарвин, 2008, с. 96]. Таким образом, «эффект художественного единства» [Дарвин, 2008, с. 96] как системообразующий фактор присутствует в понятиях «цикл» и «книга стихов».

Помимо прочего, важной частью книги стихов М.Н. Дарвин называет «посвящение». Оно выполняет как внелитературную функцию, обращенную к адресату в качестве «интимного жеста», так и художественную, связанную с жанровой ролью книги [Дарвин, 2008, с. 96].

О.В. Мирошникова в учебном пособии, посвященном анализу и интерпретации лирического цикла, уделила большое внимание теоретическим аспектам циклообразования: определению «лирического цикла», «типам контекстовых структур» и т. д. Она отмечает, что «цикл одни исследователи определяют как жанровое образование, другие – как метажанровое» [Мирошникова, 2003, с. 13–30]. Структуру цикла исследователь называет «монтажной» и обращает внимание на соотношение «части и целого, элемента и системы» [Мирошникова, 2003, с. 16–19].

В монографии О.В. Мирошниковой «Итоговая книга в поэзии в последней трети XIX века: Архитектоника и жанровая динамика» разграничиваются понятия лирической книги, цикла, антологии и т.д. Помимо этого автор подчеркивает, что исследуемые ею книги стихов являются последними творческими проектами в жизни их авторов. Однако итоговость книг стихотворений, по мнению О.В. Мирошниковой, не следует понимать буквально. Такие книги подводят итоги не только творчеству поэта, но и отражают переживания и мысли всего творческого поколения эпохи последней трети XIX века, что проявляется «в усилении структурной динамики», в синтезе различных мотивов, «в жанрово-композиционной поэтике» [Мирошникова, 2004, с. 334]. Самым важным, по мнению исследователя, является стремление поэтов уходящего XIX века «воплотить духовный состав собственной личности и характер мировидения»

[Мирошникова, 2004, с. 334], именно по этой причине создается множество крупных циклических форм в лирике исследуемого периода.

В другой работе, посвященной архитектонике и поэтике лирической книги [Мирошникова, 2002], исследователь отмечает, что природа лирической книги тесно связана со стремлением поэтов к расширению лирического контекста. Это подтверждается самой природой поэтического слова. Например, Л.Я. Гинзбург, акцентируя внимание на изменение смысла слова в лирической поэзии, подчеркивает: «Преобразование слова совершается в поэтическом контексте. В литературе нашего времени, посвященной этим вопросам, постоянно указывается на значение поэтического контекста как эстетического единства, на порождаемую им принципиальную многозначность художественного слова (невозможную в речи научной и просто коммуникативной). Художественный контекст имеет самые разные объемы, в том числе далеко выходящие за пределы одного произведения. И целым литературным направлениям, и отдельным поэтическим системам присущи разные типы контекста. Контекст – ключ к прочтению слова; он сужает слово, выдвигая, динамизируя одни его признаки за счет других, и одновременно расширяет слово, наращивая на него пласты ассоциаций» [Гинзбург, с. 12]. Итак, исследователь утверждает: «Для любого поэтического словоупотребления решающим является контекст. Контекст – это ключ к движению ассоциаций. Индивидуализация лирики означала торжество данного, единичного контекста. Значение этого контекста возрастало, начиная от 1820-х годов и вплоть до лирики XX века» [Гинзбург, с. 94].

В свою очередь Л.Я. Ляпина считает, что увеличение поэтических ассоциаций (контекст) проявляется «как стремление к циклизации. Для каждого слова, образа, темы постепенно определяющим оказывается контекст данного стихотворения, группы стихотворений, сборника – уже существовавших контекстных форм. Тем самым на смену жанрово-стилистической контекстной иерархии должна была прийти равнозначная ей иерархия индивидуальных контекстов. Циклизация, с ее широкими возможностями организации целостных художественных произведений в целостные же произведения более крупного

масштаба, и явилась средством создания ее. Развиваясь и усложняясь, тенденция циклизации в XIX веке породила большое количество циклических образований – и в конечном итоге привела к утверждению цикла в его жанровом статусе» [Ляпина, 1999, с. 52–53]. Однако недостаточно говорить только о жанровом статусе циклизации. Возможно, с процессом объединения в цикл, книгу стихов связано авторское сознание, которое, имея «обобщающие черты общественного сознания эпохи» [Гинзбург, с. 8], подчинено авторскому замыслу.

А.Г. Кулик в своей диссертации выявляет предпосылки возникновения лирической циклизации, развитие этой «тенденции в русской литературе, а также появление и закрепление термина “цикл” в научном обиходе» [Кулик, с.7]. Автор установила, что «циклизация поэзии – это тип текстопостроения». Также исследователь считает, что циклизация наиболее полно проявилась в циклах произведений символистов [Кулик, с. 4–8]. А.Г. Кулик обращает внимание на проблему сюжета в лирических циклах, уточняя, что сюжет в поэзии – понятие условное, резко отличающееся от того, что принято понимать под сюжетом в прозе. Поэтому циклизация поэтических произведений может основываться не на сюжете, а на единстве общей темы. В целом, цикл может объединять произведения разных жанров и разных сюжетов и создавать новый контекст.

Помимо этого, смежным концептом цикла является «книга стихов – одна из главных форм художественной циклизации стихотворных произведений; “сверхцикл”, позволяющий в пределе объединять в своем составе не только лирику, но и поэмы, и произведения других жанров. Разножанровость состава – не единственно возможная характеристика К. с. как особой формы циклизации стихотворных произведений. К. с. – художественная целостность, своеобразный способ выражения авторского сознания и одновременно, организация читательского восприятия» [Дарвин, 2008, с. 96].

О.В. Никандрова в своем исследовании подчеркивает, что циклизация особенно характерна для поэтических произведений. Именно они являются основой для формирования циклов. При этом автор следует мнению, что «цикл и книга стихов – это разные циклические образования. Книги и сборники стихов при

этом относятся к большим формам циклизации, а малые формы – это лирические ансамбли и различные циклоидные явления. Одной из разновидностей «книги стихов» была такая называемая «итоговая книга». Она отличается принципами датировки, нумерации, выделением отдельных произведений. О.В. Никандрова рассматривает особенности и других разновидностей книги стихов (например, «последняя книга») [Никандрова, с. 8–19].

О.А. Лекманов подробно описывает особенности книг стихов модернистов (в т.ч. символистов), подчеркивая их специфические особенности. Большую роль исследователь в книгах стихов отводит предисловиям. В них авторы, обращаясь к читателям, описывали свои творения либо как «книгу», либо как «сборник».

Ранние модернисты, пишет автор, «предпочитали структурировать свои книги стихов с помощью озаглавленных разделов. Разделы могли формироваться по темам, как у А. Фета, или по жанрам, как у В.Я. Брюсова» [Лекманов, 2017, с. 39]. Жанровой формой книги стихов, основу которой составляют дневниковые записи, пользовались, например, З. Гиппиус и И. Коневский. О.А. Лекманов использует статистический метод исследования книг стихов: оценивает среднее количество страниц в сборниках, выявляет присутствие посвящений, датировок, заголовков разделов.

Р. Вроон в своей статье акцентирует внимание на «единстве» как конститутивном признаке цикла. Общей чертой циклов он называет серийную последовательность текстов. При этом он разделяет понятия «серия» и «цикл»: если произведения одной серии связаны между собой более тесно, чем с другими произведениями вне серии, тогда эта совокупность может быть идентифицирована как цикл. Также исследователь уточняет, что цикл – это именно совокупность текстов, а не литературный жанр [Вроон, с. 5–38].

Р. Вроон отмечает принцип равновесия в циклах: с одной стороны, каждое произведение обладает полной самостоятельностью, т. е. это законченное произведение; с другой – все они связаны между собой определенными признаками.

Также важным моментом позиции Р. Вроона является то, что цикл устанавливается не только на основании мнения самого автора, но и на восприятии читателя относительно данного вопроса [Вроон, с. 5–38].

Л.Е. Ляпина, комментируя исследование Р. Вроона, пишет: «органическое соответствие между структурой цикла и принципом организации стиховой речи делают особенно важным стиховедческий аспект изучения поэтических циклов. Это наглядно подтверждается всей богатой практикой анализа стихотворных циклов, в котором стиховедческий пласт актуализирован обычно гораздо больше, нежели при анализе отдельно взятого стихотворения. В качестве специальной проблемы этот аспект стал предметом внимания современного американского исследователя Р. Вроона» [Ляпина, 1999, с. 31]. Она же, характеризуя данную работу, подчеркивает: «Стихотворный цикл рассматривается им как своего рода стансовая структура. Именно обращение к речевой специфике поэтического цикла позволило Вроону, подхватив идею Е.Г. Эткинда, вписать цикл в иерархическую цепочку стихотворных ритмических единств: стопа – строка– строфа – стихотворение – цикл [Ляпина, 1999, с. 32].

Н.В. Барковская и др. в своей статье «Книга стихов как теоретическая проблема» рассматривали циклы произведений на примере поэзии конца XX – начала XXI в. – «бронзового века» русской поэзии [Барковская, с. 20–30]. По мнению авторов, в этот период циклы выступали как структурирующее средство. Популяризации выходивших серий способствовали престижные московские литературные салоны.

Благодаря тому, что отдельные издательства брали на себя задачу включать в некоторые циклы произведения только молодых поэтов, это позволяло создать «поколенческий портрет» поэзии данного периода (например, серия «Новая поэзия» от издательства «Новое литературное обозрение»). Другие издательства стремились выделяться из общей массы поэзии и формировали так называемое «радикальное крыло», под эгидой которого выпускались серии поэтических произведений. Таким издательством было «Свобмарксиздат» и его сборник «Kraft».

Авторы статьи обращают внимание на то, что циклы поэзии характеризуются целостностью. Некоторые поэты сами отмечали этот фактор при публикации своих циклов книг, как например, В. Брюсов и его циклы «Urbietorbi» и «Stephanos» [Барковская].

Е.А. Баскакова и С.В. Галян предпосылки к обращению исследователей к циклизации в литературе видят в возникновении «проблем текстологии и критики поэтических текстов» [Баскакова, Галян, с. 8]. Авторы приводят анализ понятия «цикл» и приходят к выводу, что данное понятие основывается на каких-либо признаках, объединяющих группу произведений, входящих в цикл. Трудности в интерпретации данного понятия, по мнению авторов, связаны с тем, что циклы очень многообразны и не имеют единых общих признаков группировки произведений.

Решая исследовательские задачи, литературоведы довольно часто циклизуют творчество анализируемого поэта. Они объединяют произведения по какому-либо признаку, как правило вытекающему из задач исследования. И как следствие можно выделить два типа исследовательских циклов. Первый является желанием исследователей-литературоведов упорядочить тексты по проблемно-тематическому принципу, чтобы получить ясное понимание об образных компонентах и определить главные вопросы и основные типы конфликтов, присущие творчеству исследуемого автора. Главной идеей при таком подходе является желание выявить характеристику художественного мира автора, изменения авторского мировоззрения (мироощущенья), присутствие или отсутствие комплекса авторских ценностей. Нередко такому типу циклизации содействует сам автор, он фиксирует определенные разделы, в которых уже задает структуру собственного творческого мирозидения. Примером может быть исследовательская циклизация лирики Тютчева («ночной», «русский», «осенний», «грозовой», «денисьевский» циклы).

Если же объектом исследовательского интереса становится не тематика и проблематика творчества, а его структура, то необходимо говорить о другом типе исследовательского цикла, который тоже предполагает формирование группы

произведений без авторского участия. По большей части эта тенденция преобладает в работах лингвистов, объединяющих стихотворения в циклы на основании структурных единиц, каждая из которых несет свой смысл. В нашем исследовании данный подход не используется, в связи с этим мы лишь обозначим его существование в науке.

Понятия «цикл», «лирический цикл», «циклизация», «книга стихов» существуют в одном семантическом поле (пространстве) и имеют ряд сходных признаков, например, целостность и единство. Поэты, объединяя свои произведения в циклы, могут таким образом выразить свое мироощущение.

В указанных выше понятиях присутствуют и различия, которые обусловлены разными формами объединения. Так, например, серия стихотворений, отражающих авторскую идею, объединяется посредством «циклизации» в «книгу стихов», или группа стихотворений, содержащая единую концепцию, группируется в «цикл». Возникает вопрос, тождественны ли по своей сути рассматриваемые понятия: «цикл», «книга стихов» и «циклизация», – или все-таки каждое из них имеет свой смысл.

Цикл и книга стихов, выступая самостоятельными явлениями в творчестве, несомненно, повлияли на формирование национальных и культурных художественных ценностей, но особенной полиморфии они достигли именно в лирике. Поэтому вполне естественно, что значительное количество работ посвящено именно лирическим циклам, книгам стихов, лирической циклизации. Рассмотрим данные понятия более детально. В частности, обратимся к проблеме тождественности явлений, называемых «лирическими циклами», «книгами стихов» и «лирической циклизацией».

К лирическим произведениям прежде всего можно отнести тексты, в которых воссоздается внутренний мир субъекта. Л.Е. Ляпина относит к лирическим «произведения, изображающие человека в его отдельном состоянии, единичное переживание как проявление внутренней духовной жизни» [Ляпина, 1999, с. 35]. «Лирический же цикл, в отличие от каждого из составляющих его произведений, призван передать ряд “одномоментных” переживаний (которые могут быть

выстроены либо соответственно последовательно-повествовательному принципу, либо по принципу противостояния нескольких авторских позиций – то есть согласно организующим принципам иных, уже нелирических родовых структур)» [Ляпина, 1999, с. 35–36]. При этом, подчеркивает исследователь, «сопоставляя семантическую структуру отдельного лирического стихотворения в цикле, можно, таким образом, обозначить своего рода конфликт между “одноцентричностью” композиции одного стихотворения и семантико-композиционным “процессом” воплощения экспрессии в цикле, куда “одноцентричное” стихотворение входит как элемент системы» [Ляпина, 1999, с. 36].

Однако такие исследователи, как Е.А. Баскакова и С.Н. Галян в статье «Лирический цикл: теоретический аспект изучения» подчеркивают: «В литературоведении вопрос о том, что именно включает в себя понятие “лирический цикл” не считается решенным окончательно, несмотря на множество исследований, посвященных этой теме» [Баскакова, Галян, с. 8].

Немецкий ученый Э. Ихеквеацу, выделил условия, которые необходимо учитывать при исследовании лирического цикла: «Лирический цикл есть целое, составленное из автономных произведений, в котором каждое отдельное стихотворение следует рассматривать с учетом преемственности его положения и в связи с симультанностью целого» [Ихеквеацу, с. 32].

Отечественный исследователь М.Н. Дарвин, соглашаясь с Э. Ихеквеацу, также подчеркивает, что связь отдельных произведений в цикле, а также их последовательность имеет художественное значение. В то же время, по его мнению, внутренняя организация циклической формы близка к «монтажной композиции», под монтажом здесь понимается общее строение циклической формы, а не специфический смысл, идущий от искусства и эстетики XX века [Дарвин, 2001, с. 30–31]. Говоря иными словами, суть художественной циклизации в лирике состоит не в том, что смысл плавно перетекает из одного произведения в другое, а в том, что он возникает на границе связи одного произведения с другим, то есть «сцепление» происходит без плана, вспышками, и находит более адекватное выражение именно в монтажной структуре творчества [Дарвин, 2001, с. 31].

Л.Е. Ляпина же утверждает, что «монтаж основывается на организационной роли субъектного начала, противопоставляя себя тем самым иному, опирающемуся на закономерности объектной сферы» [Ляпина, 1999, с. 76].

Л.Е. Ляпина, описывая типологизацию форм литературной циклизации, а именно текстовую природу цикла, которая выражается отношением целого (цикла) к произведению, выделяет присущее циклизации качество – иерархичность, «на основании которой микроциклы способны соединиться в большие по объему, и так далее» [Ляпина, 1999, с. 31] что, по сути, является признаком единства цикла.

И.В. Фоменко дает характеристику книги стихов, которая воспроизводит «относительно полное воплощение авторского восприятия, целостность мирозерцания автора» [Фоменко, 1984, с. 12]. Основной особенностью книги, по мнению исследователя, является то, что «каждое отдельное стихотворение, участвуя в формировании содержания целостности и оставаясь относительно самостоятельным, становится одновременно одним из элементов нового единства» [Фоменко, 1984, с. 12]. Далее, разграничивая формы объединения произведений, такие как поэтический цикл и книга стихов, И.В. Фоменко использует слово «всеохватность» книги по отношению к циклу [Фоменко, 1984, с. 12]. То есть, если книга по своей сути масштабна и является выражением авторского мироощущения, то цикл же, наоборот, узко индивидуален и отражает определенную грань бытия.

Однако, на наш взгляд, сформулированные исследователем особенности разграничения книги стихов и цикла не совсем применимы как к некоторым циклам, так и к некоторым поэтам. Так, цикл «Лирические» К.К. Случевского воссоздает авторский образ мира, в цикле прослеживается множество мотивов и тем, что будет рассмотрено в соответствующей главе диссертации. Подобный цикл дает всеохватный образ мироздания, воспроизводя одновременно целый спектр чувств лирического героя.

Очевидно, цикл отличается от книги стихов формой и содержанием, в зависимости от объема включенных в цикл произведений и от их смысловой наполненности цикл может отражать авторское мироздание так же всеохватно, как книга стихов.

Невозможно не согласиться с высказыванием Л.Е. Ляпиной, соотносящей вслед за современным литературоведением особенности структуры цикла «с представлением о специфике каждого из литературных родов». Исследователь подчеркивает, что «произведение – лирическое, эпическое, драматическое – формируется как целостный организм, как текстово-художественное единство. Именно целостность выступает центральной категорией самого явления цикла» [Ляпина, 1999, с. 35]. До Л.Е. Ляпиной исследователи рассматривали в таком ключе только лирические циклы [Сапогов; Фоменко, 1984, 1992].

В монографии, посвященной итоговой книге конца XIX в., О.В. Мирошникова рассматривает лирический цикл в триаде «текст-контекст-интертекст» [Мирошникова, 2004, с. 39]. Природа текста, по мнению автора, является основой изучения лирической книги. Автор подходит к феномену циклизации с точки зрения того, что вся лирическая книга – это единый текст. Таким образом, не одно стихотворение, а весь цикл является художественным произведением.

Кроме того, лирическая книга, по мнению О.В. Мирошниковой, основана как на текстовой, так и внетекстовой взаимосвязи, что предполагает присутствие определенного контекста.

С лирической книгой связаны также понятия «гипертекст», «интертекст» и «метатекст». Здесь внимание обращается на текстовую специфику лирической книги и единый внутренний смысл произведений, открывающийся в контекстуальной связи с другими произведениями искусства. В целом, О.В. Мирошникова подчеркивает сложность структуры лирической книги, состоящей из множества связанных между собой элементов, выражающих общий замысел автора.

При этом О.В. Мирошникова считает, что формирование лирической книги не обязательно должно строиться на принципах логики, часто это в большей степени зависит от креативной позиции автора. Свои теоретические положения исследователь доказывает на примерах анализа творчества А.А. Фета, Я.П. Полонского, А.М. Жемчужникова и др.

Т.Я. Орлова в статье «Особенности литературной циклизации» также обращается к осмыслению феномена цикла и, продолжая мысль О.В. Мирошниковой об общности понятий цикл и произведение, пишет: «Понятие единства (целостности) литературоведы относят в первую очередь к художественному произведению. И хотя целостность цикла – это явление другого порядка, размышления о целостности отдельного произведения не будут лишними при изучении цикла как такового» [Орлова, с. 66].

Таким образом, сущность лирического цикла, книги стихов, проблема циклизации лирической поэзии рассматривалась исследователями с различных точек зрения.

На данном этапе в современном литературоведении нет единодушного мнения, что считать лирическим циклом. Во многих работах подчеркивается, что лирический цикл – это целостное образование, которое по своим внутренним свойствам приближается к самостоятельному литературному произведению, а отдельные стихотворения внутри него значимы как части целого. Так, например, Л.Е. Ляпина отмечает: «лирические образования правомерно рассматривать как цельные художественные произведения» [Ляпина, 1977, с. 7]. И.В. Фоменко и М.Н. Дарвин также считают основным принципом лирического цикла его целостность. Концепцию тексто- художественного единства поддерживают и другие исследователи: М.В. Серова [Серова], О.В. Мирошникова [Мирошникова, 2002, 2003, 2004], Р. Вроон [Вроон]. Помимо прочего некоторые исследователи рассматривают лирический цикл как жанровое образование. Так, В.А. Сапогов считает цикл новым лирическим жанром, который формируется за счет лирического сюжета и – как следствие – является выражением авторской позиции либо представляет собой построение поэтической модели авторского мировосприятия. И.В. Фоменко поддерживает данное положение, но связующим элементом в цикле называет контекст, который более полно проявляется в книге стихов. М.Н. Дарвин отмечает, что в книге неперенным условием контекста является целостность. О.В. Мирошникова, говоря о контекстовой структуре цикла, выявляет роль монтажной формы в объединении цикла. По мнению Л.Е. Ляпиной,

должно быть наличие какого-либо связующего компонента в цикле. Циклизация же, по ее мнению, является нежанровым явлением, распространяющимся на все искусство. А, например, Р. Вроон считает, что лирический цикл является не отдельным жанром, а совокупностью текстов, которые связаны между собой определенными признаками.

И.В. Фоменко разделяет понятия «цикл» и «книга стихов» исходя из качественно-количественного критерия и считает, что цикл выражает одну из граней бытия, а книга стихов дает целостное представление об авторском мировосприятии. Книга стихов, по мнению М.Н. Дарвина, имеет не только художественную целостность, единство, но при этом выполняет функцию обращения к читателю. О.В. Никандрова разъединяет цикл и книгу стихов, считая их разными циклическими образованиями в плане формы.

М.В. Серова предлагает рассматривать цикл через центральный циклообразующий элемент. По нашему мнению, данная концепция справедлива, так как не всегда поэтические циклы различных авторов возможно рассматривать с точки зрения единой концепции.

Давая различные определения лирического цикла, ученые приходят к убедительному выводу о том, что цикл – это «самостоятельная литературная форма, занимающая заметное место в жанровой системе литературы» [Гудкова, с. 438]. Для нашего исследования является важным тезис, что лирические образования (цикл, книга стихов) являются не только отражением эмоций и интенций лирического героя, но и моделированием художественного мира автора. Данная позиция выражена в трудах В.А. Сапогова [Сапогов], И.В. Фоменко [Фоменко, 1984], М.Н. Дарвина [Дарвин, 1988], частично Л.Е. Ляпиной [Ляпина, 1999].

Таким образом, представляя художественную циклизацию как процесс объединения различных произведений в единое целое на основе общего признака (тематического единства, общей тональности и звукового сходства и др.), можно сделать вывод, что лирический цикл является одной из форм художественной циклизации и состоит из группы стихотворений, связанных общей темой, настроением или идеей. Книга стихов, в свою очередь, представляет собой

собрание лирических циклов, объединенных общим замыслом или периодом творчества автора.

1.2 История возникновения и развития циклизации

В отечественном литературоведении интерес к лирической циклизации проявился примерно в середине 1960-х годов. «Этот интерес», по словам Л.Е. Ляпиной обусловлен прежде всего вниманием к творчеству поэтов, «цикличность которых была определяющим принципом: А.А. Блока, В.Я. Брюсова, их современников рубежа XIX–XX веков» [Ляпина, 1977, с. 4]. Отметим, что фундаментальное изучение проблемы циклизации начинают рассматривать в 1960-е годы Л.Я. Гинзбург [Гинзбург] и В.А. Сапогов [Сапогов], последний анализирует циклы на примере поэзии А.А. Блока.

В 1970–1980-е годы появились основательные исследования, посвященные становлению и развитию лирического цикла и его поэтике, Л.Е. Ляпиной [Ляпина, 1977], М.Н. Дарвина [Дарвин, 1988] (на материалах циклов Е.А. Баратынского и А.С. Пушкина), И.В. Фоменко [Фоменко, 1984, Фоменко, 1992]. Из зарубежных исследований можно выделить работы Д. Слоуна [Slone] и Р. Вроона [Вроон]. Работа по исследованию исторического развития «циклизации», «лирического цикла», «книги стихов» продолжается и в 1990–2000-е годы, к этой проблеме обращаются авторы монографий [Мирошникова], диссертаций [Кулик; Никандрова], статей [Лекманов] и др.

Автор статьи о циклизации в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А.Н. Николюкина, Е.А. Семенова, изучая историю возникновения циклизации, отмечает, что «развитие циклизации обозначается к концу 19 – началу 20 в., особенно в творчестве поэтов-символистов (“Стихи о Прекрасной Даме”, 1901–02, А.А. Блока); в 20 веке сохраняется роль циклов в поэзии (А.А. Ахматова. Реквием. 1935–40; И.А. Бродский. Часть речи, 1975–76), прозе (А.Н. Толстой. Хождение по мукам, 1922–41), драматургии (цикл

М.Ф. Шатрова о Ленине: “Шестое июля”, пост. 1964; “Тридцатое августа. Большевики”, 1968; “Синие кони на красной траве”, 1978)» [Семенова, с. 1190].

По мнению М.Н. Дарвина, в отечественном литературоведении, «начиная с работ А.Н. Веселовского» рубежа XIX–XX веков, затрагивается вопрос о циклизации в фольклоре и циклизирующихся песнях хора [Дарвин, 1988, с. 7]. Говоря о происхождении различных жанров хоровой песни и их циклизации, А.Н. Веселовский обозначал это явление словосочетанием «генеалогическая циклизация», под которой понимается «естественная» [Веселовский, с. 209]. По сути, имеется в виду исторически сложившийся процесс естественного объединения текстов, обусловленного единством сюжетов, персонажей и т. д. Здесь важно отметить, что речь ведется о неавторских циклах, исследовательский интерес к авторскому циклу возник позже (описание типологии рассматривается в третьем параграфе). М.Н. Дарвин, развивая мысль А.Н. Веселовского, пишет, что «различные явления лирической циклизации распространены уже в народнопоэтическом творчестве (обрядовая песня, циклы заклинаний, свадебные, похоронные песни, календарная поэзия и т.п.)» [Дарвин, 2001, с. 36].

М.Л. Гаспаров, изучая греческую и римскую культуру, также отмечал естественные процессы циклизации фольклорных произведений, связанные с религиозными праздниками и ритуалами. В процессе обрядовых действий возникает «потребность в песне, которая породила хоровую лирику. Каждое жертвоприношение, каждое шествие, каждый обряд для грека должен был сопровождаться пением и пляской» [Гаспаров, с. 11].

Кроме того, ученым отмечается и циклизация в литературе Античности. Примером является сборник стихотворений античного лирика Катулла. М.Л. Гаспаров пишет, что мы не знаем, кто был «составитель катулловского сборника – сам Катулл или неизвестный посмертный издатель его стихов». Стихотворения располагались «по принципу», который «назывался пестрота», то есть произведения «разных размеров и тем перемежались» между собой, чтобы «читатель самостоятельно нащупывал и ощущал переключку схожих стихотворений из разных мест книги» [Гаспаров, с. 83]. Если эту книгу составил

какой-нибудь исследователь или литературовед, тогда перед нами неавторский сборник времен античности. Другой пример циклизации эпохи Античности присутствует в творчестве Вергилия. Так, как пишет М.Л. Гаспаров, у Вергилия имелся «цикл мелких стихотворений на случай» под названием «Смесь» [Гаспаров, с. 116].

В наследии Горация «первая книга од открывается своеобразным парадом размеров, – девять стихотворений девятью разными размерами, а третья книга, наоборот, монолитным циклом шести римских од, единых не только по содержанию, но и по ритму – все они написаны алкеевой строфой» [Гаспаров, с. 140]. По сути, Гораций, используя феномен циклизации, демонстрирует собственное поэтическое мастерство «в метрике, стиле, образном строе, композиции» [Гаспаров, с. 137].

У Овидия же есть сложившийся и ставший модным в Риме «жанр любовных элегий. Элегиями назывались стихотворения средней величины, объединившиеся в циклы, посвященные возлюбленной поэта, скрытой под условным именем...» [Гаспаров, с. 170]. Ориентация античных поэтов на читателя побуждала их применять циклизацию. Так, «при построении целых стихотворных книг античный поэт старался чередовать несхожие стихотворения и располагать их в книге симметрично, чтоб читатель не столько переживал движение и развитие, сколько любовался уравновешенностью и покоем» [Гаспаров, с. 221].

Римский поэт Авсоний примерно в 383 веке пишет «мемуарные циклы “О родных”, “О преподавателях”, сочиняет новые циклы “Эпитафии героям Троянской войны”, “О двенадцати цезарях”» и т.д. [Гаспаров, с. 393].

Глубоко процесс становления и развития «циклизации» проанализирован в работах М.Н. Дарвина.

Так, первая часть его монографии «Русский лирический цикл» под названием «К истории понятия “Лирический цикл” и проблеме его литературоведческого истолкования» посвящается изучению истории понятия «цикл». Ученый выделяет два основных пути, по которым шла разработка понятия в XX веке. Первый – путь «свободного приложения понятия цикла к различным явлениям литературного

творчества» [Дарвин, 1988, с. 7], когда понятие использовалось как синоним любого художественного единства. Второй путь связан с попытками его специального использования применительно к одному объекту – «группе взаимосвязанных между собой лирических произведений, выделяемых в творчестве поэта», что, собственно, и является предметом нашего исследования. М.Н. Дарвин выделяет также два этапа осмысления цикла в XX веке. Первый этап – «это описание лирического цикла поэтами начала века», которые обобщили основные черты лирического цикла:

«1. Совокупная группа произведений, композиционно определенным образом составленная самим автором по каким-то общим признакам (темы, мотивы, сквозные образы и т.д.);

2. Возникает “изнутри” в результате “концентрации и разрастания” поэтических образов от части к целому (концепция А. Белого), образование цикла поясняется следствием “действия всеобщего для лирики онтологического закона”: каждое отдельное лирическое произведение может взаимодействовать с другими лирическими произведениями поэта;

3. Должен представлять собой некую целостность, “единый концептуальный взгляд на мир” должен воплощать художественную волю автора ввиду, чего он осознавался как “разновидность большой поэтической жанровой формы”» [Дарвин, 1988, с. 12–13].

Итак, наиболее последовательно феномен циклизации начинает осмысляться отечественными поэтами на рубеже XIX–XX вв. До этого, хотя само слово и существовало, многие произведения, явно относящиеся к циклическим образованиям, так не назывались. М.Н. Дарвин по этому поводу замечает: «Долгое время формы такого рода называли особыми поэмами или лирическими романами. В России первые серьезные попытки осмыслить природу цикла принадлежат В. Брюсову, А. Белому, А. Блоку. А Белый, исходя из природы лирики, пытался объяснить сущность цикла как результат встречи творящего и воспринимающего сознаний» [Дарвин, 2008, с. 292]. В предисловии к собственной книге стихов «UrbietOrbi» В.Я. Брюсов писал: «Книга стихов должна быть не случайным

сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней» [Брюсов, с. 604–605].

Второй этап теоретического осмысления вопросов циклизации, выделенный М.Н. Дарвиным, – обращение к данной проблеме ученых-литературоведов (В.А. Сапогова, Л.Е. Ляпиной, И.В. Фоменко и других).

В последующих трех частях монографии М.Н. Дарвина выявляются истоки зарождения и пути развития русского лирического цикла в поэзии классицизма, эпохи романтизма и первой половины XIX века. На основе проведенного исследования автор пришел к следующим выводам: «лирическая циклизация встречается в поэзии классицизма, если понимать под ней написание стихов в едином художественном контексте; продуктивная форма лирической циклизации в классицизме – это небольшой сборник стихотворений или жанрово-тематический раздел сборника», например, «Анакреонтические стихи» или «Духовные оды». Выделяется ученым и такой способ циклизации, как особая форма сборника – “венки” стихотворений, объединяющая анакреонтическую лирику и «воплощающая идею гармонического состояния мира» [Дарвин, 1988, с. 44]. Специфика лирической циклизации в поэзии XVIII века, как пишет М.Н. Дарвин, «носила дробный и статичный характер», то есть нельзя говорить о единстве и неразрывной слитности художественной образности в таких сборниках, где «отдельные образы стихотворений... объединяются еще не столько внутренним саморазвитием, сколько логикой соединяющей их авторской мысли» [Дарвин, 1988, с. 44].

Ученый пришел к выводу, что «качественное, глубокое и новаторское изменение форм русской лирической циклизации совершается только в XIX веке, в эпоху романтизма» [Дарвин, 1988, с. 44]. Это произошло по ряду причин: во-первых, это обусловлено появлением «новой концепции человеческой личности», которая, безусловно, зависит от социально-экономических, исторических факторов, во-вторых, тем, что «логический порядок стал вытесняться поэтическим

беспорядком (экспрессия случайного и непреднамеренного, выражение человеческих переживаний), с оговоркой о присутствии данной тенденции у некоторых поэтов, например, Г.Р. Державина. Выводится принцип некой единой поэтической личности, ее душевной биографии». В-третьих, путь образования лирического цикла, по Дарвину, осуществляется через «объединение ряда самостоятельных произведений по жанровому признаку по следующей закономерности: если жанровый раздел стихотворного сборника стремится как бы стать лирическим циклом, то сборник стихов – книгой стихов» [Дарвин, 1988, с. 46–94].

В главе «Циклизация литературных произведений» из монографии «Циклизация в творчестве Пушкина: опыт изучения поэтики конвергентного сознания» [Дарвин, Тюпа, 2001] М.Н. Дарвин отмечает: «В европейской теории искусства “цикл” впервые возникает на рубеже XVIII–XIX вв., в период становления романтизма» [Дарвин, Тюпа, 2001, с. 15].

В то же время исследователь Л.Е. Ляпина замечает, что в период 1820–1830-х годов, то есть в период становления романтизма «процесс утверждения цикла в его историко-литературной жанровой функции... обладал любопытной логикой “встречного движения”. Если исключить из этого процесса Пушкина (обгонявшего время), то получится следующая картина. Поэты и писатели первого ряда в это время не торопились испытывать возможности цикла в его “законотворческих” для отдельного произведения функциях и формах, то есть цикла-жанра. <...> Согласно “законам живого организма” оформляют свои поэтические сборники М.Ю. Лермонтов. А.А. Дельвиг, Е.А. Баратынский. Но примеры циклов-произведений, циклов в жанровом смысле в их творчестве отсутствуют» [Ляпина, 1999, с. 61].

Литературное творчество, несомненно, характеризуется движением, развитием в контексте исторического процесса. Эти модификации связаны не только с сознанием, но и художественным языком и мышлением поэта. И цикл в этом случае обладает необъятными возможностями: многозначностью, емкостью, разнообразием тем, мотивов и образов, что позволяет этой лирической форме

отражать как изменения общественного сознания определенной исторической эпохи, так и особенности субъективного авторского мировосприятия поэта.

Как отмечалось выше, в конце XIX – начале XX века понятия «цикл» и «циклизация» прочно входят в литературное творчество. Под лирическим циклом стала подразумеваться такая «совокупность взаимосвязанных между собой стихотворений, которая была способна воплотить целостный взгляд на мир», выразить художественную волю автора [Дарвин, 2001, с. 20].

Лирический цикл как художественная форма является не только конечной «целью, результатом лирической циклизации в процессе исторического развития поэзии» [Дарвин, 2001, 14, с. 23], но и показателем социально-экономического развития общества, модернизации, способствующей улучшению качества жизни и высвобождению большего количества времени для литературного искусства, в связи с чем расширяются границы литературного творчества и мышления художника.

Таким образом, циклизация как способ организации лирики рубежа XIX–XX вв. является осмысленным процессом, так как прошлые формы уже не могли вместить художественный мир автора. Например, И.В. Фоменко пишет про период конца XIX – начала XX века: «В эти годы тяга лириков к циклизации и попытке объяснить ее – единый процесс: авторы пытались объяснить самих себя» [Фоменко, 1984, с. 4]. И, как отмечает М.Н. Дарвин, потребность в таком объяснении возникает у поэтов не на ранних этапах творчества, а тогда, когда определяется целостная авторская мировоззренческая концепция. Так, ученый пишет: «Лирические циклы вообще редко создаются поэтами в начале творческого пути. Как правило, циклы возникают тогда, когда появляется необходимость лирического обобщения, т. е. чаще всего в зрелую пору творчества поэта» [Дарвин, 1988, с. 96].

В исследованиях возникает проблема разграничения условий зарождения циклизации и цикла и – как следствие – выявление хронологии возникновения этих явлений в литературе. М.Н. Дарвин разделяет два понятия «цикл», «циклизация» и отмечает: «Если циклы, как целостные художественные образования нового типа,

действительно появляются у нас и в европейской поэзии в эпоху романтизма, то само явление циклизации в широком смысле – гораздо раньше. Жанрово-тематические разделы стихотворений в сборниках и книгах стихов поэтов – это бесспорное проявление циклизации, существовавшее и до возникновения цикла и не утратившее своего самостоятельного значения после укоренения его в литературе» [Дарвин, 2001, с. 36].

Л.Е. Ляпина по этому поводу пишет: «Тенденция к лирической циклизации, то есть стремление к объединению отдельных стихотворений по возможным признакам, прослеживается в мировой литературе всех времен. Наряду с этим, внутри отдельных национальных литератур выделяются периоды, когда циклизация приобретает однозначный характер, интенсифицируется и порождает более тесные неразделимые стихотворные единства. В результате появляются циклы стихотворений, которые правомерно рассматриваются как цельные художественные произведения» [Ляпина, 1977, с. 4].

Оба исследователя указывают на то, что циклизация зарождается значительно раньше, чем появляются циклы. Становление цикла как целостного художественного единства связано с определенной исторической эпохой, что отмечается Л.Е. Ляпиной: «очевидна жанрообразующая» возможность «циклизации и способность цикловых форм в определенных исторических условиях формироваться и развиваться по законам жанра. Становление жанра можно интерпретировать как процесс последовательной реализации определенной тенденции вплоть до появления образцовых, законченных форм. В нашем случае циклизация, то есть стремление произведений ко взаимообъединению по различным параметрам, выступает как тенденция, а цикл – как ее итог, обусловленный конкретными историческими причинами» [Ляпина, 1999, с. 40].

Концепцию единой (для всего искусства) логики развития циклизации в XIX веке в разных родах литературы предлагает Л.Е. Ляпина в монографии «Циклизация в русской литературе XIX века» [Ляпина, 1999]. Автор дает ретроспективный анализ исследований, посвященных циклизации в литературе, и выделяет различные этапы этого процесса, получившего свое активное развитие в XX в.

Циклизацию Л.Е. Ляпина рассматривает на примере циклов произведений таких авторов, как А.Н. Островский, А.Ф. Писемский, А.К. Толстой, А.В. Сухово-Кобылин и др.

Например, рассматривая единые подходы для искусства в целом, такие как «коммуникативный, знаковый, моделирующий, гносеологический, аксиологический» [Ляпина, 1999, с. 10], Л.Е. Ляпина подчеркивает: «знаковый аспект проблемы циклообразования связан с возможностями трансформации каждого отдельного произведения в составе цикла в “единицу” нового художественного сообщения», вследствие чего «завершенное, самостоятельное, эстетически автономное произведение в цикловом контексте меняет свой статус» [Ляпина, 1999, с. 12].

И.В. Фоменко основной предпосылкой возникновения циклизации в XIX в. считает смену общественного отношения к поэту и его творчеству – от государственности к личности. Личность поэта «занимает главенствующее положение в иерархии ценностей» у романтиков [Фоменко, 1990, с. 4]. Также на развитие циклизации повлияла трансформация существующих жанров и жанровой системы в целом. Как следствие, возникли «контексты нового типа», и первое место в лирическом переживании занимает личность, поэтому разные стихотворения становятся по сути «высказыванием одной личности» [Фоменко, 1990, с. 5]. Так начинают формироваться авторские циклы. Благодаря циклу контексты каждого отдельного стихотворения пересекаются, взаимодействуют, и сами эти связи порождают дополнительные смыслы, обогащающие весь цикл. Это дает широкие возможности автору воплотить свою концепцию в циклических формах [Фоменко, 1990, с. 6].

О.В. Никандрова в своей диссертации рассмотрела «лирическую циклизацию в аспекте исторической поэтики» [Никандрова]. Она отмечает, что первыми к изучению феномена циклизации обратились сами поэты – Г. Гейне и Ш. Бодлер [Никандрова, с. 6]. В параграфе первом – «Циклизация в раннем творчестве символистов» – исследователь характеризует «изменения, которым подверглась циклизация с приходом в литературу поэтов-символистов» [Никандрова, с. 20].

О.В. Никандрова отмечает: первые книги и поэтические сборники К.Д. Бальмонта, Д.С. Мережковского и Н. Минского принципиально не отличаются от изданий поэтов предыдущего поколения, однако уже в них появляются «предвестники грядущих изменений», связанные с «осознанным интересом этих авторов к выстраиванию сборника, выражаемым формальными средствами». Поэты стремятся «максимально использовать все найденные поэтами XIX-го века способы подчеркнуть единство книги», в их сборниках присутствует «сдвиг от упрощенно-тематической группировки стихотворений к более тонкой, ассоциативной. У поэтов нового поколения уже есть ощущение традиции, правда, весьма смутное, что видно из обилия предисловий к последующим, более продуманным книгам, но достаточное для того, чтобы задать некое направление движения, поместить в сознание пишущих более или менее устойчивую парадигму, определившую дальнейшие искания» [Никандрова, с. 21].

Нередко на рубеже XIX–XX вв. циклизация рассматривалась как новый жанр – на это указывает, например, Л.Я. Гинзбург [Гинзбург]. Другие авторы настаивали, что циклизация – это феномен, присущий всем периодам литературного искусства, но именно на стыке указанных веков происходит качественное изменение к данному явлению, когда сами поэты осознанно группируют свои произведения в циклы, воспринимая их как целостное единство.

О.В. Мирошникова исследует особенности лирической циклизации на примерах книг стихов периода 1870–1890-х гг., когда именно символисты стали первыми создавать свои циклы. Циклы стали для них своеобразным выражением своего «я», которое больше «не умещалось» в тексте обособленных произведений и стремилось к более широкой форме [Мирошникова, 2002, с. 70–84].

Автор считает этот период экспериментальным, когда форма книги стихов только начинала складываться. В этот период популярной темой книги стихов были так называемые «закатные» книги, когда поэты объединяли в сборники последние свои произведения [Мирошникова, 2002, с. 85–90].

Особенностью этого периода был и «закат» века, переломный момент в истории, отразившийся, безусловно, на всем литературном искусстве, поэтому

поиск новых форм являлся своеобразным поиском ответов на вопросы века грядущего [Мирошникова, 2002, с. 95–96].

А.Г. Кулик рассмотрела жанровую проблему лирического цикла. Автор отмечает, что романтизм послужил толчком к тому, что произведения перестали группировать по жанровому признаку, поэты стали прибегать к хронологии как основанию для создания цикла, при этом циклы стали напоминать личные дневники авторов [Кулик, с. 7–8].

О.А. Лекманову удалось проследить особенности формирования книги стихов в поэзии Е.А. Баратынского, Н.А. Некрасова, А.А. Фета, А.А. Блока. Автор выделил два этапа создания книги. На первом этапе создаются независимые друг от друга стихотворения либо, как у Блока, интуитивно рождается сразу несколько стихотворений, «между которыми возникли как бы случайные, “ничего о себе не знающие” связи» [Лекманов, 1996, с. 17]. На втором этапе поэт сознательно группирует произведения, которые должны «наладив между собою тесные связи, слиться в новое образование, в новое единство» [Лекманов, 1996, с. 17].

Как отмечает Л.Е. Ляпина, «дату “дня рождения” цикла в русской литературе назвать нельзя. Интерес к нему вызревал постепенно» [Ляпина, 1999, с. 52]. Еще Симеон Полоцкий в XVII веке и классицисты в XVIII столетии группировали свои произведения в циклы. В XIX же веке в связи с утверждением романтического сознания появляются и «образцы художественных многокомпонентных единств, все больше приближающиеся к модели цикла в нашем понимании» [Ляпина, 1999, с. 52].

Построение лирических сборников как единого целого, взаимосвязь составляющих их частей и элементов, определяемая идеей произведения, проходят сложный путь развития, при котором русский лирический цикл «от формального (внешнего) единства» трансформировался «к содержательному (внутреннему)», что «диктовалось коренными проблемами творчества» [Дарвин, 1988, с. 120].

Таким образом циклизация начинает формироваться во времена Античности, в классицизме встречается в виде сборников или жанрово-тематических разделов

сборников. Кардинальное же изменение форм происходит в эпоху романтизма, а полное осмысление феномена циклизации завершается на рубеже XIX–XX веков.

1.3. Классификация лирических циклов

В настоящее время попытки сформировать классификацию лирических циклов осуществляются многими исследователями. Изучая определенные произведения циклической формы, литературоведы стремятся классифицировать проявления циклизации. В научных трудах подобные классификации весьма разнообразны.

Стремление исследователей выработать единую классификацию лирических образований осуществлялось с конца XX века и продолжается и в настоящее время. Разные мнения сформулированы в научных трудах М.Н. Дарвина [Дарвин, 1988], Л.Е. Ляпиной [Ляпина, 1999], Р. Фигута [Фигут], Д. Слоуном [Slone], Е. Пойнтнера [Poynntner] и других.

Рассматривая определенные лирические циклы и книги стихов, ученые пытаются систематизировать феномен циклизации. Классификация в нашем понимании – это распределение циклических произведений по определенным признакам в глобальном смысле, например, лирический или эпический, драматический циклы и т.п. Кроме классификации в литературоведческих трудах присутствует и понятие «типология лирического цикла». Под типологией понимается «классификация, представляющая соотношение между разными типами предметов, явлений внутри их системы в целом» [Ожегов, Шведова, с. 798]. Проанализируем различные исследовательские подходы к классификации циклообразования в лирике.

М.Н. Дарвин предлагает рассматривать классификацию циклических форм на основе контекста, выделяя авторские и неавторские циклы. Под авторскими исследователем понимаются циклы, которые сам автор сознательно сгруппировал в целостное единство [Дарвин, 1988]. Исследователь предлагает разграничивать первичные и вторичные авторские циклы. Первичные формируются в момент

написания произведений, а вторичные суммируются из уже существующих текстов, написанных в различные промежутки времени.

Неавторские циклы – это те, которые группировали не сами авторы, а либо издатели, либо исследователи, либо другие интерпретаторы творчества поэта. Например, А.С. Пушкин составлял такие циклы из стихотворений Ф.И. Тютчева. По сути, классификация в данном случае отражает деление на две стержневые группы, первая – авторская, а вторая – рецептивная. В неавторских циклах, по мнению М.Н. Дарвина, творец текстов и создатель циклических образований не тождественны. Исследователь называет *неавторские циклические формы также читательскими*. Создателем таких циклов является читатель, который через определенные ассоциации, контексты, происходящие в сознании, выявляет единство и целостность, присваивает им заглавие. Вариантом читательских циклов М.Н. Дарвин считает редакторские циклы. Однако исследователь Л.Е. Ляпина предлагает развести редакторские и читательские циклы, считая их разными явлениями литературного процесса. Их историко-литературная роль различна, так как редакторские циклы текстуально оформлены и «лишены окказиональности прочтения. <...> так, “денисьевский” или “панаевский” циклы, в качестве устойчивых реалий читательского художественного мира, стали тем самым значимой частью литературной действительности XIX в., – в то время как произвольно оформленный Никольским для посмертного издания лирики Фета цикл “Сердце” вошел в историю литературы в статусе досадного литературного казуса; рассмотрение его смещено в область издательских проблем» [Ляпина, 1999, с. 29].

Помимо этого, исследователь М.Н. Дарвин рассмотрел и жанровые формы циклизации. К циклам, сложившимся на основе жанра, автор относит, к примеру, анакреонтические стихи [Дарвин, 1988, с. 44].

Более подробную классификацию циклических форм приводит в своих исследованиях Л.Е. Ляпина. В своей монографии «Циклизация в русской литературе XIX века» она упоминает некоторые точки зрения зарубежных исследователей на классификацию цикла. Ученый Мастэрд выделял циклы

«априорные, с самого начала “спрогнозированные” автором как целое “arranged” (в терминологии Дарвина – “первичные”) – и составленные постфактум, из уже написанных, независимо созданных произведений (“composed”); у Дарвина – “вторичные”» [Ляпина, 1999, с. 30]. Американский ученый Ф. Инграм дополняет эту классификацию, основываясь на анализе циклов рассказов XX века. Он выделяет третий, смешанный тип («complected»), соединяющий два предыдущих принципа создания. Данный тип реализуется, когда важно обратиться «к творческой эволюции автора, его художественного метода» [Ляпина, 1999, с. 30]. Л.Е. Ляпина отмечает, что отечественный литературовед Б.Ф. Егоров продолжает развивать идеи зарубежных ученых. Он при анализе «циклов литературно-критических статей демонстрирует перспективную возможность в случае циклов второго и третьего типов (“composed” и “complected”) выделять дополнительную к содержательно-тематической (сюжетной) композиционную составляющую, связанную с эволюцией автора и его творческой мысли. Циклы, создававшиеся и постепенно разраставшиеся по мере этой эволюции, и выразившие ее в своей внутренней динамике, названы им “кумулятивными”» [Ляпина, 1999, с. 30–31].

В своем исследовании Л.Е. Ляпина, вступает в полемику с М.Н. Дарвиным, считая, что «типология циклов, предложенная М.Н. Дарвиным», недостаточно полно отражает существующую картину «цикловедческого изучения» [Ляпина, 1999, с. 27]. Анализируя опыт разных исследователей, Л.Е. Ляпина предлагает «свод цикловедческих типологий» [Ляпина, 1999, с. 27], который выглядит следующим образом:

- «1) по степени авторского участия (авторские, не авторские);
 - 2) по истории создания (априорно задуманные как циклы, сложившиеся после создания составляющих цикл произведений);
 - 3) по особенностям речевой структуры (стихотворные, прозаические);
 - 4) по текстовой специфике (цикл, раздел, книга);
 - 5) по жанру (элегические, очерковые);
 - 6) по родовой принадлежности (лирические, эпические, драматические)»
- [Ляпина, 1999, с. 28].

Указанная классификация более полно отражает не только «место цикла в литературе», но и в некоторой степени принцип, по которому формируется цикл, например, классификация «по жанру» имеет формообразующий характер. Так, если цикл элегический, то скрепой цикла будут являться тексты трансцендентального или же чувственного содержания (преимущественно грустного), обычно имеющие размытую композицию. При этом Л.Е. Ляпина считает, что «классификации – по авторству и по генезису – носят универсальный для цикловедения характер, актуальны в отношении не только литературы, но и других искусств» [Ляпина, 1999, с. 31].

Следующие три классификационных признака, по мнению ученого, можно применять только к литературе [Ляпина, 1999, с. 31]. Классификация «по текстовой специфике (цикл, раздел, книга)» определяется «текстовой спецификой циклов, то есть степенью и характером их внутренней завершенности, отношением циклового целого к составляющим его произведениям» [Ляпина, 1999, с. 32]. Исследователь выделяет, в связи с этим такую черту, как «иерархичность», когда «микроциклы способны соединиться в большие по объему, и так далее. Создается эффект “цикла в цикле”, столь характерный для поэтического творчества символистов» [Ляпина, 1999, с. 32], а также всех поэтов, «художественное мышление которых мифологизировано – и стремится предстать в виде, контекстно организованном» [Ляпина, 1999, с. 32]. Эта черта очень важна для лирики, так как именно там встречаются разные формы, в том числе включение микроциклов в циклы или в книгу стихов.

Также Л.Е. Ляпина подчеркивает важность классификации «по жанру». Исследователь приводит примеры циклов, группирующихся по «жанровой однородности»: «элегические (“Фракийские элегии” В.Г. Теплякова), песенные (“Песни” Н.А. Некрасова), посланий (“Тэкле” К.С. Аксакова) и др.» Кроме того, «жанровое обозначение может носить нетрадиционный или метафорический характер (“Мелодии” А.А. Фета)» [Ляпина, 1999, с. 33]. Например, в литературной энциклопедии выделяется такой особый жанр, как поэма-цикл: это «ряд стихотворных произведений, печатающихся в определенной последовательности и

объединенных лирическим героем (чей образ может эволюционировать на протяжении поэмы-цикла), мотивом, темой, образом» [Николюкин, с. 1190]. Возникновение поэмы-цикла в русской литературе относится к рубежу XIX–XX веков.

Классификационный принцип «по родовой принадлежности», по мнению Л.Е. Ляпиной, соотнесен со всеми тремя классификациями «по особенностям речевой структуры, по текстовой организации, по жанру» [Ляпина, 1999, с. 34].

Сравнивая литературные роды эпос, лирику и драму, на основе анализа различных исследований автор приходит к выводу «о методологическом “стопоре” в изучении циклов», так как литературоведы практически не касались изучения проблемы циклизации «на метародовом уровне» [Ляпина, 1999, с. 34], то есть не пытались соотносить явления циклизации, происходящие порой синхронно, в разных родах.

