

ИЗ ФОНДОВ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Звонова, Светлана Александровна

**Творчество Ю. Н. Верховского в
историко-культурном контексте первой трети XX
века**

Москва

Российская государственная библиотека

Звонова, Светлана Александровна.

Творчество Ю. Н. Верховского в историко-культурном контексте первой трети XX века [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. - Пермь: РГБ, 2007. - (Из фондов Российской Государственной Библиотеки).

Русская литература

Полный текст:

<http://diss.rsl.ru/diss/07/0003/070003038.pdf>

**Текст воспроизводится по экземпляру, находящемуся в
фонде РГБ:**

Звонова, Светлана Александровна

***Творчество Ю. Н. Верховского в
историко-культурном контексте первой трети
XX века***

Пермь 2006

ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

Звонов —

ЗВОНОВА СВЕТЛАНА АЛЕКСАНДРОВНА

**ТВОРЧЕСТВО Ю. Н. ВЕРХОВСКОГО В ИСТОРИКО-
КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

10.01.01. – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук,
профессор Т.Н. ФОМИНЫХ

Пермь – 2006

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ3
ГЛАВА 1. Ю. Н. ВЕРХОВСКИЙ-ФИЛОЛОГ23
1.1. Историко-литературное значение текстологических работ Ю. Н. Верховского 1900-х – 1930-х гг.23
1.2. Проблема типологии поэтического творчества в работах Ю. Н. Верховского 1910-х – нач. 1920-х гг.36
1.3. Ю. Н. Верховский в дискуссиях о символизме (1910-е гг., нач. 1920 гг.)49
1.4. Историко-литературные грани переводческой деятельности Ю. Н. Верховского64
ГЛАВА 2. Ю. Н. ВЕРХОВСКИЙ – ПОЭТ74
2.1. «Разные стихотворения» (1908): от символизма к неоклассицизму	74
2.2. Реставрация классической поэтики в «Идиллиях и элегиях» (1910), «Стихотворениях. Т. 1: Сельских эпиграммах. Идиллиях. Элегиях» (1917)97
2.3. Неоклассицистические аспекты «Солнца в заточении» (1922)112
ГЛАВА 3. Ю. Н. ВЕРХОВСКИЙ И РУССКИЕ ПОЭТЫ XIX – НАЧ. XX ВЕКА127
3.1. Рецепция поэзии пушкинской эпохи в лирике Ю. Н. Верховского	127
3.2. А. А. Дельвиг и Е. А. Баратынский в художественном сознании Ю. Н. Верховского147
3. 3. Диалог Ю. Н. Верховского с поэтами-современниками158
ЗАКЛЮЧЕНИЕ181
ПРИМЕЧАНИЯ186
БИБЛИОГРАФИЯ210

ВВЕДЕНИЕ

Имя Юрия Никандровича Верховского (1878 – 1956) – активного участника литературной жизни начала XX века, оригинального поэта, историка и теоретика литературы, талантливого переводчика сегодня неоправданно забыто. Его стихотворные сборники и филологические труды с момента первой публикации не переиздавались¹, нет специальных работ, посвященных его творчеству.

Верховский представлял собой характерный пример литератора первой трети XX века. Многие поэты того времени (И. Ф. Анненский, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, А. А. Блок, Вяч. Иванов, А. Белый, Н. С. Гумилев, М. А. Кузмин, М. А. Волошин) выступали в качестве теоретиков и критиков искусства и были «нередко более осведомлены в вопросах художественной техники, чем ученые филологи»². В то же время филологи В. М. Жирмунский, М. Л. Гофман, Н. В. Недоброво занимались поэтическим творчеством. Успешно совмещал поэтическое творчество с научным и Верховский. В свойственной ему манере он даже иронизировал над собой: «Ныне порою поэты меня называют профессор, / Кличут с улыбкой меня мужи науки – поэт». «Волю видящей судьбы» видел в этой особенности дара друга-поэта Н. В. Недоброво, который в стихотворном послании 1912 г. писал: «...светом Пушкинской плеяды / Полуобразованья яды / Искоренять в умах. О, друг, / Ведь это подвиг благородный! / С ним так удачно вступит в круг / Твой дар певца, живой, свободный / И духу предков соприродный...»³.

Тему профессора / поэта продолжают и современные ученые, например, В. Муравьев, указывающий на один из возможных подходов к изучению творчества Верховского, отмечающий, что «разделение» его литературной деятельности на «два направления» – поэтическое и филологическое – является условным, что между поэзией Верховского и его научными работами гораздо больше общего, чем различий⁴.

Источником разного рода сведений о Верховском для нас явились посвященная ему статья Ю. М. Гельперина в энциклопедическом биографическом словаре «Русские писатели. 1800 – 1917»⁵, работы В. Муравьева⁶, А. В. Лаврова⁷, Т. В. Мисникевич⁸, пермского краеведа Д. А. Красноперова⁹, а также литературно-краеведческий справочник И. Т. Трофимова «Писатели Смоленщины»¹⁰. В процессе работы над диссертацией были привлечены фонды рукописных отделов Российской государственной библиотеки и Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (г. Москва), отдела рукописей Института русской литературы РАН (г. Санкт-Петербург), Российского государственного архива литературы и искусства (г. Москва), научного архива музея-усадьбы «Мураново» им. Ф. И. Тютчева (Московская область), Государственного архива Пермской области (г. Пермь).

Опираясь на указанные источники, обозначим, на наш взгляд, ключевые вехи творческой биографии Верховского. Событием, определившим судьбу Верховского (в то время – студента романо-германского отделения историко-филологического факультета Петербургского университета, слушающего учебные курсы профессоров Ф. Ф. Зелинского, М. И. Ростовцева, академика А. С. Лаппа-Данилевского), стало знакомство с академиком Александром Николаевичем Веселовским. Учеба у знатока западноевропейского Возрождения, крупнейшего в отечественной филологии представителя сравнительно-исторического направления обусловила сферу научных интересов и методологию Верховского. После окончания университета он был оставлен Веселовским на кафедре истории западноевропейских литератур: читал лекции по истории греческой, римской литературы, Средних веков и Возрождения, французской литературе XV – XVII веков; изучал и переводил поэзию итальянского и французского Возрождения. После смерти А. Н. Веселовского Верховский (автор некролога) был секретарем комиссии по изданию его (Веселовского) сочинений, принимал участие в редактировании первых двух томов серии «Италия и Возрождение».

Позднее он сосредоточил интересы на истории русской литературы, главным образом на поэзии пушкинской эпохи (думается, не случайно: изучением литературы этого периода занимался в последние годы жизни и Веселовский). По словам самого Верховского, он полагал «основать изучение истории русской литературы на научном знакомстве с литературами Западной Европы и с методом исследования А. Н. Веселовского»¹¹. По русской литературе ученый вел практические занятия, в том числе – специальный семинар по Е. А. Баратынскому, читал публичные лекции, выступал в качестве критика современной ему поэзии. А. Белый считал, что рецензию нужно заказывать Гумилеву или Верховскому, поскольку Верховский «умеет писать». Такое умение особенно ценилось в эпоху, когда «филология была творчеством»¹².

Поэтический дебют Верховского состоялся еще в студенческие годы в «Вестнике Европы» (1 ноября 1899 г.), где были опубликованы стихотворение «Сфинксы над Невой (Из песен о Каменном Городе)» и сонет «Безмолвен и угрюм, уснул дремучий бор». Внимание известных поэтов привлекла первая крупная публикация Верховского («Зеленый сборник», СПб., 1905). В рецензии на альманах А. А. Блок писал: «Сильнее всех – Юрий Верховский, умеющий разнообразить размеры и владеющий стихом лучше всех»¹³. В. Я. Брюсов в письме к владельцу издательства «Скорпион» и меценату журнала «Весы» С. А. Полякову сообщал о том, что из молодых поэтов «Зеленого сборника» Верховский и Кузмин «могут быть полезными работниками в разных отношениях»¹⁴. Одним из первых, кто заметил талантливого поэта, был и Вяч. Иванов. Как сообщает А. В. Лавров, 9 января 1907 г. Иванов писал Брюсову: «Едет в Москву Юрий Верховский – показать тебе свой составленный сборник. При составлении его он пользовался моими советами. <...> Ясно вижу в этой будущей книге индивидуальность поэта, ибо он, конечно, поэт и имеет индивидуальность. <...> Притом, несомненно, истинный лирик. Много поисков, много и обретений; значительное разнообразие, – но настоящее мастерство еще далеко не везде, и почти везде

какая-то вялость и (подчас приятная!) бледность, зато истинная, хоть и несколько флегматическая лирика»¹⁵. По рекомендации Иванова Брюсов пригласил Верховского в «Скорпион» (где и вышел его первый сборник – «Разные стихотворения») и впоследствии гордился тем, что представил читателям «истинного поэта»¹⁶.

Встреча с Вяч. Ивановым сыграла значительную, можно сказать, судьбоносную роль в жизни Верховского. Постоянным гостем Иванова и Зиновьевой-Аннибал он стал сразу после того, как те приехали в 1905 г. в Петербург. А. Белый вспоминал: «<...> в оранжевой комнате у Вячеслава, бывало, совет Петербургского религиозно-философского общества; или отдельно заходят: Агеев, *Юрий Верховский*, Д. В. Философов, С. П. Каблуков <...> иль сидит с Вячеславом приехавший в Питер Шестов или *Юрий Верховский*, входящий с написанным им сонетом с такой же железною необходимостью, как восходящее солнце: из дня в день. <...>. Из частых на «башне» – запомнились: Е. В. Аничков, профессор и критик, Тамамшева, Беляевские <...> Бородаевский, Н. Недоброво, Скалдин, Чеботаревская, Минцлова, Ремизов, *Юрий Верховский*, Пяст, С. Городецкий (курсив мой – С.З.)¹⁷. По свидетельству Лаврова, контакты Верховского с хозяином дома носили приватно-доверительный характер. Исследователь не находит ни одного случая «конфликтного омрачения» этих отношений¹⁸. В диалоге с Ивановым складывались представления Верховского о литературе и искусстве, в частности, классической и современной ему поэзии, символизме. Иванов помогал Верховскому улаживать дела с публикацией его историко-литературных работ и переводов, в ивановском издательстве «Оры» вышла вторая книга стихов Верховского – «Идиллии и элегии» (1910).

Стихи Верховского печатались также в «Весах», «Аполлоне», «Русской мысли», «Современнике», «Заветах» и др. Оценку поэзии Верховского можно найти в рецензиях его современников. Н. С. Гумилев считал его лирику «ярким примером того, как много можно сделать в поэзии, даже не обладая крупным талантом», а самого Верховского – поэтом, «сознательно

избравшим роль Теона, героя стихотворения Жуковского («...Теон при домашних пенатах, / В желаниях скромный, без пышных одежд, / Остался на береге Алфея»)¹⁹. В качестве рецензентов Верховского выступали С. М. Соловьев, В. Ф. Ходасевич, В. В. Гиппиус. Книга «Разные стихотворения», получившая положительные отзывы Вяч. Иванова, им и другими символистами была воспринята, выражаясь метафорами А. А. Блока, как «верный чертеж» и «слабый нажим пера»²⁰. Современники отмечали, что поэт, стилизующий свои стихи под Дельвига, Баратынского, Языкова, не чужд духовным исканиям символистов. «Идиллии и элегии», в которых Верховский достаточно четко обозначил свои литературные предпочтения (лирика Пушкина и поэтов его круга), закрепили за ним репутацию Дельвига XX века.

В 1911 – 1915 гг. Верховский преподавал на частных Высших женских курсах в Тифлисе. В этот период он старался не терять связи с Вяч. Ивановым, с литературным Петербургом, где в «краткие свои наезды» выступал со стихами и докладами на собраниях Общества ревнителей художественного слова. Верховский принимал активное участие в литературной жизни Тифлиса. По свидетельству Т. В. Мисникевич, поэт возглавлял организованный тифлисской интеллигенцией «Кружок Ф. Сологуба», имеющий целью пропаганду и изучение его творчества²¹. Организаторы кружка считали, что имя Верховского, связанного с Сологубом дружескими отношениями, придаст кружку «солидность и поставит все на должную высоту»²². С собственными стихами Верховский выступал в тифлисском литературно-художественном кружке «Икар» (быть «Дедалом для “Икара”» советовал Верховскому Н. В. Недоброво)²³.

Стихотворения, написанные в Тифлисе, вошли в книгу «Идиллии и элегии» и в долгожданный первый том собрания стихотворений Верховского («Стихотворения. Т. 1: Сельские эпиграммы. Идиллии. Элегии», 1917), объединивший идиллии и элегии из второго поэтического сборника, «Сельские эпиграммы», ранее опубликованные в «Русской мысли», и ряд

других стихотворений, прежде разбросанных по альманахам и журналам. Забегая вперед, отметим, что книга «Стихотворения. Т. 1...» оказалась не замеченной критикой. Причиной тому было и содержание сборника, составленного из стихов, уже известных читателям, и год его издания – 1917-й, когда было не до стихов.

По возвращении из Тифлиса, в 1915 – 1916 гг., Верховский читал лекции в московском народном университете им. А. Л. Шанявского. В 1916 г. была издана книга «Е. А. Боратынский. Материалы к его биографии. Из Татевского архива Рачинских», представляющая собой распечатку собранных Верховским архивных материалов о поэте. Осенью 1916 г. Верховский начал подготовку к магистрантским экзаменам, дающим право на получение ученого звания. В письме к историку литературы, философи, публицисту М. О. Гершензону он сообщал: «Тема моих занятий в настоящем – русская повесть XVII века, а в ближайшем будущем – колядки. На первой я остановился сам, хотя предполагал взять поуже. Занимался бы ей с большим интересом, если бы мог делать это помедленнее и поосновательнее, не думая о необъятности науки, о быстролетном времени и о чудице облом, именуемом экзаменом. Оно мне прямо во сне снится (в самом деле, на днях). Тема другой – о колядках – настоятельно предложена Шляпкиным²⁴. Считается она легкой и необширной, но для меня – темная вода в облаках»²⁵. Первый экзамен совпал с Февральской революцией 1917 г. Об этом – в письме к Гершензону, датированном 21 марта 1917 г.: «В пору молниеносных и чудесных наших событий я – и морально, и материально связанный (иначе – не смог бы), – начал мои экзамены: в субботу сдал благополучно первый и главный из них у Шляпкина»²⁶. Вторым был экзамен у Д. К. Петрова²⁷: «...у него моя тема – Дю Белле»²⁸.

Благополучно сдав экзамены, Верховский получил звание приват-доцента Петроградского университета. В тяжелые революционные годы он не прекращал научную работу, хлопотал об издании своих поэтических сборников (планируемый II том собрания стихотворений так и не вышел, не

увидела свет и книга «Утраты», судьбу которой, как сообщал Верховский Гершензону, он «вручил» А. Н. Чеботаревской²⁹).

Документы, хранящиеся в Государственном архиве Пермской области (ГАПО), а также материалы РГАЛИ позволили нам расширить представления о пермском периоде жизни Верховского, до сих пор изучавшемся только краеведами. Документы, обнаруженные нами в ГАПО, связаны с избранием Верховского на должность профессора кафедры истории русской словесности Пермского университета. Не имеет аналогов *Curriculum vitae*, оформленное Верховским специально для участия в конкурсе на замещение вакантной должности. Научный интерес представляют отзывы в то время работавших в Перми профессоров Б. А. Кржевского и С. П. Обнорского, свидетельствовавшие о признании Верховского-филолога.

В Пермский университет приват-доцента Верховского вынудили поехать материальные трудности. 18 ноября 1917 г. он писал Гершензону: «<...> ресурсов материальных – никаких. На провинциальные университеты – надежда (на те, которые в связи со здешним), но с осени»³⁰. С просьбой допустить его «к соисканию кафедры новой русской словесности» Верховский обратился к декану историко-филологического факультета университета Б. Л. Богаевскому в начале 1918 г. Ученый претендовал на должность в числе других соискателей (В. В. Буш, В. Ф. Ржига). Богаевский, соглашаясь с тем, что Верховский и Ржига являются одинаково достойными профессорской должности, полагал, что «факультету при баллотировании необходимо учитывать и интересы факультетского преподавания; в настоящее время факультету необходим специалист по новой русской литературе, каковым и является Ю. Н. Верховский»³¹. К числу несомненных достоинств Верховского пермские профессора отнесли и его способность сочетать интересы ученого с талантом поэта. В апреле 1918 г. Верховский был избран профессором кафедры и в течение трех последующих лет жил в Перми (за исключением периода с июля 1919 по март 1920, когда университет находился в эвакуации в Томске). В связи с пермскими

страницами биографии поэта Д. А. Красноперов сообщает легенду, согласно которой А. А. Блок, друживший с Верховским, в шутку называл Пермь Юрятином – по имени Юрия Верховского. Об этом Верховский как-то рассказал Борису Пастернаку, а тот назвал Юрятином уральский город в романе «Доктор Живаго»³².

О настроениях Верховского в пермский период его жизни позволяет судить письмо к Гершензону (осень 1918 г.): «О тутом житье ничего хорошего, кроме худого, сказать не могу. <...> Живем здесь как нельзя хуже, во многом хуже, чем в Петербурге. Люди, впрочем, слава Богу есть. Один из них – Иванов Всеволод Никанорович – чудесный»³³. Вс. Н. Иванов вспоминал, что в «дружеских беседах в пермской тишине» «одаренный поэт» излагал ему историю поэзии не как преемственность школ, идей и странствующих сюжетов, а как спонтанный рост образов из души гениев. «Это он щедрою рукою своей рассыпал передо мной великие сокровища А. С. Пушкина <...>. Этот профессор литературы до известной степени примирил меня с русской интеллигенцией, которая не вся ведь была добролюбовско-угрюмого и волонтиаристского типа», – признавался Иванов³⁴.

В Перми Верховский пытался уладить дела с изданием подготовленной им к печати антологии «Поэты пушкинской поры». Работу над антологией Верховский завершил еще весной 1914 г. и в этом же году надеялся увидеть ее опубликованной. Однако книга появилась в печати только спустя пять лет. Согласно плану составителя, антология должна была включать, помимо текстов стихотворных, вступительную статью и биобиблиографические примечания. У примечаний – отдельная история, проследить которую позволяют письма Верховского к Гершензону 1914 – 1918 гг.

Примечания к книге автор заканчивал в Тифлисе, в условиях, малопригодных для научных занятий. В письме к М. О. Гершензону от 21 апреля 1914 г. он рассказывал: «...когда одним из сильнейших желаний души было бы лечь и не двигаться, смотреть в потолок и ни о чем не думать, мне не только пришлось работать, но работать напряженно и спешно. Пришел

последний срок примечаниям (биобиблиографическим) к «Поэтам Пушкинской поры», худо ли, хорошо ли, пришлось их написать все подряд, пользуясь по большей части материалом — подбором литературы, присылаемым мне из Петербурга. <...> «Материалы» я начал получать поздно, когда все больше был занят /курсами/ и утомлен; а целиком получил и совсем поздно, — но, конечно, и сам виноват: тянул. <...> Когда я писал конец, начало уже печаталось, и мне присылали корректуры — безобразные, которые читал я, проклиная судьбу едва ли меньше, чем за чтением печатавшихся тогда же в Тифлисе программ моих курсов <...>³⁵. Верховский пояснял, что спешил, опасаясь, как бы издатели не привели в исполнение угрозу закончить книгу «своими средствами», сетовал на то, что по настоянию издателей книга выйдет с «разделением текста на две части» и «теперь» с «дурными примечаниями: на иных спешность несчастная жестоко отразится», а о «перевесе» «известного над неизвестным» в них «уж и говорить нечего»³⁶.

Начавшаяся летом 1914 г. мировая война, связанные с ней финансовые и прочие проблемы внесли изменения в планы составителя: издание антологии было прекращено. Спустя год в письме к Гершензону (16 августа 1915 г.) Верховский сообщал, что его «”Поэты...” по-прежнему без движения», что он «предпринял прою с издательством, которое теперь превратилось в товарищество», что по его требованию ему «прислали два экземпляра в листах, но — только текст, без примечаний <...>, а без них и листочки к чему»³⁷. Еще через два года (18 ноября 1917 г.) Верховский вновь обсуждал с Гершензоном судьбу своих «Поэтов...»: «<...> с “Деятелем” и преемником его “Муравьем” я считаю (для себя) дело свое ясным: я не получил удовлетворительного ответа на ультимативное письмо, посланное через нотариуса, после чего считаю себя вправе свободно располагать книгой. Но как посмотрел бы на дело М. В. Сабашников? Согласился ли бы он взять издание “Поэтов Пушкинской поры”? И мог ли бы теперь его начать? И дал ли бы аванс? И — опять-таки можно ли теперь об этом поднимать разговор и писать ему?»³⁸ — спрашивал Верховский осенью 1917 г. у Гершензона.

«Можно ли вообще говорить сейчас о книгах? <...> Можно ли думать теперь о выходе книг, подобных моим»³⁹, – сокрушался он.

Ответы на эти вопросы содержатся в письме к М. В. Сабашникову от 23.09. – 5.10. 1918 г., посланном из Перми, где Верховский благодарил издателя за то, что тому «удалось прийти к соглашению» относительно «Поэтов пушкинской поры» с фирмой «Муравей». Автор сообщал, что обнаружил среди своих бумаг библиографические примечания, не сохраненные «Муравьем», и обещал выслать их при первой возможности. В письме Верховский высказывал ряд своих соображений по поводу будущего издания книги и примечаний к ней. Поэт соглашался на издание примечаний отдельной книгой, но «только после существенной доработки»; признавался, что «местные условия» («бедность библиотек и пр.») не позволяют ему немедленно приступить к работе, а потому просил внести «возможные и необходимые» примечания, «преимущественно библиографические», в один том со вступительной статьей и стихами⁴⁰. На основе данного письма было написано редакционное предисловие к «Поэтам...», вышедшим в 1919 г., в котором сообщалось, что по обоюдному соглашению составителя и издателя было решено напечатать примечания отдельной брошюрой, когда это будет возможно. Примечания не опубликованы до сих пор.

Многие стихотворения, написанные «в Заозерье, на Каме», вошли в сборник «Солнце в заточении» (1922). В Перми Верховский сотрудничал с газетой «Свободная Пермь». На ее страницах освещались его публичные лекции, был опубликован ряд стихотворений («В Перми», «Едва ты завершил осенний круг работ...», «Другу», «Огонь не ставят под сосуд...» и др.), а также отзыв на поэму Вяч. Иванова «Младенчество» (1918) «Воспоминания младенчества» (1919).

В феврале 1919 г. Верховский участвовал в вечере скорби, посвященном памяти жертв большевистского террора. Вечер был организован по инициативе духовенства. Ораторы выражали надежду на то,

что «могилы мучеников за церковь будут местом молитв и побудят других возродиться». Верховский читал обработки «Пролога», написанные летом 1917 г. (в ноябре 1917 он писал из Петрограда Гершензону: «Я в летний перерыв экзаменационной страды написал ряд небольших повествований в стихах – обработка Пролога. Хотелось бы издать – и, думаю, было бы современно и своевременно. Теперь совсем не смотрят на небо из земного, слишком земного чада убийственного»⁴¹). «Повествования» Верховского о духовном подвиге героев Древней Руси оказалисьозвучными настроениям присутствующих: «На возвышении характерная фигура, с длинными волосами, известного поэта-профессора Ю. Н. Верховского. Отчетливо и медленно, несколько монотонно, но с своеобразной красотой прочитал он несколько своих стихотворений, сюжет которых заимствован из “Пролога”: св.-муч. Евфросиния, Орентин и шестеро братьев его, о св. Леонтие, Пустынник и Кадило Иоанна Отшельника. Прекрасные по форме, языку, содержанию произведения эти перенесли мысль в далекое прошлое, так похожее на настоящее время. Разнообразные чувства и мысли гнездились в душе: надежда и вера в будущее, на то, что кровь их послужит залогом и нашего воскресения. Соответственно этому раздавались в зале то грустные звуки и аккорды: “Был у Христа-младенца сад” (муз. Чайковского), то торжественные, мажорные, напр., “Внуши, Боже” (муз. Архангельского), “Волною морскою” (муз. Гречанинова) и др.»⁴².

Лекция «Самосознание», прочитанная 5 марта 1919 г., открывала организованный пермским издательством «Золотой ключ» лекционный цикл в весеннем полугодии 1919 г. Автор газетной статьи о лекции обращал внимание на то, как аудитория («в зале весь литературный мир Перми»), несмотря на холод в помещении и отсутствие освещения, «чутко» прислушивалась «к каждому слову лектора», «жадно» ловила «те многочисленные цитаты-стихи», которые «так чарующе» звучали «в мастерской декламации лектора-поэта». Корреспондент утверждал, что выступление Верховского останется одним из выдающихся литературно-

общественных явлений в культурной жизни города; это первая лекция не только в череде других, но и по «глубокой значительности иозвучности переживаемым нами настроениям и чаяниям»⁴³.

В Перми Верховский чувствовал себя отрезанным от Москвы и Петрограда, все его мысли были связаны с научной работой, заниматься которой в провинциальном городе, оказавшемся в эпицентре гражданской войны, было невозможно. В августе 1921 г. факультет общественных наук Пермского университета командировал Верховского в Москву, Петроград, Переславль-Залесский. Как указывалось в выданном ему удостоверении, целью поездки являлись научные занятия, а также приобретение «библиотечного оборудования»⁴⁴. В приказе ректора университета от 22 сентября 1921 г., помимо Московского университета, Российской Академии наук в Петрограде, Переславль-Залесской монастырской библиотеки, значилось Мураново, куда Верховский направлялся «для разбора архива Баратынского»⁴⁵. По просьбе Верховского факультет неоднократно продлевал сроки его командировки. Последний раз это было сделано на заседании Совета факультета 22 декабря 1921 г., когда ему дали отсрочку до 15 января 1922 г. «без сохранения содержания и суточных»⁴⁶. В Пермь Верховский не вернулся.

На 20-е годы приходится всплеск творческой активности Верховского: к этому времени относятся его литературно-критические статьи о поэтах современниках, книга «Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные» (1922), выходит сборник стихов «Солнце в заточении» (1922). Современники уловили минорную тональность сборника, тоску поэта, «родившегося в дружбе с “Орами”», «одного из стражей башни», «счастливого спутника раннего символизма», по уходящему прошлому.

Известно, что после выхода в свет «Солнца в заточении» Верховский печатался мало, хотя продолжал писать; последние его стихи датированы 1950 гг.⁴⁷. В середине 40-х гг. в Гослитиздате планировалось издание однотомника поэта. Отбором стихов к этому изданию занимался Б. Л. Пастернак. Л. Озеров

сообщает, что в письме к главному редактору издательства Пастернак признавался: «Мне было очень приятно подышать этой атмосферой совершенной чистоты и искренности. Одно выписывание начальных строк отобранного для Юрия Никандровича доставило мне поэтическое наслаждение, как эти строки самопроизвольно вырываются и как “естественно ложатся”»⁴⁸. Составитель писал Верховскому: «Ваш идеал очень чист и высок, и очень хороши стихотворения и строки, или лучше сказать течения и полосы, когда Вы к нему приближаетесь или достигаете его»⁴⁹. Однотомник Верховского так и не вышел, стихи «последнего поэта серебряного века» оказались не нужны новой эпохе.

На протяжении всей своей творческой жизни Верховский неизменно выступал как поэт и филолог. Такое взаимодействие художественных и исследовательских импульсов, по словам Н. А. Богомолова, «представляет собой весьма интересный факт истории литературы, позволяющий увидеть одновременно и реально существующие тенденции развития русской поэзии, и тенденции ее осмыслиения с точки зрения “включенного наблюдателя”, и одновременно некий синтез этих двух принципов подхода к литературному делу»⁵⁰.

Актуальность диссертации связана с усиливающимся в последнее время интересом к культуре первой трети XX в., в том числе и к писателям так называемого «второго» ряда, нередко совмещавшим научное творчество с художественным, без учета опыта которых представление как о литературном процессе 1910-х – 1920-х гг., так и о филологии этого периода не может считаться полным.

Специальных работ, посвященных творчеству Ю. Н. Верховского, нет. Поэт привлекает внимание исследователей в 1980-х годах прежде всего в связи с интенсивным изучением в этот период творчества А. А. Блока (публикации Вл. Н. Орлова⁵¹, К. Н. Суворовой)⁵². В публикациях 1990-х – 2000-х годов освещались по преимуществу контакты Верховского с

современниками: Ф. К. Сологубом, В. Я. Брюсовым, Вяч. Ивановым, А. М. Ремизовым и др.⁵³.

