

А. Чевтаев

*Российский государственный гидрометеорологический университет
Санкт-Петербург*

Лирический нарратив и художественная символика в поэме М. Кузмина «Всадник»

В одной из своих рецензий на вторую книгу стихов Кузмина «Осенние озера» (1912) Н. С. Гумилев подчеркивал, что в восприятии поэтом любви «совершенно естественны переходы от житейских мелочей к мистическому восторгу».¹ В этом суждении важным видится указание на мистическую экзальтацию лирического сознания Кузмина, определяющую его творческую концепцию мира. При этом мистицизм в «Осенних озерах» отличается от постулируемого символистами интеллигентного экстаза проникновения в инобытие, что, вероятно, обусловлено «движением к упрощению и <...> некоторой примитивизации»² поэтического самоопределения Кузмина в 1908–1914 годах. Как было отмечено В. М. Жирмунским, поэт «связан с символизмом глубинным, мистическим характером своих переживаний; но в стихи он не вносит этих переживаний, как непобежденного, смутного и трепещущего хаоса».³ Поиск основ универсума в творчестве Кузмина постулирует своеобразную «мистику любви», которая в книге «Осенние озера», при всей ее нарочитой чувственности, проявляется в различных аспектах — от телесно-земного до духовно-небесного.

В современном литературоведении аналитические характеристики «Осенних озер» представлены достаточно скупой, что объясняется некоторым снижением художественной оригинальности этой книги в сравнении с мотивно-образной структурой «Сетей» — первой книги стихов поэта. При этом выделяется ряд исследований, в которых «Осенние озера» осмысляются в качестве значительного поэтически-

го явления, вскрывающего магистральные принципы развития кузминского художественного универсума.⁴ Построение данной книги носит явно концептуальный характер, и каждый из трех ее разделов актуализирует определенный код смыслообразования в контексте целого.⁵ Внутренняя динамика развертывания «Осенних озер» явно располагает к углублению в поэтику составляющих книгу произведений, особенно — в случае выхода Кузмина за пределы «чистой» лирики и усиления иных жанрово-родовых регистров построения текста.

В этом отношении особый интерес вызывает поэма «Всадник», вместе с циклом газел «Венок весен», включенная во второй раздел книги. Это произведение интересно, во-первых, своей жанровой природой, а во-вторых, преломлением в нем мистических исканий поэта. Отметим, что «Всадник» Кузмина остается практически не изученным и до настоящего времени рассматривался в широком контексте кузминской поэтики, связанной с аллегоричностью образов и мифологизацией темы пути. Наиболее подробное аналитическое прочтение этого произведения предлагается В. Б. Зусевой-Озкан, осмысляющей его в аспектах мотивно-образной репрезентации девы-воина и модернистских представлений о взаимодействии фемининного и маскулинного начал.⁶ При этом специфика сюжетного построения поэмы и представленная в ней творческая телеология кузминского символизма все еще требуют детального описания.

В предлагаемой статье мы сосредоточим внимание на тех сторонах поэтики «Всадника», которые раскрывают понимание Кузминым пути человеческого «я» к обретению бытийной гармонии. Нашей целью является рассмотрение лирического нарратива и художественной символики в структуре поэмы как взаимосвязанных параметров ее ценностно-смысловой организации.

«Всадник» написан в июле 1908 года, задолго до того, как в творческом сознании Кузмина оформляется концептуальное видение книги «Осенние озера», а потому его включение в ее состав — продуманное творческое действие. Создание поэмы обусловлено биографическим контекстом интимно-личных взаимоотношений Кузмина и его близкого знакомого Иоганнеса фон Гюнтера (немецкого поэта и переводчика русской поэзии).⁷ Поэт, как следует из записи в его дневнике от 29 июня 1908 года, наделяет любовные отношения с И. фон Гюнтером мистическими коннотациями,⁸ и этот интимный мистицизм придает импульс построению «Всадника».

Поэма написана редчайшей в русской поэзии спенсеровой строфой, разработанной Э. Спенсером для его аллегорической поэмы «Королева фей» (1590–1596) и представляющей собой девятистишие из восьми 5-стопных ямбов и одного 6-стопного с рифменной структурой AbAbbCbCC. Эту строфу впоследствии использует Дж. Г. Байрон в «Паломничестве Чайльд Гарольда» (1818).⁹ Избираемая Кузминым строфическая форма свидетельствует об опыте освоения средневеково-ренессансного мировидения, проявляющегося в достаточно жестких жанровых, стиховых и стилистических рамках. Реконструкция европейской модели мира, в которую проецируются собственные интимные переживания, становится для Кузмина способом постижения сокровенной тайны бытия, тождественной тайне любви.

