

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

при поддержке Международного благотворительного фонда
Д. С. Лихачева

Седьмая

**международная летняя школа
по русской литературе**

Статьи и материалы

2-е издание , исправленное и дополненное

Санкт-Петербург
Свое издательство
2012

Лада ПАНОВА

«ФОРЕЛЬ РАЗБИВАЕТ ЛЕД» (1927): ДИАЛЕКТИКА ЛЮБВИ

СТАТЬЯ 1. СЮЖЕТ, СТРУКТУРА, ЭСТЕТИКА¹

«У каждого произведения — свои законы и формы, вызванные органической необходимостью, по которым оно и должно быть судимо» (Кузмин, «Крылатый гость, гербарий и экзамены», 1922²)

«Эрос — божество благое и мудрое. Многие считают его древнейшим разделителем хаоса, отцом гармонии и творческой силы. ... [Б]ез соединяющей любви многое в мире распалось бы на части» (Кузмин, «Златое небо», 1923³)

Opus magnum Кузмина «Форель разбивает лед» (далее ФРЛ)⁴ начиная с эпохальной статьи о нем Джона Малмстада и Геннадия Шмакова [Malmstad, Shmakov 1976] остается предметом для дискуссий. Чаще всего обсуждаются его жанр, смысл и эстетика.

Начать с того, что ФРЛ получил четыре альтернативные жанровые трактовки:

- (1) лирический цикл [Богомолов 2004: 204, 557];
- (2) длинное стихотворение симфонического построения⁵;
- (3) поэма в манере пушкинского «Евгения Онегина» [Паперно 1989: 61-62]; и
- (4) «полнота жанров» — «мистический детектив, сюжет экспрессионистического фильма, романтическая трагедия, гофманиада и трагический водевиль» [Шварц 2001: 188].

Содержание ФРЛ интерпретировалось четырежды. Дж. Малмстад

¹ За стиховедческие соображения я благодарю Барри П. Шерра.

² [XII: 154]. Здесь и далее проза Кузмина цитируется по [Кузмин 1984-2000], с указанием тома и страниц в квадратных скобках.

³ [IX: 370].

⁴ ФРЛ цитируется по [Кузмин 2000: 531-546], с учетом поправок, сделанных в [Богомолов 2004: 216]. Единственную прижизненную публикацию см. в [Кузмин 1929: 9-27].

⁵ Из писем Всеволода Рождественского 1927-29 гг., см. [Рождественская 1990: 217].

и Г. Шмаков в уже упомянутой работе выявили его гомоэротический макро-сюжет, проанализировав каждую из 15 миниатюр — Первое и Второе вступления, 12 ударов и Заключение. Еще соавторы указали на биографическую основу ФРЛ, опознав реальных прототипов в наиболее личном Втором вступлении. Это, с одной стороны, бисексуальные партнеры Кузмина, вовлекавшие его в любовные треугольники с женщинами, ср.

Кузмин — художник Сергей Судейкин — актриса Ольга Глебова в 1906 году;

Кузмин — поэт Всеволод Князев, или *гусарский мальчик*/ *С простреленным виском* — светская красавица и немного поэтесса Паллада Богданова-Бельская/ Глебова-Судейкина, на последнем отрезке жизни Князева до его самоубийства в 1913 году;

Кузмин — прозаик и художник Юрий Юркун, или *мистер Дориан* — актриса, немного поэтесса и художница Ольга Гильдебрандт-Арбенина, с празднования Нового, 1921, года до самой смерти Кузмина,

а с другой, приятель Кузмина, трагически утонувший у него на глазах Николай Сапунов, или, как сказано о нем в ФРЛ, *художник утонувший*. В рассматриваемой концепции гомосексуальные смыслы отодвинуты на второй план богатейшей символикой ФРЛ, сексуальной и мистической, из литературного, философского, музыкального и архетипического репертуара [Malmstad, Shmakov 1976]. Ирина Паперно и Борис Гаспаров, каждый в своем исследовании, в еще большей степени сосредоточились на общекультурных контекстах ФРЛ. Для И. Паперно его суть состоит в соединении главного героя со своим двойником — вестником из потустороннего мира. Осуществляется оно через преодоление преград. Любовь героев ведет к смерти, а та, в свою очередь, — к воскресению из мертвых. Воскресение дано под аккомпанемент форели, подвида *ixθύς* и, значит, тоже символа Иисуса Христа. Далее, на этих героев и героиню, состоящих в сложных романтных отношениях, процируется исторический любовный треугольник «Пушкин — Наталья Николаевна — Дантес», на Кузмина-поэта — двойничество с Пушкиным¹ и т.д., так что в результате ФРЛ оказывается данью мо-

¹ Согласно [Доронченков 1993: 163-176], пушкинские проекции держатся на неправильной атрибуции выражения *полотно Брюллова* (Первый удар), как *акварели* «Н.Н. Пушкина» работы *Александра* Брюллова, а не *полотен* его более известного брата.

дернистскому пушкинианству. В другую серебряновечную перспективу, символистскую, встроил ФРЛ Б. Гаспаров. Для него суть ФРЛ — в архетипической дружбе-вражде двух близнецов-антиподов. Она отражает дружески-враждебное отношение Кузмина к Вячеславу Иванову, и, соответственно, ФРЛ следует понимать как анти-символистский выпад. Наконец, предложенное Елизаветой Бабаевой прочтение ФРЛ исходит из того, что его тема — превращения — реализуется через следующие оппозиции:

«правда vs. ложь» (и, внутри нее, память vs. воображение),
«верх vs. низ» (небо vs. вода, птица vs. рыба), «здесь vs. там»
(замкнутое пространство дома/ театра/ острога и проч. vs.
разомкнутая зеленая страна), «свет vs. тьма» (солнце vs.
тьма, день vs. ночь), и «рождение/ жизнь vs. смерть» (соединение vs. разъединение, человек vs. призрак).

Переходом от одного члена оппозиции к другому руководит метафора, а потому сюжет ФРЛ — *капризные пути* метафоры [Бабаева 1996]. В этой метатекстуальной концепции собственно содержание оказывается проигнорированным.

