



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Поэтика пространства и времени
во второй книге стихов М. Кузмина «Осенние озера»

Исполнитель Чевтаева Марина Валимовна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой 
(подпись)
кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

« 8 » июля 2016 г.



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Поэтика пространства и времени
во второй книге стихов М. Кузмина «Осенние озера»

Исполнитель _____ Четваева Марина Вадимовна _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ кандидат педагогических наук, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)
_____ Кипнес Людмила Владимировна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой

(подпись)
_____ кандидат педагогических наук, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)
_____ Кипнес Людмила Владимировна _____
(фамилия, имя, отчество)

« ____ » _____ 2016 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
I. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЛИРИКИ	10
1.1. Специфика художественного времени и пространства	10
1.2. Пространство и время в структуре лирического произведения.....	15
1.3. Пространственно-временная организация лирического цикла и книги стихов	19
Выводы	24
II. СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В КНИГЕ СТИХОВ М. КУЗМИНА «ОСЕННИЕ ОЗЕРА»	26
2.1. Пространственно-временная организация лирических циклов в первой части «Осенних озер»	26
2.2. Структура пространства и времени во второй части книги стихов	34
2.3. Пространство и время в третьей части «Осенних озер»	38
Выводы	41
III. КОНЦЕПЦИЯ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В «ОСЕННИХ ОЗЕРАХ» М. КУЗМИНА.....	43
3.1. Реонтологизация пространства и времени в структуре книги стихов ..	43
3.2. Мифологема пути в структуре «Осенних озер»	50
Выводы	54
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	56
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ.....	59

ВВЕДЕНИЕ

Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936) – одна из наиболее знаковых фигур русской литературы начала XX века, заслуживших среди современников репутацию человека, принадлежащего иному времени и иной культуре, обращенной к глубокой древности. Особенности личности поэта «на редкость тесным образом» переплелись с его творчеством, «даже для той эпохи, в которую он жил, и которая настаивала на единстве жизни и поэзии» [7, 9]. Поэтическое творчество М. Кузмина неоднократно оценивалось современниками в критических статьях и обзорах как совершенно уникальное явление, виртуозное с позиций стихотворной техники, всецело погруженное в иные временные пласты и культурные традиции. Вдохновленные его творчеством критики и литераторы нередко в собственных воспоминаниях стремились воссоздать литературный облик поэта. М.А. Волошин, будучи хорошо знаком с М. Кузминым, писал о нем следующее: «...там, в Александрии, он жил своей настоящею жизнью в этой радостной Греции времен упадка...» [10, 471]. Н.С. Гумилев в рецензии на одну из книг стихов поэта отмечал: «Разные силы владеют душой М. Кузмина, в мире красоты у него много любимцев: и Счастливая Аравия, вечная родина романических грез, <...> и XVIII век – век маскарадов, кружев и шелка <...> и золотой сумрак заволжских скитов» [21, 115]. Подобные суждения высказывали и Э.Ф. Голлербах («Он родился в Египте, между Средиземным морем и озером Мереотис, на родине Эвклида, Оригена и Филона, в солнечной Александрии, во времена Птолomeев» [19, 43]), и К.Д. Бальмонт, и Вяч. И. Иванов.

Проявленное в поэзии М. Кузмина обращение к мировой культуре в советской науке было воспринято как литературная игра, а самого поэта расценивали исключительно как умелого стилизатора, не способного существовать вне сферы «отражения» чужой культуры, что стало причиной снижения интереса к изучению его творчества. В последние десятилетия взгляды на литературное наследие М. Кузмина постепенно меняются. Многие

клише и стереотипы в восприятии его творчества уходят на второй план, а так называемое «стилизаторство», считавшееся признаком отсутствия собственной поэтики, напротив, справедливо рассматривается как ее магистральный принцип, с помощью которого поэт, не ориентируясь на какие-либо конкретные образцы, создает самобытный художественный универсум, «отраженный сквозь призму эстетических зеркал, запечатленный в горизонтальном пантеоне мифопоэтических образов» [40, 7].

В современном литературоведении все чаще появляются исследования, в которых переосмысливаются особенности художественных принципов и стратегий М. Кузмина, периодизация его творчества, а также отдельные произведения в общей системе литературного наследия поэта. Классикой кузминоведения считаются работы Н.А. Богомолова [7; 8], Дж.Э. Малмстада [8] и В.Ф. Маркова [51], в которых рассматривается творческая биография поэта и предлагается концептуальная характеристика его поэтики. Кроме того, следует отметить исследование С.Ю. Корниенко [33], выявляющее основы самоидентификации М. Кузмина в контексте русской литературы Серебряного века.

Наибольшее внимание в литературоведческой науке уделяется прозаическому наследию М. Кузмина. В работах, посвященных его прозе, определяются ее истоки [81] и жанровая специфика [9], описываются структура повествования [56] и принципы циклизации [58], выявляются контекстуальные связи [61; 63].

Изучение кузминской поэзии в основном обращено к вопросам поэтики его первой книги стихов «Сети» (1908) и, в частности, входящих в нее «Александрийских песен», а также касается рассмотрения позднего творчества поэта (сборников «Нездешние вечера» (1920), «Параболы» (1922), «Форель разбивает лед» (1928)). Наиболее активно работа ведется в двух направлениях: во-первых, исследуются особенности взаимодействия лирики М. Кузмина с опытом мировой культуры [15; 30; 59; 60; 65], во-вторых, изучаются специфика кузминского стихосложения [1; 48; 57]. Кроме того,

серьезное внимание уделяется сопоставлению творчества поэта с произведениями различных русских и зарубежных писателей XIX–XX веков [41; 31; 62; 3; 69].

Как видно, вопрос об устройстве пространства и времени в поэтическом мире М. Кузмина на сегодняшний день остается практически не изученным, несмотря на то, что осмысление семантики пространственно-временной структуры в творчестве конкретного автора является одним из наиболее важных параметров постижения художественного произведения. Специфика организации пространства и времени позволяет выявить индивидуально-авторские особенности поэтики того или иного автора, сформировать представление о его мировоззрении, выявить историко-культурный смысл того или иного произведения, а также соотнести его творчество с художественным и эстетическим самосознанием определенного литературного течения, направления и культурной эпохи в целом.

Н.К. Гей справедливо указывает, что художественное творчество любого периода было призвано «давать свои ответы о времени и пространстве как общих проблемах самого бытия, течения человеческой жизни, ходе истории, темпе и ритме событий» [14, 213]. Художественное время, по мысли Д.С. Лихачева, подчиняет «своим художественным задачам и грамматическое время, и философское его понимание писателем <...> имеет многообразные формы и нет двух писателей, которые бы одинаково пользовались временем как художественным средством» [44, 7,15]. Художественное пространство, как указывает А.Г. Маслова, является «одним из наиболее репрезентативных «языков» художественного текста», позволяющих выявить специфику авторского миропредставления через построение культурных моделей с непространственной семантикой «“ценный – неценный”, “хороший – плохой”, “свой – чужой”, “доступный – недоступный”, “смертный – бессмертный” и т. п» [52, 12].

В творчестве Михаила Кузмина реконструируются сюжетные схемы, условные формы и приемы художественной выразительности литературы

античности, эпохи рококо, комедии дель арте, а также создается текст «иной культуры»: «русский» текст в духе В.К. Тредиаковского и А.С. Пушкина или «английский» в традиции Даниэля Дефо. Обращение к различным культурам и эстетическим системам являет опыт осмысления поэтом категорий времени и пространства в их неразрывном единстве. В кузминоведении на данный момент существует лишь единичные работы, посвященные данной проблеме, в которых анализируется семантика перемещения лирического героя в художественном пространстве [16; 59]. Вопрос же о специфике временной структуры и ее взаимодействии с пространственной организацией текста в поэтическом творчестве М. Кузмина пока остается неизученным.

Не менее важным является проблема сущности лирического цикла и книги стихов в поэтике М. Кузмина как самостоятельных жанровых образований, требующих особого подхода к изучению в связи со спецификой конструирования пространственно-временной структуры. В статье-манифесте «О прекрасной ясности» (1910) М. Кузмин обозначает свои представления о необходимости присутствия в творчестве стройности и иерархической упорядоченности, обеспечивающей цельность подлинного произведения искусства: «Мы считаем непреложным, что творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники» [37, 412-413]. Таким образом, литературное наследие Михаила Кузмина, как отмечает Вяч.Вс. Иванов, являет собой первый опыт «вещного преодоления символизма» [27, 13], предвосхищающий последующий опыт поэтов, группирующихся вокруг акмеистической парадигмы художественного миропонимания. Однако в отличие от акмеистов, стремившихся вернуть слову вещественное, конкретное значение, о чем возвещают С.М. Городецкий [20] и Н.С. Гумилев [21], у М. Кузмина стремление к «архитектурности» воплотилось в использовании строгой формы книги стихов, являющей собой авторскую концептуализацию поэтических текстов, выстроенных в четкой

последовательности и стремящейся «исчерпать целостность авторского представления о мире во всех его сложностях и противоречиях» [74, 21].

Тщательному структурному анализу в аспекте изучения жанровых особенностей лирического цикла и книги стихов подвергались только первая поэтическая книга М. Кузмина «Сети» и входящий в нее цикл «Александрийские песни». Впервые вопрос о целостности данных текстов ставится в рецензии М.А. Волошина [10]. Собственно научные исследования художественной целостности «Сетей» предлагаются С.Б. Ильинской и К. Квафис [28], М.Л. Гаспаровым [12], В.Ф. Марковым [51], С.Ю. Корниенко [34].

В то же время ряд ученых-кузминоведов постулирует мнение о том, что лирические циклы и книги стихов поэта лишены сюжетности и упорядоченности. Так Н.А. Богомолов, рассматривая «Александрийские песни», пишет, что в данном цикле возможно выделить лишь ряд сходных мотивов, заключенных «в рамку одного культурно-исторического типа сознания» [7, 18]. Однако данная позиция нам кажется не совсем верной, так как, исходя из авторской интенции самого М. Кузмина и ряда убедительных работ, посвященных исследованию обозначенных форм в творчестве поэта, очевидным является архитектурное и концептуальное единство кузминских лирических циклов и книг стихов. Наиболее явно структурно-семантическая целостность больших поэтических форм раскрывается в аспекте организации пространства и времени второй книги стихотворений поэта «Осенние озера» (1912).

Актуальность данного **исследования** связана с отсутствием специальных работ, посвященных изучению поэтики «Осенних озер» М. Кузмина. Необходимость научного описания данной книги стихов обусловлена ее знаменательным характером, так как именно в ней намечается переход от раннего к позднему этапу творческого пути поэта, что реализуется прежде всего на уровне пространственно-временной организации художественного мира.

Научная новизна данного исследования состоит в том, что в нем впервые предпринимается анализ пространственно-временной поэтики второй книги стихов М. Кузмина «Осенние озера».

Объектом исследования является вторая книга стихов М. Кузмина «Осенние озера» (1912).

Предмет исследования – специфика пространства и времени в поэтических произведениях М. Кузмина, вошедших в состав книги «Осенние озера».

Материалом исследования послужили лирические циклы 1903-1912 гг., составляющие вторую книгу стихов М.А. Кузмина «Осенние озера».

Цель исследования – выявить особенности пространственно-временной организации книги стихотворений М. Кузмина «Осенние озера» как магистрального принципа смыслопорождения и ведущего фактора формирования авторской картины мира.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- дать определение понятиям «художественное время» и «художественное пространство», объяснить принципы их реализации в структуре лирического текста, а также в структуре лирического цикла и книги стихов);
- описать специфику структурной организации пространства и времени в поэтических текстах книги стихов М. Кузмина «Осенние озера»;
- выявить семантику пространственных и временных знаков в текстовой структуре поэтических произведений М. Кузмина, вошедших в состав «Осенних озер»;
- охарактеризовать авторскую концепцию времени и пространства в книге стихов «Осенние озера» как основу художественного мировосприятия М. Кузмина.

Методологическая основа исследования. В данной работе используется метод комплексного анализа художественного текста, основанный на совмещении структурно-семиотического, семиоэстетического и мифопоэтического подходов к изучению литературного произведения.

Основой исследования послужили теоретические труды М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, И.В. Фоменко, М.Н. Дарвина, В.А. Сапогова, Д.С. Лихачева, Б.О. Кормана, В.Н. Топорова, М. Элиаде, Е.М. Мелетинского, а также работы Н.А. Богомолова, В.Ф. Маркова, Л.Г. Пановой, С.Ю. Корниенко и др., посвященные творчеству М. Кузмина.

Теоретическая значимость. В данном исследовании дана характеристика пространственно-временной организации поэтических текстов в жанровых образованиях лирического цикла и книги стихов. Полученные результаты могут стать базой для совершенствования методики анализа лирического цикла и книги стихов в рамках поэтики пространства и времени, а также изучения индивидуальных художественных систем начала XX века.

Практическая значимость. Материалы данного исследования могут быть использованы в процессе подготовки преподавания курсов лекций и спецкурсов «Истории русской литературы первой половины XX века», при подготовке учебников и учебных пособий, посвященных данному периоду, а также при подготовке комментариев к произведениям М. Кузмина.