«Всадник», в силу своей жанровой природы, является повествовательным произведением. При этом процесс лиризации поэмы, характерный для модернистской словесности,¹⁰ в кузминском тексте внешне не поддерживается. Напротив, Кузмин заостряет эпические параметры повествования: отчетливость сюжетно-фабульного строения, усиление хронотопических координат, объективацию персонажей, формальное дистанцирование «точки зрения» нарратора. Эти черты эпического нарратива эксплицированы в структуре текста «Всадника» и продуцируют его восприятие в качестве «повествовательной поэмы-гобелена», являющей «гомосексуальную аллгорию (путь любви и смысл любви)».¹¹ Поэма поддается более-менее четко к изложению ее фабулы: герой-витель движется в пространстве условно-средневекового мира, преодолевает препятствия и в конечном итоге достигает сакральной цели своего пути. Однако эпический характер нарратива здесь оказывается своеобразным структурным каркасом для лирической рефлексии и ее лирического результата — восхождения к мистической тайне.

В начале поэмы, состоящей из 28 спенсеровых строф, задаются пространственно-временные координаты изображаемого мира, восходящие к типовому локусу рыцарских романов и поэм — зачарованному лесному пространству, в котором свершается авантюрный путь героя:

Дремучий лес вздыбил по горным кручам
Зубцы дубов; румяная заря,
Прогнавши ночь, назло упорным тучам
В ручей лучит рубин и янтая.

Не трубит рог, не рыщут егеря,
Дороги нет смиренным пилигримам, —
Куда ни взглянь — одних дерев моря
Уходят вдаль кольцом необозримым.
Всё пламенной восток в огне необоримом.¹²

Традиционно в мифопоэтике лесной локус воплощает женское начало и олицетворяет «место инициации, неведомых опасностей и тьмы», вхождение в которое «означает переход, когда душа встречается с чем-то гибельным и неведомым».¹³ В экспозиционной строфе поэмы актуализируется прежде всего значение сокрытых угроз и препятствий, олицетворяемых «лесом», что соответствует пространственной семантике рыцарских повествований Средневековья и Ренессанса. Однако при этом в лесной символике Кузмина принципиально значимыми оказываются и «женские» коннотации «леса», имплицитно определяющие смысловой вектор развертывания нарратива.

В экспозиции изображается раннее утро, обозначенное пейзажным знаком «румяная заря». Восход солнца обладает универсальной семантикой возрождения и активизации витальных сил миропорядка. Это мифопоэтическое значение «зари» абсолютизируется в поэтике младосимволистов, наделяющих рассвет и утреннее небесное зарево статусом видимого знака грядущего преображения мира. В русском символизме 1900-х гг. «“заря” как момент визионерского ожидания соответствует некоему промежуточному состоянию, в котором активность воображения, “мечты” обретает апокалиптически-пророческую направленность».¹⁴ В таком аксиологически выдвинутом смысле предстает «заря» в поэзии Вяч. И. Иванова, Андрея Белого, А. А. Блока, Эллиса, С. М. Соловьева. В кузминской поэме явление утренней зари соотносится с контекстом символизма: на это указывают торжественно-апокалиптические коннотации ее пространственного полагания («Всё пламенной восток в огне необоримом»). Но при этом у Кузмина «заря», освящая неведомый мир («лес») не очищает его, а согласуется с ним, пророча не преображение макрокосма, но испытания, что подтверждается дальнейшим развитием повествования.