Работы, в которых анализируется поэтическое творчество Верховского, носят единичный характер. Так, М. Л. Гаспаров рассматривает Верховского в ряду «ученых писателей», сочиняющих «для подготовленных читателей». В данном ракурсе анализируется поэма «Созвездие» (которую Гаспаров впервые вводит в научный оборот) и ряд стихотворений⁵⁴. «Малоупотребительный в русской поэзии» «чистый ассонанс», к которому «явно стремился Верховский», Гаспаров находит в стихотворении «В суровую серую ночь...» (1917) (умение Верховского «играть на полутонах и ассонансах» отмечали и современники поэта – Вяч. Иванов, И. Ф. Анненский); традицию элегических посланий XIX века, написанных вольным ямбом, – в послании Верховского Вяч. Иванову («Отклиknись, друг! Услышать жаден я...», 1915); полиметрию – в «Нимфах» (1910); антисимметричные и антиклаузульные строфы – в стихотворениях «Земному счастью...» и «Раскрыта ли душа...» (1917)⁵⁵.

Жанровый анализ стихотворений Верховского предпринят в статье Т. В. Саськовой, рассматривающей его идиллии в контексте尼цшеанской традиции. Исследовательница отмечает, что尼цшеанская идея о взаимодействии аполлонического и дионасийского начал оказала существенное влияние на формирование пасторали в начале XX века. Саськова рассматривает преломление尼цшеанских идей в идиллиях поэтов-символистов, в частности, на примере стихотворений Верховского и Сологуба. «Дионасийские порывы» исследовательница отмечает в идиллии Верховского «Амазонки»; в «Нимфе» наблюдает «тесно сплетающиеся дионасийское и аполлоническое начала», которые «бросают отсвет尼цшеанства на традиционные буколические топосы»⁵⁶. В связи с изучением специфики пасторали в нач. XX в. к идиллиям Верховского обращается Н. О. Осипова.

Вопрос о месте лирики Верховского в системе литературных направлений первой трети XX века остается открытым. В прижизненной

«Литературной энциклопедии» (1939) Верховский был причислен к «немногочисленной группе “классического символизма”»⁵⁷. Во вступительной статье к сборнику сочинений Н. С. Гумилева назван «близким в будущем к акмеизму»⁵⁸. Вл. Н. Орлов в предисловии к публикации воспоминаний Верховского замечает, что тот «формально принадлежал» к кругу символовистов⁵⁹. В коллективной монографии ИМЛИ им. А. М. Горького «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)» (2000 – 2003) Верховский назван «близким к символистам стихотворцем» (Кн. 1, с. 170); поэтом «вне течений и групп», так или иначе связанным «в первые годы своего творчества с символизмом» (Кн. 2, с. 650); отнесен к ряду «поэтов-“неоклассиков”», пытавшихся реставрировать «строй мысли поэзии XIX века в различных ее образцах» (Кн. 2, с. 657); упомянут среди тех, кто посещал собрания акмеистского «Цеха поэтов», не все участники которых «были участниками “Цеха” и тем более акмеистами» (Кн. 2, с. 433)⁶⁰.

Большинство исследователей считают Верховского поэтом-неоклассицистом. Так, М. Л. Гаспаров полагает, что Верховский мечтал о синтезе символизма с классической традицией⁶¹, Н. А. Богомолов называет Верховского «одним из самых “классичных”» поэтов серебряного века⁶². Ю. М. Гельперин замечает, что поэт формировался под перекрестным влиянием поэтики символовистов и стиховой традиции 1-й пол. XIX века, пытаясь примирить эти разные поэтические системы, а в эпоху кризиса символизма стал одним из основных представителей сложившегося в его недрах «неоклассицистического» «уклона»⁶³,

Под неоклассицизмом в современном литературоведении понимается направление в европейском искусстве и литературе, сложившееся в недрах символизма в конце XIX – нач. XX вв., в России – на рубеже 1900-х – 1910-х гг. Появление русского неоклассицизма связывается с тем, что господствующая в начале 1900-х гг. стихия закономерно сменилась тягой к гармонии, «к гармонической красоте, к аполлонизму» (Н. Бердяев), в общественном, научном, художественном сознании возрос интерес к прошлому, к родной старине. Обзор работ, посвященных неоклассицизму,

убеждает в том, что он понимается весьма широко: неоклассицизмом называют и символизм 1910-х гг., и акмеизм; неоклассицистами считают таких разных поэтов, как В. Брюсов, Вяч. Иванов, Вл. Ходасевич, Б. Садовской и др. В работах современных исследователей в качестве синонима термину «неоклассицизм» употребляется понятие «неоклассика». Так, например, в статье О. А. Клинга, посвященной творчеству В. Я. Брюсова, путь поэта трактуется как движение от символизма к *неоклассике*⁶⁴; а Л. А. Колобаева, аналогично понимая брюсовскую эволюцию, называет поэта символистом-*неоклассицистом*⁶⁵.

Опираясь на работы Г. Ю. Стернина⁶⁶, Т. Н. Красавченко⁶⁷ и др., можно выделить ряд устойчивых черт, присущих художественному тексту, имеющему неоклассицистическую ориентацию. В плане содержания неоклассицистические произведения отличаются постоянным обращением их авторов к истории, мифологии и классической литературе как материалу для ассоциаций с современностью; стремлением писателей гармонизировать действительность, противопоставить «вечные», вневременные ценности тревожной и противоречивой реальности. В формально-стилистическом плане тяга неоклассицистов к гармонии выразилась в повышенном внимании к вопросам «внешней выделки произведения». Особое значение для таких поэтов имели цитата, реминисценция, строфическая, ритмическая, жанровая традиция. Как отмечает Ю. М. Гельперин, у различных поэтов использование классических стихотворных форм преследовало различные цели. У одних эти формы были «наиболее совершенными орудиями для выражения в стихе современности», для других «интерес к классическому стилю связывался с интересом к формам быта и сознания тех эпох, когда происходило формирование этого стиха». Реставрация классической поэтики в творчестве этих авторов (к ним Гельперин относит и Верховского) была одним из способов реставрации определенного стиля жизни и мышления, который рассматривался как воплощение простоты и гармонической цельности⁶⁸. Взгляд на Верховского как на неоклассициста в научном отношении кажется перспективным, требующим дальнейшей разработки.

Не получило пока всестороннего освещения и филологическое наследие Верховского. Ученого называют «редким знатоком и углубленным исследователем» пушкинской эпохи⁶⁹, его статья о Гумилеве, уже не раз оказывающаяся в поле зрения современных филологов, названа Н. А. Богомоловым одной из самых тонких работ о поэте⁷⁰. Однако далее общих (пусть и весьма высоких) оценок рассмотрение его научной деятельности не идет. Литературоведческие работы Верховского, до сих пор сохраняющие научное значение, могут представлять интерес и как один из возможных контекстов его лирики.

Все сказанное убеждает в необходимости монографического исследования научного и художественного творчества Ю. Н. Верховского.

Объектом исследования являются филологические труды и стихотворения Верховского, относящиеся к 1900-м – 1920-м годам. Именно в этот период происходило творческое становление Верховского, вырабатывались его научно-критическое взгляды, складывалось поэтическое мировоззрение.

Предмет исследования – историко-культурный контекст творчества Ю. Н. Верховского, филолога и поэта.

Цель нашей работы состоит в том, чтобы рассмотреть в единстве научное и поэтическое творчество Ю. Н. Верховского. Поставленная цель предполагает решение следующих задач:

- Дать аналитический обзор филологических работ Верховского, посвященных актуальным проблемам текстологии, теории и истории литературы, теории и практики художественного перевода.
- Изучить жанрово-стилевые особенности, образный строй лирики Верховского 1900-х – 1920-х гг. и выявить неоклассицистические тенденции в творчестве поэта.
- Исследовать творческие связи Верховского с теми его предшественниками и современниками, чьи художественные искания были ему наиболее близки.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Ю. Н. Верховский принадлежал к сформированному символистской культурой типу творцов, совмещавших поэтическое творчество с научной деятельностью. Филологические интересы Верховского были связаны с разными областями науки о литературе (текстологией, библиографией, теорией и историей литературы), однако, несмотря на отмеченную широту, они не выходили за пределы поэзии XIX – нач. XX вв. и в основном фокусировались вокруг проблем традиций и новаторства.
2. Историко-литературные работы Верховского о поэтах пушкинской поры, основанные на собранном им самим архивном материале, не утратили источниковедческое значение и по сей день. Типология поэтического творчества, разработанная Верховским на материале поэзии классиков (А. Дельвиг, Е. Баратынский, Н. Языков) и современников (А. Блок, Н. Гумилев, Ф. Сологуб, В. Брюсов), явилась частью стиховедческих штудий первой трети XX в., неразрывно связанных со становлением поэтики как науки. Предложенная Верховским концепция «классического символизма» предвосхитила современные представления о неоклассицизме.
3. Переводы Верховского находились в русле художественных исканий первой трети XX в. В переводческой деятельности Верховский реализовал близкую ему мысль о единстве литературного процесса, о неразрывной связи русской литературы с западноевропейскими литературами, с мировой художественной культурой. Художественный перевод, связанный как с аналитическими способностями, так и с поэтическим даром, стал той гранью творчества Верховского, которая позволяет увидеть в нем одновременно и ученого, и поэта.
4. Верховский-поэт находился в поле притяжения двух эстетических систем – символизма и неоклассицизма. «Скольжение» между двумя обозначенными «полюсами» обусловило проблематику и поэтику «Разных стихотворений». Специфику «Идиллий и элегий», а также первого тома «Стихотворений...» определила ориентация на классическую поэтику. Сборник «Солнце в заточении» свидетельствовал о том, что Верховский-поэт оставался одним из наиболее последовательных «классицистов эпохи символизма».

5. Ближайшим контекстом поэзии Верховского-неоклассициста являлись его филологические труды. Верховский, теоретик стиха, различал поэта-«певца», поэта-«пластика», поэта «мысли и слова», Верховский-лирик идентифицировал себя с одним из указанных типов поэтов – поэтом-«певцом». «Певцом», неразрывно связанным с мифологическими Паном, Дафнисом, Орфеем, Арионом, он оставался и в идилиях, и в эпиграммах, в которых доминировали «пластика» или «слово».
6. Верховский-поэт, стремясь постичь природу собственного поэтического дара, обращался к опыту как предшественников, так и современников. Стилизуя свои стихи под лирику поэтов пушкинской поры, он не только учился у классиков, но и экспериментировал со стихотворной формой, воспринимая «полное вживание в чужую поэтику» как литературную игру. Вступая в диалог с А. Блоком и Вяч. Ивановым, Верховский самоопределялся как поэт.

Научная новизна работы, таким образом, определяется новизной вводимого в научный оборот материала, в том числе и архивного, а также обусловлена подходом, позволяющим увидеть в единстве филологическое и поэтическое творчество ученого и поэта. Впервые представлен весь спектр научных интересов Верховского-филолога, результаты его работы показаны в связях с литературоведческими штудиями первой трети XX в.; впервые четыре известных сборника и примыкающие к ним стихотворения и поэмы рассмотрены в контексте неоклассицистических исканий 1910-х – 1920-х гг.; сделана попытка сопоставить поэзию Верховского с творчеством его предшественников и современников.

Методология исследования опирается на фундаментальные труды в области поэтики текста (М. М. Бахтина, М. Л. Гаспарова, Б. О. Кормана Ю. М. Лотмана, З. Г. Минц, И. П. Смирнова, М. М. Гиршмана, И. В. Фоменко); на работы, посвященные жанровому и стилевому своеобразию литературы серебряного века, (Н. А. Богомолова, Ю. М. Гельперина, Е. В. Ермиловой, Л. А. Колобаевой, А. В. Лаврова, Д. Е. Максимова, Н. И. Неженца, Н. О. Осиповой, Т. В. Саськовой, Р. Д. Тименчика, А. Ханзена-Леве, Э. Г. Эткинда), проблеме традиции и новаторства в поэзии этого периода (А. П. Авраменко,

Л. К. Долгополова, О. А. Клинга). В диссертации использованы историко-типологический, структурно-семантический и мотивный методы литературоведческого анализа.

Теоретическая значимость диссертации состоит в уточнении смыслового диапазона понятия неоклассицизм 1910-х – нач. 1920-х гг.; теоретическое значение исследования связано также с обобщением результатов работы Верховского-филолога в области теории литературы.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее материалы и выводы могут быть использованы в общих школьных и вузовских курсах истории русской литературы XX века, при разработке спецкурсов и семинаров по поэзии серебряного века, литературной критике и литературному краеведению.

Апробация работы состоялась в докладах на Международных научных конференциях «VIII Виноградовские чтения» (Москва, 2004), «Пятые Майминские чтения: Забытые и “второстепенные” критики и филологи XIX – XX веков» (Псков, 2004), «Пушкинские чтения – 2005» (Санкт-Петербург, 2005), «Художественный текст и культура» (Владимир, 2005), Областной научно-практической конференции «Документально-информационные коммуникации и их функционирование в современной среде» (Пермь, 2005), Межрегиональной научно-практической конференции «Образование в культуре и культура образования» (Пермь, 2003), итоговых научно-практических конференциях студентов и аспирантов Пермского государственного педагогического университета (2004, 2005). Материалы исследования обсуждались на аспирантском семинаре в ПГПУ (2005), использовались в учебных курсах «История русской литературы XX века», «Региональный компонент в истории русской литературы XX века» в Пермском государственном институте искусства и культуры.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, примечаний, библиографического списка, включающего 190 наименований. Общий объем работы составляет 225 страниц.

ГЛАВА 1. Ю. Н. ВЕРХОВСКИЙ-ФИЛОЛОГ

Научные интересы Верховского-филолога были сопряжены с широким кругом текстологических вопросов, актуальных проблем теории и истории литературы. В данной главе мы предпринимаем аналитический обзор его основных филологических работ 1900-х – 1930-х гг. В первом параграфе речь идет об архивных разысканиях ученого, ставших основой его историко-литературных исследований; во втором – всестороннее освещение получает разработанная им типология поэтического творчества, в третьем – Верховский предстает как активный участник дискуссий о судьбе символизма, в четвертом – рассматриваются историко-литературные аспекты его переводческой деятельности.

1.1. Историко-литературное значение текстологических работ

Ю. Н. Верховского 1900-х – 1930-х гг.

Особое место в филологическом наследии Верховского занимают собранные им архивные материалы о жизни и творчестве Е. А. Баратынского, А. А. Дельвига («Е. А. Баратынский. Материалы к его биографии. Из Татевского архива Рачинских», 1916; «Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные», 1922). Эти работы интересны не только в плане изучения творчества названных авторов, но и как важный вклад в развитие русской текстологической науки.

«Е. А. Баратынский. Материалы...» представляют распечатку архивных документов, собранных Верховским в 1908 г. во время поездок в Смоленскую, Тамбовскую, Казанскую губернии и г. Симбирск. Отчеты о проделанной работе печатались в «Известиях Императорской Академии Наук»⁷¹. Результаты экспедиций получили высокую оценку специалистов, следствием чего стало решение о публикации материалов в академическом издании. Обработка документов заняла несколько лет. Уже подготовленные к печати, в течение некоторого времени они лежали «без движения» и увидели свет только в 1916 г. Сравнив опубликованный материал с «Отчетами»,

можно убедиться в том, что в книгу вошло далеко не все, что исследователь привез из экспедиций.

«Е. А. Баратынский. Материалы...» включают в себя стихотворения, письма, а также различные документы, относящиеся как к жизни поэта, так и к эпохе после его смерти, характеризующие его современников и членов семьи. Публикуя «Материалы...», Верховский продолжал дело, начатое Сергеем Александровичем Рачинским, племянником Е. А. Баратынского, который впервые обнародовал семейные архивы поэта, издав в 1899 г. первый «Татевский сборник». Собранный Верховским материал сразу же – еще в период своего временного хранения в Первом Отделении библиотеки Академии Наук – был востребован исследователями, в частности, при издании «Академической библиотекой русских писателей» двухтомника Е. А. Баратынского (1914 – 1915). В предисловии к данному изданию редактор и автор примечаний М. Л. Гофман писал: «Главными хранилищами автографов и копий являются архивы: Казанский, Татевский и архив Мары, которыми мы пользовались, благодаря любезности и трудам Ю. Н. Верховского, доставившего поименованные архивы в Академию Наук»⁷².

Книга о Баратынском получила высокую оценку в отзывах профессоров Б. А. Кржевского и С. П. Обнорского, написанных в связи с избранием Ю. Н. Верховского в апреле 1918 г. профессором кафедры истории русской словесности Пермского университета⁷³. Профессор Обнорский замечал, что публикуемый в книге о Баратынском материал собран самим Верховским. Рецензент подчеркивал обстоятельность и точность прилагаемого к документам комментария, аналитический характер вводной статьи. Обнорский, указав на принадлежность Верховского к школе академика А. Н. Веселовского, замечал, что преемственная связь с идеями великого ученого, значимая сама по себе, приобрела особую ценность в работах современного исследователя, занимающегося изучением новой русской литературы⁷⁴. Профессор Б. А. Кржевский считал предпринятое Верховским издание рукописей образцовым, «обеспечивающим за ним

(Верховским – С. З.) право на видное место среди исследователей по новейшей русской литературе»⁷⁵. Он отмечал «тищательную научную разработку» публикуемых документов; «гибкость научного метода автора, руководствующегося в своих изысканиях об отдельных писателях широкими теоретическими интересами»⁷⁶. Рецензент, специалист по испанской и французской литературе, обращал внимание на умение Верховского «критически обследовать иностранный текст»; «хорошее понимание французской стилистики и большую чуткость к своеобразию несколько условного французского эпистолярного стиля наших 30-х – 40-х годов»⁷⁷. Б. А. Кржевский подчеркивал также, что описание рукописей выполнено с «большим вкусом и любовью к каждой мелочи изучаемой эпохи», что дает читателю возможность «почувствовать <...> индивидуальность каждого автографа». В заключение рецензент утверждал, что новый материал, введенный Верховским в научный оборот, позволяет «во многом пересмотреть оценки творчества Баратынского»⁷⁸.

Установки А. Н. Веселовского – учитывать факты, относящиеся не только к поэту, но и к его окружению, к эпохе, его сформировавшей, объяснить творчество поэта его биографией – были реализованы на стадии сбора материала и его первичного осмысливания. Отсюда весьма лаконичные, но, как кажется, далеко не случайные замечания, вроде того, к примеру, что сопровождали публикацию биографии Александра Андреевича Баратынского, дяди поэта: «Эти живые и свежие страницы, интересные для историка в бытовом отношении, вводят нас в атмосферу фамильных преданий – с веянием своеобразной поэзии и некоторой таинственности, которая, думается, должна была произвести известное впечатление на восприимчивую душевную природу Е. А. Боратынского, конечно, знакомого с этими преданиями»⁷⁹. Из того же ряда – замечание по поводу письма, в котором Е. А. Баратынский сообщал матери об исключении его из Пажеского корпуса: «Это простое письмо должно многое подсказать исследователю смутного и тяжкого пролога жизненной драмы поэта»⁸⁰.

В научной обработке публикуемого материала Верховский опирался на свой опыт участия в «Русском биографическом словаре». Для этого издания им были написаны статьи о представителях пушкинской эпохи – Д. А. Смирнове⁸¹, С. А. Соболевском, В. С. Сопикове⁸². Данные статьи в том или ином виде вошли в сопровождавший документы комментарий.

Публикуя совсем не известные или же не учтенные ранее редакции известных стихотворений, а также письма (большей частью на французском языке, 43 письма из 51 печатались впервые), Верховский решал текстологические задачи. Его интересовала история текста, он выявлял и анализировал разнотечения, уточнял датировки, нередко вступая в полемику со своими предшественниками. Так, по поводу обнаруженного в «красном сафьяновом альбомчике» стихотворения «Как взоры томные свои...» Верховский замечал, что это – первоначальная редакция стихотворения «Новинское», посвященного Пушкину⁸³. Публикатор обращал внимание на то, что «характерная поправка» – замена слова «тонкий» на «чудный» в строке «Сей чудный [тонкий] сон воображенья», принадлежавшая самому Е. А. Баратынскому, оказалась отмененной при печатании в четвертом издании сочинений поэта. Верховский датировал рассматриваемую редакцию второй половиной 1820-х годов, а не 1837 или 1842 гг., к которым обычно относили произведения, вошедшие в «Сумерки»⁸⁴.

Научный интерес представляют текстологические наблюдения Верховского, касающиеся обнаруженных им в архиве Баратынского автографов М. Ю. Лермонтова. Исследователь опубликовал черновые автографы стихотворений «Посреди небесных тел», «И скучно, и грустно...», «Портрет светской женщины», «Погиб поэт – невольник чести». Он отмечал, что публикация Татевского архива, начатая в 1858 г. «Библиографическими Записками», была избирательной и не отличалась необходимой тщательностью (приводились «некоторые варианты черновиков, но далеко не все: многое, имеющее существенное значение, не приведено вовсе <...>»⁸⁵. Стихотворение «Погиб поэт – невольник чести» было воспроизведено

«Библиографическими Записками» «чрезвычайно неточно, варианты приведены только наиболее крупные и легко читаемые»⁸⁶. Заметив, что ему уже приходилось писать по данному поводу и сославшись на опубликованную ранее собственную заметку, посвященную черновому автографу стихотворения Лермонтова на смерть Пушкина, Верховский указывал: «Теперь мы даем полную транскрипцию Татевского черновика. Он написан на толстой, матовой, довольно грубой писчей бумаге голубоватого цвета, но сильно пожелтевшей. Напомним, что от второй половины листа сохранилась только верхняя часть; ниже лист оборван, но более или менее аккуратно, как бы не случайно. Это дает возможность предположить, что на том же листе, м. б., следовало позднейшее окончание стихотворения»⁸⁷. Опубликованный Верховским черновой вариант стихотворения Лермонтова «И скучно, и грустно...» также включал «ряд первоначальных вариантов, не вошедших в издания сочинений Лермонтова»⁸⁸.

Книга «Е. А. Боратынский. Материалы к его биографии. Из Татевского архива Рачинских» содержала и ряд первопубликаций. Среди них – стихотворение Н. М. Языкова «Увенчанный и пристыженный Вами»:

Н. М. Языков

Увенчанный и пристыженный Вами,
Благодарить не нахожу я слов;
Скажу одно: меж царскими венцами
Невиданно прекраснейших венцов!
Пусть лаврами украшен я не буду,
Пусть сей венец поэту в шутку дан;
Но ваш Казак, я вечно не забуду,
Как пощутил со мной мой Атаман.

Н.Я.⁸⁹

В комментарии, сопровождавшем публикацию, Верховский писал: «Автограф из коллекции С. А. Рачинского, № 29. Написано без помарок на поперек сложенном куске желтоватой негладкой бумаги. Под стихотворением небрежно написанная монограмма, составленная из Н. и Я. – Сбоку, на загнутом крае бумаги карандашом, рукою С. А. Рачинского

обозначено: Языков. Насколько нам известно, это стихотворение в печати не появлялось»⁹⁰.

Верховский ввел в научный оборот и стихотворение Баратынского «Я был любим, твердила ты»⁹¹. Однако опубликовал его первым М. Л. Гофман в Полном собрании сочинений поэта (1914), вышедшем двумя годами ранее книги Верховского.

Как текстолог Верховский продолжал заниматься творчеством Баратынского и в 20 – 30-е гг. В РО РГБ имеется составленный им развернутый план издания сочинений Е. А. Баратынского. В плане указывались цели и тип издания, его объем и состав, принципы расположения материала. Адресованный широкому кругу читателей двухтомник (2 тома по 20 печатных листов каждый) должен был включать, помимо расположенных в хронологическом порядке художественных произведений, статьи, переводы, письма поэта. Часть документов составитель был намерен опубликовать впервые. Верховский планировал открыть издание вводным очерком о жизни и деятельности автора. Комментарии, по его мнению, должны были носить «биографический и реальный характер», кроме того, содержать «краткие сведения текстологические, историко-литературные и библиографические»⁹².

В статье «Все здесь были бы рады Вас видеть» Вл. Муравьев сообщает, что собрание сочинений Баратынского было заказано Верховскому издательством «Academia» в начале 30-х годов; Верховский брал на себя текстологическую работу, комментирование, написание вступительной статьи⁹³. Муравьев приводит выдержки из отзыва Д. Д. Благого на представленный Верховским в 1936 году Первый том Полного собрания сочинений поэта. В отзыве Благого подготовленное собрание сочинений Боратынского получало высокую оценку как «плод длительного и добросовестнейшего труда лучшего у нас знатока биографии и творчества этого поэта»⁹⁴. То, что работа Верховского так и осталась неопубликованной, Муравьев связывает с ликвидацией в 1937 году издательства «Academia».

Хранящиеся в научном архиве музея-усадьбы «Мураново» им Ф. И. Тютчева варианты и гранки «Примечаний к “Полному собранию стихотворений Баратынского”, готовящемуся к печати Ю. Н. Верховским в 30-ых гг., не вышедшему в свет», возможно, как раз являются примечаниями к Первому тому «Полного собрания сочинений...». Из документов следует, что Верховский планировал включить в собрание сочинений стихотворения, опубликованные в прижизненных сборниках поэта (в хронологическом порядке), стихотворения, напечатанные Баратынским, но не вошедшие в собрания 1835 и 1842 гг., посмертные стихотворения, стихотворения, написанные Баратынским совместно с другими поэтами и, наконец, стихотворения, приписываемые Баратынскому. Весьма обширные комментарии Верховского имеют текстологический и реальный характер.

Как замечает Муравьев, если бы «Полное собрание сочинений Е. А. Баратынского» под редакцией Ю. Н. Верховского осуществилось, «мы имели бы, безусловно, образцовое в части текстологической издание»; «текстологически достоверного Баратынского нет до сих пор»⁹⁵.

Без участия Верховского в 1936 году в серии «Библиотека поэта» было издано «Полное собрание стихотворений Баратынского» (в 2 томах) (редакция, комментарии и биографические статьи Е. Купреиновой и И. Медведевой; вступительная статья Д. Мирского). Составители лишь дважды упомянули его книгу в примечаниях⁹⁶. Не увидела свет и подготовленная Верховским монография о Баратынском. О ней он сообщал, к примеру, М. А. Цявловскому. В письме от 16 апреля 1935 г. Верховский писал: «Мой Баратынский будет печататься здесь, в Ленинграде. Завтра собираюсь в здешнюю Academia»⁹⁷. О том же (только без прежней надежды) – в письме, написанном пятью годами позже (20 января 1940 г.): «Договор, ожидаемый без большой уверенности, от Чагина – на монографию о Баратынском, тоже предложенную правлением Союза. Чагин относится положительно (подчеркнуто автором – С. З.), только, я думаю, что речь пойдет о 41-м году,

отсюда моя неуверенность. А по существу раньше как к 41 году нельзя и браться. Так с Боратынским»⁹⁸.

В письме к тому же адресату от 2 февраля 1940 автор сетовал: «Чагин все не приезжает, а писать к нему нет смысла. Вокруг Боратынского читаю в Пушкинском Доме письмо за письмом, а дома – «Московский наблюдатель» (журнал славянофильской ориентации, одним из главных сотрудников которого был Баратынский – С. З.), о котором чепуха написана Медведевой, Куприяновой и прочими»⁹⁹.

В архиве ГАХН, сотрудником которой Верховский являлся, сохранились тезисы его доклада «Неизданное стихотворение Боратынского и несколько наблюдений над мотивами его поэзии», прочитанного 10 апреля 1925 г. Речь шла о стихотворении «Вот верный список впечатлений...». Верховский называл источник документа (тетрадка свояченицы поэта Софьи Львовны Путята), высказывал свои соображения относительно его датировки (1833 – 1835), замечал, что, «несмотря на беловой характер автографа», стихотворение может рассматриваться и как «первоначальный набросок»¹⁰⁰. Докладчик подчеркивал, что данное произведение имеет «самостоятельное и характерное значение» в разработке поэтом принципиального для него мотива «отхода от поэзии»: «<...> это первое гармоническое разрешение данного мотива»¹⁰¹.