Л.Е. Ляпина определяет в качестве сущности типологии структурные модели циклов, которые содержат ряд общих признаков. Так, например, исследователь при анализе лирических циклов 1840–1890-х годов выделяет несколько основных типов: «сельские», «сезонные», «циклы путешествий» и «любовные» [Ляпина, 1999, с. 89–132], одним из определяющих признаков которых является тематика. Однако нарастание «социально-гражданской поэзии некрасовской школы» в 70-е годы XIX века предопределяет популярность циклов «стихотворений на злобу дня, пародийно-сатирической окраски» [Ляпина, 1999, с. 133]. Помимо этого, увеличивается количество циклов, в которых главным фактором является личностный поэтический эксперимент. «Организация сборников, разделов, подборок, цикловых композиций» становится трамплином для выражения «авторской поэтической индивидуальности» [Ляпина, 1999, с. 134]. В основном 70–90-е годы XIX века характеризуются размытой тематикой, метафоричностью. Основные признаки лирических циклов, присущие данному периоду: «жанровая близость, тематика (гражданские, любовные), фабульная канва, взаимоуподобленность заглавий текстов, анафорические зачины текстов и т.д.»

[Ляпина, 1999, с. 144]. Данный перечень не является исчерпывающим, он составлен лишь на практическом исследовании некоторых циклов поэтов указанного периода. Важно то, что именно в 1870–1890-е годы циклизация становится средством самовыражения поэта и специфической особенностью его творчества, что подготавливало эпоху Серебряного века. И, по мнению Л.Е. Ляпиной, «рядом с универсальным наименованием “лирическое стихотворение” лирический цикл становился вторым членом нежанровой парадигмы XX века» [Ляпина, 1999, с. 145].

Немаловажным фактом является определение «законов, согласно которым произведение – лирическое, эпическое, драматическое – формируется как целостный организм, как тексто-художественное единство. Ведь именно целостность выступает центральной категорией самого явления цикла» [Ляпина, 1999, с. 35].

Таким образом, главный практический вывод, по мнению Л.Е. Ляпиной, сводится к тому, что в процессе циклизации выдвигается на первый план родовая специфика целого. Лирический цикл формируется и развивается во взаимодействии родовых принципов, происходящем в условиях цикловой структуры. Исходя из этого, Л.Е. Ляпина предлагает «выделить в лирическом цикле пять основных признаков:

- 1) авторская заданность композиции;
- 2) самостоятельность входящих в цикл произведений;
- 3) одноцентренность, центростремительность композиции лирического цикла;
- 4) лирический сюжет;
- 5) лирический принцип изображения» [Ляпина, 1976, с. 122–138].

Свою типологию лирических циклов предлагает Д. Слоун. По его мнению, основой ее выступает главный принцип (критерий), подчиняющий остальные и способствующий объединению цикла. Выделяется четыре типа: «жанровые, тематические, драматико-ситуативные, сюжетные» [Sloun, с. 44]. Циклы первого типа состоят из стихотворений, принадлежащих одному и тому же лирическому

жанру; второго – объединены хотя бы «одной общей темой или мотивом» [Sloun, с. 44]. Это может быть и группа мотивов, связанных между собой и выражающих авторское мировидение. Третий тип – это циклы, состоящие из стихотворений, которые объединены общей ситуацией, чаще эмоциональным или духовным конфликтом, изображающим лирического героя (героев) в различных состояниях. Сюжетные циклы можно охарактеризовать как динамический (фабульный) вариант драматико-ситуативных [Sloun, с. 44]. По мнению Л.Е. Ляпиной, такой тип «наиболее интересен, ибо сюжетная – хронологическая – организация целого и формирует жанровый статус цикла, выявляя формообразующую роль циклизации в лирике» [Ляпина, 1999, с. 88].

Такая типология отражает существующее разнообразие создания лирических циклов, однако имеет и недостатки, на которые обращает внимание зарубежный исследователь: «многие циклы демонстрируют характеристики более чем одного типа, следовательно, типологию следует воспринимать как полюса, к которым тяготеет большинство циклов» [Sloun, с. 44]. Л.Е. Ляпина пишет: «Типология Слоуна “иерархична”, возможно, взаимодополняема», в особенности с учетом изменения циклообразования в различные периоды, в частности в эпоху символизма тем более, что Д. Слоун исследовал поэзию А. Блока, творчество которого «соответствовало движению от первого типа цикловой организации к четвертому. Сюжетные циклы образовывали уже собственные жанровые традиции» [Ляпина, 1999, с. 88–89].

Особую классификацию циклов предлагает в своем исследовании «Еще раз о понятии “лирический цикл”» Р. Вроон. Как было сказано выше, под циклами он подразумевает серии стихов и считает, что типологически такие серии следует разграничивать по формам сочетания и взаимодействия текстов, включенных в цикл: «можно различить три случая, сообразно трем ощутимым степеням взаимосвязанных стихотворений в серии: паратактику, эпитактику, синтактику» [Вроон, с. 18]. В связи с этим, исследователь выделяет типы циклов: «паратактические серии – когда связность стихотворений не зависит от их последовательности <...> объединяет их общий признак или набор признаков

формальный или тематический, например, жанровый заголовок: “Элегии”, “Послания” и “Смесь”» [Вроон, с. 19]. Следующий тип серии – «эпитактическая», форму которой определяет расположение внутрисерийных текстов в определенной последовательности. Исследователь Н.В. Барковская объясняет данную серию так: «внетекстовая структура (порождающая схема) мотивирует раздельность текстов и их порядок (но не количество текстов, отдельные их композиционные особенности): например, серия стихотворений подчинена смене времен года, суток (Н. Некрасов “О погоде”), пространственной схеме (этапы путешествия героя — “Итальянские стихи” А. Блока)» [Барковская, с. 23]. Более сложными эпитактическими сериями являются основанные на мифологических, философских или религиозных системах (например, «Родина» А. Блока основывается на структуре ницшеанской исторической концепции «вечного возвращения») [Вроон, с. 24]. Третий тип – синтактические циклы – когда отдельные тексты соединяются аналогично «соединению слов в связное предложение» [Вроон, с. 25]. Как слова, попадая в контекст предложения, могут менять смысл, так и отдельные стихотворения в составе такого цикла наполняются новым содержанием (например, «Трилистники» И. Анненского [Вроон, с. 27].

Р. Фигут предлагает свою типологию исходя из «циклических композиционных идей». Так, по мнению исследователя, в основе композиции цикла присутствует «представление о какой-нибудь форме композиционной симметрии <...> о круге с одним центром, об эллипсе с двумя центрами, о “цепи”» [Фигут, с. 19] и др., исследователь подчеркивает, что подобных фигур может быть бесконечное множество. Исходя из высказывания ученого, мы можем предположить, что «круг с одним центром» – это «концентрическая композиция». Такой композицией, по мнению Е.С. Хаева, обладает лирический цикл Б.Л. Пастернака «Тема с вариациями» [Хаев, с. 66–67]. При таком построении цикла все действия организуются возле центрального события или образа (например, «Мефистофель» К.К. Случевского). Форма «эллипса с двумя центрами» предполагает диалогическую композицию, при которой возникает диалог двух идей, либо противопоставляются точки зрения автора на то или иное чувство,

событие. Примером такой композиции могут выступать цикл «Женщина и дети», «Лирические». Фигура цепи отражает линейную композицию, когда события выстраиваются в хронологической последовательности.

Помимо этого, Р Фигут выделяет «формальные типы лирического цикла» – это короткие циклы (чаще от трех до пяти стихотворений), средние – не менее трех длинных текстов, не более 60 коротких и средних стихотворений), большие – или «цикл циклов» – используют «формы короткого и средних типов цикла в качестве субциклов или разделов» [Фигут, с. 23]. Также ученый исходя «из различного композиционного использования выступающих в цикле говорящих субъектов» различает «аукториальный», либо «персональный», либо «ролевой» тип лирического цикла [Фигут, с. 24]. Также лирические циклы Р. Фигут различает по жанровым («поэмы, новеллы, легенды, сказки» и др.) и тематическим признакам («любовный цикл, цикл путешествия») [Фигут, с. 24–25].

Исследователь О.В. Мирошникова в учебном пособии «Анализ и интерпретация лирического цикла: “Мефистофель” К.К. Случевского» описывает и дополняет «всю совокупность авторских “дискретных” структур», которые, по ее мнению, нужно «разграничить по степени “авторизованности” замысла и художественной цельности» на три основных типа: цикл-произведение, цикл-мозаика, циклоид, или працикл [Мирошникова, 2003, с. 32]. Под циклом-произведением подразумевается цикл, изначально созданный автором как художественное целое. В нем наблюдается высокая степень ««сопряженности» фрагментов мотивно-образного контекста», системность входящих в цикл «текстов моножанрового, моносубъектного характера» [Мирошникова, 2003, с. 32]. Цикл-мозаика является вторичным и складывается по принципу монтажа из ранее написанных произведений. Циклоид, или працикл – это «все составные образования высокого циклического потенциала, реализованные не автором, а читателем или редактором, исследователем, издателем и закрепленные в рецептивной традиции, издательской практике или сценическом исполнении» [Мирошникова, 2003, с. 32].

Исследователь объединил авторские/неавторские; первичные/ вторичные; редакторские/читательские циклы в одну классификацию. Однако, скорее всего, данная классификация не отражает полный объем существующих типов объединений.

Помимо указанного аспекта исследователь рассматривает и другие виды типологий. Цикл как одна из жанровых форм может характеризоваться исходя из совокупности «стационарных признаков-слоев (или “жанровых носителей”), определяющих специфику любого из лирических произведений:

- мотив или мотивный комплекс (лейтмотивы);
- тип лирической коллизии (метаколлизии) и сюжета;
- пространственно-временные отношения (хронотоп);
- субъектная сфера (система форм объективации авторского сознания);
- речевая структура (тропы и лексические слои, интонация, синтаксис);
- полиритмия;
- композиционное решение;
- жанровый генезис, жанровая природа (или ориентация);
- внешний ассоциативный фон в соотношении с внутренним ассоциативным “ядром”» [Мирошникова, 2003, с. 32–33].

Данная типология, на наш взгляд, носит универсальный характер, присущий любому лирическому произведению, например, формообразующим параметром может являться мотивный комплекс, содержащийся в лирическом произведении и соединяющий отдельные фрагменты за счет ассоциативных связей.

Практическая часть пособия О.В. Мирошниковой посвящена циклу К.К. Случевского «Мефистофель». Автор анализирует процесс образования данного цикла, его мотивы, образ главного персонажа, жанр, сюжет и т.д. Исследователь вводит понятие «персонажность» как возможное связующее звено между произведениями в цикле [Мирошникова, 2003, с. 35].

В другой своей работе, в монографии «Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектура и жанровая динамика», исследователь О.В. Мирошникова предлагает классификацию/типологию книги стихов. Однако,

не преследуя в своей работе цели сравнения книги стихов (лирической книги) с циклом, не описывает различия и сходства между данными объектами, а лишь обозначает эту проблему, выявляя критерии классификации книг стихов. Подобно циклам, они подразделяются на авторские и не авторские, первичные и вторичные, разграничиваются по тематике, композиционной или жанровой специфике, «по специфике субъектного строя» или «пространственно-временной структуре» [Мирошникова, 2004, с. 58]. Стоит прокомментировать некоторые признаки, которые ранее нами еще не были описаны. Книги стихов, объединяющиеся по композиционной специфике, могут быть однородными (состоящими «только из стихотворений или из циклов-разделов») и многосоставными (включающими «на равных правах и стихотворения, и циклы, и поэмы»). «По специфике субъектного строя» книга стихов может быть «моносубъектной», или «полисубъектной, ролевой, в которой условная диалогичность реализуется посредством авторских масок и персонажей». Если основным принципом создания книги стихов является пространственно-временная структура, то спектр складывающихся циклообразований довольно широк: это могут быть «книги воспоминаний с преобладанием ретроспективных параметров времени и воображаемых путешествий по дорогим местам юности, книги-завещания, в основе которых находятся оппозиции “теперь и прежде”, “весеннее и осеннее”, “здешнее и загробное”» и др. [Мирошникова, 2004, с. 58].

Таким образом, О.В. Мирошникова перечисляет все основные признаки лирической книги. В целом различие между книгой стихов и циклом выражается объемом, то есть цикл меньше, чем книга, а, следовательно, увеличивается возможность создателя произведения для выражения авторской концепции, собственного миропонимания и др. Однако данное разграничение цикла и книги стихов по объему и художественным возможностям, на наш взгляд, не всегда уместно, так как некоторые поэты и в рамках лирического цикла могут выразить свою авторскую концепцию. Это мы видим, например, в некоторых циклах К.К. Случевского, что будет доказано нами в соответствующих разделах диссертации.

Современные исследователи продолжают искать подходы к классификациям лирических циклообразований. Например, исследователь из Казахстана С.Д. Абишева [Абишева] опирается на концепцию М.Н. Дарвина, выделяя авторские и неавторские циклы. Профессор из Швейцарии Рольф Фигут [Фигут] (Фринбургский университет) предлагает классификацию исходя из объема, жанра и жанровой неоднородности, тематики и типа говорящего субъекта. Типология В.Д. Яковлевой предполагает разграничение циклов на канонические и свободные: «Жанровой основой циклов стихотворений канонизированной формы является установленная автором стиховая и ритмико-интонационная организация, а циклов свободной формы – смысловая нагрузка, влияющая непосредственно на содержание и раскрываемую автором идею произведения» [Яковлева, с. 8–9].

Немецкий исследователь Е. Пойнтнер делит циклы на «парадигматические», в которых поэтическое мироздание не меняется, и «синтагматические», в которых художественный мир меняется и некоторые стихотворения противопоставлены друг другу [Poynntner, с. 18–22]. Исследователь из Словении, доктор русистики Блаж Подлесник комментирует данный факт следующим образом: «отличительная черта первых – повторение, вторых – развитие». Понятно, «ни один из двух типов не существует в чистом виде. В каждом цикле используются оба принципа, но один из двух обычно преобладает» [Подлесник]. Данная классификация слишком обобщенная и не может быть универсальной в силу субъективности выявления преобладающего принципа.

Таким образом, анализ исследовательских подходов к классификации лирического цикла позволяет выделить следующие разновидности циклов и книг стихов, исходя из параметров, определяющих типологические признаки: по степени авторского участия – авторские и неавторские (редакторские, читательские); по истории создания – первичные, вторичные, кумулятивные; по текстовой специфике (объему) – небольшие, средние, большие; по жанру – моножанровые (элегические, анакреонтические, баллады, идиллии, книга-дневник, книга посланий, книга-завещание и др.), полижанровые (соединяющая несколько жанров), нежанровые; по родам литературы – эпические, лирические, лиро-эпические, драматические; по

тематике – монотематические и политематические; по композиции – однородные и многосоставные; по специфике субъектного строя – моносубъектные и полисубъектные; по пространственно-временной структуре (хронотопу) – пространственные, временные, пространственно-временные; по метрике – моноритмические и полиритмические; по статике или динамике отражения авторского мироздания – синтагматические и парадигматические. Наглядно приведенная классификация представлена в приложении (см. таблицу 1). Все исследователи сходятся в признании какого-либо хотя бы одного признака, объединяющего элементы цикла (он может быть и в форме, и в содержании). Циклизация – это эволюционирующий феномен, который в эпоху становящегося господства индивидуально-авторского творчества все больше оказывается связанным с авторским решением выбора основания для образования цикла.

В творчестве К.К. Случевского, которому посвящена наша диссертация, представлены циклы различного типа. Так, по истории создания у поэта выделяются как первичные (например, «Думы», «Мефистофель»), так и вторичные циклы (например, «Лирические», «Из природы»); по объему – небольшие (например, «Прежде и теперь»), средние (например, «Мгновения», «Женщина и дети», «Из природы») и большие (например, «Лирические»); по жанру – моножанровые (например, «Мгновения») и полижанровые (например, «Баллады, фантазии и сказы»); по родам литературы – лирические цикл (большинство циклов) и лиро-эпические (например, «Баллады, фантазии и сказы»); по тематике – монотематические (например, «Из природы», «Думы») и политематические (например, «Баллады, фантазии и сказы»); по композиции все циклы К.К. Случевского можно определить как однородные, а книгу стихов «Песни из Уголка» как многосоставную; по специфике субъектного строя – моносубъектные (например, «Мефистофель», «Лирические») и полисубъектные (например, «Баллады, фантазии и сказы», «Женщина и дети»). Кроме того, у К.К. Случевского присутствуют пространственные циклы (например, «Черноземная полоса», «Мурманские отголоски»), все циклы поэта полиритмические. Таким образом, каждый из циклов К.К. Случевского может быть охарактеризован по различным

типологическим признакам, в то же время можно выделить ведущий признак, на основе которого поэт структурирует отдельные циклы. В нашей работе мы выделили циклы «Из природы» и «Женщина и дети», которые сгруппированы в основном по тематическому признаку, цикл «Лирические» является моносубъектным и составлен из произведений, отражающих многообразные эмоциональные отклики человека на окружающие явления, циклы «Мгновения» и «Баллады, фантазии и сказы» сгруппированы на основе жанрового принципа.

Глава 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСТВА К.К. СЛУЧЕВСКОГО

2.1 Место К.К. Случевского в историко-литературном процессе 1860–1890-х гг.

Современники придерживались противоположных суждений о таланте и творчестве К.К. Случевского. Аполлон Григорьев откликнулся на стихи Случевского, принесенные юным поэтом в «Современник» в 1860 году, весьма восторженно: «Тут сразу является поэт, настоящий поэт, не похожий ни на кого поэт» [Григорьев А., с. 166–167]. И.С. Тургенев также поначалу восхищался стихами Случевского, о чем писал П.В. Анненков [Анненков, с. 482]. Однако значительная часть журналистов и критиков относилась к поэзии Случевского холодно, подчас насмешливо. Подробно анализирует разнообразные критические отклики современников поэта А.В. Федоров во вступительной статье «Поэтическое творчество К.К. Случевского» к собранию стихотворений и поэм в серии «Советский писатель» [Федоров, 1962, с. 8–10]. Так, например, язвительно отзывался о поэзии Случевского В. Курочкин [Федоров, 1962, с. 8], пародировал его стихи Н.А. Добролюбов [Федоров, 1962, с. 9], а С.Я. Надсон писал о регрессе «в отношении формы и содержания» [Федоров, 1962, с. 16]. В то же время символисты, в частности, В.Я. Брюсов, приняли творчество Случевского положительно [Федоров, 1962, с. 48]. Высоко оценивал творчество поэта Аполлон Коринфский [Коринфский, 1899] и критик С.К. Маковский [Маковский, 2000, с. 67–93]. В.С. Соловьев – русский религиозный философ – в статье «Импрессионизм мысли» подчеркивает отсутствие подражательности, своеобразие и глубину лирики К.К. Случевского [Соловьев, 1913, с. 77]. Придумав новый термин «импрессионизм мысли», В.С. Соловьев отмечает, что у поэта присутствуют и не очень удачные произведения, но все же «К. К. Случевский – настоящий, неподдельный поэт» и «впечатлительнейший из поэтов», у которого «впечатлительность особого рода» [Соловьев, 1913, с. 77]. В целом В.С. Соловьев

высоко оценивает лирику Случевского и именует его достойным представителем Серебряного века [Соловьев, 1913, с. 77].

В.Г. Гаврилова в своей статье «К.К. Случевский в истории русской литературной критики» пишет: «Некоторые критики высказывали полное неприятие поэзии Случевского, анализируя его поэтику, называли его косноязычным, а его произведения “необделанными, терпкими”, “бессвязным бредом”, указывали на его неопределенную литературную позицию, необычные, странные образы, “прозаический словарь”, который казался им нарочитым (например, С.Я. Надсон, Фофанов, В. Грибовский, Н.Я. Стецкий)» [Гаврилова, с. 118]

Также о противоречивом отношении критиков к творчеству К.К. Случевского пишет Л. Пильд: «Проблема соотносительности формы и содержания в поэтическом тексте для Случевского была очень болезненной: критики зачастую упрекали его в неумении подыскать адекватную форму для небанального содержания его стихов. Поэтому соединение как бы примитивной формы с многослойным содержанием — один из литературно-стратегических приемов Случевского» [Пильд, 2006 (2), с. 27].

В советском литературоведении поэзия К.К. Случевского мало привлекала внимание исследователей, что объясняется, скорее всего, аполитичностью лирики поэта. В настоящее же время существует немало научных работ: монографий, диссертаций и статей, характеризующих творческую деятельность поэта. Основной пик исследовательского интереса приходится на конец XX – начало XXI века. Рассмотрим основные направления и ведущие исследовательские позиции.

Можно выделить работы, в которых творчество поэта рассматривается в контексте его биографии [Мазур; Федоров; Сахаров, 1984; Сахаров, 1992; Ермилова; Банников; Тахо-Годи, 2004; Смородинская, 2008].

Одним из самых первых исследователей биографии К.К. Случевского является историк и литературовед Т.П. Мазур, автор диссертации: «К.К. Случевский: основные этапы творческой биографии» [Мазур, 1974, с. 195]. В работе анализируются основные вехи творческой деятельности поэта, его публикационная активность, переписка с различными поэтами, например, с А.Н.

Майковым, рабочие командировки, литературные встречи, прилагаются подтверждающие архивные документы [Мазур, 1974, с. 195].

Во вступительных статьях А.В. Федорова «Поэтическое творчество К.К. Случевского» к сборнику «К.К. Случевский. Стихотворения и поэмы» 1962 года [Федоров, 1962, с. 5–52], В.И. Сахарова «Заповедный труд (Константин Случевский: поэзия и судьба)» к изданию «К.К. Случевский. Стихотворения» 1984 года [Сахаров, 1984, с. 5–30], Е.В. Ермиловой «К.К. Случевский» к книге «К.К. Случевский. Стихотворения. Поэмы. Проза» 1988 года [Ермилова, 1988, с. 5–22], Е.А. Тахо-Годи «Валгала Константина Случевского или вечный дебют» к «Стихотворениям и поэмам» К.К. Случевского 2004 года [Тахо-Годи, 2004, с. 5–29] рассматривается биография и дается краткая характеристика творчества поэта.

Ученые сходятся в том, что Случевский является поэтом «переходного» времени своим творчеством готовит почву для литературы Серебряного века. А.В. Федоров выявляет «противоречивую сложность душевного мира поэта, психологическую и интеллектуальную насыщенность поэтического творчества Случевского во всех его жанрах, глубоко человеческий, а не “жреческий” и не “певческий” тон» [Федоров, 1962, с. 52]. Е.В. Ермилова считает, что К.К. Случевский – поэт, «открытый равно и к прошлому и будущему поэзии, он осмысляет в своем творчестве все категории “переходности”, обнажая противоречия бытия с резкостью и силой, свойственной немногим поэтам» [Ермилова, с. 22]. В.И. Сахаров считает, что К.К. Случевский имеет свой неповторимый стиль и свою манеру в поэзии [Сахаров, с. 13]. Е.А. Тахо-Годи в своей статье дает подробные биографические данные, пишет о публикационной деятельности К.К. Случевского, приводит критические высказывания о творчестве поэта и дает краткую характеристику лирики К.К. Случевского [Тахо-Годи, 2004, с. 5–29].

Т.К. Смородинская в монографии «Несвоевременный поэт» обращается к архивным материалам, которые ранее нигде не упоминались, детализирует биографические сведения К.К. Случевского. Основная идея исследования основывается на двух тезисах. Во-первых, литературовед рассуждает о двух путях

развития отечественной литературы конца XVIII–XIX веков. Один – основной – от Жуковского, Пушкина, характеризующийся гармонией, созвучностью, плавностью, другой – второстепенный, развивающийся параллельно и являющийся полной противоположностью. Это стихотворения, которые характеризуются трудным синтаксисом, просторечной и архаичной лексикой. Известно, что у истоков такой лирики находятся Третьяковский, Радищев, далее ее подхватывают Кюхельбекер, Ф. Глинка, Катенин и др. К.К. Случевский, по мнению исследователя, относится ко второму направлению. Во-вторых, Т.К. Смородинская говорит о несвоевременности поэта: если бы он родился в начале XX века, то, скорее всего, он был бы более успешен в творчестве, а главное, был бы понят своими современниками [Смородинская, 2008, с. 280]. Детального творчества К.К. Случевского в вышеперечисленных работах не представлено.

Вторая группа исследований связана с выявлением в поэзии К.К. Случевского традиций предшественников и современников: А. Данте, В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, поэтов «чистого искусства», А.П. Чехова и др. (Е.А. Тахо-Годи, Л. Пильд, Т.Ю. Мишина, В.Г. Гаврилова, В.И. Абрамова, Г.А. Бялый).

Е.А. Тахо-Годи является автором статей: «Лермонтовская традиция в творчестве К. Случевского» [Тахо-Годи, 1993], «Дантовские мотивы в поэтическом цикле К. К. Случевского "Загробные песни"» [Тахо-Годи, 1996], «К. К. Случевский и издание "Пушкинского сборника"» [Тахо-Годи, 1997], «Чехов и Случевский» [Тахо-Годи, 1998], «К. К. Случевский и Н. В. Гоголь» [Тахо-Годи, 2010], «Философское осмысление образа "дома поэта" в книге К.К. Случевского "Песни из Уголка"» [Тахо-Годи, 2020], в которых публикуются архивные материалы, рассматривается лермонтовская традиция и дантовские мотивы в поэзии К.К. Случевского, сопоставляется творчество А.П. Чехова, Н.В. Гоголя и Случевского. В последней из названных работ исследователь рассматривает поэтическую книгу «Песни из уголка» К.К. Случевского с точки зрения традиционного воспроизведения мотива «дома поэта» в русской литературе XIX – начала XX

столетия [Тахо-Годи, 2020, с. 272–283], который осмысливается автором статьи в религиозно-философском ключе.

В диссертации «К. К. Случевский и пушкинская традиция» [Тахо-Годи, 1994] Е.А. Тахо-Годи утверждает, что творчество К.К. Случевского наследует пушкинскую традицию и является связующим звеном между «золотым» и «серебряным» веками.

Монография Е.А. Тахо-Годи «Портрет на пушкинском фоне» (2000) также посвящена исследованию пушкинской традиции в творчестве К.К. Случевского. Кроме того, ученый обращает внимание и на «лермонтовскую интонацию» [Тахо-Годи, 2000, с. 30], звучащую в стихах поэта, которая, по мнению исследователя, проникала туда «почти неосознанно, почти вопреки его собственной воле» [Тахо-Годи, 2000, с. 30]. Несмотря на выделение указанных явлений, Е.А. Тахо-Годи считает более предпочтительной для Случевского пушкинскую традицию. Исследователь также указывает на некоторое сходство лирики К.К. Случевского с такими поэтами как В.А. Жуковский, Е.А. Баратынский, К.Н. Батюшков, поэты-любомудры, А.В. Кольцов, И.С. Никитин, Н.А. Некрасов, Ф.И. Тютчев, А.А. Фет, подчеркивая при этом, что К. К. Случевский, А. Н. Апухтин и К.М. Фофанов осознавали свою ответственность за продолжение традиций «золотого века». В монографии «Портрет на пушкинском фоне» анализируются стихи, циклы, книга стихов «Песни из Уголка». Так, цикл «Черноземная полоса» интерпретируется как «новая, предсимволистская поэзия» [Тахо-Годи, 2000, с. 196]. Помимо этого, исследователь обращает внимание на проблему циклизации в творчестве поэта, подчеркивая, что объединение отдельных стихотворений в циклы можно рассматривать как существенную особенность поэтики К.К. Случевского. Более детально циклы поэта Е.А. Тахо-Годи не анализирует, но показывает, что поэт постепенно приходит к идее циклизации. Так, «в первой книге стихотворений Случевского (1880) вообще нет деления на циклы» [Тахо-Годи, 2000, с. 224], а представлено три раздела: «Думы и мотивы», «Картинки и фантазии» и рассказы. Во второй и третьей книгах появляются отдельные циклы. В полном объеме «принцип циклизации был применен Случевским лишь в 1890 г., в четвертой книге

стихов, <...> а затем окончательно закреплён в “Сочинениях” 1898 г.» [Тахо-Годи, 2000, с. 224]. Исследуя книгу стихов «Песни из Уголка», Е.А. Тахо-Годи отмечает, что названия циклов указывают на «наиболее важные тематические линии, тесное переплетение и неразрывная связь которых внутри книги были обусловлены всем идейно-художественным замыслом автора», но при этом «жесткие границы между циклами были упразднены» [Тахо-Годи, 2000, с. 224].

Лермонтовские мотивы в поэзии К.К. Случевского исследует Т.Ю. Мишина в диссертации «Лермонтовские мотивы в русской лирике 80–90-х годов XIX века» [Мишина, 2013]. Исследователь считает, что поэзия 1880–1890-х годов ориентирована на поэтическое достояние М.Ю. Лермонтова. Разграничивая понятия «традиция», «преемственность» и «влияние», Т.Ю. Мишина устанавливает мотивную и образную связь произведения М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» с текстами К.К. Случевского, а именно со стихотворениями «Старый дуб листвы своей лишился...», «Пой о ней, голубушка певунья...», «Устал в полях, засну солидно...», которая выражается в «постижении смысла Бытия через приобщение к миру природы» и использовании «лермонтовских приемов противопоставления динамики и статики жизни» [Мишина, 2013, с. 12]. Эта же мысль о близости Случевского Лермонтову звучит и в написанной ранее работе Леи Пильд «Константин Случевский и Лермонтов (о стихотворениях Случевского, написанных пятистопным хореем)» [Пильд, 2006]. Вслед за К.Ф. Тарановским Л. Пильд выделяет так называемый «лермонтовский цикл» (термин К.Ф. Тарановского [Тарановский, 2000, с. 383]) и соотносит произведения этого цикла со стихотворением М.Ю. Лермонтовым «Выхожу один я на дорогу...». Она пишет: «со стихотворениями так называемого “лермонтовского цикла” мы встречаемся почти в каждом разделе (цикле). Это – “Ты нежней голубки белокрылой...”, 1895; “Приди”, 1858 (раздел “Женщина и дети”); “Спетая песня”, 1874 (раздел “Лирические”); “Нет ограды! Не видать часовни!”, 1880 (цикл “Черноземная полоса”); “Если вспомнить: сколько всех народов...”, 1883 (цикл “Из дневника одностороннего человека”). Во втором томе: “Ночью в лесу”, 1890 (раздел “Баллады, фантазии, сказки”); “Monte pincio”, 1859 (раздел “В пути”). В цикле

“Песни из Уголка”, которым завершается первый том, стихотворения, отсылающие к “Выхожу один я на дорогу...”, появляются лишь в издании 1902 г. (“Вот она – глубокая трясина”, 1898 и “Старый дуб листвы своей лишился...”, 1901)» [Пильд, 2006, с. 19]. Исследователь приходит к выводу об осознанном характере стихотворных вариаций на тему «Выхожу один я на дорогу...» [Пильд, 2006, с. 20] и сознательном поэтическом диалоге Случевского с Лермонтовым. Продолжает линию изучения творчества К.К. Случевского в аспекте лермонтовских мотивов В.Г. Гаврилова в статье «Образ “падшего ангела” в поэме “Демон” М. Ю. Лермонтова и поэме “Элоа” К. К. Случевского» [Гаврилова, 2008].

Другие исследователи, например, В.И. Абрамова в диссертации «Мотив “невыразимого” в русской романтической картине мира: от В. А. Жуковского к К.К. Случевскому» [Абрамова, 2007] рассматривает эволюцию мотива «невыразимого» от В.А. Жуковского к К.К. Случевскому. Известно, что данный мотив является важной составляющей в романтической картине мира. По мнению В.И. Абрамовой, концепт «невыразимое» у К.К. Случевского предвосхищает символизм. Поэт исходит из того, что реальность наполнена «незримыми обликами», которые силой творчества поэт должен сделать видимыми, а средствами для обозначения «неуловимого» являются «косноязычие, стилистическая неровность, прием “реализованной метафоры”» [Абрамова, 2007, с. 15]. Таким образом, исследователь считает, что косноязычием и стилистическим диссонансом К.К. Случевский выражает «невыразимое». Анализируя цикл «Загробные песни», В.И. Абрамова утверждает, что при помощи незримых обликов и сверхъестественной музыки К.К. Случевский, подобно романтикам, «подчиняет своему творчеству не только сферу бытия, но и сферу инобытия, невыразимую по своей сути» [Абрамова, 2007, с. 15]. Творчество поэта, по мнению исследователя, является последним этапом эволюции романтической картины мира.

Г.А. Бялый в своей вступительной статье к сборнику «Поэты 1880–1890-х годов» серии «Советский писатель» (1972) пишет, что К.К. Случевский принадлежит «к тому же поэтическому поколению, что и Апухтин» [Бялый, с. 20].

Исследователь находит схожесть между этими двумя поэтами, которая заключается в следующем: «оба печатались в начале пути в “Современнике”, оба разошлись с демократическим лагерем, оба почти не участвовали в литературной жизни 60-х годов, оба возвратились в литературу в 70-х годах и приобрели популярность в следующее десятилетие. Наконец, оба считались сторонниками “чистого искусства”, хотя по содержанию своего творчества не были ими вполне. К Случевскому это относится еще в большей степени, чем к Апухтину» [Бялый, с. 20]. Исследователь считает, что связь с поэтами школы «чистого искусства» «более декларативная, чем фактическая» [Бялый, с. 20].

Среди литературоведческих работ можно выделить исследования, в которых доказывается, что поэты-«восьмидесятники», в том числе К.К. Случевский, преобразили лирическую форму, подготовив утверждение в поэзии нового литературного направления – символизма [Сапожков, 1996 (1)], [Викторова].

Фундаментальное исследование о литературном процессе конца XIX века предпринял известный русский ученый С.В. Сапожков. Творческой деятельности К.К. Случевского посвящены его диссертация «Русская поэзия 1880–1890-х годов в свете системного анализа: от С.Я. Надсона к К.К. Случевскому (течения, кружки, стили)» [Сапожков, 1999], научные статьи: «Пятницы К.К. Случевского: по новым материалам» [Сапожков, 1996 (2)] и «Семантика вольного ямба в поэзии К.К. Случевского (стихотворение “После казни в Женеве”»)» [Сапожков, 1995]. В диссертации С.В. Сапожков утверждает, что историко-литературный контекст поэзии периода предсимволизма недостаточно изучен. Лирика С.Я. Надсона, Н.М. Минского, К.М. Фофанова, К.Н. Льдова, А.Н. Апухтина, К.К. Случевского, Д.С. Мережковского и др. проанализирована с точки зрения описательной поэтики, но не изучена «культурная “микросреда”, в которой происходило становление основных поэтических школ конца XIX – начала XX столетия, их эстетических программ и стилевых установок» [Сапожков, 1999, с. 2]. Анализируя в 4 главе диссертации «Пятницы К.К. Случевского: 1898–1903», исследователь выявляет специфику этого литературного кружка, а также характеризует особенности лирики лидера этого объединения [Сапожков, 1999, с. 16]. Так, С.В. Сапожков пишет: «В

лирике самого Случевского, особенно поздней, жизнь человеческого духа часто переживается в гротескной форме, когда пропорции между реальным и условным, конкретным и отвлеченным смещены» [Сапожков, 1999, с.18]. Исследователь подчеркивает, что поэты периода 1880–90-х годов, и в том числе К.К. Случевский, являются необходимым связующим звеном между «золотым» и «серебряным» веками [Сапожков, 1999, с. 20].

Таким образом, К.К. Случевский и его творчество являются необходимым звеном в развитии символизма, что обуславливает интерес литературоведов к изучению влияния поэтов-«восьмидесятников» на лирику Серебряного века. Например, С.А. Викторова в своей диссертации «Игорь Северянин и поэзия Серебряного века: Творческие связи и взаимовлияния» [Викторова, 2002] доказывает, что К.М. Фофанов, С.Я. Надсон и К.К. Случевский являлись предтечами творческой деятельности Игоря Северянина. Лирика К.К. Случевского, по мнению исследователя, влияет на тематику, идеи и лексико-синтаксическую составляющую творчества поэта [Викторова, 2002, с. 3–27].

Литературовед В.Н. Крылов, характеризуя творческое наследие поэта, замечает: «Поэтическая практика Случевского базируется на переходном этапе от классики к модернизму, поэтическая личность осуществляется в переходный период, и это нужно учитывать при анализе его творчества. Эта переходность становится качеством поэтической личности» [Крылов, с. 124].

Е.А. Горбатова в диссертации «Специфика циклических форм в лирике русских поэтов 1880–1890-х годов», разграничивая лирические циклы XIX века на «традиционные и модернистские» [Горбатова, с.4], выделяет поэтов, «тяготеющих к “традиционной” поэтике», например, А.Н. Апухтина и др., «наиболее типичных представителей раннего символизма 1890-х годов», например, К.Д. Бальмонта, В.Я. Брюсова и др., и «тяготеющих в данный период к “переходной” поэтике», например, К.К. Случевского [Горбатова, с. 5]. В третьем параграфе третьей главы «Основные модификации неустойчивых циклических структур в лирике поэтов рубежа XIX–XX веков» Е.А. Горбатова рассматривает черты “переходности”, которые были присущи стихотворным единствам К.К. Случевского. Например,

«ощущение “конца века” наиболее выражено в цикле Случевского “Прежде и теперь” (1898) и представлено не как субъективное переживание лирического героя, а как “объективная” характеристика эпохи» [Горбатова, с. 17]. Исследователь считает, что «если символисты при помощи циклизации формируют поэтическую реальность, то поэты “переходного” периода делают большие и твердые шаги в этом направлении. Такие циклы, как “Прежде и теперь”, “Мефистофель” (1881), “Смерть и бессмертие” Случевского <...> сами по себе, прочитанные даже вне контекста всей лирики автора, дают определенное представление о мировоззрении лирического героя – поэтического двойника поэта» [Горбатова, с. 17]. По мнению Е.А. Горбатовой, «поэты “переходного” периода не создали законченной стилистической системы», но в отдельных циклах присутствуют «приметы поиска новых эстетических ориентиров», например, стилистические диссонансы, усиление черт интермедальности, прозаизация лирики, не связанная с гражданской поэзией, «совмещение бытовых подробностей с мистическим содержанием» [Горбатова, с. 20]. Таким образом, Е.А. Горбатова считает К.К. Случевского поэтом «переходного» периода 1880–1890-х годов, то есть предтечей символистов.

К исследованиям, выявляющим место К.К. Случевского в историко-литературном процессе, примыкает диссертация Л. П. Щенниковой «Русская поэзия 1880–1890-х годов как культурно-исторический феномен» [Щенникова, 2003], автор которой стремится определить художественный метод поэта, соотнося его творчество с неоромантизмом. Рассмотрев поэзию К.К. Случевского в ряду других поэтов 1880-1890-х годов, Л.П. Щенникова приходит к выводу, что этот период «в истории отечественной поэзии представляет целостную фазу, объединяющую ее участников господствующим принципом мироотношения – метафизическим морализмом, четко отделяющим ее от предшествующего периода – 1860-1870-х годов с доминирующим гражданским пафосом, и от эпохи символизма начала XX века» [Щенникова, 2003, с. 42].

Таким образом, творчество К.К. Случевского неоднозначно оценивалось его современниками. Критики упрекали поэта в «косноязычии», «рыхлости» формы,

стихи его казались многим современникам неровными и стилистически не выдержанными. С другой стороны, символисты отнеслись к его поэзии с восторгом, увидев в ней новые возможности стиха. Мы вслед за исследователями считаем, что К.К. Случевский является поэтом «переходного» времени и своим творчеством готовит почву для литературы Серебряного века. Связь с предшествующей литературой проявляется в опоре К.К. Случевского на традиции таких поэтов, как В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов. В то же время в его поэзии происходит изменение лирической формы, что готовит почву для нового литературного направления – символизма. Художественные поиски К.К. Случевского свидетельствуют о его близости как к романтическому, так и модернистскому мироощущению.

2.2 Философские и стилистические особенности лирики К.К. Случевского

Ряд исследовательских работ посвящен анализу стилистических особенностей поэзии К.К. Случевского. В них отмечается, что поэт имеет оригинальный художественный стиль, отражающий его собственное мировоззрение [Мадигожина 1991, 2018; Граудин; Фалеева, 2020; Сафарова, 2018, 2020].

В диссертации «Поэтика К.К. Случевского: проблемы полифонизма и прозаизации лирики» [Мадигожина, 1991] Н.В. Мадигожиной анализируется поэзия К.К. Случевского в контексте лирики Я.П. Полонского, А.Н. Майкова, А.А. Фета, А.Н. Апухтина, А.К. Толстого и Н.А. Некрасова. Автор доказывает индивидуальность стиля К.К. Случевского на примере стихотворений из циклов «Баллады, фантазии и сказы», «Мефистофель», «Женщина и дети» и др. Н.В. Мадигожина пришла к выводу, что полифония и стилистические неровности в лирике К.К. Случевского необходимы для отражения авторского мироздания – трагичного и пессимистичного. При этом, как подчеркивает исследователь, подобное мироощущение было характерной особенностью поэзии «безвременья»

в целом, но более отчетливо воплотилось в многоголосии и стилистических диссонансах К.К. Случевского [Мадигожина, 1991, с. 183].

В другой своей работе Н.А. Мадигожина также отмечает зависимость стиля поэта от его мировоззрения. В научной статье «Стенанье как призванье: поэтическая декларация К.К. Случевского» [Мадигожина, 2018] исследователь анализирует стихотворение «Где только крик какой раздастся иль стенанье...» [Мадигожина, 2018, с. 3] из раздела «Думы» К.К. Случевского и считает, что в этом произведении отражены ведущие мотивы творчества поэта, а также проявляется его яркий и индивидуальный стиль. По сути, это стихотворение можно воспринимать как авторскую декларацию внутреннего состояния поэта [Мадигожина, 2018, с. 3]. Н.В. Мадигожина, найдя множество недостатков поэтического стиля К.К. Случевского, отнюдь не считает это изъяном, а напротив, полагает, что поэт пытается найти новые формы для более полного отображения дисгармонии духовного содержания и трагизма человека конца XIX века [Мадигожина, 2018, с. 9].

В работе Л.К. Граудиной «Поэт диссонансов и контрастов К.К. Случевский» [Граудина] рассматривается «стиль поэзии К.К. Случевского, отличающийся “импрессионизмом мысли”, психологической и интеллектуальной насыщенностью» [Граудина, с. 11]. Исследователь выявляет «прозаизмы», «разговорность», «скрытые диалоги» лирики К.К. Случевского и связывает эти черты стиля с пессимистическим мироощущением поэта, отразившимся в его философских текстах [Граудина, с. 12–16].

В статьях М.Б.К. Сафаровой «О “тяжелом слоге” К.К. Случевского» [Сафарова, 2018] и «О языковом своеобразии лирики К.К. Случевского» [Сафарова, 2020] анализируются поэтический стиль и языковые особенности лирики поэта, отмечается, «что поэт имеет оригинальный стиль, не похожий на стиль других поэтов, его современников» [Сафарова, 2020, с. 54]. Исследователь приходит к выводу, что К.К. Случевский «предвосхитил в своем творчестве некоторые черты поэтики футуристов и вообще поэзии XX века» [Сафарова, 2018, с. 541].

В статье А.С. Фалеевой «Эпитет, метафора и гипербола как основные тропы в поэзии К.К. Случевского» [Фалеева, 2020] рассматриваются «изобразительно-выразительные средства лексики» произведений поэта [Фалеева, 2020, с. 26–27] и выявляются индивидуальные черты его стиля.

Многие исследования обращены к анализу отдельных образов и мотивов поэзии К.К. Случевского [Сморodinская, 2020; Тихомирова; Ратников; Фалеева, 2018; Слободнюк 2015, 2021, 2022; Кузнецова; Коровин].

В статье «Сны, видения и кошмары К.К. Случевского» [Сморodinская, 2020] Т.К. Смородинская доказывает, что сны являются важной составляющей поэзии К.К. Случевского, прием сна присутствует в его творчестве как напрямую, так и символически. С одной стороны, в стихотворениях упоминаются «облики незримые», «сказки снов людских», видения, грезы и тени, которые свидетельствуют о присутствии иного мира и отражают проявления подсознания, с другой сон – «метафора смерти или синоним мечты». Кроме того, реальность нередко воспринимается поэтом как сон, а «грань между сном и явью часто стирается» [Сморodinская, 2020, с. 290].

Л.Н. Тихомирова в диссертации «“Ночная” поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика» [Тихомирова, 2010] анализирует ночные тексты в творчестве М.В. Ломоносова, Г.Р. Державина, А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева и многих других поэтов, в том числе К.К. Случевского. Л.Н. Тихомирова считает, что «ночные» произведения К.К. Случевского вписываются в контекст «ночных» произведений поэтов-неоромантиков последних двух десятилетий XIX века и отражают стремление поэтов постичь мир «внелогическим путем», что связано с утратой человеком духовных опор и устремленностью «от объективной реальности жизни к ее иррациональной («ночной») стороне» [Тихомирова, 2010, с. 19]. Л.Н. Тихомирова, определяя «ночной сверхтекст» в творчестве отечественных неоромантиков, к которым относит К.К. Случевского, выявляет сходные черты: «собственный, искусственно гармонизированный мир, мало совпадающий с миром реальным», ночное время суток становится в их

творчестве «знаком, указывающим на момент воссоздания автором в тексте *особого внутреннего состояния* человека» [Тихомирова, 2010, с. 20–21].

В целом образ ночи, как замечает К.Р. Ратников, используется во многих произведениях поэта: «Образ ночи – один из ключевых элементов художественного мира философской лирики К. К. Случевского, отразившийся в большом количестве стихотворений конца 1850-х – начала 1900-х годов (“Ночь”, “Ночь. Темно. Глаза открыты...”, “В Киеве ночью”, “Ночь и день”, “Какая ночь! Зашел я в хату...”, “Ночь ползет из травы, из кустов...”, “Какая ночь убийственная, злая!..” и целый ряд других)» [Ратников, с. 69].

А.С. Фалеева обращается к анализу философских мотивов в лирике К.К. Случевского, таких как «размышления о жизни и смерти, о добре и зле, о поэтическом слове» [Фалеева, 2018, с. 56] и отмечает, что «философия поэзии была для К.К. Случевского важнее художественности» [Фалеева, 2018, с. 59].

Эсхатологические образы и мотивы в лирике К.К. Случевского анализируются в следующих исследованиях: «Апокалиптика русской литературы: К. Случевский и А. Блок» [Слободнюк, 2015], «“Вопросы страшные о бытии времен”: апокалипсис Константина Случевского» [Слободнюк, 2021], «“Над тьмой безвременья...”: поэтическая эсхатология К.К. Случевского» [Слободнюк, 2022]. С.Л. Слободнюк выявляет в поэзии К.К. Случевского апокалиптический текст, сравнивая его произведения с текстами А.А. Блока [Слободнюк, 2015], анализирует стихотворение «Подражание Апокалипсису» [Слободнюк, 2021, с. 68] и сопоставляет его с Апокалипсисом Иоанна Богослова [Слободнюк, 2022, с. 45].

Е.В. Кузнецова в своей статье рассматривает поэму К.К. Случевского «Элоа» «в контексте демонологического мифа» русской поэзии XIX века и мировоззрения Ф.М. Достоевского [Кузнецова], а В.Л. Коровин в статье «О христианских мотивах в “Элоа” К.К. Случевского» осмысливает поэму «Элоа» в контексте одноименной поэмы Альфреда де Виньи [Коровин].

Многие исследователи анализируют стихотворения К.К. Случевского «На кладбище», например, А.Ф. Белоусов в статье «Из истории русской “кладбищенской” поэзии: стихотворение К. Случевского “На кладбище”»

[Белоусов, 1994] и З. Глич в работе «Анализ художественной организации и современной рецепции стихотворения К. К. Случевского “На кладбище”» [Глич, 1997].

Наряду с анализом отдельных произведений, образов и мотивов исследователи рассматривают жанрово-тематические особенности произведений К.К. Случевского. Так, Е.Е. Завьялова в диссертации «Соотношение канонического и неканонического в системе лирических жанров 1880–1890-х годов» [Завьялова, с. 3–41] анализирует творчество поэта в контексте различных жанровых образований в лирике последних двух десятилетий XIX века. Исследователь выделяет жанровые образования, созданные по принципу «путевых медитаций», в основании которых лежит понятие «дороги». К данной категории у К.К. Случевского относятся цикл «Черноземная полоса» и «дорожный стихотворный сборник, в который входит цикл “Мурманские отголоски”», особенностью которых является сближение с путевым очерком, что обуславливает прозаизацию стихотворных циклов [Завьялова, с. 13]. Е.Е. Завьялова отмечает и такую жанрово-тематическую группу произведений К.К. Случевского, как духовная лирика, относя к ней религиозно-философские стихотворения, а также произведения, переосмысляющие образ дьявола [Завьялова, с. 14–22]. Исследователь также называет такие жанровые образования, присутствующие в лирике К.К. Случевского, как пейзажная (в т.ч. урбанистическая) и философская лирика. В последней обнаруживается значимая для всего периода 1880–90-х годов «проблема переходности», связанная с «обращением к экзистенциальным вопросам» [Завьялова, с. 31]. Еще одна тема, выделенная Е.Е. Завьяловой в творчестве К.К. Случевского и поэтов указанного периода – тема творчества. В сознании эпохи «безвременья» сквозной становится мысль о нежизнеспособности поэзии, что побуждает вновь искать доказательства вечности поэтического искусства. Эти идеи нашли отражение в стихотворении К.К. Случевского «Ты не гонись за рифмой своенравной...» [Завьялова, 2006, с. 33].

Ряд исследований посвящен выявлению интертекстуальных связей и переключек произведений К.К. Случевского с другими текстами. А.Ю. Ипполитова

в своей статье «Бальмонт и Случевский: пример интертекста» рассматривает стихотворения «На кладбище» и «Камаринская» К.К. Случевского как претексты стихотворения К.Д. Бальмонта «Слепец» [Ипполитова, 2005]. А.Ю. Ипполитова доказывает, что использование текстов К.К. Случевского позволяет К.Д. Бальмонту расширить семантические возможности своего произведения в символическом и мифопоэтическом смысле [Ипполитова, 2005, с. 81].

В статье А.В. Трофимовой «Об одном претексте рассказа Ф.М. Достоевского «Бобок»: стихотворение К.К. Случевского “На кладбище” в контексте мениппейной традиции» [Трофимова, 2020, с. 655] выдвигается гипотеза «о заимствовании Достоевским мортальных мотивов из “кладбищенского” стихотворения “предсимволиста” Случевского» [Трофимова, 2020, с. 662].

Поэтические связи рассматриваются также в статье П.А. Гапоненко «Образы А. Толстого, А. Майкова, Я. Полонского, Ин. Анненкова и поэзия К. Случевского» [Гапоненко]. В целом ряде стихотворений исследователь обнаруживает типологические сходства: «Налетела ты бурей в дебри души!..» К.К. Случевского перекликается с произведением А.К. Толстого «Мне в душу, полную ничтожной суеты...», «Рассвет в деревне» и «По небу быстро поднимаясь...» К.К. Случевского являются «двойниками стихотворений: “Рассвет” А. Майкова и “По горам две хмурых тучи...” Я. Полонского». Некоторые стихотворения Ин. Анненского повторяют стихотворения Случевского (например, произведение «То было на Валлен-Коски», которое ориентировано на стихотворение Случевского «Кукла»). Выявляются «глубинные связи и у стихотворений: “Двойника” Ин. Анненского и “Нас двое” К. Случевского». Исследователь считает, что «мотив внутреннего раздвоения восходит к “Двойнику” Ф.М. Достоевского» [Гапоненко, 2005, с. 24–30].

В статье Е.Г. Косовой «К.К. Случевский и В.Ф. Ходасевич. Генезис смежных образов и мотивов» рассматривается «интертекстуальная преемственность» между К.К. Случевским и В.Ф. Ходасевичем [Косова, с. 171]. Е.Г. Косова отмечает, что «Сам Ходасевич признавал влияние Случевского на собственное творчество, о чем свидетельствует воспоминание Н. Н. Берберовой: “Он сам вел свою генеалогию от

прозаизмов Державина, от некоторых наиболее “жестких” стихов Тютчева, через “очень страшные” стихи Случевского о старухе и балалайке и “стариковскую интонацию”» [Косова, 2021, с. 172].

Таким образом, исследователи отмечают такие художественные особенности лирики К.К. Случевского, как полифония и стилистические неровности. Это объясняется особой философией поэта, которая отличается трагичностью и пессимистичностью, свойственным поэзии «безвременья» 1880-х годов. В лирическом стиле К.К. Случевского выявляются такие приемы, как «прозаизация» «разговорность», «скрытые диалоги», позволяющие отразить дисгармоническую картину мира, характерную для эпохи конца XIX века.

Исследователями выделяются ключевые мотивы и образы лирики К.К. Случевского. Это, например, сны и видения, которые свидетельствуют о присутствии иного мира и отражают проявления подсознания, а также являются метафорами смерти или мечты. Кроме того, одним из сквозных является образ ночи, противостоящий земной, дневной реальности и являющийся метафорой внутреннего мира человека. Характерным для эпохи «безвременья» и для творчества К.К. Случевского в том числе являются эсхатологические и демонологические мотивы, отражающие трагическое мировосприятие переходного времени.