Во второй строфе в моделируемую реальность вводится герой поэмы. Первоначально он предстает метонимически, посредством «коня», нарушающего зачарованное спокойствие «леса»: «Росится путь, стучит копытом звонкий / О камни конь, будя в лесу глухом /

Лишь птиц лесных протяжный крик и тонкий» (204). «Конь» в европейской традиции сопрягается с героикой, мужеством и духовной возвышенностью и олицетворяет «невинность, непорочность, жизнь и свет».¹⁵ При этом данный знак обладает лиминальным значением: «конь» — психопомп, проводник между мирами («этим» и «тем», жизнью и смертью, ложным и истинным). Поэтому «конное» атрибутирование героя является не только реконструкцией средневекового рыцарского образа, но и проспективным указанием на его мистическое самоопределение. Именно в качестве всадника, которое обозначено заглавием произведения, герой предстает в изображаемом мире:

В доспехе лат въезжает в лес верхом,
Узду спустив, молодой и бледный витязь.
Он властью сил таинственных влеком.
Безумен, кто б велел: «Остановитесь!»
И кто б послу судьбы сказал: «Назад вернитесь»
(204–205).

Введение героя в поэнный нарратив сопровождается указанием на его подвластность роковым силам, которые инициируют его движение в миропорядке: он — избранник («посол») судьбы, путь которого начертан и определен свыше. Эти характеристики, не противореча в целом авантюрной героике рыцарских повествований, обнаруживают особые интенции вхождения героя в пространство «дремучего леса»: не поиск подвигов, а исполнение онтологического предназначения инспирирует его движение в мире поэмы.

Далее «точка зрения» нарратора фокусируется на облике героя, портрет которого явно героизирован и маркирован знаками исключительности: «Заграждены его черты забралом, / Лишь светел блеск в стальных орбитах глаз, / Да рот цветет просветом густо алым, / Как полоса зари в ненастный час. / Казалось, в лес вступил он в первый раз, / Но страха чужд был лик полудевичий / И без пятна золотых очей топаз» (205). Повествователь, изображая внешность героя, особенно выделяет «флористические» и «фемининные» черты его лица. Как отмечает О. Ронен, в кузминской символике обнаруживается тип символа, который «связан с будущим» и включает «приметы, предзнаменования, “вещи предметы” <...>, “косноязычные намеки” и “иероглифы” поэзии».¹⁶ В данном случае уподобление рта «витязя» алому цветку оказывается знаком-предвосхищением его грядущего — той

«розы», которая в финале поэмы обозначит обретение тайны мироздания. Акцентирование же «девичьих» черт в облике «витязя» одновременно индексирует и его гендерную неопределенность в точке нарративной локализации, и гомоэротические оттенки рецепции повествователем своего героя, и возможность гендерной трансгрессии героя в перспективе онтологического абсолюта. Такая завуалированность «витязя» относительно мужского и женского начал продуцирует магистральную линию сюжетного развертывания нарратива.

В четвертой строфе сюжет приобретает динамику, которая определяется встречами героя-«витязя» с представителями чужого мира. Ими оказываются три женщины, каждая из которых символизирует определенное восприятие любовного чувства. Эти контакты с героинями-«девицами» определяют эпическую линию нарратива. Неканоническая поэма, жанровые параметры которой складываются с начала XIX века, «вместо полноты эпического цикла, выраженной в сюжетной схеме “потеря — поиск — обретение”», постулирует «одномоментную “встречу”», но при этом «сама эта «встреча» соотносима именно с эпическим “поиском”». ¹⁷ В поэме Кузмина такая ситуация встречи сопряжена с утверждением антиномичности «мужского» и «женского», в смысловом поле которой «витязь» стремится обрести единство микрокосма и макрокосма.

В средневеково-ренессансном рыцарском повествовании изображаемый мир «подводится под категорию “вдруг”, под категорию чудесной и неожиданной случайности». ¹⁸ Этот принцип миромоделирования четко соблюдается Кузминым. Первая героиня поэмы является «витязю» именно «вдруг», неожиданно, неведомо откуда (точнее — из угрожающего «леса»): «Вдруг конь храпит, как бы врага почуя, / Трубит рожок, неслышанный давно, / И громкий крик несется, негодуя: / “Ни с места, рыцарь, стой! Тебя давно уж жду я!”» (205). Появление враждебной силы, которая оказывается «девицей-мужем», маркирует первую событийную точку нарратива. Дева-воительница, представляясь герою Брамантой, имя которой отсылает к героине рыцарской поэмы Л. Ариосто «Неистовый Роланд» Брадаманте, ¹⁹ жаждет столкновения с мужским «я» и эксплицирует идеологему мужененавистничества. При этом она нацелена на плотское единение с героем («Ты выбран мной! Пусть враг! теперь увижу, / Напрасно ли судьба влекла меня к Парижу!» (205)). Данная ситуа-