В тексте доклада, находящемся в научном архиве музея-усадьбы «Мураново», содержится следующие уточнение. По мнению исследователя, вводимое им в научный оборот стихотворение могло стать своеобразной «антитезой» стихотворению «Бывало, отрок, звонким кликом...», которое в издании 1835 г. завершало мотивный ряд, связанный с темой «отхода от поэзии». Верховский подчеркивал, что в стихотворении «Вот верный список впечатлений...» «дается как бы некий относительно-оптимистический корректив к соответствующему эпилогу» (стихотворению «Бывало, отрок, звонким кликом...» – С. З.), «знакомые нам частные пессимистические мотивы: забвение – свет – желание покоя – самозаключенность

уединившейся личности – бесчувственные люди и судьба – находят умиротворенное выражение, и сливающийся с ними самый лейтмотив неожиданно получает высокий и бодрый выход»¹⁰².

Доклад представляет интерес не только с точки зрения текстологии. Обращают на себя внимание рассуждения Верховского о пронизывающих всю лирику поэта «рядах последовательно развивающихся мотивов», к числу которых он относил «ряды, связанные с мотивами: поздний пыл, подражание, художник и искусство, поэт и поэзия, самохарактеристика поэта, отход от поэзии»¹⁰³. Отмеченный фрагмент рукописи отсылает к «Исторической поэтике» А. Н. Веселовского, к трактовке мотива как устойчивого элемента текста и позволяет увидеть «метод академика Веселовского» в действии. Верховский демонстрировал здесь научную продуктивность столь популярного сегодня мотивного анализа, позволяющего связать отдельно взятое художественное произведение с творчеством поэта в целом и с более широким литературным контекстом.

Заметив, что «все его (Баратынского – С.З.) книги, несомненно, выпускались им не по побуждениям сколько-нибудь внешним, а в силу внутренней органической потребности»¹⁰⁴, Верховский указывал на связь между известными стихотворными сборниками поэта и этапами его жизненного пути. Здесь имеет смысл обратить внимание на то, что исследователь «разводил» такие понятия, как биография литератора и «лирическая автобиография поэта». Согласно его рассуждениям, они соотносятся друг с другом, но тождественными друг другу не являются. Выстраиваемые им «лейтмотивные ряды» имели отношение прежде всего к «лирической автобиографии поэта». Ее трактовка в рассматриваемом докладеозвучна как научным разработкам современников Верховского (Ю. Тынянов, Г. Винокур, Л. Гинзбург), так и базирующимся на них (разработках – С.З.) современным представлениям об авторе и герое (Ю. Лотман, Б. Корман).

В книгу «Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные» (1922), как и в книгу о Баратынском, вошли документы, привезенные Верховским из научных поездок в 1908, 1916 гг. Характеризуя их, Верховский указывал: «Материалы эти – частью неизданные, частью бывшие в печати, но не вошедшие ни в одно собрание сочинений. Здесь на первом плане – дельвиговские тексты: стихотворения и журнальные статьи, письма и деловые бумаги. Далее – письма и другие документы, обращенные к Дельвигу или его касающиеся. В виде приложения дано несколько комментариев к отдельным стихотворениям, преимущественно – лицейской поры. Наконец – примечания к печатаемым текстам»¹⁰⁵. По словам самого Верховского, среди прочих представляют интерес материалы, «характеризующие сферу служебных отношений Дельвига в Публичной Библиотеке» (напряженные отношения с А. Н. Олениным, история увольнения поэта со службы). «Здесь многое бросает свет на целый период биографии Дельвига»¹⁰⁶, – замечал Верховский. Опираясь на находившееся в его распоряжении документы, он высказывал предположение, что причиной служебных неприятностей могла стать известная поездка Дельвига в Михайловское к опальному Пушкину.

В книге «Е. А. Боратынский. Материалы...» комментарий был реальным и текстологическим. В книге «Барон Дельвиг. Материалы...» предметом комментирования являлись важнейшие, по словам Верховского, аспекты произведения – «история текста, история мотивов и история поэтических родов»¹⁰⁷. К сохранившим свои позиции реальному и текстологическому комментарию прибавлялось комментирование интертекстуальных связей произведения, «проводниками» которых выступали жанр и мотивная структура. Верховский считал «работу внешней выделки произведения» и «осознание преемственной связи с художественным прошлым» характерными приметами Дельвига. В том и в другом случае, полагал исследователь, обнаруживается Дельвиг-теоретик, «связанный с воззрениями ученых своей эпохи», и «Дельвиг-филолог с

известным запасом классических чтений и с определенным специфическим вкусом и выбором»¹⁰⁸. Комментатор очерчивал круг привлекаемых поэтом источников «теоретической литературы», понимая под последней известные в начале XIX века руководства по поэтике и переводы античных авторов. Так, комментируя идиллию А. А. Дельвига «Тихая жизнь», Верховский подробно останавливался на различных редакциях произведения, сравнивал их между собой, фиксировал разнотечения и т. п. Основное содержание комментария – аргументация положения: «Тихая жизнь» занимает видное место в длинной цепи произведений русской поэзии, дающих разработку «горацианского мотива». В качестве аргументов приводились фрагменты из Кантемира, Тредиаковского, Державина. Упоминались В. Капнист и И. М. Долгорукий. Мотивы «Тихой жизни» прослеживались в других произведениях Дельвига («Домик», «Моя хижина»)¹⁰⁹.

Верховский собирался издать «Стихотворения барона Дельвига». Он хотел «дать первое полное собрание поэтических произведений этого “малого классика”»¹¹⁰. По типу – «в отношении <...> критического аппарата, вариантов и комментария» – это издание должно было быть аналогично изданию собрания сочинений Баратынского, которое пытался осуществить Верховский. Издание предполагало включать в себя «кроме известных произведений, <...> 45 пьес, не входивших в прежние собрания сочинений Дельвига и одно до сих пор не изданное действие трагедии Лонж-Пьера “Медея”, переведенное Дельвигом»¹¹¹. Верховский был намерен привлечь «полностью почти исчерпывающее собрание автографов Дельвига, поступившее в библиотеку Пушкинского Дома при Академии Наук СССР»¹¹². В издании должен был быть «указатель стихотворений по поэтическим родам», за ним должны были следовать указатели хронологический и алфавитный. Предполагалась «вводная статья – биографическая и историко-литературная». Как и «Собрание сочинений Е. А. Боратынского», «Стихотворения барона Дельвига» должны были ориентироваться на широкий круг читателей. Как и «Собрание

стихотворений Е. А. Баратынского», «Стихотворения барона Дельвига» остались лишь в планах составителя.

В книгах о Баратынском и Дельвиге слышны отзвуки тех представлений о них, которые высказаны во вступительной статье к антологии «Поэты Пушкинской поры», написанной в 1914, опубликованной в 1919 г. О ней разговор пойдет в следующем параграфе. Здесь лишь ограничимся несколькими примерами, подтверждающими связь посвященных Дельвигу и Баратынскому источниковедческих трудов с принадлежавшей Верховскому общей концепцией их творчества. Так, обнаружив в Татевском архиве Рачинских не известное прежде стихотворение «Я был любим, твердила ты» (1825), Верховский подчеркивал, что оно «обращает на себя внимание шутливостью тона и куплетной формой, чрезвычайно редкой у Баратынского»¹¹³. Данное наблюдение отсылает к соответствующему пассажу вступительной статьи к «Поэтам пушкинской поры», в котором автор утверждал, что, несмотря на наличие у Баратынского двух-трех стихотворений песенного склада, он поэт мысли, «Гамлет-Баратынский», по определению А. С. Пушкина¹¹⁴. Анализируя письма Е. А. Баратынского, Верховский подчеркивал его умение облекать свои чувства в «тонкие» и «простые» слова. Эта способность, согласно рассуждениям исследователя, отличает и Баратынского-поэта, чья ясность словесного выражения адекватна переживанию¹¹⁵.

Комментируя идиллию Дельвига «Тихая жизнь», Верховский полемизировал с критиком XIX в. В. П. Гаевским, замечавшим, что «отличительный характер» поэта обнаруживается в его склонности к идиллии. Верховский не оставил это замечание без внимания, так как оно противоречило его пониманию Дельвига. Верховский полагал, что у Дельвига-поэта форма, жанр стихотворения «первичны». Дельвиг не облекал свой жизненный идеал в форму идиллии, это идиллия формировалась его жизненный идеал, особенности мироощущения поэта. Данный

комментарий отсылал к разработанной исследователем типологии поэтического творчества и представлениям о Дельвиге как о поэте-мастере.

Верховский, стремившийся к максимальной точности в изложении и освещении литературных фактов, был нетерпим к разного рода ошибкам, содержавшимся в работах коллег. В дневниковых записях А. А. Блока, датированных 26-м декабря 1911 г., отмечено, что Верховский «ругал» В. Я. Брюсова (опубликовавшего статью о Е. А. Баратынском в Энциклопедическом словаре под редакцией Брокгауза и Эфрана) за «небрежное отношение к мелким фактам биографии Баратынского»¹¹⁶. О высокой требовательности Верховского к работам источниковедческого характера свидетельствовала рецензия на «Источники словаря русских писателей» С. А. Венгерова, «дающего библиографию всего, написанного до конца XIX в. о русских писателях»¹¹⁷. Выявленные Верховским недочеты касались неполноты библиографических списков, отсутствия в них известных исследований; ошибок в написании имен и фамилий авторов, названий их произведений: «Даже в литературе об А. А. Дельвиге, – замечал рецензент, – пропущена большая работа В. Рыбинского («Филологические Записки», 1896, I, III). <...> Книга стихотворений А. Д. Ильинского озаглавлена «Опыты в антологическом роде», а не «Опыт». Биограф и издатель Д. В. Давыдова – небезызвестный знаток А. О. Круглый, а не Круглов. Наконец, переводчик «Песни о Роланде» гр. де-ла-Барт зовется Фердинанд Георгиевич, а не Александрович». Данная рецензия свидетельствует о высоком профессионализме Верховского, позволяет говорить о нем как о специалисте-библиографе.

Говоря о Верховском-текстологе, следует заметить, что в 1920-е гг. он работал над подготовкой к печати собрания сочинений А. С. Пушкина, в частности, ему принадлежит редакция текста пушкинских «Сказок»¹¹⁸. В его редакциях, с его примечаниями и вступительной статьей «Академия» выпустила «Воспоминания» А. П. Керн (1929), а ГИЗ – «Избранное» К. Ф. Рылеева (1928) и антологию «Поэты-декабристы» (1926).

Верховский посвятил свою книгу о Дельвиге памяти А. А. Шахматова. Он писал: «Для меня – глубоко лично – вся работа над Дельвигом, а с нею и душа этой книги, тесно связана с прекрасным именем Алексея Александровича Шахматова, и закрепить эту связь я решаюсь – посвящением»¹¹⁹. Шахматов стоял у истоков современной отечественной текстологической школы, лучшие традиции которой Верховский продолжал в книгах о Дельвиге и Баратынском. Не случайно, опубликованные в начале XX столетия, они не утратили научную ценность и по сей день являются самой востребованной частью наследия ученого. И сегодня они оцениваются как исследования, которые отличает «монументальность», точность, бережное отношение автора к архивному документу.

1.2. Проблема типологии поэтического творчества в работах Ю. Н. Верховского 1910-х – начала 1920-х гг.

Проблемы типологии поэтического творчества широко обсуждались современниками Верховского, в том числе и теми поэтами, филологами, которые входили в его ближайшее окружение. Говоря о носивших методологический характер научных дискуссиях 1910-х гг., современная исследовательница Е. И. Орлова замечает, что в центре внимания «их участников нередко оказывались вопросы классификации стиха. Так, она подчеркивает, что «Верховский бывал на лекциях Вяч. Иванова по теории стиха еще весной 1909 г.: тогда Иванов говорил о двух типах поэтического стиля: “песенном” и “литературном”»¹²⁰. «Поэтический стиль может быть двух типов: либо песенный, либо литературный. Песня имеет свои собственные законы, которые надо подсмотреть, но если мы не песенники, то мы уже должны быть стилистами»¹²¹, – утверждал Вяч. Иванов.

Впервые свои взгляды на типологию поэтического творчества Верховский изложил в докладе «О мастерстве и импровизации», прочитанном на собрании Общества ревнителей художественного слова в Петербурге (под председательством Вяч. Иванова) 18 января 1912 г. Доклад известен нам не в оригинале, а в обстоятельном изложении В. А. Пяста¹²². О

мастерстве и импровизации Верховский говорил как о двух основах поэтического творчества. Под мастерством он понимал «пластическую и живописную сторону поэзии, главным образом – пластическую, в чем бы эта пластика (в рельефности образов или в выдержанности канонических строф или в строгости рифм) ни выражалась», импровизацию «отождествлял с музыкальной стихией поэзии, с тем, что роднит поэзию с песней»¹²³. Вл. Пяст подчеркивал, что докладчик вел речь не о «процессе творчества», а о результате этого процесса, о стихах как таковых. Верховский настаивал на том, что «даже количество перечеркнутых строчек в автографе не может служить признаком “трудности” той или иной темы для поэта, признаком “импровизационного” или “мастерящего” подхода поэта к ней»¹²⁴. Преобладание в творениях музыкального или пластического элемента позволяло Верховскому считать поэта или импровизатором (как бы трудно песня ему ни давалась), или мастером (как бы «мал» он ни был).

Помимо поэта-«певца» и поэта-«мастера», согласно исследователю, есть третий тип. Автор называл его синтетическим, «типов большего (разрядка автора – С.З.) поэта». Как подчеркивал Пяст, Верховский не ставил «синтетика» выше импровизатора или пластика, его установкой было «не “лучше” или “хуже”, но “так” или “иначе”»¹²⁵. К «импровизаторам» Верховский относил Тассо, Шиллера, к «мастерам» – Данте, к «синтетикам» с «уклоном к мастерству» – Гете, к «синтетикам» «чистым», без уклона, – Байрона.

Свою классификацию докладчик иллюстрировал также образцами из подготовленной им к печати антологии поэтов Пушкинской поры. «Были представлены в примерах» «мастера» – А. А. Дельвиг, М. Д. Деларю, А. Д. Илличевский; «импровизаторы» – Д. В. Давыдов, А. И. Подолинский, Ф. Н. Глинка, А. В. Кольцов, Н. М. Языков. Самой большой группой оказались «синтетики» (Е. А. Баратынский, В. И. Туманский, К. Ф. Рылеев, Д. В. Веневитинов, А. И. Полежаев), в поэзии которых имело место соединение обеих стихий. Пяст замечал, что объединение в один ряд столь

по существу своему разнородных поэтов обнаружило ахиллесову пяту предлагаемой докладчиком классификации. Выделение именно этой группы поэтов и вызвало большее количество нареканий. Верховскому указывали на «логическую ошибку» в установлении вида синтетического как равноправного по отношению к двум другим, в то время как он (вид) должен был относиться к ним как *demus proximum*.

Е. В. Аничков счел классификацию Верховского бесплодной, ибо неудачным был, по его мнению, сам принцип распределения поэтов «по критерию не историко-литературному, но чисто эстетическому». По мнению Е. В. Аничкова, на основании взятых признаков можно классифицировать только произведения, а не поэтов, которые, «как живые личности, не могут служить таким объектом и требуют рассмотрения с подлинных историко-литературных точек зрения»¹²⁶.

Н. В. Недоброво полагал, что третий тип «должен быть установлен не как синтетический, но как самостоятельный, и мог быть определен как интеллектуально-эмоциональный». Согласно его мнению, стихотворения, отличающиеся равновесием всех трех сторон, должны быть исключены из классификации. «Что касается до связи каждого из типов лирики с некоторой совокупностью теоретических приемов, то этой связи было уделено особое внимание и высказывались надежды, что из наблюдений, производимых в этом направлении, можно будет извлечь весьма ценные выводы»¹²⁷.

Как видно, оппонентов не устраивал ни сам принцип классификации, ни стремление Верховского «подверстать» под него все многообразие художественного материала, увидеть в поэте тот или иной тип.

В первом номере «Трудов и дней» (1912) были опубликованы «Мысли о символизме» Вяч. Иванова. Он, ссылаясь на классическую поэтику, представлявшую поэта как живописца, певца и мудреца, утверждал, что поэт-символист, обладая указанным «тройным очарованием», «тройственной певучей властью», должен уметь воздействовать на слушателя так, чтобы душа его (слушателя) пела не в унисон поэту, а своим, ей присущим голосом.

Символическое искусство, как понимал его Вяч. Иванов, – это «соединение по преимуществу», «искусство, обращающее того, кто его воспринимает, в соучастника творения», искусство, тождественное теургии¹²⁸. Вяч. Иванов полагал, что «каждое произведение подлежит оценке с точки зрения символизма»¹²⁹. Автор подчеркивал, что «символизм означает отношение художественного объекта к двойному субъекту, творящему и воспринимающему», из чего следует, что «от нашего восприятия существенно зависит, символическим ли является для нас данное произведение или нет»¹³⁰. Вяч. Иванов настаивал на том, что истинный символизм «есть утверждение экстенсивной энергии слова и искусства»¹³¹.

Статья Верховского «О символизме Баратынского», опубликованная в третьем номере «Трудов и дней» (в том же 1912 г.), являлась ответом на статью Вяч. Иванова. Верховскому, безусловно, импонировало то расширительное толкование символизма, которое имело место в статье мэтра. Оно позволяло связать золотой век русской поэзии с поэзией современной, ввести Баратынского в круг предтеч символистов. Но главное – рассуждения Вяч. Иванова помогли Верховскому определиться с доминантой того типа поэтов, к которому он относил Баратынского. Не равновесие музыки и пластики – абсолютное или с уклоном в ту или другую сторону – но опора на «экстенсивную энергию слова» – вот что оказалось определяющим для поэта-«синтетика». Синтетическая поэзия в классификации Верховского та же, что истинно символическая в трактовке Вяч. Иванова. И та, и другая – поэзия мысли, поэзия слова. Продемонстрируем осуществленную Верховским «транскрипцию» идей Вяч. Иванова.

Вяч. Иванов: «Если, поэт, я умею живописать словом, <...> живописать так, что воображение слушателя воспроизводит изображенное мною с отчетливою наглядностью виденного, и вещи, мною названные, представляются его душе осязательно-выпуклыми и жизненно-красочными <...>. <...> если, поэт, я умею петь с волшебною силой, <...> если я умею

петь столь сладкогласно и властно, что обаянная звуками душа идет послушно вслед за моими флейтами, <...> если, поэт и мудрец, я владею познанием вещей и, услаждая сердце слушателя, наставляю его разум и воспитываю его волю; – но если, увенчанный тройным венцом певучей власти, я, поэт, не умею, при всем том тройном очаровании, заставить самое душу слушателя петь со мной другим, нежели я, голосом, не унисонном ее психологической периферии, но контрапунктом ее сокровенной глубины, – петь о том, что глубже показанных мною глубин и выше разоблаченных мною высот, – если мой слушатель – только зеркало, только отзвук, только приемлющий, только вмещающий, – если луч моего слова не обрывает моего молчания с его молчанием *радугой тайного завета*: тогда я не *символический поэт...*» (курсив Вяч. Иванова – С.З.)¹³²

Верховский: «Когда поэт, как бы закрыв глаза, весь отдается певучей силе, он одного ждет от своих творений: *dulcia sunt*, – и тогда слово его – песня и молитва. Когда поэт, как бы не слыша – не слушая, широко раскрывает глаза свету и цветам, и образам, служит, живописуя, силе творящей, он желает от своего творения, чтоб оно было *ut pictura*, – и тогда слово его – образ и заклинание. Когда поэт, и видя и слыша <...> проникается силою, дающей познание, он жаждет своими творениями высказать в полноте тайну, им познаваемую, – и тогда слово его звучит песней и сияет образом, но хочет только – быть словом; оно – и молитва, и заклинание, но прежде всего – исповедание. Если поэт – символический, то песней его другой воспоет свои молитвы, его образами выразит свои заклинания, его словами выскажет свое исповедание: тройное очарование. Итак, соответственно трем основным силам – три стихии творчества; несомненно – три и несомненно – органически различные»¹³³.

Характеристика поэта мысли сопровождалась у Верховского рядом уточняющих оговорок: «В господстве мысли, конечно, только главное свойство этой поэзии. Рядом с верностью ума, своеобразием мысли стоит верность чувства, сильного и глубокого; рядом с ясностью – стройность и

вкус, рядом с точностью выражения – гармония»¹³⁴. «Такова эта поэзия, это искусство слова, которое “звучит песней и сияет образом”, но хочет только – быть словом»¹³⁵.

Окончательный вид разработанная Верховским типология приняла во вступительной статье к антологии «Поэты пушкинской поры» (1914, 1919), в основе которой лежали доклад «О мастерстве и импровизации» и статья «О символизме Боратынского». Опираясь на известные высказывания А. Н. Веселовского о том, что историю русской литературы следует строить на прочном теоретическом фундаменте, Верховский замечал: «Истории русской литературы в этом подлинном смысле пока не существует и не может существовать за отсутствием или недостаточностью подготовительных работ – как по собиранию фактического материала, так и по теоретическому разбору специальных вопросов в данной области»¹³⁶. Его вступительная статья соединяла «историю литературы» с «теорией литературы». На материале поэзии пушкинского круга, которая мыслилась автором как «нечто многообразное и во многообразии цельное и едино»¹³⁷, он предполагал сформулировать принцип поэтики. Под поэтикой он понимал как «совокупность художественных методов и технических приемов, так и систему, теоретически обосновывающую искусство поэзии, наконец, итоги поэтического, творческого самоопределения художника слова»¹³⁸.

Предлагаемая Верховским типология опиралась на идущие от классических поэтов и разделяемые А. Н. Веселовским представления о древнейшем синкретизме поэзии, соединяющей музыку, пластику, слово, и на представления Веселовского об эволюции поэзии – о ее историческом развитии от певца к поэту. Отправной точкой в рассуждениях Верховского стал известный ход мысли автора «Исторической поэтики»: «Хор выделяет певцов; <...> певец перестает перениматъ, начинает учиться; за народной песней следует профессиональная, за профессиональной, унаследованной – художественная, личная. <...> Поэт прямо идет от певца <...>; поэт-певец – древнейший тип художника слова. На следующей уже ступени стоит

изначала сознательный служитель искусства слова, профессионал, поэт-«мастер», которому «надлежит и сознательно применять поэтику, унаследованную, и дальше творить ее, стремясь к совершенству в художественном выявлении своей творческой силы, то есть придавая этому выявлению возможно законченную форму: идеал формальный, пластический»¹³⁹. Выстраиваемый Верховским ряд завершал поэт мысли: «<...> непосредственный поэт, тронутый самосознанием, эволюционируя в сторону канона, мог утверждать свою индивидуальность не только самоуглублением певца, не только созерцанием пластика, но и <...> чисто словесным (не музыкальным, не образным) выражением мысли <...>»¹⁴⁰. Поэт-«певец» находится во власти музыкальной стихии, в творчестве поэта-«мастера» доминирует пластическое (образное) начало, в творчестве поэта «мысли» господствует слово, стремящееся быть адекватным высказываемому переживанию.

Различия поэтов «песни», поэтов «образа» и поэтов «мысли», Верховский не исключал соприсутствия разных стихий в пределах творчества одного поэта, если этот поэт, к примеру, – Пушкин. Совмещение разных начал в рамках одного произведения не отменяет, как полагал исследователь, их восприятие в качестве доминанты того или иного типа творчества. Автор настаивал на возможности классифицировать на основе тех или иных принципов поэтики не только стихи, но и поэтов, ибо считал, что «сознание каждого из них есть нечто цельное и единое, как один opus»¹⁴¹.

Итак, продолжая намеченный А. Н. Веселовским ряд (поэт-певец, поэт-мастер), Верховский включил в него поэта мысли и находил данные типы в границах одной литературной эпохи – в поэзии Пушкинской поры. Последнее следует подчеркнуть особо. Веселовский вел речь об исторически складывавшихся типах поэта-«певца», поэта-«мастера». Верховский, не противопоставляя их друг другу как простое (примитивное) / сложное, вел речь о сосуществовании равных по своей эстетической ценности типах поэтов в пределах одного исторического периода.

Главою поэтов-«певцов» Верховский называл Н. М. Языкова, во главе поэтов-«пластиков» видел А. А. Дельвига, поэтов «мысли» у него возглавлял Е. А. Баратынский. По мнению исследователя, пластический дар Дельвига наиболее полно выражен в произведениях «античного, классического склада» – в идиллиях и антологических стихотворениях (в эпиграммах, в древнейшем смысле этого слова, в одах, преимущественно горацианского типа). Творчество Дельвига, подчеркивал Верховский, – всегда «искусство и мастерство», даже если это песня и романс. Говоря о поэте-мастере, исследователь фиксировал внимание на «теоретических», «формальных», «технических» аспектах творчества.

Поэт-«певец», по его мнению, требует иного подхода. Здесь предметом анализа должны стать лирические мотивы. Особый пафос Н. Языкова – «хмель» и «восторг» – придает его творческому облику цельность и делает его певцом. «Языков разнообразен и закончен по своей технике, но далек от каких-либо предустановленных форм. <...> песня его свободна и ничем внешним не связана»¹⁴², – считал Верховский.

Поэта мысли Баратынского, согласно рассуждениям исследователя, отличает «классическая простота и точность выражения, только отчетливо и ясно передающая определенную мысль, не нуждающуюся даже в образах»¹⁴³. Вслед за А. А. Дельвигом у Верховского идут такие поэты-пластики, как Н. И. Гнедич и К. Н. Батюшков. Наряду с Н. М. Языковым в круг поэтов-«певцов» входят Д. В. Давыдов, А. В. Кольцов, Ф. Н. Глинка, В. К. Кюхельбекер, А. И. Одоевский, А. И. Полежаев, Е. П. Зайцевский. Близкими к Е. А. Баратынскому поэтами мысли являются П. А. Вяземский, Ф. И. Тютчев, А. И. Подолинский.

Верный сравнительно-историческому методу, исследователь не упускал возможность отметить традицию, на которую ориентировался тот или иной поэт. Так, говоря о сонетах Дельвига, он подчеркивал чередование в них «античных форм классической поэзии с пластичностью Возрождения»¹⁴⁴; исторической заслугой Дельвига называл «введение сонета в оборот новой русской поэзии»; «сближение античных форм с

современностью» находил и в идиллиях, и в эпиграммах Дельвига. С «песенной первоосновой поэзии» Верховский связывал такие качества стихов Языкова, как «стихийность, органичность, непосредственность». Исследователь полагал, что «литературными первоисточниками» поэзии Баратынского «были, с одной стороны, французские скептики во главе с Вольтером, с другой – Руссо и Шатобриан», подчеркивал, что «влияние французского классицизма было одним из первых им испытанных¹⁴⁵.

Теоретические построения Верховского и сегодня представляются перспективными в научном отношении. Не утратили актуальность категории, которыми он оперировал (литературная эпоха, тип художественного творчества, доминанта и т. п.). По-прежнему актуален сегодня и взгляд на литературу той или иной эпохи как на единый текст, восприятие творчества того или иного автора как «едино-различимого» целого. Плодотворна классификация художественного материала по эстетическому принципу.

Научное значение предложенной Верховским типологии поэтического творчества способно прояснить соотнесение ее с близкими (и современными ей) классификациями стиха, предпринятыми, к примеру, В. М. Жирмунским («Преодолевшие символизм», 1916, «Два направления в современной лирике», 1920, «Валерий Брюсов и наследие Пушкина», 1922) и Б. М. Эйхенбаумом («Мелодика русского лирического стиха», 1922). Рассмотрим их более подробно.

Согласно Жирмунскому, существуют два поэтических стиля, которые могут быть условно обозначены как стиль классический (вещественно-логический, словесный) и романтический (песенный). Для классического стиля характерна сознательность и разумность в выборе и употреблении слов (слова употребляются с полнотой логического и вещественного смысла, синтаксическое построение является строгим, логически расчлененным и гармоничным, композиционное целое распадается на ясные и легко обозримые части). Напротив, романтическому стилю присуще преобладание стихии эмоциональной и напевной, желание воздействовать на слушателя

звуком, а не смыслом слов, вызывать определенное настроение. Характерные приметы этого стиля: неясность словоупотребления, затемнение логического и вещественного смысла слов, аллитерации, инструментовка. Отмеченное противостояние Жирмунский находил в творчестве отдельных поэтов и целых поэтических школ¹⁴⁶. Основываясь на формальной стороне стиха, он относил к романтическому (песенному) стилю, кроме Жуковского, Фета, Блока и Бальмонта (которые являются «певцами» и по Верховскому), и Брюсова, Сологуба, а в ранних работах и Баратынского. Классический (словесный, пластический) стиль, по его мнению, характерен для Пушкина, Баратынского, Ахматовой.