Обращаясь к проблеме жанрово-тематических особенностей поэзии К.К. Случевского, исследователи отмечают присутствие у поэта таких образований как «путевые» циклы, а также его интерес к духовной, пейзажной (в т.ч. урбанистической), поэтологической и философской лирике, обращающейся к экзистенциальным вопросам.

В целом важной особенностью лирики К.К. Случевского является, по мнению исследователей, использование циклизации, которую поэт применяет для отражения своего противоречивого авторского мировосприятия.

Мы согласны, что поэзия К.К. Случевского является «предтечей символизма». Безусловно, его поэзия испытывает влияние различных поэтических традиций: А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, М.Ю. Лермонтова, А.А. Фета, Н.А.

Некрасова и многих других. В то же время, как показывают исследования, поэт выработал собственный, ни на кого не похожий оригинальный стиль. Стилиевые диссонансы поэта связаны с поиском новых форм для выражения авторского мироощущения в переходную эпоху. В целом исследования поэтики лирики К.К. Случевского показывают ее многогранность, глубину и противоречивость.

2.3 Интермедиальность как творческий феномен лирики К.К. Случевского

В данном параграфе мы обращаемся к анализу такого аспекта творческого мироосмысления К. К. Случевского, как интермедиальность.

Л.Г. Кайда определяет интермедиальность как «взаимодействие различных видов искусства и различных медиа, а также синтез знаковых систем, в которых закодировано любое сообщение» [Кайда, с. 8]. Н.В. Тишунина понимает под интермедиальностью «особый способ организации художественного текста» и одновременно специфическую методологию анализа [Тишунина, с. 149]. В.Я. Малкина, отмечая, что общепринятого определения понятия интермедиальности в современной гуманитарной науке до сих пор не существует, предлагает рассматривать интермедиальность как «диалогическое взаимодействие различных медиа и / или переложение (перевод) с языка одного медиа на другой», при этом под медиа при анализе художественного творчества понимаются «разные виды искусства, имеющие разную знаковую природу: вербальную, визуальную, аудиальную, перформативную, синтетическую, цифровую и т.п.» [Малкина, с. 32]

Вопрос взаимодействия различных видов искусств волнует человечество на протяжении достаточно длительного периода. Данный феномен объясняется целостностью мировосприятия человека, которое формировалось на протяжении всего периода существования людей на Земле. Особенно ярко синтез искусств проявился в творчестве поэтов-символистов.

В современном литературоведении понятие интермедиальности рассматривается с нескольких позиций. Для творчества К.К. Случевского характерны две: первая, когда в литературном произведении отражаются связи с

живописным искусством, народным фольклором, архитектурными строениями, музыкой, театром и др. Во втором случае предполагается включение образов, мотивов, сюжетов произведений музыки, театра, скульптуры – в литературное творчество, то есть в художественном тексте содержатся словесные описания произведений, мотивов живописи, скульптуры, музыки, театра и др.

Предметом исследования феномена синтеза искусств выступают стихотворения «В костеле» (1890), «В театре» (1879), «На мотив Микеланджело» (1898), «Спетая песня» (1874), «Нет, жалко бросить мне на сцену...» (1890), «Страсбургский собор» (1898). Здесь художественный мир К.К. Случевского соединяет в себе разнообразные формы искусства: в первую очередь музыку, а также живопись, театральное творчество, архитектуру.

Случевский ориентируется в раскрытии своего замысла на всемирно известные произведения искусства: Рубенс «Распятые» (стихотворение «В костеле»), У. Шекспир «Гамлет» (стихотворение «В театре»), Дж. Верди «Дон Карлос» (стихотворение «В театре»), произведения Микеланджело (стихотворение «На мотив Микеланджело») и др. Всемирно известные образы художественных произведений в поэтических текстах Случевского приобретают «новую жизнь», автор рассматривает их совершенно под иным углом – так, как диктует его фантазия и мироощущение. Синтез живописи, пластического искусства и поэзии явно представлен в таких поэтических произведениях Случевского, как «В костеле», «На мотив Микеланджело». Для данных произведений свойственно нетрадиционное использование метафоры: нематериальный образ становится настолько реальным и осязаемым, что даже чувства и мысли приобретают черты существующих в действительности предметов. Особым таинством окутан образ ночи, образ тьмы: «Кругом совсем темно; / И этой темнотой как будто сняты стены: / Тюрьма и мир сливаются в одно» («На мотив Микеланджело»)¹ [Случевский, I, с. 86]. Стихотворение «На мотив Микеланджело» содержит в себе образ самого

¹ Случевский К.К. Сочинения Случевского К.К. в 6 т. Т. 1. Стихотворения. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1898. 368 с. Т. 2. Стихотворения. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1898. 366 с. Далее при цитировании текстов К.К. Случевского по данному источнику будет указываться номер страницы в скобках после цитаты.

скульптора, имеет прямую отсылку на произведение «Ночь» (итал. La Notte). Это мраморная скульптура, созданная Микеланджело Буонарроти в 1526–1531 годах, представляет собой обнаженную женскую фигуру как аллегория Ночи. Статуя входит в композицию надгробия Джулиано Медичи, герцога Немурского, в Капелле Медичи во Флоренции. Парная мужская фигура надгробия называется «День» [Энциклопедия Руниверсалис]. Мотив ночи у Случевского представляет собой олицетворение темных, скрытых сил, сна разума, темноты, скрывающей тайну жизни и смерти.

В вышеназванных поэтических текстах проявляется специфический стиль автора – усложненное и спутанное построение метафор («И этой темнотой как будто сняты стены», «Боюсь пугать себя знакомым звуком цепи, – / Припав к углу, я, как и цепь, молчу...») (I, 86–87), которые способствуют в данном случае передаче динамичности пластического образа, его глубины.

Синтез музыки и поэзии обнаруживается в стихотворениях «В костеле», «Спетая песня», «Нет, жалко бросить мне на сцену...». В данных произведениях раскрывается влияние общей логики музыкального мышления, а также определенные музыкальные формы, что позволяет говорить о наличии синкретизма поэзии Случевского и музыки. Стоит отметить, что именно музыка существенно преобладает в художественной системе поэта. Она при этом не становится основой поэтического творчества литератора, она лишь дополняет поэтическую образность. Всему этому способствовала поэтика романтизма, провозгласившего приоритет музыки и устремленности соединить музыку и поэзию [Петрова, с.46–49], эта мысль утверждалась, в частности, философией Шопенгауэра в его основном труде «Мир как воля и представление» (1818-1844). Романтизм подчеркивал, что, «музыка может, конечно, выразить собственными средствами любое движение воли, любое чувство», но, вместе с тем, «при добавлении слов мы получаем сверх того и предметы этих чувств, мотивы, их вызвавшие» [Сидорова, с. 26].

С помощью синтеза поэзии с музыкой, при условии первенства текста, автор выражает впечатление от воспоминания восприятия музыки, образов, рождаемых ею.

Как замечали многие критики и литературоведы, исследовавшие поэтическое творчество Случевского, тексты автора отличает неровность и пренебрежительное отношение к формальной стороне произведения. С.А. Андреевский [Андреевский, с. 4] еще в 1900 году отметил богатую содержательную сторону произведений Случевского, которая соответствовала рефлексирующей и мечтающей душе поэта. Между тем резкой критике подверглась формальная сторона текстов, которая явно вступала в противоречие с содержательной составляющей. Именно эта немзыкальность произведений, сложность их прочтения давала почву считать тексты автора «предвосхищением футуризма, с его требованием затруднения фактуры стиха» [Марков, с. 294]. И здесь нам видится серьезное противоречие, требующее исследовательского осмысления: с одной стороны, мы отмечаем, что музыка была тем искусством, которое обогащало и питало поэзию К. К. Случевского, с другой – мы сталкиваемся с утверждением о немзыкальности стихотворений поэта. Возможно, под «музыкальностью» Вл. Марков подразумевает гармоничность и мелодичность, а не собственно творчество, не музыкальные эксперименты композиторов постклассической эпохи. Музыка для К. К. Случевского, скорее всего, не являлась синонимом гармонии, а представляла собой выражение эмоционального состояния человека эпохи «безвременья», однозначно лишённого классической гармонии.

Рассмотрим в контексте выдвинутого тезиса другие произведения К. К. Случевского, в которых присутствует синтез поэзии и музыки.

Синтез музыкального и лирического искусств в стихотворении «Спетая песня» восходит к фольклорным мотивам. Текст написан подобно обрядовой народной песне. В произведении сливаются язычество и православие (вера в Бога и вера в одушевленную Землю): «Может быть, что между днем и ночью, / Не во сне, но у пределов сна, / По путям молитв, идущих к Богу, / Скорбь земли за далью не слышна!» (I, 93).

Помимо прочего, в стихотворении присутствует образ струны: «Пой о ней, голубушка певунья, / Пойте струны, ей в ответ звеня!» Поэт этим пытается показать не размышления, а не поддающееся словесному описанию состояние души. Суть

стихотворения – это незримый и едва уловимый образ – «песня». Поэт черпает вдохновение не в реальном мире, а в полусне и грезах. Лирический герой ищет гармоничное состояние: «Не во сне, но у пределов сна, / По путям молитв, идущих к Богу, / Скорбь земли за далью не слышна! / Может быть, что там, далеко, где-то, / В мирный час, когда бессонный спит, / Гаснет память, не влекут желанья, / Спит любовь и ненависть молчит – / Ты найдешь покой неизъяснимый...» (I, 93).

На наш взгляд, в стихотворении под «песней» подразумевается пережитое и утраченное чувство, а словосочетание «пойте струны» звучит как призыв сохранить память о пропетой песне. Струна здесь выступает синонимом творчества, способном связать ушедшее и настоящее, мир мечты и реальности.

Образ струны присутствует и в более позднем произведении «Казнь в Женеве» (1881), но здесь он является полной противоположностью музыкальному образу в стихотворении «Спетая песня».

Произведение начинается с описания казни как диссонанса человеческого бытия: «Тяжелый день... Ты уходил так вяло.../ Я видел казнь: багровый эшафот» (II, 204) и заканчивается восхвалением бога, неважно из чьих уст это произносится: «Коль славен наш господь» тоскливо напевала, / И я вторил ей, жалобно звеня!...» (II, 204). Автор показывает картину казни гротескно-кошмарно, где образ струны сравнивает с человеком, который в своем жутком воображении представил себя стоявшим на эшафоте: «И я вытягивался в пытке небывалой / И, став звенящею, чувствительной струной...» (II, 204). Поэт через музыкальный образ пытается объяснить эмоциональное состояние души и физические страдания лирического героя. Таким образом, стихотворения «Спетая песня» и «Казнь в Женеве» имеют разные концепции и отражают разные стороны мировосприятия поэта. С одной стороны, песня, сулящая покой, и поющие струны, передающие отголоски гармонии в этот мир. С другой – струна бренчащей балалайки, которую дергает своими кривыми пальцами старуха. Здесь струна воплощает вовсе не творчество и покой. Она становится образом смертельной агонии и жутких переживаний человека, ставшего свидетелем насильственной смерти. Так, у К. К. Случевского музыка далеко не всегда несет в себе положительное начало, так как она способна

передать все грани человеческого чувства, в том числе и самого жуткого переживания.

В произведении «В костеле» синтетическая природа произведения влияет на восприятие текста, который приравнивается к религиозному таинству. Переплетение нескольких видов искусства в рассматриваемом произведении допускает большое количество толкований его замысла. Главенствующая роль отдана поэзии, но именно синтез музыки, живописи (живописного поэтического описания) и поэтического слова помогают точнее передать эмоции, глубже раскрыть внутреннее значение описываемых событий. В стихотворении, нашло отражение описание живописного полотна на фоне музыки: «Гудел орган, шла мощная кантата, / Трубили трубы, с канцеля светилось / Седое темя толстого прелата; / Стуча о плиты тяжелой булавою / Ходил швейцар в галунном, красном платье; / Над алтарем, высоко над стеною, / В тени виднелось Рубенса “Распятые” ...» (I, 65)

Картина Рубенса в данном случае отражает глубинный философский смысл произведения и несет в себе несомненную двойственность, а именно религиозную и творческую. Местом действия является католический храм, и Христос на полотне виднеется лишь частично, что указывает на недостаточную веру в бога. Как отмечает исследователь Е. Тахо-Годи, одна из идей стихотворения – передать мысль, что искусство как будто отдается на откуп толпе [Тахо-Годи, 2004, с.15–16].

Синтез театра и поэзии выражен в стихотворениях «В театре», «Нет, жалко бросить мне на сцену...» Ориентируясь на принципы сценического искусства, здесь автор предпочел описание действию. Образ театра в произведениях Случевского представлен не в традиционном ключе и далеко не однозначно. Театральное действо в поэтическом мире Случевского неразделимо с иными искусствами: песенным творчеством и музыкой: «Но я желал бы всей душою / В стихе таинственно-живом / Жить заодно с моей страной / Сердечной песни бытием!» («Нет, жалко бросить мне на сцену...») (I, 66), мифологизмом и театральным творчеством: «Уродов буффонад с хвостатыми телами, / Одетых в бабочек и в овощи земли, / Кривых подагриков с наростами, с горбами / Они на

Божий свет, состряпав, извлекли» («В театре») (I, 66). Театральное искусство в произведениях Случевского приравнивается к жизни, в которой основная роль отводится фантазии. Текст стихотворения «В театре» имеет негативную окраску. Стихотворение является попыткой осмыслить реальную жизнь через театральные образы, показать, что реальная жизнь – сплошной театр, в котором полностью отсутствуют искренность и теплые чувства.

Синтез поэзии и архитектуры ярко проявил себя в стихотворении «Страсбургский собор». Автору присуще видеть процесс сотворения Красоты, совершенства в неотступной борьбе добра и зла, а нередко и в их единстве. Так, например, красота собора возникает перед лирическим героем из неприглядности и безупречности. Архитектура, по видению автора, способна говорить и даже становиться текстом: «И башня, как огромный палец / На титанической руке, / Писала что-то в небе темном / На незнакомом языке!» (I, 194). В единстве добра и зла, красоты и некрасивости ощущается присутствие иррациональности.

При первом прочтении создается ощущение недосказанности («полуоконченный», «немой»), которое исходит от архитектурного сооружения. Но далее становится ясно, что поэт олицетворяет собор с живым организмом, который живет, чувствует: «Обедня шла, и ты органом / Как бы из груди голосил...» (I, 194). А ночью собор переходит в другую ипостась жизни – таинственную и загадочную: «Писала что-то в небе темном / На незнакомом языке! / Не башня двигалась, но – тучи... / И небо, на оси вертясь, / Принявши буквы, уносило / Их неразгаданную связь...» (I, 194–195).

Однако, описание внешней красоты и величественности собора, которые нам показывает автор, не главное, основная мысль этого произведения более глубока. Мы думаем, что при помощи приема интермедальности поэт показывает нам, что храм – это олицетворение веры и руки господя: «И башня, как огромный палец / На титанической руке...» (I, 194). Кроме того, это хранилище истории и культуры – того, что было создано предками веками назад, и того, что они завещали будущим поколениям.

Таким образом, следует отметить, что поэтика интермедальности реализуется на протяжении всех этапов творческого пути К.К. Случевского. Поэт использует возможности синтеза поэтического слова с такими видами искусства, как живопись, скульптура, архитектура, музыка, песня, театр. Каждое из видов искусств играет свою роль в выражении авторского мировосприятия. Если совершенство архитектурных строений вызывает соответствующие ассоциации с культурной памятью предшествующего искусства и знаменует неоспоримое присутствие Божественного начала, то другие виды искусства воспринимаются весьма противоречиво и далеко не всегда способны вызвать положительный отклик в сердце лирического героя произведений К.К. Случевского что более подробно будет показано на примере анализа произведений из циклов «Мгновения», «Лирические», «Женщина и дети», «Баллады, фантазии и сказы». Поэтика интермедальности, как и неровный стиль поэта, как и переходность его лирики в целом, определяет художественное своеобразие творчества К.К. Случевского.

Глава 3. Отражение многогранности авторского мироощущения в циклах К.К. Случевского «Из природы» и «Мгновения»

3.1 Авторская концепция мироздания в цикле «Из природы»

3.1.1 Отражение философской позиции К.К. Случевского в образах времен года

Среди многочисленных поэтических циклов интерес представляет цикл «Из природы», включающий в себя 20 стихотворений. В самом полном шеститомном академическом собрании сочинений Константина Случевского, которое состоит из более семисот стихотворных произведений автора, текстов пейзажной лирики относительно немного. Случевский – поэт философского склада, поэтому даже его природные образы имеют тенденцию перетекать в философско-метафорические [Леготина].

Цель, которую мы ставим при исследовании цикла «Из природы», – передать самобытность поэта, индивидуальность, характерную для его произведений с учетом роли и места, которые поэт занимал в русской поэзии XIX и начала XX века, выявить его своеобразие в изображении природы, проявляющееся в использовании нетрадиционных поэтических тем, мотивов и образов.

Впервые цикл «Из природы» в полном объеме был опубликован в Первом томе собрания сочинений 1898 года. До этого его разрозненные стихотворения публиковались в многочисленных журналах, сборниках («Отечественные записки», «Всемирная иллюстрация», «Складчина». «Современник», «Север», «Нива», «Гусляр» 1857–1860 гг. и 1870–1880-х гг., некоторые стихотворения имеют 2–3 редакции.) и четырех книжках-сборниках, появлявшихся через значительные периоды времени в 1880–1890-е годы (циклы: «Думы и мотивы», «Картинки и фантазии», «Мелкие стихотворения», «Лирические»). При сравнении произведений цикла «Из Природы» со стихотворениями, находящимися в книжках-сборниках, мы видим, что автор не пытался их править и как-то пересматривать с

другой точки зрения. Таким образом, цикл «Из природы» – это цикл, специально сформированный автором для публикации в первом томе шеститомного собрания сочинений петербургского издательства А. Ф. Маркса в 1898 году, в который перемещены произведения различных лет написания. В результате такой ротации цикл приобрел логичный и законченный вид [Федоров, с. 42]. То есть изначально Случевским не планировалось создание какого-либо целостного цикла, но при подготовке собрания сочинений 1898 года автор решил сгруппировать произведения не по хронологическому и не по жанровому признаку, а по другим законам. Если в молодости он датировал произведения, то позже, потеряв к этому интерес, группировал их не по временному признаку, а по идейно-содержательному компоненту. Цикл «Из природы» сформировался у поэта из его стихотворений похожей тематики, образности и проблематики.

Цикл имеет философско-созерцательный характер по сравнению с обычным описанием природы. В этом цикле автор пытается выразить эмоциональное состояние и философские раздумья лирического героя эпохи «безвременья». В цикле условно можно выделить три основные темы: это живописное описание времен года (стихи о весне, летняя поэзия, стихи осенней тематики, образы зимы), времени суток (описание утра), изображение растительного и животного мира.

Открывается цикл весенней группой произведений. Первое стихотворение «На реке весной» (впервые опубликовано в «Отечественных записках», 1860) при подготовке издания 1898 года подверглось изменениям. В данном исследовании анализируется окончательный вариант. Произведение написано четырехстопным ямбом, который задает строкам энергичный ритм и динамику. Автор изображает живую картину: приход весны, пробуждение, движение. Лед вот-вот тронется, напряжение, кажется, достигает своего пика: «Последним льдом своим спирая / Судов высокие бока» (I, 247). В произведении большую роль играют философские мотивы, в частности мотив жизни и смерти (рождения и умирания), мира земного с его страданиями и романтического идеального мира, который недостижим в реальности.

Основным образом в произведении является образ реки. Река – это «важный мифологический символ, элемент сакральной топографии», выступающий в качестве «мирового пути» [Мифы народов мира, с. 861]. Данный образ – один из многовековых и незыблемых архетипов. Река связана с одной из фундаментальных стихий мироздания, с водой, которая воплощает «исходное состояние всего сущего» [Мифы народов мира, с. 198]. Вода несет животворящую жизнь, так как питает землю, человека, животных, растительность, имеет способность к движению, может принимать любой вид, имеет дар прозрачности, умеет сверкать и отражать любой образ, вода выступает «как “влага” вообще, как простейший род жидкости» [Мифы народов мира, с. 199] в первом варианте и имеет уникальные физические свойства во втором. Помимо этого, с мотивом воды как первоначала соотносится «значение воды для акта омовения, возвращающего человека к исходной чистоте» [Мифы народов мира, с. 199], это любое действие с водой, от повседневного умывания до крещения, для исполнения ритуала которого необходима вода. В сознании людей, река выступает «водяной дорогой-рекой» в другой мир [Мифы народов мира, с. 862] и наполняется разнообразными смыслами: «доставка» – «молочная река с кисельными берегами» [Мифы народов мира, с. 864] или «целителя» – «живая вода», дарующая, животворящая. Река может выступать границей между правым и левым, добром и злом, жизнью и смертью, преградой, рубежом (например, река Стикс), то есть выполняет «пограничную функцию» [Мифы народов мира, с. 864]. Кроме положительных образов, река несет в себе «такие символические значения, как препятствие, опасность, потоп, наводнение» и т.п. [Мифы народов мира, с. 864]. Литература на протяжении огромного периода времени обращается к образам «реки» и «воды» как к архетипам, чтобы передать глубинные смыслы вековых традиций, влияющих на становление и развитие личности и народа.

Река в стихотворении К.К. Случевского «На реке весной» представлена «потокотом спокойным» «с журчаньем нежным». В строке «с журчаньем нежным и печальным» сочетание и чередование звуков [ж], [ч] и [р] создает музыкальный эффект журчания воды. Образ реки персонифицирован, она – посланница, ее путь

– из здешних краев в чужие, и лирический герой обращается к ней с просьбой поведать «другим звездам», «иным землям и людям дальним» о том, как непросто живется здесь. В то же время эти неведомые земли представляются «страной счастливой, но чужой». Используя прием антитезы, противопоставляя мир, существующий «здесь и сейчас», иному «счастливому» миру, автор передает свое трагическое мироощущение.

Кроме персонификации реки, ее метафоризации («работница-волна»), Случевский одушевляет и одновременно связывает весну, символизирующую жизнь, со смертью: «смерть с весной здесь дружбу водит» (I, 247). И далее, с помощью сравнения, подчеркивается, что люди здесь «гаснут, как огни». Если в сознании человека зима – олицетворение смерти, то у автора в этой роли выступает весна, которая в традиционном понимании является возрождением жизни. В связи с этим можно отметить, что смерть для Случевского – это возрождение, возвращение к другой ипостаси жизни.

Автор продолжает весеннюю тематику вторым стихотворением цикла «Животворящий блеск весны...» (впервые опубликовано в первом томе собрания сочинений в 1898 г.). Вынесенная в заголовок первая строка стихотворения задает возвышенный тон. «Животворящий» – слово, отсылающее к религиозно-церковной тематике. Последняя строка – «Христос воскрес!» (I, 248) раскрывает смысл всего произведения. Дыхание весны, возрождение, пробуждение природы и, наконец, воскресение живого и растительного мира – как естественный процесс после зимнего «умирания» – соотносится со светлым праздником Воскресения Христова и тождества весны с человеколюбием. Одним из центральных образов является «солнце», этот образ вначале проявляется при помощи сложной метафоры «животворящий блеск весны», а в финале автор напрямую упоминает небесное светило. Солнце – источник энергии, тепла, света – является преобладающей мифологемой цикла «Из природы» в целом. С ним связано торжество жизни во всех ее проявлениях, единство человека с природой и наконец солнце связано со всеми природными явлениями – молнией, грозой, громом, ветром и т.д., что составляет «мифопоэтический космос солярного культа» [Шохина, с. 81]. Согласно языческой

символике, солнечный бог – посредник между небом и землей, а согласно христианскому восприятию, солнце – это «естественный символ Христа» [Авдейчик, с. 39–46]. В связи с тем, что солнце – энергия жизни и способствует обновлению всего живого, оно у К. К. Случевского закономерно наделяется возрождающими функциями в весеннее время года: «Зеленый тронулся покров», «первый беленький цветок», «первые песни леса» (I, 248). Согласно мифологической логике, часть абсолютно тождественна целому, поэтому луч обладает всеми признаками самого солнца [Козубовская, с. 68]. Солнечный луч у Случевского: «Вздохнули волны и струи» (I, 248) – символизирует весну, вследствие чего «И день становится длинней, / И небо дальнее синей» (I, 248). Художественные средства, используемые для изображения весны, подчеркивают свежесть («Вздохнули волны и струи»), легкость («И первый виден мотылек»), хрупкость этой поры («И первый беленький цветок» (I, 248). Обращает на себя внимание наличие повторов как выразительного средства поэтической речи. Каждая строка второй части стихотворения (половина второй и вся третья строфа) начинается с союза и: «И день намного стал длинней, / И небо дальнее синей.../ И первый виден мотылек, / И первый беленький цветок, / И полон первых песен лес, / И солнце... и «Христос воскрес!» (I, 248) Автор вводит повторяющийся союз для передачи длительности изображаемого, как будто нанизывая эпизоды одной большой картины, чтобы запечатлеть в памяти все значимые детали весеннего пейзажа.

Заключительным аккордом весенней тематики выступает произведение «Майским утром» (впервые опубликовано во второй книге стихотворений 1881 г.). Само название отсылает к мифопоэтике времен года, когда «представление о частях дня переносится в мифологии на год и на более длительные сакральные циклы. Утро, полдень, сумерки и ночь метафорически означают весенний, летний, осенний и зимний сезоны» [Мифы народов мира, с. 503]. Таким образом, название стихотворения «Майским утром» наполняется новой семантикой в контексте равенства утра с весной.

Центральным выступает образ сада, утопающего в изобилии цветов: «Разодевшись, будто к празднику, / Все кусты в цветах стоят!» (I, 249). Лирический герой погружается в его чарующую атмосферу, вдыхая аромат весенних цветов: «Тянет запахом чарующим / От цветов, как от огней!» (I, 249). Цветочное буйство сравнивается с ярким пламенем: «Что ни цвет — то пламя жаркое! / Что ни почка — огонек!» (I, 249). И как следствие этого «пожара» — тянущийся дым, оставляющий после себя сладкий шлейф аромата цветов: «Точно дымкой благовонною / С неисчислимых стеблей» / Тянет запахом чарующим / От цветов, как от огней!» (I, 249).

Интересна выведенная поэтом метафора, основанная на сравнении весенней природы с взрослеющим мальчиком, юношей: «У природы, знать, на щеченьках / Обозначился пушок!» (I, 249). Как и в предыдущем стихотворении, здесь Случевский также использует повторяющиеся анафорические конструкции: «Вот сирень идет! Вот жимолость! / Вот яминная волна! / Вот и липа к цвету тронулась...» (I, 249).

Естественно и объяснимо желание автора «поймать» мгновение, остановить его и сберечь. И что, как не цветок, может помочь сохранить весенние воспоминания? Однако будет ли способен он, спрессованный страницами «темной книжки», «как распятый / И умерший на кресте!» (I, 249), передавать всю палитру запахов, красок и впечатлений? Так в финале стихотворения подчеркивается мысль о непрочности прекрасных мгновений бытия, их недолговечности.

Летнее время года представлено в цикле тремя стихотворениями.

В стихотворении «Рассвет в деревне» (впервые опубликовано в журнале «Отечественные записки» в 1860 г., при подготовке издания 1898 г. первоначальный текст подвергся изменениям, в исследовании анализируется окончательный вариант) нет упоминания сезона, но по отдельным деталям понятно, о каком времени года идет речь. Так, из строки «Идет обоз с богатой кладью жита» следует, что действие происходит в конце июля, после православного праздника пророка Ильи (2 августа, 20 июля по старому стилю). Как говорили в народе, «Илья лето кончает, жито зажинает». «Подсказка» кроется еще и в цитате: «И тянет от полей

гвоздикой и медом». Отсылка также к церковному празднику Медового Спаса (14 августа, 1 августа по старому стилю). Считается, что соты в ульях к этому времени наполнены до отказа и пасечники приступают к сбору меда.

Кроме пейзажной тематики в стихотворении звучат и философские мотивы, являющиеся сквозными в творчестве Случевского: тема жизни и смерти, расцвета и увядания. В одном пространстве сосуществуют изобилие, материальное его воплощение: «Идет обоз с богатой кладью жита», – и пустота, небытие: «А за селом погост и низкие кресты» (I, 251).

Данное стихотворение выделяется из всего цикла: оно единственное, в котором присутствуют образы людей: «старик» и «девушка». Эти образы отражают антитезу молодость-старость: «... в окне *старик* седой / Глядит и крестится на первый луч рассвета; / А вот и *девушка* извилистой тропой / Идет к реке, огнем зари пригрета» (I, 251). «Противопоставление старый — молодой подчеркивает различие между зрелостью, максимумом производительных сил и дряхлостью» [Мифы народов мира, с. 931]. Таким образом, в произведении отражается мысль, что старость статична, а молодость подвижна, динамична.

Кроме этого, поэт обращается к мифопоэтическим образам, таким как солнце, земля, река. Используя традиционный образ «солнца», поэт придает ему нетрадиционное прочтение: «Огонь, огонь! На небесах огонь!» (I, 251). Радость от встречи с солнцем, и, по всей видимости, надежда на лучшее выражена вполне традиционно: «Вот ставней хлопнули: в окне старик седой / Глядит и крестится на первый луч рассвета» (I, 251). В этом произведении «солнце» наделяется функцией огня, *жара*, а солнечный луч – знак света Творца, символ его первородного безупречного мира, обозначение того, что тьма повержена и торжествует свет. Не без основания во многих мифологических сюжетах этот ежедневный цикл смены ночи дневным светом персонализирован в соперничестве разных божеств.

Старик, крестясь на солнце, возможно, надеется на солнечный день, на хороший урожай, на еще один день жизни или, наоборот, на окончание земного бытия. Вода представлена в образе «реки» во взаимосвязи с образом коня, который в русской культуре неоднократно становился изображением благородства, мощи,

неукротимой энергии: «По грудь в реке стоит косматый конь» (I, 251). В подтексте последней строки присутствует мотив земли-кормилицы: «И тянет от полей гвоздикою и медом / И теплой свежестью распаханной земли» (I, 251). Понятие «земля-кормилица» с давних времен включено в архетип сознания русского человека. В пословицах и поговорках о «матери-кормилице» проявилась многовековое благоговейное отношение наших предков к земле как к залогому будущего урожая, а также к тем дарам, которые она дает людям. Деревенский пейзаж украшает образ церкви, метафора «И церковь древняя, чешуйками покрыта» (I, 251) указывает на облупившееся со временем покрытие, выступающее символом многовековой веры, религии.

Произведение «Тучи и тени» (впервые опубликовано без заглавия в журнале «Нива» в 1884 г.) лишь условно можно отнести к летней тематике, потому что лето в этом стихотворении – лишь фон для наиболее полной реализации идеи поэта, которая заключается в противопоставлении «мира горнего» и «земной юдоли». Контраст возвышенного и земного выражен с помощью образов туч и их теней и представлен верхним и нижним мирами. «Земной мир, в котором живут обычные люди, противопоставлен верхнему миру – небу» [Мифы народов мира, с. 192–193].

В стихотворении К.К. Случевского изображается диалог туч и их двойников-теней. Последние сокрушаются, что их положение много ниже, откровенно завидуя тучам: «*Вам ли счастье, радости, краски не даны, / Вам ли нет раздолья, вам ли нет отрады / В переливах радужных светлой вышины?*» (I, 260). Но тучи, как создания более возвышенные и духовные, понимают, что теням доступно то, чего нет у них: «*Ближе вы к юдоли плача и страданья, / Но зато вы в близости радостей людских...*» (I, 260). В этих строках выражается философская концепция Случевского, воспринимающего земную жизнь в ее амбивалентности: это не только мир страданий, но и мир радостей.

Следующее стихотворение «Прощание лета» (впервые опубликовано в журнале «Современник» в 1869 г.) сочетает в себе мотивы пейзажной и интимной лирики. Лето, уходя, в слезах сокрушается, улыбается земле сквозь слезы. Лето персонифицируется в образе уязвленной и обиженной женщины, чувствующей дух

соперничества, которая, будучи не в силах справиться с ревностью, говорит: «Я уйду – роскошная южанка – / И к тебе, на выставшее ложе, / Низойдет любовница другая, / И свежей, и лучше, и моложе» (I, 252). По контрасту с летним «южным» образом создается образ зимы-северянки в прекрасном убранстве: «У нее алмазы в ожерелье, / Платье бело и синее льдами, / Щеки бледны, очи светло-сини, / Волоса́ осыпаны снегами...» (I, 252). Хоть наряд лета и не менее привлекателен: ленты и цветные платья, астры, изумруды и горячие объятия, но все-таки смена времен года неизбежна, и лето должно уступить. Кроме главных соперниц – лета и зимы – в тексте упоминается осень как переходный период между ними: «Осень землю золотом одела» (I, 252).

В стихотворении персонифицируются зима и лето и показывается противоборство между ними. Они наделяются человеческими качествами, лето демонстрирует ревностное поведение, но далее, как бы успокаивая себя, заканчивает монолог фразой: «Я вернусь, согрею наше ложе, / Утомлю и утомлюсь с тобою!» (I, 252), свидетельствующей о неизбежном возвращении летнего времени года, идущего на смену зиме и весне.

Осеннее время года представлено четырьмя стихотворениями «Осенний мотив», «В листопад», «На озере осенью» и «Первый мороз». Причем каждое из них описывает разные периоды этой поры, различные состояния природы и человека.

Так, стихотворение «Осенний мотив» (впервые опубликовано в 1890 г.), написанное пятистопным ямбом, с первых же строк воссоздает торжественную атмосферу: старый клен еще «густ, и зелен, и тернист», «еще и птиц напевы голосисты», но лист его «уже слегка озолочен» (I, 261). Как и во всем рассматриваемом цикле, здесь помимо собственно пейзажных зарисовок присутствуют и философские мотивы. У природы процессы увядания и обновления (жизни и смерти) повторяются из года в год, в то время как жизнь человеческая движется по линейной траектории, и в этом – одновременно ее трагедия и глубинный смысл. Монолог, обращенный к могучему дереву, сводится к антитезе: «Весь обновлен, листвою своей всецело / Отдашься ласкам будущей весны. <...>

Но, старый друг, нет людям обновленья, / И жизнь идет, как нить с веретена» (I, 262). «Нить с веретена» выступает как мифопоэтический символ долгой жизни, которую, однако, в любой момент могут оборвать богини судьбы мойры [Мифы народов мира, с. 835].

В этом произведении клен сравнивается с «деревом мировым», являющимся одним из центральных в мифопоэтическом сознании «образом, воплощающим универсальную концепцию мира» [Мифы народов мира, с. 330]. Через прием олицетворения автор представляет клен как живое существо, которое способно испытывать чувства, предаваться воспоминаниям: «твои воспоминанья, остатки чувств, испытанных тобой», наслаждаться ласками: «листвой своей всецело отдашь ласкам будущей весны» (I, 262). В мифопоэтическом сознании «дерево мировое» выступает как связующее «звено между вселенной и человеком и является местом их пересечения». Прежде всего, в мифопоэтике образ «древа» гарантирует «целостный взгляд на мир, определение человеком своего места во вселенной» [Мифы народов мира, с. 336]. В стихотворении данный подход выражается через мотив жизни и смерти, при сопоставлении человека и дерева: «Ты будешь жить и будущей весной. <...> Для нас – не то. Хотя живут стремленья» (I, 262).

Обращают на себя внимание «монисты» клена – «семян созревших мотыльки», или, как их называют биологи, крылатки. В них заключена ДНК дерева, они хранят в себе информацию о нем, причем не только генетическую, но родовую память. Старый клен выступает как символ вековых природных традиций, символ вечного обновления и возрождения. Человек же, восхищающийся величию и спокойствием древа, без страха погружающегося в «глубокий сон зимы обледенелой» (I, 262), осознает невозможность собственного возрождения и неизбежное угасание.

Осенняя тема продолжается в стихотворении «В листопад» (впервые опубликовано в книге первой, цикл «Думы и мотивы» в 1880 г. При подготовке издания 1898 г. первоначальный текст подвергся изменениям. В данном исследовании анализируется вариант 1898 г.). В этом произведении представлен

уже иной пейзаж – осенняя непогода, в образе непокорной стихии передается тревожное настроение.

Поэзия Случевского рассчитана в одинаковой степени на слуховой и визуальный эффект. С каждым последующим описанием общая картина дополняется новыми деталями: «ночь светла», «небо скрыто облаками», «роща бушует и бичуется», «ветер вьется», «листья скачут», «ветер гонит и терзает», «дорога мелькает», «вьется», «бьется», «копошится», в целом перечисляются явления, которые одновременно сосуществуют в едином пространстве.

Как и в большинстве поэтических произведений Случевского, пейзаж здесь становится фоном для философских обобщений. Читатель оказывается словно в театре теней, где видны лишь очертания, и фантазия может достраивать собственные образы. Так, бесчисленное количество гонимых ветром и скачущих по дороге листьев напоминает бегущую толпу человечков размером с кулак (именно такое значение в переводе с греческого имеет слово «пигмеи»): «Листья скачут вдоль дороги, / Как бессчетные пигмеи» (I, 254). Парадигма сравнений листьев постепенно расширяется, и вот это уже не просто маленькие люди: «Это – бывшие страданья, / Облетевшие мученья / И поблекшие желанья...» (I, 254).

Состояние отчаяния усиливается массовостью описываемого явления, осенняя листва гонима ветром так же, как человек гоним неизбежными страданиями: «*Всех их вместе* ветер гонит / И безжалостно терзает!» (I, 254). Можно отметить общее трагическое настроение лирического героя, осознающего безысходность и неотвратимость человеческих страданий в земном бытии.

Еще одно сравнение с негативной коннотацией связано с образом дороги, которая имеет сходство со змеей. «Нет конца змее великой... / Вьется, бьется, копошится, / В даль и темень уползает, / Но никак не может скрыться» (I, 255). Случевский создает не просто метафору, дорога-змея обретает символические черты змея «темного» и «великого», властителя и искусителя земных человеческих душ, обрекающего их на страдания. Темная земная дорога человеческих страданий противопоставлена небесному свету: «Ночь светла», но свет этот скрыт от человека:

«звезд не видно, / Небо скрыто облаками» (I, 255). Все это вписывается в общее трагическое настроение осенних стихотворений поэта.

Стихотворение «На озере осенью» (впервые опубликовано в первом томе собрания сочинений в 1898 г.), в противоположность предыдущему, воссоздает не динамическую, а статическую картину осенней природы: «Спустилась осень. Обмелела / Вода на озере давно» [Случевский: 273]. Озеро как замкнутый водоем, в отличие от полного движения реки, предполагает инертность, оттого и «недры» его спокойны. Олицетворение как основной художественный прием используется и здесь: «спустилась осень», «озеро одето», «гладь не любит ярких красок света ... отражать», вода «рисунки оставляла» (I, 273). Образ «солнца» в этом произведении уже не такой, как в стихотворениях весенней и летней тематики. Солнце скрывается от земли: «Заря как будто бы таит: / Где взглянет солнышко, вставая! / Совсем не то что по весне!» – провозглашает поэт (I, 274].

Тоска по весне дает понять, что осенняя пора у автора – не самая любимая. Это, скорее, то, что нужно пережить, переждать. Так, сравнивая осеннюю зарю с ее разлитым повсюду мраком и весну с негаснущими на востоке золотыми тучками, восклицанием «Совсем не то, что по весне!», поэт ясно выражает свою позицию: солнечная весна противопоставлена сумеречной осени. Скрытое от лирического героя солнце присутствовало и в другом проанализированном ранее осеннем стихотворении «В листопад», но если там скрывшееся от взгляда человека солнце подчеркивало трагичность земного существования человека, то здесь все-таки присутствует мысль о закономерности происходящих явлений.

Завершает осеннюю тему цикла стихотворение «Первый мороз» (впервые опубликовано в книге первой в цикле «Картинки и фантазии» в 1880 г.). Упоминание о замерзающих с первыми холодами цветах присутствует уже в стихотворении «На озере осенью»: «Морозцем выжжены цветы» (I, 274). Теперь первый осенний мороз, знаменующий собой умирание растительного мира, становится основной темой произведения. Образ смерти, которая «глохнет жизнь с ветвей», зловещ и даже пугает. Усиливает эффект образ «листочков-покойничков», которые «тлеют вдоль полей» и вызывают ассоциации с многочисленной ратью

воинов, polegших на поле битвы. Можно сравнить этот образ с листьями из стихотворения «В листопад», где они также сравнивались с «маленькими людьми» и их страданиями и мученьями, которым нет числа. Но, в отличие от трагического мироощущения, преобладающего в стихотворении «В листопад», здесь присутствует иное, жизнеутверждающее начало: третья строфа звучит как торжественный апофеоз, знаменующий победу новой жизни над смертью: «Не пируй, смерть лютая! / Погляди: с сучков / Смотрят почки новые / Будущих листков!» (I, 254)

На основе анализа осенних стихотворений К.К. Случевского можно сказать, что взгляд поэта меняется вместе с меняющимся состоянием природы: от отчаяния и смирения к уверенности в том, что не только природа, но и весь мир обновится весной. При этом неоднозначным представляется осмысление автором цикла таких составляющих человеческого бытия, как жизнь и смерть. Если в стихотворении «Осенний мотив» присутствует трагическое осмысление лирическим героем неизбежной смерти, а «В листопаде» трагически изображается земное бытие человека, погруженное в смятение и тьму, то в стихотворении «На озере» уже возникает мысль о весне, когда «в ночи, в часы любые, / Там, на востоке, в стороне, / Не гаснут тучки золотые, / И пламя тлеющее ждет – / Вот, вот раздует как придет!» (I, 274), а в стихотворении «Первый мороз» звучит уже жизнеутверждающая мысль о победе жизни над смертью.

Завершает тему времен года в цикле Случевского описание зимней поры. В русской литературе образ зимы раскрыт глубоко и многогранно. Ее облик может быть торжественным и праздничным либо, напротив, замершим, безжизненным и подавленно-молчаливым. Зима также может являть собой бушующую стихию, внушающую страх и демонстрирующую ничтожность человека перед ее мощью и силой [Леготина]. В поэтических текстах зимней тематики Случевского подчеркиваются разные смыслы анализируемого времени года. Зимнюю лирику цикла «Из природы» составляют стихотворения «Мало свету» и «Снега».

В стихотворении «Мало свету» (впервые опубликовано в журнале «Нива» в 1880 г.) говорится о коротких мрачных днях, оставляющих тяжелое, гнетущее

впечатление, словно весь мир сузился до размеров одной избы с низким потолком, в которой темно и нечем дышать. В этом произведении поэт обращается к популярному у модернистов приему – наделению традиционных поэтических образов нетрадиционными свойствами. Так, воздух у него превращается практически в твердое тело: «Воздух *темен и нечист*, / Не подняться даже дыму – / Так он *грузен и слоист*» (I, 257).

Интересен контекстуальный синонимичный ряд, имеющий общее значение непрозрачного воздуха, загрязненного пылью, дымом, копотью: *дым, туман, мгла*. В эту парадигму вписывается и метафоричное сочетание *дремота дня* как обозначение всеобщего полусонного, затуманенного состояния, марева. Конечно, в тексте нет упоминания конкретных мест, но с большой долей вероятности вырисовывается образ северной столицы России. В литературе XIX века за Петербургом закрепилась репутация города, где человек чувствует себя «маленьким» (вспомним один из охарактеризованных ранее осенних образов поэта – *листья-маленькие люди*), где его движения и желания скованы вязким туманом вперемешку с дымом и мглой. Это как раз пример стихотворения, в котором образ зимы крайне непривлекателен, скучен и даже небезопасен для душевного состояния. Произведение отражает мифологизацию зимы, соотносимой в мифопоэтике с понятием «ночь» [Мифы народов мира, с. 503]. Стихотворение К.К. Случевского «Мало свету» символически воспроизводит мифологическую параллель: ночь и зима – это замирание жизни растительного мира [Мифы народов мира, с. 503].

Совершенно иное настроение у стихотворения «Снега» (впервые опубликован в журнале «Современник» в 1860 году). В отличие от первого зимнего текста, здесь и тема, и мотивы, и настроение, и тон совсем иные. Картина природы светлая, торжественно-возвышенная.

Звучит и тема одиночества, но оно не угнетающее, не трагичное и отчаянное, но такое светлое и возвышенное, в котором можно приблизиться к Богу. Иллюстрацией такого одиночества может служить картина И. Шишкина «На севере диком» (1891), написанная по мотивам лермонтовского перевода стихотворения

Генриха Гейне «Сосна стоит одиноко». Сопоставление К.К. Случевского с М.Ю. Лермонтовым неслучайно. Так, В.Г. Гаврилова подчеркивает: «даже Аполлон Григорьев, восторженно отзывавшийся о стихах Случевского и подмечавший его оригинальность, все же сравнивал его поэзию с творчеством Лермонтова» [Гаврилова, 2010, с. 118]. Все это воссоздает культурно-эстетический контекст написанного Случевским стихотворения.

Центром зимнего пейзажа И. Шишкина становится огромная сосна, которая возвышается над серо-синим, ледяным безмолвием. То же и у Случевского: «Неподвижная ночь холодна, / И глубоко нема тишина» (I, 258). Лунный свет подчеркивает величие и размах степи: «Месяц в небе высоком стоит, / Степь, покрытая снегом, блестит» (I, 258). Тема космического, божественного, горнего звучит здесь отчетливо: «И ломается в воздухе свет / Проплывающих звезд и планет...» (I, 258). Все это дополняется одновременно мистическими и религиозными образами: из белых снегов встают белые люди и идут «на таинственный зов». То ли это языческие духи зимы, то ли христианские святые («Светят лики неясные их»), то ли бестелесные ангелы («И проходят одни сквозь других»). При этом ощущения страха перед этими существами не возникает. Скорее, напротив, присутствует детское любопытство и радость от их присутствия, пусть и с позиции наблюдателя.

Звукопись последней строфы с повторяющимися [з] и [с] помогает воспроизвести эффект свечения, сияния, мерцания, морозного дребезжания, звона: «Светят лики неясные их, / И проходят одни сквозь других, / И по степи мерцает вокруг / Много, много светящихся рук...» (I, 258).

В целом цикл «Из природы», воспроизводящий различные стадии календарного годового цикла и показывающий многообразные изменения и состояния природы, может рассматриваться как отражение философской позиции К.К. Случевского, воспринимающего жизнь во всей ее многогранности и полноте. С одной стороны, поэт выражает философию эпохи «безвременья», подчеркивая во многих произведениях, соотносимых с осенней и зимней тематикой, трагическое восприятие земного существования человека и неизбежность смерти, с другой – в

его произведениях присутствует как реалистическое смирение с неизбежностью страданий и готовность спокойно принять эту неизбежность, так и романтическая устремленность к иным «счастливым», но «чужим» мирам, осмысление смерти как возможного освобождения человека от оков трагического земного бытия.

3.1.2 Символика суточного времени в цикле «Из природы»

Из 20 стихотворений цикла «Из природы» время суток описывается в 10 текстах. Рассвет, или утро, представлены в 5 произведениях: «Рассвет в деревне», «Утро», «Утро над Невою», «Майским утром», «На озере осенью», закат – в стихотворении «Старый плющ здесь ползет...», ночь – в 3 произведениях: «В листопад», «Снега», «Первый мороз», день – в одном стихотворении «Мало свету». Исходя из данной статистики, мы можем сказать, что К.К. Случевский уделяет в первую очередь внимание переходным состояниям природы (рассвет, закат, утро), ночь наряду с утром и закатом также оказывается временем суток, отражающим эмоциональное состояние лирического героя. День в наименьшей степени представлен в творческом сознании автора, и при этом сам день, описанный в стихотворении «Мало свету», похож на ночь, это «чуть заметный денек», так как речь идет о зимнем дне, в котором «мало свету» и «воздух темен и нечист».

Цель исследования – определить идейно-эмоциональный пафос стихотворений К.К. Случевского, воспроизводящих суточное время, и осмыслить причины авторского предпочтения, отдаваемого описанию утра и рассвета. В то же время в исследовании ставится задача изучения проблемы: почему в цикле «Из природы» отсутствует описание полноценного яркого дня, почему дневное время суток представлено лишь в одном стихотворении «Мало свету», и даже здесь оно похоже на ночь. Научная гипотеза: автор не случайно предпочитает одни этапы суточного времени и исключает из своего творческого восприятия другие. В своей концепции мы исходим из понимания лирического цикла как отражения авторского мировосприятия.

Научная новизна предпринятого исследования состоит в подходе к анализу цикла К.К. Случевского «Из природы», который ранее рассматривался как весьма традиционный, не связанный с отражением философской концепции писателя. Мы опровергаем данную точку зрения и показываем, что большая часть произведений, входящих в цикл «О природе» и обращенных к описанию различного времени суток, в своей совокупности отражают авторскую концепцию мироздания. В стихотворениях, посвященных описанию утра и рассвета, главным является образ солнца. Репрезентативными в данном случае являются стихотворения «Утро» и «Утро над Невою».

«Утро» впервые опубликовано в книге первой в цикле «Картинки и фантазии», 1880. В стихотворении описывается процесс поклонения всего живого «солнцу», символизирующему надежду на дальнейшую жизнь. Это подчеркивается сравнениями и олицетворениями: «Зелень вся как будто бы привстала / Поглядеть, как будет ночь бежать»; «Облака, как странники в плащах, / На восток сошлись на поклоненье» (I, 263). Необычным эпитетом автор наделил лучи: «пурпурные». Фразой «В этот час повсюду пробужденье...» (I, 263) поэт выражает идею всеобщего пробуждения: природы, людей, их сознания. Силы природы, стихии огня и воды – солнце и дождь – благоволят людям, для них нет бедных и богатых, молодых и старых, злых и добрых, они изливают свое изобилие повсеместно. Равно как солнце «Всех согреет, малых не обидит», так и «Дождь пойдет без толку, без разбора» (I, 263). Так пейзажное стихотворение обретает социально-философский подтекст: поэт подчеркивает, что природа не делает различий между бедными и богатыми, достойными и не достойными. Все одинаково могут наслаждаться солнцем, дождем и другими благами, которые несет в этот земной мир Творец.

Стихотворение «Утро над Невою» впервые опубликовано в журнале «Гусляр», 1889. Это торжественное произведение, автор не жалеет красок: золотых, бирюзовых, лиловых. Свежо и необычно звучат сравнения: «Точно, как сеткою блесков играющих, / Мало-помалу покрылась Нева!» (I, 267). Зеркальная гладь Невы расширяет пространство, создавая оптическую иллюзию смотрящих друг на друга архитектурных строений: «Высятся зданья над сонной водой / Словно на

лики, свои оброненные / Молча глядятся, любясь собой» (I, 267). По мере того, как нарастает свет, появляются краски сияющих драгоценных камней, придавая утреннему великолепию восточный колорит: «Что-то как будто восточное, южное / Видится всюду! Какой-то налет, / Пыль перламутра, сиянье жемчужное...» (I, 267).

Образ солнца, как и во многих произведениях Случевского, играет в стихотворении ключевую роль. Солнечный свет постепенно заполняет пространство («Света все больше!», «Огней прибавляется!», «Блеск так велик!») и согревает теплом своего огня землю, заставляя тьму удалиться. Солнце в мифопоэтической традиции символизирует Творца, а рассвет – соответственно – обозначает приход Божьей Благодати в мир, торжество жизни над смертью. Автор использует прием наделения явлений несвойственными им характеристиками: света так много, и он такой сгущенный, что ялики (шлюпки) пробираются через него «с усильями».

В стихотворении отражается прием синтеза солнца с водой. Будучи изменчивой стихией, вода может вступать в различные соединения с другими элементами мира и принимать разнообразные формы. Солнце дарит воде свой свет, а вода, будучи сопряженной с образами текучести и отражения, растворяет солнце в себе [Шохина, с. 82]. Вот каким образом представлен данный эффект в стихотворении К.К. Случевского: «...сеткой блесков играющих / ... покрылась Нева! / Блеск так велик... / ... блеск волны разрывается, / Светлые капли роняя к воде...» (I, 267–268).

Утреннее время суток представлено в цикле К.К. Случевского как в различных локусах: в деревне и сельской местности («Рассвет в деревне» и «Утро»), в роскошном цветущем саду («Майским утром»), в столице («Утро над Невою»), на озере («На озере осенью»), так и в различное время года: поздней весной («Майским утром»), летом («Рассвет в деревне»), осенью («На озере осенью»).

Так, в стихотворении «Майским утром», проанализированном выше, утро соотнесено с весной и символически отражено в образе чарующего сада, наполненного ароматами цветов. Утро летом представлено в стихотворении

«Рассвет в деревне», в котором, центральным является образ солнца, ассоциирующегося с жаром, огнем, божественным светом. Стихотворение пронизано, с одной стороны, чувством радости от наступившего нового дня, с другой – содержит и грустные мотивы, связанные с ожиданием окончания земного бытия, что более подробно рассмотрено в предыдущем параграфе. Утреннее время суток осенью предстает в стихотворении «На озере осенью», проанализированном нами ранее. В нем преобладающим настроением является тоска по весне.