Точек зрения на эстетику ФРЛ — две, и они исключают друг друга. Согласно Дж. Малмстаду и Г. Шмакову, Кузмин встал вровень с европейским и русским авангардом, включая сюрреализм и автоматическое письмо, а согласно Б. Гаспарову, воспроизвел программную «прекрасную ясность». В ясности последней исследователь усомнился, что и позволило ему увидеть эту раннюю доктрину, разработанную исключительно для прозы, в поэзии, и при том зрелой [Гаспаров Б. 1989].

Еще в форелевении было сделано много интертекстуально-интермедиальных находок. Для удобства наиболее релевантные будут сгруппированы по видам искусства:

- (1) опера и оперетта («Тристан и Изольда» и «Летучий голландец» Вагнера; вагнеровские лейтмотивы; «[Графиня] Марица» Кальмана);
- (2) симфония («Forellequintet» Шуберта);
- (3) песня и песенный цикл («Die Forelle» и «Winterreise» Шуберта);
- (4) проза («Золотой осел» Апулея; «Ангел западного окна» Майринка; «Фея хлебных крошек» Нодье; «Страшная месть» Гоголя; «Гайдамак» Захера-Мазоха; «Портрет Дориана Грея» Уайльда; «Серебряное сердце» Юркуна);
- (5) эпос и поэма («Одиссея» Гомера; «Цыгане» и «Евгений Онегин» Пушкина);

(6) лирическая поэзия и баллада (4-ый и 144-ый сонеты Шекспира; «Легенда о старом моряке» Кольриджа и нек. др. западно-европейские баллады; «Было то в темных Карпатах...» и «Песни судьбы» Блока; «В библиотеке» Гумилева; «Не любовь ли нас с тобою...» и «Двенадцать. Хлопнула бутылка...» Садовского; «Гр. Т-ой» Князева; формула Радловой *Ангел Песнопенья*; «На окраине райской рощи...» Адамовича);

(7) драма («Зимняя сказка» и «Гамлет» Шекспира);

(8) кино («Кабинет доктора Калигари»; «Носферату. Симфония ужаса»; «Доктор Мабузе, игрок»);

(9) живопись (портрет Самойловой, портрет сестер Шишмаревых и «Всадница» Брюллова); а также

(10) философия (Платон, Плотин, Шопенгауэр и Бергсон)¹.

Проблематизация ФРЛ и прояснение его образов, мотивов и отдельных слов, безусловно, обогатили восприятие этого сложнейшего текста, но все-таки не настолько, чтобы его восприятие было бы направлено в какое-то одно русло, а все темные места прокомментированы хотя бы по первому разу. Тем удивительнее позиция, занятая некоторыми ведущими специалистами по ФРЛ: законсервировать его изучение, чтобы он не потерял своей загадочности и для будущих поколений².

Спору нет, новые разыскания наверняка сузят тот обширный спектр возможных прочтений, которым это произведение все еще располагает, причем, учитывая его явную гомоэротическую направленность, возможно, до проповеди однополю любви. Но вот вопрос — что сам автор пожелал бы своему тексту: стать культовым, почитаемым за загадочность? или, напротив, быть принятым, потому что понятным?

Сначала о культовости и загадочности. Кузмин, как известно, культов не любил и вносил свой вклад в развенчание культовых современников — того же Иванова. Предположу, что неприемлемой была для него и загадочность, хотя бы потому, что всю его литературную карьеру критики досаждали ему тем, что принижали его «прекрасную ясность» до «поверхностности» сравнением с ивановской поэтикой «тайн» и «глубин». Но тогда стоит ли подходить к текстам Кузмина с теми требованиями, которые в истории литературы были выработаны для его антиподов?

Взятый в настоящем проекте курс на прояснение формы, содер-

¹ См. [Malmstad, Shmakov 1976, Малмстад, Марков 1977, Cheron 1983: 107, Гаспаров Б. 1989, Паперно 1989, Шмаков 1989, Ратгауз 1992, Доронченков 1993, Богомолов 1995 [1990], 1999 [1993], 2000, 2004, 2009, Эткинд 1996 [1995]: 44-58, Санкина 2002: 228-230, Ковзун 2004, 2006, Дмитриев 2010, Одесский 2010, а также Панова 2007: 475].

² Соответствующие высказывания см. в [Панова 2007: 475].

жания и послания ФРЛ, как представляется, логически вытекает из всей деятельности Кузмина. Так, в его «Заметках о прозе. О прекрасной ясности» (1910) похвалы за конструкцию и сюжет, гармонию формы и содержания, чистоту языка и дружелюбность к читателю достаются Мольеру, Флоберу, Франсу, Островскому, Лескову и др., но не русским символистам, у которых мистический хаос не отделился в адекватные и при том хорошо выверенные структуры.

Перечтение ФРЛ, предпринимаемое в настоящем проекте, сузит горизонт возможных осмыслений до одного: апофеоза гейской¹ любви. Тема мужского Эроса, разделяющего-соединяющего начала (о котором, но в связи с просто Эросом, говорят герои «Златого неба», см. второй эпиграф), подчиняет себе все уровни текста: макро-сюжет, сюжет по крайней мере первых 14 из 15 миниатюр, композицию, версификацию, жанр, язык, символику, эстетику, наконец, отбор интертекстов и работу с ними. Получается головокружительно сложная, но поражающая своей красотой структура со стержневым инвариантом «интеграция vs. дезинтеграция», более широким аналогом соединения/разделения. В двух словах, в плане содержания мужской Эрос изображается как особенный, выделенный из мира, но проблематичный, или срамной, если следовать Четвертому удару, где мужская любовь приравнена к *сраму* сиамских близнецов. В задачи Кузмина входит его легализация в сознании читателя и — шире — интеграция в социум и культуру, для чего привлекается как весь арсенал искусств (список см. выше), так и привычные для читателя гетеросексуальные параллели, в частности, брачные. Содержательная (дез)интеграция поддерживается и иконизируется планом выражения — композицией, версификацией, жанровым многоголосием, наконец, эстетикой. Соотнесение содержания и структуры подводит нас к самой сути ФРЛ: диалектике любви на 1927 год.