Апробация результатов работы. Положения и результаты исследования представлены на Международной научной конференции «Междисциплинарные аспекты диалога культур» (ГПА, Санкт-Петербург, 2014, 2015), Международной научной конференции «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков» (РГГМУ, Санкт-Петербург, 2016), Международной научной конференции «Поэтика текста» (Тверской государственной университет, Тверь, 2016).

I. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЛИРИКИ

1.1. Специфика художественного времени и пространства

Время и пространство – фундаментальные основы бытия, так или иначе имеющие принципиальное значение для любой деятельности человека, независимо от того, осознаются они субъектом или нет, ввиду особенности данных категорий проявлять себя «через посредство существующих физических объектов (процессов)», в них локализованных [55, 32]. Представления о пространстве и времени складывались в культурном сознании человечества на протяжении всей его истории. В различные эпохи, в зависимости от характера социального устройства и степени культурного развития, эти категории осмысляются неодинаково [73, 47]. Так, например, для архаического сознания характерно циклическое восприятие времени и деление пространства на сакральное и профанное в единой плоскости, тогда как средневековая модель мира тяготела к линейным представлениям о времени, получающим историческую направленность, и выстраивании пространства по вертикали, с разделением бытия на земной и небесный миры. Однако каждой формируемой на основе данных представлений культурной пространственно-временной модели характерна сопряженность в человеческом сознании с мировоззренческими и нравственными категориями, обретение аксиологического смысла. В связи с этим Ф. Шеллинг справедливо замечал, что пространство и время с давних пор являются предметом и содержанием всякого искусства, тогда как искусство зависит от специфики своего времени и отражает соответствующие эпохе представления о времени и пространстве [79, 82].

Неотъемлемой частью художественного образа в любом виде искусства являются временные и пространственные параметры, однако особой спецификой в плане реализации их семантики обладает словесное творчество, ввиду возможности обретения художественным образом различных ценностных смыслов в зависимости от контекста, вплоть до

взаимоисключающих. И.Б. Роднянская указывает, что пространство и время – «характеристики художественного образа, организующие композицию произведения и обеспечивающие его восприятие как целостной и самобытной художественной действительности» [64, 772].

Время и пространство в словесном творчестве обретает художественную специфику, поэтому при анализе литературных текстов принято говорить о художественном времени и художественном пространстве. Вопрос о пространстве в художественной литературе наиболее подробно разработана в рамках структурно-семиотического метода. Согласно определению Ю.М. Лотмана, художественное пространство – это «модель мира данного автора, выраженная на языке его пространственных представлений» [46, 252–253]. Под языком пространственных отношений понимается «некая абстрактная модель, включающая в себя в качестве подсистем как пространственные языки разных жанров и видов искусства, так и модели пространства разной степени абстрактности, создаваемые сознанием различных эпох» [46, 253].

Говоря о художественном времени необходимо указать, что в литературоведческой науке на настоящий момент нет четкого представления, является оно временем изображенным или временем изображения, или же это некий синтез двух этих понятий. На наш взгляд наиболее верным является определение, предложенное Д.С. Лихачев, который указывает, что художественное время – это «само время, как оно воспроизводится и изображается в художественном произведении <...> явление самой художественной ткани произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время, и философское его понимание писателем» [44, 6–7]. При этом исследователь подчеркивает, что художественное время – особый элемент структуры художественного текста, способы организации которого зависят от субъективных представлений автора о творчестве и бытии в целом, таким образом указывая на значимость времени изображения и изображенного времени при анализе художественного текста.

Не менее важным при анализе пространственно-временной структуры является вопрос о характере связи времени и пространства, влияющий на самостоятельное или совместное изучение данных категорий. В.И. Чередниченко пишет, что «строгое синхронно исследование пространства и времени неосуществимо хотя бы потому, что некоторые свойства времени (такие как однонаправленность, необратимость) не имеют пространственных аналогов», и поэтому «идеей континуума следует очень осторожно пользоваться при научном анализе» [78, 68,70]. С другой стороны, художественный образ, неотъемлемыми характеристиками которого являются время и пространство, воспроизводит темпоральную структуру художественного универсума в единстве ее пространственных и временных проявлений, в связи с чем данные категории часто рассматриваются в их совокупности и взаимообусловленности. Оба подхода к исследованию пространственно-временной структуры художественного текста представляются нам продуктивными, однако необходимо упомянуть о нередко используемом во втором случае термине М.М. Бахтина «хронотоп». Под хронотопом он понимает «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [4, 9], объясняя его уместность спецификой изображенных событий в эпическом роде литературы, прежде всего – в романной форме организации художественного текста. Использование данного термина применительно к иным жанрово-родовым образованиям характеризуется неоднозначностью и требует отдельного обоснования.

Таким образом, рассмотрение темпоральной структуры художественного текста строится как на универсальных свойствах времени и пространства, так и на свойствах, predeterminedенных законами рода и жанра, к которым относится анализируемый текст или корпус текстов, а также на индивидуально-авторских особенностях поэтики того или иного писателя.

В универсальном смысле художественное время и пространство может характеризоваться как конкретное и абстрактное. Абстрактное (обобщенное)

время и пространство «характерно для произведений, основанных на вторичной условности», как правило, обусловлено «вневременной сутью конфликта» [52, 58] и, как указывает А.Б. Есин, не обладает «выраженной характеристикой и поэтому, даже будучи конкретно обозначенным, не оказывает существенного влияния на характеры и поведение персонажей, на суть конфликта, не задает эмоционального тона, не подлежит активному авторскому осмыслению» [25, 185]. Конкретное время и пространство, напротив, характеризуются активным влиянием на художественный универсум и всегда четко в нем обозначены. Так, конкретное время может быть представлено указанием точных дат, изображением реалий определенной эпохи, возраста персонажей или, что характерно для циклической модели времени, обозначением суточного или календарного времени. Конкретное пространство узнаваемо за счет указания определенного географического пространства или топографических реалий.

Кроме этого, художественное время и художественное пространство обладают рядом собственных характеристик, каждая из которых обретает в структуре законченного произведения дополнительный смысл. Художественное пространство может быть представлено как сакральное и профанное, «верхнее» и «нижнее», далекое и близкое, открытое и закрытое, наполненное и пустое. Художественное время может реализовываться в настоящем плане изображаемых событий, или включаться в ретроспективный и проспективный планы повествования, быть протяженным или статичным, а также характеризоваться как биографическое, историческое, космическое, календарное или суточное время [75, 248].

Помимо представленных характеристик, локализирующих художественный мир в более или менее конкретных пространственных и временных координатах, время также имеет возможность ориентироваться на «модели вечности» [68, 12], посредством чего реализуется свойство литературного творчества отобразить «вечность в настоящем, в наличном, через единичное, конечное – овладеть бесконечным» [2, 17]. Темпоральная

структура в таких случаях стремится к вневременному характеру построения художественного универсума, в котором особое значение обретают «вечные» образы и архетипы, спроецированные в трансцендентальные сферы бытия [68, 12-13].

Особое внимание в рамках данного исследования необходимо уделить мифологическим характеристикам пространства в художественном тексте, наиболее подробно разработанным в рамках мифопоэтического метода, в частности – в трудах В.Н. Топорова. Он указывает, что время в данном случае «сгущается и становится формой пространства <...> его новым (“четвертым”) измерением. Пространство же, напротив, “заражается” внутренне-интенсивными свойствами времени (“темпорализация” пространства), втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете (т. е. в тексте)» [71, 232]. Ученые неоднократно отмечали характерную для подобной модели специфическую организацию пространства, представленного, как правило, дихотомией сакральное/профанное, и стремящегося к собиранию в единой точке посредством сакрализованного вещественного наполнения. Художественное время чаще всего ориентировано на циклическую модель и, за счет смены годового или суточного цикла (обычно являющегося центральным событием), расподобляется на «исчерпавшее» себя и «новое» время, сотворенное посредством повторения космогонического акта [82, 75].

Для обозначения сюжетов и образов, характерных для мифопоэтической картины мира, в литературоведении традиционно используется понятие «мифологема», однако пониматься оно может в диахроническом или синхроническом ключе, в зависимости от целей и убеждений исследователя. В контексте данного исследования наиболее продуктивным нам представляется определение С.М. Телегина, трактующего мифологему в синхроническом аспекте как «первообраз» в культурном сознании того или иного народа, «первичную идею <...> из которой вырастает конкретный образ или сюжет» [70, 15]. Являясь основой

художественного образа, обладающего темпоральной характеристикой, и реализуясь через него в тексте, мифологема может выражать сложившиеся в определенной культурной традиции представления о пространстве и времени, воспринятые авторским сознанием и встроенные в структуру художественного универсума конкретного произведения или ряда произведений.

Итак, можно констатировать бытование в современной литературоведческой науке представлений о пространстве и времени как об особых категориях поэтики. Художественное пространство обладает рядом визуально воспринимаемых и реализующих ценностный смысл характеристик (далекое/близкое, открытое/закрытое, наполненное/пустое). Художественное время передает характер протекания локализованных в нем действий и событий и способствует раскрытию индивидуально-авторской аксиологии. Соответственно, на сегодняшний день можно говорить о наличии устоявшегося терминологического аппарата, использующегося при изучении пространственно-временной структуры художественного произведения посредством ряда универсальных параметров, таких как абстрактный или конкретный характер изображения, степень условности и т.д.

1.2. Пространство и время в структуре лирического произведения

Универсальные признаки художественного пространства и времени, используемые при анализе литературного текста как такового, сопрягаются с рядом особенностей, связанных со спецификой проявления данных категорий в рамках жанрово-родовой принадлежности конкретного разбираемого текста. Несхожесть конструирования пространственно-временной структуры в текстах различных родов впервые была отмечена Аристотелем. Философ не дает конкретного обозначения и характеристики художественного времени и пространства, однако, выстраивая собственную концепцию отнесенности литературных текстов к эпическому или драматическому роду литературы, он строит ее, в том числе, на различии изображения событий в их временной

протяженности в тех или иных текстах художественной литературы. Говоря о последовательности и причинно-следственной соотнесенности событий, а также соразмерности частей текста, Аристотель намечает ряд универсальных свойств художественного времени: линейность, однонаправленность, непрерывность и необратимость движения. Так, еще в античности складывается представление о литературном творчестве как об искусстве временном, впоследствии становящееся предметом активного осмысления писателей различных периодов и направлений, во многом определяющее вектор изучения их поэтики и разрабатываемое в рамках научной литературоведческой парадигмы.

Наиболее подробно на сегодняшний день разработаны принципы восприятия и анализа темпоральной структуры эпической формы повествования, ввиду ее «наибольшей свободы обращения с художественным временем и пространством» [52, 52]. В первую очередь это работы М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Д.С. Лихачева и Б.А. Успенского, детально рассматривающих характер организации пространственной и временной структур, специфику их единства, а также значимость точки зрения для их реализации в художественном универсуме эпического текста. Не меньший интерес для исследователей представляет темпоральная организация драматических текстов, специфика которых состоит в наличии временных и пространственных рамок, обусловленных тесной взаимосвязью с театральным искусством.

Что касается поэтического творчества, то признание временного характера данного вида литературного искусства происходит значительно позднее, нежели эпического и драматического. Утверждение о временной протяженности изображенного в лирическом тексте художественного универсума было выдвинуто в эстетической концепции Г.Э. Лессинга, в которой справедливо определяется ряд протяженных во времени и последовательно сменяющих друг друга событий (в том числе ментальных) в качестве предмета поэтического творчества [43].

А.Б. Есин указывает, что в лирике изображается «предметный мир с его пространственными координатами, которые обладают большой художественной значимостью» [24, 98], однако эти координаты, как в эпическом и драматическом роде литературы, обладают рядом специфических особенностей в структуре темпоральной организации художественного текста. В первую очередь это связано с тем, что в лирике «чувство и рефлексия вовлекают внутрь себя наличный мир, переживают его в своей внутренней стихии и уже только после того, как этот мир стал чем-то внутренним, выражают его, находя для него слова» [13, 514]. В чувственно-рефлективном осмыслении действительности, о котором пишет Г. Гегель, проявляется субъективный характер поэзии, ввиду которого пространство и время обретают наибольшую условность, явленную спецификой обладающих темпоральной характеристикой художественных образов. Это может быть маркировано символическими значениями изображаемого метафорической коннотацией изображаемого времени и пространства или отсутствием образа пространства или времени как такового.

Рассматривая субъективный характер лирики, Ю.М. Лотман сближает ее с мифом на основании того, что в поэтическом тексте представлено единственное и, как правило, ментальное «Событие», в отличие от эпического и драматического текстов, репрезентирующих множество внешних событий [45, 103–104]. Это усиливается ввиду присутствия в нем и автора, который, в данном случае, «должен утончиться до чисто внутренней вненаходимости герою, отказаться от использования пространственной и внешне временной вненаходимости» [5, 156], и лирического героя, являющего собой «образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи, который «лирика обогащает и варьирует» [17, 163]. В связи с этим в лирическом произведении, актуализируется значимость точки зрения, однако это происходит совершенно иначе, чем в эпической структуре. В широком смысле данный термин понимается как противопоставление проявленных в тексте мировоззренческих взглядов автора и персонажей – носителей иных

точек зрения. В аспекте рассмотрения темпоральной структуры произведения под точкой зрения понимается определенная пространственная или временная позиция, со стороны которой «ведется наблюдение за описываемыми явлениями, событиями, предметами, героями» [52, 53], которая может совпадать или не совпадать с позицией лирического субъекта и характеризовать пространственно-временные отношения как статические, находящиеся в некоем «идеальном» фокусе субъектного видения, или как динамические. Т.И. Сильман указывает на обязательное наличие в лирическом произведении «фиксированной» пространственно-временной точки, «соответствующей в психологическом плане состоянию лирической концентрации» [67, 8–9], в которой пребывает лирический герой и которая соотносится с изображаемым с других позиций в иных пространственно-временных планах.