Так, можно сказать, что яркими красками наполнено утро в весеннее и летнее время года, солнце в равной мере освещает и сельскую местность, и столицу, которая наполняется блеском сияющих драгоценных камней («Пыль перламутра, сиянье жемчужное...») (I, 267). Однако осенью рассвет не наполняет мир красками («гладь не любит ярких красок света ... отражать»; заря «таит: где взглянет солнышко, вставая!») (I, 274). Осень как символ умирания природы не дает проникнуть в мир и Божьему свету, готовит природу к зимнему времени года, ассоциирующемуся со смертью.

Закат в стихотворении «Старый плющ здесь ползет...» символизирует умирание, переход в небытие: лирический герой вместе с «темнеющим днем» мечтает «как и день, отойти на иные пути».

Ночь, образ которой появляется в трех стихотворениях «В листопад», «Снега», «Первый мороз», более подробно рассмотренных в предыдущем параграфе, соотносится у К.К. Случевского с соответствующими временами года – осенним листопадом и холодной зимой («в ночь пришел мороз», «неподвижная ночь холодна»). Ночь является символом смерти и страданий («ходит смерть унылая», «листки-покойнички», гонимые ветром опавшие листья – «бывшие страданья, пересохшие мученья и поблекшие желанья») (I, 254).

Образ короткого зимнего дня представлен в стихотворении «Мало свету», также проанализированном ранее. По сравнению со стихотворениями, в которых было показано утро, здесь отсутствует образ солнца. Главным настроением этого стихотворения является ощущение дремоты, туманности, пасмурности.

Таким образом, К.К. Случевский, обращаясь к изображению различного времени суток, включается в мифопоэтическую традицию, осмысляя утро как приход Творца в мир, победу жизни над смертью, ночь – как смерть и страдания, закат – как умирание. Умирание, однако, не ассоциируется с чем-то трагическим для лирического героя: наоборот, он готов «отойти на иные пути». Отсутствие описания полноценного дневного света, на наш взгляд, связано с авторским представлением о трагическом существовании человека в земном бытии, невозможности обрести в этом мире полного счастья. Счастье и свет лишь ненадолго проникают в этот мир, указывая на Творца, но не задерживаются здесь. Так отражается трагическое мировосприятие поэта – представителя эпохи «безвременья» 1880–1890-х годов.

3.1.3 Мифопоэтика растений и птиц

Несколько обособленно стоят стихотворения, в которых присутствуют образы растений, цветов, деревьев и птиц: «В лесу», «Осенний мотив», «Ель и олива», «Жальник», «Старый плющ здесь ползет...», «Amaryllis», «Наши птицы».

Стихотворение «В лесу» (впервые опубликовано в книге первой, цикл «Думы и мотивы», 1880) написано пятистопным ямбом с его плавно-торжественным, эпическим течением. Под лесом в прямом значении понимается «множество деревьев, растущих на большом пространстве с сомкнутыми кронами» [Ожегов, Шведова 2006, с. 323]. В культурном сознании лес может выступать как художественный образ, содержащий определенную символику, или в качестве мифологемы, передающей мироощущение героя, создающей целостную картину мира. Лесная символика присутствует у таких поэтов, как В.А. Жуковский, Ф.И. Тютчев, А.А. Ахматова и многих других, поэтические образы леса и конкретных деревьев (дуб, береза, клен, сосна, пальма, рябина и др.) можно найти у многих русских поэтов – А.С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, С.А. Есенина, М.И. Цветаевой и т. д. Как подчеркивает Р.М. Камалов, «важнейшей сферой применения дендрологического кода являются представления, связанные с

человеком. Через образы деревьев передаются человеческие взаимоотношения: высокий дуб – сильный мужчина, березка – невеста, тонкая рябина – одинокая девушка и т. д.» [Камалов, с. 61]. В стихотворении К. К. Случевского «В лесу» не просто отдельное дерево, а целый лес ставится средством изображения человеческих взаимоотношений, в частности образ леса ассоциируется с семьей, где все поддерживают друг друга и сохраняется связь поколений. Произведение построено на параллелизме: с одной стороны – лес, способный и в холодные времена согреваться теплом каждого отдельного дерева: «Не сразу ты остынул к ночи, лес! / След дня прошедшего не вдруг в тебе исчез» (I, 259), с другой – человек, который в сложных обстоятельствах чувствует глубинную связь со своей семьей, с той любовью, которую подарили ему родители: «Не так ли деревья заснувшие твои / Теплы, как мы теплы преданьями семьи, / И в холод долгих наших поздних дней / В нас действует любовь отцов и матерей...» (I, 259). Сравниваются семья и лес, которые характеризуются внутренней связью и в которых «преемственность» осуществляется с «самых ранних лет». В стихотворении подчеркивается также значимость семейных традиций в воспитании нравственности и стремления к принятию честных решений.

Лес, как и образы отдельных деревьев, в мифологической традиции соотносится с древнейшим архетипом мирового дерева, воплощающего «универсальную концепцию мира» [Мифы народов мира, с. 330], включающую вертикаль, соединяющую небесный и подземный миры, и природные стихии – огонь, воздух, воду и землю [Камалов, с. 62]. В таком мифопоэтическом контексте воспринимается К. К. Случевским старый клен в стихотворении «Осенний мотив» (впервые опубликовано в 1890 году). Несмотря на наступившую осень, клен еще «густ, и зелен, и тернист», «еще и птиц напевы голосисты» (I, 261). Могучий клен не страшится предстоящего увядания, так как весной дерево обновится, украсится новой листвой. Так актуализируется еще один значимый в мифопоэтике мотив умирания и воскресения. «Монисты» клена, или семена, становятся символом родовой памяти: «В них бывший цвет – твои воспоминанья, / Остатки чувств, испытанных тобой» (I, 261). Старый клен выступает как символ вековых

природных традиций, символ вечного обновления и возрождения, величие и торжественность этого образа подчеркивается и используемым поэтом пятистопным ямбом, не так часто встречающимся в русской поэзии. Если в предыдущем проанализированном стихотворении человеческие семейные отношения ассоциируются с растительным миром, в частности с образом леса, то в стихотворении «Осенний мотив» старый клен противопоставлен человеку: «Ты будешь жить и будущей весной. Для нас – не то. Хотя живут стремленья» (I, 262). Человек, восхищаясь величественным кленом, наделенным свойствами живого существа, хранящего воспоминанья и способного испытывать чувства, в еще большей степени осознает невозможность собственного возрождения и неизбежное угасание, что придает стихотворению трагическое звучание.

В стихотворении «Ель и олива» (впервые опубликовано в книге второй в цикле «Мелкие стихотворения», 1881) само название указывает на деревья, издревле почитаемые в различных культурах. Пятистопный дактиль, которым написано стихотворение, ориентирует на античность и придает тексту замедленное, величественное звучание. Ель в христианском сознании «символизирует начало годового цикла и жизни в целом» [Мифы народов мира, с. 858]. Олива – дерево, часто упоминаемое в древнегреческих мифах как атрибут богов, символизирующее «плодородие, жизненную силу», «возрождение», а в Библии упоминаемое как атрибут Богородицы и других святых, ставшее символом «добродетели человека и народа», «веры в Бога и справедливость» [Копалинский, с. 141–142]. С одной стороны, это наиболее почитаемые у разных народов деревья, к которым следует относиться с особым почтением, с другой – именно эти деревья становятся объектами материального удовлетворения обыденных человеческих потребностей. Сравнение двух деревьев – южного и северного – вероятно, нужно К. К. Случевскому для того, чтобы показать, что мотивы человеческих поступков схожи, независимо от места проживания. Так, оливу, плод многих и тяжелых трудов, которой требуется очень много времени, «чтоб рощею стать синекудрой», «гастрономы, жирком заплывая, / Звучно смакуют в довольстве и лени счастливой» (I, 271–272). Обращает на себя внимание эпитет «синекудрой», автор очень тонко

подметил особенность кроны этого дерева: видимо, из-за цвета плодов листва кажется синей.

Похожая участь постигает и вечнозеленую лесную красавицу: ее используют для новогоднего празднества, а потом безжалостно устилают стволами некогда красавицы ели дороги: «Ёлка же, светлая ёлка, пылавшая людям в сочельник / В звёздах, в игрушках, сластях и фигурках шутливых, – / Вдруг обращается в тёмный, обильно разбросанный ельник», по которому едут тяжелые «дроги» (I, 272). Важно отметить, что лес, который маркируется знаками смерти, например, поваленными деревьями, отождествляется с инобытием [Криничная, с. 115]. Можно сказать, семантика слова «инобытие» отсылает нас в другой мир, в роли которого выступает поваленный лес. В композиции стихотворения можно выделить две части: в первой автор призывает читателя осмыслить древние традиции, вспомнив мифологические корни почитания оливы как дерева мира и ели как вечнозеленого дерева, символизирующего вечную жизнь, во второй звучит осуждение людям, не задумывающимся о величии того, что они уничтожают. Так в тексте К.К. Случевского происходит одновременно утверждение подлинности мифа и демифологизация привычных культурных архетипов, что в подтексте раскрывает трагическое авторское неприятие бытового человеческого цивилизованного мира последних десятилетий XIX века, не способного прочувствовать глубину духовного отношения к складывавшимся веками традициям почитания деревьев как «своеобразных “медиаторов” в отношениях человека с небом» [Камалов, с. 62].

Произведение «Ель и олива» обращает на себя внимание длиной строки, которая отсылает прежде всего к архаике. Центральным образом является олива – древнее растение, обращение к изображению которого и стало основой для использования архаической метрики. За счет этого описание участи ели тоже обретает эпическое звучание. Важно отметить, что сама метрика заставляет читателя почувствовать скрытый в подтексте мифологический пласт.

В том же осуждающем людские поступки ключе предстают образы деревьев и в стихотворении «Жальник» (впервые опубликовано в книге второй в 1881 году), посвященном писателю и литературному критику А.П. Милюкову. Это

произведение, на наш взгляд, может считаться сильным публицистическим текстом на тему защиты окружающей среды. Прежде всего, следует дать объяснение слову, вынесенному в заголовок. Жальниками на севере называли древние кладбища, расположенные на высоких горах, поросших густым лесом [Православная энциклопедия]. Но было у этого слова еще одно значение, упоминаемое А. Коринфским в книге «Народная Русь» [Коринфский], на что указывает В. Борейко: так именовались «разбросанные по неоглядному светло-русскому простору рощицы» [Борейко]. Жальники становились местами отдыха утомленных зноем путников. Именно это значение и имеет в виду К. К. Случевский. Сегодня это слово практически забыто, у К. Случевского же образ жальников оказывается центром стихотворения: «...Но остаются по лесе печальники. / Любит наш темный народ сохранять / Рощицы малые! Имя им – жальники. / Меткое имя – умеют назвать» (I, 265–266). Пафос стихотворения обличительный, с некоторой долей иронии: «Нука! Валите и бук, и берёзу, / Деревцо малое, ствол вековой, / Осокорь, дубы, и сосну, и лозу, / Ясень и клён, – все под корень долой!» (I, 265). Поэт осуждает массовую вырубку леса ради земельных участков, которые «...мы вспашем; / Годик, другой и забросим потом... / Голую землю, усталую – нашим / Детям оставим и прочь отойдём!» (I, 265) Автор отмечает такую черту людей, как отсутствие заботы о земле, и как будто спрашивает: «Почему мы безразличны к своему национальному богатству? Почему так варварски относимся к окружающей среде, во взаимосвязи с которой живем?»

Отталкиваясь от значения корня в слове «жальник», поэт выстраивает соответствующий ассоциативный ряд, явно указывающий на мифологическое восприятие автором деревьев как священных растений, связывающих человека с небесным миром, но из-за варварского и бездуховного отношения к ним требующих тепла и защиты: «жальники», «печальники», «едва прозябает, погнувши», «Жалок ты жальник... нерадостный вид...», «Бедный ты, бедный! Совсем беззащитен...», «Хворых берёзенок, чахлых ракитин...» (I, 265). Текст отличается усиленной речевой выразительностью благодаря множеству восклицательных предложений и длинных интонационных пауз, пунктуационно обозначенных тире и многоточий.

Так же, как и в предыдущем стихотворении, мы видим одновременно мифологизацию и демифологизацию традиционных образов. Используя данный прием, поэт подчеркивает разрушение традиций в современном ему мире, осуждает общество за отсутствие духовных смыслов, складывавшихся в культурном сознании человечества испокон веков.

Мифологизируются в человеческом сознании «не только деревья и другие крупные растения, но и травы, мох и другие объекты растительного мира» [Мифы народов мира, с. 859]. В произведении К. К. Случевского «Старый плющ здесь ползет...» (впервые опубликовано в журнале «Север», 1891) изображается плющ – вьющееся растение, атрибут древних монастырей и кладбищ, а также мох, которым обросла ель. У К. К. Случевского образы плюща и мха встроены в систему образов, подчеркивающих депрессивное настроение. Плющ одушевлен, стар и ползет (словно змея) вдоль мохнатых корней, – ощущение небезопасности. Мохнатые корни и ель, которая растет «замшившись», – всё это напоминает огромные лапы мохнатого животного, заснувшего, как и всё вокруг: «Ель, замшившись, растёт – / Вся в дремоте ветвей...» ((I, 253). Вечерние сумерки наталкивают поэта на мысль о сравнении заката дня и заката жизни. Усталость лирического героя от бременного бытия показывает его желание: «Всем своим бытиём, / Как и день, отойти / На иные пути...» (I, 253).

Растительный образ присутствует и в стихотворении «Amaryllis» (впервые опубликовано в книге первой, цикл «Картинки и фантазии», 1880). Само название отсылает к Античности. Так, древнегреческая легенда сообщает о нимфе Амариллис, безответно влюбленной в садовника. Желая привлечь его внимание, девушка ежедневно пронзала сердце золотой стрелой, из ее крови вырастали огромные алые цветы [Амариллис].

Цветок амариллиса – весенний, он ассоциируется с самой жизнью, призывающей жить и цвести: «Скажет: “Весна у вас дома, / Надо цвести!..” – и цветут» (I, 264). Будучи комнатным растением, амариллис расцветает в конце февраля – начале марта, когда еще лежит снег и дни не обласканы теплом и светом, поэтому его появление вызывает чувство радости и приятного волнения. У

символиста К. Бальмонта есть поэтический текст с аналогичным названием [Бальмонт 2010, с. 173], только он относится уже к собственно интимной лирике, в то время как у Случевского это все же символ весны и радости жизни.

В цикле присутствует стихотворение «Наши птицы» (впервые опубликовано в книге первой в цикле «Картинки и фантазии» в 1880 г.). Оно одновременно примыкает и к группе зимних стихотворений цикла «Из природы». В стихотворении противопоставлены «счастливые страны», где зимние холода – редкость, русской природе, далеко не столь благоприятной для жизни: «Счастливым странам не столько известные, / Сколько известны отчизне моей...» (I, 269). Случевский напоминает о том, что Россия – холодная страна, несчастливая в климатическом отношении, указывая на «долгую зиму в полях и лесах!» (I, 269). Поэт описывает ворон, галок и воробьев, которые близки русскому человеку. В отличие от привлекающих своей окраской и внешним видом экзотических южных птиц русские «птахи» просты и неприхотливы. В стихотворении К.К. Случевского звучит своеобразный гимн самым простым птицам, способным согреть душу человека даже в холодные зимние дни: «Вы утешаете сердце подчас. / И для картины вы очень существенны / В долгую зиму в полях и лесах!» (I, 269). Несмотря на простоту внешнего вида и отсутствие какой-либо пестроты оперения, автор восхищается «птицами прелестными»: «Ваши окраски все серые, черные, / Да и обличьем вы очень просты: / Клювы как клювы, прямые, проворные, / И без фигурчатых перьев хвосты» (I, 269). С теплотой и нежностью относится поэт к пернатым друзьям, особенно отмечая их преданность, ведь они остаются зимовать, не покидая наши холодные края: «В непогоду, вьюги, буруны, метелицы – / Все вы, голубчики, тут, подле нас» (I, 269). Философский смысл этого произведения в рассуждении, что всякая жизнь «благодать», хоть и «скромная», хоть и «малая» и «небольшая», и даже жизнь «в испытаньях великих бывалая», способна «многое вновь испытать» (I, 270).

Таким образом, в исследованных стихотворениях из цикла «Из природы» К.К. Случевского, в которых центральными образами являются растения и птицы, отражается философское мироощущение эпохи «безвременья». Поэт выражает

свое восхищение величиим деревьев, издревле почитаемых человеком, обращается к архетипу мирового древа, чтобы подчеркнуть неотъемлемую связь растительного мира с гармоничным Божественным космосом («В лесу», «Осенний мотив»), но в то же время в его стихотворениях показано, как этот архаичный, исполненный вечных ценностей мир подвергается в эпоху «безвременья» последних десятилетий XIX столетия демифологизации – по сути, на глазах поэта разрушается гармоническое сосуществование природы и человека, и это философское содержание находит отражение в таких стихотворениях цикла К.К. Случевского «Из природы», как «Ель и олива» и «Жальник». Растения, связанные с пространством кладбищ и символизирующие старость, оказываются выражением авторского ощущения бренного земного бытия, ведущего к смерти, напоминают лирическому герою и читателю о том, что земное бытие преходяще («Старый плющ здесь ползет...»). В то же время как поэт, еще тесно связанный с тютчевским и фетовским мировосприятием, К.К. Случевский сохраняет веру в природную силу, в ее обновляющее и воскресительное воздействие на человека, что отражается в стихотворении «Амариллис». Мысль о тесной связи человека и природы звучит и в стихотворении «Наши птицы», в котором поэт восхищается самыми простыми, близкими русскому человеку, птицами, способными согреть душу человека даже в холодные зимние дни.

3.2 Концепция света в трактовке темы любви и восприятии детства в цикле «Женщина и дети»

Цикл «Женщина и дети» включает в себя 50 стихотворений и состоит из ранее написанных произведений, публиковавшихся в разных журналах и сборниках и входивших в ранние циклы «Думы и мотивы», «Лирические», «Мгновения» и из поздних произведений 1890-х годов, вошедших в I том сочинений К. К. Случевского 1898 года. Итак, цикл «Женщина и дети» – это цикл, специально сформированный автором для публикации в первом томе шеститомного собрания сочинений

петербургского издательства А. Ф. Маркса в 1898 году, в который перемещены произведения различных лет написания.

В I томе сочинений 1898 года цикл «Женщина и дети» следует за циклом «Думы и мотивы», являясь вторым. Это неслучайно: если цикл «Думы и мотивы» отражает дисгармонию духовного содержания и трагизма человека конца XIX века [Мирошникова, 1979, с. 103], то цикл «Женщина и дети» в основном содержит светлое, лиричное настроение. Сочетание этих циклов, различных по настроению, передает многогранное и противоречивое авторское мировосприятие.

Тематическая направленность цикла весьма многообразна и отражает эмоциональное восприятие поэтом женщины, с образом которой связан целый спектр эмоций, чувств, переживаний.

Исследователь А.В. Федоров в своей вступительной статье сообщает, что «поэзия Случевского в целом очень мрачна и глубоко трагична. Пессимизм Случевского, – так сказать, всеобъемлющий. Пожалуй, ни у кого из русских поэтов второй половины XIX века пессимизм не сочетается с такой напряженной трагичностью всего творчества, как именно у него» [Федоров, с. 18]. Однако такая характеристика не совсем подходит для цикла «Женщина и дети»: практически все тексты этого цикла проникнуты желанием жить и любить, они полны светлых чувств и любви к женщине и ребенку. К этому же мнению склоняется исследователь Л.К. Граудина. Она отмечает, что в любовной лирике К.К. Случевского наблюдаются «светлые и поэтические настроения» [Граудина, 2014, с. 12–16].

Для анализа цикла важны некоторые факты из биографии поэта, которые, возможно, нашли отражение в произведениях. Личная жизнь, как и литературная деятельность поэта, не была гладкой. Будучи в более чем тридцатилетнем возрасте, в 1870 году, «он женился на Ольге Капитоновне Лонгиновой, невесте с хорошим приданым» [Тахо-Годи, 2000 с. 8], старше его, богатой, «своенравной и претенциозной» [Тахо-Годи, 2000 с. 10], но их брак не был счастливым. Всего детей было пять: три сына Константин, Владимир, Николай, и две дочери Александра и Елизавета. Отец всех их очень любил, но любовь к детям не сделала брак более благополучным, и в 1890-е годы поэт решился затеять бракоразводный процесс,

который длился очень долго, так как жена не давала согласия на развод. Этому решению способствовала встреча К.К. Случевского с Агнией Федоровной Рерих, к которой, как «ласковой мачехе», были привязаны все дети Случевского, кроме дочери Елизаветы, вставшей на сторону матери [Тахо-Годи, 2000 с. 10]. На основании вышеуказанных фактов можно сделать вывод, что Случевский перенес немало душевных драм в делах сердечных. Он обрел любовь, понимание и покой только на пятьдесят третьем году жизни.

В текстах исследуемого цикла центральными образами являются образы женщины, представленной в восприятии лирического героя, и детей в их взаимосвязи с родителями. Женщина присутствует в 44 стихотворениях, но в некоторых образ характеризуется поэтом особенно ярко. Женщина предстает в разных проявлениях. Она может дарить любовь («Словно как лебеди белые...», «Утро! Тронулись туманы...», «Погас заката золотистый трепет...», «Ты нежней голубки белокрылой...», «Когда, приветливо и весело ласкаясь...», «Возьмите всё — не пожалею! ...»), быть любимой («О, в моей ли любви не глубоко...», «Я люблю тебя, люблю неудержимо...», «Нет меня при тебе...», «Принесите из ближних садов...», «Я ласкаю тебя, как ласкается бор...», «По шёпоту глубокой тишины...», «На старый мотив», «Вёсла спустив, мы катились, мечтая...», «В бурю», «Приди!»), нести свет в жизнь («Есть целый мир в груди моей...», «Светится в листьях так чудно...»), пробуждать вдохновение, давать спокойствие и душевный комфорт («О, если б мне хоть только отраженье...», «Тебе обязан я святою тишиной...»). Поэт стремится раскрыть душевный мир женщины с ее сомнениями, добротой, молчаливостью, надежностью, пронизательностью, жаждой любви, способностью влиять на внутренний мир мужчины («Песня лунного луча», «Будто месяц с шатра голубого...», «Из-под тенистого куста...», «Чуть прохожу я у окошка...», «Ты сидела со мной у окна...», «Объята полной тишиной...», «Тебя он в шутку звал старушкой...», «Вот она, моя дорога...», «Из чужого письма») и восхищается ее внешней красотой («Когда я в полночь замечаю...», «Кто, кто сказал...», «Во всей красе на утре лет...», «В красоте своей долго старея...», «Часть бесконечности...»).

Кроме того, женщина может восприниматься не только в положительном свете, лирический герой может сомневаться в своей способности любить («Я поставил свечу перед образом...»), размышляет о возможности утраты любви, что является причиной печали («Мне её подарили во сне...», «Создав свой мир в миру людском...», «На старый мотив», «Разлука», «Не погасай хоть ты...»). Женщина может быть лживой и лицемерной («В костюме светлом Коломбины...», «Люблю я тихую задумчивость мою...»).

Особое место занимает тема смерти, присутствующая в трех стихотворениях цикла: «Невеста», героиней которого является умершая молодая девушка; «Облик песни», в котором звучит обращение к осиротевшему ребенку; «Памяти ребенка», являющееся откликом на утрату матерью своего сына.

Отдельное место занимают детские образы («К портрету девочки», «Когда, дитя, передо мной...», «Колыбельная песенка»). Цикл завершается стихотворением «Не может быть», в котором образ отца, зрелого мужчины противопоставлен невинному, светлому образу ребенка.

В цикле «Женщина и дети» сквозными мотивами, позволяющими раскрыть образ женщины, являются мотивы света, сна и песни.

Цикл открывается произведением «Словно как лебеди белые...» (впервые опубликовано в журнале «Гусяр» в 1889 году), в котором спящие чувства любимой сравниваются с образом «белых лебедей», уснувших «над озером», а ее невоплотившиеся «грезы» – с нераскрывшимся «нежным лотосом» (I, 51). Известно, что лебедь является символом чистоты и красоты, а в «мифопоэтической традиции» соотносится с «Афродитой, Аполлоном» и т.п. [Мифы народов мира, с. 578]. Лотос же, сам по себе являясь прекрасным и чистым, в мифопоэтике соотносится со словом «лоно: лоно как место зарождения жизни; плодородие, процветание, потомство, долголетие, здоровье» и т.д. [Мифы народов мира, с. 603]. Образы спящих лебедей, нераскрывшихся лотосов, пучины и озера – это сильные чувства и эмоции, связанные с любовью, спрятанные внутри и ждущие своего выражения. Влюбленный лирический герой готов раскрыть эти чувства в женщине, и пробуждение этих чувств символически передается образом утренней зари:

В небе заря, утро красное...
 Здесь я... и жду пробужденья,
 Светом любви озаряемый
 В тихой мольбе песнопенья (I, 51).

В этом стихотворении сон символизирует спящие чувства, свет и песнопенье – это символы любви.

Сон, свет и песня присутствуют и в стихотворении «О, если б мне хоть только отраженья...» (впервые опубликовано в 1884 году). Лирический герой мечтает погрузиться в «чудесные сны» любимой женщины, которые могут принести ему свет вдохновенья:

О, если б мне хоть только отраженья,
 Хоть слабый свет твоих чудесных снов,
 Мне засветило б в сердце вдохновенье,
 Взошла заря над теменью годов! (I, 54)

Кульминация любовного чувства соотносится с творчеством, что подчеркивается упоминанием о «струях отзвучий ярких песнопений», рождающихся в «живой любви» (I, 54). Здесь свет и песнопенье также символизируют любовь, а мотив сна имеет другое значение: сон противопоставлен реальности, он отражает мечты любимой женщины, и лирический герой готов уйти от этой реальности «в сон» возлюбленной, «как мысль, как дух, как бестелесный гений» (I, 54).

В стихотворении «Утро! Тронулись туманы...» (впервые опубликовано в первом собрании сочинений 1898 года) продолжается тема пробуждения спящих в душе девушки чувств: утро стремится «душу молодую силой чар заполнить» (I, 56).

Мотив света в цикле выражен образами солнца, месяца, звезд, кометы. В произведении «Песня лунного луча» (впервые опубликовано в журнале «Нива» в 1881 году) свет месяца проникает в окно: «Светлой искоркой в окошко / Месяц к девушке глядит...» (I, 52). При этом месяц является метафорой надежды на лучшее, а окно символизирует открытость чувств. В стихотворениях «Есть целый мир в

груди, моей!», «Светится, в листьях так чудно!» (впервые опубликованы в первом собрании сочинений 1898 года) образ солнца тождественен образу женщины: «А солнце... Солнце, это ты...» (I, 66); «Ты моя жизнь, моё солнце!» (I, 67).

В произведении «Когда я в полночь замечаю...» (впервые опубликовано в четвертой книге стихотворений 1890 года) образ «светлых звёзд» (I, 73) подчеркивает красоту женщины и ее неразрывную связь с природой. В другом стихотворении «Во всей красе, на утре лет...» (впервые опубликовано в третьей книге стихотворений 1883 года) красота женщины сравнивается с образом «кометы», являющейся символом чего-то прекрасного, редкого, яркого: «Ходить, как блещущим кометам / В недвижных сферах из лучей» (I, 95). Еще «комета» может символизировать яркую и привлекательную внешность женщины. Однако фраза: «Ты мчишься мёртвым комом света» (I, 95) намекает на недолговечность женской красоты. В другом же стихотворении «Невеста» (впервые опубликовано в журнале «Складчина» в 1874 году) восклицание «Я и так бесконечно светла!» (I, 71) передает мысль, что даже смерть не может уничтожить свет и красоту женщины.

В стихотворениях «Будто месяц с шатра голубого...», «Тебе обязан я святою тишиной...», «Ты нежней голубки белокрылой...» (впервые опубликованы в журнале «Книжки недели» в 1895 году), «Тебя он в шутку звал старушкой...», «Слышишь: поют по окрестности птицы...» (впервые опубликованы в первом собрании сочинений 1898 года), «Когда, приветливо и весело ласкаясь...» (впервые опубликовано в журнале «Труд» в 1890 году) мотив света непосредственно связан с образом женщины, так как именно свет ее души оказывает вдохновляющее и исцеляющее действие на мужчину. По авторской концепции женщина – это свет в жизни мужчины.

В стихотворении «Не погасай хоть ты...» (впервые опубликовано в журнале «Книжки недели» в 1887 году) К.К. Случевский сравнивает любовь с «золотым пламенем», обращаясь к возлюбленной с просьбой сохранить это «пламя любви»: «Не погасай хоть ты, – ты, пламя золотое, / Любви негаданной последний огонек!» (I, 73). Поэт, опираясь на свой личный опыт, утверждает, что жизнь полна горечи, препятствий, испытаний, непредсказуемости, но в то же время любовь, всегда

приходящая внезапно и несущая сиянье вопреки всему, сильней этой темной ночи: «Ночь жизни так темна, покрыла все земное, / Все пусто, все мертво, и ты горишь не в срок! / Но чем темнее ночь, сильней любви сиянье...» (I, 73).

В стихотворении «Погас заката золотистый трепет...» (впервые опубликовано в четвертой книге стихотворений 1890 года) продолжается тема противопоставления ночной тьмы свету любовных чувств:

Недолго ждать, и станет ночь темнее,
Зажжётся длинный ряд всех, всех её лампад,
И мир заснёт... Предстань тогда скорее!
Пусть мы безумные... Пускай лобзанья — яд! (I, 57)

Ночь становится временем обретения любви в стихотворении «Приди!» (впервые опубликовано в журнале «Мода» в 1858 году), в котором лирический герой призывает возлюбленную ответить на его чувства в тот момент, когда заснул весь город: «Торопись, голубка! Ты теряешь / Час за часом! Звёзд не сосчитать!» (I, 90).

Практически во всех стихотворениях цикла, в которых присутствует образ женщины, ощущается свет.

Мотив сна также является сквозным в цикле «Женщина и дети»: начинаясь с первого текста «Словно лебеди белые...», он продолжается в стихотворении «Песня лунного луча». Именно во сне молодой девушки «лунный луч», проникающий в окно, дарит ей утешение, надежду и веру в лучшее. Интересна метафора «посеребря сны» (I, 52), которая, на наш взгляд, означает обретение чего-то ценного, обогащение внутреннего мира. В произведении «О, если б мне хоть только отраженье...» лирический герой мечтает перейти в сон. Именно там, по его мнению, он будет счастлив. Мечта о счастье, которая проявляется в снах лирического героя, осмысливается поэтом в стихотворении «По шёпоту глубокой тишины...» (впервые опубликовано в журнале «Север» в 1888 году). В «золотой сон» желает попасть и лирический герой стихотворения «Принесите из ближних садов...» (впервые опубликовано в первой книге стихотворений 1880 года). Эта же идея звучит в произведении «Мне ее подарили во сне...» (впервые опубликовано в

первом собрании сочинений 1898 года), где К.К. Случевским осмыслиется два пространства: сон и реальность. Первое наполнено любовью, а второе связано с утратой чего-то дорогого и важного.

В стихотворении «Весла спустив, мы катились, мечтая...» (впервые опубликовано в журнале «Еженедельное Новое время» в 1880 году) образ «сонной реки» является фоном умиротворения и мечтательности лирического героя.

Героиня в произведении «Из чужого письма» (впервые опубликовано в четвертой книге стихотворений 1890 года) является обладательницей светлых снов, «любимцем» которых становится мужчина.

В стихотворении «Философ» (впервые опубликовано в четвертой книге стихотворений 1890 года) возникает новая трактовка мотива сна в цикле «Женщина и дети». По мнению философа, над которым иронизирует лирический герой, все сущее на земле, включая растения, животных и людей, находится в состоянии сна. Герой, обращаясь к возлюбленной, не согласен с философом, считая, что влюбленные, коротающие ночи друг с другом, не спят. Таким образом ключевой мотив сна выражается неоднозначно. По мнению поэта, с одной стороны, сон может быть связан с еще не пробудившимися чувствами в душе женщины, с другой – именно во сне обретается связь с возлюбленными, переживаются светлые чувства любви, сон в этом случае противопоставлен реальности, в которой отсутствует счастье и любовь. В то же время в последнем проанализированном стихотворении именно реальность погружена в сон, а ей противопоставлены не спящие влюбленные. Весь мир оказывается иллюзорным, и только любовь обладает несомненной ценностью.

Также с образом женщины связан мотив песни, которая поется женщине, поется женщиной или же сравнивается с женщиной. Он появляется в стихотворении «Словно лебеди белые...», продолжается в произведениях «Песня лунного луча», где песня является поддержкой и утешением молодой девушки, и «О, если б мне хоть только отраженье...», в котором песнопенья соотносятся с кульминацией любовного чувства, дающего лирическому герою вдохновение.

Продолжается мотив песни в стихотворении «Нет меня при тебе...» (впервые опубликовано в журнале «Гусляр» в 1889 году). Здесь гитара, песня являются символом воспоминаний о счастливых мгновениях любви, которые напоминают расставшимся влюбленным друг о друге:

Нет меня при тебе, когда в тёмном углу
 Ждёт гитара моя, временами звеня;
 Ты поёшь, пропуская по ткани иглу.
 Песню я сочинил, и ты слышишь меня!
 Это я при тебе в замирании дня... (I, 69).

Песня здесь становится символом непреходящей памяти влюбленных друг о друге. Если поется песня, значит души пусть даже расставшихся влюбленных соединяются и помнят друг о друге. Настоящая любовь при помощи песни имеет способность преодолевать любые границы.

В следующем произведении «Я ласкаю тебя, как ласкается бор...» (впервые опубликованное в четвертой книге стихотворений 1890 года) песня соотносится с природным явлением – бурей. Песня бури – это метафора ярких эмоций, переживаемых влюбленным лирическим героем, который представляет свои чувства в образе бури. Но эти бурные чувства не несут разрушения, они освобождают пространство «соловьиному пенью»:

И ты бурю за песню её не кори,
 Нет в ней злобы, любви к разрушенью:
 Очищает прогалины краскам зари
 И простор соловьиному пенью... (I, 75).

Соловьиное пенье, на наш взгляд, отражает здесь любовное чувство, которое может отозваться в сердце женщины в ответ на любовь лирического героя.

В стихотворении «Слышишь: поют по окрестности птицы...» песня связана с образом птиц и звуком колокольчиков, это становится фоном для признания лирического героя в любви.

Так, песня, песнопения в стихотворениях, посвященных любви к женщине, символизируют любовь, отражают различные оттенки любви.

Также песня присутствует и в стихах, посвященных детям. В этих произведениях мотив песнопения несет иную смысловую нагрузку. В стихотворении «Облик песни» (впервые опубликовано в журнале «Всемирная иллюстрация» в 1871 году) песня также связана с женщиной, но она ассоциируется уже не с любовью между мужчиной и женщиной, а с обликом ушедшей из жизни женщины, о которой лирическому герою напоминает песня, исполняемая ребенком, оставшимся без матери. Лирический герой, с одной стороны, испытывает грусть от утраты любимой женщины, матери ребенка, с другой – испытывает светлые чувства, вспоминая о ней, о ее песне. Здесь, как и в стихотворении «Нет меня при тебе...», песня является символом воспоминаний о счастливых мгновениях любви. В то же время это стихотворение тесно связано с другой ключевой темой, заявленной в названии цикла, – темой детей. Именно ребенок помнит песню, которую пела ему мать, и песня становится здесь также символом связи поколений.

Песня в цикле «Женщина и дети» прозвучит также в «Колыбельной песенке», (впервые опубликовано в журнале «Складчина» в 1874 году), но в этом произведении «песенка» уже не звучит так возвышенно, в нем акцентируется тревога отца за будущее ребенка, желание защитить его от жестокостей внешнего мира. Фраза «тихий детский сон» (I, 107) символизирует покой. Применение обращения к ребенку «моя милая», «дитя» демонстрирует любовь отца. Суть стихотворения выражается в том, что несмотря на готовность и желание родителей уберечь своих детей от трудностей и страданий, жизнь непременно преподнесет свои уроки. Колыбельная «песенка» может лишь на время защитить от боли, страданий, несчастий, ожидающих входящих в этот мир детей.

Осмысление судеб детей, изображение отцовских чувств и родительской ответственности за воспитание детей – еще одна концептуальная линия цикла «Женщина и дети». Дети, по мнению автора, – это образ благодати, счастья, свободы. Дети – это радость, свет. Мотив света связывает образы женщины и детей и является скрепляющим мотивом цикла, подчеркивающим, что только присутствие женщины и детей придает земной жизни смысл.

В стихотворении «К портрету девочки» (впервые опубликовано в журнале «Север» в 1890 году) создается идеальный образ ребенка, воссозданный на картине. Возвышенное восприятие образа девочки создается за счет таких деталей картины, как свет солнца, цветы, весна: «Солнце старательно светит, цветы озаряя, / Сами цветы, чуть успели поутру раскрыться, / Каждый, что личико, блещут под ласкою мая!» (I, 101) Возникает в связи с этим портретом девочки и особая тема, характерная для поэзии и мироощущения К.К. Случевского в целом, – противопоставление негативно воспринимаемой поэтом реальности и красоты, нежных чувств, светлых грез, которыми живет человек: «Лучше же всех их [цветов]– ты, чуткое сердце людское, / Что отозваться на эту картинку пригодно» (I, 101). Портрет девочки – произведение искусства, но для поэта оно ценно не само по себе, ценность его в том, что художник смог уловить момент красоты, смог «отозваться на эту картинку», «подметить её, отличить сквозь пустое, скучное шествие жизни» (I, 101) прекрасное мгновение, способное вызвать ответные светлые чувства у тех, кому выпадет счастье созерцать эту картину. Образ ребенка здесь тесно связан с авторской концепцией искусства как сферы, способной противостоять темной стороне земной человеческой жизни, так как «в правде искусства», передающего чистоту и красоту юной девочки, отражается идея, поддерживающая человека в трудные минуты жизни, противостоящая его пессимистическому мироощущению, что «жизнь – не лишенье / Счастья и цвета, что радость возможна и смертным!» (I, 101)

Произведение «Памяти ребенка» (впервые опубликовано в журнале «Русский вестник» в 1883 году) выражает тему утраты, связанную со смертью ребенка. Основной смысл стихотворения заключается в наличии особой связи между матерью и сыном, которая не прекращается даже после его смерти. Любовь матери к сыну, по мнению поэта, может пережить даже его физическую смерть. Текст проникнут трагизмом происходящего и тоской матери о сыне. Эти чувства усиливаются такими образами, как: «могилку в себя приютила» и «горячая слеза». А образ могилы, украшенной цветами, символизирует вечную память и любовь. Вопрос в том, как: «Мать и сын – происходит общенье, / Незаметное вовсе для

глаз?» (I, 103) наводит на ответ, что материнская любовь существует вопреки всему. Единство матери и сына – это особая связь, которую не способна разорвать даже смерть.

Последние три произведения цикла «Когда дитя передо мной», «Колыбельная песенка», «Не может быть» объединены общей темой: отцы и дети. В них противопоставлены взрослая греховная жизнь, полная пороков, и детская невинность.

Стихотворение «Когда дитя передо мной...» (впервые опубликовано в первом собрании сочинений 1898 года) является выражением, с одной стороны, чувств счастья и радости в жизни, с другой – отцовской тревоги за будущее ребенка. Автор акцентирует внимание на переживаниях отца, наблюдающего за его игрой малыша. Образ ребенка представлен рядом образных описаний: «Жемчужный ряд зубов молочных» (I, 105) (символизирует детскую невинность); «Белокурая головка» (I, 105) (подчеркивает хрупкость и чистоту). Произведение является трогательным размышлением о радостях и тревогах отцовства.

Стихотворение «Не может быть» (впервые опубликовано во второй книге стихотворений 1881 года) является сравнением взрослого отца с его маленьким сыном. Произведение построено на контрасте между детской невинностью и «больными страстями» людей. Лирический герой рассуждает, что, возможно, отец, уже взрослый человек, был таким же невинным и искренним, как его сын. Однако недоумение и протест лирического героя связан и с тем, что он не понимает, что могло так изменить человека с возрастом: неужели «отец», устремившийся «к позорнейшим делам» (I, 108), был когда-то невинным ребенком, подобным своему «прелестному дитя»? В стихотворении подчеркивается мысль о том, что с возрастом человек утрачивает свои лучшие чувства, свою прелесть и невинность. В первую очередь этот процесс деградации поражает мужчин. Отец оказывается страшным и порочным, он не может быть образцом для своего ребенка. Стихотворение «Колыбельная песенка», например, завершают строки: «Сон спасительный, сон голубчик мой, / Поскорей отца от дитяти скрой!..» (I, 107) Автор задается вопросом: в кого превратится дитя, когда вырастет, и отцы, по мнению

К.К. Случевского, однозначно, не могут быть примером для подражания. В целом, в цикле «Женщина и дети» образы женщины и ребенка противопоставляются образу мужчины-отца не в пользу последнего. Мужчина возвышается только если он озарен светом любви, в ином случае он представляет собой «скарб и хлам / Надежд, по счастью для людей, отживших, / Больных страстей, так страшно говоривших, / Сил, устремлявшихся к позорнейшим делам...» (I, 108)

Таким образом, стихотворения цикла «Женщины и дети» – это философские раздумья о любви, о возвышенном отношении к женщине и детям, о чувствах, которые могут вызвать вдохновение и стремление к творчеству, и в то же время в этом цикле возникает противоречивое отношение к мужчине, способному в чувстве любви возвыситься над низменным земным существованием, и в то же время, погрязнув в мире повседневных дел, стать рабом «больных страстей» и вершителем «позорнейших дел». Противостоять этому «грязному» миру пороков может, как показано К.К. Случевским, чувство любви к женщине и детям. Именно женщина и дети несут в этот мир свет. Женщина и ребенок в цикле – это источник света, вдохновения, надежности, тишины и покоя, невинности, чистоты и красоты. Образ «песни» напрямую связан с женщиной и с любовью, через песню выражаются светлые чувства, эмоции. Дети, по мнению К.К. Случевского, – это прежде всего радость, счастье, любовь, с одной стороны, и тревога, ответственность за их жизнь и воспитание – с другой.

Одним из ключевых мотивов цикла является мотив сна, который в разных случаях наполняется различной семантикой. С одной стороны, сон может быть связан с еще не пробудившимися чувствами в душе женщины, с другой – именно во сне обретается связь с возлюбленными, переживаются светлые чувства любви, сон в этом случае противопоставлен реальности, в которой отсутствует счастье и любовь. В то же время поэт показывает, что сама реальность погружена в сон, а ей противопоставлены не спящие влюбленные. В колыбельной, поющей ребенку, сон – это средство успокоения, временного забвения, которое, однако, не может предотвратить входящего в мир человека от грозящих ему «уроков жизни».

Глава 4. КАРТИНА МИРА В ЦИКЛЕ К.К. СЛУЧЕВСКОГО «ЛИРИЧЕСКИЕ»

4.1 Время как объект художественной рефлексии в цикле

Цикл «Лирические» опубликован в I томе сочинений в 1898 году. Данный цикл относится к зрелому периоду творчества поэта и состоит из 44 стихотворений. Он сформировался из стихов, опубликованных в различных журналах («Гуслиар», «Складчина», «Русский вестник» и др.), а также в других более ранних циклах, таких как «Думы и мотивы», «Из альбома одностороннего человека», «Мелкие стихотворения». Предположительно, название цикла произошло от слова «лиризм» – что значит «1. Лирический характер, лирическое содержание чего-л. *Л. музыки Чайковского*. 2. Чувствительность в переживаниях, в настроениях; мягкость и тонкость эмоционального начала. *Л. русского пейзажа*» [Ожегов, Шведова, с. 328]. Таким образом, цикл представляет собой лирические реакции на различные события и отражает глубину души поэта, его чувства и эмоции.

Одним из центральных мотивов цикла является переживание времени, которое уносит прошлые радости и ошибки и неизбежно приближает человека к смерти. Идее неумолимого времени противостоит у поэта мысль о вечности, способной преодолеть время, дать надежду на бессмертие. Эти соотносящиеся друг с другом темы – время и вечность, жизнь и смерть – присутствуют в таких стихотворениях цикла, как «Дай мне минувших годов увлечения...», «О, не брани за то, что я бесцельно жил...», «Час ночи! Погасли по окнам огни...», «Последняя слеза», «Часы с курантами», «На плотине», «Карфаген», «Когда-то в нас души на многое хватало...», «В душе шел светлый пир...», «Молодежи», «Подле сельской церкви», «С моею чисто русской жаждой...», «Нет! Слишком ты тешишься счастьем мгновенья...», «Прежде и теперь», «Когда обширная семья...». Именно эти произведения и стали материалом исследования в данной работе.

Первые три стихотворения цикла «Лирические» сразу же выделяют волнующую автора тему времени и отражают авторское мироощущение.

Цикл открывается стихотворением «Дай мне минувших годов увлечения...» (впервые опубликовано в журнале «Книжки Недели» в 1892 году). Автор обращается к Богу, к прошлому, к моментам, которые вдохновляли его и наполняли жизнь смыслом. Он просит возродить молодость, «светлый гений юности» и «мятежные дни», когда сердце было полно страстей и надежд. Этот мотив возврата к прошлым увлечениям и моментам счастья ярко выражен в строках: «Дай мне минувших годов увлечения, / Дай мне надежд зоревые огни, / Дай моей юности светлого гения, / Дай мне былые мятежные дни» (I, 111). Последняя строка первого четверостишия является также финалом всего стихотворения в целом. «Былое» противопоставлено настоящему, в котором лирический герой уже не способен испытывать прежних «восторгов любви с их обманами», не способен к «безумьям желаний живых», так как теперь он обладает «уверенностью знания», мерой его жизни стала «обдуманность слов и деяния» (I, 111). Жизнь человека, обретшего опыт, уже не сулит ошибок, но и не обещает радостей, поэтому «обман» молодости кажется более естественным, чем правда зрелости: «Все ты возьми, в чем не знаю сомнения, / В правде моей – разуверь, обмани» (I, 111), – так обращается лирический герой к Богу, стремясь вернуть прошлое и осознавая при этом, что время неумолимо, а прошлое осталось лишь в воспоминаниях.

Второе стихотворение «О, не брани за то, что я бесцельно жил...» (впервые опубликовано в журнале «Книжки Недели» в 1894 году) продолжает тему воспоминаний о молодости, но окрашено иной тональностью. К. К. Случевский, подводя итоги жизненного пути, признает свою юношескую непоследовательность, когда сердце мешало разуму, и наоборот: «сердцем я мешать уму любил, / А сердцу жить мешал суровой правдой мысли» (I, 112).

Образ сфинксов в стихотворении символизирует вечную загадку бытия. Лирический герой признает свою ошибку в том, что пытался у сфинксов узнать истину и выдавал их молчание за некую понятную ему правду: «сфинксов правды я, безумец, вопрошал, / Считал ответами, когда они молчали» (I, 112). Но жизненный опыт показал, что невозможно узнать то, что скрыто от человека.

При сопоставлении с первым стихотворением мы видим иной контекст звучания слова «правда» – это «правда» человека, обретшего жизненный опыт, которая противопоставлена какой-то иной правде, высшей, не открывающейся человеку в его земном бытии.

Стихотворения «Дай мне минувших годов увлечения...» и «О, не брани за то, что я бесцельно жил...» противопоставлены с точки зрения эмоционально-образного осмысления действительности. В обоих произведениях присутствует обращение к Богу. В первом – просьба вернуть былые увлечения, надежды, желания, во втором – просьба простить за *ошибки юности*. В первом – явное нежелание мириться с тем, что молодость прошла, во втором – спокойствие, смирение: «О, не брани за то, что поздно сознаю / Всю правду лживости былых очарований / И что на склоне дней спокойный я стою / На тихом кладбище надежд и начинаний» (I, 112).

Однако, смиряясь перед неизбежным – смертью, с которой лирический герой связывает начало иного пути, он восклицает: «И все-таки я прав, тысячекратно прав! / Природа – за меня, она – мое прощенье» (I, 113). Здесь присутствует антитеза жизни и смерти, и сама природа устроила так, что в жизни не может быть все гладко и спокойно. Лирический герой К. К. Случевского осознает, что человек разрушает себя сам, но при этом декларируется право человека на ошибку, на саморазрушение, на поиски себя в любых вариантах проживания собственного земного бытия: «Да, я глубоко прав, – так, как права волна, / И камень и себя о камень разрушая» (I, 113). Поэт оправдывает такое поведение человека тем, что сама природа обрекла его грешное существование: «Все – подневольные, все – в грезах полусна, / Судеб неведомых веленья совершая» (I, 113).

Мотивом поиска истины и смысла жизни пропитано третье стихотворение «Час ночи! Погасли по окнам огни...» (впервые опубликовано в первом собрании сочинений 1898 года), актуализирующее, как и предыдущие произведения цикла, мотив движения времени.

В произведении автор размышляет о ночном одиночестве и о судьбе. Через образ города, лишённого огней, через сравнение души человека с гаснущим огнем

создается образ минувшей жизни и неизбежной смерти: «Час ночи! Погасли по окнам огни, / Одни за другим исчезли они, / Исчезли, как души умерших людей... / Судьбы наши сходны с судьбами огней!» (I, 114). Через ассоциацию жизни человека с гаснущими в ночном городе «один за другим» огнями создается атмосфера безысходности, неумолимости движения времени, напоминающего о смерти. Особенно это ощущение подчеркнуто риторическим вопросом, намекающим на всеобщность смерти, на то, что вместе с гаснущими огнями умирает весь город: «Не умер ли также и он?» (I, 114)

Образ города, где затухли огни, символизирует не только неизбежность смерти, но и минувшую жизнь, а волнение и беспокойства, являющиеся во сне, указывают на противоречия в душе лирического героя, мечущегося между прошлым: «Заря золотая – о, где-же она! ...» (I, 114) – и настоящим. Образ прошлой «зари», тревожных поисков героя оказывается понятен в контексте предыдущих стихотворений цикла: его манят и одновременно мучают былые мечты, «обманы», ошибки и страсти. Но при этом в стихотворении «Час ночи! Погасли по окнам огни...» возникает новый мотив – мотив «виновной совести», лирический герой обращается к богу: «Виновную совесть Ты Сам допроси, / Ты Сам оправдание ей усмотри» (I, 115). В этом стихотворении мотив времени подчеркивается противопоставлением минувшего дня, волненьем которого «измаян» лирический герой, и ночи, которая заставляет задуматься о заблуждениях дневного существования. В целом день в стихотворении символически соотнесен с грешной земной жизнью, угасающие к ночи огни – с умиранием.

Четвертое стихотворение цикла «Последняя слеза» (впервые опубликовано в Журнале «Гусляр» в 1889 году) уже обращено не к Богу, а к воображаемому собеседнику, представителю молодого поколения, и здесь вновь на первом плане – мотив времени: по мысли автора, время неизбежно принесет разочарования. В стихотворении поэт говорит о настоящих чувствах молодого человека, призывает его пользоваться теми «обманчивыми» страстями, которые ему даны, пока он молод. Лирический герой осознает, что время неумолимо движется вперед, и приходит к выводу, что не надо спешить прощаться с ложью, ошибками и

«обманщицей-мечтой». Его слова полны безнадежной грусти: «Тогда-то холодом и правдой умозрений / Ты будешь силиться напрасно воссоздать / Картины яркие прошедших вдохновений / И волшебство мечты, и сердца благодать!» (I, 116–117). Автор акцентирует внимание на таком периоде жизни человека, как молодость, ведь только ей доступны «волшебство мечты и сердца благодать» (I, 116). Только в молодости, как подчеркивает автор, присутствуют «картины яркие прошедших вдохновений», то есть яркие мгновения бытия. Образ же «последней слезы» является предвестником наступающего «бесчувствия»: «Ум сам заговорит, когда пора придет! / С развитием его не кровь, но чувство, стынет, / Сомненье скажется, свой первый камень кинет, / Последняя слеза мучительно скользнет!» (I, 116).

Таким образом, стихотворение отражает восприятие юности как яркого жизненного этапа, который должен неизбежно завершиться разочарованием. Всеобщность подобной судьбы передана уже не столько воспоминаниями о своем прошлом, сколько обращением к представителю молодого поколения с призывом наслаждаться яркими эмоциями и отдаваться «обманам» мечты, пока в сердце горят страсти, и предупреждением, что все это преходяще и время отнимет мечты и пламенность чувств и откроет «холод и правду умозрений».

Произведение «Часы с курантами» (впервые опубликовано в Журнале «Русский вестник» в 1880 году) представляет собой воображаемый диалог лирического героя со старинными часами прабабушки, которые отличаются «гудящим столбиком тройных колоколов» (I, 121) с прочным механизмом, находящимися долгое время на одном и том же месте, «как истый домосед» (I, 121). Часы символизируют устойчивость, неизменность и постоянство, с одной стороны, и скоротечность жизни – с другой. В произведении образ *часов* является символом русской истории и культуры: упоминаются исторические события, такие как царствование Екатерины II и Павла I, Отечественная война 1812 года, Крымская война, Севастопольская оборона, Манифест об отмене крепостного права [Тахо-Годи 2004, с. 686], которые придают значимость прошлому и отдают дань национальной памяти. Но, помимо этого, часы «Звонили в часы утрат, скорбей семейных, / Семейных радостей... и в долгий ряд годов, / В заветный срок молитв

благоговейных, / Умевших лучше нас молиться стариков» (I, 121). Эти строки можно трактовать как внимание поэта к прошлому, которое одновременно переплетается с исторической памятью. Часы будут звонить и потом: «И будете звонить, как прежде, из года в год / Все те же песенки недлинные свои» (I, 121) – для будущего поколения. Автор при помощи образа часов конструирует историческую картину своей страны, затрагивает проблему сохранения семейных ценностей и традиций, а также выражает беспокойство о будущем.