За невозможностью вместить проект в одну статью, настоящее исследование будет посвящено макро-сюжету, структуре и эстетике; следующую — вопросу о жанре; а последнее, третье, — преимущественно интертекстуальным и архетипическим проводникам гомоэротики².

1. МАКРО-СЮЖЕТ И КОМПОЗИЦИЯ

Реинтерпретацию ФРЛ естественно начать с того, чем он не является

¹ *Гейский* — единственный точный термин применительно к взглядам Кузмина, ибо он отсекает у более широкого термина *гомосексуальный* его лесбийскую половину. Напомню в этой связи, что о женских романских отношениях писатель всегда высказывался пренебрежительно, ср. «[Я] как-то недоверчиво отношусь к лесбосу» [Кузмин 1993: 486].

² См. [Панова /в печати 1, 2/].

ся. Это не культурологический или философский трактат, не присяга на верность Пушкину и не полемика с символизмом, а человеческий документ, постулирующий главный стимул для жизни и творчества Кузмина: любовь *hic et nunc*. Своей мощью и обаянием он обязан не только этому обстоятельству, но также изощренному артистическому исполнению, апеллирующему сразу к эмоциям, эстетическим переживаниям и — что ранее в форелевении не замечалось — интеллекту читателя.

Интеллектуальное удовольствие должна вызвать разгадка содержательного ребуса, заключенного в ФРЛ¹. Для этого нужно из событий 12 ударов — и тех, что прописаны, и тех, что спрятаны в фигурах речи, интертекстах и контекстах, — логически, на основе инварианта «(дез)интеграция», реконструировать макро-сюжет.

Его начальная стадия — интеграция — проходит в три этапа с постепенным усилением: знакомство партнера-1 (= «я») с партнером-2 («Вы/ты») на спиритическом театре (Первый удар); их «братание» в карпатском остроге (Второй удар); и счастье дома вдвоем (Третий и переломный Четвертый удары). Мужской союз не только испытывается на прочность женщиной по имени Эллино́р, которую партнер-1 разглядывает в опере (Первый удар), но и как бы «осеняется» ею.

Срединная стадия — дезинтеграция — тоже разворачивается в три этапа с усилением. Ее начало — переселение партнера-2 к Эллино́р в город *Грино́к*, находящийся в *зеленой стране* (Пятый удар). Контакт двух партнеров, по почте (Пятый и Восьмой удары) и личный (Восьмой удар), будучи отказным движением от дезинтеграции к интеграции, сменяется окончательной разлукой. Она наступает после того, как партнер-2 теряет покровительство Ангела [превращений], а вместе с покровительством — силы и самую жизнь (Восьмой и Девятый удары). В разлуке партнер-1 испытывает равнодушие ко всему (Девятый удар), включая творчество.

Финал — повторная интеграция, или возобновленный союз героев-мужчин, — тоже проходит в три этапа: поиск; узнавание + встреча; и возвращение вдвоем домой. Сначала партнер-1 дожидается случая, каковой выпадает во время его визита к коллекционеру: там ему показывают оборванное существо без второй половины. Как только партнер-1 признает в нем своего

¹ О других ребусах Кузмина — прозаических, «Кухетке тети Сони», «Лекции Достоевского» и «Портрете с последствиями», и одном поэтическом — «Поля, попольщица, поли...», см. [Панова 2006: 539-559, 2010, Панова 2011]; там же предлагаются разгадки.

возлюбленного, т.е. свою половину, тот обретает плоть и кровь (Десятый удар), а вместе они — покровительство Ангела [превращений] (Одиннадцатый удар). Затем герои возвращаются домой к накрытому новогоднему столу (Двенадцатый удар).

Композиционное распределение событий по 12 ударам призвано лишний раз подчеркнуть, что срединная стадия трактует о разобщении. Распад мужского союза иконизирован перебивкой событийных ударов 5 и 8 несобытийными 6 и 7: балладой на тему мистического брака Анны Рей и Эдвина Грина и зарисовкой обнаженного купальщика-Нарцисса — аллегии гомоэротического желания.

В макро-сюжете происходит поляризация героев-мужчин и героини по принципу «интегрирующее начало versus дезинтегрирующее», что позволяет наметить две поэтики: соединяющую мужскую и разобщающую женскую. Так, мужская поэтика акцентирует:

– замкнутость мужчин друг на друге; этот смысл реализован в мотивах дружбы, братства, братания, сиамских близнецов, двух половин целого, а также в композиционных и грамматических параллелизмах между действиями/ словами партнера-1 и партнера-2 (один такой пример разбирается в § 2);

– судьбоносность мужского союза; на стороне героев — высшая воля, Бог, Мадонна, клятва, спиритический сеанс, игорный дом, случай и звезда; и

– сексуальное слияние; *последний стыд и полное блаженство* дважды передает пик в отношениях героев; кроме того, секс наводится словом *удар*, не только маркирующим один такт секса (что в форелеведении отмечалось), но и служащим «занавешенной картинкой» для инструмента удовольствий¹, передаваемого двумя первыми буквами этой сильно нагруженной вокабулы².

О дезинтегрирующей женской поэтике речь впереди, а пока что отмечу, как именно протекает соперничество партнера-1 и героини за общего возлюбленного. На его стороне — судьба, а на ее стороне — природа³, и судьба побеждает природу.

¹ Такие палимпсесты Кузминым, судя по «Звезде Афродиты» (о которой см. [Панова 2006: 524-538]), практиковались.

² Эта вокабула имела хождение в русской «потаенной» поэзии, ср. «Отца Паисия» (поздний анонимный текст, приписываемый Баркову): [решение синода] *Отцу за неумный блуд/ Усечь ебливый, длинный уд* и [состояние Паисия перед плахой] *А уд, не ведая беды/ Восстал, увидев баб ряды*.

³ Почему природа, будет объяснено в [Панова /в печати 1,2/], а пока что отмечу, что роман партнера-2 и Эллинон приходится на самое природно (да и культурно) предназначенное для этого время года: конец весны и лето.