Причем такая точка, как правило, обнаруживается в плане настоящего времени, ввиду эксплицированного в данный момент сиюминутного чувственно-эмоционального проживания свершившегося в прошлом события. В зависимости от отдаленности осмысляемого В.И. Чередниченко определяет такое настоящее как «субъективно настоящее», наиболее приближенное к моменту речи, и наименее приближенное – «субъективно прошедшее» [78, 53]. Таким образом, «лирика говорит о будущем и о прошедшем (предмете, объективном), лишь настолько, насколько оно волнует, тревожит, радует, привлекает или отталкивает» субъекта речи в настоящем времени, что продуцирует транспонирование «в эпицентр тесно связанных, сиюминутных переживаний одного лица» [78, 52] прошедшего и будущего темпоральных планов.

Особое значение для понимания специфики пространственно-временной структуры поэтического текста имеет форма стиха, т.е. способы его ритмической, строфической и фонетической организации, способные характеризовать художественное время как статичное или динамическое, замедленное или ускоренное, непрерывно длящееся или дискретное.

Важно отметить, что в различных жанрах лирического рода литературы принципы конструирования пространственно-временной структуры обретают ряд качественно иных характеристик ввиду их тяготения к иным родам литературы. Наиболее явно на темпоральную организацию лирического текста влияет сближение представленной в нем формы повествования с эпической. В таких случаях время и пространство обладают меньшей условностью, а субъектно-субъектный характер отношений заменяется субъектно-объектным, сближая параметр точки зрения с повествовательным текстом [77].

Итак, можно заключить, что при анализе пространственно-временной структуры художественного произведения, помимо универсальных характеристик, необходимо учитывать также параметры, налагаемые особенностями жанрово-родовой принадлежности анализируемого текста, проявляющиеся на различных уровнях его композиции. Специфика организации пространства и времени в лирическом роде литературы обнаруживается в характере соотношения различных пространственных и временных планов друг с другом и с планом «идеального» фокуса субъектного видения, в соотношении субъектной точки зрения с пространством и временем, в наибольшей условности их реализации, вплоть до отсутствия их проявления в конкретных художественных образах, а также в стихотворной форме организации лирического текста.

1.3. Пространственно-временная организация лирического цикла и книги стихов

Особое значение для данного исследования имеют структурно-семантические особенности циклического единства и книги стихов как самостоятельных жанровых образований. Это связано с объектом исследования, представляющем собой книгу стихов, в которой большая часть поэтических текстов объединена в циклы – наиболее распространенной формой организации лирики в творчестве М. Кузмина, а также ввиду прямого

влияния жанровой структуры на характер поэтики пространства и времени и поэтики автора в целом.

Вопрос о циклизации в лирике глубоко и подробно разработан на данном этапе развития литературоведения и представлен рядом самостоятельных научных концепций в трудах М.Н. Дарвина [23], В.А. Сапогова [66], И.В. Фоменко [74], Л.Е. Ляпиной [49], О.В. Мирошниковой [54], А.Г. Кулик [38]. Кроме того, значительный научный вклад в изучение структурных и семантических особенностей цикла внесла Л.Я. Гинзбург [17; 18]. В данной работе рассматриваются только авторские циклы, в связи с их прямой связью, в отличие от других видов циклических образований (редакторских или читательских), с индивидуально-авторскими появлениями художественной картины мира того или иного поэта. В связи с этим, наиболее продуктивной нам представляется концепция Игоря Владимировича Фоменко, значительно углубившего и расширившего представления, высказанные М.Н. Дарвиным и В.А. Сапоговым.

Традиционно под циклом понимается авторская концептуализация поэтических текстов, магистральным признаком которой, как указывает М.Н. Дарвин, является монтажный характер конструирования структуры [23, 29], предполагающий особый характер взаимоотношения частей – самостоятельных лирических стихотворений. При рассмотрении циклических единств первостепенным является принцип отбора входящих в него текстов и характер их расположения в структуре целого. И.В. Фоменко указывает, что оснований для объединения стихотворений в циклы может быть множество. Чаще всего это общность жанровой и тематической принадлежности, а также «символика, метрика, лейтобразы, единство или внутреннее противоречия состояния, проблематика и т.д.» [74, 3]. Расположение стихотворений задано строгой последовательностью, что может подчеркиваться нумерацией или датировкой, а также проявляться в заглавиях частей. Принципы, посредством которых производится формирование цикла из ряда стихотворений, и их упорядоченность в

структуре целого всегда подчинены некой единой концепции автора и рассматриваются как важный способ формирования содержания, которое «не сводится к “сумме содержаний” составляющих его стихотворений, но отличается от нее качественно» [74, 6]. Таким образом, не менее важным представляется вопрос о принципах формирования «контекста», т.е. семантики цикла в единстве его частей, и ее соотношения с семантикой входящих в состав циклического единства стихотворений.

Учеными неоднократно указывалось, что в цикле воплощаются представления автора относительно определенной сферы бытия и, чаще всего, речь идет об одной конкретной проблеме. Однако специфика построения композиции циклического единства способствует многомерному вскрытию данной проблемной зоны поэтической рефлексии. Семантика каждого отдельно взятого стихотворения цикла воплощает локальный аспект общей идеи, а семантика корпуса стихотворений в их концептуальном единстве воплощает «сложную систему взглядов, цельность личности и/или мира» [74, 3]. По мнению Л.Я. Гинзбург, в рамках циклического единства первостепенным является контекст [17, 52], формирующий «сверхсемантику» целого, призванную в максимально возможной полноте передать целостность авторского миропредставления, и выявляющуюся в ходе рассмотрения циклообразующих связей. Вопрос о принципах выбора связей, на основании которых строится циклическое единство, в современном литературоведении остается открытым, однако И.В. Фоменко указывает, что «среди множества потенциально возможных циклообразующих связей можно с достаточной степенью достоверности выделить несколько универсальных» [74, 90]. К ним относятся построение целого, в котором каждому отдельному стихотворению отводится строго определенная позиция, предисловие, заглавие самого цикла и его частей и «ключевые слова» (лейтобразы), обнаруживающиеся при рассмотрении входящих в состав цикла корпуса текстов.

Тесную связь с явлением циклизации в литературе обнаруживает вопрос о рассмотрении книги стихов как особого построения объемного

корпуса поэтических текстов. Данная проблема на сегодняшний день является предметом пристального внимания литературоведов. Изучению структурных и семантических особенностей книги стихов посвящены труды И.В. Фоменко [74], О.А. Лекманова [42], О.В. Мирошниковой [53], Д.М. Магометовой [50].

Книга стихов появляется в русской литературе в XIX веке, однако, на ранних этапах формирования под ней понималось механическое деление текстов на разделы по жанровым или тематическим признакам. Формирование структурных и семантических особенностей данного жанрового единства обнаруживается на рубеже XIX–XX вв. О.А. Лекманов указывает, что в этот период «каждый сборник ощущается как программный, с продуманным расположением произведений, определяющих "направление главного удара", подкрепляющих и оттеняющих их» [42, 11]. Итак, в литературоведении складывается представление о книге стихов, как о строго продуманном и структурированном единстве ряда поэтических текстов, подчиненных единому замыслу и реализующих целостную художественную концепцию конкретного поэта.

Говоря о специфике структурной организации книги стихов, ученые не раз отмечали ее сближение с организацией лирического цикла, рассматривая данные образования как большую и меньшую формы проявления циклизации. Магистральной чертой построения композиции книги стихов, как и цикла, является монтажный принцип, в рамках которого тексты выстраиваются в строго определенной последовательности, подчиненной осуществлению определенной авторской концепции, а также могут обретать специфические заглавия, предисловия, эпиграфы и обнаруживать ключевые слова, способствующие ее выявлению. Однако обозначенные черты структуры, общие для цикла и книги стихов, в последней разворачиваются и укрупняются, ввиду чего происходит трансформация семантических функций отдельных стихотворений в рамках целого. Поэтические тексты, составляющие книгу стихов, направлены на многомерное вскрытие

представлений автора о различных сферах бытия и, в своем единстве, «претендуют на выражение цельной личности» и/или «модели мира» [74, 12]. Таким образом, как справедливо указывает И.В. Фоменко, «книга стихов претендует на “всеохватность”, стремится исчерпать целостность авторского представления о мире во всех его сложностях и противоречиях» [74, 21].

Одной из структурных особенностей циклического единства и книги стихов, способствующей реализации многогранной модели универсума, является особый характер репрезентации лирического сюжета, обозначенный В.А. Сапоговым как «прерывистое повествование» [66, 7]. Такой принцип развертывания сюжета уподобляется интимному роману и строится на представлении в каждом стихотворении субъектной рефлексии относительно отдельно обозначенного события, в рамках единства маркирующих продвижение лирического «я» в художественном универсуме. Данный аспект обретает тесную связь со структурой пространства и времени, специальные исследования которой на данный момент отсутствуют в литературоведческой науке. Однако, исходя из обозначенных ранее структурно-семантических признаков цикла и книги стихов, можно сделать ряд выводов о специфике репрезентации в них пространственных и временных отношений, проявляющейся в необходимости ее реконструирования исходя из последовательного анализа стихотворений.

Художественное пространство книги стихов и циклического единства часто характеризуется сменой пространственных точек зрения, проявленной в рамках целого помещением лирического субъекта в каждом стихотворении в принципиально иные пространственные координаты или те же координаты, обретающие новые ценностные смыслы. В связи с этим, обозначенные в частях книги стихов или цикла локусы выстраивают ряд пространственных планов, со-противопоставленных друг другу (например, соотношение природного пространства одного порядка: поле-лес-озеро; и противопоставление поля и пустыни) и отображающих индивидуально-авторскую модель универсума.

В свою очередь, специфика реализации художественного времени обнаруживается в ходе развертывания общего лирического сюжета цикла или книги стихов. Проявленные в отдельных стихотворениях универсальные характеристики темпоральности художественного текста в рамках целого способны выстраивать концептуальную модель времени, ориентированную на линейное или циклическое его восприятие. Проживание и переживание времени лирическим субъектом здесь может маркировать переход от одной модели к другой или подчеркивать вневременной характер формируемого художественного универсума, в который помещено субъектное «я».

Выводы

В данной главе отмечена значимость для литературоведческой науки выявления смыслопорождающей семантики пространственно-временной структуры художественного текста, являющей собой синтез объективного, (общечеловеческого) и индивидуально-авторского миропредставления, а также рассмотрены различные исследовательские точки зрения на художественное пространство и художественное время как особые категории поэтики. Особое внимание при этом уделяется их способности обладать ценностным смыслом и способствовать раскрытию аксиологии того или иного автора.

Среди ряда научных подходов к изучению пространственно-временной организации литературного произведения в качестве наиболее продуктивного нами был выделен комплексный подход, заключающийся в рассмотрении как общехудожественных (универсальных) характеристик пространства и времени, так и характеристик, налагаемых жанрово-родовой принадлежностью текста. К универсальным параметрам художественного времени в литературоведении традиционно относят его способность ориентироваться на циклическую или линейную модели темпоральности, проявляться как абстрактное или конкретное, обладать большей или меньшей условностью, тяготеть к биографической, космической, суточной,

календарной или другим формам представления. Художественное пространство, в свою очередь, также может быть абстрактным или конкретным, более или менее условным, а также представать в качестве сакрального или профанного, далекого или близкого, открытого или закрытого, наполненного или пустого и т.д.

Учитывая объект данного исследования при рассмотрении второго типа характеристик особое внимание уделяется специфике репрезентации пространственных и временных отношений в лирическом роде литературы, а также в структуре лирического цикла и книги стихов. К магистральным принципам конструирования пространственно-временной организации поэтического мира в лирике относятся: ее наибольшая условность, вплоть до отсутствия проявления в конкретных художественных образах, транспонирование временных планов в настоящее и наличие «идеального» фокуса субъектного видения. Лирический цикл и книга стихов рассматриваются как меньшая и большая формы проявления циклизации в лирике, что позволяет говорить о схожих принципах построения пространственно-временной структуры. Особое значение в данном случае обретает семантика целого, позволяющая в ходе последовательного анализа текстов, входящий в состав цикла или книги стихов, выявить концепцию индивидуально-авторского миропредставления.

Исследование структуры пространственно-временной организации и ее смыслопорождающей семантики в текстах М. Кузмина осуществляется нами в последующих главах с учетом вышеизложенных методологических подходов.

II. СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В КНИГЕ СТИХОВ М. КУЗМИНА «ОСЕННИЕ ОЗЕРА»

Рассматриваемая нами книга стихов М.А. Кузмина «Осенние озера» создавалась на протяжении трех лет и была напечатана в августе 1912 г., вызвав широкий литературно-критический резонанс. Ее выход в свет предваряет статья «О прекрасной ясности» (1910 г.) [37], где поэт излагает свое видение искусства, его целей и принципов создания, в соответствии с которыми выстраивает свое последующее творчество. Еще до выступления акмеистов Михаил Кузмин постулирует свою приверженность «предметной поэзии» в рамках литературного направления, обозначенного им кларизмом. Сущностной особенностью данного писательского метода является строгая упорядоченность и формальная четкость архитектоники текста, все элементы которой направлены на раскрытие ясно сознаваемой автором концепции. В поэзии самого М. Кузмина это проявилось в устремленности к циклизации – создании книг стихов, содержащих в себе лирические циклы.

Как отмечалось ранее, изучение структурных особенностей пространственно-временной организации текста напрямую связано с его композицией. В аспекте анализа книги стихов специфика композиционного построения обретает особое, дополнительное значение, ввиду ее способности через строгое расположение частей целого вскрывать индивидуально-авторскую аксиологию. Вторая книга стихов М. Кузмина «Осенние озера» состоит из трех частей, в связи с чем мы строим анализ специфики пространства и времени на последовательном рассмотрении каждой из них.

2.1. Пространственно-временная организация лирических циклов в первой части «Осенних озер»

Первая часть книги стихов «Осенние озера» являет собой структурно-семантическое единство ряда лирических циклов. Их общность в композиционной структуре целого подчеркнута заглавиями – одной из ключевых циклообразующих связей, в семантике которых эксплицировано

освоение субъектным «я» художественного времени и пространства. Процесс постижения темпорального плана художественного универсума маркирован содержащимися в заглавиях календарными образами, относящимися к различным сегментам годового цикла: «Осенние озера», «Осенний май», «Весенний возврат», «Зимнее солнце», «Оттепель» и т.д., что позволяет сделать вывод о природном характере времени, ориентирующемся на циклическую модель его восприятия.

Рассматривая механизмы конструирования пространственно-временной структуры, мы сконцентрируем внимание на заглавном цикле, название которого совпадает с названием книги стихов («Осенние озера»), как на наиболее репрезентативном примере.

Значимым для анализа художественного пространства и времени в «Осенних озерах», как и в других циклах первой части, является представление субъектного «я» типом лирического героя («субъект-в-себе» и «субъект-для-себя» [32, 112–114]) ввиду особой специфики его самополагания в рамках художественного универсума. Окружающее пространство здесь подчинено выражению эмоциональной рефлексии лирического «я» на репрезентированные события (в том числе ментальные), связанные с переживанием любовного чувства и раскрывающиеся в рамках частей цикла. Предметом читательского восприятия выступает внутренний мир лирического героя, а пейзаж, воплощающий пространственные и временные реалии, – маркирует происходящие в нем изменения.

Внутренний мир субъектного «я» репрезентирован метафорическим образом разомкнутого пейзажного пространства, соотносящегося в разных частях цикла с осенью, зимой или весной, и обретающем соответствующее мифопоэтическое значение в зависимости от представленного сегмента годового цикла. Лирические персонажи, включая объект любовного чувства, в художественное пространство не вписаны, а обозначены в тексте обращениями, подчеркивая одиночество субъектного «я» и его устремленность к саморефлексии.

В первой, второй, третьей и четвертой частях цикла самополагание лирического героя осуществляется в структуре осеннего темпорального плана. В семантике пейзажного пространства, несмотря на акцентирование ярких природных красок («...желтым, красным, розовым, лиловым / Иконостасы леса расцветить» [35, 138], «Золотое бабье лето» [35, 139]), актуализируется чувство тоски и безнадежности, усиливающееся в ходе сюжетного развертывания целого. В первом стихотворении цикла в микрокосме героя акцентированы переживания, получающие положительную коннотацию («сладостная грусть» [35, 138], «печаль святая» [35, 138]), сменяющуюся отрицательной во втором, что маркировано лексикой со значением конечности и смерти: «И куда я взгляд не кину – / В желты *траур* все одето. / Песня летняя *пропета*, / Я снимаю мандолину / И спускаюсь с гор в долину, / Где *остатки* бродят света, / Будто чувствуя *кончину*» [35, 139] (курсив наш – М.Ч.). Усиление мрачного эмоционального состояния эксплицировано перемещением лирического героя в пространстве, обнаруживающем горизонтальный характер. Горизонталь, как указывает Дж. Купер, – «это линия сообщения между священной сферой и сферой профанов» [39, 34], которая символизирует стремление к духовному началу. Перемещение субъектного «я» осуществляется от «верха» к «низу», что свидетельствует о его смятении, потере значимых смыслов и поиске ответов на ряд обозначенных в тексте метафизических вопросов: «Чего нам надо?» [35, 138], «Куда иду я, кто меня послал?» [35, 139]. Жажда обретения ответов на указанные вопросы сопрягается в сознании лирического героя с христианским смирением и приятием бытия: «Смиренней мысли в сердце богомольном / И кто-то тихий шепчет: “Ну и пусть! <...> Грехам простится вольным и невольным”» [35, 138]. В связи с этим представленное пространство, несмотря на эксплицированное осенним временным планом чувство печали, не воспринимается им как «чужое» и, напротив, характеризуется положительно: «Какой вожатый / Привез незримо к озими родной? / Какой печальной и светлую страной / В глаза поля мне глянули

пустые / И рощи пестрые!» [35, 139]. Эксплицированное в тексте наступление темноты («Вечерняя заря пылая догорает» [35, 139]) также маркирует непроясненность бытийных смыслов в сознании лирического героя.

В ходе сюжетного развертывания происходит смена времени суток. Ее сопряженность со сменой времен года, явленной в последующих текстах циклического единства, позволяет говорить о замещении суточного временного цикла годовым и продуцирует семантику длительности исканий субъектного «я». Темнота в мифопоэтике соотносится с «предшествующим просветлением» [35, 218], явленном в четвертом и пятом стихотворениях цикла. Художественное пространство здесь представлено зимним пейзажем: «Ах, нет ответа. / Какую ясность льет зимы предтеча! / Зари румянец так златист, так ал, / Так много света, / Что чует сердце: скоро будет встреча!» [35, 139–140], семантика которого продуцирует радость обретения нового бытийного смысла в любовном чувстве. Свет, согласно мифопоэтическим воззрениям, символизирует «новую жизнь», а ощущение света – «это встреча с абсолютной радостью» [39, 290]. Наступление утра и обилие света, явленные в зимнем пейзажном пространстве, эксплицируют обретение лирическим героем ясности и целостности собственного жизненного пути. Дневной свет получает положительную коннотацию и образует оппозицию с темнотой.

Разомкнутость пространства представлена за счет расширенного изображения пейзажа, в котором акцентирована пространственная горизонталь: «Так ясно видны, видны так далече, / Как не видать нам летнею порой / Деревни дальние» [35, 140]. Перемещение лирического героя в художественном мире также осуществляется по горизонтали и явлено посредством объективированных вонне знаков пространственного самополагания «я» («Едва заметен *санок первый след*»), «Каким весельем рог трубит: “*Пора!*”» [35, 140] (Курсив наш – М. Ч.)). Горизонталь символизирует обращенность к мирскому, что подкрепляется акцентированием в

художественном пространстве домов и деревень, данных с внешней субъектной точки зрения и вписанных в масштабный зимний пейзаж как символа далекой лирическому герою жизни в социуме, представления о которой намечаются в его сознании и составляют оппозицию представленному в предыдущих частях безлюдному осеннему пейзажу, в котором рефлексия лирического героя была всецело направлена на духовные искания. Кроме того, «дом», как известно, символизирует «обретение своего <...> устойчивого места во Вселенной» [6, 73]. Христианские мотивы, превалировавшие в предыдущих частях, здесь практически нивелированы и встречаются лишь единожды: «О друг мой, как спокойны мысли! / В окне узоры райские повисли» [35, 140]. Лирический герой, воодушевлённый обретением нового смысла, переходит от созерцательности и смирения, акцентированных в предыдущей части, к жажде действия.

Четвертая и пятая части цикла представляют собой логически завершённое целое в рамках дневного темпорального плана. В начале четвертой части посредством пейзажа акцентировано утро: «Зари румянец так златист, так ал» [35, 140], в пятой – день идет на убыль: «Румянец нежный льёт закатный свет, / Окрася розою холмов вершины» [35, 140]. Закат маркирует переход к следующим стихотворениям цикла – шестому, седьмому, восьмому и девятому, отмеченным вновь нарастающими в душе лирического героя сомнениями, связанными с осмыслением любовного переживания, на которое всецело направлена его рефлексия. Поэтому пространственное самополагание «я» субъекта в данных стихотворениях оказывается нивелированным.

В десятой же части цикла вновь актуализируется пейзажное изображение художественного мира: «Что даст нам милая весна?» [35, 142]. Ранняя весна отмечена вновь эксплицированной тревогой вызванной любовным чувством. Лирический герой оказывается здесь в замкнутом локусе комнатного пространства («В окно мое с нависшей крыши / стучит весенняя капель» [35, 143]), сигнализирующем о его одиночестве и смятении.

«Точка зрения» лирического субъекта меняет свою направленность, и внешнее пространство созерцается изнутри. При этом субъективный взгляд направлен сверху вниз, и пейзаж изображается всецело горизонтально: «Смотрю на скромные уголья» [35, 142]. Социальное бытие, связанное в сознании лирического «я» с обретением любовного счастья, возможного только во взаимности чувства, представляется далеким и недостижимым. Изображение природы становится статичным («Недвижна тень сосновых лап» [35, 142]), и положение лирического субъекта в пространстве утрачивает динамику. Готовность совершать поступки вновь сменяется в сознании лирического героя созерцательностью и обращением к высшим силам («Я прошу весны сиянье <...> Затеплить и в тебе желанье таких смиренных, нежных нег» [35, 144]).

Поздняя весна, в свою очередь, эксплицированная в девятом стихотворении цикла, являет собой в сознании лирического «я» опыт обретения взаимной любви: «Сбери свой свет, дугой скользящий / И в сердце тихо, нежно влей! / И выйдем из тюрьмы томящей / На волю вешнюю полей» [35, 143]. Она мыслится в структуре текста только как желаемое (призыв), а не действительно происходящее с лирическим субъектом. Параметрами данного пейзажа также становятся знаки света и простора, маркирующие положительные переживания лирического героя. Подлинная любовь, через которую лирический субъект постигает себя и окружающий его мир, приобретает онтологический смысл и являет собой результат духовных поисков, обозначенных в первой – четвертой частях цикла.

Примечательно отсутствие летнего пространства в рамках и анализируемого цикла, и циклов данной части книги стихов. Это обусловлено тем, что любовные переживания лирического «я» не находят своего «реального» воплощения. Летнее время года репрезентируется в структурно-семантической организации текста имплицитно и не выстраивает самостоятельный тип пространственно-временной организации. Обнаруживающиеся в текстах пространственные знаки, акцентирующие

данный период годового цикла, получают семантику чувства подлинной любви, сходную с семантикой, продуцируемой пейзажным пространством поздней весны. Лето встраивается в один ряд с пространственно-временными знаками, обретающими положительную коннотацию: «солнцем», «светом», «приливом» и «долиной» (расширенным пространством), что представлено в седьмом стихотворении цикла «Осенние озера»: «Не верю солнцу, что идет к закату / Не верю лету, что идет на убыль <...> Когда придешь ты в светлую долину, / Узнаешь там, как тот, ко ждет полюбит. / Любви долина – не долина смерти. / Ах, нет для нас печального закату <...> Любовь заставлю не идти на убыль / Я знаю твердо: “Сердце вечно любит”» [35, 141–142].

Необретение взаимности любовного чувства в финальном стихотворении цикла вербализировано смертью лирического героя: «И вот лежу и умираю, / К земле прильну, / Померк мой взор: благословляю, / А не клян» [35, 145]. Земля – символ «тленного тела, <...> в противовес бессмертному духу» [39, 98], в процессе делительных бытийных исканий обретающему гармонию и подлинный смысл в собственной любви к «другому».

Указанный тип пространственного самополагания лирического субъекта в художественном универсуме первой части книги стихов «Осенние озера» реализуется в двух темпоральных вариантах. В первом случае происходит совпадением фактического времени года, в котором существует герой, с временем года, через которое выражаются его душевные переживания. Такая структура представлена в рассмотренном нами цикле «Осенние озера», а также IV и VIII циклах книги «Зимнее солнце» и «Листки разрозненных повестей». Второй вариант предполагает расподобление фактического времени года бытия персонажа, также выраженного через пейзажные образы, и пейзажного пространства, характеризующего ментальные проявления «я» лирического субъекта.

Подобный принцип пространственно-временной организации художественного мира обнаруживается во II, III, V, VI и VII циклах:

«Осенний май», «Весенний возврат», «Оттепель», «Маяк любви», «Трое». Рассматривая «Оттепель»: «Лишь календарь про осень говорит. / Ты замечал? / Пусть вьюги зимние встают горою; / На вешний лад я струны перестрою / И призову приветливых харит. / Ведь то, что в сердце у меня горит / И что, коль хочешь, я легко утрою, / Ты замечал» [35, 158–159]) можно констатировать, что вербализированное в первом стихотворении осеннее пространство являет фактическое время года бытия лирического героя, тогда как весеннее пространство эксплицирует его эмоциональное состояние. При расподоблении пространственно-временных планов переозначивания периодов годового цикла не происходит. Представленные в структуре цикла пейзажные маркёры душевных переживаний, характеризующиеся как положительные («весна», «лето», «заря», «солнце», «свет», «простор», «долина», «прилив») и отрицательные («осень», «закат», «темнота», «тучи», «лесная чаща», «отлив»), остаются теми же, но реализуются не в частях циклического единства, а в пределах одного стихотворения.