Стихотворение «На плотине» (впервые опубликовано во второй книге стихотворений 1881 года, в цикле «Мелкие стихотворения») развивает элегический мотив сожаления о безвозвратно уходящей молодости. Образ *воды*, являющейся «одной из фундаментальных стихий мироздания» и отождествляющей «начало всех вещей, знаменует их финал» [Мифы народов мира, с. 199]. Так, в строке «Как сочится вода сквозь прогнивший постав» (I, 134) вода становится метафорой смерти, убывания жизненных сил человека: «Убывает душа, убывает...» (I, 134).

В стихотворении воссоздается мрачное состояние души и чувство одиночества, которые могут овладеть человеком, не находящим смысла в жизни. Отсутствие смысла и надежды приводят к тому, что человек, подобно воде, устремляется в «необъятный покой», в иную жизнь. Образы «прогнившего поста», бора, который «погнил», символизируют неизбежные старость, дряхлость, слабость и разрушение души и тела с течением времени. В последней строке: «А зима наступает» (I, 134), – говорится о наступившей старости, так как зима в мифопоэтическом сознании человека – это символ уходящей молодости. Как подчеркивается в «Мифах народов мира», «отождествление времен года с возрастными человеческой жизни <...> можно считать универсалией, причем представление времени года как человека рождающегося, растущего, старящегося и умирающего относится к самым устойчивым» мифологическим символам [Мифы народов мира, с. 503].

Хронотоп в данном произведении строится на переживании невозвратности времени (прошлого), и на сопоставлении природного циклического времени с человеческой жизнью (зима – старость, смерть).

В стихотворении «Карфаген» (впервые опубликовано в первой книге стихотворений 1880 года, в разделе «Думы и мотивы») основой для размышлений о времени становится история древнего города. В то время, когда поэт писал данное произведение, Карфаген – могущественный в прошлом торговый город на южном побережье Средиземного моря в Западной Африке (VII–II вв. до н. э.), соперничавший в свое время с Римом, уже представлял собой развалины. Автор использует образ Карфагена, чтобы выразить идею о преходящем характере земных дел. Город, который некогда был могущественным и процветающим, теперь лежит в руинах. Это говорит о том, что ничто в этом мире не вечно. Исследователь Е.А. Тахо-Годи считает, что в стихотворении имеется в виду соперничество Карфагена с Римом, что привело к Пуническим войнам, в ходе которых карфагеняне потерпели поражение, и в 146 г. до н. э. город был разрушен [Тахо-Годи, 2004 с. 687]. По тематике произведение напоминает «историческую» элегию, в которой роль навсегда утраченного мира принадлежит мотиву «руин» [Дарвин, 2011 с.112]. Описывая прошлое, автор обращает внимание на ситуацию, которая может происходить в любые времена.

Композиционно стихотворение содержит три части.

В первой поэт описывает красивое убранство города, шумный праздник, устроенный в честь победы: «Сияет роскошью, вконец разубрана, / В великом торжестве прибрежная страна» (I, 140). Е. А. Тахо-Годи допускает, что фраза «Честь победителю!», вероятно, относится к карфагенскому полководцу Ганнибалу (247/246–183 до н. э.), одержавшему во II Пунической войне победы над римскими войсками, но в 202 году он был разбит в битве при Заме и покончил с собой в изгнании [Тахо-Годи, 2004 с. 688].

Во второй части стихотворения автор сообщает, что честь победителю воздают все, включая бедных и богатых, старых и молодых. Однако философ и поэт остаются молчаливыми, потому что они видят в этом празднике лишь бренность и скоротечность бытия: «И только два лица в народе том молчали, / Во имя истинной и сознанной печали...» (I, 141). Так, образы молча вззирающих на все происходящее

философа и поэта символизируют идею непреходящих ценностей, только они видят в торжестве города нечто временное и искусственное.

Кроме того, молчанием они выражают несогласие с действиями, происходящими в городе. Р. Г. Назиров в статье «Фигура умолчания в русской литературе» пишет: «Молчание в литературе – это стилистическая фигура, недомолвка, прерывание речи и оставление какой-либо темы вследствие волнения, отвращения, стыдливости и т.д. Но на деле молчание чаще бывает знаком несогласия, а порою в нем таится невысказанная угроза» [Назиров, с. 58].

В третьей части стихотворения описывается разрушение Карфагена. Так подчеркивается мысль, что в мире нет ничего постоянного, и даже могущественные города не вечны: «И нынче там в огромных / Развалинах – шакал гнездится в щелях темных...» (I, 141).

В целом стихотворение «Карфаген» является философским размышлением о преходящем характере недолговечных земных дел.

Произведение «Когда-то в нас души на многое хватало...» (впервые опубликовано в четвертой книге в 1890 году в цикле «Прежде и теперь») затрагивает тему утраты жизненных сил и стремлений.

Автор обращает внимание на некогда могучую душу, полную жизненных сил и амбиций. Однако он подчеркивает, что эти силы со временем исчезают, оставляя только пепел и слой забвения. В стихотворении противопоставлены прошлое и настоящее. Как и в других стихотворениях цикла, затрагивающих тему обманчивых юношеских надежд и страстей и «умудренной» зрелости, лишаящей человека былых иллюзий, а с ними и ощущения радости и восторга, здесь поэт акцентирует внимание на трагическом восприятии времени, уносящем лучшие душевные силы и устремления. Сожаление об уходящем времени является одним из основных мотивов в творчестве поэта. Лирический герой замечает, что в прошлом «нас на многое хватало», сейчас «совсем не то»: «...золы глубокий слой / Лежит как бы покров над робкою душой» (I, 144), и чтоб разбудить душу необходимы огни мучительного страшного суда.

Эта же тема продолжена в произведении «В душе шел светлый пир...» (впервые опубликовано в журнале «Гуслия в 1889 году»). Здесь поэт также говорит об утрате радости и надежды в процессе взросления. Молодость, представленная в образе светлого пира, неизбежно уходит, а на ее место приходит зрелость и старость, ассоциирующиеся с мрачным чертогом, где остаются только «остовы надежд».

Образы золотого платья и заброшенного дворца подчеркивают красоту и величие прошлых моментов, которые теперь остались лишь в памяти. В стихотворении противопоставляются прошлое и настоящее: был «светлый пир», «желанья», «ласки», грезы», было общение, творчество, сон был крепким и сладким, а сейчас совсем не то, «нет смеха», «песен нет». Это стихотворение, как и предыдущее, подчеркивает яркость прошлого, когда душа была полна сил, когда «...стремлений новых шквал, / Блистая молнией, всю душу разжигал» (I, 144), когда: «Виднелись на пиру: желанья, грезы, ласки; / Струился разговор, слагался звучный стих, / И пенился бокал, и сочинялись сказки» (I, 144). Показательно использование в обоих произведениях оборота «теперь совсем не то...», и если в стихотворении «Когда-то в нас души на многое хватало...» в унылом настоящем душа покрыта «золы глубоким слоем», то в произведении «В душе шел светлый пир...» душа разочаровавшегося в жизни человека задыхается под «тяжким слоем пыли», и ей остается мечтать только о смерти.

Итогом стихотворения становится мольба о прекращении жизненного пути: «И только кое-где, под тяжким слоем пыли, / Светильник тлеющий дымится и коптит, / Прося, чтоб и его скорее погасили...» (I, 145).

В следующем стихотворении «Молодежи» (впервые опубликовано в журнале «Всемирная иллюстрация» в 1871 году, при подготовке издания 1898 г. первоначальный текст подвергся изменениям) вновь, как и в проанализированных выше произведениях цикла «Лирические», поэт противопоставляет молодость и зрелость. Молодость – это пора надежд и мечтаний, но с течением времени приходит понимание, что мечты иллюзорны, и человек чувствует себя обманутым.

В первом четверостишии поэт описывает «безупречную и честную» молодость своего поколения: «Трудились, ждали, создавали», но итогом становится разочарование: «А повстречали – только сны» (I, 146). Затем поэт обращается к молодым людям: «Вы тоже рветесь в жизнь вступить, / Чтоб нами брошенными снами / Свой жар и чувства утолить» (I, 146). Он предупреждает, что и они тоже будут обмануты в своих мечтах. В последней части поэт подчеркивает, что мечтанья в молодости являются иллюзией, сном, обманом: «И эти сны, в часы мечтанья, / Дадут, пока в вас кровь тепла, / На ваши ранние лобзанья / Свои покорные тела... / Обманут вас!» (I, 146)

Смысл стихотворения может интерпретироваться так: через противопоставление поколений, антитезу молодости и зрелости отражается идея линейности и необратимости жизни, где молодость лишь определенный жизненный (иллюзорный) этап, который пройдет, как проходит все в человеческом бытии.

Тема смены поколений развивается в стихотворении «Подле сельской церкви...», впервые опубликованном в журнале «Всемирная иллюстрация» в 1872 году. В данном произведении идея непрерывности жизни представлена с помощью образов цветочных семян и кладбища, на котором расположена сельская церковь. «Пыль семян» «будущих цветов», переносимая «семьей полуночных ветров», символизирует вечный круговорот жизни и смерти, смену поколений: старые растения умирают, но новые семена дают жизнь новым всходам (I, 150), подобно тому, как «жизнь сыплет всюду горстью полной / Свои живые семена» (I, 150), в том числе и на погосте около церкви. Так поэт отражает мысль, что жизнь соседствует со смертью. Образы «цветов» и «гробниц» контрастны друг другу: «каменные наросты гробниц, дряхлеющих в гербах» (I, 150), указывают на неизбежность смерти и забвение, а цветы, вырастающие «у крестов и на крестах», символизируют вечность жизни. Цветы на могилах, тянущиеся к солнцу, – это «былые силы душ людских», стремящихся из-под гнета гробниц к свету (I, 150). В финале стихотворения появляется образ «вешнего солнца», символизирующего возрождение природы и воскресение.

В целом, стихотворение «Подле сельской церкви» – это философский взгляд на цикличность человеческого бытия и взаимосвязь жизни и смерти: одно поколение неизбежно сменяется другим, а цветы на гробницах – это бессмертные души людей, стремящиеся «мечтать» и «любить».

Произведение «С моею чисто русской жаждой...» (впервые опубликовано в третьей книге стихотворений в 1883 году, в цикле «Из альбома одностороннего человека») начинается с обращения к усопшим, в котором звучит глубокая тоска, вызванная размышлениями о природе человеческой судьбы: «Пью каждым чувством, мыслью каждой, / За вас, сошедшие в гробы!» (I, 159). Смерть, как неизбежный финал жизни, оказывается одной из основных тем творчества К.К. Случевского. Фраза «С моею чисто русской жаждой», на наш взгляд, имеет несколько смыслов. Первый связан с русской традицией поминать усопших, что подтверждается строками: «Из кубка греческой резьбы»; «За вас, сошедшие в гробы!» (I, 159) Строки: «Вам счета нет! Лишь бы охоты / На поминаньях ваших пить!» – подчеркивают мысль о том, что ушедших из земной жизни огромное множество. Здесь «русская жажда» – это душевность и искренность автора, его глубокое сочувствие печальной участи людей, жаждущих жить, но обреченных на смерть: «пью каждым чувством, мыслью каждой» (I, 159).

В строке «На то есть целых три субботы» речь ведется о днях Великого поста, когда эти субботы следуют одна за другой. Поэт размышляет о смерти: в первых двух четверостишиях сообщается об умерших предках, в последних двух автор представляет смерть свою и современников. И пишет: «Увы! Особенного тоста / Потомок нам не поднесет!» (I, 159), подчеркивая, что новое поколение уже не следует традициям. Однако, даже при таких условиях, лирический герой верит в бессмертие души и в вечность: «Мы все проникнем в общий счет!»; «На зов воспрянувши из тьмы» (I, 159). Это стихотворение является также и предупреждением молодому поколению, что жизнь преходяща: «Вы так же сгинете, как мы!» (I, 159), – поэтому не стоит пренебрежительно относиться к «отцам».

Стихотворение «Нет! Слишком ты тешишься счастьем мгновенья...» (впервые опубликовано в третьей книге стихотворений в цикле «Из альбома

одностороннего человека» в 1883 году) представляет собой обращение к собеседнику, который слишком легкомысленно относится к жизни. Лирический герой критически высказывается в адрес человека, который слишком радуется моментам счастья, называя своего собеседника «безумцем» и «счастливецем», «довольным довольством убогих» (I, 160). В стихотворении противопоставлены две универсальные философские позиции: анакреонтическое мироощущение, в центре которого философия наслаждения земными радостями вопреки предуготовленной человеку смерти, и стоицизма, воспринимающего жизнь без прикрас, как череду страданий и обманов, неизбежно ведущую к смерти. Рассуждая о мгновении, которое может в какой-то момент бытия восприниматься как счастье, К. К. Случевский пишет об обманчивости подобных мгновений, так как нельзя испытывать состояние радости, понимая, что блага существуют лишь «для немногих», а все остальные должны пребывать в горе и рабстве.

Осмысляя смерть как неотвратимое в жизни каждого человека событие, К. К. Случевский признает равенство противостоящих друг другу философских позиций, но при этом осознает иллюзорность и того, и другого мировосприятия: «Но правы мы оба: / Мы, в разных одеждах, но те же шуты» (I, 160). Все, что доступно человеку в его земном бытии, оказывается мнимым, оборачивается самообманом. Все это выявляется в контексте предыдущих произведений цикла «Лирические», в которых ведущим мотивом является мотив «лживости» иллюзий молодости, по прошествии времени воспринимающихся как сны и бессмысленные надежды, приносящие лишь разочарование.

Несмотря на свою пессимистичность, лирический герой не отказывается от борьбы за счастье и продолжает стремиться к нему. В произведении противопоставляется временное (мгновенье, день, год) и вечное (мир, судьба).

К. К. Случевский использует прием иронии, травестирования, чтобы снизить пафос своей личной мировоззренческой позиции, подчеркнув тем самым трагикомизм человеческой жизни, так как стремление к высокому без каких-либо вариантов обречено на разочарование и гибель: «Судьба прибавляет к обоим смешное, / И в омут толкает, сказавши: “Живет!”» (I, 160). Для усиления

трагикомического эффекта поэт употребляет диалектное слово «живет», использующееся в народе в значении «сойдет и так» [Диалектный словарь]. Судьба не задумывается о том, чтобы создать человеку условия для осмысленного и полноценного существования, и пребывание на земле как для тех, кто способен наслаждаться жизнью, так и для стойков, осознающих безрадостность этой жизни, больше напоминает «барахтанье» в омуте, которое в любом случае завершится смертью.

В стихотворении «Прежде и теперь» (впервые опубликовано в четвертой книге в 1890 году в разделе «Лирические», но при подготовке издания 1898 года первоначальный текст подвергся изменениям) К. К. Случевский, как и во многих предшествующих стихотворениях, входящих в цикл, противопоставляет прошлое и настоящее. В первой части стихотворения поэт описывает свое нынешнее состояние – он спокоен и умиротворен: «Спокоен ум... в груди волненье...» (I, 163), его душа еще «хранит остатки струн» и «дико мечется бурун» (I, 163), но в глубине души его волнуют воспоминания о прошлом, «несовершившихся желаньях» и «неисполнившихся снах» (I, 163). Лирический герой слышит призыв вернуться к «живым», то есть вновь обрести надежды и мечтанья, но «голос тот зовет других» (I, 164), и в этом видится трагедия земного бытия человека, всегда готового поверить в обман.

Во второй части стихотворения поэт вспоминает встречу со своими друзьями, в которой они обращаются к памяти давно минувших дней «о юных, счастливейших днях»: «И вернулся я к ним после долгих годов, / И они все так рады мне были! / И о чем уж, о чем за вечерним столом / Мы не вспомнили? Как не шутили?» (I, 164).

В третьей части поэт размышляет о безвозвратно ушедшей молодости, рассуждает о старости, которая «мертвенна и бледна», об одиночестве: «И в одиночестве немом / Не мы одни свой век кончали, / Объяты страшным полусном» (I, 165–166). А строки: «Холодной осени дремота / Сменила веянья весны» (I, 166) подчеркивают, что осеннее увядание в природе сменится весенним возрождением, «но для человека (для меня) возрождение невозможно» [Дарвин, 2011 с. 111].

Цикличность жизни отображается в строках: «Кто нас любил – ушли в забвенье, / А люди чуждые растут, / И два соседних поколенья / одно другого не поймут» (I, 166). Лирический герой ждет смерти, у него уже нет мечтаний. Он живет прошлым, памятью о приятных моментах: «Мы ждем, молчим, но не тоскуем, / Мы знаем: нет для нас мечты... / Мы у прошедшего ворует / Его завядшие цветы» (I, 166). И в окончании, как и в финале предыдущего стихотворения «Нет! Слишком ты тешишься счастьем мгновенья...», К. К. Случевский прибегает к приему травестирования: герой сравнивает себя и своих друзей, собравшихся ради воспоминаний о былой юности, с древнегреческим лириком Анакреоном, «но только не в живых цветах». Здесь звучит явная самоирония – если старик Анакреон способен был наслаждаться радостями жизни, то лирический герой К. К. Случевского не чувствует в себе такой способности, у него нет настоящего, а прошлое уже отжило, ушло навсегда, оно, как завядшие цветы, не может уже дать ярких эмоций, не веселит сердце.

Как и проанализированные ранее стихотворения цикла «Лирические», это стихотворение обращено к теме противопоставления молодости и старости, подчеркивает мысль о неумолимости времени, отнимающем у человека яркость эмоций, ведущем к затуханию чувств и разочарованию.

В стихотворении «Когда обширная семья...» (впервые опубликовано в первой книжке стихотворений в 1880 году, в разделе «Думы и мотивы») также звучит мотив смены поколений. В нем поэт размышляет о том, как прошлое влияет на будущее, и о том, что каждый человек несет ответственность за будущее своего потомства. Лирический герой переживает, осознавая несчастья и страдания, которые ждут юное поколение: «Как грустно мне, что знаю я / То, что их, бедных, ждет» (I, 167). Он представляет, что спустя годы эти юноши превратятся в «борцов-полукалек, / Тех, что собой завалят вход / В двадцатый, в лучший век...» (I, 167). На смену им придет новое поколение, которое, по мысли поэта, будет лучше предыдущего: «Сквозь гробы их из вечной тьмы / Потянутся на свет / Иные, лучшие, чем мы, / Борцы грядущих лет» (I, 167). Заканчивается произведение надеждой на то, что будущие поколения не будут судить слишком строго своих предков: «И первым

добрым делом их, / Когда они придут, / То будет, что отцов своих / Они не проклянут» (I, 167). Стихотворение «Когда обширная семья...» – это философский и в то же время оптимистичный взгляд в будущее. Поэт верит, что человечество движется к лучшему грядущему и каждый человек может внести свой вклад в это будущее.

Таким образом, в 15 из 44 стихотворений цикла К. К. Случевского «Лирические», составленного для собрания сочинений 1898 года, присутствуют философские размышления поэта о времени.

Ведущим мотивом в данном аспекте становится мотив неизбежного старения человека. Молодость и зрелость противопоставлены друг другу. Поэт рассматривает период молодости как период ошибок и заблуждений, но «правда», с которой сталкивается человек в зрелости, намного ужаснее «обманов» юности, так как с течением времени в душе человека затухают страсти и теряется чувство жизни. Во многих произведениях звучит обращение к Богу, и при этом выражаются самые противоположные позиции: в одном случае – желание вернуть юношеские страсти и «обманные» мечты, в другом – осознание ошибок юности и в то же время попытка оправдать их законами природы, в третьем – беспрекословная надежда на Господа как единственного дарителя света, снимающего с человека бремя угрызений совести, в четвертом – стремление сохранить память о легендарном историческом прошлом и подчеркнуть значимость традиций, которые должны передаваться из поколения в поколение, в пятом – ироническое отношение к земной жизни как к своеобразной трагикомедии.

Второй мотив, являющийся сквозным не только в этом цикле, но и в творчестве К. К. Случевского в целом, – это мотив неизбежности смерти, причем смерть рассматривается поэтом в нескольких значениях – это, во-первых, умирание души, то есть утрата ярких эмоций и сердечных стремлений, потеря жизненной энергии, во-вторых, разрушение когда-то величественных городов и, в-третьих, смерть физическая. В последнем случае тема смерти у поэта тесно связана с идеей вечности. В понимании К. К. Случевского, смерть и вечность тесно переплетаются,

а жизнь человека имеет глубокий смысл, недоступный в земном восприятии, но открывающийся за пределами земного бытия.

4.2 Система антиномий в поэтике цикла «Лирические»

В цикле «Лирические» в стихотворениях «Дай мне минувших годов увлечения...», «Не трогают меня: ни блеск обычный дня...», «На чужбине», «Разбитая шкуна», «Наш ум порой, что поле после боя...», «В немолчном говоре природы...», «Вдоль бесконечного луга...», «На мотив Микеланджело», «Мне грезились сны золотые...», «В деревне», «Острая могила», «Ночь и день», «Молодежи», «Шли путем неведомым...», «Камаринская», «Спетая песня», «Где нам взять веселых звуков...», «Ох! Ответил бы на мечту твою...», «Старый божок», «Анакреонтические хоры» отражаются два мира, реальный и иллюзорный, в различных интерпретациях.

В стихотворении «Дай мне минувших годов увлечения...» (впервые опубликовано в журнале «Книжки Недели» в 1892 году) присутствует противопоставление мира реального и былого. Лирический герой выражает сожаление об ушедших годах. Поэт, обращаясь к Богу, просит вернуть «минувших годов увлечения», «надежд зоревые огни», «юности светлого гения», «былые мятежные дни», «дум животворных и грез золотых», несмотря на то что в прошлом было немало ошибок и обмана: «Дай мне опять ошибаться дорогами...», «Дай мне восторгов любви с их обманами...» (I, 111). Все это когда-то наполняло жизнь смыслом, что подчеркивается яркими эпитетами: «зоревые», «светлого», «мятежные», «золотых», «животворных». Реальность текущего момента воспринимается лирическим героем негативно, так как в ней отсутствуют былые чувства и надежды, вся она пронизана скептическим знанием о жизни и окружающих людях: «...возьми всю уверенность знания; / Всю эту ношу убитых страстей, / Эту обдуманность слов и деяния / В мерном теченьи и в знаньи людей» (I, 111). По сути, в стихотворении выражается желание вернуть молодость в обмен на жизненный опыт.

В следующем произведении «Не трогают меня: ни блеск обычный дня...» (впервые опубликовано в первом собрании сочинений 1898 года) мотив неудовлетворенности реальностью выражается в мечте лирического героя о «неведомой дали, неведомой стране» (I, 118). К настоящему лирический герой равнодушен: «Не трогают меня: ни блеск обычный дня, / Ни слезы неудач, ни шум успехов разных – / Равно, мне чуждые – не трогают меня!» (I, 118). Реальная действительность наполнена суетой и «обманами безобразными», в ней «честность» и «доброта» – явление редкое, но желанное. Они представляются лирическому герою феноменами «неизвестного и чуждого нам света» (I, 118). Выдуманный мир, в котором «все добры, все искренно честны», видится герою «духовным оком» (I, 118). И все же, несмотря на пессимистическое отношение к действительности, преобладающее в первой части стихотворения, в окончании прослеживается мысль о возможности хотя бы в мечтах, «хоть только в чаяньи», «на краткий срок» обрести спокойствие и гармонию (I, 118). В произведении звучит мотив «небесных песен», который, как указывает Е.А. Тахо-Годи, перекликается со стихотворением М. Ю. Лермонтова «Ангел» [Тахо-Годи, 2004 с.686]. Как и у Лермонтова, у К. К. Случевского прослеживается тема человеческого одиночества.

В следующем стихотворении, названном «На чужбине» (впервые опубликовано в журнале «Книжки недели» в 1891 году), противопоставляются пространства Родины, связанное с прошлыми счастливыми моментами молодости, и чужбины, соотнесенное с настоящим. Стихотворение отражает чувства человека, оказавшегося вдали от Родины и вспоминающего о ней и своем прошлом. Образ часов напоминает лирическому герою о родной земле: «Ударил где-то час. Полночный этот бой походит / На тот знакомый мне приветный бой часов, / Что с церкви и теперь в деревню нашу сходит» (I, 119). Воспоминания о Родине воскрешают в сознании героя «картины прежних лет», противопоставленные трагедиям и катаклизмам реальности: «Во всём — печаль, разлад, насилье и тоска, / И только в вас одних покой и единенье...» (I, 120). В настоящее же время герой ищет покой в «мыслях», чувствах. Он спрашивает: «Но где же есть покой?» и на свой вопрос отвечает: «Там, где закончен путь: / В законченном былом и в памяти

былого» (I, 120). Этими строчками К. К. Случевский выражает мысль, что обрести покой в настоящем невозможно, он лишь в былом и в памяти былого.

В произведении «Разбитая шкуна» (впервые опубликовано в журнале «Русский Вестник» в 1879 году) также противопоставляются Родина и чужая земля. Образ корабля, разбитого и забытого на берегу наталкивает лирического героя на размышления о судьбе человека, который, сам того не ведая, совершает ошибки: «Тебя на жертву, на крушение, / На злую смерть любовь вела» (I, 125). Образ «разбитой шкуны» символизирует человеческую жизнь, наполненную горькими потерями и разочарованиями. Однако, помимо этого, стихотворение актуализирует антитезу дома и чужбины. Чужбина представляется как реальность: «Так далеко от колыбели / И от родимых берегов / Лежит она, как на постели, / В скалах, пугая рыбаков» (I, 125), «чужие вихри обвевают», «чужие волны песнь поют» (I, 125), тогда как дом видится «родимым» и «далеким», существующим лишь в воображении «кормчего»: «Он о далеком думал часе, / Когда судьба вернет домой!» (I, 125). Образ кормчего можно соотнести с человеком, который мечтает вернуться домой к любимой: «Он на любовь держал, на очи, / На милый лик, на поцелуй...» (I, 125). Так, чужая земля ассоциируется со смертью и забвением, а Родина – это пространство, связанное с любовью и домом.

В стихотворении «Наш ум порой, что поле после боя...», (впервые опубликованном в журнале «Всемирная Иллюстрация» в 1895 году) изображается противоречивый внутренний мир человека. К.К. Случевский, описывая «переживания человека», пытается «уловить “неуловимое”» и «рационалистически осмыслить» «иррациональное» [Федоров, с. 20].

На наш взгляд, первая часть стихотворения может трактоваться как противоборство различных, порой противоречащих друг другу мыслей в сознании человека: одни из них умирают навсегда: «Уходят сомкнутые убылью ряды...», другие нуждаются в помощи «санитара», третьи ждут «священника», надеясь на прощение: «Дает священник людям отпущенья – / Слоится дым последнего кажденья...» (I, 127). Эмоциональное звучание усиливается за счет сопоставления внутреннего противостояния с «кровавыми» картинами боевых действий:

«Повсюду видятся кровавые следы», «острый штык, омоченный в крови». Контрастом является образ «птички Божией», которая «Поет, счастливая, о мире и любви...» (I, 127), не обращая внимания на страдания и кровь. Е.А. Тахо-Годи видит в этом стихотворении К.К. Случевского переключку со строкой «Птичка Божия не знает ни заботы, ни труда...» из поэмы А.С. Пушкина «Цыганы» [Тахо-Годи 2004, с. 686]. Это в свою очередь переключается с проповедью Иисуса Христа: «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их» (Матф. 6:26). Кроме того, у К.К. Случевского образ Божьей птички символизирует творчество, «чудесный дар живого песнопенья» ...» (I, 127), которое бессмертно и существует как будто вдали от человеческих страстей и пороков. Вечная борьба добра и зла в душе человека – один из мотивов цикла «Лирические», который затем прозвучит в стихотворении «Ночь и день».

В произведении «В немолчном говоре природы...» (впервые опубликовано в журнале «Всемирная Иллюстрация» в 1897 году) продолжается тема осмысления феномена человеческого сознания. Если в предыдущем стихотворении смена противоречивых мыслей показывалась в образах умирающих на поле боя, то здесь умирающие мысли ассоциируются со скошенными цветами: «Коронки всех иван-да-марий, / Вероник, кашек и гвоздик / Идут в стога, в большой гербарий, / Утратив каждая свой лик!» (I, 128). Подобно Божьей птичке из предыдущего стихотворения обреченному на гибель миру сознания противопоставляются здесь «певцы воздушные полей», которые, не замечая «орудий смерти», «поют о чудных грезах мая, / О счастье, о любви живой» (I, 128). В стихотворении акцентируется внимание на таких контрастных понятиях как «рабство» и «свобода»: «Есть звуки рабства и свободы / В великом хоре голосов...» (I, 128). Мысли, которые зависят от реальной действительности, обречены на гибель, а свободное творчество не замечает смерти, продолжая создавать гармоничный мир счастья и любви.

В стихотворении «Вдоль бесконечного луга...» (впервые опубликовано в стихотворениях второй книжки в 1881 году в цикле «Мелкие стихотворения») вновь возникают образы цветов и косы, готовой их погубить. Автор сравнивает «два-три роскошных цветка», возвышающихся над другими, с двумя-тремя чувствами,

которые преобладают в характере человека: «В сердце людском чувств немало... / Два или три между них / Издавна крепко внедрились, / Стали ветвистей других!» (I, 129). Именно они первыми обречены на смерть, но вместе с ними погибнет в человеке и чувство живой жизни: «Если их вздумают вырвать – / Вырвут и жизнь заодно...» (I, 129). Эта мысль перекликается со стихотворениями «Дай мне минувших годов увлечения...» и «Не трогают меня: ни блеск обычный дня...», лирический герой которых потерял восторженные чувства, безумные желанья и чувствует равнодушие и презрение к окружающей действительности, как будто он лишился роскошных цветков, позволяющих ему ощущать полноту бытия.

Противопоставление действительности и внутренних чаяний человека возникает и в произведении «На мотив Микеланджело» (впервые опубликовано в стихотворениях 1880 года в разделе «Думы и мотивы»), проанализированном нами в параграфе 2.3 «Интермедийность как творческий феномен лирики К.К. Случевского». Это стихотворение, как писалось ранее, является поэтическим откликом К. К. Случевского на статую «Ночь» Микеланджело Буонарроти. Кроме того, в стихотворении звучат отсылки к стихам скульптора, являющимся ответом Джованни Строщи, с восхищением отозвавшегося о мраморном шедевре, увенчавшем гробницу в капелле Медичи во Флоренции. В переводе Ф. И. Тютчева четверостишие Микеланджело, написанное от лица статуи, звучит так:

Молчи, прошу, не смей меня будить.

О, в этот век преступный и постыдный

Не жить, не чувствовать – удел завидный...

Отрадно спать, отрадней камнем быть [Тютчев, с. 233].

К. К. Случевский в своем произведении воссоздает образ темной ночи, которая ассоциируется одновременно и с темнотой, и со свободой.

Стихотворение начинается с описания образа *ночи*: «О ночь! Закрой меня, когда – совсем усталый – / Кончаю я свой день» (I, 132). Обволакивая мраком все вокруг, ночь скрывает от лирического героя тюремные стены, пространство раздвигается, и уже не чувствуется границ: «Кругом совсем темно; / И этой темнотой как будто сняты стены: / Тюрьма и мир сливаются в одно» (I, 132). Но

даже эта темнота не может спасти лирического героя от душевной тоски. Герой не верит в возможность счастья и свободы. Он считает, что это лишь иллюзии, которые приводят к разочарованию и боли: «Боюсь пугать себя знакомым звуком цепи, – / Припав в углу, я, как и цепь, молчу...» (I, 132). Обретая возможность выхода за границы, лирический герой все-таки отказывается от этого: «И я могу уйти! Но не хочу свободы: / Я знаю цену ей, я счастья не хочу!» (I, 132). Он, как и статуя Микеланджело, хочет погрузиться в сон, чтобы не иметь «и проблеска сознания»: «Возьми меня, о ночь! Чтоб ничего ни видеть, / Ни чувствовать, ни знать, ни слышать я не мог» (I, 132). Лирический герой боится испытать боль и разочарование, поэтому он предпочитает оставаться в одиночестве и отчуждении. Он хочет, чтобы ночь лишила его чувств, мыслей и сознания. Так выражается идея отказа от действительности, поэт, вступая в диалог с художником эпохи Возрождения, выражает согласие с тем, что жизнь полна боли и разочарования и что лучший способ избежать их – это уйти в себя и забыть о мире.

Совершенно справедливо К.В. Ратников в своей статье «Ночная медитация в русской поэзии XVIII–XIX веков», исследуя образ «ночи», подчеркивает: «Для передачи состояния души, изнемогающей в плену у косного мира, Случевский обращается к интонационно-образному строю знаменитого четверостишия Микеланджело, широко известного в России по тютчевскому переводу» [Ратников, с. 69].

Произведение «Мне грезилась сны золотые...» (впервые опубликовано в стихотворениях 1880 года, в разделе «Думы и мотивы») вновь затрагивает проблему ухода от реальности в сновидения. Лирический герой, пробуждаясь от «золотых снов», видит мир «мрачным», «траурным» (I, 135). Но и пробуждение от «нехорошего сна» не дает герою оптимистично взглянуть на окружающую реальность: «Проснулся... на мир поглядел: / Задумчив и в траур окутан, / Мир больше, чем прежде, темнел» (I, 135). У героя возникает мысль о возможности преодоления абсурдной ситуации путем перестановки сна и реальности: на сны предлагается взглянуть как на правду, а на жизнь – «как на сон!» (I, 135). Так автор, оперируя образами сна и реальности, сопоставляет мир реальный и ирреальный.

Сон и реальность противопоставлены и в стихотворении «В деревне» (впервые опубликовано в журнале «Нива» в 1884 году). Здесь также возникает тема семьи. Основной мыслью, связанной с данной вечной темой, является общая концепция – в семье должны определяться и закладываться нравственные устои, общечеловеческие ценности, переходящие из поколения в поколение.

В стихотворении «В деревне» лирический герой представляет себя старым и немощным: «И мнится мне: иду дорожкой сада, / Мне не тяжел обычный полдня жар; / Иду нетвердо, опираться надо, / И сад не тот, и сам я слаб и стар»; «Туман какой-то лепится к глазам. / Из-под бровей, на лбу моем нависших, / Темней чем прежде кажет небосклон» (I, 136). Герой «одинок», дети повзрослели и покинули «отчее дупло», а строка «Семья, что дом мой оживляла...» (I, 136) подчеркивает авторскую мысль: дом не может существовать без живущих в нем людей, семьи, без них он кажется мертвым. Лирический герой вспоминает усопших людей: «Мелькают в мыслях сотни лиц почивших...» (I, 136) – и длинный стол, к которому давным-давно спешили близкие и родные «со всех сторон», чтоб дружно пообедать, пообщаться друг с другом и посмеяться: «Как было шумно, как мы хохотали...» (I, 136). И только в конце стихотворения мы понимаем, что лирический герой видел себя одиноким и старым лишь во сне, об этом говорит и ремарка исследователя Е.А. Тахо-Годи: «текст при первой публикации имел заглавие “Сон”» [Тахо-Годи, 2004 с. 687]. Сон помогает герою осмыслить свою любовь к близким, недаром пробуждение заставляет его ощутить счастье оттого, что он вновь видит свою семью: «Чу, колокол! Проснулся я – гляжу: / Кругом семья?! Я всех их расцелую!» (I, 136). Если в предыдущем стихотворении показано, что пробуждение лирического героя даже от «нехорошего» сна не приносит чувства облегчения, то здесь – прямо противоположная ситуация: проснувшись, герой испытывает счастье от того, что сон его оказался неправдой: на самом деле близкие люди рядом с ним и жизнь воспринимается в светлом ореоле.

В стихотворении «Острая могила» (впервые опубликовано в первой книге стихотворений 1880 года в разделе «Думы и мотивы») также представлены

антиномии. Здесь противопоставлены друг другу жизнь и смерть. Жизнь исполнена боли и страданий, а смерть дает долгожданный покой:

Для болевших умов, для страдавших душой

Приготовлен давно необъятный покой...

<...>

Чем печали сильней, чем страданья острей,

Тем покой необъятный вам будет милей!..

<...>

Жертвы зла и добра и несбывшихся снов...

Всем вам вечный покой от рожденья готов!.. (I, 139).

Земной жизни в «Острой могиле» противопоставлен иной мир, в котором человек наконец обретает величие: «Не велик, кто велик, а велик, кто умрет!» (I, 138). Возникшая в этом стихотворении антитеза земной юдоли и покоя в смерти является сквозной в цикле «Лирические», в частности проявится в стихотворении «Камаринская».

В произведении «Ночь и день» (впервые опубликованном в стихотворениях 1880 года, в разделе «Картинки и фантазии») поэт описывает смену дня и ночи, сопоставляя при этом два мира: добра и зла. В земном мире человеческих страстей и мрачных мыслей зарождается тьма: «Ночь зарождается здесь, на земле, между нами... / В щелях и темных углах, чуя солнце, таится» (I, 142), которая быстро распространяется, захватывая не только земное пространство, но и проникая «на небесные сени» (I, 142). Мраку противопоставлены яркие сияющие звезды, символизирующие светлые, добрые мысли и чувства. Образ дня становится символом Абсолютного добра, вступающего в борьбу с тьмой: «лучи» «чуть видными входят» «в сырость и холод», «первым из них погибать! – Им не спорить судьбою...» / «Но, чем светлее, тем больше их бьется с тенями» (I, 142), и зло, как и ночь, закономерно сменяющаяся дневным светом, должно уйти, побежденное добром: «И воцаряется день и его красота...» (I, 143). Подобное прочтение стихотворения в русле извечной борьбы Божественного света и тьмы складывается благодаря последним строчкам, отсылающим к мистерии смерти и воскресения

Христа: солнце, символизирующее победу жизни над смертью, «озаряет погибшего за ночь Иуду, / И, по дороге к селу Эммаусу, – Христа!» (I, 143). Так, в контексте христианского мировосприятия, возникают новые ассоциации с образами ночи и дня: ночь символически соотносится с предательством и злом, а день – с Божественным светом, Христом, добром.

В следующем стихотворении «Молодежи» (впервые опубликовано в журнале «Всемирная иллюстрация» в 1871 году, при подготовке издания 1898 года первоначальный текст подвергся изменениям) вновь, как и в проанализированных выше произведениях цикла «Лирические», поэт противопоставляет мир реальный и иллюзорный. В первом четверостишии возникает образ «отцов», которые были когда-то полны надежд, но «повстречали – только сны» (I, 146). Их сменяет новое поколение, также входящее в жизнь с надеждами: «Мы отошли, – и вслед за нами / Вы тоже рветесь в жизнь вступить» (I, 146). Сны и надежды юности противопоставлены скептицизму зрелости. Как и в стихотворении «Мне грезились сны золотые...», образы снов и реальности меняются местами, реальность иллюзорна, подобно сну, поэтому в стихотворении «Молодежи» звучит вывод: «Волхвы давно оповестили, / Что мир составился из снов!» (I, 146).

В произведении «Шли путем неведомым...» (впервые опубликовано во второй книге стихотворений в 1881, в цикле «Мелкие стихотворения») изображается таинственный внутренний мир человека, о котором К.К. Случевский говорит с особым трепетом: «В сердце человеческом / Есть обетованные / Тропочки закрытые» (I, 147). «Закрытые» и «безымянные тропочки» «в сердце» – это, по мысли поэта, пути, по которым идут глубоко скрытые, не всегда осознаваемые человеком, но в то же время обладающие несомненной ценностью, чувства: «Чувства безымянные, / Сироты бездомные, / Робкие, пугливые, / Иногда нескромные...» (I, 147). Богатый и ранимый внутренний мир человека противопоставлен в контексте всего цикла «Лирические» внешнему реальному миру, который чаще представляется как иллюзия и сон.

В стихотворении «Камаринская» (впервые опубликовано в стихотворениях 1880 года, в разделе «Думы и мотивы») противопоставлены пространства жизни,

исполненной страданий и боли, и смерти, несущей освобождение. Стихотворение отражает негативное отношение автора к существующей реальности. В своей вступительной статье «Поэтическое творчество К.К. Случевского» А.В. Федоров пишет следующее: «Из отрицательного отношения к действительности возникает насмешливое признание превосходства смерти. Всего ярче оно сказалось в стихотворении «Камаринская» – в словах, которыми обмениваются только что покинувшие жизнь больные и сумасшедшие («Не вернуться ли нам жить?» – «Ой, не хочу! Из покойничков в живые нам не лезть. Знаем, видим – лучше смерть, как ни на есть!»). Несмотря на то, что речь здесь идет о бессмертных «душах», стихотворение чуждо какой бы то ни было религиозности» [Федоров, с. 27]. К.К. Случевский представляет жизнь как сумасшедший дом. Земля, по авторскому замыслу, – юдоль изгнания, юдоль непрекращающихся страданий и постоянного смятения: «Столько горя, нужды, столько лжи кругом» (I, 152). Смерть же воспринимается в радостном свете: «души» умерших людей «были веселы, покончивши страдать, / Шли, как будто бы готовились плясать» (I, 152).

В стихотворении используется кольцевая композиция, последняя строфа содержательно повторяет первую, однако, если в конце первого четверостишия стоит точка, то завершается произведение многоточием. Это свидетельствует о неравнозначности звучания одинаковых фраз. Начальное четверостишие однозначно указывает на веселые настроения умерших, покинувших безумный мир. Финальная же строфа не имеет такой однозначности, многоточие подчеркивает двойственность и сомнения, действительно ли смерть может дать освобождение.

Стихотворение «Спетая песня» (впервые опубликовано в журнале «Складчина» в 1874 году) отражает мечты поэта о мире и покое. Спетая песня становится символом души, воплотившейся в творчестве. Образ песни персонифицирован, она посланница в иной мир, идущая «вслед за светом гаснущего дня», чтоб найти умиротворение. Автор выражает надежду на то, что душа найдет покой и мир там, «где нет скорбей и страданий» (I, 154). В стихотворении «Спетая песня» противопоставляются два мира: земной, реальный,

который описывается лишь штрихом и присутствует в строке: «Скорбь земли за далью не слышна!», и иной, вечный, в котором воплощенные в творчестве мысль или чувства обретают «покой неизъяснимый» (I, 155).

Противопоставление реального, земного существования и идеального, недоступного современному человеку мира присутствует в стихотворении «Где нам взять веселых звуков...» (впервые опубликовано в стихотворениях первой книжки 1880 года, в разделе «Думы и мотивы»). Мир, в котором обречен жить лирический герой, полон грусти и страданий, в этой «вечной повести страданий» (I, 157) не может родиться веселая песня. Но поэт верит в то, что наступит другое время, в котором не будет лжи и горя: «Будем верить: день тот глянет, / Ложь великая пройдет, / Горю в мире тесно станет» (I, 157).

В стихотворении «Ох! Ответил бы на мечту твою...» (впервые опубликовано в стихотворениях первой книжки в 1880, в разделе «Думы и мотивы») мир мечты и желаний противопоставлен мрачному настоящему. Лирический герой не чувствует «добрых сил», не способен испытать счастье: «загубила жизнь добрых сил семью» (I, 158). В произведении ощущается грусть и разочарование в жизни. Сердце сравнивается с «усыпальницей», в которой спят «лучшие силы», дававшие в прошлом надежду на счастье. На существование мира мечты указывают строчки: «Дай мне ту мечту, мысль счастливую, / Засветившую мне в пути» (I, 158), а также упоминание о «зарницах», которые лишь на мгновение глянули в жизнь, но «мрак земли» их погасил.

В стихотворении «Старый Божок» (впервые опубликовано в стихотворениях 1880 года в разделе «Картинки и фантазии») противопоставляются пространство забытого, языческого прошлого, которое воплощается в образе валяющегося в траве смеющегося Божка, и людской мир, полный ограничений и условностей. «Божок» изображен как посланник естественного порядка и природы, он существует вне норм и обычаев: «Всем обычаям наперекор чудит, / Ограничений не ведая в свободе» (I, 174).

Заключительное стихотворение цикла «Лирические» «Анакреонтические хоры» (впервые опубликовано в первом собрании сочинений 1898 года) по своему

настроению противопоставлено предыдущим произведениям, в которых земная жизнь представляла исполненной страданий, разочарования и иллюзий. Возникающая в стихотворении антитеза дня и ночи, сквозная в цикле, здесь прочитывается по-новому. День – это время повседневных забот, а ночь – время удовольствий: «Дню – все заботы! / Ночи – восторг!» (I, 179). Атмосфера праздника и празднования в пространстве ночи противопоставляется по содержанию таким стихотворениям, как «На мотив Микеланжело», «Ночь и день», в которых ночь символически соотносится с идеей ухода от гнетущей реальности и с темными страстями в душах людей.

В стихотворении продолжается мысль «Старого Божка», в котором поэт также декларировал философию наслаждения естественной жизнью, игнорирующей все ограничения: «Мир нам не келья, / Кто тут монах?» (I, 179).

Таким образом, в цикле «Лирические» присутствует целая система антиномий, раскрывающих противоречивое мироощущение К.К. Случевского. Сквозными являются следующие антиномические пары: былое / реальное, молодость / зрелость, мир мечты и творчества / мир реальности, действительность / сон, добро / зло, свобода / ограниченность, внутренний мир / внешняя реальность, жизнь / смерть, праздник / повседневность. В предыдущем параграфе мы уже отметили, что прошлое и настоящее, молодость и зрелость противопоставляются друг другу.

С былым и молодостью связаны яркие чувства, высокие стремления, светлые воспоминания, которые недоступны в настоящем. Лирический герой готов вернуться к ошибкам и заблуждениям молодости, так как умудренный опытом человек испытывает лишь разочарование и не способен наслаждаться жизнью.

Реальная действительность, земное бытие воспринимаются в негативном ключе: это мир, наполненный болью и страданиями. Оппозицией этому миру у К.К. Случевского являются творчество, мечта, любовь, свобода, свет, добро, богатый и ранимый внутренний мир человека. С одной стороны, во многих произведениях отражается чувство недовольства жестокой реальностью, уничтожающей лучшие чувства и стремления человека, лишаящей его надежд, ограничивающей его

свободу. С другой – предлагаются различные пути ухода от реальности. В мечтах и грезах лирический герой К.К. Случевского представляет неведомую страну, в которой царят добро, искренность и честность, так мечты спасают от негативных мыслей и чувств. Также спасением от жестокой реальности могут стать воспоминания о былом, о доме, о Родине, о любви. Кроме того, жизни, наполненной болью и страданиями, противопоставлена смерть, несущая освобождение и долгожданный покой.

Сон, как противопоставление действительности, рассматривается в мироощущении К.К. Случевского многоаспектно. Сон, с одной стороны, является способом уйти от реальности, погрузиться в мир иллюзий, с другой – пробуждение от сна может оказаться спасительным, если во сне представлялась одинокая старость, болезнь. Во многих стихотворениях сама реальность изображается как иллюзия и сон. Также многоаспектно раскрывается феномен ночи. С одной стороны, ночь – спасение от реальности и уход от боли и разочарований дневной жизни, время праздника и наслаждений, с другой – это время распространения темных теней, страстей, зла, предательства, которые должны быть побеждены силами божественного света.

Антиномичное мировосприятие позволяет К.К. Случевскому раскрыть многогранность человеческих чувств и мироздания в целом.

4.3 Мифопоэтическая картина мира К. К. Случевского в цикле «Лирические»

Особое место в цикле «Лирические» занимают стихотворения, в которых дается авторская интерпретация мифологических сюжетов, образов и мотивов и раскрывается авторская мифологическая картина мира: «Кариатиды», «На мотив Микеланджело», «Миф», «Острая могила», «Подражание Апокалипсису», «Старый божок», «Студенческие рифмы», «Искусственная развалина», «Анакреонтические хоры».

В анализируемых текстах К. К. Случевского присутствует ориентация на шедевры мировой скульптуры и искусства, показывающие, с одной стороны, преемственность древней античной гармонии и искусства более поздних веков, с другой – раскрывающие стоическое и одновременно пессимистическое мироощущение поэта. Это произведения «Кариатиды», «На мотив Микеланджело». Кроме того, можно выделить произведения, связанные с христианской этикой и эстетикой: это стихотворения «Ночь и день» и «Подражание Апокалипсису». В стихотворении «Миф» эсхатологическая концепция поэта представлена не только в контексте библейской символики, но и в соотношении с языческой мифологической традицией. Авторское мировосприятие, опирающееся на древнейшие архетипы, раскрывается в «Острой могиле». Но для К. К. Случевского оказывается важным не просто отразить свое трагедийное мироощущение, но и показать другую сторону жизнеустройства – его комичность, карнавальность, что приводит к созданию трагедийных текстов, иронически обыгрывающих мифологические образы и сюжеты: «Старый божок», «Студенческие рифмы», «Искусственная развалина», «Анакреонтические хоры». В результате возникает гипотеза, что авторская мифологическая концепция мира предстает противоречивой и в какой-то степени оксюморонной: в серьезном ключе, раскрывая стоическое мироощущение поэта, и в ироническом плане, снижающем трагедийность авторского мировосприятия. Сама жизнь видится поэту как сочетание несочетаемого, как переплетение красоты и безобразия, добра и зла, трагического и смешного.

Рассмотрим, как реализуется данная концепция в цикле «Лирические». Первый блок стихотворений «Кариатиды» и «На мотив Микеланджело» – это отклик на скульптурные произведения искусства, прочитываемые К.К. Случевским в мифологическом ключе.

В стихотворении «Кариатиды» воссоздается образ *кариатид*. В Древней Греции это жрицы храма Артемиды в Кариях в области Лаконика, а в искусстве – «скульптурное изображение стоящей женской фигуры, которое служит опорой балки в архитектурном сооружении» [Большая советская энциклопедия]. С одной стороны, внешний облик этих стражей богатых «хоромов» символизирует

физическую силу, о чем свидетельствуют их «могучие руки», им «на плечи оперлись колонны» (I, 130). Кариатиды отражают и духовную мощь: они «выносят свой позор», «никого ни о чем не попросят», «не шлют дерзких речей», терпеливо переносят непогоду, что характеризует их устойчивость и смирение перед судьбой. С другой стороны, поэт наделяет скульптурный образ кариатид человеческими чувствами, подчеркивая в их глазах «выражение тоски и обиды», указывая на их внутреннее несогласие с той ролью, на которую их обрекли: «В лицах их – выражение муки, / В грудях их – поглощенные стоны» (I, 130). Образ мифологических жриц Кариатид символически отражает состояние человека, вынужденного терпеливо сносить духовные и физические муки и стоически переносящего выпавшие на его долю страдания.

Идея ухода из действительности в защищенное пространство сна или временного небытия звучит в произведении «Миф», героем которого является старец Миф, закрывшийся от окружающего мира в горе и ожидающий возвращения хаоса на землю. Е. А. Тахо-Годи указывает в примечаниях, что «образ спящего в горе старца-мифа отсылает к немецкой “Народной книге о Фридрихе Барбароссе”», содержащей предание о Барбароссе, который не умер, а спит в горе и ждет своего часа [Тахо-Годи, 2004 с. 687]. Миф жаждет слияния с природой, но не в настоящем ее бытии, а в хаосе. Он удалился от солнца, бездвижно «в кольчуге сидит, волосами оброс» и «желает, и ждет, чтобы прежний хаос / На земле, как бывало, настал...» (I, 133). Статичному старцу-Мифу противопоставлена динамичная природа: холодный туман летит и клубится, «встревоженный лес» играет на скрипящих корнях, как на органе, каждый камень в горах откликается на зов облаков. Так рисуется картина природного мироздания, в котором все пребывает в динамике и взаимосвязи: корни, лес, горы, облака. Природные образы персонифицируются, что характерно для мифологического космоса. Живущий за стенами горы мир встревожен «холодным» туманом. В мифологическом ключе трактуется К.К. Случевским и время. Об особенностях отражения времени и пространства в мифе Ю. М. Лотман писал: «Время мыслится не линейным, а замкнуто повторяющимся, любой из эпизодов цикла воспринимается как многократно

повторяющийся в прошлом и имеющий быть бесконечно повторяться в будущем» [Лотман, с. 670]. Случевский отмечает, что старец-Миф ждет возвращения «прежнего хаоса», то есть время в художественной картине мира поэта повторяющееся, цикличное. Возникает также параллель между временем мифологическим и историческим. Как старец-Миф скрылся от мира в горе, как в XVI веке скульптор эпохи Возрождения подчеркивал отрадность сна по сравнению с бурной, «преступной» и «постыдной» действительностью, так и в конце XIX века человек стремится укрыться от мира в ночном мраке: свобода, счастье, сознание, чувства – все это для него встревоженный мир, в который ему не хочется возвращаться.