Инвариант «(дез)интеграция», проводимый в макро-сюжете, связан и с фигурой повествователя. Представим себе, что рассказ велся бы от лица, не вовлеченного в события или вовлеченного, но заинтересованного в иной развязке — например, внешнего наблюдателя или Эллинор. В первом случае (дез)интеграция, возможно, оказалась бы нерелевантным параметром, а во втором под знаком интеграции шла бы середина.

Ведя повествование, фактически, от себя, Кузмин тем самым проговаривает свои желания, *ворожит* над своим будущим и, значит, пытается ввести свою собственную любовную биографию в «правильное» русло: счастья вдвоем, *с мистером Дорианом* — «[б]едны[м], выплаканны[м] мной у Бога, дики[м] и нежны[м] Юрочк[ой]»¹, которое бы не омрачалось смертью партнера (случай Князева или Сапунова), ни его романом с женщиной. Начиная с 1920/ 1921 года соперницей Кузмина была Гильдебрандт-Арбенина. Кузмин шел на все ради поддержания уважительно-дружеских отношений с ней, однако в душе не мог не презирать ее за женскость:

«Юр. я совсем не выдаю, и у него все больше выступает нравственная распушенность ... и какое-то хамство от влияния О.Н. [Ольги Николаевны Гильдебрандт-Арбениной. — Л.П.] Она милый человек, но все-таки гимназистка и баба, в конце концов. “И лучшая из змей есть все-таки змея.”² Тот же мелкий и поганенький демонизм, что побуждал Ольеньку [Глебову-Судейкину. — Л.П.] отдаваться Князеву на моих же диванах, руководит и этой другой Ольгой. ... О.Н. все киснет и дебелиет. Скоро совсем станет тетехой вместо шекспировского мальчонки» (дневниковая запись от 16 мая 1921 года, [Кузмин 1991: 461]).

И если в стихах Кузмин изгоняет соперницу из сердца возлюбленного, то в реальности он, всеми правдами и неправдами, старается сохранить status quo тройственного союза. Одна из неправд — его письмо уехавшей из Ленинграда Гильдебрандт-Арбениной с ложными ключами к ФРЛ. Так, в письме он рекомендует воспринимать ФРЛ как литературное впечатление от романа Майринка «Ангел западного окна», а в качестве прототипа Эллинор в театральной сцене назы-

¹ Дневниковая запись от 26 сентября 1921 года [Кузмин 1993: 489].

² Цитата из «Духа госпожи Жанлис» Лескова, которая, в свою очередь, основана на басне Крылова «Крестьянин и змея» (Змея к Крестьянину пришла проситься в дом...): *Что лучшая Змея, / По мне, ни к чорту не годится.*

вает Радлову¹. Некоторое время спустя результаты своего обходного маневра Кузмин заносит в дневник: Гильдебрандт-Арбенина, так не узнавшая себя в Эллинор, начала высказываться об ФРЛ как о заимствовании из прозы Майринка и Юркуна².

Эта эзопова стратегия, но также и желание держаться правды жизни, привели к тому, что в ФРЛ мизогинизм по сравнению с другими произведениями Кузмина приглушен. Так, более точная — демоническая — характеристика героини возложена на подтексты³. С той же целью вводится числовая диалектика любви.

Числовая диалектика отсекает героиню от двух героев по принципу «чет vs. нечет». Мужскому союзу, в котором два составляют одно, соответствует четное число 2, ср. дефиниции в Четвертом ударе: *Мы два крыла — одна душа, / Мы две души — один творец, / Мы два творца — один венец...*, тогда как женщина, существо другого пола, оказывается в их судьбах третьей лишней. После сотворенного ею зла — смерти партнера-2 (и причина, и следствие подразумеваются), — повествователь о ней забывает. Дилемма «четное или нечетное?» проникает и на уровень композиции. Ударов — 12, как месяцев в году, всего же миниатюр — 15, и никакого осмысленного множества они не образуют. Проводя аналогию между месяцами-ударами, составляющими год, и мужским союзом, где двое составляют одно, в Двенадцатом ударе партнер-2 и одушевленный Новый год поставлены в отношения двойничества. В *зеленом взоре* партнера-2 партнер-1 видит по *две розы на стебле*, и, соответственно, 2 сведено к одному (*взору / стеблю*). Сходным образом, после того, как часы отбивают 12 ударами прошедшие 12 месяцев, Новый год входит в дом образцово прекрасным юношей. Наряду с партнером-2 в сцене спиритического сеанса (Первый удар) и купальщиком (Седьмой удар) *белокурый* и *сумасшедший Новый год* из Двенадцатого удара становится финальной аллегорией гомосексуального желания. Из всего сказанного можно сделать вывод о диалектике любви в ФРЛ. Четное однородное множество (двое мужчин; 12 месяцев), укладываемое в одно (мужской союз; год-юношу), — положительное, но хрупкое явление, не существующее без дезинтегрирующего инородного начала (женщины как третьей; размывании четности 12 ударов присоединением к ним еще 3 миниатюр), которое его и конституирует, и разрушает.⁴

¹ См. [Cheron 1983: 108-111].

² См. [Богмолов 1995: 178].

³ О чем см. [Панова /в печати 1,2/].

⁴ Ср. более ранние эксперименты Кузмина с числовой диалектикой — подчинение двойки числу Троицы, 3: — *Любящий, любовь и любимый* — /

Самый общий композиционный принцип, примененный для изложения макро-сюжета, — что-то вроде «броска костей» Малларме, или, в более адекватной для ФРЛ переформулировке Кузмина, *Косые соответствия/ В пространство бросить/ Зеркальных сфер*¹. Макросюжет не только разворачивается в двух цепочках ударов, с 1-ого по 5-ый и с 8-ого по 12-ый, но он также «вброшен», в сокращенном или преломленном виде, в сюжеты 12-ти ударов и 2-х вступлений². *Косыми соответствиями* становятся упоминания событий одних ударов в других. Такое композиционное решение имеет самое непосредственное отношение к оппозиции «интеграция vs. дезинтеграция». А будучи художественно оправданным, оно отменяет представление о том, что ФРЛ писалось автоматическим письмом.