Итак, можно констатировать наличие во второй книге стихов М. Кузмина «Осенние озера» особой модели отношений лирического героя с художественным пространством и временем, реализующейся в двух вариантах темпоральной структуры, эксплицированной в пейзаже. Освоение подчеркнуто природного пространства, направленного на постижение собственного «я» через осмысление категории времени, утверждает вектор бытийных исканий лирического героя от «хаоса» к «прекрасной ясности», провозглашенной автором в известном поэтическом манифесте [37]. В процессе такого осмысления формируется ряд оппозиций пространственных и временных знаков. Первостепенным становится со-противопоставление сегментов годового круга, а также пространственные оппозиции «темнота – свет», «теснота – простор». «Вертикаль» и «горизонталь» не противопоставлены друг другу и являются двумя планами одного мира – духовным и мирским, в равной степени принимаемыми и близкими лирическому герою М. Кузмина.

2.2. Структура пространства и времени во второй части книги стихов

Вторая часть книги стихов «Осенние озера» являет собой опыт создания художественного текста, ориентированного на произведение «иной культуры», получивший широкое распространение на рубеже XIX-XX вв. В творчестве М. Кузмина подобный прием находит широкое распространение и заключается в активном использовании форм, сюжетных клеше и стилистических средств, характерных для литературы античности, Древнего Востока и Средних веков. В связи с этим Т.В. Цивьян называет поэта «мастером стиля и стилизации, иронии и насмешки и вообще игры с читателем» [76, 43].

Принципиальным для данного исследования является вопрос о характере осмысления категорий пространства и времени в рамках иной культурной парадигмы, предполагающей в «Венке весен» использование иной жанровой формы. Вторая часть книги стихов «Осенние озера» представляет собой лирический цикл, состоящий из 30 стихотворений, написанных в форме газель (газэл). Газель – форма стихосложения средневековой арабской поэзии, отличающаяся специфическим типом рифмовки. Каноны газели складываются к XIV веку и предполагают, помимо структурных особенностей (рифмовка двух первых полустиший, сохраняющаяся во всех последующих по типу «аа», «ба», «са» и т.д.), ряд обязательных семантических принципов. Содержание газели составляет эмоциональное напряжение субъектного «я», возникающее ввиду репрезентации его внутреннего мира через со-противопоставление «возлюбленной, судьбе, горестям мира, властителю» [26] и т.д. Как указывает И.Д. Ибрагимов, в текстах проявляется «сильное желание автора газели - лирического «я» соединиться, слиться с тем, что ему противостоит, преодолеть пропасть, их разделяющую, но, вместе с тем, в газели никогда не происходит разрешение этого противоречия» [26].

Учитывая структурно-семантическую особенность книги стихов формировать сверхсюжет на основе составляющих ее частей, очевидно

неслучайное обращение поэта к данной жанровой форме. Обозначенный в первой части конфликт, вызванный невозможностью обретения взаимного любовного чувства и единения с возлюбленным, развертывается в «Венке весен» в рамках иной культурной парадигмы. Учеными неоднократно указывалось, что газели традиционно объединялись в венки посредством специфической рифмовки корпуса самостоятельных стихотворений и единства их тематического содержания. Ввиду чего особое значение обретает обозначенное М. Кузминым заглавие, репрезентирующее устремленность субъектного «я» к осмыслению весеннего темпорального плана. Семантика данного сегмента годового цикла, явленная в предыдущей части книги стихов и заключающая в себе значение начала любовных отношений, влюбленности субъектного «я», не обретающей в рамках данного временного периода устойчивого характера, утверждает вектор бытийных исканий лирического героя в художественном универсуме.

Время и пространство обнаруживают в «Венке весен» иные, нежели в первой части книги стихов, механизмы конструирования. Особенно четко это проявлено в 1-14 стихотворениях. Изображенное пространство, посредством которого репрезентируется характер переживаний субъектного «я», здесь предстает не в виде словесного воспроизведения конкретного пейзажа, а передает общие впечатления лирического героя через акцентирование отдельных особо значимых деталей: «Бег реки, ручьев стремленья кружит быстрее, / Будто стало все дервишем в пути весеннем. / Опьянен я светлой рощей, горами, долом / И травой по плоским крышам в пути весеннем!» [35, 191]. Точка зрения субъекта сконцентрирована не на физическом аспекте вещей, а на отображении их чувственно-эмоциональной составляющей, эксплицирующей его приятие данного времени года, ввиду обретения единства собственных душевных устремлений с пробуждающимся весенним пейзажем.

Помимо выделенных нами в предыдущем параграфе маркеров художественного пространства, оцениваемых лирическим героем

положительно («солнце», «свет», «простор», «долина») либо отрицательно («закат», «темнота», «тучи», «лесная чаща»), в текстах данной части возникает ряд других пространственных образов, значимых для выявления специфики взаимоотношения субъекта с пространством и временем, в связи с воссозданием в художественном универсуме экзотических реалии Ближнего Востока. В первую очередь, к ним относится постоянное акцентирование в пейзаже присутствия цветов (настурций, жасмина, роз). Они характеризуются не только как знак наступления весны и возрождения жизни, но и как символ «“вожделения” и вообще – эротики» [6, 291]. Спровоцированное самой логикой устройства бытия (весенним возрождением природы) любовное чувство обозначается в самом начале цикла субъектным «я» как бессознательное: «Поводырь слепой слепого, любовь слепая» [35, 191]. Ввиду чего представленное в 1-14 стихотворениях возникновение и развитие взаимоотношений лирического героя и его визави обнаруживают фривольный характер и находят свое отражение в образах охоты, поединка или сделки. Это подкрепляется репрезентацией в шестом стихотворении любовного свидания через эксплицированный ночной пейзаж, в рамках которого происходит уравнивание небесного и земного планов художественного универсума посредством изображения звездного неба и его отражения в водной глади: «В черном зеркале пруда в час молчаний / Свил в узорный хоровод все светила» [35, 193]. «Звезды» в мифопоэтике трактуются «как символ не всегда осознаваемого “света свыше”» [6, 90], за счет чего формируется выход к первородному бессознательному хаосу, в котором человек со своими стремлениями и убеждениями подчиняется высшим силам.

В 11-13 стихотворениях цикла отношения героев достигают своего апогея, на что указывает имплицитное изображение проведенной вместе ночи. Следующее далее четырнадцатое стихотворение представляется сюжетным стержнем рассматриваемого цикла: «Зачем златое время, летишь? / Как всадник ногу в стремя, летишь? / Зачем, заложник милый, куда? /

Любви бросая бремя, летишь?» [35, 197]. Обозначенное лирическим героем желание остановки времени и невозможность человека совладать с установленными природой законами мироздания представляют собой магистральный конфликт «Венка весен» и книги стихов в целом. Данное стихотворение условно разбивает цикл на две части. Первая часть (1-13 стихотворения) формирует «идиллический» план бытия за счет остановки времени в одном единственном сегменте годового цикла, отвечающем устремлениям субъектного «я».

Во второй части (15-30 стихотворения) за счет актуализации движения времени происходит предусмотренное каноном жанра газели противопоставление внутреннего мира лирического героя макрокосму. Скорбные мотивы, возникающие в связи с осознанием скоротечности и непостоянности любовного чувства, эксплицируются в окружающем его весеннем пейзаже, в который начинают вторгаться знаки осеннего и зимнего времен года. Данные отрезки календарного времени сопрягаются в сознании субъектного «я» со «Смертью», «Разлукой» и «Забвеньем», изображенных в пятнадцатом стихотворении как ожидаемое и непосредственно встречающихся герою в ходе сюжетного развертывания цикла в 25-27 стихотворениях.

Особую семантику обнаруживают репрезентированное летнее и зимнее пейзажное пространство в двадцать первом и двадцать втором стихотворениях. Лирический герой, физически находящийся в весеннем пространственно-временном плане, испытывает страх перед наступлением зимы, символизирующей разлуку и вызванную ею смерть, и ненаступлением лета, являющем собой взаимность и прочность любовных отношений. Оба времени года призваны передать смятение и сомнения лирического героя, вызванные проигрыванием возможного хода развития событий, которые, однако не находят реализации в сюжетном развертывании целого. Это подтверждается финальным, тридцатым стихотворением, являющим собой своеобразное резюме всего цикла. Через обращение к читателю

подчеркивается стремление передать многогранность любовного чувства в его радостных и горестных проявлениях в универсальном, типологическом плане. Представленные во второй части «Венка весен» переживания нивелируются и лирическим героем репрезентируется уверенность в возможности построения собственной, сосредоточенной в весенне-летних временных координатах модели времени, не зависящей от календарно-природного устройства темпоральности: «Бровь не хмурь: ведь ящик мой с двойной крышкой / Чтоб длинней был календарь, венки вёсен!» [35, 204].

Вторую часть рассматриваемой книги стихов замыкает поэма «Всадник», ориентированная на куртуазно-романтические рыцарские романы европейского Средневековья, также получившие широкое распространение в Серебряном веке. Сопрягаясь с «Венком вёсен» тексты формируют два типа структурно-семантической организации пространства и времени, один из которых ориентирован на восточную традицию, другой – на западную, таким образом уравнивая друг друга в контексте индивидуально-авторского восприятия категорий пространства и времени через пространственную аксиологию мировой культурной традиции.

2.3. Пространство и время в третьей части «Осенних озер»

Несмотря на репрезентацию духовных символов веры в предыдущих частях «Осенних озер», они отражают поликультурное ее восприятие субъектом, вмещающая также огромный спектр языческой символики, и ориентацию на природно-календарное восприятие времени, характерное для мифа. В третьей части книги стихов, являющей собой единство двух лирических циклов, происходит обращение к раннехристианской культуре, разворачивающейся в двух вариантах и продуцирующей формирование принципиально иного восприятия мира и, как следствие, категорий времени и пространства. Первый цикл «Духовные стихи» реализует строгий гностический взгляд на христианское вероучение и представлен рядом историй о загробном спасении грешников. Второй цикл «Праздник Пресвятой Богородицы» отражает наиболее характерное для творчества

М. Кузмина представление о раннем христианстве, описываемом им самим как «кроткое, милое, простое, почти идиллическое <...> и отнюдь не мрачное» [36, 760].

Обращение к иной культурно-религиозной традиции продуцирует изменения принципов построения структуры лирических циклов и их составляющих, влияющих на характер конструирования пространства и времени в художественном универсуме. В большинстве текстов в качестве лирического субъекта выступает автор-повествователь (субъект речи грамматически не выражен, а высказывание принадлежит третьему лицу). Отдельные стихотворения предстают в качестве самостоятельного развернутого нарратива. При этом ведущее направление субъектных исканий оказывается редуцированным, и тексты объединяются в целое посредством идейно-тематического единства.

В текстах циклов встречаются описания конкретного пространства, например, природного пространства пустыни в четвертом стихотворении «Духовных стихов»: «Дерева, вы деревочки, / Мои братцы милы, / А береза белоножка / Моя сестрица. О прекрасная пустыня, / Мати всеблагая, / Приими свое ты чадо / В свои сладкие недра!» [35, 219-220]. Однако, несмотря на его пейзажный характер, оно не позволяет говорить о принадлежности к определенному сегменту годового цикла, ввиду чего время в данной части книги стихов не находит конкретного выражения. Пространство и время в данной части не имеют прямого влияния на сюжетное развитие отдельного стихотворения или ряда стихотворений в структуре лирического цикла и носят абстрактный характер. Однако такой принцип построения пространственно-временной структуры обретает существенное значение в рамках всей книги стихов.

Устоявшийся образ лирического героя, присутствовавший в первой и второй частях «Осенних озер», здесь встречается дважды: в начальном и финальном стихотворениях цикла, завершающего данную часть и книгу стихов в целом, посредством чего вновь актуализируется магистральный

вектор субъектной рефлексии. Несмотря на полное отсутствие в данных текстах конкретных образов художественного пространства и времени, они обретают тесную связь с логикой их осмысления. Обращение к христианской аксиологии продуцирует выход к вневременному плану бытия, изображению вечности, которая следует после земного существования, сопряженного в сознании лирического «я» с греховной сущностью человека («“Вы бедные, бедные грешники, / Бедные вы, несчастные, / Лучше бы вам не родиться”» [35, 215]).

В мифопоэтической картине мира судьбы людей напрямую зависят от сил природы, явленных в структуре предыдущих частей книги М. Кузмина неумолимым ходом времени, постоянно разрушающим мироздание, под влиянием которого находится микрокосм героя, и вновь его воссоздающим. Находясь ранее во власти повторяющейся в рамках календарного круга космогонии и не имея возможности каким-либо образом ее превозмочь, лирический герой обретает спасение в рамках христианского миропредставления. Это проявляется, с одной стороны, в обретении временем исторической направленности, а с другой – в обретении человеком свободы выбора выстраивать свою уникальную судьбу вне зависимости от характера развития макрокосма. В связи с этим в финале последнего цикла в метафорическом образе бушующего морского пейзажа репрезентируется представление лирического «я» о непроясненности жизненного пути человека, вызванной неизвестностью последствий собственных поступков и необходимости их совершать: «Ведешь ты среди камней и скал / Где волны воют, как шакал, / Где рок смертельный нас искал, – // <...> Не сами мы судьбу берем, / Но я, как странник, страх полн, / Грозит разбиться утлый челн, / И как спастись от ярых волн» [35, 227-228]. Данные строки обретают положительную коннотацию ввиду наличия установленных христианской доктриной ориентиров, явленных в образе Богородицы «Ты же из бури, пучины, гибели, рева / Выведешь к пристани нас, Одигитрия Дева» [35, 228].