ция, задавая сюжетную коллизию, требует столкновения мужского и женского начал. Однако в кузминском нарративе этот конфликт не получает традиционного для рыцарской поэтики исхода (поединка, борьбы, воинской победы или поражения, любовного преображения). Представив свою мужененавистническую «точку зрения», Браманта исчезает. Герой же предстает созерцателем чужой бытийной позиции, не участвующим ни в порождении антиномических отношений, ни в их разрешении. Подобный исход встречи нарушает сюжетную модель рыцарского романа, в котором герой-рыцарь предопределен к авантюрной реализации своего «я» и авантюрные коллизии с переменами ролей, инверсией ложного и истинного составляют основу повествования. В поэме же Кузмина поведение «витязя» нарочито амбивалентно: он и демонстрирует рыцарственную мужественность, и стремится к уклонению от ее реализации.

Далее на пути героя последовательно встречаются еще две «девы», жаждущие его любовного ответа. Вторая встреча репрезентирует «девицу», лишённую воинственных черт и воплощающую природную гармонию. Эта ипостась женственности, которую герой находит, покинув лес, принадлежит пространству «полей», символически обозначающих материнское начало,²⁰ и являет собой идиллическое понимание любви: «Цветы рвала, на рыцаря взирая, / И скромный стих в устах ее звенел; / Она жильцом скорей казалась рая» (206). Однако и здесь событийный статус встречи оказывается редуцированным, так как «стыдливая речь» героини, обещающей спокойную любовь-служение, отрицается героем: «Но рыцарь вдале стремится к новым чащам, / Влеком любви огнем, стремящим и не спящим» (208). Третья встреча свершается в пространстве «пещеры», мифопоэтическая символика которой сопряжена с представлениями о «закрытом и тайном».²¹ Женский персонаж, представая в ипостаси чародейки, вызывающей к природным силам («И руки, вверх поднявши, опустила, / И белый жезл чертил волшебный круг» (209)), стремится искушить «витязя» обещанием любовной власти, даруемой посредством магии («Что дашь ты мне?» — спросил у девы странной. / — Любовь и власть — дары всё тех же рук, — / Она в ответ. — Да к мудрости нежданной / Получишь ключ, войдя в пещеру, гость желанный» (209)). Но герой и здесь сохраняет верность своему предназначению постичь истинную любовь:

Пусть грот таит все таинства блудниц, —
«Любовь не здесь!» — мне шепчет голос тайный.
«Вперед, вперед!» — зовет рожок зарниц;
И голос дев, прелестный, но случайный,
Не в силах совратить с тропы необычайной
(209)

Как видно, «витязь» воспринимает встречи с земными девами как случайности, затемняющие движение к подлинной любви и являющиеся препятствиями-соблазнами. Очевидно, что эти три встречи обнаруживают трансформацию событийных основ рыцарского повествования. «Рыцарь» здесь не только не вступает в столкновение с опасным (в данном случае — женским) миром, но, напротив, уклоняется от борьбы. Эта часть нарратива, как отмечает В. Б. Зусева-Озкан, определяется кумулятивным сюжетом, состоящим из открывающихся герою картин профанной любви: «любви-ненависти (Браманта), любви-преданности (идиллическая героиня) и любви-страсти (жрица)».²² При этом соприкосновение «витязя» с женским началом, утраиваемое согласно правилам фольклорной сюжетики, не меняет его мировосприятие. «Рыцарь» совершает подвиги не внешнего (авантюрного), а внутреннего (духовного) порядка, сопротивляясь женским искушением, влекущим в бездну профанной любви. Три женских образа, вписанные в определенный природный локус («лес» девы-воительницы, «поля» девы-скромницы и «пещера» девы-колдуньи), символизируют соблазны, которые таятся в душе героя и которые он должен одолеть на своем пути. Соответственно, условно-средневековое пространство рыцарского повествования мыслится символически ландшафтом души «всадника», и подлинным событием повествуемых встреч с женским началом оказывается сохранение героем духовной чистоты своего «я» и кумулятивно явленное укрепление его веры в истинность предназначенного поиска абсолютной любви.