Отмеченные переклички во взглядах Верховского и Жирмунского очевидны и не случайны. Оба ученых принадлежали к научной школе А. Н. Веселовского. «Повсюду по мере возможности я стараюсь представить материал в сравнительно-историческом освещении, – писал Жирмунский в предисловии к «Рифме, ее истории и теории» (1923), – путь к построению поэтики теоретической, лежит, по моему мнению, через сравнительно-историческое изучение явлений поэтического стиля»¹⁴⁷. Как отмечалось нами ранее, сходную установку имел в виду и Верховский, приступая к разработке типологии поэтического творчества. Оба исследователя в своих теоретических обобщениях опирались на широкий круг литературных фактов, относящихся к разным периодам истории не только русской, но и мировой литературы. Жирмунский не скрывал, что его классификация создана с учетом опыта Верховского¹⁴⁸. Как и Верховский, он связывал пластический стиль с представлениями о поэте-мастере. Как и у Верховского, одной из спорных фигур в его классификации становился Баратынский. В работах разных лет он оказывался то «классиком», то «романтиком». Видя в Баратынском классика, Жирмунский с ним же связывал разрушение классического стиля пушкинской эпохи.

Приступая к изложению своих взглядов на разные типы стиха, Б. М. Эйхенбаум выделял среди своих непосредственных предшественников

Жирмунского и Верховского, замечая, что предложенное Верховским деление поэзии на пластическую, песенную и словесную «уже очень близко» его представлениям¹⁴⁹. В их основе лежала категория лирической интонации. Лирическую интонацию ученый рассматривал «не как явление языка, а как явление поэтического стиля», поэтому изучал не фонетическую ее природу, а ее композиционную роль»¹⁵⁰. В зависимости от характера лирической интонации он различал «в лирике следующие три типа: декламативный (риторический), напевный и говорной»¹⁵¹. Отдавая предпочтение концепции Верховского, Эйхенбаум видел и ее слабые стороны. Он критиковал Верховского за «генетическую точку зрения», которая, по его словам, «как всегда, сама по себе не объясняет явления», поскольку «первобытный синкретизм есть явление историческое, которое тем самым не может служить основой для теории»¹⁵². Именно с этим Эйхенбаум связывал отказ Верховского от изучения специфических «песенных» элементов в том числе и в творчестве поэтов-«певцов». Он полагал, что у Верховского «понятие “песенности” метафоризируется – и “звуки аккорда”, которые “звучат” на лире поэта, оказываются не термином, а обычным иносказательным клише». Эйхенбаум же понимал песенность как «нечто совершенно специфическое и совершенно реальное, что можно наблюдать и изучать, не прибегая к метафорам»¹⁵³. Полемика не исключала схождений во взглядах ученых, они касались, в частности, сходных характеристик, которые получала поэзия «ямбическая» у Верховского, она же у Эйхенбаума – «говорная».

Верховский сквозь призму разработанной им типологии поэтического творчества рассматривал эволюцию поэтов-современников. Наибольший интерес представляют его статьи, посвященные поэтике А. А. Блока, Н. С. Гумилева, Ф. К. Сологуба. Ведя речь о соприсутствии «песенного», «пластического», «синтетического» начал в разные периоды творчества поэтов, Верховский считал поэзию Блока «песенной» в своей основе; поэзию Гумилева – «пластической», слияние песенной стихии «самодовляющего слова» видел в лирике Сологуба.

Юношеская лирика Блока, его «Стихи о Прекрасной Даме», «Распутья» отличались «непроизвольным пением звучащей души», считал Верховский¹⁵⁴. Именно на этом, раннем этапе творчества происходит становление поэта-«певца». В дальнейшем у Блока «все едва уловимое сливается в бесконечный напев»¹⁵⁵. Второму тому сочинений поэта («Нечаянная радость», «Снежная маска», «Земля в снегу») присущ пластический уклон. Верховский отмечал, что под знаком живописно-пластического начала песенная поэзия Блока, ничего не утрачивая в своем существе, развертывается в новых планах¹⁵⁶. И, наконец, третий период творческой эволюции поэта, знаменующийся «Ямбами», «Стихами о России», поэмами «Двенадцать», «Соловийный сад» и «Возмездие» – синтетический (исследователь называл его также периодом «ямбической поэтики»). Согласно Верховскому, «такому синтетическому значению поэзии ямбической, то есть поэзии самодовлеющего слова (в противоположность, с одной стороны, поэзии музыкально-песенной, с другой – образно-пластической) способствует еще свойственный самому слову, первоначальной природе его, синкетизм»¹⁵⁷.

Проанализировав поэзию Блока, Верховский приходил к выводу: на протяжении всего «пути» «напевность», «бесконечная мелодия» являлись в блоковских стихах определяющими. Отсюда – сравнение с А. Фетом, в своем художественном развитии также прошедшим три названные стадии и сохранившим доминирующее песенное начало. Влияние фетовской лирики на Блока было очевидным для современников поэта (символисты называли Фета в ряду своих предшественников), и в современном литературоведении тема «Блок и Фет» – устоявшийся исследовательский сюжет¹⁵⁸.

А. А. Блок в сознании Верховского – поэт-«певец». Песенный лиризм никогда не изменял ему. Два других начала представлены в его поэзии настолько, насколько это допускала господствующая лирическая струя.

Верховский замечал, что пластический уклон поэзии Н. С. Гумилева проявляется уже в первых его сборниках: «Путь конкистадоров»,

«Романтические цветы», «Тяготение к мотивам красочно-пластическим и декоративность в их трактовке»¹⁵⁹. – характеризуют ранний период творчества поэта. «Свое слово – в прямом смысле – он еще не всегда находит» и учится у Готье, Леконта-де-Лиля, Анненского, Брюсова¹⁶⁰. Итогом первого этапа художественной эволюции Гумилева, полагал Верховский, «явилась известная оформленность и наполненность, наметилось известное самоопределение и самоутверждение сложившейся творческой личности»¹⁶¹.

Во второй период, по мнению исследователя, происходит «развитие тех основных сторон художественной индивидуальности, какие наметились и уже сложились в первый период: “Колчан”, “Костер”, “Шатер”, “Огненный столп” могут в этом смысле рассматриваться как целое, как основа художественного наследия, оставленного нашим поэтом»¹⁶². Данный период отличает «только намечающийся синтез» изначально присущего поэту тяготения к миру «красочно-пластическому» и нового для него состояния – стремления к напевности, музыкальности. Поэт и в этот период остается «пластиком», но в его лирике набирает силу музыкальность». Третий, «синтетический» период (к нему автор относит поэмы «Звездный ужас», «Гильгамеш», а также ряд отдельных стихотворений) характеризуется синтезом живописной пластики и музыкальной динамики.

Идея «пути поэта», вынесенная в заглавие, реализовалась исследователем через последовательное рассмотрение художественной эволюции Гумилева. Основной линией творческого пути Гумилева Верховский называл «освобождение в себе самом душевно-музыкального», рождение поэта-«певца». Согласно представлениям Верховского, Гумилев, выйдя на путь «песнопения», «внутренней душевной музыки», обогатил и свою «пластику», которая «сделалась более динамической», и самое слово, «которое тем самым как бы расширилось в своей действительности»¹⁶³. Верховский настаивал на том, что, «оставаясь типичным поэтом-пластиком, Гумилев раскрыл для себя в слове и слово-музыку, и <...> слово-эпос...

Основное пластическое предстало иным, воспринятое сквозь грань музыкальную»¹⁶⁴.

В ряду работ, посвященных А. А. Блоку и Н. С. Гумилеву, может быть рассмотрен черновой автограф тезисов «О поэтике Валерия Брюсова», хранящийся в архиве Верховского.

Характеризуя позицию Брюсова, Верховский утверждал, что поэт шел «от песни» «к пластической объективации и к синтезу самоценного слова»¹⁶⁵. По мнению исследователя, «ранняя поэзия Брюсова наиболее близка песенной поэтике» («тут характерна песня-элегия», «иногда напрашивается сближение с певчеством Фета»). За ней следует «преимущественно лирика пластическая (антологическая баллада, в эпосе – описательная поэма)»¹⁶⁶. Ей на смену приходит «лирика-мысль»¹⁶⁷. Подчеркивая, что неразрывно связанный с песенной поэтикой дар импровизации был у Брюсова «врожденным», что ему всегда была близка песня, Верховский тут же замечал: «...впрочем, более – песня-ода»¹⁶⁸. Вклад Брюсова в развитие русской поэзии Верховский связывал именно с песенной поэтикой. Он настаивал на том, что «в грядущей русской поэзии» Брюсов «помянется» именно как поэт-«певец»: «И уже сейчас мы видим широкое значение песенной поэзии большого стиля, развивая которую, Брюсов отвечал современности»¹⁶⁹.

Таким образом, типология использовалась самим Верховским в качестве научного инструментария при анализе творчества поэтов-свременников.

1.3. Ю. Н. Верховский в дискуссиях о символизме

(1910-е гг., нач. 1920 гг.)

Активный участник литературной жизни нач. XX века, Верховский включился в дискуссии о судьбе символизма уже упоминавшейся нами статьей «О символизме Боратынского» (1912), в подзаголовке которой значилось «Письмо к Вяч. Иванову по поводу его “Мыслей о символизме”»¹⁷⁰. В отправленном из Тифлиса стихотворном послании Вяч.

Иванову, Верховский писал: «Я, получив «Труды и дни», не раз / Прочел тебя. Статья мне драгоценна: / Раскрыла многое, поскольку нынче / И мыслить я, и чувствовать способен»¹⁷¹.

Статья Вяч. Иванова помогла Верховскому увидеть «символиста» в Баратынском: обнаружить «символизм» как «кимманентный элемент» в его поэтическом мироощущении. По словам С. Аверинцева, в деле «канонизации» Баратынского «символизм сыграл особую роль»: «Путь от исторического Баратынского, забытого XIX веком, к его отражениям в русской поэзии постсимволистской поры (включая Мандельштама и Заболоцкого), вел через Коневского и Вяч. Иванова»¹⁷². Вяч. Иванов писал о Баратынском как о типичном поэте-символисте в статье «Заветы символизма» (1910). Размышляя о символизме Баратынского, Верховский, таким образом, отзывался и на «Заветы символизма», и на «Мысли о символизме». Он искал и находил в творчестве Баратынского аргументы в пользу тех или иных представлений мэтра о символическом искусстве.

Так, Вяч. Иванов полагал, что символическая поэзия должна «будить в слушателе ощущения непередаваемые»; Верховский утверждал, что «почти все лучшие стихи Баратынского таковы». Она должна «вызывать в слушателе чувство связей вещей, эмпирически разделенных», считал Вяч. Иванов; Верховский иллюстрировал это положение стихотворениями «Рифма» и «На посев леса». В символической поэзии, слово, по мнению Вяч. Иванова, – «эхо иных звуков»; Верховский замечал, что это «особенно чувствуется, например, в пьесах: “А. А. Войковой”, “Своенравное прозванье”, “Звезда”, “Буря”, “Она”, “Как много ты в немного дней”, “Небо Италии”, “Недоносок”, “Рифма”, “Молитва” и др.». Символическая поэзия, по мысли Вяч. Иванова, способна «творить малое великим»; Верховский находил этому «наглядные примеры в стихотворениях “Филида”, “Что за звуки? Мимоходом...”». Согласно Вяч. Иванову, символическую поэзию отличает «эластичность образа, его внутренняя жизнеспособность», «актуальная свобода»; Верховский, заметив, что «все это есть в поэзии Боратынского», риторически

вопрошал: «<...> не потому ли, что он, как художник – и певец, и живописец-пластик, и тайновидец, правящий волею того, кто отдается ему?»¹⁷³. Статья Верховского не сводилась только к поиску соответствий между «мыслями» Вяч. Иванова и творчеством Баратынского. Она содержала ряд интересных уточнений, к числу которых следует отнести следующее. Верховский настаивал на том, что будучи поэтом символическим, Баратынский «сам сознавал себя таковым»¹⁷⁴, «понимал и в отдельных чертах практически создавал поэзию как искусство символическое»¹⁷⁵.

Статья Верховского была нужна Вяч. Иванову как дополнительный «аргумент» в затянувшемся споре с Блоком о путях развития символизма. Напомним известные факты. Автор «Заветов символизма» выделял в развитии данного литературного направления два этапа: «тезу» (начало творчества поэтов-символистов) и «антитезу» (кризис символизма), верил, что период «антитезы» есть временное «религиозно-нравственное испытание» на пути поэта-теурга – «тайновидца и тайновидца жизни» – к новому расцвету некоего синтетического символизма¹⁷⁶. Вяч. Иванов предлагал поэтам учиться у самих себя, следовать «внутреннему канону», завещанному учителем – В. С. Соловьевым, а затем учить этой, осознанной через себя мудрости, других, мир.

В ходе развернувшейся вокруг данной статьи полемики Блок выступил с докладом «О современном состоянии русского символизма (1910). Как и Вяч. Иванов, он выделял два этапа в развитии русского символизма. «Тезой» определял начало творческого пути символов, осознание ими пророческого дара искусства; «антитезой» называл период, в котором жизнь превратилась в искусство, окончательно утратив связь с реальностью¹⁷⁷. Преодоление кризиса символизма Блок связывал с «самоуглублением» и «духовной диетой». Он советовал поэтам «учиться вновь у мира», у жизни. Очевидно, что автор «Мыслей о символизме» отвечал именно Блоку, когда писал: «Мы хотим, в противоположность тем, назвавшим себя «символистами», быть верными назначению искусства, которое представляет

малое и творит его великим, а не наоборот. Истинному символизму свойственнее изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь резонанса. <...> Истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастать звездным цветком из близких, родимых корней»¹⁷⁸.

Верховский, ведя речь о Баратынском-поэте, у которого «как у Тютчева, «сердце <...> бьется “на пороге как бы двойного бытия”», озвучивал принципиальные для Вяч. Иванова представления о неразрывной связи «корней» и «звезд». Исследователь реализовал в статье о Баратынском то понимание символизма, на котором настаивал автор «Заветов символизма» и «Мыслей о символизме».

Идеи Верховского, высказанные в статье «О символизме Боратынского» (1912), десять с лишним лет спустя оказались в поле зрения Г. О. Винокура. 5 мая 1925 г. на заседании подсекции русской литературы ГАХН он прочитал доклад «Баратынский и символисты». На этом заседании присутствовал Верховский, также являвшийся сотрудником ГАХН.

Выбор Верховского в качестве оппонента Винокур объяснял следующим образом: статья «О символизме Боратынского» «является <...> единственной законченной и вполне выраженной попыткой осмыслиения Баратынского на почве символистского теоретизирования»¹⁷⁹. Винокур отнесся к работе своего коллеги весьма критично. Он подчеркивал неоправданную зависимость Верховского от идей А. Н. Веселовского, Вяч. Иванова. С точки зрения Винокура, «учение Веселовского нуждается ныне в существенном пересмотре: самая проблема синкретизма подлежит чуть ли не полной отмене»¹⁸⁰. Не удовлетворяли Винокура и «мысли» о символизме Вяч. Иванова, согласно которым поэт, если он настоящий поэт, мог быть только символистом; для которого «я не символист» значило «я не поэт»¹⁸¹. Следуя такому «рецепту» Вяч. Иванова, считал Винокур, Верховский мог сказать только то, что сказал: Баратынский – поэт, поэтому и символист.

Заметив, что определение Баратынского как поэта мысли давно стало «традиционным», а потому «бессмысленным», Винокур обращал особое внимание на вывод Верховского о том, что Баратынский «не только символический поэт, он и сам сознавал себя таковым»¹⁸². Винокур сетовал на то, что это замечание осталось Верховским нераскрытым и предлагал свой комментарий к нему. Согласно логике его рассуждений, сознавать себя символистом – значит (как это сделал Баратынский) в плотную подойти «к уразумению природы поэзии и эстетического». Винокур подчеркивал, что «<...> мало сказать, что Баратынский – поэт мысли, нужно еще и добавить, что мыслил он – о мысли». «Самая проблема поэзии – вот почти постоянный предмет лирического философствования Баратынского»¹⁸³, – утверждал докладчик. Сосредоточенность на данной проблематике, полагал он, и сближала Баратынского с символистами.

В обсуждении доклада Г. О. Винокура принимали участие И. К. Гудзий, Б. В. Горнунг, А. И. Ромм, Ю. Н. Верховский. Члены заседания, отметив, что докладчик обратился к ответственной теме, высказали сомнения по поводу сделанных им выводов. Показательно, что сомнения касались не столько затронутой в выступлении полемики с Верховским, сколько вопроса о том, кого можно считать наследниками Баратынского в литературе XX века. Винокур в качестве преемников Баратынского называл символистов А. Белого и С. Боброва. А. И. Ромм, заметив, что «ничего не имеет против» того, чтобы считать наследниками великого поэта Вяч. Иванова, В. Брюсова, отказывался видеть преемников в Белом и Боброве. Б. В. Горнунг утверждал, что путем Баратынского идут акмеисты (Гумилев, Ахматова, Мандельштам). И. К. Гудзий связывал традиции Баратынского с именами Коневского и Балтрушайтиса. Верховский, дав «некоторые терминологические разъяснения» к своей статье, еще раз повторил, что «под символизмом он разумеет известное миросозерцание, из которого вытекает поэзия», «в плане миросозерцания Баратынский был символистом, и это – главное»¹⁸⁴. При

этом, как подчеркивалось в протоколе заседания, «Ю. Н. Верховский среди всех оппонентов был наиболее сочувствующий»¹⁸⁵.

Судьбы символизма Верховский обсуждал в статьях, посвященных поэтике А. А. Блока («Восхождение»), Н. С. Гумилева («Путь поэта»), Ф. К. Сологуба («О поэтах и стихах. Классический символизм»). Данные работы, как и статья «О символизме Боратынского», вступительная статья к «Поэтам пушкинской поры» находились в поле ощутимого притяжения идей Вяч. Иванова. Предварим анализ статьи «Восхождение» несколькими вводными замечаниями. Прежде всего заметим, что о творческом диалоге Верховского и Блока исследователи уже писали. Тема была введена в научный оборот Вл. Н. Орловым, опубликовавшим (со вступительной статьей и комментариями) воспоминания Верховского «В память Александра Блока»¹⁸⁶. Двумя годами позже К. Н. Суворовой были обнародованы и откомментированы два письма Блока к Верховскому¹⁸⁷. Исследователь, используя материалы РГАЛИ, приводил пояснения самого Верховского к письмам, называл неопубликованные работы Верховского о Блоке, в частности, статью «Улыбка Блока» (1921), написанную Верховским вскоре после смерти поэта¹⁸⁸. В статье «Восхождение», также ставшей откликом на смерть Блока, речь идет о творческом пути поэта.

Блоковские автохарактеристики – его высказывания относительно пройденного им пути – широко известны. Вслед за Д. Е. Максимовым приведем некоторые из них. «Я думаю, – писал Блок Андрею Белому в 1905 году, – что или правда иногда беспутно преображаюсь, или у меня и пути есть, только указать их не могу не одного»¹⁸⁹. Идея пути звучит в ряде других писем поэта: в 1908 году в письме к матери: «Ведь путь мой прям, как все русские пути, и если идти от одного кабака до другого зигзагами, то все же идешь все по тому же неизвестному еще, но, как стрела, прямому шоссейному пути – куда? куда?»¹⁹⁰, в том же году в письме к К. С. Станиславскому: «... знаю, что путь мой в основном своем устремлении – как стрела, прямой, как стрела – действенный. Может быть только не отточена

моя стрела»¹⁹¹. Стремясь «выявить путь», Блок выстраивал трилогию своих сочинений. Тот факт, что поэт несколько раз коренным образом перестраивал собственные сборники, готовя их к очередному изданию, свидетельствует о разном видении поэтом собственного пути.¹⁹²

Пытались определить путь Блока и современники. К примеру, В. Брюсову творческая эволюция Блока виделась как путь «от пророка к поэту»: «...постепенно отрекался А. Блок в своей поэзии от юношеских идеалов. Мистические гимны о служении «Прекрасной Даме» сменились страстными стихами о «красной подруге» и «снежной маске»; поэзия темных иносказаний, поэзия таинственных храмов, белых ступеней, ожидания, поклонения – заменилась песнями о радостях и печалах «горестной земли», простыми изображениями повседневной жизни. Юноша, мечтавший быть пророком, стал поэтом. Может быть, для А. Блока, как поэта по самой природе его дарования, такой путь был неизбежен...»¹⁹³.

Вяч. Иванов в оценках блоковского пути оперировал понятиями «восхождение» / «нисхождение». Путь Блока «второго тома», «уходящего от мистических созерцаний “Стихов о Прекрасной Даме”», он определял как «нисхождение», просветленное приобщением к «земному миру». Обнаруживая в лирике Блока тему «нисхождения» (через обращение к мотивам стихии, «страшного мира»), Вяч. Иванов убеждал в неизбежности «восхождения», к которому должен прийти поэт. Концепция писательского пути как «нисхождения» или «восхождения» стала предметом уже упоминавшейся нами литературной полемики Вяч. Иванова и Блока¹⁹⁴. Блок не соглашался со своим оппонентом, считал его концепцию неприемлемой: «Впечатления от статьи Вяч. Иванова, несмотря на все ее глубины, – душное и тяжелое... Над печальными людьми, над печальною Россией в лохмотьях он с приятностью громыхнул жестяным листом – только так я слышу это режущее мне слух восклицание о катарсисе»¹⁹⁵. Сам Блок, по замечанию Д. Е. Максимова, не видел «синтетического» этапа развития истории символизма и не сознавал третий том своей «трилогии» как синтез первого и

второго томов, в то время как для Вяч. Иванова синтез – обязательный этап творческой эволюции, венчающий путь символиста.

Как замечает Л. А. Колобаева, синтез мыслился символистами очень многообразно: «В общетеоретическом плане он обосновывался как синтез разума и интуиции, необходимый в искусстве, как синтез «дионисийского» и «апполовического» начал в лирике (Вяч. Иванов, А. Белый, В. Эрн и др.), виделся принципом «единства культур» человечества, <...> соединением начал языческой античности и христианского Востока (Д. Мережковский, Вяч. Иванов), наконец, синтезом разных известных истории мировой литературы художественных форм и «систем», например, классицизма и романтизма»¹⁹⁶.

В работах о Блоке, Гумилеве и Сологубе, рассуждая о судьбе символизма, Верховский пользовался терминами «романтизм», «классицизм». Смысл, который он вкладывал в них, требует специального пояснения. Суть романтизма он сводил к динамике, с романтизмом у него ассоциировался «динамический период, период брожения, предчувствий, чаяний, ис坎ий, блужданий, порывов, стремления и натиска, стремления к открытию новых далей»¹⁹⁷. Под классицизмом он понимал статику «статический момент, достижение, определение ценностей, установление точных критериев, достижение некоей устойчивости»¹⁹⁸. Исследователь полагал, что если целые периоды в истории литературы развертываются под знаком «классицизма», то в развитии той или иной литературной школы, как и в эволюции отдельной творческой индивидуальности, наблюдаются те же стадии. На символизм Верховский смотрел как на романтизм, который, «дорабатывался до своего классицизма»¹⁹⁹.

В «Восхождении» путь Блока Верховский трактовал с опорой на «Мысли о символизме» Вяч. Иванова. Вслед за ним исследователь утверждал, что путь Блока – путь восхождения, он выбран поэтом сознательно, он принес ему «великое последствие подлинного творческого акта – преодоление, очищение, катарсис»²⁰⁰. Толкуя путь Блока как

«благословенный», «благостный» путь восхождения, Верховский подчеркивал, что Блоку «знакомы были оба пути; и трудное нисхождение – болезненно-сложное, и легкое прямое восхождение», что путь восхождения самому поэту казался «самым естественным и самым верным»²⁰¹. В контексте полемики Блока и Иванова эта статья выглядит попыткой снять разногласия, «примирить» стороны.

Концепция Верховского получила развитие в работах исследователей. В их числе – Д. Е. Максимов, который ссылался на рассматриваемую статью Верховского и фактически повторял ее выводы: «Путь Блока – это приобщение к жизни, рост, восхождение <...> и тем не менее мы видим, что это восхождение, осуществляясь в стихийном потоке блоковской поэзии, сопровождалось задержками, отклонениями и возвратами, что придавала ему, как признавал сам Блок, *спиралеобразный характер* (курсив автора; – С.З.) и вместе с тем вполне соответствовало естественной, органической сути творчества Блока»²⁰².

Вписывая путь Блока в контекст своих представлений о судьбе символизма, Верховский называл его «романтиком-символистом», который «подходил к обретению в себе классика»: «Мы видим в нем канун нового классицизма»²⁰³. Путь Блока, по Верховскому, таким образом, – направленное внутреннее движение к «лирически-музыкальному», к «классическому символизму».

Данные представления отсылают к работам В. М Жирмунского 1916 – 1920 гг., на которые Верховский опирался в своих рассуждениях о судьбах символизма. В работах «Преодолевшие символизм» и «Два направления в современной лирике» Жирмунский отмечал рубеж «преодоления символизма», который связывал с переходом от романтического стиля к классическому. Верховский воспользовался терминами Жирмунского, однако трактовал их по-своему. Жирмунский связывал романтическую поэтику с писателями-символистами, классическую – с акмеистами. Верховский, как уже отмечалось, выделял романтический и классический

периоды в творчестве самих символистов. В современном литературоведении принято различать два типа русских символистов: символистов-романтиков и символистов-классицистов («неоклассицистов»). К первым относят К. Д. Бальмонта, Андрея Белого, А. А. Блока, ко вторым – Д. С. Мережковского, Вяч. И. Иванова, И. Ф. Анненского, В. Я. Брюсова²⁰⁴. Наблюдения Верховского, таким образом, предвосхищали современное решение вопроса о путях развития символизма. В рассуждениях исследователя о классическом символизме содержится «зерно» современных представлений о неоклассицизме.

К теме пути поэта Верховский обращался в статье о Николае Гумилеве. Если литературный диалог Верховского с Блоком, уже был частично освещен исследователями, то к теме «Верховский и Гумилев» имеются пока лишь подступы в комментариях к гумилевским сборникам. Известно, что Верховский и Гумилев были лично знакомы (встречались на собраниях «Цеха поэтов», в редакции журнала «Аполлон», на «Башне» Вяч. Иванова, литературных вечерах у Ремизовых). В работе В. Е. Кельнера, О. П. Новиковой «Искрипты литераторов и литературоведов в фондах Российской национальной библиотеки»²⁰⁵ приводится дарственная надпись на титульном листе книги Н. С. Гумилева «Жемчуга» (1910): «Юрию Никандровичу Верховскому с чувством товарищеского уважения». Как отмечает исследователь творчества Гумилева Р. Д. Тименчик, с 1911 года в отношениях поэтов начинаются трения. В подтверждение ученым приводятся отрывки из письма Верховского к А. М. Ремизову и отрывочные записи из частного архива: «Аполлоновский-то альманах без меня вышел – и без моих стихов. Это уж по милости Николая Степановича Гумилева, не иначе»; «Полемическое мое отношение к Н. С. Гумилеву – критику, теоретику и поэту-эстету – до "Огненного столпа". Первый его дружелюбный шаг в мою сторону – при последней встрече на заседании Союза поэтов, которого он был председателем»²⁰⁶. Верховский продолжил полемику с Гумилевым и в посвященной ему статье «Путь поэта» (1925).

П. Н. Лукницкий в книге «Встречи с Анной Ахматовой» приводит и высказывания по поводу работы Верховского: «Гумилев всю жизнь отряхивался от этого... – для того, чтобы после его смерти нашелся человек, который отнес это к нему. Н. С. (Гумилев – С.З.) ненавидел это... Верховский пишет это (цитату из Вяч. Иванова в конце статьи – С.З.), чтобы показать, что Гумилев никуда не ушел от Вяч. Иванова, ничего не сделал! Предательство Верховского... Нет, как раз не предательство. Он остался верен В. Иванову до конца, это нельзя назвать предательством»²⁰⁷.

Републикация статьи Верховского вошла в сборник «Н. С. Гумилев: pro et contra» (1995). В комментариях к этому изданию Ю. В. Зобнин отмечает, что эта работа долгое время оставалась основополагающей для поколений гумилеведов – как отечественных, так и зарубежных, что в ней, «как в никакой другой полно сформулирован спектр "гумилевской" проблематики, над прояснением которой позже будут работать новые поколения теоретиков и историков литературы XX века»²⁰⁸.