Оппозиция «интеграция vs. дезинтеграция» находит в ФРЛ и другие решения. Одно — композиционное. Оно состоит в поляризации двух лейтмотивов. За дезинтеграцию отвечает *зеленая страна*; туда партнер-2 уходит к героине. А за интеграцию — *форель*, поскольку ее *удары* приближают полную и окончательную победу гомосексуального союза над гетеросексуальным. Второе решение — центральный образ разбиваемого льда. За его прямым, физическим, смыслом — распавшееся на части целое — проглядывает небуквальный, производный от фразеологизма *разбить лед*³ (ср. также ит. *rompere il ghiaccio*, фр. *rompre (briser) la glace*), изображающий переход от холодно-формальных человеческих отношений к неформальным. И если с физическим смыслом играет, например, синэстетическое наречие *ломко*⁴, *Святая Троица, / Посети нас* («Пламень Федры», [Кузмин 2000: 495]); — *Девы Бросельянские, / Умеете считать до трех?/ Не спросит Бог четырех. <...>/ Лесенка, — раз, два, три/ Только: раз, два, три, / А не три, два, раз, — / Иначе ничего не выйдет у нас./ Я говорю о любви, / О том же думаете и вы./ Где раз и два, / Там и три. / Три — одно не живет* («Лесенка», [Кузмин 2000: 515-516]). Без хронологического обзора кузминских формул Эроса, в поэзии, прозе и драматургии, что заслуживает отдельного исследования, можно лишь утверждать, что в ФРЛ писатель выходит на новый виток. Этот виток — разработка формулы « $1 + 1 = 1$ », возможно, подсказанной «Ангелом западного окна», где так устроены брак / секс мистически предназначенных друг для друга мужчины и женщины.

¹ Из стихотворения «Косые соответствия...» [Кузмин 2000: 465]. Возможно, в сходном ключе нужно интерпретировать и два пассажа ФРЛ: *На составные части разлагает/ Кристалл лучи* (Восьмой удар); *И радугой расходятся слова* (Десятый).

² Как именно, см. [Панова /в печати, 2/].

³ Отмечено в [Гаспаров Б. 1989: 99].

⁴ Ср. *Леденцовые цепи/ Ломко брячат, как лютня*, где *ломко* имеет отношение к прилагательному *леденцовый* и, соответственно, вкусу; к *цепям* и слуху; и,

из Первого вступления, то с «человеческим» — формула *на сердце тяжкий лёд*, из начала Шестого удара, о вдовом безбрачии Анны Рей.

2. МАКРО-СЮЖЕТ И ВЕРСИФИКАЦИЯ

Макро-сюжет ФРЛ находит поддержку не только в композиции, но и в версификационных структурах: метре, рифме и проч. За их семантизацию отвечают уже знакомые нам оппозиции: одна общая, интеграция vs. дезинтеграция, и две частные, чет vs. нечет; мужское vs. женское. Так, на интеграцию работают зарифмованность и строфика, а на дезинтеграцию — отсутствие того и другого. С четом vs. нечетом согласованы количество строк в миниатюре и — потенциально — бинарные vs. тернарные стопы. Наконец, за мужское vs. женское отвечают «мужские» и «женские» клаузулы соответственно. Отмечу в этой связи, что «гендерная» терминология для рифмы существовала в русском языке со времен Ломоносова¹, а с развитием русского стиховедения (в частности, с появлением монографии «Рифма. Ее история и теория» В.М. Жирмунского в 1923 году) и особым интересом поэтов (Андрея Белого, Брюсова, Гумилева) к этой дисциплине прочно вошла и в лексикон писателей.

Дальше будет предложен метрический справочник к ФРЛ, который я прокомментирую с только что изложенных позиций.

Первое вступление представляет собой стиховедческую проблему. Фактом является лишь то, что каждая из его 12 строк — из семи слогов. Скорее всего, перед нами белый 3-иктный дольник² с непривычной для русской традиции незарифмованностью. Чередование клаузул — м(Ж?³) ЖЖЖЖмЖмДЖЖм⁴.

наконец, к лютневому *бренчанию* и тоже слуху. Кроме того, свой фонетикой — начальным *Л* — это слово перекликается с появившимся ранее *Льдом*.

¹ В его «Письме о правилах российского стихотворства» даются советы относительно *мужеской* и *женской* рифм.

² Мнение М.Л. Гаспарова, приводимое в [Богомолов 2009: 92]. Там же было высказано осторожное предположение, что стих Первого вступления типологически напоминает силлабический семисложник, ибо все его строки — из семи слогов. Такой характеристике несколько противится как его незарифмованность, так и разнородность его клаузул (м, Ж, Д) [Богомолов 2009: 93].

³ Согласно Павлу Дмитриеву женская клаузула [*дольда*] соответствовала бы *Со сна садится в ванну [сольдом]* из «Евгения Онегина» (идея высказана на круглом столе, посвященном ФРЛ, 2007).

⁴ Из привычных форм трехиктного дольника, о которых см. [Schegg 1986: 140-153], выбиваются две четырехиктные строки, 1-ая и 10-ая, и одна двухиктная, 9-ая (несоответствие двух последних было указано в [Богомолов

Второе вступление — полурифмованный 3-ст. Я ЖмЖм, где мужские клаузулы зарифмованы, а женские — нет. Состоит из 6 строф.

Первый удар — белый 5-ст. Я (= с произвольным чередованием мужских и женских клаузул). Состоит из 44 строк.

Второй удар — полурифмованный стопный логоэд /U/UU/U/(U), написанный знаменитой «кузминской» строфой AAbCCd, где женские клаузулы А и С зарифмованы, а мужские b и d — нет. Состоит из 6 строф.

Третий удар — 4-ст. Я мЖмЖ. Состоит из 5 строф.

Четвертый удар — 4-ст. Я. Написан октетами с мужскими клаузулами. В каждой из 3-х строф — разное соотношение между зарифмованностью-незарифмованностью. В I зарифмована вторая половина (abcdeeff); во II возникает ассонансная рифма последних строк первой половины, *два : спина* (abccdee¹); а в III зарифмованы две последние строки каждой из двух половин (abccdeff).