Мифопоэтическая концепция трагедийного авторского мировосприятия продолжает раскрываться в стихотворении «Острая могила», которое уже исходя из символического названия обращено к теме смерти и вечности. Словосочетание «острая могила» ассоциируется с древними могильными холмами и пирамидами, служащими надгробиями для умерших правителей и воинов. У К. К. Случевского – это одинокое надгробие с возвышающимся над ним крестом: «Холм, острый холм! Быстролетный песок, / Что ты стоишь под крестом одинок? / Подле холмов из таких же песков, / Только не видно над ними крестов!» (I, 138). Тот факт, что описываемый холм сопровождается характеристикой «быстролетный песок» и в то же время имеет крест в отличие от других окружающих его холмов, воспроизводит мысль о том, что время, с одной стороны, быстротечно, а с другой – устремлено в небеса, в вечность, о чем свидетельствуют как эпитет «острый» и символическая деталь – возвышающийся над холмом крест, так и строки: «И, понятны душе, но незримы очам, / Думы выются с тебя и плывут к небесам...» (I, 138). Кроме того, крест в мифопоэтической традиции «выступает как геометризованный вариант древа мирового <...>, но с обостренной антропоцентрической идеей» [Мифы народов мира, с. 556], так как символически соотносится также с человеческим телом. Крест является также и символом страданий и очищения, смерти и воскресения: «человек (или божество), висящий на кресте и раскинувший руки по сторонам, <...> умирает, чтобы через крестные мучения и крестную смерть

возродиться к новой (вечной) жизни» [Мифы народов мира, с. 556]. Обозначенные смыслы раскрываются в произведении К. К. Случевского далеко не полной мере, а в контексте проанализированных выше произведений обретают явно трагедийное звучание, так как ни о каком воскресении страдавшего в земном бытии человека у поэта речь не идет. Холм становится лишь местом упокоения: «Для болевших умом, для страдавших душой / Приготовлен давно необъятный покой...»; «Чем печали сильней, чем страданья острей, / Тем покой необъятный вам будет милей!..» (I, 138) Крест в таком прочтении становится лишь символом человеческих страданий, а холм – символом успокоения. Но этому холму дано право стать и алтарем, что в христианском прочтении означает «восточную возвышенную часть храма», а в языческих обрядах – «жертвенник» [Ожегов, Шведова, с. 22]: «Никому не дано так, как людям, страдать, / Оттого никому так глубоко не спать! / Оттого-то и холм, бывший только холмом, / Став могилой – становится вдруг алтарем!..» (I, 138) В авторском мировосприятии холм, обретший статус алтаря и давший успокоение всем страждущим и обиженным, – это однозначно не священная часть храма, а жертвенник, а все успокоившиеся в нем души, посылающие свои думы в небеса, – бесконечные жертвы, приносимые на этот алтарь и получающие наконец-то «вечный покой».

В двойственном ключе прочитываются и символические строки: «А кипарисы твои – чернобыл! / Тени Бог дал – будяков насадил!» (I, 138). Здесь можно выделить такие традиционные мифопоэтические образы, как «кипарис» и «тень», а также совсем редкие для поэзии лексемы «чернобыл» и «будяки». Образ *кипариса*, с одной стороны, является символом вечности и духовной прочности, так как это вечнозеленое дерево и обладает способностью сохранять свой цвет и великолепие в любое время года и даже после смерти. А с другой – кипарис является «деревом печали» [Мифы народов мира, с. 533]. «Тень» также может трактоваться многозначно: это и благодатное явление, так как тень защищает от неблагоприятных жизненных обстоятельств, подобно тому как «произрастил Господь Бог растение, и оно поднялось над Ионою, чтобы над головою его была *тень* и чтобы избавить его от огорчения его» (Иона 4:6); это и земная жизнь

человека, проходящая как тень: «потому что странники мы пред Тобою и пришельцы, как и все отцы наши, как *тьнь* дни наши на земле, и нет ничего прочного» (1Пар 29:15); это и символ смерти: «Лицо мое побагровело от плача, и на веждах моих *тьнь* смерти» (Иов 16:16). Чернобыл – это «разновидность полыни» [Ожегов, Шведова, с. 881], а полынь как трава, горькая на вкус, в мифопоэтике имеет весьма неоднозначные трактовки. Полынь в библейском контексте – символ наказаний грешников. В пророчестве Иеремии об этом сказано, что оставивших закон Божий Господь накормит полынью: «И сказал Господь: за то, что они оставили закон Мой <...> Я накормлю их, этот народ, полынью, и напою их водою с желчью» (Иер.9:13–15). В Апокалипсисе полынь – символ смерти: «Имя сей звезде “полынь”; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки» [Откровение Иоанна Богослова. 8:10–11]. В римской традиции полынь (*Artemisia absinthium*) связана с богиней Артемидой, была священным растением и называлась «матерью трав». Известны также целебные свойства полыни, нередко ее использовали и как оберег от сглаза и других неблагоприятных воздействий. Будяки – «сорная трава с колючими листьями» [Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона]. В свете всех обозначенных выше значений складывается весьма противоречивая картина мира К.К. Случевского: кипарисы оборачиваются полынью, а тени, которые могли бы дать спасение от жары, исходят от колючей сорной травы. Здесь все связано воедино, соединились в одном пространстве полезные травы и сорняки, смерть и вечность, наказание и исцеление, печаль и горечь.

В цикле «Лирические» также присутствуют стихотворения, ориентированные на библейские сюжеты: «Ночь и день» и «Подражание Апокалипсису». О. В. Мирошникова подчеркивает, что «раздумья над сущностью современной действительности заставили Случевского неоднократно обращаться к тексту и контексту Библии, к апокрифическим сказаниям и т. д. в целях осуществления собственного замысла художественного моделирования мира» [Мирошникова, 1989 с. 51].

Отражение авторской модели мира продолжается в произведении «Подражание Апокалипсису», впервые опубликованном в собрании сочинений 1898 года. Стихотворение связано с эсхатологическими мифами, повествующими «о предстоящем конце мира» и содержащими «пророчества о будущем конце света» [Мифы народов мира, с. 1126]. Различают индивидуально-личностную и универсально-историческую эсхатологию. Индивидуально-личностная эсхатология – о смысле человеческой смерти и о посмертной судьбе человека, универсально-историческая – это учение о грядущем конце мировой истории, о гибели нынешнего мироздания и о том, что за этой гибелью последует [Петров, с. 16–17]. Стихотворение К. К. Случевского ориентировано на универсально-исторический контекст, так как повествует о крушении макрокосма и «открыто корреспондирует с философской и социально-исторической проблематикой эпохи 1880-х годов» [Мирошникова, 1989 с. 44], эпохи политической реакции в России, повлекшей ужесточение цензуры и другие ограничения. Именно в это время в лирике поэта «усиливаются настроения скептицизма и пессимизма» [Мирошникова, 1989 с. 44]. Отметим, что проанализированное ранее стихотворение «Ночь и день» было написано в 1880 году и в цикле «Лирические» располагается раньше, чем «Подражание Апокалипсису». Если в первом произведении автор показывает торжество Света, то во втором, идейно соотнесенном с эпохой общественной реакции, он обращается к мотивам, воспроизводящим гибель мироздания. «Подражание Апокалипсису» начинается с описания образа *ночи*, характеризующейся как «тяжелая, глухая» (I, 168). В словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой слово «глухая» в подобных сочетаниях («глухая улица», «глухая пора») трактуется как пространство «без проявлений жизни» [Ожегов, Шведова, с. 133]. В мифологии ночь означает «гибель растительного мира» [Мифы народов мира, с. 503]. «Тьме безвременья» противостоят светлые паникадила («Над тьмой безвременья, на привесях бесчисленных / Блестало множество больших паникадил» [Случевский, с.168]), которые, как замечает исследователь С. Л. Слободнюк, свидетельствуют о «божественном происхождении пламени» и должны указывать «на христианскую

природу Апокалипсиса Случевского» [Слободнюк, с. 73]. Однако, сопоставляя текст стихотворения К. К. Случевского с Откровением Иоанна, С. Л. Слободнюк выявляет расхождения в текстах и подчеркивает, что целью поэта было «под видом подражания Иоаннову Откровению представить понимающему читателю новую эсхатологическую систему» [Слободнюк, 2021 с. 73]. Как правило, в эсхатологических текстах повествуется не только о гибели мироздания, но и о появлении нового, лучшего мира: «Эсхатология как система представлений о грядущей гибели и последующем возрождении мироздания сформировалась в рамках мифологической системы мышления в форме эсхатологического мифа. Впоследствии эсхатологические представления получили активное развитие в рамках религиозных систем, при этом эсхатологический миф стал важной, а в ряде случаев – и ключевой частью религиозной мифологии» [Петров, с. 7]. О лучшем мире для праведных христиан говорит и Иоанн Богослов. У К. К. Случевского же все «прежние» обречены на гибель. Всемогущий «Глас» провозглашает: «И он других создаст, а прежних уничтожит», – и пророчество сразу же исполняется, гаснут паникадила и исчезают записанные на «живых письменах» имена, так как, по свидетельству Великого Голоса, «иначе на людей не отыскать управы, / Иначе не смирить их поврежденный ум...» (I, 168).

Человек в картине мира К. К. Случевского представлен негативно, земная жизнь наполнена пороками и страданием, а смерть рассматривается поэтом как долгожданное успокоение, при этом отсутствует мысль о воскресении в каком-то лучшем мире, поэтому и старец-Миф ждет не возрождения мира, а возвращения хаоса. Светлые мотивы звучат лишь в отношении образа Христа, преодолевшего мрак и смерть, но для обычного грешного человека подобная судьба в художественной концепции К. К. Случевского не предусмотрена. Это приводит поэта к мысли о том, что вся жизнь – лишь насмешка, ирония над человеком, поэтому завершают цикл «Лирические» произведения как иронического, так и мажорного звучания: «Старый божок», «Студенческие рифмы», «Искусственная развалина», «Анакреонтические хоры». Художественная задача этих стихотворений – снять излишнюю трагедийность мироощущения, предложить такой подход к

земному бытию, который не заикливается на страданиях, а предлагает наслаждаться жизнью, подобно эпикурейцам.

В стихотворении «Старый божок» описывается фигурка языческого «божка», который «валяется» около языческой божницы: «Он без ног, а все ему живется! Старый баловень неведомых людей / Лег в траву и из травы смеется» (I, 174). Сниженный образ Божества отнюдь не умаляет его значения в жизни людей, так как к месту поклонения приходят женщины «на нежные свиданья», а «божок», не ведающий ограничений в свободе, совершает тайные венчанья и тем самым «служит матушке-природе» (I, 174). В этом произведении звучит мысль о свободе и наслаждении естественными чувствами. Концепция страданий и смерти уходит на второй план и возникает идея наслаждения теми благами, которые дала человеку матушка-природа.

Продолжается эта мысль и в стихотворении «Студенческие рифмы», в котором поэтическая игра с античными реалиями и мотивами позволяет подчеркнуть антитезу абстрактного книжного и эмоционального «живого» мира, что отражается в снисходительном и ироническом отношении лирического героя как к великим писателям: «Ну вас совсем, надоевшие мне фолианты, / Тациты, Канты, Виргилии, Данты и Бокли!» (I, 175), – так и к научным системам и «схемам», которые ассоциируются с «софистами»: «Милая ждет... Дождик только что лил, и без схемы / Все окропил. Знаю: капли дождя не софисты, / Ежели блещут – не лгут и горят без системы» (I, 175). Любовь, как считает автор, поможет забыть скучные «системы»: «Что ж, и с чего я начну забывать, дорогая, / Здесь, на вечерней заре, в свежей, мягкой постели» (I, 175). Эти строки, по мнению Е. А. Тахо-Годи, не что иное как «описание ложа любви Геры и Зевса в “Илиаде” Гомера: “Быстро под ними земля возрастила цветущие травы, / Лотос росистый, сафран и цветы гиацинты густые...”» [Тахо-Годи, 2004 с. 691]. Еще одна отсылка к античности – ироническое упоминание о богинях Олимпа, которые «скинут: / Пояс – Венера, Диана – свою диадему, / Третья ж, Юнона, супружеский долг забывая, / Будет служить в элевзинской мистерии мая» (I, 175). В комментариях к стихотворению Е. А. Тахо-Годи, поясняя этот фрагмент, отмечает, что в «Илиаде» Гомера пояс богини любви

Афродиты выпрашивает Гера, чтобы обольстить своего супруга Зевса. Диана в римской мифологии богиня-девственница, а Юнона – «одна из верховных богинь в римской мифологии, всегда соблюдавшая верность своему супругу Юпитеру» [Тахо-Годи, 2004 с. 691]. Образ античных богинь в стихотворении К.К. Случевского намеренно снижен, лирический герой боится спугнуть свою возлюбленную, над которой могут подшутить («Только не вздумал бы кто позлословить на тему...» (I, 175), сравнив ее поведение с нелюбезным поведением богинь. В целом стихотворение отражает гедонистическую идею о наслаждении жизнью и имеет эротический подтекст, скрытый в аллюзиях на античные образы.

Ирония над трудами человека, которым противопоставлена естественная стихия природы, звучит в стихотворении «Искусственная развалина». К. К. Случевский показывает, как нелепая постройка, возведенная когда-то человеком, была доведена до совершенства, казалось бы, разрушающими силами природы: время многое поломало, покосило постройку, снесло арку и карниз, дождик смыл углы, камни заросли плющом и тернием. В результате получилась настоящая, а не искусственная развалина. В авторской концепции, представленной в стихотворении, в новом контексте звучит миф о руинах, созданный в XVIII столетии. Как пишет И. Б. Томан, руины, мода на которые появилась в Англии, а затем повсеместно распространилась в Европе и проникла в Россию, «должны были навевать мысли о всепобеждающем времени и могущественной мудрой природе, которая как бы принимает и растворяет в себе все людские деяния» [Томан]. Развалины искусственно возводились в парках, в России дворяне предпринимали строительство руин в своих имениях по примеру императрицы Екатерины II, которая в 1771 году в честь победы над Османской империей воздвигла спроектированный архитектором Георгом Фельтеном аллегорический павильон в форме руинированной башни с крепостной стеной. «Башня-руина» в данном случае является символом победы, памяти о прошлом. Руины в имениях знати XVIII–XIX вв. строились также, чтобы вызывать философские размышления о бренности и скоротечности человеческой жизни.

В стихотворении К. К. Случевского развалина, созданная когда-то человеком, выглядела бы весьма «глупо», если бы над ней не потрудились время и природа. Поэт иронизирует над идеей эстетов, придумавших возводить руины, и показывает, что естественное течение времени все расставляет по местам. Развалина, обдуваемая ветрами, орошенная дождями, согреваемая солнцем, является гармоничным местом обитания растительного и живого мира: ива, наклонив ветки к земле, выражает состояние грусти; «Совушка-вдовушка в трещине гнездышко свила» и плачет о своем покойном муже; «Стала в развалине совушка вещей душою» (I, 176). Автор считает, что время и природа могут создать более прекрасное творение, чем человек: «Ну и красивой же вышла развалина, право! ...» (I, 177). В стихотворении автор иронизирует над мифом о руинах, считая глупым и бессмысленным возведение построек, которые должны указывать на бренность всего сущего. Развалина, гармонично слившаяся с живой природой, олицетворяет триумф природы и времени, их могущество.

Цикл «Лирические» завершается небольшим циклом из двух стихотворений «Анакреонтические хоры», которые отсылают к древнегреческому философу Анакреонту. Осознавая неотвратимость старости и смерти, философ не желал предаваться унынию, а, наоборот, призывал проводить дни в веселье и наслаждаться теми радостями, которые дает жизнь: любовью, пирами, свободой от властей. В микроцикле К. К. Случевского также звучит призыв наслаждаться пиром и любовными утехами. Как и в стихотворении «На мотив Микеланджело», здесь возникает образ ночи, но если лирический герой, сравнивавший себя со статуей, созданной великим скульптором, стремился скрыться от мира, ничего не видеть и не чувствовать, то в «Анакреонтических хорах» ночь становится тем временем суток, когда можно свободно пить вино и веселиться: «Други! Ночи половина / Шумно в вечность отошла... / Ты гуляй, гуляй братина, / Искрометна и светла!»; «Дню – все заботы! / Ночи – восторг! <...> Женские очи / Смотрят вокруг нас; / Час поздний ночи, / Радостный час...» (I, 178–179). «Анакреонтические хоры», таким образом, предлагают альтернативный стоической концепции смирения и принятия

страданий способ существования – не воспринимать мир трагически, а получать удовольствие от тех благ, которые дает земная жизнь.

Таким образом, в цикле «Лирические» К. К. Случевский обращается к древнегреческим, древнеримским, языческим и христианским образам и мотивам, эсхатологическим мифам, архетипам дня и ночи, солнца и тьмы, воспроизводя собственную концепцию мироздания, отразившую его скептическое восприятие земного существования человека, которому противопоставлены гармония природы и искусства и вера в силу духовной красоты Христа. В авторском мировосприятии сталкиваются друг с другом самые различные философские идеи: это и стоическое принятие страданий и тяжелой судьбы, это и уход от боли и разочарований в сон и вечный покой, это и осуждение «поврежденного ума» людей, не достойных возрождения в лучшем мире, это и призыв наслаждаться радостями земного бытия. Тот факт, что все эти идеи объединены в одном цикле, подтверждает высказанную в начале исследования гипотезу о противоречивости авторской мифологической концепции мира, в которой сталкиваются серьезное и смешное, трагическое и ироническое, переплетаются красота и безобразие, добро и зло, страдание и веселье, разочарование и наслаждение. Таким видится поэту мироздание, многие его произведения отражают упадническое сознание эпохи «безвременья» 1880–1890-х годов, но К. К. Случевский не ограничивается только скептическим взглядом на человека и земную жизнь, в его концепции присутствуют и иные возможности, недаром финальным микроциклом «Лирических» становятся «Анакреонтические хоры», прославляющие радости земного бытия.

4.4 Осмысление феномена искусства и творчества

Тема искусства представлена в цикле «Лирические» К.К. Случевского произведениями «Три грации», «Бандурист», «Спетая песня», «Про старые годы», «Где нам взять веселых звуков...», «Нет, жалко бросить мне на сцену...»

Стихотворение «Три грации» впервые опубликовано в первом собрании сочинений 1898 года и посвящено живописному виду искусства. Заглавие

произведения указывает на картину «Три грации», которая является всемирно известной, ее писали такие известные художники, как Боттичелли и Рафаэль, Корреджо, Тинторетто и Рубенс. Стихотворение «Три грации» отсылает к римской мифологии, в которой грации соответствуют греческим харитам и означают «благодетельных богинь, воплощающих доброе, радостное и вечно юное начало жизни» [Мифы народов мира, с. 1048]. Данное стихотворение соотносится с римской мифологией не напрямую, оно является поэтическим откликом на живописное полотно «Три грации», о чем свидетельствует авторское пояснение «К картине». К какому именно шедевру изобразительного искусства обращено произведение К. К. Случевского, неясно, но поэтом указываются отдельные детали, характерные тому художественному полотну, на которое дан лирический отклик: «великим промахом художника» К. К. Случевский считает то, что грация на картине «... в гиматион одета» и скрывает «прелесть форм от солнечного света / От любопытствующих, жаждущих очей» (I, 162). Для искусства Древней Греции, по мнению поэта, такой образ был бы неестественен: «Такие странности едва ли там случались». Но внешние условности для поэта уже не важны, потому что главным является не название картины, которое художник «дал спроста» («Не грации они! / Зови – прелестницы, весталки иль гетеры, / Зови – три душеньки, коль хочешь!» (I, 162)), а возвышенное эстетическое чувство, исходящее от произведения искусства, на котором «в живых чертах сказались / Таинственных сестер и мощь, и красота!» (I, 162) С точки зрения К. К. Случевского, фигуры «трех граций» даже в неклассическом изображении отражают гармонию между вечно юным началом жизни, милостью и добротой, а образы, воссозданные художником, достойны восхищения. В анализируемом стихотворении отразился процесс авторской демифологизации и последующей мифологизации античных сюжетов и образов. Фигуры запечатленных на картине прекрасных дев К. К. Случевским не признаются подлинным изображением древних богинь, но в то же время они, как и таинственные Грации, излучают «и мощь, и красоту», свидетельствуя о вечной силе искусства и бессмертии гармонии, воспроизведенной на живописном полотне.

Стихотворение «Бандурист» (впервые опубликовано в журнале «Современник» в 1860 году) открывает скрытый микроцикл внутри цикла «Лирические», посвященный песне и пению. В нем создается образ бандуриста, «старика, слепца маститого», являющегося хранителем, носителем и творцом народной культуры, которая выражается метафорами «жемчуг-слово», «чудо-песни» и подчеркивает высокое значение и мощь народного искусства. Лексический повтор: «*Много* он улыбок ясных, / *Много* вызвать слез умел» (I, 123) – позволяет поэту ярче раскрыть эмоциональную реакцию слушателей. Бандурист сравнивается с Божьей птицей: «И, что птица божья, песни» (I, 123), что подчеркивает Божественную природу его таланта. Также автор называет его «вещим», акцентируя внимание на том, что носитель народного искусства наделен пророческим даром. Повтор слова «безымянный» в строках: «Родился он безымянным, / Безымянным опочил...» (I, 123) акцентирует факт отсутствия имени у героя стихотворения, однако песни его живут даже после его смерти: «Мертв казак! Но песни живы; / Все их знают, все поют!» (I, 123). Так в стихотворении звучит идея бессмертия и величия песни как основного фольклорного жанра, в котором открывается душа народа. С песней в стихотворении связан образ струн, благодаря звучанию которых рождается мелодия («Ныли струны на бандуре / Под рукою старика» (I, 123)) и без которых не может существовать песня. Даже после смерти бандуриста дети слышат, «как он издалика / В песне матери поет...» (I, 123).

Тему творчества продолжает «Спетая песня» (впервые опубликовано в журнале «Складчина» в 1874 году). Л. Пильд находит в этом стихотворении аллюзии с произведением М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу», в том числе и с мотивом пения, звучащем в этой лермонтовской элегии: «В стихотворении “Спетая песня” Случевский сосредотачивается на лермонтовском мотиве пения. Образы пения и песни вообще занимают в поэзии и прозе Случевского довольно большое место и, что для нас особенно важно, часто – в связи с творчеством Лермонтова. Анализируемое стихотворение написано в форме обращения к песне как некоторому одушевленному персонажу, отделяющемуся по мере своего звучания от исполнительницы (“певуньи”)) [Пильд, 2006 с. 26]. Как указывалось

ранее в стихотворении присутствует также мотив русской народной песни, в которой Земля предстает как живое существо, способное скорбеть: «Скорбь земли за далью не слышна!» (I, 154)

Помимо прочего, в стихотворении присутствует образ струн, которые должны подхватить песню певуны: «Пойте струны, ей в ответ звеня!» (I, 154) Риторическое обращение «пойте струны» звучит как призыв сохранить память о пропетой песне. Струны воспринимаются автором как синоним творчества, способного связать ушедшее и настоящее. В проанализированном ранее стихотворении «Бандурист» звучание струн также сопровождало рождение песни. И в том и другом стихотворении песня и струны неотделимы друг от друга и соединяют прошлое, настоящее и будущее.

Продолжает тему искусства стихотворение «Про старые годы» (впервые опубликовано в сборнике «Братская помощь», при подготовке издания 1898 г. первоначальный текст подвергся изменениям). Понимая важность творчества, его истоки, автор соотносит искусство с прошлым. К.К. Случевский призывает сохранять уважение к старым песням, мадригалам, танцам и другим культурным традициям, которые являются отражением уходящей эпохи, устаревших форм искусства, золотого века: «Не смейся над песнею старой / С напевом ее немудреным, / Служившей заветною чарой / Отцам нашим, нежно влюбленным!» (I, 156) Простые и забавные на первый взгляд привычки и вещи, по мнению автора, помогали «отцам» выражать свои чувства и искренне любить и, несмотря на свою старомодность, они хранят память о прошлом и воспитывают людей разных поколений: «...Те вещи служили, / Томили людей, подстрекали: / Отцы наши жили, любили, / И матери нас воспитали!» (I, 156). Таким образом, это стихотворение продолжает тему искусства, которое является связующим звеном между прошлым, настоящим и будущим.

Далее к теме творчества обращено произведение «Где нам взять веселых звуков...» (впервые опубликовано в стихотворениях первой книжки 1880 года, в разделе «Думы и мотивы»). Первые строки «Где нам взять веселых звуков, / Как с веселой песней быть?» (I, 157) подчеркивают отчаяние и безысходность,

актуализируя тему творческого кризиса. Образы «веселых звуков», «веселых песен» могут рассматриваться как творческие продукты поэтической деятельности, не доступные современному искусству, что подчеркнула исследователь Л. Пильд: «О том, что радость чужда современному искусству, говорит и написанное четырехстопным хореем стихотворение “Где нам взять веселых звуков...”» [Пильд, 2006 с. 27]. В стихотворении К.К. Случевского звучит призыв к современникам: «В вечной повести страданья / Новой песни не рождай» (I, 157), что указывает на невозможность полноценного творчества в кризисную эпоху конца XIX века. Стихотворение написано 4-стопным хореем, это, как указывает Л. Пильд, отсылает к анакреонтике и народным песням [Пильд, 2006 с. 27]. По размеру это стихотворение перекликается с «Бандуристом», где главным является образ народного певца, рождающего искусство, доступное каждому. Внутри цикла «Лирические» таким образом создается антитеза между вечно живым народным творчеством и современным искусством, которое не может быть близким народу. Однако стихотворение заканчивается на оптимистичной ноте: «Будем верить: день тот глянет, / Ложь великая пройдет, / Горю в мире тесно станет, / И оно себя убьет!» (I, 157). Надежда и вера живут в душе поэта вопреки жизненным обстоятельствам, он верит, что искусство, служащее добру и правде, преодолет ложь и горе.

В стихотворении «Нет, жалко бросить мне на сцену...» (впервые опубликовано в журнале «Русский Вестник» в 1890 году) автор подводит итог темы искусства в цикле «Лирические» и размышляет о собственном предназначении в литературном творчестве. Первые две строфы демонстрируют отказ лирического героя от таких сфер литературы, как драма и эпос. По его мнению, воплощенное на сцене творение теряется «в лжи кулис, в обмане взора», а как только завершается представление, «трепет тайный» и «стремленья» чувств и дум автора погружаются в мрак (I, 172). Большие романы и повести также не привлекают лирического героя, так как за длинными строками повествования сложно найти те самые строки, которые смогут заставить проронить «с глаз слезу живую» (I, 172). Единственная сфера литературного творчества, в которой видит себя лирический герой, – это лирическая поэзия, или песня. Поэзия, по мнению К.К. Случевского, является

«таинственно-живым» существом, частью его души и непосредственно связана с Родиной: «Но я желал бы всей душою / В стихе таинственно-живом / Жить заодно с моей страной / Сердечной песни бытием!» (I, 172). Песня как самый распространенный и доступный народу жанр живет в сердцах людей, для ее существования не нужны книги, именно она может быть подхвачена новыми поколениями:

Ей сроков нет, ей нет предела,
И если песнь прошла в народ,
И песню молодость запела, —
Такая песня не умрет! (I, 172)

Это стихотворение возвращает нас к «Бандуристу», открывавшему микроцикл, посвященный песне, где также звучала мысль о бессмертии народного творчества.

Таким образом, в цикле «Лирические» осмысление феномена искусства и творчества связано в первую очередь с жанром песни. Песня как жанр, зародившийся в народной среде, отражающий эмоции и чаяния русского народа, воспринимается К.К. Случевским как способ сохранения национальных традиций, духовно-нравственных ценностей, искренних переживаний. Естественно звучащей народной песне К.К. Случевский противопоставляет современное ему искусство кризисной эпохи 1880–1890-х годов, отражающее лишь чувства безысходности и отчаяния. В литературном творчестве поэт также склоняется к песне: её он называет «таинственно-живым» существом, и именно ей отдает предпочтение, так как песня может быть близка и понятна всем, а это условие её бессмертия, а также условие бессмертия тех ценностей, которые она несёт и передает из поколения в поколение.

В целом в цикле К. К. Случевского отражается противоречивое дисгармоничное мироощущение лирического героя. Размышляя о времени, К.К. Случевский противопоставляет молодость и зрелость, былое и реальное. Зрелость, несущая освобождение от заблуждений юности, в то же время открывает негативную правду жизни, ведет к потере чувств и надежд, что приводит к

пессимистическому мировосприятию. Реальному миру противопоставлены в художественном мировосприятии К.К. Случевского мечта, творчество. Любовь, свобода, добро, богатый внутренний мир человека.

Особое место в картине мира поэта отводится размышлениям о смерти. Смерть рассматривается поэтом в нескольких значениях: это и умирание души, связанное с потерей ярких чувств, и умирание величественных городов, и физическая смерть человека. Жизни, наполненной болью и страданиями, противопоставлена смерть, несущая освобождение и долгожданный покой.

В авторской концепции мира сталкиваются серьезное и смешное, трагическое и ироническое, переплетаются красота и безобразие, добро и зло, страдание и веселье, разочарование и наслаждение. К.К. Случевский не ограничивается скептическим взглядом на человека и земную жизнь, в его концепции присутствуют и иные возможности, которые тесно переплетены с осмыслением феномена искусства и творчества.

Глава 5. Циклы «Мгновения» и «Баллады, фантазии и сказы» как структурно-семантические единства

5.1 Концептуальное единство цикла «Мгновения» К.К. Случевского

Цикл «Мгновения» относится ко второму периоду творчества К.К. Случевского, начинающемуся в 1871 году, когда поэт снова публикуется после почти двадцатилетнего перерыва. Цикл «Мгновения» включает пятнадцать стихотворений, состоящих из шести-восьми строк, из которых только четыре имеют названия («Кукла», «Зернышко», «Перед статуей Богоматери» и «Девятая симфония»). Стихотворения, скорее всего, не были изначально задуманы как цикл: часть из них была впервые опубликована в книге «Стихотворения К. Случевского» в 1880 году, часть в различных журналах. Из этого можно сделать вывод, что объединение произведений в цикл произошло позже, по жанрово-содержательному принципу в «Сочинениях К. К. Случевского» в 6 томах 1898 года, изданных в Санкт-Петербурге.

Во всех стихотворениях цикла, как и в его названии, отражается интерес Случевского к импрессионизму, течению в искусстве конца XIX – начала XX века, для которого характерно стремление к запечатлению чувственного, эмоционального восприятия образа, формирующегося в каждый отдельный момент, а также «отсутствие четко заданной формы и стремление передать предмет в отрывочных штрихах, мгновенно фиксирующих каждое впечатление» [ЛЭС, с. 121]. На близость творчества поэта к импрессионизму указывает В.В. Соловьев в статье «Импрессионизм мысли»: «...Мы не найдем у него простых художественных воспроизведений того или иного поразившего его явления из жизни природы или человека. Всякое даже самое ничтожное впечатление сейчас же переходит у него в размышление, дает свое отвлеченное умственное отражение и в нем как бы растворяется... Это свойство, несомненно, господствующее в поэзии К.К. Случевского, хотя, конечно, не исчерпывающее ее всецело, я назвал бы импрессионизмом мысли» [Соловьев, с. 1991, 77].

Стремление к запечатлению отдельного мгновения бытия отражается как в названии цикла, так и в краткости стихотворений (ни одно из которых не превышает 8 строк), что обуславливает специфику жанра произведений. Исследуя творчество Случевского, О.В. Мирошникова определяет «мгновения» как особый жанр, характерный для творчества поэта, подразумевая под ним «особую разновидность философской миниатюры, соединяющей сюжетно-изобразительный лаконизм с “импрессионизмом мысли”» [Мирошникова 1989, с. 191].

Стихотворения могут быть также отнесены к более традиционному, особенно для рубежа XIX–XX веков, жанру миниатюры, которая в творчестве поэта претерпевает трансформацию и «приближается к фрагменту в силу структурных причин (открытие миниатюры происходит благодаря контекстуальным связям), в силу сюжетной специфики (тематизация мгновений отвечает жанровым симпатиям фрагмента), в силу протеизма фрагмента, способного отобразить протеизм мировоззрения Случевского, его переменчивость, диалектичность» [Юферева, с. 207].

Цикл обладает не только формальной, но и семантической цельностью, обусловленной близостью и взаимосвязью ключевых образов и тем. Стихотворения, входящие в цикл «Мгновения», – это стихи-думы, размышления о разных мгновениях человеческого бытия, об утерянных возможностях, о надежде, которая живет в сердце человека.

Открываются «Мгновения» стихотворением «Кукла», впервые опубликовано в книге первой, в цикле «Думы и мотивы» в 1880 году. В стихотворении затрагивается тема хрупкости земного бытия, являющаяся ключевой в цикле.

Автор описывает сцену падения куклы, брошенной ребенком, событие формируется только из последовательного указания на происходящие действия: «Куклу бросил ребенок. Кукла быстро свалилась, / Стукнулась глухо о землю и навзничь упала...» (I, 183). Случевский не обращается к многообразным средствам выразительности, кроме сравнения, не дает описаний действующим объектам (ребенку и кукле), благодаря чему событие становится еще более обыденным.

Случевский использует сравнение для описания сходства куклы с человеком, чтобы сделать ее более живой и реалистичной: «На человека ты, кукла, вполне походила» (I, 183). В данном случае «кукла» выступает в роли человека, являясь как бы его двойником, символом. Подчеркивается ненужность, одиночество куклы, ассоциирующейся с человеком, также заброшенным и обреченным на одиночество в земном мире.

Особого внимания заслуживает ритмический рисунок первой строки стихотворения: «*Куклу бросил ребенок. Кукла быстро свалилась*» (I, 183). Первое слово каждого предложения здесь написано хореем, а окончание дактилем. Такое акцентирование слова «кукла» создает неровный ритм и вызывает ощущение беспокойности, которое и стремится передать Случевский своим произведением.

Образ куклы, которая «Скорбной фигуркой своей, так покорно сломилась» (I, 183), ассоциируется с образом человека, что заставляет задуматься о хрупкости человеческого бытия, ведь жизнь человека может быть также быстро, легко и неожиданно разрушена случайным событием. Стоит отметить, что на близость между куклой и человеком автор обращает внимание именно в таком сломленном и падшем состоянии, что может говорить об отражении в стихотворении (и во всем цикле) пессимистических настроений, характерных для конца XIX века.

Таким образом, кукла способна отражать человеческий облик и имитировать человеческие действия. Так, в стихотворении Случевского вышеописанная ситуация отражает философскую мысль о трагичности бытия, хрупкости человеческой жизни, ее зависимости от внешних обстоятельств.

Мысль о мимолетности и хрупкости существования продолжается в стихотворении «Я занес тебе, с мороза...» (впервые опубликовано в первом собрании сочинений, цикл «Мгновения», 1898 г.). В центре стихотворения – образ снежинок, принесенных лирическим героем в дом и мгновенно растаявших. В первой строфе они описываются как «звезды» и «блестки снега», создается образ чего-то яркого, сияющего, вечного, приносящего радость, что может подчеркнуть «блеск, тепло и негу» дома. Но во второй строфе показано, как снежинки превращаются в слезы, разочаровывая и огорчая лирического героя.

В этом стихотворении Случевский также обращается к бытовым, обыденным ситуациям, он не создает сложных и возвышенных образов. Но при этом размышляет: о краткости существования, хрупкости благ, которые не способны поддерживать мир, разрушаемый внешними силами и судьбой. Ключевым является образ снежинок, которые становятся центральным выразительным средством, сюжетообразующей метафорой: *«Но беспутные снежники / Этих благ не замечают, / Обращаются в слезинки / И проворно исчезают...»* (I, 196). Снежинки, при их временности и непостоянстве, побуждают дорожить мгновением.

Таким образом, автор показывает ценность каждого момента жизни, но в то же время неизбежность смерти.

По-иному изображено мгновение в стихотворении «Девятая симфония» (впервые опубликовано в книге первой, цикл «Думы и мотивы», в 1880 году), раскрывающем эмоциональное восприятие автором произведения Л. Бетховена. Это стихотворение отражает представление о музыке как о высшей форме искусства, характерном для романтиков и символистов, так как оно является максимально абстрактным и может включать в себя бесконечное количество смыслов. Стихотворение наполнено образами, звуками и движением, которые описывают внешний мир и внутренние переживания лирического героя. Он слышит мелодию, но для него это не просто звуки, а образы людей. От музыки душа лирического героя воодушевлена, мысли обступили, и ему трудно молчать: *«Сердце, что море в грозу, запеваёт и бьётся! / Мысли сбежались и дружно меня обступили. / Нет! Я не в силах молчать: иль словами скажитесь, / Или же звуков мне дайте – сказать, что придется!..»* (I, 193).

Идея мгновения в «Девятой симфонии» обусловлена, на наш взгляд, мимолетностью существования самих звуков музыки. Как отмечает Д.Н. Жаткин, «прослушивание музыки Бетховена оборачивается для поэта мучительным желанием найти звукам образное выражение и столь же мучительным отчаяньем от невозможности такого преобразования. <...> Почти физически он ощущает это воплощение бестелесных звуков в нечто реально существующее, что нельзя выразить словами <...> Это бремя эмоционального напряжения выражается

автором в двух параллельных рядах образов – зрительных и слуховых, которые как бы враждебны друг другу и стремятся к взаимному уничтожению» [Жаткин, с. 264]. Исход этой борьбы неясен самому автору, он просит дать ему звуков – «сказать, что придется» (I, 193). Обретение некоей гармонии, по-видимому, невозможно, однако тот процесс постижения высшей истины, к которому зовет бетховенская музыка, ценен сам по себе, поскольку будоражит душу читателя, не дает ей окостенеть в бытовых заботах и вновь ведет к столь ценному для русской души катарсису [Жаткин, с. 264].

Интересно, что в стихотворении проявляется также важная для цикла метафора, связывающая человека с иными образами, кроме того, как и в «Кукле» и некоторых других произведениях, прослеживается сходство форм: в первых строках несколькими широкими мазками описывается событие, эпизод, взволновавший поэта, вторая же часть стихотворения раскрывает мысли, рожденные событием, преобразующимся из повседневного эпизода в размышление об онтологических проблемах человеческого бытия.

Противопоставление с вечностью является одним из самых важных аспектов, связанных с понятием «мгновения». В цикле эта тема наиболее явно представлена в стихотворениях «Каждою весною, в тот же самый час...» и «Перед статуей Богоматери».

Последнее произведение (впервые опубликованное в первом собрании сочинений цикл «Мгновения», 1898 г.) строится на уподоблении молящейся героини и статуи Богоматери. Их общность основывается на близости внутреннего чувственно-эмоционального состояния образов: «скорбь молчаливая, грустно-немая» (I, 192). Если первый эпитет можно отнести к устойчивым, то второй близок к окказионализму, объединяющему два определения. Такое состояние вызвано невозможностью для статуи и героини рассказать о своей душевной боли, они одиноки, их никто не услышит, и в мольбах им остается уповать только на божью волю, что в некотором плане отсылает читателя к известному апокрифу о хождении Богородицы по мукам.

В произведении важным также является представление о родственности небесной и земной скорби, воплощением которых и представляются женские образы: «Та – скорбь небесную, эта – земную приняла... / Родственны обе те скорби в своем воплощенье» (I, 192). В некоторой степени это отражает, с одной стороны, представления об устройстве мира, высказанные богословом Аврелием Августином, разделившим бытие на Град земной и Град Небесный, с другой стороны – это связано с наследием романтиков, утверждавших идею двоемирия, а также предвосхищает взгляды символистов. В стихотворении Случевского эта мысль передается через дихотомию Богоматери и земной женщины как ее земного выражения.

Здесь также можно увидеть традиционную для данного цикла композицию произведения: первая строфа описывает момент, вторая раскрывает размышления и чувства автора по отношению к происходящему. Идея противопоставления земного и вечного бытия выражается в стихотворении в образе женщины, чья жизнь – мгновение по сравнению с веком статуи и тем более веры, которая опирается на идею вечной жизни.

В стихотворении «Каждою весною, в тот же самый час...» (впервые опубликовано в журнале «Всемирная иллюстрация» в 1875 году под заглавием «Первый луч» и с подписью С) краткость человеческой жизни противопоставляется вечности солнца и солнечного света, а также земли и жизни на ней, что выражается через мотив постоянства смены времен года. Первоначально образ солнца описывается как обычное явление природы: которое: «Каждою весною, в тот же самый час, / Солнце к нам в окошко смотрит в первый раз» (I, 185) и символически соотносится с идеей «постоянства». Оппозиция создается, с одной стороны, указанием на краткость жизни человека, с другой – через сопоставление неизменного, «ровного», терпеливого солнца, которое является основой существования жизни на Земле, и человека, чахнувшего и незначительного. Важно то, что именно солнце является причиной увядания человека, вопреки тому, что оно должно, наоборот, способствовать его росту и развитию.

В этом стихотворении, как и в «Кукле», можно увидеть авторский эксперимент с ритмико-интонационным оформлением. Основной стихотворный метр – полноударный хорей, но в последней строке он ломается за счет пропуска ударения в первой стопе: «*Помогая чахнуть и ничем не быть...*» (I, 185). Это создает прерывистый, неровный и взволнованный ритм, отражающий резкое изменение настроения в произведении: предшествующие строки имели оптимистический настрой: «Будет, будет время: солнце вновь придет, — / Нас здесь не увидит, а других найдет...» (I, 185) (даже несмотря на то, что не будет нас, будут другие), но последняя строка отражает пессимистический взгляд на будущее, так как люди не процветают, а чахнут и влачат жалкое существование.

Мотив противопоставления мгновения и вечности отражает в цикле Случевского сущность бытия и лежит в основе мировоззрения автора. Дихотомия мира основывается поэтом на противопоставлении дня и ночи.

Так, в произведении «Рано, рано! Глаза свои снова закрой...» (впервые опубликовано под заглавием «Ребенку» в 1876 году в сборнике «Братская помощь пострадавшим семействам Боснии и Герцеговины») ночь представляется полной тьмы и мрака, пришлецом-великаном, страшным и опасным, которого лучше не видеть, о чем говорит призыв возвращаться ко сну, утро становится символом освобождения, возрождения и торжества света, побеждающего ужас ночи.

В стихотворении К. К. Случевский описывает ночь, в этом образе проявляется мифопоэтическое мирозерцание автора. В мифологическом сознании «ночь», с одной стороны, противопоставлена свету, а с другой – подобно хаосу, преобразующему в космос, «тьма преобразуется в свет» [Мифы народов мира, с. 553]: «В поле темень и мрак по лесам. / Но <...> час утра придет / Обозначит и холм, и между» (I, 188).

В этом стихотворении поэт практически не обращается к средствам выразительности, единственным явным исключением можно назвать метафору ночи-великана, пришельца, который разлегся над землей, имеющую значение чужеродного явления по отношению к реальному миру: «Ночь, пришлец-великан, разлеглась над землей» (I, 188). Обращает на себя внимание и обыденность

ситуации, которая в стихотворении оборачивается невероятной и сказочной благодаря образу «пришельца-великана». Важно отметить и продолжение характерной для цикла двучастной формы, где в первом четверостишии описывается ночь, а во втором – утро. Тема мгновения не выражается в произведении напрямую, но ее можно связать с самой идеей рассвета, «часа утра», являющегося кратким мгновением, особенно в сравнении с «пришельцем-великаном» – ночью.

Антитезу к образам данного стихотворения создает Случевский в миниатюре «Отдохните, глаза, закрываясь в ночи...», впервые опубликовано в первом собрании сочинений, цикл «Мгновения», в 1898 году. Здесь представлена противоположная ситуация: большую опасность представляет день, в то время как ночь становится временем отдыха, успокоения и мира: «Отдохните, глаза, закрываясь в ночи, / Вслед за тем, что вы днем увидели!» (I, 189). Тьма уже не угрожает лирическому герою, а наоборот, помогает ему скрыться от ужасов дня, наблюдать за которыми он вынужден своими глазами. Но она не может защитить лирического героя, так как сон возвращает его к дневным воспоминаниям и образам: «Спишь глубоко, а видишь во сне между тем: / Те же люди идут пред тобою...» (I, 189).

Стихотворение выражает пессимистическое настроение и передает чувство усталости и беспокойства. Таким образом, стихотворения: «Рано, рано! Глаза свои снова закрой» и «Отдохните, глаза, закрываясь в ночи», содержащие сходные образы «ночи», противопоставлены по смыслу. В первом содержится мысль, что во сне человек защищен от темного пространства ночи, а во втором утверждается, что и сон не может помочь человеку обрести успокоение и уверенность.

Образ солнца, присутствующий в произведении «Каждою весною, в тот же самый час...», развивается в стихотворении «Он охранял твой сон, когда ребенком малым...», впервые опубликовано в книге первой в цикле «Думы и мотивы» в 1880 году. Но здесь конфликт двойственности бытия связан с образом героя стихотворения, который в первой строфе представляется ребенком, полным надежд, сладко засыпающим и мечтающим во сне. Луч солнца играет на его щеках, освещая их бархатную мягкость: «И солнца теплый луч своим сияньем алым / На щечках

бархатных заманчиво играл» (I, 196). Во второй строфе показано, как счастливый ребенок превращается во взрослого. Но теперь он уставший, больной, разбитый, его сон уже не глубокий, он только дремлет, его пухлые щечки теперь превратились во «впалые ланиты».

Как и в стихотворении «Каждою весною, в тот же самый час...», здесь солнце является постоянным, вечным, неизменным, в то время как человек кардинально меняется. Помимо этого, в стихотворении присутствует образ заботливого и преданного отца (Бога): *«Он охранял твой сон, когда ребенком малым, / Бывало, перед ним ты сладко засыпал»*; *«Он сторожит твой сон теперь, когда, разбитый, / Больной, уставший жить, тревожно дремлешь ты»* (I, 196). Несмотря на то, что герой сильно изменился, луч солнца все еще бросает цветы на его «ланиты». Солнце продолжает светить так же, как и прежде. Можно сказать, что автор создает двойную антитезу. Мотив мгновения здесь снова связан с противопоставлением краткой человеческой жизни вечному существованию природы. В этом стихотворении можно также отметить идеализацию прошлого, характерную для романтиков, что проявляется через исключительно положительное описание прошлого и противоречивое представление настоящего.

Важно отметить, что в трех данных стихотворениях присутствует мотив сна. Во всех случаях сон становится способом сбежать от реальности, скрыться, хотя бы на время, от ее жестокости, возможностью и получить возможность почувствовать себя по-настоящему свободным.

Некоторую трансформацию претерпевает данный мотив в последнем стихотворении цикла «Из твоего глубокого паденья...» (впервые опубликовано в журнале «Гуслиар» в 1889 году). Сон здесь превращается в мечту. В исследуемом цикле это единственное произведение, в котором появляются мотивы, связанные с актом творчества. Здесь снова происходит противопоставление светлого прошлого (райского сада), в которое можно попасть только в мечтах, когда герой был как дома в царстве вдохновения и счастливо мечтал: *«Порой, живым могуществом мечты, / Ты вдруг уносишься в то царство вдохновенья, / Где дома был в былые дни и ты!»* (I, 197), и настоящего, земного бытия, когда он находится в состоянии падения и

ощущает свою греховность. Мечта продолжает свое существование, но превращается в звезду, достичь которой практически невозможно.

В стихотворении можно выделить такой вечный образ, как звезда, которая сопоставима с «солнцем». Наряду с указанными образами в стихотворении присутствует идея хрупкого, «светлого мига», проходящего мимо. В отличие от звезд и царства вдохновения, мечта и возможность творить достижимы героем только в краткий светлый миг, что говорит нам о недолговечности творческого порыва. Можно сказать, что вдохновение, по мнению Случевского, – это мгновение, которым надо дорожить.

О разрушении мечты и грезы Случевский говорит также в стихотворении «Последние из грез, и те теперь разбились! ...» (впервые опубликовано в книге первой, цикл «Из дневника одностороннего человека», в 1880 году). Композиция этого произведения не традиционна для цикла: если большинство стихотворений начинается с изображения жизненной ситуации, которая затем вызывает размышления, то здесь Случевский начинает с философских рассуждений о неотвратимости судьбы, невозможности сохранить грезы, разбивающиеся о жестокую реальность. Эта идея отражается в строчках: «Последние из грез, и те теперь разбились! / Чему судьба, тому, конечно, быть...» (I, 186). Во второй строфе он обращается к образу карточного игрока, ставящего на кон последнее. Связь между этими картинами основывается на отчаянной надежде на успех, кардинальное изменение, попытке избежать предначертанного: подобно тому, как мечты не хотят умирать, цепляясь за жизнь, картежник до последнего надеется выиграть, идя на все ради этого.

Эмоциональный план стихотворения подчеркивается лексически и пунктуационно. Слово «бедняжкам» подчеркивает чувства жалости героя к своим фантазиям, показывая, что грезы были лишь мечтами, которым было не суждено сбыться. Метафора «сжигая корабли» является символом устремления вперед, когда воображаемый карточный игрок, отрезая себе все пути к отступлению, отбрасывает последние колебания, чтобы достичь желаемого, а «корабль» в тексте выступает, как символ «бегства». Многоточие в строке: «Чему судьба, тому,

конечно, быть...» (I, 186), – отражает недосказанность, намекает на predeterminedность событий, которые влияют на судьбу героя. На наш взгляд, в произведении присутствует развернутая метафора человеческой жизни. Так, карточный игрок представлен человеком, попавшим в земной мир страданий, как «беспутные снежинки» из стихотворения «Я занес тебе, с мороза».

Внутреннюю антитезу создает Случевский в стихотворении «Очи впавшие, рот запекшийся...» (впервые опубликовано в книге второй, цикл «Мелкие стихотворения», в 1881 году), где проявляется противостояние жизни и смерти. Автор концентрируется только на четырех символических знаках смерти: «Очи впавшие, рот запекшийся, / Бледность смертная, тишь могильная!» (I, 191).

Каждый из указанных знаков-символов имеет свой философский смысл, причем в ряде случаев прямо противоположный. «Очи впавшие» перекликаются со строкой «Впали очи, утомившись на обман глядеть» (I, 191). Здесь смерть воспринимается как успокоение от утомительной жизни, обмана, лжи. «Рот запекшийся» перекликается со строкой «Рот запекся – не сказавши все, что мог сказать!» (I, 191). Этот образ передает мысль о том, что смерть лишает возможности творить, высказывать свои взгляды и передавать чувства. «Бледность смертная» соотносится со строкой «Бледность – чтобы легче было людям покраснеть» (I, 191), этот образ можно трактовать неоднозначно: смерть – это упрек оставшимся жить, либо страх перед неизбежной смертью. «Тишь могильная соотносится со строкой «Тишь могилы – чтоб живому слову не мешать!» (I, 191). Этот образ передает мысль о том, что смерть не должна мешать жизни. Таким образом, стихотворение посвящено философскому осмыслению смерти как неизбежной правды бытия человека, которой невозможно противостоять.

При описании настроения лирического героя автор заменяет цветообозначение таким символом, который наиболее семантически близок красному цвету: «запекшийся рот» (I, 191). В стихотворении возникает противопоставление красного и белого цвета. Запекшийся рот указывает на кровь, застывшую на губах, на красный цвет и пролившуюся кровь, ассоциируется со смертью и гибелью. Слово белый не присутствует в стихотворении, но есть понятие

бледный – это цвет увядания, болезни, тусклости. Для усиления болезненного состояния автор добавляет в текст прилагательные «смертная», «могильная»: «Бледность смертная, тишь могильная» (I, 191). В результате, бледность во взаимосвязи с красным отражает авторскую мысль о неизбежном человеческом страдании на земле и неотвратимости смерти.

Кроме образов солнца, дня и ночи, являющихся сквозными для цикла «Мгновения», можно выделить и другие природные образы, например, растения, которые становятся у Случевского поводом для размышления о судьбе человека. Так, в стихотворении «Где бы ни упало подле ручейка...» (впервые опубликовано в книге первой, цикл «Думы и мотивы», в 1880 году) ключевым образом-символом является цветок незабудка. «Семя незабудки», где бы оно ни упало, весной дает дивные всходы. «Всюду, чуть с весной загудит гроза, / Взглянут незабудок синие глаза!» (I, 184). Этот образ создается в первой строфе стихотворения и является основой для философских размышлений поэта, представленных во второй строфе. Лирический герой сравнивает постоянство и многообразие своих чувств по отношению к возлюбленной с образом незабудки, ее синими глазами.

Цветолексема *синий* издревле отражает и аккумулирует опыт русского народа, его историю. Современные ученые И.Н. и А.С. Котовы при изучении истории обрядовой культуры отмечают, что в традиционной крестьянской культуре синий цвет обозначает тайну [Котова, с. 172]. Так, в стихотворении присутствует сакральный мотив, который передается через внутреннее состояние лирического героя при помощи эпитетов «незримое», «тайное», «синие».

Важно отметить, что выбор незабудки может быть обусловлен символическим значением цветка, указывающим на память и верность. Таким образом подчеркивается постоянство чувств лирического героя, его верность возлюбленной.

Стихотворением «Зернышко» (опубликовано в книге второй, цикл «Мелкие стихотворения», в 1881 году) автор завершает описание образа «солнца», возникшего в стихотворении «Каждою весной в тот же самый час». В

стихотворении солнце оказывается причиной смерти зерна. Образ зернышка метафорически представляет человеческую судьбу.