Верховский одним из первых предпринял целостное осмысление наследия Гумилева, настаивая на значении его творчества для современности. Параллельно с Верховским попытку представить всестороннее освящение пути, пройденного поэтом, предпринимает и Ю. И. Айхенвальд в статье «Гумилев» (1922). Однако, по справедливому замечанию Ю. В. Зобнина, «в отличие от Ю. И. Айхенвальда, Ю. Н. Верховский сосредоточил внимание на вопросах прежде всего художественно-поэтических»²⁰⁹. Автор «Пути поэта» стремился «последовательно обозреть» наследие Гумилева «с первых ступеней закончившегося уже восхождения», отметить «основные линии лирики и эпоса» в разные периоды его творчества, определить доминанту его поэзии и указать на отношение поэта к символизму.

Верховский подчеркивал, что Гумилев «путем истинного поэта» шел к «символизму как предельному достижению»: «Символизм – как путь. Символизм – не школы, но художественного миросозерцания, но

художественного мировосприятия и поэтического созидания»²¹⁰. В своем расширенном понимании символизма Верховский был солидарен с Вяч. Ивановым. Автор «Пути поэта» трактовал путь Гумилева как осуществление программы, начертанной в статье Иванова «Заветы символизма» – через «преодоление» крайностей символистского лиризма – к новому, «сакральному» творчеству, «новому символизму». Трактовка пути Гумилева (в движении к музыкальности и символизму) восходит к типологии Верховского и позволяет внести в нее следующее уточнение. Пушкинской эпохе исследователь приписывал пластический уклон, эпохе символизма – музыкальный, песенный. В этом представлении Верховского укреплял и В. Жирмунский, в диалоге с которым, как уже было сказано, развивались взгляды Верховского-филолога в 1920-е гг.

Намеченная Верховским эволюция стиля Гумилева от «Романтических цветов» к «Огненному столпу» получила развитие в современных исследованиях. Предложенная Верховским концепция пути Гумилева к символизму сегодня не оспаривается. Напротив, исследователи говорят о возникновении в последнем сборнике Гумилева зашифрованных образов-символов, о возвращении поэта в «Огненное столпе» к «зыбкости слов»²¹¹.

Творческие контакты Верховского и Сологуба уже привлекали внимание исследователей. Из комментариев Т. В. Мисникевич к публикации писем и стихов Верховского к Сологубу нам известно, что поэтов связывали добрые, ровные, дружеские отношения, что Верховский был постоянным участником литературных собраний у Сологуба в Андреевском училище (так называемых «воскресений»), принимал участие в организации «Кружка Ф. Сологуба» в Тифлисе, помогал в устройстве дел поэта с Госиздатом, связанных с изданием подготовленных Сологубом переводов «Кобзаря» Т. Г. Шевченко и поэмы «Мирейо» провансальского поэта Фредерико Мистраля²¹².

Статья «О поэтах и стихах. Классический символизм» (1922) позволяет судить о том, как понимал Верховский поэзию Ф. К. Сологуба. Важнейшими

ее элементами, по мнению исследователя, являются «самозаключенная мысль, кристаллизующаяся в слове, и непосредственное пение души»; отличительным признаком – «гармоническая кристаллизация как напевов, непосредственно душевых, так и раздумий поэта-мыслителя». В терминах разработанной Верховским типологии поэтического творчества Сологуб совмещал в себе черты поэта-«певца» и поэта «мысли и слова», единство двух разных стихий определяло специфику его творческой индивидуальности.

Поэзия Сологуба рассматривалась Верховским в связи с «общей перспективой» развития символизма. В статье «О поэтах и стихах. Классический символизм» исследователь сохранил верность «заветам» Вяч. Иванова. Он напомнил об «очень оживленном литературном споре» десятилетней давности, о резко обозначенных в современном символизме «двух стихиях». Одна – «исконный символизм» («символизм миросозерцания, которое <...> во всяком подлинном произведении искусства видит подобие, образ, символ сущности», «в искусстве прозревает нечто большее, чем просто искусство»). Другая – «символизм новообразовавшийся» («только способ поэтического выражения, только литературная школа, идущая из Франции, выдвигающая как прием – условность художественного изображения»). Верховский подчеркивал, что «истинный символизм» «начался у нас с Боратынским и Тютчевым и в наши дни осуществлен <...> Вячеславом Ивановым и Александром Блоком, давшими и отвлеченнное его обоснование». Как видно из приведенного высказывания, автор статьи не противопоставлял вчерашних оппонентов, не опровергал Блока. Он полемизировал с теми, кто понимал блоковский символизм односторонне («как прием, как способ»), кто утверждал, что со смертью Блока «этому-то символизму пришел конец»²¹³. По Верховскому, «символизм подлинный, реалистический символизм не умер, да и умереть не может»²¹⁴. Свидетельство его жизнеспособности исследователь видел в творчестве Ф. К. Сологуба, «новые книги» которого, по его мнению, «дают

символической поэзии особенно прозрачную кристаллизацию»²¹⁵. Очередной виток в развитии символизма – переход «от романтического периода к периоду классическому» Верховский связывал в том числе с поэзией Сологуба, которая убеждала, что «именно на почве классицизма современный символизм явственно родится со своими вечными истоками»²¹⁶. В finale статьи Верховский, назвав Вяч. Иванова «теоретиком реалистического символизма», повторил одну из ключевых его «мыслей» о символизме: «“Символизм умер?” – спрашивают современники. “Конечно, умер!” – отвечают иные. Им лучше знать, умер ли для них символизм. Мы же, умершие, свидетельствуем, шепча на ухо пирующим на наших поминках, что смерти нет»²¹⁷.

В заключение заметим, что филологические работы Верховского были связаны с разными областями науки о литературе (с текстологией, библиографией, историей и теорией литературы). Несмотря на широту, научные интересы Верховского-филолога не выходили за пределы поэзии и в основном фокусировались на проблеме взаимосвязи разных национальных литератур, проблеме традиций и новаторства. Литературоведческие работы исследователя не утратили научную актуальность и по сей день, поэтому интересны не только в качестве материала для истории науки.

«Верховский был не слишком удачливым (хотя нередко весьма проницательным) филологом», – указывают Н. А. Богомолов и Д. Э. Малмстад²¹⁸. Подтвердим справедливость этого замечания лишь одним примером. Вернемся к докладу Г. О. Винокура «Баратынский и символизм» (1925) и его полемике с Верховским.

Она интересна в нескольких отношениях. Прежде всего следует отметить востребованность работы Верховского теми исследователями, кто шел вслед за ним в изучении литературного наследия Баратынского. Важно подчеркнуть также наличие в ней мыслей, которые могли получить дальнейшую разработку, как это произошло с выводом о том, что Баратынский сам сознавал свою поэзию как искусство символическое.

Соображения Винокура, как кажется, имеют непосредственное отношение к сегодняшним научным представлениям о так называемой философской лирике, которая, как убеждают современные исследователи, мыслит именно о мысли. Винокур, «прочитавший» в статье «О символизме Баратынского», то, что сам автор оставил неразвернутым, вводит, таким образом, в историю научного освоения философской лирики и Верховского, натолкнувшего его на важные в методологическом отношении обобщения.

Рассмотренная полемика позволяет сделать выводы, выходящие за пределы темы, вынесенной в ее название. Она свидетельствует о личном знакомстве ученых, о внимании Винокура к работам Верховского, с которыми его сближал интерес не только к Баратынскому, но и к Пушкину, поэтам пушкинского круга. Они оба работали в жанре научной биографии. Винокуру принадлежит теоретическая работа «Биография и культура» (1927), отдельные положения которой также заставляют вспомнить о Верховском.

Верховский настаивал на существовании различных типов поэтического творчества. Под типами творчества он имел в виду «не сознательные технические приемы творца, но его основное внутреннее устремление, не сознательно проведенные приемы творчества, а определенные навыки, индивидуальную манеру, личные способы выражения»²¹⁹. Винокур утверждал, что «<...>стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни»²²⁰. Таким образом, обоим был очевиден, говоря словами Винокура, «пункт соприкосновения биографических и поэтических интересов»²²¹.

Верховский вводил понятие доминанты, Винокур писал о необходимости изучать историю личной жизни в ее идеальной установке. Оба так или иначе вели речь о некоем «регулятивном принципе», подчиняющем себе и жизненный, и поэтический стили. Эти и им подобные переклички убеждают в научной проницательности Верховского-филолога, заслуживающего самого пристального внимания.

1.4. Историко-литературные грани переводческой деятельности Ю. Н. Верховского

Представление о Верховском-филологе будет неполным без учета его переводческой деятельности. В настоящем параграфе мы освещаем литературные предпочтения Верховского-переводчика и его взгляды на художественный перевод. В оценке качества выполненных Верховским переводов мы опираемся на мнения известных специалистов (А. К. Дживелегова, М. Л. Лозинского).

Рассвет поэтического перевода – одна из отличительных примет символистской эпохи и часть общего подъема, который переживала поэзия в тот период. Переводческая деятельность Верховского лежала в русле художественных устремлений эпохи и была их неотъемлемой составляющей. Первоначально научные интересы Верховского, выпускника романо-германского отделения историко-филологического факультета Петербургского университета, были связаны с западноевропейской литературой. В одной из своих автобиографий, датированных октябрем 1944, он указывал: «Кандидатскую работу – по средневековой латинской поэзии (о вагантах) – писал у академика Александра Н. Веселовского»²²². К этому же времени относится начало его работы над переводами Петрарки («Canzoniere»). К нему, как к знатоку творчества Петрарки, А. Н. Веселовский, работавший в начале 1900-х гг. над «Петраркой» в поэтической исповеди “Canzoniere”, обращался за советами. В письме к Верховскому, датированном 18 июля 1904 г., Веселовский информировал своего корреспондента о том, что изучает метаморфозы Петраркиной любви по “Canzoniere”, что собирается «затронуть стороной “Secretum”». Заметив, что в прежние годы он пользовался переводами Батюшкова, Майкова и Буренина, Веселовский интересовался новыми переводами, появившимися в последнее время²²³.

В ответном письме от 1 августа 1904 г. Верховский, находившийся в Щелканово, писал: «В Петербурге я бы, вероятно, отыскал сведения о переводах “Canzoniere”, что и постараюсь сделать немедленно по приезде

туда, если не будет поздно. Там у меня есть (даже в двух экземплярах) <...> один из выпусков «Классической библиотеки» Чудинова – «Сонеты и канканы Петрарки в русских переводах», хотя после ее выхода, вероятно, многое переведено из Петрарки, но, м. б., и она пригодится». Верховский сообщал далее, что «лучшие переводы там – Буренина, есть еще переводы Мина (переводчика Данте), <...> есть перевод из Петрарки Вл. Соловьева, названный им «Хвалы и молитвы Пресвятой Деве» (в сборнике стихотворений, СПб., 1900), но эта вещь, вероятно, Вам не нужна». О собственных переводах Верховский замечал: «Переведенные мной сонеты начинаются стихами: 1) Pace non trovo <...> 2) Jo amai sempe <...> 3) Tra quantunque que leggiadre donne e belle <...>. (По моему изданию – №№: XC, LVI, CLXIII). М. б., я мог бы быть Вам полезен и по Вашему указанию перевести несколько вещей? Конечно, насколько это может мне удастся, но попытался бы я с большим удовольствием». В заключение Верховский сообщал, что занят главным образом биографией В. С. Сопикова для «Русского Биографического Словаря», и сожалел, что не захватил с собой «Secretum»²²⁴.

В письме, также относящемся к периоду работы над «Петраркой в поэтической исповеди “Canzoniere”», Веселовский спрашивал: «Относительно Ваших переводов, присланных мне в письме, мне хотелось бы знать, были ли они напечатаны Вами и где, или не были. Одной пьесой мне хотелось бы воспользоваться»²²⁵.

В своей работе Веселовский полностью воспроизвел 162 сонет («Меж стройных жен, сияющих красою») в переводе Верховского, о чем уведомил читателя соответствующей ссылкой. Приведем этот перевод:

Меж стройных жен, сияющих красою,
Она царит одна во всей вселенной,
И пред ее улыбкой несравненной
Бледнеют все, как звезды пред зарею.

Амур как будто шепчет надо мною:
Она живет, и жизнь зовут бесценной,

Она исчезнет – счастье жизни бренной
И мощь мою навек возьмет с собою.

Как без луны и солнца свод небесный,
Без ветра воздух, почва без растений,
Как человек безумный, бессловесный,

Как океан без рыб и без волнений,
Так будет все недвижно в мраке ночи,
Когда она навек закроет очи²²⁶.

Веселовский искал стихотворный материал для иллюстрации тех или иных душевных состояний Петрарки. 162 сонет, согласно его рассуждениям, демонстрировал нередко посещавший поэта «страх потерять Лауру». В отличие от других стихотворений на ту же тему, в данном – чувство страха, переживаемое автором, «окутано печальной романтической дымкой». Веселовский выбрал перевод своего ученика, которому, как полагал учитель, отмеченное «романтическое» настроение удалось передать наиболее точно.

Другой «сюжет» переводческой деятельности Верховского связан с переводами французских лириков XVI-XVII вв. и поэм Боккаччо для издаваемой М. и С. Сабашниковыми книжкой серии «Памятники мировой литературы». М. В. Сабашникову Верховского-переводчика рекомендовал М. О. Гершензон. В письме к Гершензону от 21 июня 1924 г. Верховский писал: «Я Вам глубоко благодарен – и Вячеславу (Вяч. Иванову – С.З.) – за пристройство к Сабашниковым, т.е. к Памятникам мировой литературы (подчеркнуто автором – С.З.). Но что делать и как, об этом нужно и подумать, и поговорить». Далее автор письма делился с корреспондентом своими сомнениями, касающимися главным образом выбора материала для перевода: «Я везу с собой (Верховский возвращался из Тифлиса в Петербург – С.З) Ариоста, но под силу ли мне за него браться? Пугает меня это... Хотелось бы думать хоть о размерах, не столь устрашающих. Начинал я переводить “Ninfale Fiesolano” Боккаччо – тоже октавы. Не препятствие ли снова? Брался еще – очень давно, правда, – за Альфieri; думаю и он –

мировой? А как-то в переводе – не то, что в своих стихах – белый стих, как будто, легче кажется, сподручнее <...> Не лучше ли, например, взяться за французов? Но главный вопрос, кажется все же в том, могу ли я теперь браться за что-нибудь, пока не развязался, хоть отчасти с тем, что у меня на руках? При моей медлительности не запутаюсь ли я от этого еще хуже? А ждать – так поздно будет? Всяческие сомнения, и опасения, и колебания меня одолевают»²²⁷.

Через полгода в письме от 25 января 1915 г. Верховский излагал М. В. Сабашникову свой план издания «старых французских лириков и поэм Боккаччо». Сразу заметим, что в «Памятниках мировой литературы» переводы Верховского так и не появились. В архиве переводчика имеется рукопись предназначеннной для печати книги²²⁸, которая в этом виде оказалась не опубликованной. Оставив в стороне причины данного факта, сосредоточим внимание не на «воплощении», а на «замысле» предполагаемого издания, свидетельствовавшем об аналитических способностях, эстетическом вкусе, колоссальной эрудиции Верховского-филолога. Материалом для нас станет уже упомянутое письмо к М. В. Сабашникову (от 25 января 1915 г.). Оно, насколько известно, еще не введено в научный оборот, поэтому мы воспроизведем его с максимальной полнотой.

Указав на объективные трудности, связанные с переводом «старых» авторов (невозможность приобрести ни в Москве, ни в Петрограде оригиналы), Верховский сообщал Сабашникову «приблизительную схему предполагаемой работы»: «Относительно поэм Боккаччо дело мне представляется в таком виде. Первый период его деятельности представлен несамостоятельной поэмой “Филострат”. Второй – “иноскажанием в формах пасторали” (по Веселовскому) – “Амето” и “Любовным видением”, своего рода “божественной комедией” – то и другое в строфах дантовской терцины. Третий период – “выход к свободному творчеству” – попытка классического эпоса “Тезеида” и идиллия “Нимфы Фьеэзоле” – “поэтическое сплочение

античного и средневекового” – и то, и другое в форме октавы». Верховский подчеркивал, что «считал бы желательным перевод обеих вещей второго, а если выбирать из них одну, то остановился бы, м. б., на “Любовном видении”» (здесь и далее подчеркнуто автором – С. З.). Он колебался в выборе, так как именно «Амето» ему «не удалось сейчас достать и возобновить в памяти». По поводу произведений третьего периода переводчик замечал: «“Тезеида” важна исторически, но художественно несколько растянута и тяжела – загромождена воспоминаниями античности, мифологией, перечнями имен и т.п. Не знаю, можно ли было бы решиться на сокращения и – с другой стороны – не был ли бы тяжел перевод без сокращений, тем более что поэма обнимает более трех тысяч октав. Я остановился бы на прекрасной идиллии “Нимфы Фьеоле”». Подводя итог своим соображениям, Верховский указывал: «Таким образом, в отношении Боккаччио мой план мог бы быть сведен к переводу “Нимф Фьеоле” и “Любовного видения”. В первой – в семи частях – 473 октавы или 3784 стиха. Во втором – в пятидесяти песнях – 1452 терцины или – с заключительною строкою каждой песни – 4407 стихов».

В антологии французской лирики Верховский хотел представить «путь французской поэзии от Возрождения к Классицизму». Вехами на этом пути, по его мнению, должны были стать Маро, Ронсар, Малерб. В этой последовательности, по замечанию Верховского, «XVII век органически соединен с XVI». «Однако, – продолжал далее переводчик, – по специальному характеру поэзии того и другого они сильно разнятся друг от друга». Верховский предлагал не соединять их в одной книге, дать материал в двух выпусках: «Во главе второго мог бы стоять Малерб, как прямой родоначальник французского классицизма». Верховский считал, что количество произведений каждого поэта, «подлежащих переводу», «должно быть достаточно для разносторонней характеристики поэзии каждого»: «Маро нужно было бы уделить пьес 50, столько же или более Ронсару и Дю Белле, немного менее М.де С. Желе». Интересным, по мнению переводчика,

мог быть и «вводный отдел, отчасти захватывающий предыдущую эпоху». Его он намечал «только предположительно», так как с Сабашниковым вел речь лишь о XVI – XVII веках²²⁹.

Приведенное письмо свидетельствует о том, что автор относился к переводу как к делу чрезвычайно ответственному, требующему обстоятельного подхода. Данный документ убеждает в том, что Верховский-переводчик оставался историком литературы: он свободно ориентировался в литературном материале и прекрасно чувствовал материю иноязычного стиха. Письмо к М. В. Сабашникову демонстрирует литературные, в частности, жанровые приоритеты Верховского. Смысл фразы: «Я остановился бы на прекрасной идиллии “Нимфы Фьеоле”», – выходит за пределы повода, по которому она была написана. Автор оригинальных идиллий и элегий в выборе материала для перевода отдавал предпочтение тем жанровым образованиям, которые были близки ему и как поэту, и как исследователю стиха.

Рассмотрим судьбу изложенных в рассмотренном письме замыслов. В начале 1930-х гг. Верховский предпринял попытку издать книгу французской поэзии XVI в. в издательстве «Academia». В архиве издательства имеется «Отзыв о рукописи Ю. Верховского “Французская лирика XVI века”. 1933. 82 л.», подписанный А. М. Эфросом. В отзыве указывалось, что в рецензируемую книгу вошли 35 стихотворений 12 французских лириков XVI в., что выбор текстов для переводов случаен: «Более всего переведено из К. Маро, но как раз в своей эпиграмматической сюите он наименее интересен, и переводить придется не столько эти безделки, сколько эклоги, баллады, рондо, послания, в которых он проявил всю свою значительность исходного поэта XVI века». Рецензент сетовал на то, что «на остальных поэтов, в том числе даже Ронсара и Дю Белле, приходится по 3-4 стихотворения».

Рецензент делал вывод: «Ценность рукопись не представляет», «печатать так рукопись нельзя». Однако, замечал далее Эфрос, «можно и должно использовать этот перевод Верховского для будущей антологии

французской лирики XVI века, которая намечена планом “Академии”. Рецензент полагал, что в антологию должны войти не все переводы, представленные в рукописи. Например, перевод сонета Дю Белле «Счастлив, кто, как Уллис, путеводим судьбою» он находил слабым. В заключение автор отзыва предлагал «оставить рукопись за издательством, с оговоркой, что она пойдет не самостоятельно, а в качестве материалов для “Антологии”»²³⁰.

Французская лирика в переводах Верховского вошла в состав антологии «Поэты французского Возрождения» (редакция и вступительная статья В. М. Блюменфельда. Л.: ГИХЛ, 1938). Предпринятый редактором отбор убеждает в спорности оценок, «выставленных» Верховскому Эфросом. Из 22 переводов Верховского, включенных в данную антологию, 12 представляют стихотворения К. Маро, причем «галантную и ироническую эпиграмму» Блюменфельд называл основным жанром Маро, именно с ним связывал художественные достижения автора, его вклад в развитие французской поэзии. Блюменфельд писал: «В шутливости своей он был близок к Рабле, хотя автор “Гаргантюа и Пантагрюэля” шутил в гигантском размахе, а Маро – в миниатюре»²³¹. Из этого следует, что внимание, которое Верховский-переводчик уделил эпиграммам Маро, вполне обоснованно. Блюменфельд включил в свою антологию и выполненный Верховским перевод сонета «Счастлив, кто, как Уллис, путеводим судьбою», который Эфрос находил слабым.

Переводы Верховского (отдельных произведений Петрарки, Боккаччо, Саккетти, Буркьеяло, С. Аквилано, Кл. Маро, Ариосто, А. Каро, М. де Сен-Желе, Ронсара, Дю Белле, Р. Белло, Р. Гарнье) входили в многократно издаваемую «Учпедгизом» (1937, 1938, 1947) «Хрестоматию по западноевропейской литературе», составленную Б. И. Пуришевым. Были его переводы и в пуришевской хрестоматии, посвященной западноевропейской литературе XVII века (Кьябрера, Фаликайя, Цаппи, Вуатюр) («Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века». Сост. Б.И. Пуришев. Изд. 2. М., 1949). В «Хрестоматии по французской литературе XVIII века» (Сост.

Л. Н. Галицкий. М., Учпедгиз, 1939) Верховскому принадлежат переводы Грекура, Парни и др.

Особое место в ряду антологий и хрестоматий занимает книга «Поэты Возрождения в переводах Ю. Н. Верховского» (1948). А. К. Дживелегов, отмечая ценность редактируемого им издания, подчеркивал, что автор заслужил право представить «перед читателем со сборником стихотворных переводов, дающих представление о поэзии большой культурной эпохи»: «Верховский – поэт. Он вступает в восьмой десяток и почти полвека пишет в стихах и прозе. Он, кроме того, солидный ученый с серьезными заслугами в сфере изучения русской и западной литературы»²³². Редактор обращал внимание на то, что переводчик сумел выразить особенности каждого из поэтов; исключением оказался только Петрарка. Этого поэта «переводить нелегко, – замечал Дживелегов, – и Ю. Н. Верховскому не всегда удается полностью передать чудесную прозрачность языка, непринужденную игру образов и нарядное изящество стиля Петрарки». Однако, по мнению редактора, переводы «по сравнению со старыми – большой шаг вперед»²³³. Петрарка представлен в книге «плотной гирляндой сонетов и канzon» (37 сонетов и канзоны, несколько мелких стихотворений, по подсчетам Дживелегова). А это значит, что Петраркой Верховский не переставал заниматься на протяжении всей жизни, прибавляя новые переводы к тем немногим, что увидели свет в начале 1900-х гг. С Петраркой он связывал начало своей переводческой деятельности, последние по времени переводы, из числа вошедших в книгу (Луиза Лабе, Жодель, Де Баиф, Понтюс де Тиар), датированы 1947 г.²³⁴.

О переводе поэмы Боккаччо, ставшей частью «Поэтов Возрождения», итоговой книги Верховского-переводчика, следует сказать особо. Над «Фьезоланскими Нимфами» он продолжал работу в 1920-е гг.; читал фрагменты поэмы на заседаниях литературной секции ГАХН, сопровождая чтение историко-литературным комментарием. В его переводе «Фьезоланские Нимфы» впервые вышли на русском языке 1934 г. (издательство «Академия»).

В предисловии к «Поэтам Возрождения» А. К. Дживелегов, характеризуя данную работу Верховского, подчеркивал: «Следует прямо сказать, что перевод этого стихотворного шедевра Боккаччо удался великолепно»²³⁵.

Известны разные переводческие установки, среди которых полярными оказываются «буквализм» (точное воспроизведение оригинала) и «волюнтаризм» (вольное обращение с первоисточником). Есть и третий путь: максимально приближаясь к «чужому», переводчик помнит о «своем», о возможностях своего языка и особенностях восприятия поэзии его носителями. К «буквализму» тяготел, к примеру, поздний Брюсов; вольность в отношении к переводимым поэтам отличала Бальмонта; Блок шел по третьему пути, который, как кажется, был наиболее близок и Верховскому. В этом убеждают его заметки «От переводчика», касающиеся «Фьезоланских нимф».

Так, заметив, что, согласно итальянской традиции, «рифмовка октавы сплошь женская», переводчик пояснял, почему он отказался перенести ее на русскую почву: «В условиях русского языка сплошная женская рифма на протяжении большого произведения классического склада повела бы к изысканности и не дала бы той свободной текучести, какою, при всей своей пластике, отличается октава итальянского эпоса. Вот почему русская классическая традиция – иная, мы не решились отступить от нее <...>»²³⁶. В другом месте Верховский прямо заявлял: «<...> стараясь вообще передать боккачевскую технику, мы иногда один прием передаем другим соответственно условиям русской речи»²³⁷. В заключение Верховский указывал, что «при передаче некоторых оборотов слога и языка поэмы» он пытался учиться «у образцового переводчика “Декамерона” А. Н. Веселовского»²³⁸.

Верховский переводил также «Эг蒙та» Гете (Гете. Сочинения. Т. III. М.: ГИХЛ, 1934, 1938), «Евгению Гранде» Бальзака (Бальзак О. Евгения Гранде. М.: ГИХЛ, 1941), 9 оду Горация (Гораций. Избранные оды. М., 1948), а также стихотворения Воеслава Моле и Адама Мицкевича. «Мне знаком исполненный Ю. Н. Верховским перевод поэмы Мицкевича “Гражина”, –

писал М. Л. Лозинский. – Мастерство многоопытного переводчика сказалось в нем с полной силой. Перевод этот, наряду с тем, что наглядно знакомит нас с выдающимся памятником польской литературы, обладает высокой художественной ценностью, как стихотворное произведение на русском языке. Это – очень замечательный вклад в русскую поэзию»²³⁹.

Верховский, занимаясь историей русской литературы, полагал «основать ее изучение на научном знакомстве с литературами Западной Европы и с методом исследования А. Н. Веселовского»²⁴⁰. Художественный перевод оказался частью этой программы. В переводческой деятельности Верховский реализовал близкую ему мысль о единстве литературного процесса, о неразрывной связи русской литературы с литературой мировой.

Верховский-переводчик сформировался в рамках символистской культуры, в период, когда поэтический перевод переживал подъем. Повышенное внимание к французской лирике, к поэзии эпохи Возрождения, к Петрарке и Боккачо и т. п. было устойчивым у символистов. Интерес к Петрарке, например, сближал Верховского с его наставником и ближайшим другом Вяч. Ивановым²⁴¹. Как и другие писатели символистского круга, Верховский видел в художественном переводе средство «обогащения русской стиховой культуры новыми идеями, образами, темами, не в последнюю очередь новыми формами»²⁴².

Художественный перевод, связанный как с аналитическими способностями, так и с поэтическим даром, стал той стороной творчества, в которой «встретились» Верховский-ученый с Верховским-поэтом. Верховский-поэт, сохраняя память о переводчике Верховском, отдавал щедрую дань стилизациям, подражаниям, сочинению стихотворений «по мотивам» – всему тому, что связано со спецификой переводческого таланта – умением перевоплощаться в другого.

ГЛАВА 2. Ю. Н. ВЕРХОВСКИЙ – ПОЭТ

В данной главе речь идет о поэтическом творчестве Ю. Н. Верховского. Его поэтические сборники – «Разные стихотворения» (1908), «Идиллии и элегии» (1910), «Стихотворения. Т. 1: Сельские эпиграммы. Идиллии. Элегии» (1917), «Солнце в заточении» (1922) – исследуются в хронологической последовательности как вехи на пути поэта. Путь поэта Верховского освещается с учетом опыта Верховского-филолога; конкретизируются представления о Верховском как об одном из наиболее последовательных неоклассицистов. В сборнике «Разные стихотворения» элементы символизма и неоклассицизма образуют весьма подвижное равновесие, поэтому исследовательское внимание сосредоточено на нюансах отмеченной балансировки. В «Идиллиях и элегиях» и первом томе «Стихотворений...» отчетливо проступает авторская приверженность «классике», в частности, традиционно связанному с ней жанровому репертуару, что позволяет вести речь о реставрации классической поэтики. Ретроспективные увлечения автора заявили о себе в полной мере в «Солнце в заточении». Анализ входящих в сборник стихотворений направлен на выявление их неоклассицистических аспектов.