Пятый удар — белый 5-ст. Я (= с произвольным чередованием мужских и женских клаузул). Состоит из 21 строки.

Шестой удар — баллада в 4-ст. Я / 3-ст. Я, с перекрестной рифмовкой мужских клаузул. Состоит из 92 строк.

Седьмой удар — полурифмованный 3-ст. Я ЖмЖм, где мужские клаузулы зарифмованы, женские — нет. Состоит из 24 строк.

Восьмой удар — белый 5-ст. Я (= с произвольным чередованием мужских и женских клаузул). Состоит из 49 строк.

Девятый удар — 29 строк, разбитых на две неравные части: (1) 22 строки 5-ст. X ЖмЖм, под конец меняющего перекрестную рифмовку на парную ЖЖ; (2) 7-строчная баллада, написанная 4-ст. Я с мужскими клаузулами, образующими сквозную рифмовку на *-ка* (в продолжение рифм Шестого удара, 13 : 15 и особенно 66: 68 с опорным словом *морьяка*).

Десятый удар — белый 5-ст. Я (= с произвольным чередованием мужских и женских клаузул); строка 33 — вкрапление 6-ст. Я. Состоит из 89 строк.

Одиннадцатый удар — 5 ст. Я с парной рифмовкой мужских клаузул; последняя рифма — тавтологическая. Состоит

2009: 92]).

¹ Здесь можно говорить о том, что парная рифма *сс* (*два : спина*) перетекает в следующую, *dd* (*спам : нам*), с закрытым *А*.

из 8 строф.

Двенадцатый удар — 4-ст. X ЖМЖМ. Состоит из 7 строф.

Заключение — белый 5-ст. Я (= с произвольным чередованием мужских и женских клаузул); кончается мужской клаузулой; одна возможная рифма, в строках 14 и 15, — женская, *верю: форели*. Состоит из 16 строк.

Прежде всего, Кузмин пользуется не всеми возможными стопами, но лишь двумя и при том бинарными: ямбом и хореем. Позволительно говорить о том, что их интеграция происходит во Втором ударе — стопном логееде, где в 2/3 случаев (точнее, в 23 строках из 36) словораздел отделяет две хореические стопы, т.е. первые 4 икта, от двух ямбических.

С бинарными стопами и силлаботоникой не согласуется лишь несиллаботоническое Первое вступление. Трудности с определением его метрики, возможно, оправданы тем, что оно, в рамках общемюзыкальной направленности ФРЛ, имитирует настройку оркестра. При этом, как было отмечено Н.А. Богомоловым, число его строк — 12 — предвещает ровно такое количество ударов [Богомолов 2009: 91].

Теперь о клаузулах. Кузмин обходится без «дактилических» — одна в 9-ой строке Первого вступления не в счет, — а искусно оперирует двумя: «мужской» и «женской». Есть по крайней мере два случая, когда мужская и женская клаузула семантизированы. Описывая в разных миниатюрах мужской союз, Кузмин делает ставку скорее на мужские клаузулы, нежели женские, а вместе с ними — на зарифмованность, строфику и четное количество строк. Эта упорядочивающая и интегрирующая поэтика достигает пика в «брачном» Одиннадцатом ударе — диалоге героев, закрепляющем их отношения. Здесь 8 строф, в каждой из которых первая строка — реплика партнера-1, вторая — ответная реплика партнера-2 — скреплены парной рифмовкой мужских клаузул, по уже знакомой нам формуле « $1 + 1 = 1$ ». Последняя, восьмая, строфа дожимает сходство высказываний до максимума, ср.

— И ангел превращений снова здесь?

— Да, ангел превращений снова здесь.

Как можно видеть, реплики героев отличаются лишь начальным *И* / *Да*, а также интонацией, вопросительной у одного и утвердительной у другого. В результате строки становятся почти тождественными, а рифмовка — тавтологической¹, причем растянувшейся вплоть

¹ Ср. сходный эффект в «Святом Георгии», где тавтология строк и рифм призвана передать обряд бракосочетания:

— Там я — твоя Гайя, где ты — мой Гай,

до второго икта. Противоположные принципы положены в основу портрета героини в Первом вступлении. Тут Кузмин полагается на женские и при том незарифмованные клаузулы (строки 6-15, 17-18). Отмечу еще, что нагнетание однотипных клаузул создало бы ощущение монотонности, и Кузмин, позволяя себе монотонность в одних миниатюрах, в других разнообразит звучание конца строки разными способами: типом рифмовки (перекрестная — более разнообразная, чем парная), длиной строк и полузарифмованностью.

Перейду к незарифмованности — яркому, но почему-то не обсуждавшемуся феномену ФРЛ. Прежде всего, в 5 миниатюрах из 15 применяется белый 5-стопный ямб. Обращение к нему было вызвано его семантическими характеристиками, восходящими к пушкинскому «...Вновь я посетил...» и последующей традиции¹: ореолом «воспоминание» (ср. в ФРЛ мотив *память-экономка*), повествовательностью и, конечно, простотой. По контрасту, в Одиннадцатом ударе 5-стопный ямб оказывается предельно упорядоченным — не только зарифмованным, но и разбитым на строфы.

Незарифмованность проникает и в другие метры, но в качестве полумеры. В трех миниатюрах Кузмин рифмует лишь половину всех клаузул: женские, но не мужские (Второй удар); половину мужских (Четвертый); мужские, но не женские (Седьмой). При том, что в русской поэтической традиции существовал полурифмованный стих, в ФРЛ, как и в других серебряновечных образцах², он воспринимается как отклонение от нормы. Возможная семантизация полузарифмованности имеет место в Седьмом ударе, где купальщик, минуя искуса автоэротизма (или нарциссизма), плывет в сторону форели, т.е., в моей интерпретации, обретения партнера. Его пока еще «холостой» статус и подчеркнут холостыми строками.