Итак, можно сделать вывод о наличии в данной части книги стихов «Осенние озера» принципиально иного характера понимания категорий пространства и времени, а также специфики их конструирования в рамках лирических циклов ввиду обращения к иной (христианской) культурной традиции. Пространство и время здесь характеризуются как абстрактные и не имеют прямого влияния на сюжетное разворачивание лирических циклов и третьей части в целом. Однако их семантика обнаруживается в рамках сверхсюжета книги стихов и являет собой способ разрешения конфликта лирического героя с установленным логикой развития мироздания временем, проявленного в первой части и прямо обозначенного во второй. Обращаясь к христианскому вероучению лирический герой обретает свободу от повторяющейся в рамках мифологической темпоральности космогонии и приходит к линейному осмыслению категории времени.

Выводы

Исходя из проделанного в данной главе анализа текстов можно заключить, что в «Осенних озерах» М. Кузмина сочетаются два типа представления о художественном времени, один из которых ориентирован на циклическое его восприятие, другой – на линейное. В связи с этим в художественном универсуме конструируются два типа пространственно-временной организации, обладающие рядом собственных механизмов построения.

Первая и вторая части рассматриваемой книги стихов отражают характерное для мифа природно-календарное восприятие времени лирическим героем и реализуются в двух темпоральных вариантах. В первом случае происходит совпадением фактического времени года, в котором находится субъектное «я», с временем года, характеризующим его душевные устремления. Второй вариант предполагает расподобление обозначенных временных планов. Оба варианта темпоральной структуры эксплицированы в пейзажном пространстве и реализуются в тексте за счет ряда

пространственных оппозиций, обретающих аксиологический характер («темнота/свет», «поле/чаша», «долина/горы» и т.д.). Исходя из этого сегменты годового цикла в зависимости от их мифопоэтической семантики также расподобляются на характеризующие лирическим героем положительно (весенне-летние временные координаты) либо отрицательно (осенне-зимние временные координаты). В структуре текстов это наиболее явно просматривается во второй части, где «идиллический» характер отношений субъектного «я» и его возлюбленного конструируется посредством их помещения в рамки одного весеннего сегмента годового цикла. Указанные временные оппозиции вскрывают магистральный конфликт произведения, заключающийся в неприятии лирическим героем хода времени, предполагающем в мифологической картине мира ежегодное сотворение мироздания и его последующее разрушение.

В третьей части книги стихов реализует линейное представление о времени в рамках раннехристианской культурной парадигмы. При этом типом лирического субъекта становится автор-повествователь, а отдельные стихотворения являют собой развернутый нарратив, в рамках которого внешние события преобладают над ментальными. Время и пространство здесь обретают абстрактный характер, не имеют конкретного выражения и не влияют на характер развертывания сюжета как отдельных стихотворений, так и лирических циклов. Подобное восприятие категорий времени и пространства в структуре книги стихов мыслится лирическим героем способом разрешения обозначенного конфликта, ввиду возможности через обращение к линейной модели времени остановить повторение космогонии.

III. КОНЦЕПЦИЯ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ

В «ОСЕННИХ ОЗЕРАХ» М. КУЗМИНА

3.1. Реонтологизация пространства и времени в структуре книги стихов

Семантической доминантой поэтической картины мира, репрезентируемой в творчестве М. Кузмина, является время, что акцентировано самим заглавием книги стихов («Осенние озера») и заглавиями лирических циклов, составивших ее первую и вторую части: «Осенние озера», «Осенний май», «Весенний возврат», «Зимнее солнце», «Оттепель», «Венок вёсен». Формально в структуре первой части поэтической книги представлены три сегмента годового цикла: осень, зима, весна, что свидетельствует об устремленности авторского сознания к традиционным представлениям о ходе календарного времени. Однако структура поэтической книги, ориентированная на строгую последовательность в расположении текстов [42, 14], и метафорика заглавий нарушают привычные мифологические константы.

Если следовать порядку, установленному М. Кузминым, то последовательность годового цикла представляется следующей: осень («Осенние озера»), поздняя весна («Осенний май»), весна («Весенний возврат»), зима («Зимнее солнце») и ранняя весна («Оттепель»). Происходит хаотическая смена календарно-временных точек и их взаимопроникновение, при этом поэт сопоставляет диаметрально противоположные состояния природы, пытаясь привести их к некому единству: весна, символизирующая возрождение, сопрягается с осенью, являющей собой умирание («Осенний май»), солнце, знак летнего времени, символ жизни [6, 255], с зимним – смертью («Зимнее солнце»). Представленные заглавия, которые в традиции модернизма являют собой «сжатый метафорический конспект всей книги стихов» [42, 14], свидетельствуют о присутствии в рассматриваемой поэтической книге особой специфики темпоральной структуры универсума, обнаруживающей два вектора концептуализации художественного времени: с одной стороны, здесь очевидно акцентирование традиционно

мифологических представлений о течении времени, а с другой – формируется индивидуально-авторское видение темпоральности как бытийной категории. Исходя из специфики структуры книги стихов, мы видим обнаруживающееся на уровне заглавий расподобление времени на два не противоположных, а принципиально различных плана, в рамках циклических единств на уровне отдельных стихотворений одного цикла, в которых проявлены различные сегменты календарного круга. В качестве наиболее репрезентативного материала для рассмотрения специфики расподобления временных планов и порождаемой этим явлением семантики нами предлагается анализ цикла «Осенний май», входящего в первую часть книги стихов «Осенние озера».

В первом стихотворении цикла актуализировано весеннее время года, проявленное в первой строфе: «С чего начать? Толпою торопливой / К моей душе, так долго молчаливой, / Бегут стихи, как стадо резвых коз. / Опять плету венок любовных роз / Рукою верною и терпеливой» [35, 145], о чем говорит семантика начала, проявленная в первой строке, пробуждение души после долгого сна, возникновение любовного чувства, а также вовлеченность в природное измерение мира. Рефлексия лирического героя направлена в первую очередь на его собственное проживание весеннего времени года. Возрождение и обретение сил в первой строфе актуализировано вопросом: «С чего начать? Толпою торопливой...» и его повторением во второй: «Спрошу открыто, без манерных поз: / “С чего начать?”». Вектор исканий лирического героя обнаруживается в ходе развертывания сюжета. Лирическое «я» акцентирует надежду на взаимность любовного чувства и дважды обозначенный ранее в тексте вопрос трансформируется в утверждение найденного начала эмоционального самополагания «я» в мире: «Так я метался в жизни суетливой, – / Явились вы – и я с мольбой стыдливой / Смотрю на стан, стройней осенних лоз, / И вижу ясно, как смешон вопрос. / Теперь я знаю, гордый и счастливый, / С чего начать» [35, 145-146]. Календарное время в данном случае соответствует чувствам лирического героя и носит сугубо положительную коннотацию.

В начале второго стихотворения цикла акцентированы три встречи субъектного «я» с его идеализируемым возлюбленным: «Трижды в темный склеп страстей томящих / Ты спускался, вестник меченосный» [35, 146], представленные далее в тексте в трех последовательно сменяющих друг друга временных координатах. Метафорическая автопрезентация лирическим героем собственного «я» («склеп страстей томящих») актуализирует невоплощенное любовное чувство, обретение которого было заявлено в первом стихотворении. Первая встреча локализована в весеннем пространстве, на что имплицитно указывает заявленный в первой строке второй строфы восход солнца: «Первый раз пришел ты на рассвете» [35, 146], в котором любовное чувство и невозможность его реализации усиливаются: «Но ушел один ты в край свиданий; Сердце, вслед стремясь, затрепетало / И любовь узнало по примете» [35, 146].

В третьей строфе отсутствие возлюбленного продуцирует темпоральную протяженность личного бытия: «Долго дни текли в тупом томленьи; / Помнил я тебя и ждал возврата, / Скоро ль снова встанешь на пороге? / Средь пустынь полуденной дороги / Встретил я обещанного брата / И узнал знакомое волненье» [35, 146], позволяющую говорить о семантическом замещении суточного цикла календарным. В свою очередь акцентирование «пустынного» пространства, в котором локализовано «я» лирического героя, порождает семантику опустошенности внутреннего мира героя, актуализирует его одиночество и усиливает жажду новой встречи. Кроме того, «пустыня», традиционно осмысляемая «как место Откровения» [72, 296], в сопряжении с духовно-возвышенным измерением возлюбленного, предстающего в сознании лирического «я» то в ангельской ипостаси («Ты явился, вестник меченосный»), то в виде священного родства («Встретил я обещанного брата»), придает испытываемой им влюбленности характер чувственной «религиозности». Полдень здесь маркирует переход к летнему временному плану, в котором происходит вторая встреча героев, также обнаруживающая нарастание непретворенности любви в реальном мире и

усиление трагического состояния лирического героя: «Но прошел и этот раз ты мимо. / На прощанье нежно улыбнувшись, / Струйкой золота исчез в эфире. / И опять один в тревожном мире; / Лишь порой душа, от сна очнувшись, / Вспомнит о тебе, мечом томима» [35, 146].

В пятой, финальной строфе происходит третья встреча, сопряженная с наступлением осени, что индексируется закатом солнца: «В трети раз приходишь на закате; / Солнцу рдяно к западу склонилось, / Сердце все горит и пламенеет, – / И теперь твой лик не потемнеет, / Будет все, что прежде только снилось, / Не придется плакать об утрате» [35, 146]. Влюбленность лирического героя возводится в абсолют и в ходе сюжетного развертывания трансформируется в чувство истинной любви (ср. во второй строфе: «Сердце, вслед стремясь, затрепетало» и в пятой: «Сердце все горит и пламенеет»). Формально в финале текста субъектным «я» акцентирована положительная семантика, явленная уверенностью лирического героя в реальности обретения взаимной любви. Жажда взаимности любовного чувства, которым охвачено лирическое «я», обнаруживает характерную для лирики транспозицию в будущее время. Как видно, лирический герой проживает обретение взаимности ментально, что акцентировано предикатом высказывания, и переносит испытываемые им эмоции в настоящее время, где, фактически, единения героев не происходит.

Исходя из приведенного анализа темпоральной структуры второго стихотворения цикла «Осенний май» можно констатировать, что перемещение субъектного «я» в рамках сегментов годового цикла являет подобное пересечение семантических границ [45, 76], продуцируя изменения во внутреннем мире лирического героя. Здесь же обнаруживается рассмотренная нами на примере заглавий циклов данной поэтической книги противоречивость темпоральной структуры, вскрывающая центральный конфликт кузминской поэтики. В тексте представлено «внешнее» время, определяемое самой логикой устройства бытия и характеризующееся строгой и закономерной последовательностью смены календарного цикла: вторая

строфа – весна, третья и четвертая – лето, пятая – осень. Семантика, продуцируемая данными темпоральными константами в мифологической картине мира, вступает в противоречие с самоощущением лирического героя, пребывающем в иных временных координатах: весна как обретение любовного чувства во второй строфе, зима как длительное бессобытийное существование (это подтверждается эксплицированным предвосхищением пробуждения («Лишь порой душа, от сна очнувшись, / Вспомнит о тебе, мечом томима» [35, 146])) в третьей и четвертой строках, лето как внутренне проживаемое обретение взаимности любовного чувства в пятой строфе. Таким образом, в тексте конструируется второй темпоральный план, предстающий в качестве координаты ментальной самоактуализации лирического субъекта в художественном универсуме, находящийся в постоянном конфликте с «внешним» временем.

Акцентирование противоречий между отмеченными временными планами усиливается в последующих текстах цикла, за счет чего происходит распад темпоральной структуры. Внешнее время, являющее собой макрокосм, не удовлетворяет лирического героя, который стремится избыть его и заменить временем микрокосма, в следствие чего «личное» время субъекта, ранее обнаруживавшееся в параллели с календарным, здесь начинает пронизывать его. Данное расподобление продуцирует конфликт любовных взаимоотношений. Недостижимость возлюбленного, который в последующих текстах уже не представлен в художественном универсуме самостоятельно, а выражен имплицитно через упоминания и обращения лирического «я» («Сердце, не ты ль пришлеца угадало?» [35, 147]) – в четвертом стихотворении цикла, «Зачем мечтаю я: “Не Вы ли?”, / Случайно слыша шум шагов» [35, 148] – в пятом, «Иль новые мечты предсказаны тобою / И я тебе их принесу?» [35, 149] – в шестом), и обретает эфемерный характер изображения, эксплицирована его пребыванием в координатах всеобщего времени. В свою очередь, субъектное «я» всецело погружено в иные, устанавливаемые собственной душевной интенцией, временные рамки.

Вопросительные конструкции, которыми изобилуют тексты «Осеннего мая», свидетельствуют о желании лирического героя преодолеть сложившийся конфликт, который, однако, продолжает усиливаться далее.