2.1. «Разные стихотворения» (1908):

от символизма к неоклассицизму

Известно, что с символизмом была связана целая полоса литературной жизни Верховского. Его стихи печатались в символистском журнале «Весы», сборники выходили в символистских издательствах. Поэт был дружен с А. А. Блоком, Вяч. Ивановым, Ф. К. Сологубом, являлся членом ряда символистских кружков и объединений. Активно участвовал в дискуссиях о символизме 1910-х годов, вслед за Вяч. Ивановым считая его (символизм) «имманентным элементом поэтического мироощущения». Теоретическому осмыслению символизма предшествовали поэтические опыты Верховского. В творческом диалоге с символистами происходило формирование поэта.

Влияние символизма особенно ощутимо в «Разных стихотворениях». Книга вышла в 1908 году в издательстве «Скорпион», что, по словам Иванова-Разумника, стало одним из поводов причисления Верховского к «символистам» и «модернистам»²⁴³. На сборник обратил внимание И. Ф. Анненский. В статье «О современном лиризме» он наблюдал, как «Юрий Верховский <...> упрямо ищет согласовать свой лиризм, в котором чувствуется что-то изящно простое, приятно спокойное, с подбором изысканных и несколько тревожных даже ассоцансов»²⁴⁴. Н. С. Гумилев в рецензии на книгу отмечал, что Верховский подражает современникам: Вяч. Иванову, А. Белому и другим, и эти подражания «менее ценные», чем его подражания Баратынскому, Языкову, Дельвигу, Полонскому и Майкову, поскольку эти поэты «живы, сами говорят за себя, и их творчество не нуждается в напоминании»²⁴⁵. «Откроет ли Верховский когда-нибудь свое истинное лицо или нет – не все ли равно? Он одинок в литературе, его книга вряд ли будет иметь успех в наше время десяти тысяч вер, и это послужит неоспоримым доказательством ее ценности и нужности», – писал рецензент.

Верховский обращался к популярным у символистов мифам (например, о Дафнисе и Хлоре, Дон-Жуане, к собственно символистскому мифу о Вечной Женственности), ему импонировала вера символов в возможность преодоления художником реальной действительности и выхода в запредельный мир. Но в большей степени символистские опыты Верховского связаны с формальной стороной стиха. В сборнике поэт использует характерные приемы символистской «игры словом»: оксюморонную метафору, основанную на сочетании несовместимых понятий, сложные определения; есть в его поэзии и искусный образный намек, и оригинальные интонационно-звуковые, ритмические ходы, и постоянная лексико-семантическая смещенность в языке. В ранней лирике Верховского часто встречаются образы-символы, традиционно закрепившиеся в символистской поэтике: солнце (звезда, огонь), зеркало (пруд), тень (двойник), сон;

античные образы (сатиры, дриады, наяды, менады) выступают в ряде стихотворений как мифологизированные образы стихий жизни.

Интерес Верховского-филолога к специфике поэтического дара в его лирике обнаруживает себя в стремлении подчеркнуть собственную поэтическую индивидуальность. Осознание поэтом «певчей» природы своего дара в «Разных стихотворениях» тесно связано с синкретической культурой символизма. Известно, что тяга к синкретизму и взаимопроникновению искусств заставила теоретиков символизма задуматься о природе и особенностях каждого искусства и об их взаимосвязи. Появляются работы, ставящие перед собой задачи определить границы и свойства каждого искусства и закономерности их взаимодействия. В этом ряду – и научные штудии Верховского, в основе которых лежит мысль о соотношении музыки, пластики и слова. Символический образ, компенсируя возможные утраты чувственного воздействия, как правило, ищет поддержки в стихии музыки. «Опираясь на Шопенгауэра и Ницше, теоретики символизма второй волны считают, что музыка стоит над всеми другими искусствами и в какой-то мере их определяет», – замечает современный исследователь²⁴⁶. В статье «Формы искусства» (1902), А. Белый теоретически обосновал приоритет музыки как искусства, наименее связанного с внешними, случайными формами действительности и наиболее тесно соприкасающегося с его потаенной, глубинной сущностью: «Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже, и шире». «Глубина и интенсивность музыкальных произведений не намекает ли на то, что здесь снят обманчивый покров с видимости? В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром. <...> В симфонической музыке, как наиболее совершенной форме, рельефнее кристаллизованы задачи искусства. Симфоническая музыка является знаменем, указывающим путь искусству в его целом и определяющим характер его эволюции». «Глубина музыки и отсутствие в ней внешней действительности наводят на мысль об эмблематическом характере музыки,

объясняющей тайну движения, тайну бытия». Белый подчеркивал далее: «<...> близостью к музыке определяется достоинство формы искусства, стремящейся посредством образов передать безобразную непосредственность музыки. Каждый вид искусства стремится выразить в образах нечто типичное, вечное, независимое от места и времени. В музыке наиболее удачно выражаются эти волнения вечности»²⁴⁷.

В посвященных Верховскому воспоминаниях современников и биографических справках мы не находим свидетельств того, что Белый относился к числу его близких друзей. Сам Белый упоминает в мемуарах имя поэта только в связи с частыми встречами на «башне», но трудно предположить, что Верховскому не были знакомы работы Белого, ставшие «знаковыми» для символистов «второй волны», включая «учителя» Верховского Вяч. Иванова. Воспринятые через Иванова идеи работ Белого во многом обусловили некоторые выводы научных статей Верховского. В частности, настаивая на «тройном очаровании» (словесном, пластическом, музыкальном) символистской поэзии, исследователь признавал свойственный ей «музыкальный уклон». Бытующий в символизме культ музыки проецировался на представления Верховского о поэте-«певце» как древнейшем типе художника слова.

Подобные символистские поиски синтеза слова и музыки отражены в ряде вошедших в «Разные стихотворения» стихотворных циклов. Наиболее характерный из них – «Струны» – объединяет четыре небольших по объему стихотворения. Интересно заглавие, которое в лирическом цикле «формирует главную тему, проблематику или пафос и относится ко всем стихотворениям».²⁴⁸

На первый взгляд, ничего общего между названием цикла и содержанием стихотворений нет. Слово «струны» отсылает к музыке, музыкальным инструментам. Вспоминается также и распространенная метафора «струны души». В стихотворении отражены душевые переживания лирического героя. Смысловой доминантой текста становится

ощущения одиночества, печали, душевной дисгармонии, что позволяет рассматривать их как элегии. Дисгармоничное элегическое начало цикла подчеркивается аллитерациями: «слышу шорох, шум и шелест», «тишина трепещет». Стихотворение наполнено элегической монотонной скорбью, оплакиванием себя. Автор буквально перечисляет список утрат: «где-то чудится измена», «ах, зачем брожу я холост», «душу мне измаяла», «я один». В стихотворении нет предметных деталей, которые бы лишний раз не подтверждали элегический настрой автора. Здесь и фонарь в тумане, и сирена, и ворона, и спящий вагон. Ни одной светлой, солнечной картины: то «слезливый Питер» с его дождями, ветрами и туманами, то «шорох, шум и шелест» темными вечерами, то трепет тишины в ночи.

В четвертом стихотворении («Спит вагон...») лирический герой смиряется с происходящим, ощущая невозможность борьбы, неизбежность тумана, видений, измен и свиданий. Финальные строки каждого из стихотворений цикла выражают это примирение с действительностью: «где-то чудится измена, вяло слышится: не верь!», «вон вдали кричит сирена – душу мне измаяла», «прежние виденья сердце ждет – не ищет», «жду измен, жду свиданья». Автор, как поэт-элегик, понимает неизбежность и бесполезность борьбы и не стремится вырваться из своего монотонного, печального мира.

Среди многочисленных дефиниций элегии в рамках нашей темы следует выбрать те, в которых указывается на близость данного жанра музыке. Если трактовать название цикла как отсылку именно к музыке, то на уровне предметных реалий связь названия с содержанием стихотворений не просматривается. Обратимся к формальному уровню. Через неточную рифму, диссонанс уже в первом стихотворении цикла «Веет ветер, воет ветер...» (ветер – Питер, сечет – молчит, тумана – измена, фонарь – не верь) передается разлад в душе лирического героя и дисгармоничность окружающего его мира. Повторение звука «э» в первой строке и звука «и» в четвертой придает строке протяженность, напевность. Если, отталкиваясь от

названия цикла, попытаться провести параллель с игрой на струнных инструментах, то возникают ассоциации игры смычком, «легато». Укороченные последние стопы во второй и четвертой строках («счет», «молчит») воссоздают игру «щипком». Подобные музыкальные ассоциации возникают на протяжении всего цикла.

Оставаясь неизменным на протяжении трех стихотворений, ритм претерпевает некоторые изменения в четвертом. Здесь, благодаря уменьшению количества стоп в хорее, каждая строка воспринимается как оборванный аккорд:

Спит вагон.
Воет ветер.
Я один.
Близок Питер.
Вновь туман.
Вновь виденья.
Жду измен.
Жду свиданья²⁴⁹.

Как и «Струны», цикл «Элегическая сюита» – результат синкетической культуры символизма. Специальные музыкальные словари определяют сюиту как инструментальное циклическое музыкальное произведение из нескольких контрастирующих частей (франц. suite, букв. – ряд, последовательность). Поэтическая сюита Верховского имеет четырехчастную структуру. Каждая из частей-миниатюр отличается своеобразием рифмы, размера, строфики. Требуемая жанром цикличность реализуется через мотив пути, который задается в первой части сюиты («За полночь, завывающей зимой, / Без блесток и звезд, и луны, / Когда ты возвращаешься домой / И видишь, что окна темны...») и вновь возникает в последней части:

Когда я в августе, в закатный час, иду
В моем запущенном мечтательном саду...(1908; 20).

Вторая и третья части сюиты озаглавлены. Миниатюры «Конец марта» и «Истома» насыщены абстрактными существительными: умиленность, влюбленность, забывчивость, расплывчатость, жизненность и т. п. Используя

инверсию, автор расставляет акценты на эпитеты, которые «по законам символической семантики занимают господствующее значение во фразе, в то время как определяемое им слово отодвигается на второй план»²⁵⁰. Ср.:

Пятно туманной луны
Маячит в выси *туманной*,
А снег, дыша умиленностю,
Исходит каплями *благостными*...
Под снами нашими *мягостными*...
(«Конец марта», 1908; 19),

Папоротник *сквозной*
С ласковостью *живою*...
Тихо взор замкнул
Ты зарей *пурпурной*
Вслушиваешься в гул
Жизненности *лазурной*...
(«Истома», 1908; 19).

Тем самым заметно усиливается экспрессия эпитета. Стремясь расширить семантику образа, поэт создает целые ряды определений:

И здесь *весенней* влюбленностью –
Больною, тусклой, обманной –
Мы все – уже – влюблены.
(«Конец марта», 1908; 19);
В сны *благоуханные*,
Легкие и мягостные,
Призрачные, неожиданные,
Солнечные и благостные.
(«Истома», 1908; 19).

Характерные символистские приемы позволяют автору создать абстрактные, полные намеков миниатюры, передающие «ощущение», «впечатление» весны («Конец марта») или жаркого летнего дня («Истома»).

Контрастирующие части сюиты объединяет общий лирический сюжет: поиск душевного пристанища. Элегический финал первой части («Спокойно ты постигнешь, что домой / Вернуться душе не дано») сменяется «больною, тусклой, обманной, весенней влюбленностью» в «Конце марта», «знойными снами» в «Истоме» и, наконец, обретением вселенской гармонии в последней части сюиты:

На листьях и цветах, на небе и земле, –
И я среди цветов качаюсь на стебле, –
И тихо нас манит, прозрачной дремой вея,
Лилово-светлая пленительная фея (1908; 20).

Прослеживающаяся на уровне предметных реалий связь переживаний и ощущений лирического героя с временами (месяцами) года (зима – март – лето – август) завершает формирование образно-ассоциативного строя текста.

В «Элегической сюите» поэт изыскано экспериментирует с метрикой, рифмой. Метрическая организация частей сюиты подчинена общей поэтической задаче: движению к музыке. В первой части упорядоченно чередуются строки ямба и амфибрахия, в «Истоме» – хорея и анапеста, а значит, размер отрывков можно определить как строчной логаэд. Как отмечает М. Л. Гаспаров, «логаэд по-гречески означает “проза-песня”, т. е. как бы стихи менее правильные, более приближенные к прозе, чем обычные»²⁵¹. В стремлении «размыть» традиционные стихотворные границы поэт близок символистским экспериментам, особенно поэтическим опытам А. Белого. Для придания стиху напевности используются и традиционные метрические приемы – «разбавление» строк пиррихиями (например, в четвертой части сюиты). В «Конце марта» поэт совсем отказывается от силлаботоники. Число слогов в строке увеличивается с первой по четвертую строку и уменьшается с пятой по восьмую, рифмуются первая – восьмая, вторая – седьмая, третья – шестая, четвертая – пятая строки. Таким образом, создается эффект постепенного нарастания, а затем – убывания звука. Если воспользоваться музыкальными терминами, то крещендо («Пятно туманной луны / Маячит в выси туманной. / А снег, дыша умиленностю, / Исходит каплями благостными») сменяется диминуэндо («Под снами нашими тягостными. / И здесь весенней влюбленностью – / Больною, тусклой, обманной – / Мы все – уже – влюблены»).

Возможность применять музыкальные термины при анализе «Элегической сюиты» и цикла «Струны» восходит к традиции изучения

современными исследователями некоторых символистских текстов, к примеру, «Симфоний» А. Белого, взаимосвязь которых с названными циклами очевидна.

При несомненной оригинальности разобранных элегий Верховского, нельзя не заметить их намеренную «искусственность», «сделанность». На эту характерную примету творчества Верховского первым указал И. Ф. Анненский. В статье «О современном лиризме» критик называл Верховского в ряду авторов, которые хотели бы в поэзии «декораций, театра хотя бы, гиньоля, вместо жизни». Они «поэтическое слово» «гранят и обрамляют», а в ритме «любят его гибкость, и что ритмом можно управлять»; они ценят «в творчестве искание и достижение»²⁵².

Еще одно решение темы поэта-«певца» представлено в открывающем сборник цикле «Тени». Как известно, тени – характерный художественный атрибут поэзии символистов. Брюсов во многих стихах прибегает к этому образу. Известно, что тени на стене пляшут в десятках стихотворений Блока и в названии одного из них (строки блоковского стихотворения «Тени на стене» Верховский ставит эпиграфом к стихотворению «Милый рыцарь»). «Тени на стене» у Блока – «не просто часто повторяющаяся подробность освещения, но и принципиальная метафора его поэтики, основанной на резких, режущих и рвущих контрастах белого и чёрного, злобы и доброты, ночи и дня». Чтобы вскрыть семантику данного образа у Верховского, проанализируем стихотворения цикла.

Ключевой мотив стихотворения «Тени ночные, в вас тайны созвучья» – мотив творчества. Он задается в первой строфе, где романтическое противопоставление дневного ясного мира миру ночному, миру теней переносится в область поэтического слова: «тайны созвучья» противопоставляются «понятности» рифмы. Из зыбких ночных грез складываются в душе героя «<...> властно-нежащих песен / Безмятежно-жемчужная гладь». В первом стихотворении сборника задается одна из его сквозных тем: тема власти творчества над поэтом. Стихотворение строится на

противопоставлении ночи дню. С ночью ассоциируются безмятежность, «бдиение жизни», творчество; за пределами ночи «нет жизни».

Стихотворение «Светит месяц...» открывается картиной лунной ночи. В ночи очертания предметов расплываются, в лунном свете различимы лишь темные контуры. Мир представлен в контрасте света и тени, передан в «звуках, тенях, ароматах»:

На небе чуть-чуть серебристом
От лунного света
Яркие – темные контуры лип.
Стоят они тесно, сливаясь, –
Недвижно-живые –
И внемлют молчанию ночи,
Приявшему звуки в себя:
И дальней мельницы шум,
И дыханье, и шорох,
И шепот сада... (1908; 6).

Лирический герой наслаждается миром ночи, в котором

Светит месяц,
Кричит коростель,
Липы цветут;
Тишина с ее звуками
Дышит прохладой душистой
Из сада в окно (1908; 6).

Мир изменяется во второй строфе. Жизнь сосредоточивается в пространстве сада, за его границами «нет мысли, нет жизни дыханья». Сад из земного превращается в Эдем. И этот райский мир растворен в ночи, «За нею же нет ни мира, ни жизни. / Она – себя созерцает, / В ней – мысль, и трепет, и жизнь...». В финале появляются те же образы, которыми открывалось стихотворение:

Светит месяц,
Кричит коростель,
Влажно-душистые липы цветут (1908; 7).

Варьирование последней строчки значимо: проникновение в тайну вселенной не прошло бесследно, мир не изменился, но воспринимать его герой стал иначе. Развитие «ночной темы» – в стихотворении «Как настанет ночь, все звуков жду я...», где герой с упоением отдается во власть ночи. Ночь для лирического героя всего цикла «Тени» – время откровений, «колдующая

пора». С приходом ночи он обретает поэтический дар, рождается как поэт. В анализируемом тексте поэт – раб своего дара, он не властен выбирать темы и образы, они даны ему «свыше», он безвольно внимает им:

Все приму, ниспосланное уху,
Все – как дар: и ласку, и вражду (1908; 86).

В стихотворении намечен еще один ключевой мотив цикла – мотив пути:

Как настанет ночь, вес звуков жду я,
Им навстречу ощупью бреду... (1908; 8).

Образ пути появляется и в стихотворениях «Над мирно угасшим закатом...», «Через лес заглохшей тропинкой». В основе «Над мирно угасшим закатом...» – традиционный у Верховского сюжет прогулки лунной ночью. Путь героя проложен на границе двух миров:

По тонкому берегу шел я;
Казалось, мы были втроем:
Я, месяц на небе и месяц,
Качаемый темным ручьем (1908; 9).

Автор создает картину гармоничного мира: небо отражается в реке, а река в небе, поэтому «*всплыл* месяца серп молодой». Он плывет по небесной, отраженной реке. Мотив зеркальности усиливает гармоничность ночной картины. Грань, разделяющая жизнь и ее отражение, представлена очень зыбкой. Поскольку месяц отражается в воде, то стоит вспомнить об одном из ее символических значений. Водная гладь здесь явно имеет значение зеркала, с ней ассоциируется самосознание, размышление, откровение. Характерно, что познание себя и мира происходит в пути. Герой постепенно движется к запредельному миру. Не случайно у Верховского и соседство образов зеркала (зеркальной водной глади) и луны (месяца) – символически именно соединение этих двух начал открывает некий «коридор» в иной мир. Отражая чужой, солнечный свет, луна тоже представляет зеркальный символ. Символика текста позволяет трактовать путь героя и как творческий путь, ведь, как известно, для символистов зеркало стало метафорой художественного процесса, «символом символов»²⁵³. Тема отражения варьируется в мотиве двойничества. Верховскому не чужда мысль о

двойственности человека и самого бытия. В финальной строфе герой уже не на границе, а одновременно в двух мирах:

А месяц с небес загляделся
Туда, где чернела река,
И видел меня – на болоте.
В воде – моего двойника (1908; 9).

Раздвоение лирического героя особенно ярко запечатлено во входящем в цикл «Тени» сонете «Я видел сон: в пустом огромном зале...». Двойник появляется в зеркале. Как известно, символика отражения в зеркале связана с представлением древнего человека о том, что отражение и отражаемое имеют между собой магическую связь. В этом смысле зеркало может удерживать душу и жизненную силу отражающихся в нем людей. Возможно, поэтому лирический герой Верховского в зеркале видит не только собственное отражение, но одновременно – весь мир. Как и в предыдущем тексте, через отражение происходит познание и самопознание:

Так это – я? Неведомый и странный,
Гляжу, как в мир – огромный, многогранный...
Как на себя я дивно непохож!

Так это – я? И тут, с собою рядом
Вновь я гляжу – чужим и близким взглядом?..
Как холодна мне здешней жизни дрожь! (1908; 12).

Ощущение себя в мире и мира в себе открывает герою доступ к инобытию, а потому мир реальный («шум города», «здешняя жизнь») им отвергается. Заданное в первом катрене толкование всего происходящего с героем как сна еще более расширяет смысловые границы сонета, но в то же время и сужает их: «сверхчувственное открытие мира», «движение за пределы предельного» ограничивается пространством сна, не выходя за его пределы. В анализируемом сонете, как и в большинстве своих символистских стихотворений, Верховский далек от истинного символизма.

Путь героя в стихотворении «Через лес заглохшей тропинкой» сопряжен с опасностью: герой в одиночестве пробирается поздним вечером через лес, который в темноте кажется живым, в котором «тишина трепещет

невнятно» (аллитерация еще более усиливает тревожность). Но уже в последних строках второй строфы ночные тени перестают пугать героя, а в финале появляется образ сопровождающего его бога. При таком беглом прочтении может показаться, что стихотворение о том, что человек не одинок в этом мире, бог хранит его. Истинный смысл текста должны подсказать строки финальной строфы:

А за мной, сквозь чащу мелькая,
Во храм потаенных снов,
Далеко алея как пламя
Спешит запылавший бог (1908; 10).

Если исходить из ее содержания, то путь героя можно толковать как путь в некий «иной» мир, а лес – как препятствие на этом пути. На то, что преодолеть все преграды способен лишь человек, наделенный поэтическим даром, указывает образ «запылавшего бога», отсылающий к мифу о Дионисе, чье рождение большинство из многочисленных легенд связывают с огнем. В эпоху серебряного века миф о Дионисе – один из популярных культурных мифов. Спектр значений данного образа в символизме достаточно широк. Спутник героя Верховского – Дионис, «воспламеняющий сердце»²⁵⁴, пробуждающий поэтический дар.

Сон и явь сливаются в сонете «Раз ночью я от снов моих проснулся...». Встреча с «белым призраком» – собственным двойником, которая по народным приметам предвещает скорую смерть, не пугает, а удивляет героя:

Он был знаком мне в странной новизне,
Я удивился, но не ужаснулся.
Он стал меня душить – я содрогнулся.
А он исчез, мелькнувши на стене (1908; 11).

Ночное происшествие, которое (автор не раз подчеркивает) могло привидеться герою («Раз ночью я от снов моих проснулся... / (Мне кажется, то было не во сне)», «Пока я мог забыться светлым сном...»), становится поводом для размышления о сосуществовании двух миров. Мотив «двоемирия» реализуется через образы яви / сна, человека / призрака. Смешение реальности и видения, исчезновение призрака, превращение его в

тень на стене свидетельствуют о размытости границ между мирами, о возможности перехода из одного мира в другой. В последнем терцете эта мысль приобретает характер аксиомы: «Меж двух миров воздвигнуты мосты».

В стихотворении «Дождь» обыгрываются его сквозные образы: бессонной ночи, тишины, теней-призраков. Дождь изображается как некая символическая завеса между двумя мирами. Граница эта настолько условна, что постепенно мир теней полностью сливается с миром реальным:

Темнота. Тишина. Дождь идет.
Это – та; то – она; их полет.

Вот крылом здесь шуршат – возле, тут –
И кругом – и спешат, и живут (1908; 13).

Дождь превращается в собеседника лирического героя (образ персонифицируется, он передан через олицетворения, характерные метафоры – «дождь – старик» «кряхтит»), скрашивает его одиночество в мире теней. Окончательное растворение границ между мирами, появление мотивов «страшного мира» в finale цикла обусловлено ориентацией Верховского на символистскую поэтику. Подражание в первой книге стихов «старшим богатырям символизма» отмечали и современники поэта. Например, Иванов-Разумник в статье «Старинное (Поэзия Юрия Верховского)» в строчках «Дождя» разглядел подражания Бальмонту²⁵⁵. Но рядом с восходящими к символистской поэтике образами в цикле «Тени» звучит «неоклассицистический» мотив творчества как неизбежного жизненного пути к познанию и постижению мира.

Симптоматично, что цикл «Тени», сочетавший элементы символизма и неоклассицизма, Верховский закончил стихотворением, посвященным Надежде Григорьевне Чулковой, которая позднее в своих воспоминаниях заметит: «Его иногда называли классицистом эпохи символизма»²⁵⁶.

Ключевой мотив сборника – мотив отражения – реализуется через образы: отражение в зеркале («Я видел сон: в пустом огромном зале...»), в

воде («Над мирно угасшим закатом...», «Ручей»). Предварение стихотворений эпиграфами из текстов Петрарки, поэтов XIX века и современников – тоже своеобразное преломление мотива отражения. Многие из этих стихотворений Верховского становятся своеобразным «отражением чужой поэтики». Граница между миром реальным и потусторонним (часто – мечты, сна) в стихотворениях очень зыбкая, нечеткая, нередко происходит слияние миров и их взаимопереход. В стихотворении «Ручей» поэт, любуясь отражающейся в «черных водах» звездой, постепенно отказывается от реального мира, «отражение», отблеск замещает, вытесняет оригинал:

Во мне живет она – горящая, зеленая;
А там, на небесах –
Бездушно светится, как жертва опаленная,
Ее бездушный прах (1908; 49).

Семантика теней и отражений – и в других стихотворениях сборника – «Тень» (не путать с циклом), «Двойник».

Интерес Верховского к проблеме типологии поэтического творчества преломился в сборнике в повышенном внимании к теме поэта и поэзии. Мы отметили эту тему в цикле «Тени». Интересно проследить, как решается она в цикле сонетов «Дева-птица». В центре стихотворения – колоритный образ Девы-птицы, символизирующий вдохновение, творческое озарение, музы поэта. Волшебная крылатая дева встречается в славянской, греческой, индийской мифологии, фольклоре, русских духовных стихах и носит разные имена: Сирена, Феникс, Гамаюн, Сирин, Алконост. В искусстве серебряного века легенды о девах-птицах были интерпретированы В. М. Васнецовым в его художественных полотнах «Песнь радости и печали (Сирин и Алконост)», «Гамаюн. Птица вещая» и А. А. Блоком в одноименных стихотворениях.

В основе триптиха Верховского – ожидание певчей девы, встреча и, наконец, слияние с ней. Лирический герой ощущает косвенные знаки присутствия Девы: сияющие пятна, блеск перьев («Меня слепит игрой цветов и линий»). Слова, выбранные для описания, прежде всего передают

свет, разноцветье, являясь основными характеристиками образа («блеск павлиний», «слепит», «всесветный рай», «венцы лучей», «сияющие пятна», «алмазные брызги», «радужные объятия»). Ожидание этого божественного света и райского разноцветья вызывает у автора трепет («святую дрожь я в сердце сберегу»). Заданный изначально мотив тайны получает развитие в первом терцете, где становится ясно, что поэт воспринимает вдохновение как дар свыше, как некое божественное откровение («И вещий взор мне таинства раскрыл...»). Именно творчество позволяет приблизиться к желанному раю:

В рассветный миг бесчарна и понятна
Святая грань заклятого преддверья, –
Жду радостных объятий райских крыл! (1908; 73).

Символика отдельных деталей также указывает на возможность трактовки вдохновения как преображающей, воскрешающей силы, имеющей «вышнюю природу». Это и «жемчужный берег» («Я деву-птицу тайно стерегу, / На матовом жемчужном берегу»), отсылающий к мифу о рае (согласно Откровению Иоанна Богослова, ворота небесного Иерусалима состоят из жемчужин, в мусульманстве жемчужина является символом неба) и «крыльев блеск павлиний» (согласно христианскому толкованию, павлин – символ воскрешения и обновления²⁵⁷). Встреча героя с крылатой девой происходит на фоне рассветного пейзажа. Насыщенные синие, белые, красные цвета сопровождают появление девы-итицы.

Во втором стихотворении цикла («Когда потускнут крылья девы-птицы...») нет ни одной детали внешнего мира. Для героя явление девы-птицы вытесняет природу, окружающий мир. Облик Девы дан крупным планом:

Я вижу гордый побледневший лик,
Властительный и строгий лик царицы.
До ужаса он явствен и велик, –
И дрогнули ревнивые ресницы,
И засияли веющие зарницы... (1908; 74).