Далее изображается приближение «витязя» к цели его онтологических исканий: герой оказывается перед «горным замком», являющимся характерным локусом рыцарских повествований. При этом в мифопоэтике «замок» часто «содержит некое сокровище или заключенного в темницу человека», обретение / освобождение которого открывает «эзотерическое знание».²³ Беспрепятственное вхождение героя в пространство замка указывает на успешность предшествующей

сих этапов его инициации: «Не поднят мост, и конь, стуча копытом, / Стремится внутрь, ворота миновав. / На том дворе, ничьим следом не взрытом, / Деревьев нет, зеленых нету трав. / Коня к крыльцу надежно привязав, / Спешит войти в безмолвное жилище, / Ища себе не суетных забав, / Но розу роз всех сладостней и чище. / Взалкавшим по любви святая дастся пища» (210–211). При этом сакральное пространство (мифопоэтический центр мира) здесь представлено замковым «подвалом», в котором герой обнаруживает воплощение своих поисков:

Замок с дверей, на землю сбит, упал,
И свет свечей чертой дрожащей круга
Явил очам высокий пьедестал, —
И отрок наг к нему привязан туго.
И витязь стал пред ним, исполненный испуга
(211)

Обнаженный «отрок», найденный «витязем» и поражающий его своим обликом: «Лукавый взор был светел и печален, / Острился край златеющих ресниц, / И розан рта, пчелой любви ужален, / Рубином рдел, как лал в венце цариц; / Костей состав, от пятки до ключиц, / Так хрупок был под телом смугло-нежным, / Что тотчас всяк лицом склонился ниц, / Признав его владыкой неизбежным. / И к гостю лик склонил с приветом безмятежным» (211), — в нарративной структуре поэмы маркирует встречу с подлинным явлением любви в ее непорочной телесности. Герой-«рыцарь» признает в нем искомый идеал и приносит клятву верности: «Служить тебе — вот сладостный венец! / Прими в рабы, твои беру девизы, / Твои цвета — мне дивный образец, / Закон же мне — одни твои капризы. / Смотри: я путь прошел, не запятнавши ризы»» (211). В таком любовном омаже эксплицируются гомоэротические интенции, *post factum* объясняющие отказ от явленных женскими персонажами перспектив любовных отношений в их фемининном измерении. Однако вряд ли возможно сводить смысл поэмы к утверждению героем гомосексуальных стремлений. По мысли Н. А. Богомолова, при всех гомоэротических коннотациях творчества Кузмина, в его поэтике «любовь является любовью во всех ее ипостасях», так как она «есть сущность всего Божьего мира» и получает благословение в различных своих проявлениях — «страстном и плотском, отчаянном и предательском, сжигающем и платоническом».²⁴ В свете этого справедливого сужде-

ния необходимо признать, что кузминский герой ищет не столько гомосексуальной плотскости любовных отношений, сколько некоего возвышенного абсолюта чувственности, в котором стираются гендерные различия мужского и женского. Кузминский гомоэротизм и мизогиния, при всей нарочитости их воплощения в поэтике его произведений, носят весьма неоднозначный характер.²⁵ В определенном смысле гомосексуальный регистр творчества Кузмина можно признать в качестве своеобразной версии андрогинности, которая нацелена на упразднение «женственной» бездны бытийного морока и явления «мужской» ясности онтологических смыслов. Поэтому в нарративной структуре «Всадника» «нагой отрок» сакрализуется как «оцельненное» человеческое «я». «Незапятнанная риза» «витязя» являет собой знак верности духовному измерению любви, преодолевающей варианты и версии ее телесно-земного осуществления.

Этот смысл постигаемой герою любви маркирован образом Амура — проводника героя в области духовной, интеллигильно постигаемой сущности миропорядка:

С улыбкою Амур освобожденный,
Как поводырь, его за руку взял
И, подведя ко двери потаенной,
Сиявший знак над нею указал.
Цветок любви тот знак изображал,
Блестел в тени, горя и не сгорая
И яркий луч струя в подземный зал.
О сердца свет! о роза, роза рая,
Я вновь крещен тобой, любви купель вторая!
(212)

Амур здесь одновременно предстает и символом подлинной любви, и аскетичным поводырем²⁶ в сакральную область универсума, в которой истинные любовные потенции обретают полноту и совершенство. Данный образ и его символический потенциал являются маркерами кузминской мифопоэтики в целом, нацеленной на постижение любви как онтологической универсалии.²⁷ При этом в поэме «Всадник» Амур являет и искомое рыцарского пути, мизогинически отвергающего «женское», и служителя тайны бытия, которая воплощается в «розе рая». Во-первых, «райская роза», символизируя абсолют любви и центр мироздания, явно отсылает к образу-мифологеме в «Божественной комедии» Данте, посредством