В девятом стихотворении цикла в рамках весенних временных координат, индексируемых пространственным знаком наступления утра – Венерой, утренней звездой («Как не узнать тебя, звезда Венеры? / Хоть трепетно и робко ты дрожишь, / Но прежней прелестью любовной веры / Над разделенными ты ворожишь» [35, 150]), надежде на единение с возлюбленным, подтверждение которой лирический герой ищет в окружающем его пейзажном пространстве (Венера как символ восходящей любви), противостоит осознание бессилия человека перед лицом судьбы (фортуны или рока): «Все можем мы. Одно лишь не дано нам: / Сойти с путей, где водит тайный рок, / И самовольно пренебречь законом, / Коль на настал тому урочный срок» [35, 151]. Судьба в цикле «Осенний май» обретает семантику всесильного Времени, подчиняющего себе мироздание и определяющего срок наступления/не наступления ключевых событий в человеческом бытии. Таким событием в поэтике М. Кузмина является обретение взаимного любовного чувства, носящего сакральный характер и ведущего к обретению гармонии, искомой лирическим героем, в связи с чем оно становится предметом рефлексии лирического героя всей книги стихов.

В одиннадцатом (финальном) стихотворении рассмотрение любовного чувства явлено трансформацией представлений о традиционных временных координатах под воздействием интенции лирического героя, постигающего бытие эмпирически. Темпоральность здесь репрезентирована обращением субъекта ко всем четырем сегментам календарного цикла: эксплицированных весне, лете, осени и данной имплицитно зиме: «“Для нас и в августе наступит май!” – Так думал я, надеждою ласкаем. / Своей судьбы мы, глупые, не знаем: / <...> / Для нас самих как можем быть пророком, / Когда нам шалый лёт назначен роком, / И завтра друг вчерашний недруг мой? / Поет надежда: “Осенью сберем / То, что весной собрать старались втуне”. / Но вдруг

случиться ветреной Фортуне / Осенний май нам сделать октябрём?» [35, 152]. В художественном универсуме происходит преобразование субъектного и темпорального эталонного дейксиса. Дивергенция внутреннего и внешнего, отмечавшаяся во всех предшествующих стихотворениях цикла, сменяется конвергенцией, поэтому здесь лирическое «я» трансформируется в «мы». Настоящее синтезируется с прошлым и будущим, что выражается грамматическим временем высказывания («наступит», «думал», «не знаем», «нашел ли кто», «как можем быть», «назначен», «поет», «собрать старались», «вдруг случится сделать»). Таким образом, лирический герой стремится соединить в своем сознании сегменты годового цикла в единое целое, которым мыслится безвременье, обретающее мифологическую семантику начала лета, в которой уже нет весенней неопределенности и еще нет предвосхищения последующего увядания чувств. Однако «всеобщее» время, определяющее ход мироздания, довлеет над временем микрокосма и желаемого субъектом перемещения во вневременной план бытия не происходит. Это продуцирует онтологическую незавершенность субъектных стремлений, о чем свидетельствует отсутствие в цикле двенадцатой части. Традиционно в мифологии число двенадцать «символизирует космический порядок и спасение», а также тесно связано с представлениями о циклическом ходе времени имея семантику «колеса и круга» [29, 579]. За попыткой соединения времен года в одной точке в «Осеннем мае» лирический герой вновь возвращается к возрождению в рамках весенних временных координат, на что указывает поэтика «Весеннего возврата», следующего лирического цикла в составе книги стихов «Осенние озера».

Как указывает И.В. Фоменко, основой для объединения стихотворений в циклы, помимо тематики и жанра, «могут быть внутренние противоречия» [74, 3]. У М. Кузмина внутренние противоречия становятся основой не только отдельных, конкретно взятых циклов, но и всей книги стихов, что видно из приведенного в начале статьи анализа заглавий «Осенних озер», а также из рассмотренного выше цикла «Осенний май». Таким центральным

противоречием становится неприятие лирическим героем хода Времени, обретающем в поэтике автора семантику умирания, и одновременная невозможность избыть его из собственной системы координат. Попытки лирического героя преодолеть данный конфликт утверждают вектор бытийных исканий субъекта, направленный на обретение гармонии через реонтологизацию традиционно-мифологической темпоральной структуры, выраженную в выделении из «всеобщего» временного плана «личного» времени, которое пребывает в рамках весенне-летних координат и стремится отменить смерть как таковую.

3.2. Мифологема пути в структуре «Осенних озер»

Рассматривая в предыдущей главе данного исследования механизмы конструирования пространственно-временной структуры, мы неоднократно акцентировали внимание на продуцируемой ею семантике в ходе сюжетного развертывания каждой из частей «Осенних озер». Устремленность поэта к созданию строго продуманного и структурированного единства корпуса текстов, призванного реализовать определенную авторскую концепцию, позволяет говорить о наличии в данной книге стихов четко прослеживающегося сверхсюжета, формируемого тремя составляющими ее частями. Представленный в каждой из частей в различных вариантах развития событий и с позиций различных культурных традиций любовный конфликт способствует формированию поверхностного представления о формальном единстве циклов каждой из частей на основе единства проявленной в них любовной тематики. Однако на уровне сверхсюжета всей книги стихов вскрывается более глубинный, онтологический конфликт лирического субъекта с мирозданием, напрямую связанный с процессом осмысления категорий пространства и времени, и формирующий индивидуально-авторскую концепцию темпоральности, выраженную в пространственных индексах.

Как видно из приведенного в предыдущем параграфе анализа заглавий циклов, а также из анализа отдельных циклических единств (напр., «Осенних

озер», «Осеннего мая», «Венка вёсен»), для лирического субъекта М. Кузмина первостепенным является постижение категории времени. Рассматривая циклическую и линейную модели временной организации, немецкий философ Ф. Шеллинг указывает, что «как бы далеко в глубь истории человеческой культуры мы не шли, мы неизменно находим два отдельных направления в поэзии <...> и всеобщий дух открывает здесь себя под двумя противоположными атрибутами: идеального и реального» [80, 123]. При этом под идеальным философ понимает языческую мифологию, со свойственным ей циклическим восприятием времени, а под реальным – христианское миропредставление, для которого характерна линейность и историческая направленность времени. Опираясь на шеллингианское видение хода мировой истории, можно утверждать, что в «Осенних озерах» сопоставляются указанные представления о темпоральности, на основании чего формируется авторская концепция пространственно-временных отношений.

Явленная в заглавном цикле первой части «Осенние озера» реализация мифологического представления о ходе времени, заключенного в рамки природно-календарного круга, актуализирует значимость для данных текстов мифологемы пути. Это репрезентировано в четвертом стихотворении цикла вопросом лирического героя «Куда иду я? Кто меня послал?» [35, 139]. Как указывает В.Н. Топоров, мифологема пути в мифопоэтически ориентированном тексте – это не только ряд определенных испытаний, преодолевая которые герой обретает более высокий статус, но и метафорическое обозначение линии поведения, целью которой является «не завершение пути, а <...> приведение своего Я, своей жизни в соответствие с путем, с его внутренней структурой, логикой и ритмом. Не случайно, что целый ряд великих духовных концепций подчеркивают именно то, что есть путь и его можно открыть» [71, 268]. В приведенных строках из кузминского стихотворения субъектным «я» акцентированы непроясненность его дальнейшей судьбы и намерение выстраивать ее в соответствии с

привычными схемами поведения: «Когда пройду изведанной тропюю, / Которой без любви бежал я сам?» [35, 139]. При анализе данного отрывка в структуре лирического цикла «Осенние озера» мы указывали на явленное в нем стремление к обретению любовного чувства. В рамках сверхсюжета книги стихов данные строки встраиваются в общую концепцию художественного универсума и получают иной ценностный статус.

Как отмечено ранее, в последующих лирических циклах данной части книги стихов вскрывается онтологический конфликт лирического героя с конструируемым в тексте художественным универсумом ввиду его мифологической ориентированности. Реализующаяся здесь циклическая модель времени, как указывает М. Элиаде, предполагает «новое Сотворение, иначе говоря, повторение космогонического акта» [82, 56]. Судьбы человека и мира, таким образом, всецело зависят от сил природы, явленных неумолимым ходом времени, и обречены на постоянное разрушение уже созданного и воссоздание разрушенного. Лирический субъект, в свою очередь, стремится к обретению возможности самостоятельного выстраивания собственного жизненного пути в его последовательном развитии, не предполагающем умирания и последующего воскресения.

Подобно тому, как в мифологических текстах, по наблюдениям Ю.М. Лотмана, «нарастание зла связывалось с движением времени, а исчезновение его – с уничтожением этого движения, со всеобщей и вечной остановкой» [47, 284], в рамках творчества поэта циклическое время обретает отрицательную коннотацию. В шестом цикле первой части субъектным «я» репрезентировано намерение изменить установленный ход вещей («Мне не надо, мне не надо / Мной изведанной тропы» [35, 165]) посредством разрушения традиционного мифологического календаря и перехода во вневременной план бытия, всецело подчиненный микрокосму, за счет смешения различных временных планов и их реонтологизации, рассмотренной нами в предыдущем параграфе на примере цикла «Осенний май».

Ввиду невозможности перестроить годовой круг в рамках мифопоэтического миропредставления (первая часть книги стихов) либо остановить время в одной календарной точке с позиций восточной и европейской культурной традиции (вторая часть книги стихов), лирический герой «Осенних озер» проходит долгий путь личностного становления, в процессе которого он стремится избыть мифологическое представление об установленном ходе вещей. Результатом его пути становится утверждение линейной модели восприятия времени, явленной постулированием христианской аксиологии в третьей части книги стихов.

В открывающем ее стихотворении «Сладостной веря святыне...» обретение временем исторической направленности репрезентировано посредством метафорического образа текущей из камня воды («Камень копьём прободая, / Вызови воду, / Чтобы текла золотая, / Вновь на свободу» [35, 213]). Камень, являющийся в мифологии символом «долговечности и <...> божественной власти [6, 110]», сопрягаясь с водой – образом времени имплицитно указывает на разрушение циклической модели мировосприятия. Представленный в финальном стихотворении книги образ бушующего водного пространства («Ведешь Ты среди камней и скал / Где волны воют, как шакал, / Где рок смертельный нас искал, – // <...> Грозит разбиться утлый челн, / И как спастись от ярых волн» [35, 227-228]) актуализирует распространенную в христианской мифологии семантику всемирного потопа [6, 42] и позволяет говорить о разрушении «старого» мира и установлении новой точки отсчета бытия в рамках линейно-исторического восприятия универсума и времени.

Замечание Ф. Шеллинга о том, что «новый мир начинается с того, что человек отрывается от природы» [80, 127] актуально для пространственно-временной концепции М. Кузмина, где, несмотря на первостепенную роль категории времени, пространство также обретает значимый характер ввиду его способности реализовывать в художественном универсуме ту или иную модель темпоральности. Наиболее отчетливо это проявляется при

сопоставлении первых двух частей книги стихов, насыщенных различного рода пейзажами, эксплицирующими циклическое восприятие времени, с ее заключительной частью, где пространственные образы практически не встречаются и обладают максимальной условностью.

Итак, можно утверждать наличие в художественном универсуме книги стихов «Осенние озера» особой концепции пространства и времени, в рамках которой сопрягаются циклическая и линейная модели темпоральности. В ее рамках субъектная рефлексия лирического героя направлена на осмысление категории времени, очевидно, обладающей в поэзии М. Кузмина ценностно более высоким статусом, нежели пространство, призванное реализовывать определенную временную модель и характеризовать внутренний мир субъектного «я». Посредством актуализированной в сверхсюжете «Осенних озер» мифологемы пути можно утверждать, что основными чертами данной концепции являются: реонтологизация времени, остановка времени в одном сегменте календарного круга, стремление к разрушению календарной организации времени и выходу к вневременному плану бытия.

Выводы

В заключительной главе данного исследования, на основе структурных особенностей проявления категорий пространства и времени в «Осенних озерах», нами выявляется ряд специфических черт их функционирования на семантическом уровне художественного текста. Конфликт, вскрывающийся в ходе развертывания сверхсюжета рассматриваемой книги стихов, свидетельствует о первостепенной значимости для поэта категории времени. Реализованное в тексте посредством обращения к различным моделям темпоральности (циклической и линейной), а также к опыту осмысления данной категории в различных культурных традициях (восточной и западной), время сопрягается с образами судьбы (фортуны или рока) и выводит магистральное противоречие «Осенних озер» в онтологический план осмысления вопросов жизни и смерти.

Стремление избыть из собственной системы координат время как таковое, реализующееся в текстах посредством реонтологизации традиционного мифологического календаря и остановки времени в весенне-летнем сегменте годового круга, являющими собой магистральные черты кузминской концепции пространства и времени, позволяет говорить об актуализации в семантике данной категории значения смерти. Страх смерти и желание ее преодолеть продуцируют выход к линейно-историческому пониманию времени в рамках раннехристианской аксиологии, где смерть не является финальной точкой бытия человека, а выводит его в качественно иной план существования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования поэтики пространства и времени во второй книге стихов М. Кузмина «Осенние озера» нами был сделан ряд теоретических и практических выводов.