Полной зарифмованностью отмечены: Третий удар, о совместном чтении сонетов Шекспира героями-мужчинами; Шестой удар, о браке Анны Рей и Эдвина Грина; Девятый удар, о разлуке героев-мужчин, «смерти» партнера-2 и условия его «воскресения»; и, наконец, счастливая развязка макро-сюжета — Одиннадцатый и Двенадцатый удары.³

В твой сокровенный пойду я рай!

— Там ты — моя Гайя, где я — твой Гай,

В мой сокровенный вниди рай! [Кузмин 2000: 435] и т.д.

¹ О (после)пушкинском белом 5-стопном ямбе, но без упоминания ФРЛ, см. [Wachtel 1998: 59-118].

² О которых см. [Гаспаров М. 1993: 36-38].

³ Что незарифмованность была отрефлектирована Кузминым как прием, свидетельствует его эссе «Крылатый гость, гербарий и экзамены». Защищая

Итак, на уровне версификации — как и на уровне макро-сюжета — происходит постепенное движение от дезинтеграции к интеграции. Последняя проявляется в полной зарифмованности, бинарности, мужских клаузулах, строфичности и четном количестве строк. Чтобы в 12 ударах читатель мог почувствовать эти эффекты, Первое вступление, дольник, сделано в версификационном отношении аморфным, а Заключение, белый 5-стопный ямб, — нейтральным.

СТАТЬЯ 3. МАКРО-СЮЖЕТ И ЭСТЕТИКА

В принципе, прежде чем говорить об эстетике ФРЛ, имеет смысл рассмотреть вопрос о его жанре. Его решение потребовало самостоятельной статьи с анализом большого количества литературных и музыкальных жанровых прототипов ФРЛ¹. Забегая вперед, отмечу, что ФРЛ — цикл-гибрид, со свойствами поэмы и симфонии, но все-таки не «плерома».

Как в области жанра, так и в области эстетики макро-сюжет вводится приемом «проведение через разное», причем разное образует синтез. Говоря конкретнее, в ФРЛ апофеоз мужской любви оркестрован всеми мыслимыми видами искусства. Совмещая музыку, литературу, кино и проч., Кузмин в то же время дает читателю «распробовать» каждое искусство в отдельности. С этой целью введены опознавательные мета-слова — например, такие.

Тристан и Марица указывают на опер(етт)у; *оркестрованные* (дни) и *форель* — на симфоническую, песенную, оперную музыку; *отрывки из прочитанных романов* и *мистер Дориан* — на прозу; *сонеты* и *Шекспир* — на лирическую поэзию; *баллада* — на литературу и музыку; *Калигари* — на кино; а *полотно Брюллова* — на живопись.

белые стихи Радловой от нападок Мариэтты Шагинян, он приписал им «мужественный тон»: «[Г]наться за тем, чтобы все строчки были рифмованными, ... нечего. Слова просты, прямые и несколько суровы. ... Так же просты и суровы рифмы. Тут не встретишь рифм вроде “влипли” и “Киплинг”, это было бы неуместно и почти неприлично, как румяна на прекрасном, спокойном и родном лице. В нескольких стихотворениях, написанных правильным размером, такая скромность рифм могла бы показаться бедностью, если бы она не придавала им величавого и сдержанного достоинства. От ... **мужественного тона нежный лиризм** звучит еще нежнее и привлекательнее» [XII: 155]. Отдельный вопрос, на который у меня нет ответа, — можно ли и незарифмованности ФРЛ приписать тот же смысл?

¹ См. [Панова /в печати, 1/].

Если определять эстетику ФРЛ одним словом, то им будет все-таки не «авангард» и тем более не «кларизм», а вагнеровское “Gesamtkunstwerk”, дающее гомоэротике «прописку» в мировой культуре.

Безусловно, “Gesamtkunstwerk” имеет отношение к авангарду, но только не русской формации (хаотической, отрицающей предшественников и экспериментирующей ради экспериментирования), а европейского (например, не очень ценимого Кузминым Малларме и др.). А отразилась ли в эстетике ФРЛ хоть в какой-то мере «прекрасная ясность»? Тут с окончательным ответом приходится повременить, потому что в ФРЛ остается еще много неразгаданного. В любом случае, кларизм налицо в четком, хотя и нарочито затемненном архитектурном дизайне, соответствующем кузминской диалектике любви и натурализованном тем, что ФРЛ звучит как музыка. В то же время Кузмин избирает путь, противоположный тому, что был провозглашен в манифесте «О прекрасной ясности», и вместо логически выстроенного повествования, основанного на мимесисе реальности, получается изломанное, кажущееся хаотическим и полное мистицизма. Тот же сдвиг ощущается и в области стилистики: кристально чистая, но в то же время домашняя речь совмещена с другими стилями, в т.ч. герметическим (особенно в Первом вступлении) и афористическим, ср. последний:

Пятый удар: *Кто выдумал, что мирные пейзажи/ Не могут быть ареной катастроф?*;

Восьмой удар: *Чтоб вновь родиться, надо умереть;*

Десятый удар: *Но случая не приманишь, как Жучку* и т.д.

Возможно, в Заклучении Кузмин как раз и судит, хотя и не без кокетства, поэтику и эстетику ФРЛ через призму своей сигнатурной «прекрасной ясности», видя в ней анти-ясность:

Толпой нахлынули воспоминанья,
Отрывки из прочитанных романов,
Покойники смешались с живыми,
И так всё перепуталось, что я
И сам не рад, что всё это затеял.

Простим Кузмину его кокетство с читателем, тем более, что сборником «Фореель разбивает лед» (1929) он остался доволен и сетовал на то, что тот не получил практически никакой прессы¹.

Литература

Бабаева Е.Э. Капризными путями (Опыт прочтения поэмы М.

¹ Немногочисленные рецензии собраны в [Лавров, Тименчик 1990: 544-546].

Кузмина «Форель разбивает лед») // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Т.Г. Винокур / Отв. ред. Н.Н. Розанова. М.: Наука, 1996. С. 128-134.

Богомолов Н.А. Вокруг «Форели» // Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1995 [1990]. С. 174-178.

Богомолов Н.А. Тетушка искусств. Оккультные коды в поэзии М. Кузмина // Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 145-185 (сюда вошла статья: Богомолов Н.А. «Отрывки из прочитанных романов» // Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1995 [1993]. С. 163-178).