которого раскрывается бытийная полнота райских сфер универсума (ср.: «Так белой розой, чей венец раскрылся / Являлась мне святая рать высот, / С которой агнец кровью обручился».²⁸ Во-вторых, мистериальный характер «розы» восходит к ее осмыслению в поэтике русского символизма, прежде всего — в версии Вяч. И. Иванова. В ивановской поэзии «роза» являет собой и мистический ориентир к небесному центру мира, и земное отображение этого центра.²⁹ Для Кузмина символистский потенциал этого знака связан с идеей совпадения чувственных и сверхчувственных смыслов.

Именно совершенство мира открывается «витязю» в созерцании «розы», начертанной на полу замкового зала, в который вводит его Амур: «И молвил вождь: “Вот я тебя целую!” / И ртом в чело печать навеки вжг. / Трепещет гость, почуя “аллилуйю”» (212). «Поцелуй» здесь является актом приобщения неопита к тайне мира. Трепетное состояние «рыцаря» сигнализирует о его нахождении на границе между прежним (несовершенным) и новым (полноценным) измерениями бытия. «Подвальное» пространство замка усложняется, так как в нем обнаруживается еще один — теперь уже абсолютно сакральный — локус: «чертог», в котором пребывает мистический цветок: «Открывши дверь, ступил через порог. / Был мал и пуст открывшийся чертог, / Узорный пол расчерчен был кругами, / В середине куст, где каждый лепесток / Сравниться б мог с рубинными огнями; / Безмолвье и покой меж светлыми столбами» (212). «Круги», начертанные на «узорном полу», свидетельствуют о бытийной целостности универсума, которую воплощает собой это пространство и сокрытая в нем «алая роза». Здесь преодолеваются сомнения и страдания и достигается духовное совершенство. Поэтому в финале поэмы утверждается обретение героем искомого смысла бытия:

Покой найдя, встал рыцарь успокоен,
 Любовь найдя, поднялся он влюблен,
 Свой меч храня, явился чистым воин,
 Кольцо храня, любви он обручен.
 Амур глядит, мечом освобожден,
 Цветок цветет, качаясь лениво,
 И, в узкий круг волшебю заключен,
 Лучит любовь до крайнего обвива.
 О круг святой любви! о райской розы диво!

(212)

Лексико-семантические удвоения («покой найдя» — «успокоен», «любовь найдя» — «влюблен», «свой меч храня» — «воин», «кольцо храня» — «обручен») указывают на обретение героем духовного равновесия. Успешность прохождения инициации подчеркивается предикатами телесных и ментальных действий и состояний «рыцаря» («встал», «поднялся», «явился чистым», «обручен любви»). Возрождение героя определяется не трансформацией его «я», а сохранением изначальной беспорочности. Фаллические коннотации «меча» (воинского атрибута) и брачная семантика «кольца» (атрибута верности) маркируют неизменное следование героя рыцарскому стремлению к бытийному идеалу. Как известно, «рыцарь» — «мастер, дух которого управляет своим конем (олицетворением материального начала)»; при этом «конь является символом материального перемещения, “всадник” — духовного», и «когда последний приходит к концу своих воплощений, никто не занимает седло, и средство перемещения перестает действовать». ³⁰ Соответственно, «всадническая» сущность героя здесь преобразуется онтологическим результатом его пути — постижением любви в ее абсолютном проявлении, то есть в цветении мистической «розы». В финальном стихе поэмы («О круг святой любви! о райской розы диво!») раскрывается лирическая сущность повествования: принятие совершенства мира определяет и «точку зрения» героя, и мировидение нарратора, сливающиеся в единую позицию самоопределения человека.