Первая строфа отражает детское любопытство, веру в доброту мира и надежду на счастье, развитие, в то время как вторая определяет бесплодность подобной мечты, так как окружающий мир не поддерживает зернышко, наоборот, его мнут и топчут, будто специально стараясь сгубить, подобно тому, как жесток и безразличен бывает мир к человеку, разрушая его мечты и стремления, губя его жизнь. Стихотворение повествует о бесплодности и даже опасности мечты.

Следует отметить антонимичный параллелизм, создаваемый образом солнца: «В блеске солнца вешнего – ласки обаятельной...» и «Солнце жжет лучом...» (I, 187). Если в первой части солнце стремится поддержать мечты лирического героя, подбадривает и помогает ему, во второй части оно становится причиной смерти зернышка, жестоко обжигая его своим лучом и лишая жизненных сил.

В композиционном плане стихотворение построено на антитезе образа «солнца». В первой части солнце является источником тепла, света: «В блеске солнца вешнего – ласки обаятельной...» (I, 187). Во второй части поэт обращается к популярному у модернистов приему – наделению традиционных поэтических образов нетрадиционными смыслом. Так, солнце у него изображается убийцей, выжигающим зачаток жизни – несчастное зернышко. В этом произведении зернышко наделяется душевными переживаниями и метафорически соотносится с человеком, думающим, что рождается для счастья, но на самом деле обреченным на смерть. Автор показывает антиномию прекрасного начала жизни и ее неожиданного завершения. Поэт изображает жизнь как страдание: зернышко мнут и топчут, что указывает на неотвратимость гибели. Зернышко в контексте исследуемого произведения является символом трагической, человеческой жизни, которой суждено закончиться.

Стихотворение «Что вы, травки малыя, травки захудалыя...» (впервые опубликовано в книге первой, цикл «Думы и мотивы», в 1880 году) является стилизацией под народную песню. К.К. Случевский использует слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами: травка, дороженька, ноженьки,

капелька. С фольклорной традицией можно отнести также воззвание к природным силам и психологический параллелизм (природа и человек).

В этом стихотворении автор размышляет о том, что человек оказавшийся не на своем месте, обречен на страдания, которые разрушат его жизнь, подобно тому, как выросшая у дороги трава будет погублена проходящими, а капли дождя, упавшие в озеро, не смогут полноценно совершить свое путешествие по миру, прежде чем вернуться в небо.

В отличие от других стихотворений здесь выделяется три ключевых образа: «травки», «капельки», «сердце», которые вызывают философские размышления поэта о трагическом земном бытии. Растения обречены на скорую смерть, ведь травки: «Вышли вдоль дороженьки под обод, под ноженьки» (I, 190). Сочувствие автора распространяется и на «капельки», которые упав на землю, попали в озеро и потеряли себя, растворившись в воде: «Что поторопились – в озеро пролились?» (I, 190). Природные образы в стихотворении соотнесены с жизнью человека, что олицетворяет образ сердца: «Что ты, сердце честное, миру неизвестное, / Бьешься не по времени, не в роду, не в племени» (I, 190). В стихотворении отразилось мироощущение поэта эпохи безвременья, который ощущает себя не нужным, неуместным в том времени, в котором ему суждено жить.

Случевский обращается не только к образам растений: в стихотворении «Градины выпали! Счета им нет...» (впервые опубликовано в журнале «Русский вестник» в 1891 году) поэт создает образ града и цветов вишни, сбитых его силой. Вишню, которая только что расцвела, поэт сравнивает с «царственным шествием ранней весны» (I, 194), когда все просыпается после зимней поры. Но эта красота уничтожается градом. Эта картина, описывающая стихийное явление природы, заставляет автора задуматься о равенстве всех перед судьбой и особенно смертью, так как «Бедные жертвы и их палачи / Гибнут, белея, в безлунной ночи...» (I, 194). Вне зависимости от того, кто сильнее и кто причиняет вред, все решает случай: цветы вишни, оказывающиеся случайной жертвой стихии, и сами «градины» – все уравниваются в смерти, одинаково безразличной к ним. Близость подчеркивается поэтом также на уровне цвета: и градины, и цветы вишни белые.

Традиционно белый цвет символизирует чистоту, добродетель, радость и т.п. Однако белый цвет может получать и противоположное значение. По своей природе он как бы поглощает, нейтрализует все остальные цвета и соотносится с пустотой, бестелесностью и в конечном итоге – со смертью. Например, «славяне одевали умерших в белую одежду и покрывали белым саваном» [Шейнина, с. 54]. В этом стихотворении, белый цвет одновременно символизирует и жизнь, и смерть: с одной стороны, цветущие вишни с другой – град, побивающий эти цветы. Белый цвет передает холод, чувство опустошенности соотносится с образом снега, но неявно, а лишь намекая: «Белея, гибнут» (I, 194). Белый цвет противопоставлен темной «безлунной ночи», перед которой, как и перед смертью, все равны – и «жертвы», и «палачи».

Таким образом, единство цикла К.К. Случевского «Мгновения» выражается на нескольких уровнях. Все стихотворения представляют собой короткие фрагменты, создающие отдельные картины, впечатление от которых вызывает философские размышления автора. По форме стихотворения, входящие в цикл, являются лирическими миниатюрами, как правило, имеющими двухчастную смысловую структуру: в первой части дается зарисовка ситуации из жизни человека или природы, во второй – представлены философские размышления, так или иначе связанные с описанной ситуацией. В цикле выделяются сквозные темы: осмысление быстротечности жизни, противопоставление хрупкой и краткой человеческой жизни вечной природе, мысли о жестокости судьбы и мира, о хрупкости мечты. Ощущение тревоги, одиночества, трагедийности передается не только на тематическом и образном уровнях, но и с помощью ритмики: К.К. Случевский экспериментирует с метрикой, нарушает ровное течение ритма смешением хоря и дактиля («Кукла»), или пиррихиями, которые оказываются более заметны на фоне их отсутствия в предыдущих строках стихотворений («Каждою весною, в тот же самый час...»).

Стихотворения, входящие в цикл «Мгновения», – это стихи, в которых присутствуют размышления о разных мгновениях человеческого бытия, об утерянных возможностях, о надежде, которая живет в сердце человека. Каждое

стихотворение цикла пронизано философскими рассуждениями о судьбе, о зарождении жизни и ее завершении, о ее цикличности и фатальности. Бытовые зарисовки из жизни, описание природы, мечтаний и чувств разворачиваются перед читателем в анализируемом цикле. Многообразие и стремительность лирических моментов, описанных в цикле, намекают на мгновенность человеческого бытия и в то же время создают картину мира в разнообразных мгновениях. Цикл обладает не только формальной, но и семантической цельностью, обусловленной близостью и взаимосвязью ключевых образов и тем.

В целом цикл можно разделить на несколько основных тематических групп: «мгновения» как осознание мимолетности, антагонизм «вечности» и «мгновения», антитеза жизни и смерти, природные образы, в которых, содержатся философские размышления поэта о судьбе, о снах, мечтах и чувствах. Цикл «Мгновения» может рассматриваться как отражение философской позиции Случевского, воспринимающего жизнь во всей ее многогранности и полноте.

5.2 Структурно-тематические особенности цикла «Баллады, фантазии и сказы»

5.2.1 Мифы и легенды в авторской картине мира

Цикл «Баллады, фантазии и сказы» состоит из 30 стихотворений, которые включают в себя тексты ранее написанных произведений, публиковавшихся в различных журналах, сборниках и входивших в ранние издания 1880, 1881, 1890 годов. В настоящее время цикл исследован частично в статьях Л. Пильд «О метаисторических балладах Константина Случевского» [Пильд, 2006], А.Г. Масловой, А.А. Деньгиной «Мифологические сюжеты и образы в цикле К.К. Случевского “Баллады, фантазии и сказы”» [Маслова, Деньгина].

А.В. Федоров пишет: «В творчестве Случевского большое место занимают, составляя целый цикл в сборнике его стихов, полуописательные, полуэпические стихотворения под общим названием: “Баллады. Фантазии. Сказы”» [Федоров,

с. 35]. В жанровом отношении в цикле выделяются баллады, сказы и авторские фантазии. В основном стихотворения содержат мифологические, легендарные, исторические, фольклорные сюжеты, а также лирические «фантазии», позволяющие поэту выразить свое негативное отношение к реальности, в частности к современному ему обществу последних десятилетий XIX века.

В цикле присутствуют стихотворения, опирающиеся на мифологические сюжеты и раскрывающие трагическое мироощущение К.К. Случевского. Это произведения «Статуя», «Весталка», «Мемфисский жрец», «Ифимедия», «Мертвые боги», «Дети любви».

В балладе «Статуя» (впервые опубликовано в журнале «Современник» в 1860 году) изображается безнадежная любовь русалки к гладиатору, свидетелями которой становятся «озеро», «звезды», «туманы», «мхи» и «травы» (II, 3–4). Образ гладиатора, в которого влюблена русалка, – это символ мужественности и несокрушимости. Каждую ночь русалка, выходящая из воды, «томится» и «вздыхает», обнимая статую, которая остается холодной и не пробуждается от своего «заколдованного сна». Любовь русалки к статуе-гладиатору безнадежна, но ее преданность вновь и вновь заставляет ее выходить из воды к своему возлюбленному. С одной стороны, поэт подчеркивает драматизм неразделенной любви, а с другой – верность русалки своему чувству.

Произведение «Весталка» (впервые опубликовано в журнале «Современник» в 1860 году) также является балладой и продолжает тему одиночества. «Весталка» – это целомудренная жрица древнеримской богини Весты, призванная поддерживать огонь в храме. Пустой храм, залитый красным цветом, в котором «с тихим треском гаснет пламя» (II, 5), является символом одиночества, причем красный цвет указывает на внутренние переживания главной героини, на ее мечты о любви и страсти. Погружаясь в сладостный сон, она видит прекрасного молодого юношу и забывает о своих священных обязанностях, что может повлечь гнев Весты. Согласно римским традициям, жрицы Весты «должны были сохранять девственность», и «за нарушение этого запрета замуровывали живыми» [Мифы

народов мира, с. 193]. В стихотворении описывается сон Весталки, отражающий ее мечты и желания, которым не суждено сбыться.

Следующая баллада «Мемфисский жрец» (впервые опубликовано в журнале «Отечественные записки» в 1860 году) опирается на мифологию Древнего Египта и звучит от лица героя, служителя храма Озириса. Основными темами являются власть, предательство и страсть. Жрец Мемфиса признается в запретной страсти к жрице, которая не пришла на назначенное свидание, и тогда жрец, воспользовавшись своей властью, казнил ее. В балладе затрагивается проблема пагубности чувства страсти, поселяющегося в сердце человека, наделенного властью. Стихотворения «Весталка» и «Мемфисский жрец» объединены не только драматическим, мифологическим сюжетом, но и «трагическими образами людей из далекого прошлого» [Федоров, с. 36]. Кроме того, все три стихотворения, открывающие цикл «Баллады, фантазии и сказы», подчеркивают мысль о недостижимости любви.

Стихотворение «Дети любви» (впервые опубликовано в 1881 году) является фантазией на тему любви, наслаждение счастливыми мгновениями которой может обернуться трагедией. Мифологические образы богинь Гекаты и Кер символизируют ночь и смерть. Жизнь же символически соотносится с юношей и девушкой, в чьих сердцах «огонь любви горел», и полной гармонии весенней природой: «С дыханьем радости слилось дыханье мая, / И ночь была тиха, и соловей гремел...» (II, 11). Однако их любовь тесно связана со смертью: в стихотворении появляются образы нерожденных «детей любви», которые «несутся в полчищах полуночной Гекаты <...> В немом сообществе преступных матерей...» (II, 11). В финале стихотворения пророчествуется о неотвратимой гибели девушки, предающейся любви. Как и в предыдущих стихотворениях, смерть и любовь переплетаются, что отражает авторскую концепцию фатализма.

Стихотворение «Ифимедия» (впервые опубликовано в разделе «Картинки и фантазии» в 1880 году) – баллада, опирающаяся на мифологический сюжет об Алоэ, его супруге Ифимедии и Посейдоне. В тексте К.К. Случевского описаны счастливые мгновения любви Ифимедии и Нептуна. Наблюдающий за своей

супругой Алоэ не испытывает ревности, а наоборот, счастлив, что его жена влюблена в бога морей. Поэт подчеркивает, что счастье одного человека может сделать счастливым другого. Также К.К. Случевский в стихотворении сопоставляет древние времена с современностью, отмечая гармоничность отношений между людьми и богами и между супругами: «В те годы / Боги сближались с людьми; допускались разводы; / Чаше без них обходились и брачной постели / Не сторожили, как мы, а сквозь пальцы глядели» (II, 13). Это стихотворение противопоставлено всем предыдущим, так как здесь подчеркивается идея гармоничной любви и естественных взаимоотношений между мужчиной и женщиной, не ограничивающих свободы друг друга.

Противопоставление древних времен и современности присутствует и в следующей балладе «На раскопках» (впервые опубликовано в разделе «Баллады и сказы», в 1890 году). В центре образ Гектора, чья душа встревожена раскопками в районе Трои. От лица Гектора звучит монолог о бездумном и потребительском отношении людей XIX века к древней истории и культуре:

И Гектор думает: «О, мелочность людская,
Грабеж, допущенный в обители гробов!
Труд святотатственный! В вас жизнь, оскудевая,
Себе отыскивает в рухляди — обнов!
Сама, лишённая простых и чистых красок,
Она их ищет там, где мир загробный спит...» (II, 16).

Словами Гектора автор обвиняет современное ему поколение в оскудении чувств и внутренней пустоте. В балладе лирический герой видит тень Гектора в ночное время суток, когда же на востоке появляется заря, тень, напоминающая о присутствии в мире незримых явлений, исчезает, и вновь начинается обычная, повседневная, бессмысленная деятельность людей. Ночное время суток становится временем проникновения в реальный земной мир таинственных, чудодейственных явлений.

В следующей балладе «Мертвые боги» (впервые опубликовано в журнале «Иллюстрация» в 1859 году) звездной ночью лирический герой наблюдает, как в

небесных тучах собираются одряхлевшие боги. Автор иронически рассуждает на тему утраты уходящей эпохи и появляющейся новой эры, используя противопоставление старости и молодости. Все упоминаемые боги изображены в состоянии упадка. Образ же юной безымянной богини символизирует молодость и красоту. Контраст между образом красивой богини и одряхлевшими богами акцентирует борьбу между уходящим веком, смертью, старостью и новой эрой, жизнью и молодостью. Хоть и боги не позволили красоте спуститься в человеческий мир, но все же красота «не исчезла», а, предчувствуя утреннюю зарю, «пала на землю пылающей ярко росой», и люди, которые желают и умеют чувствовать, стремятся ее уловить, но трагичность мироощущения поэта проявляется в том, что, несмотря на присутствие красоты на земле, она «вечно присуща и все-таки неуловима...» (II, 21).

Ночное время суток как время погружения лирического героя в мир неуловимого и таинственного описано и в следующих двух балладах: «Ночью в лесу» и «Людские вздохи».

В произведении «Ночью в лесу» (впервые опубликовано в разделе «Баллады и сказы», в 1890 году) представлены два мифопоэтических образа: «ночь» и «лес». Первый – «ночь», как указывалось выше, согласно мифологической традиции, ассоциируется с пробуждением темных, магических сил или, наоборот, является временем освобождения от оков повседневной, бытовой действительности. А второй – «лес» – характеризуется, с одной стороны, как «местопребывание сил, враждебных человеку», а с другой – «местонахождение особого высшего божества» или же «специфических духов леса (у славян Л. – обиталище Бабы Яги)» [Мифы народов мира, с. 586]. В балладе К.К. Случевского герой, оказываясь в лесу, видит «русалок», «великана», «колдуна» и т.д. (II, 23). Однако в тексте подчеркивается эфемерность видений, так как герой восклицает: «Нет, неправда! Нет там великана: / Это хата у ручья стоит»; «Вздор! Обман! Русалок нет на свете...» (II, 23). Таким образом, в стихотворении сталкиваются два мира: через мифопоэтический контекст ночь в лесу может трактоваться как символ внутреннего мира человека, который сталкивается со своими страхами, сомнениями; этому миру противостоит реальная

действительность, в которой нет никаких таинственных явлений. Но все же в авторском понимании «старый лес» «светлой ночью», даже если в нем присутствуют таинственные видения, прекрасен, в лесу «каждый лист луною озарен», а ночь чудесна: «Ночь чудес! В таинственном покое, / Ты прекрасней северного дня...» (II, 22). Однако восприятие ночи двойственно, так как ночь в авторской интерпретации обманчива, а утро несет в себе правду и жизнь:

Светлый лес, погасни поскорей!

Ты, заря! Что ж не идешь так долго —

С жизнью, с правдой, с краскою твоей! (II, 24)

В стихотворении «Людские вздохи» (впервые опубликовано в журнале «Современник» в 1860 году) поэт вновь описывает атмосферу таинственного ночного мира. В полуночный час незримо для людского глаза отовсюду стекаются «вздохи людей» и облетают мир, собирая лучи «со слез, ускользающих в лунном свету», с которых они сплетают «венцы золотые» (II, 26). «Венцы золотые» — символ, который использовался в Древней Греции и Древнем Риме и означал мудрость, власть, победу, а в христианстве он является символом мученичества и святости. Автор трепетно относится к человеческим чувствам (вздохам, слезам), подчеркивая, что именно они придают земной жизни высший смысл. Однако драматизм мироощущения поэта раскрывается в последних строчках стихотворения, рисующих гибель светлых чувств с наступлением утра.

Так, блок из четырех стихотворений, связанных с мотивом смены ночи утренней зарей, отражает двойственное мировосприятие К.К. Случевского. «Ночь» воспринимается как время пробуждения иррациональных сил, которые с наступлением утра исчезают. Они трактуются по-разному: это могут быть темные страхи, видения или вздохи, могут быть тени минувших веков или одряхлевшие языческие боги, не позволяющие юной красоте спуститься на землю. В целом все это может означать многогранный внутренний мир человека.

Баллада «Последний завет» (впервые опубликовано в журнале «Нива» в 1895 году) завершает блок стихотворений, связанных с мифологическим и мифопоэтическим контекстом. Произведение построено на «мотиве первобытного

покоя девственных лесов» [Федоров, с. 35] и древних развалин. В центре произведения – воспоминание о могучем царе, во времена которого «свободны были мыслей кругозоры, / Не знала страсть запретного плода», а люди напрямую могли общаться с божеством (II, 28). В стихотворении вновь сосредоточено внимание на времени суток: ночь – это время расцвета власти царя, а утро становится символом гибели его царства, которое по прошествии веков зарастает экзотическими лесами, хранящими тишину и покой развалин. Повторяющаяся фраза баллады: «Спешите назад! Не то случится худо – / Нарушил ты обещанный покой» (II, 30) является предупреждением об опасности вторжения в пространство покоя.

Таким образом, мифологические сюжеты и образы, сплетаясь с мифопоэтической трактовкой суточного времени, отражают трагическое мироощущение автора, не принимающего лживость современного мира и неестественность сложившихся между людьми взаимоотношений. Этому миру противопоставлены в концепции К.К. Случевского, ушедшие в далекое прошлое древние времена и многогранный внутренний мир человека, покой которого необходимо беречь.

Далее в цикле «Баллады, фантазии и сказки» выделяются три стихотворения, которые можно считать переходными, так как в них звучат как темы предыдущего блока, так и развиваются новые темы личности и власти, осмысления русской истории и русского национального характера.

В центре баллады «Брави» (впервые опубликовано в журнале «Книжки недели» в 1889 году) – образ храброго молодого человека, идеалом которого является свобода от всех общественных ограничений. Молодость в стихотворении является временем безудержного веселья и безрассудной смелости, что символизируют образы струн гитары: «Неслись со струн моей гитары / Любви и молодости чары» (II, 31). Абсолютная свобода молодости противопоставлена общественным правилам и догмам, рассказчик с иронией говорит о представителях власти, не способных его поймать. Герой стихотворения восхищается своим прошлым, что подчеркивается рефреном: «Я был удалым молодцом!» и «Да, был я

бравым молодцом!» (II, 31–33). В продолжение произведений, соотнесенных с мифологическими сюжетами и образами, эта баллада раскрывает авторское отношение к лживому и неестественному миру общественных отношений своего времени.

Стихотворение «Горящий лес» (впервые опубликовано в журнале «Нива» в 1895 году) является балладой, в которой встречаются мотивы, присутствовавшие в первом блоке цикла: ночь как время пробуждения таинственных явлений и внутренних страхов, образ умершего царя, чей покой нарушен. Герой произведения, оказавшийся в полночь в горящем лесу, подобно герою баллады «Ночью в лесу», сталкивается с мрачными видениями, его преследуют воображаемые «чудища» и «мертвый царь», призывающий последовать за ним в иной мир: «О, поверь мне! Смерть прекрасна, / Смерть приветлива, нежна, / Только с виду самовластна / И костлява, и страшна...» (II, 37). По ритмико-интонационному рисунку (четырёхстопный хорей с перекрестной рифмовкой) эта баллада связана с «Весталкой», в которой также есть такие образы, как пламя и красный цвет, символизирующие страсти, за которые может последовать возмездие. Пожар в лесу, таким образом, может символически прочитываться как бурные страсти, захватывающие душу человека и влекущие к гибели.

Следующее произведение «Два царя» (впервые опубликовано в журнале «Север» в 1888 году) является балладой, в которой с некоторой долей иронии представлено описание двух царств, российского и южного. Цари обсуждают природу своих стран, творчество, богатство, политику, женщин, религию, южная страна выглядит богаче, жизнь в ней легче, радостнее, в России же «зимы – долги, весны – кратки» (II, 40), природа сурова, дома жителей скромны, но при этом в памяти народа живут предания о могучих богатырях. Южный царь признается, что его избалованный богатой земной жизнью народ боится смерти, русский же правитель гордится тем, что русский дух силен именно тем, что его народ не испытывает страха перед смертью: «Здесь несем мы труд, заботу <...> Нам не трудно умирать!» (II, 45) Последняя фраза русского царя заставляет его собеседника глубоко задуматься. В целом в стихотворении затрагивается вопрос об

особенностях русского национального характера, тесно связанного как с климатическими условиями, так и с русской историей и религией, рассматривающей смерть как «заповедный час» избавления от земных забот.

Таким образом, открывается цикл «Баллады, фантазии и сказы» произведениями с мифологическими сюжетами и образами. Первые пять стихотворений обращены к теме любви, представленной многоаспектно. Древние легенды позволяют автору раскрыть драматизм неразделенной любви и верность своему чувству. В этих стихотворениях говорится о недостижимости любви, которой не суждено сбыться, о любовной страсти, которая может порождать жестокость и смерть. Кроме того, древние времена, не ограничивающие свободу любовных чувств, противопоставлены лживости современного мира и неестественности сложившихся между людьми взаимоотношений.

В следующем блоке из пяти стихотворений центральным является мотив смены ночи утренней зарей. «Ночь» воспринимается как время пробуждения иррациональных сил, которые представлены в образах темных страхов, видений, вздохов, теней минувших веков или одряхлевших языческих богов, не позволяющих юной красоте спуститься на землю. Эти таинственные образы позволяют поэту отразить многогранный внутренний мир человека.

Следующие три стихотворения обращены к теме личности и власти, а также к особенностям русского национального характера. Ограничивающей свободу человека власти автор противопоставляет идею ценности личности, способной противостоять общественным правилам и догмам. Размышляя об особенностях русского национального характера, поэт говорит о тесной его связи с климатическими условиями, русской историей и религией, рассматривающей смерть как «заповедный час» избавления от земных забот. В последнем стихотворении проанализированного нами блока текстов К.К. Случевский начинает развивать новые темы, которые являются главными в центральном тематическом блоке цикла и опираются на исторические и фольклорные сюжеты.

5.2.2 Философское осмысление русских культурно-исторических мифов в цикле

Далее в цикле «Баллады, фантазии и сказы» содержатся легендарные сюжеты из истории родного отечества. Это стихотворения «Петр I на каналах», «О первом солдате», «О царевиче Алексее», «Новгородское предание», «Корона патриарха Никона». Все эти произведения создавались в 1880-е годы и в 1890 году, они объединены общей проблематикой: ответственности правителя перед своим народом и осмысления тяжелого бремени власти, с одной стороны, а с другой – попыткой обрести власть любыми средствами и возвыситься над народом. Опираясь на фольклорные легенды и летописные предания, связанные с историческими событиями XV–XVIII веков, К. К. Случевский через поэтическую интерпретацию Ивана III, Никона и Петра I воссоздает психологический, культурно-исторический и духовно-нравственный облик этих известных исторических личностей, а также выходит на уровень анализа особенностей русского национального сознания.

В своем исследовании мы опираемся на научные труды А.В. Федорова [Федоров], Е.А. Тахо-Годи [Тахо-Годи, 2000], диссертацию Н.В. Мадиготиной [Мадиготина] и статью А.Г. Масловой и А.А. Деньгиной [Маслова, Деньгина]. В этих работах дается характеристика общих художественных особенностей творчества К.К. Случевского или затрагиваются отдельные аспекты интерпретации мифологических сюжетов и образов, но ни в одной работе нет обращения к анализу историко-мифологической составляющей цикла «Баллады, фантазии и сказы». Некоторые моменты, связанные с нашей темой, присутствуют во вступительной статье А.В. Федорова, но в целом стихотворения на историческую тему в том аспекте, который заявлен в нашем исследовании, нигде не проанализированы. В связи с этим предпринятое исследование обладает научной новизной.

В произведениях, которые анализируются в данном исследовании, К.К. Случевский обращается к преданию о снятии вечевого колокола и покорении

Великого Новгорода Иваном III в XV веке, эпохе раскола русской православной церкви в XVII веке и периоду царствования Петра I.

Центральной фигурой исторических произведений становится образ Петра I. Он рассматривается в микроцикле, в который входят 3 стихотворения: «Петр I на каналах», «О первом солдате», «О царевиче Алексее». В этих текстах создается облик Петра I как правителя, заботящегося о государстве, который осмысливается в русле русской традиции культурно-исторического мифа монарха-демиурга, исполняющего Божью волю на земле. По мнению В. М. Живова, в отечественной версии «европейской концепции монарха как распорядителя всеобщего блага» с периода царствования Алексея Михайловича происходит «беспрецедентная сакрализация царя» [Живов, с. 666]. В то же время русский император предстает в интерпретации К. К. Случевского и как человек, имеющий свои слабости, страсти и переживания. Помимо этого, наряду с образом Петра I К. К. Случевский подчеркивает роль простого народа в созидании Русского Отечества.

В стихотворении «Петр I на каналах» (впервые опубликовано в четвертой книжке стихотворений в 1890 году), как отмечает А. В. Федоров, описывается «строительство Вышневолоцкой водной системы, где были обнаружены злоупотребления и беспорядки <...> и Ладожского канала, где бывший обер-прокурор Скорняков-Писарев в 1724 г. допустил “потачку и недосмотр”, чем вызвал гнев Петра» [Федоров, с. 424]. Речь идет об искусственной водной системе в России в районе города Вышний Волочек, и о «Ладожском канале», построенном вдоль берега Ладожского озера, соединяющем реки Волхов и Неву (строился в начале XVIII века, протяженность 117 км).

Особое внимание К. К. Случевский уделяет психологической характеристике реакции Петра. Измерив глубину канала, царь осознал ложь царедворцев. Психологически характеризуя его состояние, К. К. Случевский восклицает: «*Не царю бы краснеть!*», – отмечая, что из очей монарха «*две слезы проступили*», и подчеркивает стыд окруживших его людей, которые «*бледнея, молчанье хранили...*» (II, 49). Поэт объективно передает поведение царя, мгновенно среагировавшего на неправду и готового покарать воров и «сокрушить, если что не по нраву» (II, 49).

Мошенничество со стороны купцов воспринимается царем как предательство перед Отечеством, которые вместо вклада в строительство канала наживаются, думая прежде всего о своем личном благосостоянии в отличие от Петра I.

Философский смысл произведения состоит в том, что Случевский подчеркивает важность личной ответственности правителя за то, что совершается по его указанию. Обращение к фигуре Петра I связано с ситуацией кризиса государственной власти в 1880-х годах, поэт пытается осмыслить идеал правителя, каким он должен быть: строгим, требовательным и в то же время человечным. Эта же идея прослеживается в последующих произведениях.

В другом стихотворении «О первом солдате» (впервые опубликовано в журнале «Русский вестник» в 1883 году) говорится о солдате Бухвостове, с которым *«Петровская бригада / Народилась из наряда / Стала в первый ряд!»* (II, 50) Этот солдат воспринимается как основатель петровского «потешного войска», и К. К. Случевский пытается выразить мысль, что Бухвостов, живший 200 лет назад, стал первым в петровском войске, победившем изменников стрельцов, шведов и основавшем город Петербург. В результате простой солдат становится символом русского народа, поддержавшего первого императора и его реформы. В заключении стихотворения К. К. Случевским на первый план выдвигается фигура простого солдата, благодаря которому и оказались возможными петровские преобразования: *«Вот как было дело просто / С той поры, как жил Бухвостов, / Первый наш солдат!»* (II, 52).

Поэт называет войско Петра – «божья рать», что характеризует царя как демиурга (творца). Осмысление К. К. Случевским эпохи становления армии Петра I и ее исторической роли в произведении связано с культурно-историческим мифом защиты Петром российского Отечества и государства. В то же время важнейшим является и упоминание о первом солдате. Не только правители, по мнению поэта, остаются в истории, значимая роль в историческом движении принадлежит и самым простым людям, обычным солдатам. Благодаря им формируется национальное единство, создается мощная сила, поддерживающая прогрессивные реформы правителя-преобразователя. Таким образом, в стихотворении «О первом

солдате» К. К. Случевский подчеркивает историческую роль русского народа, который демонстрирует огромный потенциал в достижении поставленных целей под руководством царя-демиурга.

Произведение «О царевиче Алексее» (впервые опубликовано во второй книжке стихотворений в 1881 году) содержит исторический сюжет о событиях периода правления Петра I. Заглавие отсылает к сыну Петра I, однако, как указано в примечании к стихотворению А. В. Федорова, стихотворение содержит «общеизвестные исторические факты» и освещает события в соответствии с интерпретацией, предложенной С. М. Соловьевым в труде «История России с древнейших времен» [Федоров, с. 425]. Однако, несмотря на то что заглавие отсылает к царевичу Алексею, основным образом здесь является фигура Петра I.

По сути, в стихотворении описывается тяжелая политическая обстановка в стране, связанная с интригами и заговорами против правления царя. Не все были довольны реформами, вводимыми Петром I. Но не это становится основной идеей произведения. К. К. Случевский сосредоточен на характеристике внутреннего конфликта Петра как правителя и как отца. Выбор, вставший перед царем, связан с принятием решения о продолжении прогрессивных реформ в государстве или сохранении морального облика отца. Автор понимает трудность нравственного выбора Петра, принимающего решение пожертвовать сыном, и в финале подчеркивает, что судить такого «гиганта» очень сложно, так как на нем лежит большая ответственность перед народом и страной: *«Как его, гиганта, мерить / Нашим маленьким аршином?»* (II, 57). В целом автору удалось передать атмосферу тревоги правителя за будущее страны и выразить свое положительное восприятие Петра I.

Во всех трех исследованных произведениях, посвященных Петру I, выстраивается особая философская концепция власти и народа: с одной стороны, правитель несет ответственность за честное исполнение указов, которые им приняты, с другой – является обычным человеком, которому не чужды человеческие эмоции. При этом К. К. Случевский говорит и о сложности нравственного выбора правителя, который не всегда следует высшим духовным

заповедям. От царя иногда требуется проявление жестокости, расправы с нарушителями и изменниками. Огромную роль в историческом движении поэт отводит народу. История, по его мнению, зависит не только от правителей, но и от простых людей, простых солдат.

Также в цикле «Баллады, фантазии и сказы» К. К. Случевский обращается к интерпретации событий, связанных с эпохой присоединения Великого Новгорода к Москве. Данному факту посвящено стихотворение «Новгородское предание» (впервые опубликовано в первой книжке стихотворений в 1880 году), которое основано на легенде о возникновении «Валдайских колокольчиков» [Федоров, с. 426]. Текст опирается на предание, связанное со снятием вечевых колоколов, символизирующим падение новгородской вольницы.

Композиционно текст состоит из нескольких частей: приезд епископа – снятие вечевых колоколов – путь в Москву – повеление царя разбить колокол – возрождение в колокольчиках, собранных из частей этого колокола (II, 59).

Образ Ивана III подробно не описывается, акцентируются только действия по отношению к новгородцам, из которых трансформируется не совсем привлекательный облик. Великий Новгород до присоединения был богатой боярской республикой, и серьезные вопросы решались на городском вече, на которое народ созывался колоколом. Забрав колокол, царь лишил город политической независимости, присоединив Новгород к Московскому государству [Зверев, с. 54]. Исторические факты свидетельствуют о том, что «новгородские бояре Борецкие ради сохранения своей власти и влияния пошли на заключение договора с Казимиром IV», а Иван III, узнав об этом, «предпринял военный поход» [Зверев, с. 54]. В то же время в стихотворении К.К. Случевским данная ситуация не актуализирована, на первом плане – легенда о снятии колоколов. Народ воспринимает это событие со страхом, что подчеркивается эпитетами: «оцепенелый» и «бледный» («*Народ оцепенелый*», «*глядели бледною толпой*») [Гаршин, с. 58]. Таким образом, К.К. Случевский подчеркивает внутренний конфликт в душе новгородского народа, который, с одной стороны, понимает

необходимость объединения с Москвой, с другой – насторожен по отношению к будущему, началом которого стало уничтожение их колокола.

Вторая композиционная часть «Новгородского предания» – это преобразование разбитого вечевого колокола в валдайские колокольчики, которые, «*быль старинную вещая*» (II, 59), сохраняют память о случившемся. Так поэтом подчеркивается идея вечной памяти о прошлых исторических событиях. Основная философская мысль стихотворения – ничто не проходит бесследно, в народе хранится память о всех драматических моментах русской истории.

Проблема взаимоотношения представителя власти и народа раскрывается в произведении «Корона патриарха Никона» (впервые опубликовано в журнале «Русский вестник» в 1884 году). В тексте поэт прибегает к трагическому описанию исторических событий, случившихся во второй половине XVII столетия. Трагизм связан с разрушением монолитности и идентичности Церкви. К. К. Случевский в стихотворении осмысляет роль Никона в русской истории, а точнее его участие в расколе русской православной церкви, и реакцию народа на изменения некоторых православных обрядов: «крещение тремя перстами вместо двух, вместо земных поклонов поясные» и др. [Гаршин, с. 27]

В центре стихотворения образ патриарха Никона и его корона. Деяния Никона К. К. Случевским интерпретируются негативно: «*...он книги перевел / Неверно с истиной*» (II, 62–63).

Существенной в стихотворении является строка «*Корона Никона! В ней – быть или не быть*» (II, 60), где отражается сомнение и выбор нового русского патриарха. Поэт негативно показывает мнимое величие Никона, связанное с грезами патриарха, представляющего себя «*первосвятителем духовного закона*», возвышающимся над покорным услужливым народом и гордо шествующим «*с церковного амвона*» в своей короне (II, 60–61).

К.К. Случевский характеризует Никона как честолюбивую, властную личность. Патриарх Никон в короне, с одной стороны, представляется демоническим, так как он распространял и культивировал заграничные обряды, а с другой – показываются его внешнее благочестие и квазивеличественность. Так,

образ Никона интерпретируется поэтом как победа иностранных традиций над исконными русскими, а корона Никона является символом утраченных традиций русской православной религии и ее самобытности. Исторический предмет *корона* становится для поэта основой философских размышлений о власти, к которой несправедливо стремится человек, и – как следствие – он воспринимается как бес. Народ недаром восклицает: *«То бес идет! Ведет свою ораву...»* (II, 61).

Размышляя о прошлом, Случевский пытается осмыслить будущее России и русского народа. Поэт выражает веру в русский народ, который следует сложившимся веками нравственным духовным традициям и несет в хоругвях *«живой своей души испытанную мощь!»* (II, с. 64) Духовная сила народа неистребима, поэтому в стихотворении звучит утверждение: *«И будет так всегда...»* (II, 64).

Таким образом, Никон и его стремление к власти интерпретируется Случевским в деструктивном ключе, а народ, воспринявший Никона как слугу дьявола, изображается как хранитель русских национальных духовных традиций.

В финале стихотворения «Корона патриарха Никона» поэт пророчествует о будущем вожде русского народа: *«О! Кто ж вести возьмется / Народ на новый путь неясных благостынь!»* (II, 64) Предвещая появление нового вождя, который, подобно Никону, попытается бросить вызов Божеству и воздействовать на душу русского народа своими *«неведомыми и темными волхованиями»* (II, с. 64), К. К. Случевский пророчествует о будущей народной революции *«... что тогда заговорит народ?...»* (II, 64)

Важно отметить, что в цикле «Баллады, фантазии и сказы» исторические события рассмотрены не в хронологическом порядке: на первое место К. К. Случевский ставит стихотворения о Петре I, а затем произведения о более ранних исторических деятелях. Таким расположением, имеющим нисходящее развитие отношений между правителем, деятелем и народом, от лучшего к худшему, поэт конкретными примерами из русской истории пытается предупредить современную власть о риске преобразований, которые могут произойти, если власть не найдет понимание с народом.

Первые три произведения: «Петр I на каналах», «О первом солдате», «О царевиче Алексее» – содержат идеальный образ правителя, нацеленного на созидание, пользующегося уважением у народа. Последние два: «Новгородское предание» и «Корона патриарха Никона» – показывают, что далеко не всегда в истории выстраиваются идеальные отношения между правителем и народом. Наиболее показательным в этом случае произведение «Корона патриарха Никона», в котором изображается личность, стремящаяся захватить власть и возвыситься над народом, не имея при этом «истины». Народ же противится Никону, и К. К. Случевский подчеркивает, что народ не всегда будет «безмолвствовать». Таким образом, изображаемые исторические эпизоды, отраженные в текстах поэта, свидетельствуют как о положительных, так и об отрицательных государственных деятелях.

В целом философское осмысление русской истории отражает позицию К. К. Случевского, считающего, что при всей важности личной ответственности правителя, несущего на себе бремя власти, именно народ является той силой, которая создает историю и сохраняет духовную память о ней.

5.2.3 Фольклорные сюжеты и авторские фантазии

Тема осмысления русского национального характера в цикле «Баллады, фантазии и сказы» присутствует также в стихотворениях, ориентированных на национальные сюжеты, предания и сказки: «Село Филемониха», «Витязь», «О чудодейном коне», «Каменные бабы», «Забайкальская вдова», «Дьячок», «Свадьба», «Церковный сторож», «Видение под Плевной», «Хан и девица».

Произведение «Село Филемониха» (впервые опубликовано во втором собрании сочинений, цикл «Баллады, фантазии и сказы» в 1898 году) имеет авторское жанровое обозначение «ростовское предание». В основе – фольклорный сюжет о любви княжича Улейбоя и красивой, смелой дочери ростовского воеводы Фили, которая положила конец противостоянию ростовцев и яновцев. Филя – девушка-богатырь, побеждающая всех врагов в ратном бою. Она готова легко

променять жемчужное ожерелье на стальные доспехи ради новых воинских подвигов. Но любовь, неожиданно вспыхнувшая в ее сердце, оказывается сильнее ее воинственной натуры. Так автор подчеркивает силу любви, которая способна преодолеть конфликты и заронить глубокий след в народной памяти, назвавшей село, где играли свадьбу, «Филемонихой». Поэт опирается на традиции русского устного народного творчества, широко используя фольклорные слова и образы: «подобру-поздорову», «ратное дело», «ратный конь», «сговор», «почин», «грудь пышна», «конь златогривый», «лазоревые цветики», которые отражают богатую культурную традицию и национальный характер русского народа (II, 65–68).

Следующее стихотворение «Витязь» (впервые опубликовано в разделе «Баллады и сказы», в 1890 году) также опирается на фольклорные образы, но в данном случае присутствует пародия: русский былинный эпос в авторской интерпретации теряет героические черты. Витязь, желающий совладать со злом в лице Черномора, не узнает своего противника в морщинистом старике, взявшемся рассказывать жаждущему подвига богатырю про распространившуюся в человеческом мире «крамолу» и «мерзость людскую» (II, 71). Витязь оказался не способен на подвиги, так как не смог обрести конкретную цель своего пути: «И туда бы, значит, надо, / И туда, и там беда!» (II, 71) На наш взгляд, образ витязя и Черномора в данном стихотворении могут символизировать современное К.К. Случевскому общество, которое много говорит об окружающем зле, о человеческих страданиях, но не способно предпринять какие-либо решительные шаги для их искоренения.

Стихотворение «О чудодейном коне» (впервые опубликовано в разделе «Баллады и сказы», в 1890 году) имеет подзаголовок «Из русской сказки», однако и здесь мы скорее видим пародию на некоторые традиционные сказочные сюжеты, такие как чудесное исцеление богатыря и чудо-конь, помогающий герою сказки преодолеть все испытания. Герой баллады К.К. Случевского, надеясь на какие-то неведомые волшебные силы, не получает ни исцеления, ни чудодейного коня. Вновь, как и в «Витязе», поэт акцентирует внимание на таком качестве русского национального характера, как внутренняя сила, желание подвигов, но этому

противопоставлена и другая сторона: надежда на какие-то внешние силы, доверие колдунам и знахарям, беспечность и недомыслие: богатырь, мечтающий о чудодейном коне, стремится обрести его, по совету бабки, предаваясь запою:

Пей вина – на сколько влезет;
 А как одурь заберет,
 Склонит сон, сомкнутся вежды –
 Конь к тебе и сам придет...
 Богатырь, по слову бабы,
 Безустанно пьет да пьет.
 По зароку исполняет, –
 Только конь к нему нейдет (II, 74).

Несмотря на сказочный зачин, указывающий на то, что действие разворачивается «в стары годы, в дальних странах...», описанный сюжет не имеет реальной опоры в русских сказках, поэтому, как и в предыдущем случае, речь, на наш взгляд, идет не о сказочном прошлом, а о настоящем. Так, оба стихотворения – «Витязь» и «О чудодейном коне» – символически передают скептическое отношение автора к своим современникам, слабо осознающим грань между добром и злом и потерявшим свойственные русскому человеку нравственную силу и богатырство. Отметим, что оба этих стихотворения, как и следующие за ними далее три баллады «Каменные бабы», «Забайкальская вдова» и «Дьячок», написаны четырехстопным хореем, четырехстрочными строфами с перекрестной рифмовкой. Это дает основание рассматривать эти пять стихотворений как особый микроцикл, обращенный к фольклорным сказочным и легендарным сюжетам, которые переосмысливаются поэтом в контексте современности.

Следующая баллада «Каменные бабы» (впервые опубликовано в разделе «Думы и мотивы», в 1880 году), по мнению Л. Пильд, является метаисторической, «поскольку объектом художественного описания у Случевского становятся не столько события и факты национальной истории, сколько мысль об этих событиях и фактах» [Пильд, 2006]. Здесь поэт опирается не на фольклорные сюжеты, а на «сказочность и элементы условно фольклорной стилистики» [Пильд, 2006].

Сказочность проявляется в «сказках», рассказываемых ветром: «Ветер, степью пролетая, / Клонит ковыли, / Бабам сказывает в сказках / Чудеса земли...» (II, 75). Чудесные предания о разных народах, проживающих в бескрайних просторах земли, опираются не на реальные исторические факты, а на легенды и национальные мифы и образы. В каждой строфе присутствует минисюжет, создающий образ какого-либо народа исходя из географического местоположения, национальности и вероисповедания: это и народы севера, даже летом запрягающие в сани мохнатых псов, и народы, проживающие по берегам многочисленных рек, в которых водится несчетное число рыб, и калмыки, и татары, и христиане. Эти «сказки» одновременно монументальны и ироничны, так как наполняются нелепыми подробностями: рыб не могут счесть ангелы Господни; у калмыков «скулы толсты, очи узки, редки волоса»; кающиеся в своих грехах «старицы» и верующие люди могут при этом отправить ведьму на костер: «Как, случается порою, / Даже до сих пор, / Вдруг поймают люди ведьму – / Да и на костер...» (II, 76). Постепенно нелепости, упоминаемые поэтом, приобретают абсолютно комические черты, и сказочность уступает место слухам: «бывает <...> бабу с бабой повенчают, лиц не доглядев», село «по бабью слову скрылось, / Под землю ушло...» (II, 76). Каменные бабы, внимающие рассказам ветра, поначалу воспринимаются как хранительницы истории, древних традиций. Они статичны, стоят в степях уже давно и постепенно разрушаются ветром. Образ каменных баб указывает на прошлое, они по сути являются могильными надгробиями какой-то утраченной цивилизации. Противопоставлен им динамичный образ ветра, не зависящий от времени, бесстрастно переносящий любые изменения и распространяющий любую весть, не придавая значения ее достоверности или нелепости. Но, как и в предыдущих стихотворениях, древние поверья и сказки здесь трансформируются в пародийные сюжеты и образы: каменные бабы вместо того, чтобы хранить древние традиции, ждут «новинок», их манит «сладкий зов» новых «сказок», которые оборачиваются небылицами и слухами. Тема слухов подчеркивается фразами «бывает...», «было, знать, село...» (II, 77), отсылающими к традициям устной народной несказочной прозы. Осмысляя это стихотворение в контексте

предыдущих двух произведений, можно прийти к выводу о том, что поэт переосмысляет традиционные образы, подчеркивая мнимость устоявшихся взглядов на какие-то национальные идеалы: в современном К.К. Случевскому обществе все оборачивается своей изнаночной стороной.

Наряду с этими произведениями, развенчивающими национальные мифы о героических русских богатырях и витязях, об артефактах, хранящих тайные знания древности, в анализируемом цикле К.К. Случевского присутствуют и сюжеты, подтверждающие нравственность и духовность русского народа, его верность высшим идеалам.

Стихотворение «Забайкальская вдова» (впервые опубликовано в журнале «Всемирная иллюстрация» в 1873 году) опирается на традиции поучительных святочных шуточных легенд и преданий, в которых нечестивые поступки посрамляются, а верность нравственным идеалам торжествует. «Вдовица», обладающая богатырской силой, без особых усилий избавляется от уверенного в своей власти станового, пытающегося добиться ее расположения. В итоге становой становится объектом шуток и насмешек. Усиливает юмористическое звучание святочной истории тот факт, что представитель власти оказывается «добрейшим» человеком, а история его «посрамления» воспринимается всеми, в том числе становым, как святочное «ряженье». Обратим внимание на то, что автор недвусмысленно указывает на место и время действия: «Было то почти недавно; / Там, где путь идет в Сибирь» (II, 78), – в отличие от абстрактного «В стары годы, в дальних странах...». Здесь можно увидеть авторское указание на то, что в глубинах сибирского пространства еще существуют былые традиции, хранящие в русском народе представления о нравственности.

Эту же идею продолжает стихотворение «Дьячок» (впервые опубликовано во второй книжке стихотворений в 1881 году). Основная тема произведения – это повествование дьячка, проживающего «Над Двиной, рекой великой, / В дальнем Севера углу» (II, 81), о своем сыне, ставшем монахом Киево-Печерской Лавры. Сам дьячок живет в атмосфере уединенности, о чем свидетельствуют образы «пустынных смолокурен» и «белого домика» (II, 81). Он гордится своим сыном,

прошедшим путь к святости и ставшим одним из монахов знаменитого монастыря, где во всем чудится посетившему сына дьячку обетование небесное: «Да и рай у них небесный / В лаврских холеных садах» (II, 84). Но, с точки зрения поэта, более близким к «райским садам» оказывается этот дьячок, сохранивший верность «привычке», не поддавшийся соблазну далекой для него жизни крупного монастыря. Очень просто дает герой стихотворения объяснение тому, что не поддался уговорам сына и не остался жить в Киево-Печерской Лавре:

«Отчего же ты вернулся?»

– «Отчего?.. Да как сказать...

Вот привык, – восьмой десяток

Знать – что солнцу тут вставать,

Там – садиться за лесочком...

Да и колокол тогда

Новый ставили!..

Гляди-ка: Вон сияет, что звезда!..» (II, 84)

Мы видим двойственную позицию автора: с одной стороны, путь сына к святости и его жизнь в Киеве в Лавре символизирует чаемое русским народом стремление к духовному преображению, этот путь противопоставлен обычному существованию мало примечательного «дьячка», а с другой – именно дьячок, избравший скромный путь жизни в своем доме, из которого он привык наблюдать восходы и заходы солнца, путь, свободный от внешних религиозных регалий, оказывается более естественным и более близким русскому национальному характеру. Это стихотворение, в отличие от предыдущих произведений, ориентированных на русское устное народное творчество, является переходом к новому микроциклу в составе «Баллад, фантазий и сказов», обращенному к реалистичным сюжетам.

Баллада «Свадьба» (впервые опубликовано в журнале «Библиотека для чтения» в 1865 году) затрагивает тему трагической любви и перелагает на русскую почву «вечный» сюжет о насильственно разделенных возлюбленных, готовых умереть ради своего высокого чувства, подобно шекспировским Ромео и

Джюльетте. Первые строки баллады сразу свидетельствуют о трагической ситуации:

Умерла дочка старосты, Катя.
 Ей отец в женихи Павла прѳчил,
 А любила она Александра...
 Ворон горе недаром пророчил (II, 85).

Александр, похищающий тело умершей возлюбленной и погибающий в недрах глубокой реки, символизирует нравственную победу любви над всеми иными человеческими чаяниями и желаниями, ведь именно в месте, где затонул Александр с телом своей возлюбленной «блещет золотом розовый венчик, / А на венчике – лики святые...» (II, 87). Так подчеркивается поэтом духовная сила высокого чувства любви, способного встать над лживостью повседневных, общепринятых отношений.

Следующее стихотворение «Церковный сторож» (впервые опубликовано в разделе «Картинки и фантазии» в 1880 году) также обращено к осмыслению вопросов жизни и смерти. Это сказ, от лица церковного сторожа повествующий о, казалось бы, весьма обыденных занятиях сторожа, служащего при церкви, но драматизм заключен в том, что все дела, о которых он повествует, связаны со смертью. Упоминание мертвецов, похорон как обыденных ситуаций жизни церковного сторожа подчеркивает идею бренности человеческой жизни, но сторож не считает это чем-то трагичным, человеческие смерти воспринимаются им как закономерное окончание земного человеческого бытия. Но некоторые смерти все-таки выпадают из этой цепочки закономерных явлений, и именно о такой смерти повествует сторож. В центре сюжета, как и в предыдущем произведении, – история трагической любви, ведущей к гибели «бледнолицей» прихожанки и влюбленного в нее человека. Эта история окружена тайной, сторож не сообщает никаких подробностей, кроме наблюдаемых им тайных встреч влюбленных в храме и тревожных предчувствий о скорой смерти «барыни». Возникает и таинственный образ «убийцы»: «Прихожу, значит, к нему, / Я к убивцу к самому, / Прихожу... ему поклон... / Глянул в лик! Тот самый... он!» (II, 89) Любовь и смерть вновь

оказываются рядом. Об этих «тайнствах» человеческого бытия К.К. Случевский говорит весьма серьезно, и здесь он отказывается от сказочных сюжетов и образов, показывая трагизм не нашедшего поддержки в обществе взаимного чувства любви. Уникальным в данном случае оказывается прием отстранения: трагедия любви передается не через субъективное авторское восприятие, а через восприятие обычного человека, церковного сторожа, который очень буднично рассказывает о случившемся событии, ничего не преувеличивая, не драматизируя, не приукрашивая.

Произведение «Видение под Плевной» (впервые опубликовано в разделе «Баллады и сказы», в стихотворениях в 1890 году) можно трактовать как авторскую фантазию, создающую образ умершего полководца и верных ему воинов, погибших в сражении под Плевной в русско-турецкой войне 1877–1878 гг., возглавляемом генералом. В стихотворении концентрируются такие сквозные темы цикла «Баллады, фантазии и сказы», как жизнь и смерть, память о значимых исторических событиях российской истории, ненарушимость покоя умерших, осмысление национальных особенностей русского народа. В видении лирического героя стихотворения К.К. Случевского показана фантастическая ситуация: потревоженные смертью «Белого генерала» М.Д. Скобелева уже погибшие воины считают своим долгом отдать дань памяти полководцу: «Скобелев умер – так как проводить?!» (II, 91). Такое единство русской армии, верность командиру даже после смерти подчеркивает мысль о братстве и сплоченности русского народа в борьбе с врагом. В то же время персонажи стихотворения – мертвецы, что показывает и другую сторону войны: в подтексте звучит мысль о ее разрушительной, губительной силе. Образ Скобелева на коне является символом непререкаемого авторитета, за которым шли живые воины, а теперь готовы идти мертвые. Белый цвет одежды Скобелева и его коня не только символизирует чистоту подвига, но и связан с реальными деталями облика героя: генерал всегда был в белом мундире и верхом на белом коне, в связи с чем получил прозвище «Белый генерал», а у турок «Белый паша». Финал стихотворения двойственен: с одной стороны, мертвые вместе с полководцем скрылись в могилы, покой их не

нарушен. С другой – автор акцентирует внимание на пустоте, тишине, окружившей место упокоения героев: «Пусто становится... Тишь там, да гладь; / Нечего, кажется, видеть и ждать!» (II, 93) Так, наряду с памятью, возникает и мысль о забвении. Тишина, пустота, отсутствие надежд – ситуация, которая заставляет лирического героя воскликнуть: «Точно в России, излюбленный вид – / Голые холмы и дремлющий Вид...» (II, 93). «Вид» – имя собственное, ни в каких справочниках не прокомментированное, но, возможно, это авторское указание на болгарский город Видин, расположенный недалеко от Плевны и напоминающий своими голыми холмами и погруженностью в сон Россию.