Богомолов Н.А. <Комментарии к «Форель разбивает лед»> // *Кузмин 2000*: 766-771.

Богомолов Н.А. «Форель разбивает лед»: история текста // Богомолов Н.А. От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 204-228.

Богомолов Н. Из заметок о русском модернизме // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова / Сост. Вс. Багно et al. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 86-93.

Богомолов Н., Шумихин С. <Предисловие> // *Кузмин 1991*: 423-434.

Гаспаров Б. Еще раз о прекрасной ясности: эстетика Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Форель разбивает лед» // *Malmstad 1989*: 83-114.

Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х -1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993.

Дмитриев П.В. Первое стихотворение Кузмина? // От Кибирова до Пушкина. К 60-летию Н.А. Богомолова / Сост. О.А. Лекманова et al. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 104-113.

Доронченков И.А. «...Красавица, как полотно Брюллова»: О некоторых живописных мотивах в творчестве Михаила Кузмина // *Русская литература*, 1993, № 4. С. 158-176.

Ковзун А.А. К семантике образа морской лилии в поэме М. Кузмина «Форель разбивает лед» // *Художественный текст и культура* V. Владимир: ВГПУ, 2004. С. 227-240.

Ковзун А.А. Возможный подтекст Б. Садовского в «Двенадцатом ударе» М. Кузмина на фоне семантической традиции четырехстопного хорея. Кадыево, 2006.

Кузмин М. Форель разбивает лед. Стихи 1925-1928. Издательство

писателей в Ленинграде, 1929.

Кузмин М.А. Проза / Под ред. В. Маркова et al. В 12 тт. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984-1994.

Кузмин М. Дневник 1921 года <январь-декабрь> / Публ. Н. Богомолова и С. Шумихина // Минувшее. Исторический альманах. Т. 12. Paris: Atheneum, 1991. С. 435-494.

Кузмин М. Дневник 1921 года <июнь-декабрь> / Публ. Н. Богомолова и С. Шумихина // Минувшее. Исторический альманах. Т. 13. М.-СПб.: Atheneum-Феникс, 1993. С. 457-524.

Кузмин М. Стихотворения / Вст. ст., сост., подг., комм. Н.А. Богомолова. СПб.: Академический проект, 2000.

Лавров А., Тименчик Р. <Комментарии к «Форель разбивает лед»> // Кузмин М. Избранные произведения / Сост., подг. текста и комм. А. Лаврова и Р. Тименчика. Л.: Художественная литература, 1990. С. 544-548.

Малмстад Дж., Марков Вл. <Комментарии к «Форель разбивает лед»> // Кузмин М.А. Собрание стихов = *Gesammelte Gedichte* / Сост., подг. текста и комм. Дж. Малмстада и Вл. Маркова. Центрифуга, 12. В 3-х тт. Т. 3. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977. С. 690-692.

Одесский М.П. Топоним «Гринок» в цикле М.А. Кузмина «Форель разбивает лед» // От Кибирова до Пушкина. К 60-летию Н.А. Богомолова / Сост. О.А. Лекманова et al. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 341-348.

Паперно И. Двойничество и любовный треугольник: поэтический миф Кузмина и его пушкинская проекция // *Malmstad 1989*: 57-82.

Панова Л.Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. В 2-х тт. Т. 1. М.: Водолей Publishers, Прогресс-Плеяда, 2006.

Панова Л. «К реинтерпретации русского модернизма: случай Михаила Кузмина». Хроника конференции // Новое литературное обозрение, № 88, 2007. С. 472-476.

Панова Л.Г. «Портрет с последствиями» Михаила Кузмина: ребус с ключом // Русская литература, 2010, № 4. С. 218-234.

Панова Л. «Форель разбивает лед» (1927): диалектики любви. Статья 2. Жанровое многоголосие // *Toronto Slavic Quarterly*, № 37, 2011 /в печати/.

Панова Л. «Форель разбивает лед» (1927): диалектики любви. Статья 3. Гомосексуализм и гипогаммы /в печати/.

Ратгауз М.Г. Кузмин — кинозритель // Киноведческие записки, 1992, № 13. С. 52-86.

Рождественская М.В. Михаил Кузмин в архиве Вс. Рождественского // Михаил Кузмин и русская культура XX века /

Сост. и ред. Г.А. Морева. Л.: Музей А. Ахматовой в Фонтанном доме. С. 212-219.

Санкина С.Л. Заметки к текстам М.А. Кузмина // Русская литература, 2002, № 1. С. 227- 234.

Тимофеев А.Г. <Комментарии к «Форель разбивает лед»> // Кузмин М. Арена. Избранные стихотворения / Вст. ст., подг. текста, комм. А.Г. Тимофеева. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 435-447.

Шварц Елена. Заметки о русской поэзии // Вопросы литературы, 2001, № 1. С. 187-196.

Шмаков Геннадий. Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // Malmstad 1989: 31-45.

Эткинд А. Лед, меха, форель: От Мазоха к Кузмину, или контекстуализация желаний// Эткинд А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ-Гарант, 1996 [1995]. С. 11-58.

Cheron G. Kuzmin's "Forel' razbivaet led": the Austrian Connection // Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 12, 1983. Pp. 107-111.

Malmstad J.E., Shmakov G. Kuzmin's "The Trout breaking through the Ice" // Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900-1930 / Ed. by G. Gibian et al. Ithaca and London: Cornell UP, 1976. Pp. 132-164.

Malmstad J.E., ed. Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Vienna, Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 24, 1989.

Panova Lada. A Literary Lion Hidden in Plain View: Clues to Mikhail Kuzmin's "Aunt Sonya's Sofa" and "A Lecture by Dostoevsky" // The Many Facets of Mikhail Kuzmin/ Кузмин многогранный. Bloomington, IN: Slavica, 2011. Pp. 89-139.

Scherr Barry P. Russian Poetry. Meter, Rhythm and Rhyme. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1986.

Wachtel Michael. The Development of Russian Verse: Meter and Its Meanings. Cambridge, Eng.: Cambridge UP, 1998.