Лирический характер поэмого нарратива проступает и в гомоэротическом соотнесении «витязя» и «нагого» Амура. Их сюжетные роли определяются мифологемой пути: «рыцарь» находится в позиции ищущего, а Амур — искомого. При этом духовные искания «всадника» позволяют видеть в Амуре его alter ego: «нагой отрок» предстает сокровенной, мизогинно возвышенной сущностью героя. Отметим, что двойничество «рыцаря» и Амура контекстуально подкрепляется поэтикой стихотворения Кузмина «Солнцем залит сад зеленый...» (1909), включенного в первый раздел «Осенних озер» и обнаруживающего персонажную инверсию позиций «всадника» и профанного лирического «я». Лирический герой здесь уподоблен пленному Амuru, уповающему на появление рыцарственного освободителя: «Юный всадник, ты — влюбленный, — / Сердцем тотчас узнаю: / Есть на сердце знак единый. / Розу алуо целуя, / Гостя встречу

я, влюбленный» (185). Сакральный смысл «алой розы», как и в поэме, указывает здесь на мистический характер любовной страсти. Поэтому сюжет стихотворения пуантируется обещанием «всаднику» духовного преображения: «Я, любовью утомленный, / К сердцу всадника прижмуся... / Опустился рой пчелиный!.. / Ты покой найдешь, клянуся! / Знойным полднем утомленный» (185). Соотнесенность этого текста с нарративной телеологией поэмы свидетельствует, что в «Осенних озерах» образы ищущего «всадника» и искомого Амура мыслятся ролевыми проявлениями кузминского поэтического «я», стремящегося обрести бытийную целостность и мистическое умиротворение.

Итак, в поэме Кузмина «Всадник» утверждается мифопоэтическая модель пути к конвергентному принятию мира, снимающему его антиномичность. Ориентируясь на традицию средневеково-ренессансных рыцарских повествований, поэт стремится очертить маршрут собственной души, объективируемой в образе «младого и бледного витязя», который странствует в условном мифологизированном пространстве. Такое странствие, во-первых, предопределяет нарративный характер развертывания сюжета, представляющего эпическим на уровне означающего и лирическим на уровне означаемого, а во-вторых, концептуализирует аскетически-чувственное движение героя в макрокосме. Три встречи с женским «я», актуализирующие в событийной структуре нарратива различные видения любви, профанируются рыцарственным героем как онтологические препятствия к искомому совершенству, а встреча с «нагим отроком» (Амуром) мыслится событием откровения о тайнах мира. При этом мизогиния здесь предстает залогом освобождения от мирских страстей и приближения к подлинному духовному центру бытия.

Как видно, символическая логика развертывания поэмы — от природного построения («лес», «поля» и «пещера») пространства через замковый «подвал», в котором пребывает таинственный отрок, подобный андрогину, к актуализации всецело духовного пространственно-аксиологического бытия «райской розы» — свидетельствует о поиске и обретении героем онтологической гармонии. Соответственно, изображаемый в поэме «рыцарь-всадник», оказываясь художественной проекцией лирического «я» Кузмина в моделируемый мир, нарративно репрезентирует «желаемое» в реалиях мифологизированного и символического «возможного».

¹ Гумилев Н. С. Полное собр. соч. В 10 т. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. М., 2006. С. 140.

² Богомолов Н. А. «Любовь — всегдашняя моя вера...» // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 34.

³ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 366–367.

⁴ См.: Марков В. Ф. Поэзия Михаила Кузмина // Кузмин М. А. Собрание стихов. Т. 3. Munchen, 1977. С. 344–359; Аносова Л. В. Архитектоника и поэтика лирических циклов в книгах стихов М. Кузмина 1910-х годов. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008. С. 20–54; Акимова М. В. Сборник Кузмина «Осенние озера»: строфа и тема // Poetry and Poetics: A Centennial Tribute to Kiril Taranovsky / Ed. by В. P. Scherr, J. Bailey, V. T. Johnson. Bloomington (Indiana), 2014. P. 173–202; Честмаева М. В. Мифологема пути в книге стихов М. А. Кузмина «Осенние озера» // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета. 2019. Вып. 19. С. 161–178.

⁵ Лекманов О. А. Книга стихов как «большая форма» русского модернизма // Авторское книготворчество в поэзии. В 2 ч. Ч. 1. Омск, 2008. С. 84.

⁶ Зусева-Озкан В. Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М., 2021. С. 355–371.

⁷ Жизненно-психологические обстоятельства написания «Всадника» отмечены обоими поэтами: И. фон Гюнтером они изложены в письме к В. Ф. Маркову от 5 октября 1971 (Кузмин М. А. Собрание стихов. Т. 3. С. 638–639), а Кузминым зафиксированы в дневниковых записях 1908 (Кузмин М. А. Дневник 1908–1915. СПб., 2009. С. 43, 48–50).