Микроцикл о высоких нравственных качествах русского народа сменяется стихотворениями, в которых поэт в негативном ключе представляет многообразные социальные пороки, такие как эгоизм и властолюбие, подверженность слухам, глупость и другие.

Баллада «Хан и девица» (впервые опубликовано во втором собрании сочинений, цикле «Баллады, фантазии и сказы» в 1898 году) обращается к теме власти и обмана. Хан стремится найти красавицу, в которую он влюбился. Его эгоизм и неумеренность в достижении своей цели приносят гибель многим и в конечном итоге оборачиваются против него самого. Жид использует слабость хана к девице, чтобы достичь обогащения. Обманувший всемогущего хана жид, завладев дорогим конем, умчался в степь, избежав возмездия, а хан остался ни с чем. Здесь, как и в «Мемфисском жреце», показана губительность страсти и бессилия даже самых могущественных ханов перед естественным человеческим чувством, которое не поддается их власти. В то же время в балладе «Хан и девица» присутствует сатирический оттенок: хан обманут и посрамлен обыкновенным хитрым жидом, легко ускользающим от рук грозного правителя. Так К.К. Случевским с помощью сказочного иронического сюжета разоблачается идея всемогущества власти.

Следующие стихотворения «Слух», «Карлы», «Обезьяна» являются, по мнению А.В. Федорова, стремлением автора «рационалистически осмыслить

иррациональное, уловить “неуловимое”, логически доказать право на фантазию» [Федоров, с. 20].

Стихотворение «Слух» (впервые опубликовано в разделе «Картинки и фантазии», в стихотворениях в 1880 году) является авторской фантазией на тему слухов и сплетен. Слух изображается как странствующий персонаж, который сам невидим и бесплотен, но при этом все знает и все видит, что подчеркивает его могущество и отрицательную роль в обществе: «К чему коснется – зачернит» (II, 99). Обыгрывая устойчивое выражение «слухи растут», К.К. Случевский создает образ некоего бесплотного существа, которое при этом имеет очертания «громадного» и «глупого витязя», которого невозможно побороть:

Но пусть, кто смелый, нападет:
 Что ни удар, что ни рубец, –
 Он все растет и под конец
 Подступит вплоть, упрется в грудь,
 Не даст и руку замахнуть... (II, 100)

Слух предстает как нечто эфемерное, что невозможно поймать или остановить, он никак не выражен в телесном материальном воплощении, но в то же время всемогущ. Дети слуха – сплетни – лезут «в уши, в нос и в рот» людей, проникают в сознание, и ложная информация становится частью реальности (II, 100). Поднимается в произведении и проблема лицемерия: «А Слух-отец сидит при них, / Читая Жития святых...» (II, 100). Произведение заставляет задуматься о природе информации, ее истинности и разрушительном потенциале.

Фантазия «Карлы» (впервые опубликовано во втором собрании сочинений, цикле «Баллады, фантазии и сказы» в 1898 году) не поддается однозначной трактовке. Карлы, горбуны, «любимцы могучего бая» Гуссейна, владельца несметных богатств и прекрасных жен, оказываются «не по росту грешны» (II, 101–102). В чем проявляется грех этих служителей бая, наблюдающих за купающимися красавицами, женами Гуссейна, в произведении не раскрывается. ореол таинственности восточного мира, кажущегося внешне недоступным и притягательным, снимается автором, иронически представляющим этот мир

контрастов, в котором не вызывают сочувствия даже уродливые «карлы», пользующиеся милостями правителя и глубоко запрятавшие в своих душах порочные мысли и чувства.

Завершающее цикл «Баллады, фантазии и сказы» стихотворение «Обезьяна» (впервые опубликовано в еженедельнике «Новое время» в 1879 году) является авторской фантазией на тему человеческой глупости. Через аллегорического персонажа – обезьяну, автор критикует человеческую глупость и бесплодные усилия философов, которые пытаются ее «похоронить». Ссылка на известных философов Канте, Фихте, Шопенгауэра, Германа Гартмана лишь усиливает иронию автора, утверждающего, что даже научное знание, несмотря на свои достижения, не может устранить человеческую глупость. От лица обезьяны, везущей хоронить гроб с глупостью, звучит весьма ироничное высказывание: «Ты, чай, не профессор, не из мудрецов, / Сдаешься нехитрым и только: / Хороним мы глупости много веков, / А ум не подрос ни насколько!» (II, 104). В стихотворении подчеркивается мысль о бессмысленности попыток избавиться от глупости. В целом стихотворение является сатирическим и философским размышлением о человеческой природе и непреодолимой глупости.

Таким образом, в составе цикла можно выделить несколько микроциклов:

- мифологический,
- иррациональный (стихотворения, в которых отражаются разнообразные психологические сомнения и страхи человека),
- культурно-исторический,
- микроцикл, ориентированный на фольклорные сюжеты (произведения, развенчивающие национальные мифы о героических русских богатырях и витязях, об артефактах, хранящих тайные знания древности),
- микроцикл, ориентированный на драматичные реалистические сюжеты (произведения, подтверждающие нравственность и духовность русского народа, его верность высшим идеалам)
- микроцикл, разоблачающий различные социальные и общечеловеческие пороки: эгоизм и властолюбие, подверженность слухам, глупость и другие.

Заключение

К.К. Случевский – поэт, который начал публиковать свои стихи в конце 1850-х годов, но пик его творчества приходится на 1880–1890-е гг. Сразу же после выхода его произведений современники противоречиво отнеслись к его творчеству: появились как восторженные рецензии и отзывы, так и отрицательные отклики. В качестве недостатков лирики К.К. Случевского критики выделили наличие большого количества прозаизмов, несоответствие лирического содержания форме стиха, часто неровного и неупорядоченного, а также размытость образов. В положительных отзывах отмечались философичность, мистическая привлекательность, глубокое проникновение в подсознание лирического героя, новаторские экспериментальные поиски. Творчество К.К. Случевского является переходным от классической эпохи к модернистскому сознанию, поэтому его считали своим предтечей символисты.

Одной из особенностей поэзии К.К. Случевского является объединение отдельных стихотворений в циклы, что было характерным феноменом рубежа XIX–XX веков. Начало процесса формирования циклизации как особого способа группировки художественных текстов восходит к эпохе Античности, в классицизме встречается в виде сборников или жанрово-тематических разделов сборников, существенное изменение претерпевает в эпоху романтизма, а полное осмысление феномена циклизации осуществляется в конце XIX – начале XX века. Именно в этот период лирический цикл начинает осознаваться как единое целое, в котором все составляющие элементы связаны общей идеей или концепцией.

Поэзия К.К. Случевского в советский период практически не изучалась литературоведами, так как содержательно не вписывалась в идеологию того времени. Можно назвать только одну работу А.В. Федорова «Поэтическое творчество К.К. Случевского», являющуюся предисловием к сборнику избранных произведений поэта, вышедшему в серии «Библиотека поэта» в 1962 году. Поэзия К.К. Случевского становится предметом более активного исследовательского внимания начиная с 1980-х годов. Следует выделить работы О.В. Мирошниковой,

Е.А. Тахо-Годи, Н.В. Мадигужиной, А.Ю. Козыревой, А.Ю. Ипполитовой; Т.Э. Смородинской.

Определяя место К.К. Случевского в историко-литературном процессе, исследователи выявляют его связь с предшествующей литературой, а именно с традициями таких поэтов, как В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов. В то же время подчеркивается, что в творчестве поэта происходит изменение лирической формы и это готовит почву для символизма.

Исследователи отмечают такие новаторские особенности лирики К.К. Случевского, как полифония и стилистические неровности, что обусловлено особым мировосприятием поэта, отличающимся трагичностью и пессимистичностью, свойственными поэзии «безвременья» 1880-х годов. «Прозаизация», «разговорность», «скрытые диалоги» как характерные для К.К. Случевского приемы позволяют поэту отразить дисгармоническую картину мира, характерную для эпохи конца XIX века.

Дисгармония и трагичность мировосприятия выразилась и в ключевых мотивах и образах лирики К.К. Случевского, для которой характерны такие образы и мотивы, как: сны и видения, смерть и мечта, ночь, противостоящая земной, дневной реальности и являющаяся метафорой внутреннего мира человека, эсхатология и демонология, внимание к экзистенциальным вопросам.

Нами выделена и такая особенность поэтического мира К.К. Случевского, как интермедальность, которая также связывает поэта с новыми подходами к творчеству, характерными для рубежа XIX–XX веков, и мы доказываем, что К.К. Случевский на протяжении всех этапов своего творческого пути использовал возможности синтеза различных искусств: литературы, живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, песни, театра. Поэтика интермедальности позволяет отразить противоречивое мировосприятие К.К. Случевского, по-разному относящегося к различным видам искусства. Так, совершенство архитектурных строений вызывает ассоциации с культурной памятью предшествующего искусства, знаменует неоспоримое присутствие Божественного начала, а такой вид

искусства как театр не вызывает положительного отклика в сердце лирического героя.

Важной особенностью лирики К.К. Случевского является использование циклизации, которую поэт применяет для отражения своего противоречивого авторского мировосприятия. О.В. Мирошникова, А.Ю. Козырева, А.Ю. Ипполитова рассмотрели в своих работах персонажные, путевые, философские циклы, за рамками их исследовательского внимания остались такие циклы, как «Женщина и дети», «Из природы», «Лирические», «Мгновения», «Баллады, фантазии и сказы» и некоторые другие, не обладающие, по мнению А.Ю. Козыревой (Ипполитовой), философской завершенностью. Именно к анализу неисследованных циклов мы обратились в своей диссертации. Вступая в полемику с вышеуказанным мнением, мы доказываем, что каждый из проанализированных нами циклов отражает многогранное и противоречивое мировосприятие поэта, жившего и творившего в переходную, рубежную эпоху поиска новых форм и способов отражения человеческих чувств и окружающей действительности.

Цикл «Из природы», воспроизводящий различные стадии календарного годового цикла и показывающий многообразные изменения и состояния природы, может рассматриваться как отражение философской позиции К.К. Случевского, воспринимающего жизнь во всей ее многогранности и полноте. С одной стороны, поэт выражает трагическое восприятие земного существования человека, с другой – в его произведениях присутствует как смирение с неизбежностью страданий и смерти и готовность спокойно принять эту неизбежность, так и романтическая устремленность к иным «счастливым», но «чужим» мирам, осмысление смерти как возможного освобождения человека от оков трагического земного бытия. Одним из ключевых приемов поэтики цикла «Из природы» является обращение к мифопоэтической традиции, в частности к мифологии суточного времени, календарным и солярным мифам. Присутствуют в цикле и образы растений и птиц, которые также помогают автору отразить свое философское мироощущение. Поэт восхищается величием деревьев, обращается к архетипу мирового дерева, чтобы подчеркнуть неотъемлемую связь растительного мира с гармоничным

Божественным космосом. В то же время показано, как этот исполненный вечных ценностей мир подвергается в эпоху «безвременья» последних десятилетий XIX столетия разрушению, распадается гармоническая связь между природой и человеком. Однако, К.К. Случевский сохраняет веру в природную силу, в ее обновляющее и воскресительное воздействие на человека.

В цикле «Женщина и дети» присутствуют философские раздумья о любви, о возвышенном отношении к женщине и детям, о чувствах, которые могут вызвать вдохновение и стремление к творчеству. Женщина и ребенок в цикле – это источник света, вдохновения, надежности, тишины и покоя, невинности, чистоты и красоты. В этом цикле используется прием интермедальности: сквозным является образ «песни», который напрямую связан с женщиной и с любовью и выражает светлые чувства и эмоции. Одним из ключевых в цикле является мотив сна. Сон у К.К. Случевского имеет различную семантику: он может отражать еще не пробудившиеся чувства в душе женщины, во сне, противопоставленном реальности, обретается связь с возлюбленными, переживаются светлые чувства любви. В то же время поэт показывает, что сама реальность погружена в сон, а ей противопоставлены не спящие влюбленные.

Цикл К. К. Случевского «Лирические» состоит из 44 стихотворений, в котором ключевым системообразующим приемом является прием антиномий, позволяющий отразить противоречивое дисгармоничное мироощущение лирического героя: былое / реальное, молодость / зрелость, мир мечты и творчества / мир реальности, действительность / сон, добро / зло, свобода / ограниченность, внутренний мир / внешняя реальность, жизнь / смерть, праздник / повседневность.

Одна из сквозных тем цикла – размышления поэта о времени. Так, можно выделить мысль о неизбежном старении человека. К.К. Случевский противопоставляет молодость и зрелость, былое и реальное. С одной стороны, молодость – это период ошибок и заблуждений, а зрелость – освобождение от «обманов» юности. С другой – молодость полна чувств, надежд, страстей, жизни, а в зрелости человеку открывается негативная правда жизни, ведущая к потере чувств и надежд. Лирический герой в настоящем скептически и иронично

воспринимает реальность, а воспоминания о былом, тесно связанном с молодостью, помогают ему погрузиться в мир мечты и утраченных чувств. С размышлениями о времени связана также мысль о неизбежности смерти. Смерть рассматривается поэтом в нескольких значениях: умирание души, то есть утрата ярких эмоций и сердечных стремлений, потеря жизненной энергии; разрушение когда-то величественных городов; смерть физическая. Переход за пределы земного бытия в случае смерти тесно связан с идеей вечности: именно там открываются глубокие смыслы, не доступные человеку в земном восприятии.

Реальная действительность, земное бытие воспринимаются в негативном ключе: это мир, наполненный болью и страданиями. Оппозицией этому миру у К.К. Случевского являются творчество, мечта, любовь, свобода, свет, добро, богатый и ранимый внутренний мир человека. С одной стороны, во многих произведениях отражается чувство недовольства жестокой реальностью, уничтожающей лучшие чувства и стремления человека, лишаящей его надежд, ограничивающей его свободу. С другой – предлагаются различные пути ухода от реальности. В мечтах и грезах лирический герой К.К. Случевского представляет неведомую страну, в которой царят добро, искренность и честность, так мечты спасают от негативных мыслей и чувств. Спасением от жестокой реальности могут стать воспоминания о былом, о доме, о Родине, о любви. Кроме того, жизни, наполненной болью и страданиями, противопоставлена смерть, несущая освобождение и долгожданный покой.

Так же, как и в цикле «Женщина и дети», в «Лирических» присутствует мотив сна, но здесь он наполняется другими семантическими оттенками. Сон, с одной стороны, является способом уйти от реальности, погрузиться в мир иллюзий, с другой – пробуждение от сна может оказаться спасительным, если во сне представлялась одинокая старость, болезнь. Во многих стихотворениях сама реальность изображается как иллюзия и сон. Как в цикле «Из природы», так и в «Лирических» многоаспектно раскрывается феномен ночи. С одной стороны, ночь – спасение от реальности и уход от боли и разочарований дневной жизни, время праздника и наслаждений, с другой – это время распространения темных теней,

страстей, зла, предательства, которые должны быть побеждены силами божественного света. Антиномичное мировосприятие позволяет К.К. Случевскому раскрыть многогранность человеческих чувств и мироздания в целом.

В цикле «Лирические» К. К. Случевский обращается к мифопоэтической традиции, в частности к древнегреческим, древнеримским, языческим и христианским образам и мотивам, эсхатологическим мифам, архетипам дня и ночи, солнца и тьмы. Обращение к архетипическим и мифопоэтическим образам позволяет автору воспроизвести собственную концепцию мироздания, отразившую его скептическое восприятие земного существования человека, которому противопоставлены гармония природы и искусства и вера в силу духовной красоты Христа. В авторской концепции мира сталкиваются серьезное и смешное, трагическое и ироническое, переплетаются красота и безобразие, добро и зло, страдание и веселье, разочарование и наслаждение. К.К. Случевский не ограничивается скептическим взглядом на человека и земную жизнь, в его концепции присутствуют и иные возможности, которые тесно переплетены с осмыслением феномена искусства и творчества.

Интермедиальность становится сквозным приемом и в этом цикле, поэт также обращается к жанру песни. Песня, зародившаяся в народной среде, отражающая эмоции и чаяния русского народа, воспринимается К.К. Случевским как способ сохранения национальных традиций, духовно-нравственных ценностей, искренних переживаний. Естественно звучащей народной песне К.К. Случевский противопоставляет современное ему искусство кризисной эпохи 1880–1890-х годов, отражающее лишь чувства безысходности и отчаяния, чуждые душе русского народа. В литературном творчестве поэт также склоняется к песне: её он называет «таинственно-живым» существом и именно ей отдает предпочтение, так как песня может быть близка и понятна всем, а это условие её бессмертия, а также условие бессмертия тех ценностей, которые она несёт и передает из поколения в поколение.

В цикле К.К. Случевского «Мгновения» все стихотворения являются лирическими миниатюрами, как правило, имеющими двухчастную структуру: в

первой части дается зарисовка ситуации из жизни человека или природы, во второй – представлены философские размышления, так или иначе связанные с описанной ситуацией. В цикле выделяются сквозные темы: осмысление быстротечности жизни, противопоставление недолговечной человеческой жизни вечной природе, мысли о жестокости судьбы и мира, о зарождении жизни и ее завершении, о ее цикличности и фатальности, о хрупкости мечты. Разнообразие и стремительность лирических моментов, описанных в цикле, намекают на мгновенность человеческого бытия. Цикл «Мгновения» может рассматриваться как отражение философской позиции Случевского, воспринимающего жизнь во всей ее многогранности и полноте.

В цикле «Баллады, фантазии и сказы», как и в других проанализированных нами циклах, К.К. Случевский обращается к мифологическим сюжетам и образам, позволяющим ему раскрыть драматизм любовного чувства, которое может быть желанным, но не достижимым, может порождать жестокость и вести к смерти. Кроме того, древние времена, не ограничивающие свободу любовных чувств, противопоставлены лживости современного мира и неестественности сложившихся между людьми взаимоотношений. Мифопоэтика суточного времени присутствует в стихах, в которых представлена смена ночи утренней зарей. «Ночь» воспринимается как время пробуждения иррациональных сил, темных страхов, видений, вздохов, теней минувших веков. Эти таинственные образы позволяют поэту отразить многогранный внутренний мир человека.

В «Балладах, фантазиях и сказах» К.К. Случевский обращается также к теме личности и власти и трактовке русского национального характера. Ограничивающей свободу человека власти автор противопоставляет идею ценности личности, способной противостоять общественным правилам и догмам. Исторические и легендарные события являются способом осмыслить особенности взаимоотношения власти и народа, философское осмысление русской истории отражает позицию К.К. Случевского, считающего, что при всей важности личной ответственности правителя, несущего на себе бремя власти, именно народ является той силой, которая создает историю и сохраняет духовную память о ней.

Размышляя об особенностях русского национального характера, поэт говорит о тесной его связи с климатическими условиями, русской историей и религией, рассматривающей смерть как «заповедный час» избавления от земных забот.

Таким образом, можно выделить разные подходы К.К. Случевского к циклизации стихотворений: циклы «Из природы» и «Женщина и дети» сгруппированы по тематическому принципу, в основе формирования цикла «Лирические» лежит выбор произведений, отражающих многообразные эмоциональные отклики человека на окружающие явления, циклы «Мгновения» и «Баллады, фантазии и сказы» сгруппированы на основе жанрового принципа.

В поэтике К.К. Случевского выделяются такие способы эстетического самовыражения, как интермедальность и мифопоэтика, которые свидетельствуют о близости поэта к литературе Серебряного века. Обращение к синтезу искусств и мифопоэтической традиции позволяет поэту раскрыть многогранность мироздания и противоречивость человеческой природы. Ведущими приемами, отражающими противоречивое авторское мировосприятие, являются прием антиномий, вскрывающий возможность одновременного сосуществования в земном бытии взаимоисключающих явлений, понятий и чувств, прием стилистических диссонансов, сочетающих трагедийность и иронико-шутовское начало, авторская трансформация традиционных сюжетов и образов.

Циклы К.К. Случевского нередко оказываются рыхлыми по композиции, логика объединения и структурирования стихотворений не всегда уловима, в то же время каждый из проанализированных нами циклов отражает многогранное и противоречивое мировосприятие поэта, жившего и творившего в переходную, рубежную эпоху поиска новых форм и способов отражения человеческих чувств и окружающей действительности. В связи с этим мы можем сделать вывод, что циклизация у К.К. Случевского, несмотря на стремление поэта закрепить этот феномен объединения своих произведений в целостные сборники, носила переходный характер.

Список литературы

1. Абишева С.Д. Поэтическая система «Мир природы»: структура и семантика. Алматы, 2002. 268 с.
2. Абрамова В.И. Мотив «невыразимого» в русской романтической картине мира: от В.А. Жуковского к К.К. Случевскому : автореферат дис. ... кандидата филологических наук. М., 2007. 18 с.
3. Авдейчик Л.Л. Огненно-световая сфера природы в поэзии В.С. Соловьева // Вестник РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика, 2007. №3–4. С. 39–46.
4. Амариллис: что это за цветок и что он означает [Электронный ресурс]: <https://semicvetic.com/blog/amarillis-что-это-за-цветок-и-что-он-означает/> (дата обращения 08.12.2022).
5. Андреевский С.А. Вырождение рифмы // Литературные очерки. СПб., 1902. 455 с.
6. Анненков П.В. Литературные воспоминания. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1909. VIII. 590 с.
7. Банников Н.В. Константин Случевский // Русская речь. 1993. № 3. С. 20–22.
8. Барковская, Н.В. Книга стихов как теоретическая проблема / Барковская Н.В., Верина У.Ю., Гутрина Л.Д. // Филологический класс. 2014. №1 (35). С. 20–30.
9. Бальмонт К.Д. Элементарные слова о символической поэзии. URL: http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0340.shtml (дата обращения: 19.10.2022).
10. Бальмонт К. Д. Собрание сочинений в семи томах. Том 1. Стихотворения. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. 504 с.
11. Баскакова Е.А., Галян С.В. Лирический цикл: Теоретический аспект изучения // Научные тенденции: Филология, культурология, искусствоведение сборник научных трудов по материалам VIII международной научной конференции. СПб.: ЦНК МНИФ «Общественная наука», 2017. С. 8–13.
12. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.

13. Белоусов А.Ф. Из истории русской «кладбищенской» поэзии: стихотворение К. Случевского «На кладбище» // Смерть как феномен культуры : межвуз. сб. науч. трудов. Сыктывкар: СГУ, 1994. С. 4–23.
14. Борейко В. Древа жизни и священные рощи [Электронный ресурс] URL: <https://bookplaneta.ru/books/prikljuchenija/priroda-i-zhivotnye/page-67-28589-vladimir-boreiko-lesnoi-folklor-dreva-zhizni-i.html> (дата обращения 08.05.2023)
15. Брокгауз и Ефрон. Энциклопедия Брокгауза и Ефрона. 2012 [Электронный ресурс]: https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/109800/%D0%A5%D0%B0%D0%BE%D1%81?ysclid=ls1z0wphxr417331868 (дата обращения: 09.02.2024г.)
16. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. М.: Художественная литература, 1973. С. 604–605.
17. Большой современный толковый словарь русского языка. 2012 [Электронный ресурс]: <https://slovar.cc/rus/tolk/10176.html?ysclid=-lph0pdhabx511042958> (дата обращения 27.11.2023)
18. Большая советская энциклопедия, БСЭ. 2012 [Электронный ресурс]: <https://slovar.cc/enc/bse/2002505.html> (дата обращения 25.01.2024)
19. Былинкина В. В. Жанровая специфика литературного цикла: понятия и определения // Мир культуры: искусство, наука, образование: Сборник научных статей / Сост. А.С. Макурина, науч. ред. Е.А. Куштым. Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 2021. С. 48–50.
20. Бялый Г.А. Поэты 1880–1890-х годов // Поэты 1880–1890-х годов / Вступ. статья и общ. ред. Г. А. Бялого. Л.: Советский писатель, 1972. С. 5–64.
21. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 405 с.
22. Викторова С.А. Игорь Северянин и поэзия Серебряного века : Творческие связи и взаимовлияния : автореферат дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2002. 27 с.
23. Вроон Р. Еще раз о понятии «лирический цикл» // Искусство поэтики – искусство поэзии. Тверь: Лилия Принт, 2007. С. 5–38.

24. Гаврилова В.Г. К.К. Случевский в истории русской литературной критики // Вестник ТПГИ. 2010. №52. С. 118–123.
25. Гаврилова В.Г. Образ «падшего ангела» в поэме «Демон» М. Ю. Лермонтова и поэме «Элоа» К. К. Случевского // Ломоносов 2008 : Материалы XV междунар. науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов», 7–11 апреля 2008 г. М.: МАКС Пресс, 2008. С. 464–467.
26. Гапоненко П.А. Образы А. Толстого, А. Майкова, Я. Полонского, Ин. Анненкова и поэзия К. Случевского // Русская речь. 2005. № 1. С. 23–31.
27. Гаршин П.А., Бондарь С.А. Причины, ход и последствия церковного раскола // Вестник магистратуры. 2022. № 11–5(134). С. 26–28.
28. Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том I. О поэтах. М.: «Языки русской культуры», 1997. 660 с.
29. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: Советский писатель, 1974. 409 с.
30. Глич З. Анализ художественной организации и современной рецепции стихотворения К. К. Случевского «На кладбище» // Ars philologiae. 1997. С. 203–215.
31. Гончарова М.А. Смыслообразующие функции полиметрии в авторском лирическом стихотворном цикле первой половины XX века : автореферат дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2012. 17 с.
32. Граудина Л.К. Поэт диссонансов и контрастов К. К. Случевский // Русская речь. 2014. № 2. С. 11–18.
33. Григорьев А. Беседы с Иваном Ивановичем о современной нашей словесности и о многих других вызывающих на размышление предметах // Сын отечества. 1860. № 6. С. 166–167.
34. Гудкова С.П. Особенности сюжетосложения лирических циклов путешествий в русской поэзии Мордовии конца XX – начала XXI вв. / Гудкова С. П., Осьмухина О. Ю., Самойленко В. А. // Вестник угроведения. 2020. Т. 10. С. 436–445.
35. Дарвин М.Н. Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. 144 с.

36. Дарвин М. Н. Художественная циклизация в постсимволистском сознании А. Белого // Постсимволизм как явление культуры : Материалы научной конференции, Москва, 05–07 марта 2003 года / Министерство образования Российской Федерации; Российский гос. гум. ун-т, Историко-филологический факультет. Том Выпуск 4. М., С. 53-57.
37. Дарвин М.Н. Европейские традиции в становлении понятия цикла // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение: сборник трудов конференции. М.: Российский гос. гум. ун-т, 2003. С. 38–49.
38. Дарвин М. Н. Книга стихов // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Intrada, 2008. С. 96–97.
39. Дарвин М. Н. и др. Теория литературных жанров учебное пособие для студентов учреждений высшего профессионального образования / [М. Н. Дарвин и др.] ; под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2011. 253 с.
40. Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергент. сознания. Новосибирск: Наука, 2001. 292 с.
41. Диалектный словарь [Электронный ресурс]: <http://www.eduportal44.ru/Okt/SiteAssets/DocLib113/Домашняя/Диалектный%20словарь.pdf> (дата обращения 07.01.2024)
42. Ермилов Е.В. К.К. Случевский // Случевский К.К. Стихотворения. Поэмы. Проза. М.: Современник, 1988. С. 5–22.
43. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. 2005 [Электронный ресурс]: <https://slovar.cc/rus/efremova/253942.html> (дата обращения: 09.02.2024г.)
44. Жаткин Д.Н. Отражение проблематики немецкой классической музыки в русской поэзии XIX века // Вестник ЧГПУ. 2009. № 2. С. 258–266.
45. Живов В. М. Государственный миф в эпоху просвещения и его разрушение в России конца XVIII века // Из истории русской культуры. Т. 4: (XVIII – начало XIX века): Статьи по истории и типологии русской культуры. М., 1996. С. 657–685.

46. Завьялова Е.Е. Соотношение канонического и неканонического в системе лирических жанров 1880-1890-х годов : автореферат дис. ... доктора филол. наук. Волгоград, 2006. 41 с.
47. Зверев В.В. История России с иллюстрациями // Краткий курс: учебное пособие. М: РГ-Пресс, 2023. 544 с.
48. Зотов С. Н. К пониманию смысла поэтической практики русского модернизма // Русская литература XX – XXI веков: мат-лы Второй Междунар. науч. конф. 16-17 ноября 2006 года. М.: Изд-во Москов. ун-та, 2006. 450 с.
49. Ипполитова А. Ю. Случевский: философия, поэтика, интерпретация. СПб.: филол. фак. СПбГУ, 2006. 319 с.
50. Ипполитова А.Ю. Бальмонт и Случевский: пример интертекста : (стихотворения «На кладбище», «Камаринская» и «Слепец») // Вестник Омского университета. 2005. Вып. 1. С. 78–80.
51. История русской литературы XIX века: в 3 т. / под ред. В.И. Коровина. Т. 3. М.: Владос, 2005. 543 с.
52. Кайда Л.Г. Эстетический императив интермедиального текста: Лингвофилософская концепция композиционной поэтики. М.: Флинта: Наука, 2016. 128 с.
53. Камалов Р.М. Лес как символ и мифопоэтический образ // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 4. Ч. 1. С. 60–64.
54. Каргашин И.А. Цикл К. Случевского «Мурманские отголоски»: поэтика субъектно-образной структуры // Притяжение Севера: язык, литература, социум : Материалы I Международной научно-практической конференции. В 2-х частях, Петрозаводск, 15–17 февраля 2018 года. Часть I. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2018. С. 59–64.
55. КАРТАСЛОВ.РУ — Карта слов и выражений русского языка. Инобытие [Электронный ресурс]: <https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%BE%>

D0%B2%D0%B0/%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B1%D1%8B%D1%82
%D0%B8%D0%B5 (дата обращения 17.01.2023)

- 56.Краснов П. Вне житейского волнения. Сочинения К.К. Случевского. Т. I–III. Стихотворения // Книжки Недели. 1898. № 9. С.132–144.
- 57.Криничная Н.А. «Тот дикий лес, дремучий и грозный...» (К семантике мифологического образа) // Русская речь. 2011. №4. С.110–117.
- 58.Козубовская Г.П. Поэзия А.А. Фета и мифология: учебное пособие. Барнаул, Изд-во: БГПУ, 2005. 256 с.
- 59.Козырева А.Ю. Лирика К. Случевского, философские воззрения в системе поэтического дискурса: Циклы «Думы», «Мефистофель», «Черноземная полоса», «Мурманские отголоски»: диссертация ... канд. филол. наук [Электронный ресурс]: <https://www.dissercat.com/content/lirika-k-sluchevskogo-filosofskie-vozzreniya-v-sisteme-poeticheskogo-diskursa-tsikly-dumu-me> (дата обращения: 01.11.2024)
- 60.Козырева А.Ю. Последние поэтические циклы К.К. Случевского // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. 1992. № 23. Вып. 4. С. 68–75.
- 61.Копалинский В. Словарь символов / Пер. с пол. В.Н. Зорина. Калининград: ФГУИПП «Янтар. сказ», 2002. 267 с.
62. Коринфский А. Поэзия К.К. Случевского : Этюды СПб.: П.П. Сойкин, ценз. 1899. 87 с.
- 63.Коровин В.Л. «О христианских мотивах в “Элоа” К.К. Случевского на фоне “Элоа” А. де Виньи» // Предсимволизм – лики и отражения: коллективная монография под ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 257–271.
- 64.Косова Е.Г. К.К. Случевский и В.Ф. Ходасевич. Генезис смежных образов и мотивов // Летняя школа по русской литературе. 2021. Т. 17, № 2. С. 171–188.
- 65.Котова И.Н., Котова А.С. Русские обряды и традиции. Народная кукла. СПб.: «Паритет», 2003. 240 с.
- 66.Крылов В.Н. Теория и история русской литературной критики. Казань: Казан. ун-т, 2011. 124 с.

67. Кузнецова Е. В. Поэма К. Случевского «Элоа» в контексте демонологического мифа // Новый филологический вестник. 2016. № 2 (37). С. 61–77.
68. Кулик А. Г. Лирическая циклизация как особый тип текстопостроения: на материале третьего тома «Лирической трилогии» А. Блока: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2007. 19 с.
69. Леготина Ю. В. Образы Севера и зимы в лирике К. К. Случевского // Рябининские чтения – 2015 : материалы VII конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера. Петрозаводск: Музей-заповедник «Кижы», 2015. С. 492–495. <https://kizhi.karelia.ru/library/ryabininskie-chteniya-2015/1612.html> (дата обращения: 06.12.2022г.)
70. Лекманов О. А. Еще раз о книге стихов как «большой форме» в поэтической культуре русского символизма // Русская речь. 1996. №3. С. 16–18.
71. Лекманов О. А. Самое главное: о русской литературе XX века. М.: Роузбэд Интерэктив, 2017. 430 с.
72. Литературная энциклопедия терминов и понятий / редкол. : А. Н. Николюкин (гл. ред.) [и др.] ; РАН, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам. М.: Интелвак, 2001. 1596 с.
73. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров [и др.]. М.: Сов. Энциклопедия, 1987. 752 с.
74. Лотман Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб. : Искусство-СПб, 2010. С. 670–673.
75. Ляпина Л. Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840-х – 1860-х годов: дис. ... канд. филол. Л., 1976. 185 с.
76. Ляпина Л. Е. Лирический цикл как художественное единство // Проблема целостности литературного произведения. Изв. Воронеж. пед. ин-та. Т. 180. 1976. С. 122–138.
77. Ляпина Л. Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840–1860 годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1977. 11 с.

- 78.Ляпина Л.Е. Проблема целостности лирического цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк: ДГУ, 1977. С.164–166.
- 79.Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб.: НИИ химии СПбГУ, 1999. 281 с.
- 80.Мадигожина Н.В. Поэтика К.К. Случевского : проблемы полифонизма и прозаизации лирики : дисс. ... канд. филол. Алма-Ата, 1991. 183 с.
- 81.Мадигожина Н.В. Стенанье как призыванье : поэтическая декларация К.К. Случевского // Русская речь. 2018. № 2. С. 3–9.
- 82.Мазур Т.П. К.К. Случевский : основные этапы творческой биографии : дис. ... канд. филол. наук. М., 1974. 195 с.
- 83.Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. М. : Наш дом ; Екатеринбург : У-Фактория, 2000. 393 с.
- 84.Малкина В.Я. Интермедиальность в литературе: проблемы методологии // Новый филологический вестник. 2025. №2 (73). С. 30–38.
- 85.Марков Вл. О свободе в поэзии. СПб.: Чернышова, 1994. 294 с.
- 86.Маслова А.Г., Деньгина А.А. Мифологические сюжеты и образы в цикле К. К. Случевского «Баллады, фантазии и сказы» // Общество. Наука. Инновации (НПК-2023). Сборник материалов XXIII Всероссийской (национальной) научно-практической конференции, приуроченной к 60-летию ВятГУ. В 2 т. Т. 1. Киров, 2023. С. 136–140.
- 87.Минералов Ю.И. Сравнительное литературоведение: учеб. пособие. М.: Высш. шк., 2010. 328 с.
- 88.Мирошникова О.В. «Думы» К. Случевского. Проблематика и жанровое своеобразие // Проблемы метода и жанра. Томск, 1979. С. 94–107.
- 89.Мирошникова О.В. Цикл К. Случевского «Мефистофель». Проблематика, структура, жанр // Проблемы метода и жанра : Межвузовский сборник статей. Вып. 15. Томск : Изд-во Томского университета, 1989. С. 190–204.

- 90.Мирошникова О.В. Циклы-дублиеты в русской поэзии: «Прежде и теперь» К. Случевского и А. Жемчужникова // Культура и текст. 2001. № 6. С. 229–236.
- 91.Мирошникова О.В. Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX века): учеб. пособие. Омск: ОмГУ, 2002. 140 с.
- 92.Мирошникова О.В. Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К.К. Случевского: учеб. пособие. Омск: ОмГУ, 2003. 138 с.
- 93.Мирошникова О.В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика: монография. Омск: ОмГУ, 2004. 339 с.
- 94.Мирошникова О.В. «Камаринская» в лирике последней трети XIX века : специфика интерпретаций русского фольклорного мотива // Славянская традиционная культура и современный мир : сборник материалов науч.-практ. конф. / [сост.: В. Е. Добровольская и др.]. М.: Гос. респ. центр. рус. фольклора, 1997. Вып. 8. 2005. С. 249–255.
- 95.Мирошникова О.В. «Записки из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского и «Загробные песни» К.К. Случевского: образы пространства // Достоевский в смене эпох и поколений : сборник материалов Международной научной конференции (Омск, 13–15 октября 2011) / [отв. ред. О. С. Иссерс, Е.А. Акелькина]. Омск : Образование Информ, 2011. С. 175–181.
- 96.Мишина Т.Ю. Лермонтовские мотивы в русской лирике 80–90-х годов XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2013. 18 с.
- 97.Мифы народов мира. Энциклопедия / Электронное издание М, 2008. 1147 с. [Электронный ресурс]: URL: <https://obuchalka.org/2013022069633/mifi-narodov-mira-enciklopediya-tokarev-s-a-2008.html> (дата обращения: 13.09.2023г.)
- 98.Назирова Р.Г. Фигура умолчания в русской литературе // Поэтика русской и зарубежной литературы: Сборник статей. Уфа: Гилем, 1998. С. 57–71.
- 99.Наумлюк М.В. Семантика пространства Кольского Севера в стихотворном цикле К. Случевского «Мурманские отголоски» // VIII Масловские чтения :

- сборник научных статей : [в 2 частях] Мурманск : МурманГПУ, 2010. Ч. 1. С. 136–141.
100. Никандрова О.В. Лирическая циклизация в аспекте исторической поэтики: на материале русской поэзии XVIII–XX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 27с.
101. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / Российская АН, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. 4-е изд., доп. М.: «А ТЕМП», 2006. 944 с.
102. Орлова Т. Я. Особенности литературной циклизации // Stephanos. 2016. № 6(20). С. 66–74
103. Откровение Иоанна Богослова (Апокалипсис) [Электронный ресурс]: URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Апок.15:1> (дата обращения 25.01.2024)
104. Паутова А. В. Особенности композиции стихотворного цикла Константина Случевского «Песни из Уголка» // Научный диалог: Молодой ученый : Сборник научных трудов по материалам международной научной конференции, Самара, 22 октября 2016 года. Самара: Центр Научных Конференций Международной Научно-Исследовательской Федерации «общественная наука», 2016. С. 23–27.
105. Пепеляева Е. В. Исследовательская циклизация лирики как теоретическая проблема // Вестник Пермского университета. Russian and foreign filology. 2012. №2. С. 174–179.
106. Петрова С.А. Эволюция интермедийного образа струны в творчестве А. А. Фета // Тамбов: Грамота, 2018 №7(85). Ч. 1. С.46–49.
107. Петров Ф. Н. Эсхатологический миф: миф о грядущей гибели и последующем возрождении мира. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, Юж.-Урал. изд.-торг. дом, 2001. 108 с.
108. Пильд Л. «Балтийская» тема в поэтическом цикле Константина Случевского «Песни из Уголка» // На перекрестке культур: русские в Балтийском регионе. Ч. 1. Калининград: КГУ, 2004. С. 90–103.

109. Пильд Л. О метаисторических балладах Константина Случевского // История и повествование : сборник статей / под ред. Г. В. Обатнина, П. Песонена. – М.: Хельсинки: Новое литературное обозрение : Кафедра славистики Университета, 2006 (1). С. 210–220.
110. Пильд Л.Л. Константин Случевский и Лермонтов : (О стихотворениях Случевского, написанных пятистопным хореем) // Блоковский сборник. Вып. ХУП. Русский модернизм и литература XX века. Тарту : Тартуский университет, 2006 (2). С. 19–34.
111. Полякова Г. В. К. К. Случевский о древнем Мурмане // VII Масловские чтения : сборник научных статей : [в 2 ч.]. Ч. 1 / Федеральное агентство по образованию, Мурманский гос. пед. ун-т [и др.]. Мурманск: МГПУ, 2009. С. 66–71.
112. Православная энциклопедия. ЖАЛЬНИК [Электронный ресурс]: <https://pravoslavnaaya.academic.ru/7199/%D0%96%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%9D%D0%98%D0%9A> (дата обращения 08.12.2022)
113. Пушкин А.С. Собрание сочинений в 3 томах. Т. 1. М.: Худ. литература, 1985. 736 с.
114. Петрова С.А. Эволюция интермедиального образа струны в творчестве А.А. Фета // Тамбов: Грамота, 2018 №7(85). Ч. 1. С.46–49.
115. Ратников К. В. Ночная медитация в русской поэзии XVIII-XIX веков // Вестник Челябинского государственного университета. 2002. Т. 2, № 1. С. 58–74.
116. Сапогов В.А. Поэтика лирического цикла А. Блока: дис. ... канд. филол. наук. М., 1967. 206 с.
117. Сапожков С.В. Семантика вольного ямба в поэзии К.К. Случевского (стихотворение «После казни в Женеве») // Известия Академии Наук. Сер. литературы и языка. Т.54. 1995. №2. С. 58–64.
118. Сапожков С.В. Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880–1890-х годов. М.: МПГУ им. В.И. Ленина, 1996 (1). 118 с.

119. Сапожков С.В. «Пятницы» К.К. Случевского (по новым архивным материалам). Вступительная статья, публикация текста, примечания // Новое литературное обозрение. 1996 (2). № 18. С. 232–376.
120. Сапожков С.В. Русская поэзия 1880–1890-х годов в свете системного анализа: от С. Я. Надсона к К.К. Случевскому : Течения, кружки, стили : автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. М., 1999. 21 с.
121. Сараев А. Особенности поэтики К.К. Случевского на примере «Загробных песен» // Актуальная классика : Материалы Шестых студенческих научных чтений, Москва, 23 апреля 2022 года. М.: Общество с ограниченной ответственностью Агентство «Литера», 2022. С. 286–296.
122. Сафарова М.Б.К. О «тяжелом слоге» К.К. Случевского» // Инновации в отраслях народного хозяйства, как фактор решения социально-экономических проблем современности. сборник докладов и материалов VIII Международной научно-практической конференции. АНО ВО «Институт непрерывного образования». 2018. С. 264–268.
123. Сафарова М.Б.К. О языковом своеобразии лирики К.К. Случевского // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки. Сборник статей по материалам XXX международной научно-практической конференции. Новосибирск, 15 января 2020 года. Том 1 (24). Новосибирск: Общество с ограниченной ответственностью «Сибирская академическая книга», 2020. С. 54–60.
124. Сахаров В.И. Заповедный труд (Константин Случевский: поэзия и судьба) // Случевский К.К. Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1984. С. 5–30
125. Сахаров В. «Портрет в строках проглянет ...» : [Константин Случевский: поэзия и судьба] // Смена. 1992. № 10. С. 52–60.
126. Семенова Е.А. Циклизация // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стлб. 1189–1190.
127. Серова М. В. Поэтика лирических циклов в творчестве Марины Цветаевой: научно-методическое пособие. Ижевск, 1997. 157 с.

128. Сидорова А.Г. Интермедиа́льная поэтика современной отечественной прозы: Литература, живопись, музыка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006. 26 с.
129. Слободнюк С.Л. Апокалиптика русской литературы: К. Случевский и А. Блок // Историко-культурное и духовное наследие: традиции и современность: Материалы международной научно-практической конференции, 11–13 декабря 2015 года. Куремяз: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2015. С. 252–259.
130. Слободнюк С.Л. «Вопросы страшные о бытии времен»: апокалипсис Константина Случевского // Art Logos. 2021. № 2 (15). С. 68–78.
131. Слободнюк С.Л. «Над тьмой безвременья.»: поэтическая эсхатология К.К. Случевского // Общество: философия, история, культура. 2022. № 3(95). С. 42–45.
132. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999; (электронная версия): Фундаментальная электронная библиотека [Электронный ресурс]:<http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/11/ma202239.htm?cmd=0&istext=1> (дата обращения: 09.02.2024г.)
133. Случевский К. Стихотворения К. Случевского. Изд: Типография А. Суворина, 1881. 241 с.
134. Случевский К.К. Сочинения Случевского К.К. в 6 т. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1898. Т. 1. 368 с. Т. 2. 366 с.
135. Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. М.–Л.: Сов. писатель, 1962. 468 с.
136. Смирнова Л. А. «Противоречия красот и безобразий» в «Песнях из Уголка» К. К. Случевского // Литературоведческий журнал. 2005. № 19. С. 86–99.
137. Смородинская Т.К. Константин Случевский. Несвоевременный поэт. СПб.: ДНК, 2008. 280 с.
138. Смородинская Т. Сны, видения и кошмары К.К. Случевского // Предсимволизм – лики и отражения. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 285–297.

139. Соловьев В.С. Разбор книги К.К. Случевского «Исторические картинки. Разные рассказы». СПб.: тип. Имп. Акад. Наук, 1896. 157 с.
140. Соловьев В.С. Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева : с 3 портретами и автографом / под ред. и с примеч. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. 1897–1900. 2-е издание. Т. 9. СПб.: Просвещение, 1913. VI, 435 с.
141. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. 699 с.
142. Тмарченко Н.Д. Поэтика // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 182–186.
143. Тарановский К.Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 372–404.
144. Тахо-Годи Е.А. Лермонтовская традиция в творчестве К. Случевского // Русская литература. 1993. № 3. С. 3–16.
145. Тахо-Годи Е.А. К.К. Случевский и пушкинская традиция : дис.... канд. филол. наук. М., 1994. 213 с.
146. Тахо-Годи Е.А. Данте и К.К. Случевский: Влияние поэзии Данте на творчество К.К. Случевского // Дантовские чтения. 1995 / Под общ. ред. А.А. Илюшина. М.: Наука, 1996. С. 69–94.
147. Тахо-Годи Е.А. К.К. Случевский и Н.В. Гоголь // Научные доклады филологического факультета МГУ. Москва, 1996. Вып. 6. 2010. С. 89–97.
148. Тахо-Годи Е.А. К.К. Случевский и издание «Пушкинского сборника» (по архивным материалам) // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. 1997. № 4. С. 118–129.
149. Тахо-Годи Е.А. Чехов и Случевский // Молодые исследователи Чехова : материалы международной конференции, июнь 1998 / редкол.: Р.Б. Ахметшин [и др.]. – М.: Филологический факультет Московского государственного университета, Чеховская комиссия Совета по истории мировой культуры. 1998. С. 216–222.

150. Тахо-Годи Е.А. Константин Случевский. Портрет на пушкинском фоне: Монография. СПб.: Алетейя, 2000. 400 с.
151. Тахо-Годи Е.А. Валгала Константина Случевского или вечный дебют // К.К. Случевский Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2004. С. 5–29
152. Тахо-Годи Е.А. Примечания // Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2004. С. 675–775.
153. Тахо-Годи Е.А. Философское осмысление образа «Дома поэта» в книге К.К. Случевского «Песни из Уголка» // Предсимволизм – лики и отражения / РАН. И-т мировой литературы им. А.М. Горького ; Под ред. Е. А. Тахо-Годи. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 272–284.
154. Тихомирова Л.Н. «Ночная» поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2010. 23 с.
155. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Вып. 12: к 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: материалы международной научной конференции 18 мая 2001 г. СПб.: Symposium, 2001. С. 149–154.
156. Токарев С.А. Мифы народов мира. Энциклопедия Т.2 К–Я [Электронный ресурс]: <https://djvu.online/file/l6gW2br9tUH23?ysclid=lrg2zbppu8613377494> (дата обращения 16.01.2024)
157. Толковый словарь русского языка» под редакцией Д.Н. Ушакова (1935–1940); (электронная версия): Фундаментальная электронная библиотека [Электронный ресурс]: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/11/us1c9514.htm?cmd=0&istext=1> (дата обращения: 09.02.2024г.)
158. Томан И.Б. Культ руин. Фрагменты истории [Электронный ресурс]: URL: <https://culturolog.ru/content/view/2386/6/> (дата обращения 25.01.2024)
159. Трофимова А.В., Ганин М.В. Рассказ Ф.М. Достоевского «Бобок» и стихотворение К.К. Случевского «На кладбище»: проблема претекста и

- диалог мениппейных мотивов // Функциональная грамматика: теория и практика : сб. научных статей по итогам Всероссийской с международным участием научно-практической конференции, посвященной 70-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора Л.Н. Оркиной, 25 февраля 2021 года. Чебоксары: Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева, 2021. С. 655–663.
160. Тютчев Ф.И. Сочинения в 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1980. 384 с.
161. Фигут Р. Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения. Проблемы теории // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение: сборник трудов конференции. М.: Российский гос. гум. ун-т, 2003. С. 11–37.
162. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка Ушакова. 2012 [Электронный ресурс]: <https://slovar.cc/rus/ushakov/423391.html?ysclid=lp0i4ien706504138> (дата обращения 27.11.2023).
163. Фалеева А.С. Философские мотивы лирических циклов Константина Случевского // Символ науки. 2018. № 10. С. 55–60.
164. Фалеева А.С. Эпитет, метафора и гиперболола как основные тропы в поэзии К.К. Случевского // Семантика. Функционирование. Текст : Межвузовский сборник научных трудов. Киров: Общество с ограниченной ответственностью «Радуга-ПРЕСС», 2020. С. 26–33.
165. Федоров А.В. Поэтическое творчество К.К. Случевского // Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. М.–Л.: Сов. писатель, 1962. С. 5–52.
166. Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла: учебное пособие. Калинин, 1984. 79 с.
167. Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 1990. 31 с.
168. Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь: ТвГУ, 1992. 123 с.
169. Фразеологический словарь современного русского языка. М.: «Аделант», 2014. [Электронный ресурс]: <http://uchitel->

slovesnosti.ru/slovari/6.pdf?ysclid=lqb2bqpeq8153421740 (дата обращения 18.12.2023)

170. Хаев Е.С. Проблема композиции лирического цикла (Б. Пастернак «Тема с вариациями») // Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980. С. 56–68.
171. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.
172. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. М.: Издательство «Торсинг», 2001. 324 с.
173. Шохина Е.В. Акватические и соляные мотивы в летних текстах русских поэтов начала XIX века // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2017. № 2. С. 81–84.
174. Щенникова Л.П. Русская поэзия 1880-1890-х годов как культурно-исторический феномен : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ур. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2003. 47 с.
175. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [Электронный ресурс]: https://dic.academic.ru/contents.nsf/brokgauz_efron/ (дата обращения 25.01.2024)
176. Юферева Е.В. Миниатюра Случевского: эксперимент и художественная традиция // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. 2002. № 4. С. 204–208.
177. Юферева Ю.В. Формы и функции взаимодействия вещи и идеи в философской лирике К. К. Случевского // Література в контексті культури. – Дніпропетровськ, 2004. Вип. 13. С. 69–79.
178. Яковлева В.Д. Циклы лирических стихотворений в якутской поэзии (типология и поэтика): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Якутск, 2006. 21 с.
179. Подлесник Блаж. *Снежная маска* А.А. Блока как лирический цикл [Электронный ресурс]: [https://www.openstarts.units.it/-](https://www.openstarts.units.it/)

<server/api/core/bitstreams/01989838-abf7-4405-a103-1c62ec0b7355/content>

(дата обращения 27.04.2024).

180. Ihekweazu E. Goethes-West-östlicher Divan. Untersuchungen zur Struktur des lyrischen Zyklus. Hamburg. 1971. 488 p.
181. Poyntner E. Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok. München. 1988. 275 p.
182. Sloane David A. Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle Columbus 1988. 384 p.

Таблица 1 – Классификации цикла и книги стихов

Параметры, определяющие классификационные признаки	Разновидность цикла	Разновидность книги стихов
По степени авторского участия	авторские неавторские (редакторские, читательские)	
По истории создания	первичные вторичные кумулятивные	
По текстовой специфике (объем)	микроцикл (короткий) средний макροцикл (большой)	небольшая средняя большая
По жанру	- элегические, анакреонтические, баллады, идиллии и т.п. - жанрово неоднородные - нежанровые	- моножанровые (книга-дневник, книга посланий, книга заветов и др.) - полижанровые (соединяющая несколько жанров) - нежанровые
По родам литературы	эпические лирические лиро-эпические драматические	лирические лиро-эпические
По тематике	- монотематические (пейзажные, сезонные, циклы путешествий, любовные, медитативные, гражданские, сатирические и др.)	

	- политематические
По композиции	однородные, многосоставные
По специфике субъектного строя	моносубъектные полисубъектные
По пространственно- временной структуре (хронотопу)	пространственные временные пространственно-временные
По метрике	моноритмические полиритмические
По статике или динамике отражения авторского мироздания	синтагматические парадигматические