Перед царственным обликом загадочной девы «душа поверглась ниц». Автор использует старославянскую, книжную лексику, передающую

таинственность и святость момента встречи с девой (лик, явствен, вещие зарницы, чело, истома, взор). «Богоявленная» – ключевое слово в характеристике образа.

В последнем стихотворении цикла («День над судьбой моей отрадно-пленной...») «жемчужный берег» перерастает в «жемчужную вселенную»:

И слезы я прозрачные пролью.
И над моей жемчужною вселенной
Она лазурью жаркой и нетленной
Расстелет песню вечную свою (1908; 75).

Внутренний мир лирического героя и сказочный мир девы-птицы полностью сливаются; рождается поэт-небожитель:

И я растаю с этой первой песней –
И перельюсь я в новые напевы
И новым раем царственно упьюсь (1908; 75).

«Жемчужная вселенная» мыслится как вселенский рай. Кроме того, жемчуг является символом «тайного познания и эзотерической мудрости, толковавшихся в христианстве как учение Христа, недоступное язычникам»²⁵⁸. Образ наполняется новым смыслом: в порыве вдохновения поэт творит новый рай – рай для посвященных («И новым раем царственно упьюсь»).

Стремление слиться с «нездешней девой» возможно трактовать и в свете учения Владимира Соловьева о теургии, конкретизированного Вяч. Ивановым (на суд которого представлял свои сонеты Верховский). Теург, по Иванову, – это «художник, сознательный преемник творческих усилий Мировой Души», которая открывает «сокровенную волю сущностей», потаенный «разум явлений». «Только эта открытость духа сделает художника носителем божественного откровения»²⁵⁹. В стихотворении Верховского реализуются характерные для культуры серебряного века представления о поэте – избраннике Бога, поэте-творце, равном Богу.

Поэтический дар, полученный от девы-музы, принимается лирическим героем с радостью, как божественное предназначение.

День над судьбой моей отрадно-пленной

Рассветную развеет кисею –
Тогда душой бессильно воспою
Лик девы птицы я богоявленной.

Безмерность роковая все чудесней, –
Я постигаю мир нездешней девы.
Я с ней навек торжественно солюсь (1908; 75).

Слова *рок*, *судьба* в данном контексте имеют положительные коннотации, с ними ассоциируются представления об обретении жизненного смысла.

Интересно сравнить цикл Верховского с одноименным стихотворением Н. С. Гумилева. («Огненный столп», 1921). На гумилевскую «Деву-птицу» обратил внимание сам Верховский в статье «Путь поэта». Рассуждая о трактовке темы поэта и поэзии в данном стихотворении, исследователь заметил: «...Гумилеву знакома не только светлая природа этой певчей силы, но и ее темная, трагическая подоснова, эпически отложившаяся в фантастике “Девы-птицы”...»²⁶⁰. Отзвук «Девы-птицы» Верховского в одноименном стихотворении Гумилева отмечает Н. А. Богомолов²⁶¹.

В основе сюжета «Девы-птицы» Гумилева лежит встреча пастуха, играющего «песню своих веселий» в долах Броселианы, с Девой-птицей:

Он видит птицу, как пламя,
С головкой милой, девичьей.
Прерывно пенье,
Так плачет во сне младенец,
В черных глазах томленье,
Как у восточных пленниц...²⁶²

Гумилевская дева-птица осязаема. Ее облик не божественный, как у Верховского, а земной, женский: губы, «хрупкая шея», «бледные щеки», «кожа, солнцем нагретая», золотые браслеты на лапах. Неожиданная встреча с девой-птицей («И вдруг за ветвями послышался голос...») меняет жизнь героя: «песня веселий», что играет «пастух веселый» в начале стиха, сменяется «грустной песней» над телом певчей девы в finale.

Разгадать мистическую символику «Девы-птицы» Гумилева пытались многие исследователи. Нельзя не согласиться с С. Маковским, который

замечает: «Дева-птица есть таинственная его (Гумилева – С. 3.) вдохновительница, его духовная мать... Пастух и «мальчик-птица» – сам он, не узнавший своей Музы, потому что встретил ее, еще не родившись как вещий поэт»²⁶³. По Маковскому, попав под чары загадочной Девы, герой убивает ее поцелуем, чтобы затем вечно искать свою Музу. Отталкиваясь от идеи воскрешающей силы поэзии, Е. П. Мстиславская трактует образ гумилевской Девы-птицы как символ птицы Феникс²⁶⁴. Если воспользоваться терминологией Верховского, различающего песенное, пластическое, синтетическое поэтическое творчество, то можно сказать, что в рассмотренных цикле и балладе речь идет о рождении поэта-«певца». В цикле «Дева-птица» рождается поэт-«певец» («стережет» музы в облике девы-птицы, слушает ее «вечную песню», после чего рождается как поэт, «переливаясь в новые напевы»). В поэта-«певца» героя баллады превращает встреча с Музой.

Используя миф о крылатой певчей деве, авторы создают собственный миф о мире и судьбе в нем поэта. Цветовая гамма и описание Девы-птицы в стихотворении Верховского обнаруживает прямые переклички со стихотворением Блока «Гамаюн. Птица вещая». В балладе Гумилева внешняя связь со стихотворением Блока отсутствует, но с новой силой звучит идея блоковского стихотворения о нелегкой, трагической судьбе поэта-пророка²⁶⁵. Решение темы рождения поэта в стихотворениях Верховского и Гумилева различно: для Гумилева вещий дар поэзии несет не только радости, но и печали, поэт рождается не для счастья, но для страдания; Верховский воспринимает «светлую природу» поэтической стихии, ее созидательную силу.

В классической форме сонета Верховским написано и стихотворение «Я в роще лавра ждал тебя тогда...». Лирический сюжет традиционен: долгое нетерпеливое ожидание вознаграждается долгожданной встречей любовников. Пространство, в которое помещен герой, нарочито опоэтизировано:

Я в роще лавра ждал тебя тогда.
Ручьи, цветы – деннице были рады.
Алела розой утренней отрады

У ног моих спокойная вода.

Уж просыпались дальние стада.

Кричали резво юные менады (1908; 101).

В контексте второй строфы еще не ясно, имеет ли поэт в виду мифических спутниц Диониса или за образами «мэнад» скрываются юные пастушки, пасущие стада. Спокойствие катренов, семантически связанное с сюжетом ожидания возлюбленной, сменяется динамикой терцетов, обусловленной ее (возлюбленной) появлением. «Стремительность» строфам придает обилие глаголов, сочетание эллипсисов и многосоюзий. Так же неожидан и стремителен, как и появление героини, и переход от идиллии к античной мистерии:

Я ринулся к тебе, краса моя.

А за тобой – и смех, и вой кентавра,

И стук копыт гремел по роще лавра (1908; 101).

Через мистерию передаются эмоции, захватившие героев. Античность в стихотворении выступает не в качестве эталона культуры, а как материал для ассоциативных вариаций. Такое восприятие античности характерно для неоклассицистов.

Сонет на сюжет из ирландской мифологии «Кухулин» Верховский посвятил своему учителю А. Н. Веселовскому, в сфере научных интересов которого находился и древний ирландский эпос. В сагах непобедимый воин Кухулин, образ которого, возможно, имел реальную историческую основу, постепенно мифологизируется, наделяется сверхчеловеческими чертами. Герой описывается излучающим свет, его внешность фантастична, он обладает даром пророчества и божественной мудростью. Среди многочисленных сюжетов о Кухулине Верховский останавливается на легенде о смерти воина («Я нынче расскажу тебе о том, / Как умирал я...»). В традициях «первоисточников» поэт описывает гибель героя как момент высшего торжества его силы и могущества. Согласно легендам, Кухулин, получив тяжелую рану, умирал стоя, привязав себя к священному камню, богиня войны и смерти Морриган, возненавидевшая героя после того, как он отверг

ее любовь, принимает облик птицы и опускается на рану героя, чтобы продлить его страдания. В сонете автор подчеркивает одиночество и бесстрашие героя перед смертью. В терцетах чувствуется восхищение поэта колossalной силой духа, присущей Кухулину:

Парящий коршун. Зорким, жадным оком

Меня увидел он – и захотел
Моей напиться крови. Я глядел,
Как на меня он медленно спускался.

Но запеклась на ране кровь как раз –
Он цепкими ногами в ней завяз!
Я это увидал – и рассмеялся (1908; 22).

Ключ к анализу стихотворения в контексте темы поэта и поэзии дает работа Верховского-филолога «Восхождение», в основу которой также положена идея преодоления. По Верховскому, путь, пройдя который, *певец* становится *поэтом*, – это путь страдания, через которое творческая душа обретает очищение и просветление.

Особо в «Разных стихотворениях» стоит выделить стилизации. Как известно, в начале XX века стилизация стала одним из способов познания других типов сознания, путем постановки их в максимально независимые, пользуясь термином Бахтина, «диалогические» отношения с типом сознания современного человека.²⁶⁶ У Верховского стилизация – это и любование искусством прошлого, и выдвижение в противовес трагическому разлому личности начала века целостного сознания героя, действующего в гармонизированном мире прошлого. Стилизация, по мнению поэта, – это и особенный жанр, свойственный поэту-«певцу». В «Песне» очевидна установка автора не на народную песню, а на ее литературную вариацию, лучшие образцы которой были созданы в пушкинскую эпоху Дельвигом, Языковым. Строки «Песни» удивительно бесхитростны: здесь и «букетик», и «милый цветику», и «кудри березки». Автор использует классические художественные ходы (найденный засохший букет навевает воспоминания о любимой, былых свиданиях), устойчивые формальные приметы народной песни (размер стихотворения – четырехстопный хорей). Наличие

«поэтических штампов» в «Песне» и других «Разных стихотворениях» не свидетельствует о «бедности поэтического дара» их автора. Штампы здесь являются средством «подключения» к стихотворной традиции. Основанные на подражании, стилизации Верховского несут на себе печать и его творческой индивидуальности. Большое значение придается художественной детали: в «Песне» именно замена традиционного названия зверобоя (из которого был составлен букет) народным – «богородицыны слезки» – придает тексту неповторимую народно-лирическую тональность.

Еще один тип стилизации в «Разных стихотворениях» – жанровая. В основе структуры сборника лежит жанровый принцип деления: первый раздел – элегии, второй – идиллии, третий – сонеты.

Образец жанровой стилизации – элегия «Глаза – лиловые фиалки». Автор использует традиционные для элегии метафоры («под взором... душа безвольно пала ниц», «безвозвратно изнемог»), в духе элегии и финал стихотворения:

На беломраморном челе
Святая тень лежала грозно,
Глася проникнувшей земле
Глася душой безгласной: «Поздно» (1908; 43).

Выраженная в финале невозможность любви задана уже в первой строфе, где, называя героиню весталкой, поэт прямо отсылает к античному мифу о непорочных жрицах богини Весты. Тема невозможности обретения гармонии с возлюбленной продолжает развиваться во второй строфе, хотя ни героя, ни героини с их чувствами здесь нет. Но в изображении небосвода свет (облака «цвели, пронизанные светом») сменяет тьма (тоска, дышащая «грозовым обетом»). Само небо предсказывает обреченность зародившегося чувства. Тесная связь между первой и второй строфами подчеркнута и лексическим повтором «цвели». Относясь в первой строфе к описанию героини, а во второй – неба, этот глагол объединяет их. Символика первой строфы помогает установить принадлежность героини к небесным сферам. Неслучайно ее глаза – лиловые фиалки. Цвет фиалок традиционно символизирует духовное начало, связанное с жертвенной кровью. Лиловый

цвет – это и еще одно указание на непорочность героини, поскольку исторически связан со словом «лилия». А в третьей строфе появляется метафора «лиловый огонь», с одной стороны, указывая на страстный взгляд возлюбленной, с другой, возвращая нас к его древнеримским хранительницам. В начале четвертой строфы героиня предстает в образе христианской монахини. И подбор слов здесь соответствующий: чело, святая, грозно. А слово «беломраморный» («на беломраморном челе») воспринимается контрастно «огню» из третьей строфы. На протяжении всего стихотворения мы видим смешение, соседство христианского и языческого. Образ весталки / монашки, данный читателю как некий набросок (глаза, чело, речь), – не что иное, как очередное символистское воплощение Вечной Женственности, Мировой Души. В своем преклонении перед ним («я пламень жертвенный зажег») герой верен символистской традиции. Согласно учению Владимира Соловьева, влюбленность, связь двух душ может стать «богопознанием», постижением лежащей в основании мироздания целостной, Божественной его сущности и прекрасно-добро-разумной, абсолютной его ценности²⁶⁷. Герою Верховского достичь этого не удается. Его душа безгласна, герой смиряется со своей участью. Невозможность достичь гармонии через любовь и полный разлад в сознании героя (смесь христианского и языческого) легко объясняется, ведь мы имеем дело с элегией. А «гармония и вообще любой вид согласованности бытия внушают элегику ужас и отвращение, он изначально живет с ощущением разрыва с любимой, с эпохой, временем»²⁶⁸.

Рассмотрев сборник «Разные стихотворения», можно заключить, что восприятие современниками поэта как символиста основывалось, во-первых, на его «присягах» верности символизму, во-вторых, на экспериментах поэта в области стихотворной формы. С нашей точки зрения, формальные эксперименты, которыми насыщена поэзия Верховского, не являются основанием для того, чтобы считать поэта символистом, поскольку, выражаясь словами Иванова-Разумника, в эпоху серебряного века «всякий мало-мальски “грамотный” технически поэт неизбежно пользуется всеми завоеваниями современной поэзии».²⁶⁹ Можно сказать, что ранняя лирика

Верховского находится в поле притяжения двух крупных художественных систем: классической поэзии, с характерными для нее представлениями о гармонии, ясности, точности, и символистской поэзии. Так что слово «разные» в названии сборника может указывать на принадлежность входящих в него стихотворений не только к разным жанрам, но и к разным литературным направлениям. По содержанию и структуре стиха автор ближе к неоклассицистической традиции, а традиции символистской поэтики проявляются в ряде стихотворений на образно-лексическом уровне, но слабо соотносятся с идеями символизма как миропонимания. Синкетическая культура символизма была тем необходимым контекстом, в котором Верховский постепенно осознавал себя «певцом». Но именно это осознание послужило толчком для поиска поэтом новых творческих путей.

2.2. Реставрация классической поэтики в «Идиллиях и элегиях» (1910), «Стихотворениях. Т. 1: Сельских эпиграммах. Идиллиях. Элегиях» (1917)

«Идиллии и элегии» – вторая книга стихов, принесшая автору известность. В рецензии на сборник Н. С. Гумилев отмечал: «В его (Верховского – С.З.) стихах все, что может дать природа простой и немятущейся душе, – радость утра, тихое любование днем и вся интимность вечеров, а ночью – сны воспоминания, чьи следы никем не найдены. Пейзажи его не так четки, как у Бунина, но зато гораздо нежнее и свежее, как и подобает пейзажам севера. <...>. В этой книжке Юрий Верховский является уже вполне определившимся поэтом, который если и учится, то только у таких мастеров, как Пушкин, Тютчев, Баратынский и Дельвиг»²⁷⁰. «Идиллии и элегии» полностью вошли в первый том «Стихотворений». Некоторые из опубликованных в этом сборнике идиллий уже попали в поле зрения современных исследователей. Так, Т. В. Саськова, рассуждая о ницшеанской традиции в пасторалистике русского символизма, привлекает в качестве иллюстративного материала идиллии «Амазонки» и «Нимфа». Исследовательница справедливо отмечает в пасторалиях Верховского «преобладание музыкально-лирической стихии, растворяющей предметность

слова, скрывающей конкретно-чувственные, осязаемые контуры мира». «Верховский захвачен лирической стихией, – продолжает Саськова, – почти всюду слившей музикальный минор с поэтической элегичностью»²⁷¹. Соглашаясь с исследовательницей, что идиллии Верховского, как, впрочем, и все его творчество, подчинены музикальной стихии, реализующейся в стремительности, динамике ритма или, напротив, в элегической протяжности, напевности, следует заметить, что его (Верховского) идиллия не лишена и живописной пластиности, скульптурности. Являясь по природе своего дара поэтом-певцом, автор умело «играет», экспериментирует с пластикой, стремясь приблизить свою идиллию к классическому канону. После выхода сборника поэта перестали относить к символистам, настолько концепция книги оказалась чужда символистской поэтике (А. А. Блок в письме В. Э. Мейерхольду от 15 января 1915 г. противопоставляет «пушкиньянца» Верховского символизму²⁷²). Думается, что исследователи, причисляющие Верховского к неоклассицистам, опираются именно на широко известные «Идиллии и элегии», с присущими сборнику жанровой строгостью, обилием отсылок к поэзии пушкинской эпохи, современной интерпретацией известных античных мифов.

Одним из значимых факторов, определивших содержание «Идиллий и элегий», является жанровая специфика входящих в сборник стихотворений. Известно, что серебряный век, проявив интерес едва ли не ко всем культурным эпохам, эстетическим явлениям, художественным формам, воскресил идиллию и элегию как самостоятельные жанровые структуры. В большинстве своих идиллий Верховский опирается на классические образцы жанра. Так, «Аффрико» отсылает к «Фьезоланским нимфам». В основу сюжета поэмы Боккаччо положена история любви юноши Аффрико к непорочной служительнице богини Дианы (каковых в городе Фьезоле прозвали нимфами) Мензоле. В идиллии Верховского варьируется фрагмент ночных страданий героя по своей возлюбленной. «Аффрико» в значительной мере отличается от соответствующего отрывка перевода поэмы,

принадлежащего Верховскому. Как и в «Нимфах...», герой мечется на ложе, не в силах унять любовной тоски. В памяти Аффрико всплывают подробности первой встречи с любимой: копье, что метнула в него дева, спасаясь от погони (не достигнув цели, оно поразило «древний дуб»), неожиданный испуг и жалость, вспыхнувшие в глазах нимфы, ее предостерегающий крик. Воспоминания героя идиллии более образны, автор стремится воссоздать в них чувственный облик героини:

Ты понеслась, высоко вздымая
Одежды белой пышные края
И алебастром ног в траве сверкая... (1917; 72).

Приводя это описание, Верховский, как и Боккаччо, в поэме которого не единожды описывают убегающие девы, придает идиллии неповторимый оттенок античной пасторали с ее смелыми эротичными образами и сценами. Но античность в «Аффрико» изначально опоэтизирована. Поэт воспринимает древность через Боккаччо, через созданный в эпоху Возрождения культурный миф. Условность идиллического пространства подчеркивается использованием традиционных поэтических метафор, «высокой», «книжной» лексики: «я – в цепях разлуки»; «Склонялся жадно я над муравой, / Твои следы на ней целуя страстно»; «сердца жар неумолим»; «томная усталость / В моей душе» и др. Таким образом, отрывок из поэмы модифицируется в классический поэтический миф о страстной и безответной любви.

Классические сюжеты и темы (любви, жизненного и творческого пути, рождения поэта), к которым Верховский последовательно обращался в «Разных стихотворениях», развиваются в «Идиллиях и элегиях». «У ручья», как и большинство «античных» идиллий Верховского, построена в форме диалога героев. Встреча Чужестранца и Девы передана через пластичные образы, как того требует жанр (Верховский, рассуждая в своих филологических трудах о триаде «музыка – пластика – слово», считал, что пластичность присуща идиллии как жанру, берущему начало в эпоху античности; в идиллии, по мысли автора, «самое художественное “задание” – характерно пластическое»). Пластичность достигается различными

поэтическими средствами: использованием характерных для античного стиха конструкций и размера, инверсиями:

Девушка стройная! Мне не забыть, как я, обессилен,
Влагой живою вотще рвался уста охладить, –
Ты ж из-под сени дерев над ручьем, как виденье,
предстала, –
Звонкий наполнив сосуд, гибко склонилась ко мне... (1917; 55).

В стихотворении внешние жанровые признаки идиллии сохранены не для того, чтобы реставрировать золотой век (как это было, к примеру, в лирике Дельвига, на что сам Верховский указал в «Поэтах пушкинской поры»), а для создания атмосферы причастности к античной культуре. Очерченное в названии пространство («у ручья») конкретизируется в реплике девы и оказывается пространством мифа, который творит поэт, отталкиваясь от мифа известного. Вплетение в ткань стиха античной легенды об источнике вдохновения Иппокрене и его хранительницах – музах – очень органично. Не случайно на пути героя появляется Эрато. Как муза любовной поэзии, напоив путника из ручья вдохновения, возвращает ему жизненные силы, так любовь часто является той силой, что пробуждает поэтический дар. Поэт откликается на призыв музы: «Странник! На трудном пути чаще о нас вспоминай». Он «поет любовь» в большинстве своих стихотворений. В идиллиях Верховского любовь выступает как сила, пробуждающая поэтический дар, будь то любовь в ее мечтательно-романтическом («Тебе, как Ольге, милый Ленский / Влюбленные стихи читает твой поэт») или чувственно-телесном проявлении («О, как я люблю эти воды, / И в их синеве серебристой / Движенъя лилейного тела... Глазами слежу за тобою, / Лежу на песке – и свирели / Стараюсь любовь передать»).

Герой идиллии «Пастух» «поет» «покой души», «любовь и Хлою». Характеристика героя как поэта-«певца» уходит корнями в филологические наблюдения Верховского над тремя типами творчества. В «Пастухе» песенная природа дара героя подчеркнута даже именем его музы (вместо традиционного «муза» Верховский использует восходящее к

древнеитальянским божествам римское имя «Камена», что в переводе с латинского значит «поющая»). В традиционных буколистических топосах и мотивах поэт описывает пастуха, который, «как задымится луг в вечерних теплых росах», рад найти «усладу краткую среди затихших стад». Предметная конкретика (пастух варит ужин, играет на цевнице – древнем музыкальном инструменте, напоминающем флейту Пана) переплетается с косвенными отсылками к известным культурно-поэтическим мифам (о создателе буколистической поэзии пастухе Дафнисе, о героях романа Лонга Дафнисе и Хлое). Поэтически интерпретированный миф составляет основу идиллий, вошедших в сборник. Цикл идиллий «Хлоя покинутая» автор определяет как вариации. Тема для вариаций все та же: любовь Дафниса и Хлои. Отталкиваясь от романтической идиллии поэтов пушкинской поры, Верховский наполняет текст элегическими мотивами, традиционными формулами элегии. Аксессуары пастушеской поэзии («солнце, цветы, мотыльки», «томная свирель»), условные пастушечьи имена (Дафнис и Хлоя), пасторальные декорации соседствуют с элегическими метафорами («слезы холодные осенью злою», «сердце уж полно смертной отравы»), воссозданием плача (одной из стилистических доминант элегии). Сравним:

Солнце, цветы, мотыльки – далеки.
Сладостный Дафнис, помнишь ли Хлою?
Солнце, цветы, мотыльки – далеки...
Сладостный! Помнишь ли Хлою?.. (1910; 66).

Ах, не смертельна ли страсти стрела!
Счастье вешнее было когда-то...
Ах, не смертельна ли страсти стрела!
Счастье – было когда-то (1917; 67).

Смысловой доминантой первой лирической зарисовки становится оплакивание прошедшего чувства и тоска по любви «сладостного Дафниса». В соответствии с этим подобраны художественные детали: «вянут венки», «слезы холодные осенью злою», «полны прощальной хвалою». Характерные для элегии темы мимолетности счастья, губительности страсти в форме

риторических вопросов поднимаются во втором стихотворении («Хлоя – пастушка розой цвела...»):

К сердцу беспечному грусть подошла.
Было ль ты, сердце, летом богато? (1917; 67).

Первые вариации выполнены в духе античных плачей, в соответствии с канонами жанра автор выстраивает формальную структуру текста: использует инверсии, повторения, риторические восклицания. В миниатюре «Клены багряные никнут к ручью» античный миф передан в переживании героя – современника поэта. Прогулка по осеннему саду – еще одна вариация темы поэтического пути. Любовное увлечение (намек на него – в образе некой героини – «дорогой») и наслаждение видом мраморной статуи Дафниса вызывает желание «петь», то есть пробуждает в герое поэта-«певца»:

Белая статуя. Здесь на скамью
Возле подножия сядь, дорогая.
О, как я сладко печаль воспою;
Мраморный Дафнис – и Хлоя былая! (1917; 68).

Обыгryвая намеченный уже в первой зарисовке мотив осени, поэт отсылает к ряду вызываемых данным образом классических ассоциаций: старости, печали, умирания. Плач по умершей любви, выраженный в первых двух стихотворениях, модифицируется в тоску по умершей культуре, по прошлому вообще. Это один из лейтмотивов не только анализируемого сборника, но и всего творчества Верховского. Выдержанное в стиле древнего эпоса восклицание: «О, как я сладко печаль воспою», – выполняет роль связующего звена с последующими стихотворениям цикла, в которых автор возвращается к классическо-поэтической трансформации мифа. Вариация «Хлоя печальная! Где твой пастух?» интерпретирует легенду в трагическом ключе, развивая тему смерти:

Даже багрянец листвьев потух;
Розы поблекшие, скучные травы;
С мертвенным ветром стонут дубравы.
Тщетно призывами полнится слух:
Сердце уж полно смертной отравы (1917; 70).

Элегическая кульминация неожиданно сменяется новым мотивом:

О, поделись же грустью со мной.
Сладостный сон твой точно ли минул?
О, поделись же грустью со мной:
Сладостный точно ли минул? (1917; 70).

Герой погружается в опоэтизированное мифическое пространство, становится одним из персонажей нового мифа. В заключительной вариации «Хлоя глядит в быстротечный ручей...» воссоздается родной поэту-«певцу» мир, в котором сама природа рождает музыку:

Струи кристальные плещут звончей
Томной свирели – земного напева... (1917; 71).

Господствующее в предыдущих вариациях элегическое миросозерцание отходит на второй план, вперед выдвигается идиллия, с ее стремлением «изобразить человека в состоянии невинности, то есть в состоянии гармонии и мира с самим собой и внешней средою»²⁷³

Слышишь ли шепот любовных речей –
Голос бессмертия, нежная дева?
Слышишь ли шепот любовных речей –
Голос бессмертия, дева?... (1917; 71).

«Голос бессмертия» в finale – голос самого поэта, дарящего вечность античности, образы которой оживают в каждой новой его идиллии.

Содержание стихотворений, вошедших в раздел «Элегии», можно определить строчками одного из них: «И тихая светлая грусть, / И тихая светлая радость». Поэт все чаще грустит о прошлом («Былое», «Черемуха»), мечтает о сельском уединении, с которым, как поэты пушкинской поры, связывает возможность отвлечься от суетного мира и посвятить всего себя творчеству («Желание»). Мотив одиночества у Верховского сопрягается с мотивом поэта-«певца»: «И одинокий – я пою» («Сновидение»). Как и в большинстве текстов, герой лирического цикла «Сновидение» идентичен автору по природе своего дара. Тема снов, сновидений в ранней лирике Верховского («Разные стихотворения») была обусловлена влиянием символистской поэтики. Известно, что в символизме, являющемся

художественной системой, в основу которой заложена идея «преодоления» социофизической реальности, выход за ее пределы, мотив сна играл существенную роль: «сон часто становился особым состоянием мистического опыта, приобщающего “я” к пониманию сущностного миропорядка»²⁷⁴. Герою «Разных стихотворений» загадки бытия приоткрывались именно во сне. В «Идиллиях и элегиях» связь поэта с символистской школой ослабевает. Верховский, активный участник развернувшейся в 1910-х гг. дискуссии о символизме, вслед за Вяч. Ивановым отстаивает расширенное толкование символизма как свойства искусства вообще. Потому в сборнике поэт отказывается от решения тех или иных тем в традициях символистской школы. Так, тема сна в «Сновидении» решена в постсимволистском, неоклассицистическом ключе. На первый план выходит не «сон», а «пробуждение». Сон переворачивает представления героя о реальности и, проснувшись, он готов творить; тоскует по увиденному во сне «прекрасному и далекому миру» потому, что не может «в обычные слова» облечь «ту невозможную явную красоту»:

Воспоминанье иногда
Меня нежданно посетит,
Как та далекая звезда,
Которой свет во мне разлит (1917; 204).

Ощущая свою причастность мирозданию, герой в мире окружающих его людей чувствует себя одиноким, кроме него самого, никто не может постигнуть суть его творений, навеянных снами:

Но взор таинственной звезды
Не согревает никого.
Никем не найдены следы
Воспоминанья моего (1917; 204).