⁸ Кузмин М. А. Дневник 1908–1915. С. 43.

⁹ Как замечает М. Л. Гаспаров, Кузмин во «Всаднике» предполагает «не байроновские, а на спенсеровские ассоциации этой строфы: рыцарское средневековье, преломленное через восприятие Возрождения» (Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001. С. 176). В целом следует согласиться с исследователем, хотя идея духовного паломничества, отмеченного высоким смыслом, проступающая в поэтике «Всадника», вероятно, втягивает в корпус его претекстов и байроновское произведение, что подчеркивает сам поэт в дневнике (ср.: «“Всадника” адски хочется писать, и недостаточно хорошо все выходит, хотя этот Ариосто-Байроновский ублюдок и не без прелести» (Кузмин М. А. Дневник 1908–1915. С. 49). Отметим также, что к спенсеровой строфе Кузмин вновь обращается в 1916, используя ее в «Чужой поэме», включенной в состав поэтической книги «Эхо» (1921).

¹⁰ Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX–начала XX веков. М., Л., 1964. С. 36–46.

¹¹ Марков В. Ф. Поэзия Михаила Кузмина. С. 348.

¹² Кузмин М. Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 204. Далее по тексту стихотворения цитируются по данному изданию с указанием страницы в скобках.

¹³ Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995. С. 178.

¹⁴ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003. С. 233.

¹⁵ Купер Дж. Указ. соч. С. 188.

¹⁶ Ронен О. Символика Михаила Кузмина в связи с его концепцией книги жизни // Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovich Markov. М., 1993. P. 295.

¹⁷ *Бройтман С. Н.* Неканоническая поэма в свете исторической поэтики // Поэтика русской литературы: Сборник статей к 70-летию проф. Ю. В. Манна. М., 2001. С. 33.

¹⁸ *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Собр. соч. В 5 т. Т. 3. М., 2012. С. 405.

¹⁹ *Зусева-Озкан В. Б.* Указ. соч. С. 356–363.

²⁰ *Купер Дж.* Энциклопедия символов. С. 254.

²¹ *Кирло Х.* Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. М., 2010. С. 330.

²² *Зусева-Озкан В. Б.* Указ. соч. С. 371.

²³ *Купер Дж.* Указ. соч. С. 95.

²⁴ *Богомолов Н. А.* «Любовь — всегдашняя моя вера...». С. 15.

²⁵ *Дмитриев П. В.* Кузмин — мизогин? Об одной тенденции в переводах М. Кузмина // Дмитриев П. В. М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 104–116.

²⁶ Вероятно, что медиальные функции и сакрализация действий Амура в нарративе поэмы указывает на его изначальный мифологический статус в качестве космогонического божества и «всевластной мировой силы», персонифицированной в облике «смелого стрелка, крылатого, многоискусного владыки ключей эфира, неба, моря, земли, царства мертвых и тартара» (Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. М., 1992. С. 668).

²⁷ В книге «Осенние озера» Амур претендует на статус образно-смысловой доминанты, представая в различных текстах или открыто названным («По-прежнему для нас Амур крылатый реет / И острою стрелой грозит» (149); «Амур-охотник все стоит на страже, / Возвратный тиф — опаснее и злее» (152)), или перифрастически («И ходит за мною следом / Бесшумно отрок нагой. / Кому этот гость неведом? / В руке самострел тугой» (155); «Голый отрок в поле ржи / Мечет стрелы золотые. / Отрок, отрок, придержи / Эти стрелы золотые!» (163)), или метонимически («Стрелок отбившегося гуся / Стрелой скосил. / И вот лежу и умираю» (145); «Вдруг облак золотой средь неба стал, / А горлицы взметнулись тучкой снежной / С веселым шумом крыл навстречу стрел» (147)).

²⁸ *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. М. Л. Лозинского. М., 1967. С. 451.

²⁹ См., например: *Титаренко С. Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. СПб., 2010. С. 189–348; *Арефьева Н. Г.* Символика розы в лирике Вячеслава Иванова // Гуманитарные исследования. 2015. № 4 (56). С. 139–145.

³⁰ *Кирло Х.* Указ. соч. С. 375–376.