Теоретический аспект работы дает представление о принципах конструирования пространственно-временной структуры в текстах, принадлежащих лирическому роду литературы, а также о различных точках зрения на ее изучение. В рамках выбранного нами комплексного подхода первостепенным является характер представления пространства и времени в качестве абстрактного или конкретного ввиду его возможности / невозможности активно влиять на сюжетное развертывание целого и способности / неспособности выражать определенную авторскую концепцию. В лирике данные характеристики осложняются параметром условности, в рамках которого образы пространства и времени обнаруживают метафорическую семантику, способную главенствовать над предметным значением, а также стремлением к транспонированию темпоральных планов в настоящее ввиду принципиальной субъективности данного рода литературы.

Особое внимание уделяется принципам пространственной и временной организации в лирическом цикле и книги стихов, представляющих собой различные формы лирической циклизации. Ведущим принципом построения текстов в рамках циклического единства является монтажное соположение лирических произведений, посредством которого в рамках целого обнаруживается общность семантики, включающая в себя характеристики пространства и времени, явленные в отдельных стихотворениях, и порождающая на основе их со-противопоставления концептуальную модель пространственно-временных взаимоотношений.

На основе обозначенного теоретического материала нами выявляется специфика структуры пространственно-временной организации второй книги

стихов М. Кузмина «Осенние озера», а также ее семантика в рамках индивидуально-авторского видения категорий пространства и времени.

Считая книгу стихов наиболее адекватной формой для выражения многостороннего и в то же время целостного взгляда на бытие, М. Кузмин в «Осенних озерах» создает художественный универсум, центральное место в котором занимает лирический герой, окруженный чувственно воспринимаемым миром природы, явленным в пейзаже. Внешним двигателем конфликта здесь оказывается невозможность воплощения любовного чувства, продуцирующая дисгармонию субъектного «я» и мироздания, экстраполированную на общую картину бытия. Изображение внутреннего мира лирического субъекта, испытывающего спектр радостных и горестных любовных переживаний, репрезентируется посредством субъективного восприятия пространства. Его восторженные или мрачные переживания противопоставляются весеннему, цветущему пейзажу или осеннему, увядающему. Расподобление внутренних устремлений субъекта с окружающим его пространством продуцирует целый спектр проблем, связанных с восприятием времени и мира в целом.

В «Осенних озерах» время предстает амбивалентным понятием. С одной стороны, оно является неотъемлемым компонентом возникновения и развития жизни, с другой – неизбежно приводит человека к смерти. В связи с этим художественное время здесь реализуется в двух моделях его восприятия. Тексты, в структуре которых оно представлено циклически (первая и вторая части книги стихов), насыщены образами конкретного пейзажного пространства, посредством которого темпоральность реализуется в природно-календарной форме, свойственной мифу, и обладает наименьшей условностью. Время здесь обретает семантику судьбы (фортуны или рока) и предстает в образе «всесильного времени», которому противопоставлен лирический герой, не желающий признавать его власть над своей жизнью ввиду желания избыть смерть из личной системы координат. В текстах, реализующих линейно-историческую модель, время и пространство наиболее

условны и, несмотря на их проявление в конкретных художественных образах, характеризуются как абстрактные. Время в данном случае теряет свое влияние на лирического героя, обретающего свободу самостоятельно выстраивать свою судьбу.

Звеном, соединяющим обе временные концепции, является реализующийся в ходе сюжетного развертывания «Осенних озер» пространственно-временной образ пути субъектного «я», целью которого является обретение гармонии с мирозданием посредством преодоления мифологического (циклического) восприятия мира и времени. В итоге время перестает восприниматься лирическим героем однозначно ввиду преодоления смерти в рамках раннехристианской аксиологии, утверждающей следующую за земной жизнью Божественную вечность. В этом аспекте нам видится перспектива дальнейших исследований поэтики пространства и времени позднего творчества М. Кузмина, реализующем гностическую парадигму мировосприятия, которое обнаруживает свое начало в рассмотренной книге стихов.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Акимова М.В. Несколько наблюдений над семантическими эффектами стихотворной формы у Кузмина // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда. СПб.: «Реноме», 2015. С. 13–27.
2. Аскин Я.Ф. Время и творчество // Пространство и время в искусстве. Л.: ЛГИТМИК, 1988. С. 12–21.
3. Бахнова Ю.А. М. Кузмин и О. Уайльд: влияние и типологическое сходство поэтики // Филологические науки: вопросы теории и практики. М.: Грамота, 2011. № 3. С. 18–20.
4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 11–193.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
6. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. 336 с.
7. Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.: «Новое литературное обозрение», 1995. 366 с.
8. Богомолов Н.А., Малмстад Дж.Э. Михаил Кузмин. М.: Молодая гвардия, 2013. 394 с.
9. Булычева В.П. Роман М.А. Кузмина «Подвиг Великого Александра» в контексте жанра историко-приключенческой прозы // Армия и общество. М., 2014. № 6. С. 93–96.
10. Волошин М.А. «Александрийские песни» Кузмина // Волошин М. «Средоточье всех путей». М., 1989. С. 389–395.
11. Волошин М.А. Лики творчества. Л.: «Наука», 1988. 844 с.
12. Гаспаров М.Л. Художественный мир писателя тезаурус формальный и тезаурус функциональный М. Кузмин, «Сети» // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 2. О стихах. М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 416–433.
13. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4-х т. Т. 3. М.: Искусство, 1971. 621 с.

14. Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст – 1974: Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1975. С. 213–228.
15. Гик А.В. Стихотворения-посвящения как зеркало поэтики М. Кузмина // Вестник НовГУ. Великий Новгород: НовГУ, 2010. № 56. С. 19–22.
16. Гик А.В. О Соотношении движения вверх / вниз / по кругу в физическом и ментальном пространствах лирического субъекта М. Кузмина // Логический анализ языка. Языки динамического мира. Дубна, 1999. С. 394–402.
17. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.; Л.: Советский писатель, 1964. 382 с.
18. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 408 с.
19. Голлербах Э.Ф. Радостный путник: о творчестве М.А. Кузмина // Книга и революция, 1922. № 3 (15). С. 43.
20. Городецкий С.М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 46–50.
21. Гумилев Н.С. Сочинения: в 3-х т. Т. 3. Письма о русской поэзии. М.: Художественная литература, 1991. 430 с.
22. Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. Спб., 1913. № 1. С. 42–45
23. Дарвин М.Н. Проблемы цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983. 103 с.
24. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Наука, 2003. 248 с.
25. Есин А.Б. Время и пространство // Введение в литературоведение: уч. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. М.: Высшая школа, 2004. С. 182–197.
26. Ибрагимов И.Д. Касыда и Газель в арабской и персидской литературе // Пятигорский государственный университет. Официальный сайт. URL: http://pglu.ru/upload/iblock/698/uch_2009_vi_00002.pdf (Дата обращения: 12.05.2016 г.).

27. Иванов Вяч.Вс. Постсимволизм и Кузмин // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 13–16.
28. Ильинская С.Б., Кавафис К. М. Кузмин, александрийцы // Знаки Балкан. М.: «Радикс», 1994. С. 347.
29. Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: «REFL-book», 1994. 608 с.
30. Ковзун А.А. О теме близнецов в «Форели...» М.А. Кузмина // Поэтика. Стихосложение. Лингвистика. М.: Азбуковник, 2003. С. 268–286
31. Козюра О.К. От двойника к близнецу: Кузмин и Вяч. Иванов // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 2012–2013. № 31. С. 145–154.
32. Корман Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982.
33. Корниенко С.Ю. Самоидентификация в культуре серебряного века: Михаил Кузмин. Новосибирск: Издательство НГПУ, 2006. 149 с.
34. Корниенко С.Ю. Цикл в журнале Михаил Кузмин в периодике начала XX в // Европейский лирический цикл. М.: РГГУ, 2003. С. 207-219.
35. Кузмин М.А. Стихотворения / Новая библиотека поэта. СПб.: Академический проект, 2000. 832 с.
36. Кузмин М.А. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1964. 794 с.
37. Кузмин М.А. О прекрасной ясности // Критика русского символизма. Т. 2. М.: АСТ, 2002. С. 412–418.
38. Кулик А.Г. Лирический цикл как особый тип текстопостроения (на материале третьего тома «Лирической типологии» А. Блока). Дис. ... канд. филолог. наук. Тверь: ТГУ, 2007. 167 с.
39. Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Ассоциация Духовного Единства «Золотой Век», 1995. 401 с.
40. Лавров А.В., Тименчик Р.Д. «Милые старые миры и грядущий век» Штрихи к портрету М. Кузмина // Михаил Кузмин: избранные произведения. Л.: «Художественная литература», 1990. С. 3–16.

41. Лекманов О.А. Некто читает Кузмина // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда. СПб.: «Реноме», 2015. С. 285–290.
42. Лекманов О.А. Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре начала XX века; О.Э. Мандельштам «Камень» (1913). Автореферат дис. ... канд. филолог. наук. М., 1995. 16 с.
43. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: Гослитиздат, 1957. 519 с.
44. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. СПб.: Алетейя, 1997. 508 с.
45. Лотман М.Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
46. Лотман М.Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 251–293.
47. Лотман М.Ю. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. СПб.: «Искусство–Санкт-Петербург», 2010. С. 150–391
48. Ляпин С.Е., Головастикова К.А. Метрические новации Кузмина в культурно-стихотворном контексте XX века // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда. СПб.: «Реноме», 2015. С. 28–41.
49. Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999. 281 с.
50. Магомедова Д.М. О жанровом принципе циклизации «книги стихов» на рубеже XIX–XX веков // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. М.: РГГУ, 2003. С. 183–196
51. Марков В.Ф. Поэзия Михаила Кузмина // Марков В.Ф. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994. С. 59–163.
52. Маслова А.Г. Поэтика пространства и времени в русской поэзии последней трети XVIII века. Дис. ... док. филолог. наук. Киров: ВГГУ, 2014. 499 с.

53. Мирошникова О.В. Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX века). Омск: ОГУ, 2002. 140 с.
54. Мирошникова О.В. Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К.К. Случевского. Омск: ОГУ, 2003. 138 с.
55. Мостепаненко А.М. Пространство–время и физическое познание. М.: Атомиздат, 1975. 216 с.
56. Мясникова Н.А. Повествователь в сказках Михаила Кузмина // Вестник НовГУ. Великий Новгород: НовГУ, 2009. №51. С. 80–83.
57. Орлицкий Ю.Б. Стих М. Кузмина в контексте метрического и строфического репертуара русской поэзии начала XX века // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда. СПб.: «Реноме», 2015. С. 42–58.
58. Осипова О.И. Тенденции циклизации в прозе М. Кузмина // Вестник нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Нижний Новгород: ННГУ, 2015. № 1. С.282–286.
59. Панова Л.Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. М.: Водолей, 2006. 679 с.
60. Панова Л.Г. «Александрийские песни» Михаила Кузмина: Генезис успеха // Вопросы литературы. М., 2006. № 6. С. 226 – 249.
61. Панова Л.Г. Игры с Брюсовым: Александр Великий в творчестве М. Кузмина // Новое литературное обозрение. М.: НЛЮ, 2006. № 78. С. 222–240.
62. Плунгян Н.В. Ольга Гильдебрандт-Арбенина и Мари Лорансен: границы вымышленного и реального сходства // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда. СПб.: «Реноме», 2015. С. 341–358.
63. Певак Е.А. Проза и эссеистика М.А. Кузмина // Кузмин М.А. Проза и эссеистика: в 3-х т. Т. 1. Проза 1906–1912 гг. М.: Аграф, 1999. С. 5–68.
64. Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Краткая литературная энциклопедия: в 9-и т. Т. 9. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стлб. 772–780.

65. Рычков А.Л. Гностический миф об улыбке Софии в мистерии житнетворчества у А. Блока и М. Кузмина // Символическое и архетипическое в культуре и социальных отношениях. Пенза; Прага: «Социосфера», 2011. С. 165–170.
66. Сапогов В.А. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1986. С. 90–97
67. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, 1977. 223 с
68. Смолина А.Н. Оппозиция «время–вечность» как конститутивный элемент культуры. Автореферат дис. ... канд. филолог. наук. Волгоград, 2003. 22 с.
69. Табункина И.А. Рецепция Обри Бёрдсли в стихотворении М. Кузмина «Приглашение» // Вестник Поморского университета. Архангельск: ПГУ, 2012. № 2. С. 121–130.
70. Телегин С.М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Астрахань: «Астраханский университет», 2010. С. 14–16.
71. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–285.
72. Трессидер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.
73. Трубников Н.Н. Время человеческого бытия. М.: Наука, 1987. 256 с.
74. Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь: ТГУ, 1992. 124 с.
75. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.
76. Цивьян Т.В. К анализу цикла Кузмина «Фудзий в блюдечке» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л.: Совет по истории мировой культуры АН СССР, 1990. С. 43–46
77. Чевтаев А.А. Темпоральная перспектива в нарративной лирике // Русский след в нарратологии. Балашов: Николаев, 2012. С. 154–167
78. Чередниченко В.И. Типология временных отношений в лирике. Дис. ... док. филолог. наук. Тбилиси, 1986. 136 с.

79. Шеллинг Ф.В.Й. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф.В.Й. Соч. в 2-х т. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 52–85.
80. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
81. Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л.: Художественная литература, 1986. 455 с.
82. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторение // М. Элиаде. Избранные сочинения. М.: «Ладомир», 2000. С. 23–124.