Сон, таким образом, приобретает негативное значение, он оказывается препятствием для «созерцания», понимания окружающего мира. Потому в лирике Верховского в противовес сну появляется мотив бессонницы, ночного бодрствования и традиционный сюжет «Идиллий и элегий» – поэт, пишущий ночью («Бессонную ночь провести / За милой работой»).

В элегиях Верховский постоянно обращается к теме пути поэта. Одно из вошедших в «Идиллии и элегии» стихотворений на эту тему он поместил в первом томе «Стихотворений...» в качестве эпилога. В «Когда в пустых полях Аида» вольно интерпретирован миф о Тезее, брошенном в критский Лабиринт на съедение Минотавру, и дочери критского царя Ариадне, что дала юноше клубок ниток, чтобы он смог найти дорогу из Лабиринта. Серебряный век перенес легенду о «нити Ариадны» в сферу поэтического творчества (см., например, стихотворение В. Брюсова «Нить Ариадны», 1902). На то, что герой Верховского – поэт, указывает образ Аониды (музы). Отождествляя себя с Тезеем, а свою музу с Ариадной, герой, ведомый ею, находит дорогу из Аида, царства мертвых, в обитель блаженных, Элизей. Творчество приобретает роль животворящей, возрождающей силы. Путь поэта составляет сюжетную основу большинства элегий, вошедших в сборник и примыкающих к нему. Популярный у Верховского мотив ночной прогулки связан с отмеченным ранее мотивом бессонницы, ночи как плодотворного для художника времени суток. В элегическом цикле «В августе» герой отправляется в путь с наступлением ночи, когда обостряется его восприятие окружающего мира, когда каждый вспыхнувший огонек («Смотрю – а в траве загорелся светляк, / У пня зеленея»), каждый шорох («чуткий к их шуму», «шептанье деревьев») тревожит его душу. Поскольку автору важно зафиксировать каждый шаг героя на пути познания мира, он неоднократно повторяет словесные формулы, создающие образ пути:

И только с крыльца я сошел...
Иду – засветилось опять и опять –
 Но влажная роща
Меня обступила – ночною толпой
 Развесистых сосен,
И, чуткий к их шуму, задумчив иду...
 А путь мой куда же?..
 Вечером смутным по роще иду я...
 Внятен по хвое мой шаг только мне...
 Иду я задумчиво по лесу... (Курсив мой – С.З.).

Лирический сюжет двух первых зарисовок развивается как путь героя к озеру, к «покою и шири», к «дремотной воде», в которой скрыты все загадки бытия («А озеро дремлет – и шепчет земле / О небе и тайне»). В элегии «И размерно, и нежно, и вольно...» герой достигает своей цели. На берегу озера, «В этой неге озерной, напевной, / В этой синей дали, / В этих солнечных блесках и звуках / Взор и слух отдохнет», обретенный покой пробудит в нем поэта-«певца»: «Сухо хрустнул тростник под ногою. / Будь свирелью моей!». Музыка растворена в самом озере (неге озерной, напевной). «Напевность» стиха передается автором как на образно-лексическом, так и на формальном уровне (например, «И размерно, и нежно, и вольно / На прибрежный песок / За волною волна набегает, / За волною волна») через повторы, ряды однородных определений. Герой «раздваивается»: он мечтает остаться в этом гармоничном мире, вновь и вновь стремится к нему, желая услышать «мерную песню», что спасает его от «унывых дум» (элегия «В суровую серую ночь...»). Но в то же время вырваться из дисгармоничного элегического мира не может, он – частичка этого мира, и его поэтический дар, что родился на берегу светлого озера, стремится сливаться со стихийной музыкой:

А сосны да ветер – свою
Все песню поют мне угрюмую.
И нет утешенья душе.
Я слушаю стоны напевные...
Ах, сосны родные, зачем
Глушите вы плески размерные! (1917; 161).

Познание героем-поэтом темной, стихийной природы творчества отражено в элегии «Ужели кончено? Ужели это было в последний раз...». Содержательно и формально это стихотворение отличается от прочих в цикле и наиболее близко символистским текстам. Верховский, отождествляя символизм с музыкальной стихией, противопоставлял его гармоничной пластике пушкинской эпохи. Формально приблизить элегию к музыке позволяют своеобразные повторы-отзвуки (прием, часто используемый Верховским и в других стихотворениях), оригинальный ритмический

рисунок. В элегии герой встречает свою музу, образ которой основан на символистских представлениях о Вечной Женственности:

Влачился жизни плен, но грезилась далеко
Все только ты.
В нежданных образах влачилась, роковая,
Все только ты (1917; 162).

Герой, в последний раз ощущив прикосновение ее крыла, прощается с возможностью познать суть стихии. Заключительные стихотворения цикла проникнуты легкой грустью по утраченной мечте, переданной в нежно-прекрасных, светлых образах:

Молочно-белое, напитанное солнцем,
Истомно небо
Во влажном воздухе вздыхает полдень теплый,
И дождь жемчужный
Тихонько падает...
С какою негою, жемчужной тенью счастья
Мой дождь струится –
И раскрывается во мне цветком полдневным,
Цветком жемчужным...

Тихий, долгий, теплый дождь,
Еле-слышные, нежнейшие касанья...
Тонкой дымкой близкий лес
Завесился – ласкающею дымкой (1917; 161).

Обретенный поэтом мир подобен раю (данная трактовка отчасти основывается на отмеченной в первом параграфе символике жемчуга, образ которого трижды возникает в стихотворении), в нем торжествует гармония и покой. После метаний и исканий поэт погружается первозданную красоту и негу, в которой «распускается жемчужным цветком» его дар. Изменения, произошедшие с героем, заметны и на формальном стихотворном уровне: по-прежнему сильная связь с музыкой (герой – поэт-«певец») выливается в напевность, элегическую плавность (реализующиеся через повторы, ряды однородных определений); образы прорисованы более четко. Если проводить параллели между автором и его героем (то, что они близки по природе своего

дара, дает нам такую возможность), то путь и того, и другого лежит от символистской стихийности к гармонии классического стиха.

Былинино-сказочные три дороги будут предложены герою стихотворения «Когда ты телом изнемог...». Герой отказывается от дороги, ведущей ко сну, и от пути в мир «теней» (пути, часто встречавшегося в «Разных стихотворениях» как предпочтительного) ради «иного пути», на котором «порывается цвести / Золотоцвет в весенних хорах», путь, проходя который, герой сможет познать растворенную в самой природе музыку и простую, но неповторимую мирскую красоту. Поэт уверен, что на его «песнь» земля «ответит живым сочувственным отзывом» (элегия «На берегу полуденного моря»). Путь поэта, таким образом, трактуется как приобщение к жизни, в которой «отвлеченнное» становится «конкретнее», неясное – «яснее». Своеобразный путь от модернистского эксперимента к неоклассицизму.

Еще одна формула поэтического пути содержится в стихотворениях, ярко выраждающих жизненную философию поэта:

Не бойся, не мечись. Походкою степенной
Ступай себе вперед. Поменьше о вселенной,
Побольше о своем сегодняшнем пути
Безмолвно помышляй...
Не числи: прошлые ль, грядущие ль года?
Знай: как всегда ты шел, так и пойдешь – всегда (1917; 226).

Творческий путь получает семантику судьбы: вступив на него однажды, поэт движется, как предписано ему свыше. Путь поэта, по Верховскому, это обязательное движение, но в его процессе развиваются лишь те составляющие, которые изначально были поэту присущи. В элегиях и идиллиях Верховского путь героя прочерчен как обретение песенного дара, а с ним и гармонии; метания души связываются со стремлением познать не только светлую, но и темную сторону «певучей силы», и наконец, обретение покоя предполагает слияние с «свирильной музыкой» прошлых эпох. Сопоставив стихотворения о пути поэта с филологическими работами Верховского на эту тему, мы видим в них аналогичное ее решение.

Верховский обращался к жанру античной эпиграммы, то есть «короткого лирического стихотворения произвольного содержания, написанного элегическим дистихом» (М. Л. Гаспаров). Некоторые из текстов прямо отсылают к эталонам жанра: классическим античным эпиграммам Катулла и блестящим образцам в XIX веке – «венецианским» эпиграммам Гете. Поэт стремится воплотить в своей эпиграмме «трепет жизни живой», как удавалось это древним, а за ними – Гете и Пушкину:

Гете и Пушкин – вы оба – и шутки в песнях шутили
Те, что и в жизни самой. Песня вам – жизнью
была.

(«Как прихотливы твоих эпиграмм венецийских, о Гете, строки...», 1917; 14).

Интересно продолжение той же темы в эпиграмме «Молвил однажды Катулл...». Афоризм древнего поэта «не видим сами мы торбы, что за спиной у нас» привлекается Верховским для размышления о жизни и жизненном опыте. То, что совершил и познал человек на жизненном пути, – у него за спиной. У героя стихотворения торба тяжела, но «во многом грешный», он не знает, что в ней за ноша. Поэт молит богов (верный традиции жанра – не Бога!), чтобы были там его эпиграммы. Верховский верит, что его творения того достойны. Не зря вспоминает поэт античных графоманов, не раз высмеянных в эпиграммах Катулла – «Да не завидуют мне Цезий, Суффен и Аквин!» – он надеется, что, в отличие от них, сумел наполнить свои эпиграммы «живой жизнью».

Мотивы лирики Катулла вольно обыгрываются в эпиграмме «Нынче на старый балкон прилетел воробей...». Рассказывая о воробье, что «Прыгал, чирикал, смельчак, словно приучен давно, / Крошки клевал на полу, получая с ними и ласки», поэт отсылает к катулловскому стихотворению, посвященному воробью Лесбии («Ах милый воробушек, над которым милая развлекает свое томленье...»): «Мне поневоле тогда вспомнился тотчас Катулл». Любясь птичкой, поэт предается навеянной лирикой Катулла мечте о Лесбии: «Вот, над перилами, листья, и нежная белая ручка, / Юная грудь, и плечо девушки милой...». Но мечта остается только мечтой:

«Лесбии не было здесь», – сожалеет герой. Та же мысль звучит и в другой эпиграмме:

Лесбии нет в эпиграммах моих; или только мечтою,
Словно пустынник во сне, женственный образ
ловлю (1917; 37).

Герой-поэт тяжело переживает отсутствие вдохновительницы-любимой, которое отрицательно сказывается на его творчестве:

Вот отчего эти строки одна на другую похожи.
Тщетно уюта искать – там, где живет холостяк (1917; 37).

Размышления о жизни, судьбе, творчестве в эпиграммах «заземляются». В бытовых частностях Верховский вслед за создателями античных эпиграмм видит отражение вечности, а потому советует не пренебрегать «житейским»: «Знай: говоря о житейском, поэт, о живом ты вещаешь; / Жизнь ли живую поешь – вечная жизнь пред тобой». В стихотворении «Право, мой друг, хорошо на сельской простой вечеринке...» легкая самоирония сопровождает раздумья героя о том, что каждому возрасту – свои радости. Поэт упрекает себя за то, что поддался соблазну «вечеринки», вместо того, чтобы овладевать мастерством – «Гете читать» и учиться у него слагать эпиграммы:

Право, мой друг, хорошо на сельской простой вечеринке
Было, тряхнув стариной, мне засидеться вчера.
Девичьи песни я слушал, смотрел на игры, на пляски.
В окна раскрытые нам веял прохладой рассвет...
Только скажу – заглядевшись в окно, я подумал невольно
Мог бы я дома сидеть, мог бы я Гете читать! (1917; 13).

Иногда с иронией поэт смотрит и на собственные поэтические опыты, связанные с освоением нового для него жанра:

Кажется, вдруг своротил на элегию я с эпиграммы?
Будь эпиграммой она самою злой – на меня (1917; 40).

Подобная саморефлексия характерна для неоклассициста. В других эпиграммах творческая тема преломляется без всякой доли иронии в уже знакомых образах поэта-«певца» и его поэтического пути. На представлениях классической литературы об избранничестве поэта основывается у Верховского противопоставление стихотворца с «душой певучей» жалкому

сомну душ, «от рождения немых». К классической традиции восходит и описание поэтического пути, полного испытаний и невзгод: «Плыл я бушующим морем, стремился путем я железным...». В подтверждение ранее звучащей мысли о близости лирического героя автору приведем эпиграмму «Ночью сидел я мирно с пером в руке и работал...». Герой ее – критик, ночью читающий томики новых стихов. Работа рецензента трудна и нередко напоминает борьбу, сетует Верховский, часто выступавший в этой роли. Поэт пытается дать оценку и собственному мастерству. Услышав песню, что « заводит сверчок – словно родную», герой стихотворения «Тихо. Так тихо, что слышу: в соседней избе, полуночник...» сокрушается:

Не вдохновеннее ль там он скрипит за теплою
печкой,
Чем у ночного окна я – беспокойным пером? (1917; 17).

Эта эпиграмма имеет характерный для всей поэзии Верховского оттенок исповедальности. В одном из стихотворений Верховский будет прямо сравнивать свои эпиграммы с «дневником»:

Пусть – я подумал сейчас – на дневник, хоть случайный
похожи
Вы, эпиграммы мои, как и другие стихи;
Все, на него не похожие, только тогда и прекрасны,
Ежели в стройной красе кроется тот же дневник... (1917; 41).

Исповедальное начало Д. Е. Максимов называет одной из предпосылок возникновения идеи и темы пути в творчестве того или иного автора²⁷⁵.

Проанализировав стихотворения, вошедшие в сборник «Идилии и элегии» и к нему примыкающие, мы пришли к выводу, что данный период творчества Верховского характеризуется повышенным вниманием к теме поэта и поэзии, утверждением самобытного образа поэта. Отождествляя себя с поэтом-«певцом», Верховский ощущает свою причастность современной эпохе, которой приписывает «музыкальный» уклон. Но не чужда автору и классическая «античная» или «пушкинская» пластика, к которой он приобщается в идилиях и эпиграммах. Данная особенность творчества позволяет нам говорить об отходе Верховского от «заветов символизма» и утверждении поэта в русле неоклассицизма.

2.3. Неоклассицистические аспекты «Солнца в заточении» (1922)

Концепция книги выражена уже в ее названии. «Солнце в заточении» – это не только заглавие одного из стихотворений, давшего название сборнику, но и метафора заката, гибели культуры. Ключевыми мотивами здесь стали прощание с «былым», любование навсегда ушедшим прошлым, желание удержать, остановить или восстановить «прекрасные мгновения» жизни. В основе подавляющего большинства стихотворений лежит антитеза: настоящее противопоставляется минувшему; отсюда характерные конструкции: «но ныне», «а ныне», «но теперь», «но ведомо иное ныне» и им подобные. Настоящее ассоциируется с осенью, закатом, старостью; былое – с весной, рассветом, юностью.

Данные мотивы отмечали и критики – современники поэта: «Стихи Верховского, звучащие усталостью, сожалением, полны осенней музыки <...>. Возможно, это расплата за отчужденность от современного, за убеждение – “чужим себе и близким пребывай” (“Сонет раба”)»²⁷⁶. Воплощение в стихах поэта «духа милой старины» у ряда критиков вызывает истинное восхищение (ср.: «<...> в этом – не стилизация, не подделка, а подлинная душа живая. Новое в старом – так хочется определить “Солнце в заточении”. <...> это – самая старина воплощается и вызывается к жизни после неистовых труб футуризма и позирующие-рекламных воплей имажинизма. Строгая, простая красота»²⁷⁷). Иные же увидели сборник как «книгу филолога», «недурную хрестоматию, пособие для изучения отечественной словесности», подчеркивая при этом, что глубокое и тонкое знание старой русской поэзии спасает поэта от провалов и банальностей²⁷⁸. Автор данной рецензии не отказывал поэту и в «интересных знаниях, вдумчивой старательности, хорошем вкусе». Рецензенты прямо не называли Верховского неоклассицистом или неоклассиком, но отмеченные ими «налет старины» и «филологичность» вошедших в сборник стихов как раз являются характерными приметами неоклассицизма.

По-прежнему актуальна для Верховского «Солнца в заточении» тема поэта и поэзии в ее частных аспектах: пути поэта, феномена поэтического дара, идентификации себя как поэта-«певца» (как справедливо отмечал один из критиков, у Верховского не стихи, а напевы – торжественные и простые).

Верховский поделил «Солнце...» на четыре раздела, каждый из которых имеет свои особенности. Тема поэта-«певца» заявлена уже на первых страницах книги. В лирической зарисовке «Как раненый олень кидается в поток...» запечатлен момент рождения поэта-«певца». Поэзия («волна музыки светлой и певучей»), которой, истомясь, вверяет свою душу герой, несет не только целительную силу, но и «жгучую боль». Как и в предыдущих сборниках, автор подчеркивает, что рождение поэта сопряжено со страданием, но рождение это прекрасно. Оно воплощается в свободно и ненадуманно льющихся образах:

Как раненый олень кидается в поток –
И жгучие хладеют раны –
И дальше мчится он, лишь, ясен и глубок,
Окрашен ключ струей багряной, –
Так, истомясь, душа вверяется волне
Музыки светлой и певучей
И, обновленная вполне,
Ее пронижет болью жгучей (1922; 9).

Обретение певческого дара через страдание передано и в стихотворении «Схватившись в темном, тяжком поединке...». Поэтический дар (! дар поэта-«певца») обретает над героем неведомую власть, полностью подчиняет его себе:

Принудит песня властная упасть,
Мир замыкая в дышащей тростинке... (1922; 25).

Герой, как и в предыдущем тексте, с радостью «бросается в поток», сливается с песенной поэтической стихией, полностью растворяется в «свирильном сладостном рыданье».

Вербально не обозначив в содержании сборника жанрового деления, поэт от него не отказывается. И на страницах «Солнца в заточении» – все те же идиллии, элегии, сонеты, эпиграммы. В античных ритмах (повторяя слова

одного из рецензентов, «идеально выдержаным гекзаметром»²⁷⁹) написана эпиграмма «В майское утро улыбчивой жизни певцов простодушных...». Ее лирический герой – поэт-«певец» рождается в древнюю эпоху (ср. основанные на работах А. Н. Веселовского размышления Верховского, в которых он определяет, что первобытный этап словесного творчества был тесно связан с музыкой, песней: «слово <...>, наиболее тесно слитое с песней, первоначально жило как достояние певца, бывшего и поэтом одновременно»²⁸⁰). Вращеный, «взлелеянный» самой природой («бархатом юной земли, тканью ветвей и цветов»), поэт совершает свой путь под ее покровительством. В начале этого пути «безвестный певец» подобен младенцу, делающему первые шаги («бродил, как младенец»). Идиллические образы двух первых строк и появляющийся в третьей образ мотылька, что выбран в спутники герою, предвещают легкую и безоблачную дорогу. Тем контрастнее звучат заключительные строки: «Так принимал ты посох дорожный, о, вечный скиталец, / Ныне на темной земле осени хмурый поэт», в которых, изображая в классических традициях поэта как одинокого странника, «скитальца», Верховский обращается к классической теме тягот поэтического пути. Подчеркивая данную мысль, автор строит финал стихотворения как антитезу его началу, ср.: «майское утро улыбчивой жизни» – «осени хмурый поэт»; «бархатом юной земли» – «ныне на темной земле». Развернутым эпитетом «осени хмурый поэт» задается один из сквозных мотивов всего сборника, особенно часто встречающихся в первой части: усталости, ощущения приближающегося жизненного конца. Ср. в других стихотворениях:

Такая усталость во мне – /
Немые томления...
Склоняюсь и я, истомлен
(«Мне жаль отошедшего дня», (1922; 38);

От преследующих его усталости и тоски поэт пытается укрыться в идиллии:

Нам печали избыть не дано
А на склоне печального лета –
Как бывало утешно одно

Загрустившему сердцу поэта

Закатиться в поля и луга
И леса над речными водами,
Где ступала не часто нога,
Где не славят природу словами!

(«Нам печали избыть не дано», 1922; 17).

Но (в отличие от лирического героя первых сборников) это его уже не спасает. Поэт вынужден смириться с судьбой:

И томиться с тобой суждено
Разлученным – под игом запрета,
И на склоне печального лета
Нам печали избыть не дано (1922; 17).

Герой, утративший прошлое и не имеющий будущего, устал от настоящего, он погружается в беспросветное отчаяние, из груди его вырывается последний безнадежный крик:

Зачем в печали столько усталости
Зачем в усталости столько злобы?
Нет, сердцу глухому сжаться от жалости,
Иль кровью оно уж давно изошло бы.

Душа забыла муки раскаянья,
Когда преступнице было стыдно.
Ей близко простое, пустое отчаянье:
Где нет ничего, ничего не видно.
(«Зачем в печали столько усталости...», 1922; 20).

Тема поэта в «Солнце в заточении», как правило, тесно связана с темой эпохи. Лирический герой «Сонета из альбома», посвященного М.А. Кржевской, близок Верховскому. Как и автор, он живет

<...> во дни и Вундта, и Бергсона,
И Ибсена, и сладостных стихов,
Открыться радия и электрона,
Борьбы и крови, лживых дел и слов (1922; 58).

Тема пути поэта задается во втором катрене. Путь героя предопределен временем, в котором он живет. Поэта «манили грезы в край надзвездных слов», «Познания терновая корона / Венчала труд и пыл его шагов». Образ

«терновой короны», отсылающий к мифу о распятом Христе, указывает, что герой обрел знание через великие страдания. На долю героя выпала и любовь, и горечь, он любовался красотой и видел смерть («ту бездну, где обманов нет...»). Но парадоксально, что бесценный жизненный опыт заставляет поэта еще острее чувствовать свою ненужность. Он – истинный сын эпохи «вихревращенья и раздвоенья», живущий во времена ее заката, «на склоне племени и поколенья». Ощущая себя «обломком эпохи», герой «Солнца в заточении» стремится укрыться в мире теней, грез, фантазий. «Милые тени» хранят поэта-«певца»: «Они взлелеивают сами / Твой песнопевческий порыв», «Тебя лелеют на пути» («Томительными злыми днями...»). В «мире милых теней» поэт прикасается к вечности, «веянье вечности чует» («Тяжкими темными снами...»). Но «тени» «Солнца в заточении» уже не те, что были в «Разных стихотворениях». Между миром грез и миром реальным автор теперь проводит четкую границу и, даже находясь в «иномире», ощущает притяжение жесткой реальности. Изменилось восприятие мира, изменился и сам поэт: «Уже не запою / С истомностью свирельной», – признается он в стихотворении «Я слез не изолью словами...». Осмыслия свой поэтический путь, поэт принимает и сопряженные с ним страдания:

Душа холодная, позволь –
Тебя твой бич коснется снова:
И казни радостная боль,
И воплей творческое слово (1922; 33).

В стихотворении «Зачем душа чего-то ищет...» возникает уже знакомая по «Разным стихотворениям» метафора «путь – полет». Сравнивая поэта с Икаром, традиционно символизирующим мечту человека взмыть в небо, как птица, и парить, не ощущая тяжести, автор вскрывает природу поэтического дара. Близость поэта небесным сферам подчеркивает и восходящий к «радуге» эпитет «радужный» («на радужном пути поэта») (как известно, радуга имеет символическое значение благой божьей воли, а также некоего моста, соединяющего мир и рай). Поэт тоскует, что его дар лишь на

краткое мгновение, как Икару, позволит «отдаться изобилю лазури, и тепла, и света». Но найти слов, чтобы выразить мечту, что «сокрыта облачною тайной», ему не дано.

Намеченному в «Зачем душа чего-то ищет...» мотиву художественного мастерства посвящено стихотворение «Зачем паук уходишь торопливо». Интерпретируя легенду о пауке, что «навещал» композитора Бетховена и, «поместясь к нему на фортепьяно», «всего себя звукам посвящал», автор размышляет о собственном поэтическом даре. О близости лирического героя Верховскому свидетельствует характеристика его как поэта-«певца» («в моих напевах»), а также видение в нехитрых житейских случаях предзнаменований и вышней воли²⁸¹. История о пауке звучит как исповедь поэта. Убегающий паук заставляет героя задуматься о невозможности воплотить свои ощущения в слова:

Не потому ль уходишь, хладнокровен,
Что гения в моих напевах нет...

Что чар полна всегда душа живая,
Но жизнь зачаровать не всем дано? (1922; 16).

Амбивалентный символ паука в стихотворении имеет положительные коннотации. Связь образа с творческим даром инициирована символическим значением паука как некой созидающей силы. Через прядение паук тесно связан также с символикой судьбы и предопределения. Мотив судьбы в стихотворении – один из значимых. Поэт размышляет о своей творческой судьбе, о своем месте в мировой поэзии и культуре. Свое предназначение автор видит в том, чтобы воскрешать темы и образы прошлого («петь уж петое давно»), поскольку былое и сегодня «тайственно и живо».

Тему вечно живого прошлого Верховский актуализирует в части сборника, названной одним из рецензентов «отделом реминисценций». В него входят тексты, навеянные лирикой Капниста, Анакреонта, Державина, Вяземского, Тютчева, Баратынского. Данный отдел критики считают наиболее удачным. В его основе лежит мысль о необходимости возрождения

культурных и творческих связей, опоры на культурную традицию. Данная концепция у Верховского реализуется через классические мотивы поэтического ученичества («Бион»), поэтического или научного братства («Вл. В. Вейдле. Сонет», «Б. А. Кржевскому. Сонет»), творческой преемственности, основанной на общности мировидения («Анакреон – Державин», «Вяземский и Тютчев», «На книгу “В дороге и дома”»). Научный интерес представляют стихотворения, посвященные современникам поэта, коллегам по Пермскому университету – Вл. В. Вейдле и Б. А. Кржевскому.

Искусствовед, художественный критик, поэт Вл. Вейдле, как и Верховский, начинает преподавать в университете вскоре после его открытия, сближаются ученые в Томске, куда был эвакуирован университет; их объединяло совмещение преподавательской деятельности и исследовательской работы с художественным творчеством. По воспоминаниям Вейдле, Верховский был первым слушателем и ценителем его стихов («Хорошо отнесся ко мне Верховский; даже в поэты не затруднился меня зачислить: стихи мои тогдашние – тетрадочные – одобрял»; «Никакому литератору или поэту, кроме Верховского (в Томске), не показывал я своих стихов. Верховский их одобрил, это мне было приятно...»²⁸²). По возвращении в столицу Верховский ввел Вейдле в круг петербургских литераторов, познакомил с Ф. К. Сологубом, В. Ф. Ходасевичем. В дальнейшем Вейдле отзывался о Верховском как о своем «поэтическом покровителе» и хорошем друге. В Петербурге поэты соседствовали в Доме Ученых (Вейдле иронизировал над тем, что квартиры поэты получили «не в Доме Искусства»: «...оттого что он (Верховский – С. З.) и ученый (здесь и далее курсив автора – С. З.); <...> вот и я буду и ученым»²⁸³).

Посвященные Вейдле стихотворения, как и большинство стихотворений Верховского, – о поэтическом даре. В открывающем цикл «Тяжелой знойною ль порой...» обыгрывается мотив поэта-«певца»: сравнение с птицей в первой строфе («Сиди на ветке – и закрой / Ты

истомившиеся очи»), образ феникса и души-птицы в третьей («Вспылала фениксом в груди / И вырвалась душа, как птица!»). Мифологический подтекст позволяет автору подчеркнуть особую природу поэтического дара. Образ поэта складывается в преломлении двух мифов: о птице Гамаюн, с которой связана классическая тема поэта-пророка²⁸⁴ и фениксе (акцентируется воскрешающая сила поэзии). Путь поэта, по Верховскому, – страдание, преодоление, очищение и, наконец, катарсис:

Не видит взор, не внемлет слух,
И странно замирает тело;
Но все, чем жив и волен дух,
В едином звуке излетело;

Вспылала фениксом в груди
И вырвалась душа, как птица! (1922; 69).

Симптоматично, что аналогичную «цепочку» пути поэта выстраивает и в своих филологических работах.

Достигнув высшей точки, обретя поэтический голос, лирический герой стихотворения понимает, что время его «песен» – в прошлом, и потревоженные «уснувшие грэзы» несут только страдание. В finale стихотворения с новой силой звучат сквозные мотивы сборника: необратимость прошлого, смерть культуры, «умирание искусства».

Сборник «Солнце в заточении» связан с книгой Вейдле «Умирание искусства» (1937). Мысль о кризисе искусства, ставшая ее лейтмотивом, оформляется как раз на рубеже 1910-х – 1920-х годов (Н. Бердяев «Кризис искусства», 1918; П. Муратов «Предвидения», 1922; «Анти-искусство», 1924) Вейдле и другие христианские философы пытались «найти противоядие упадку и разложению двухтысячелетней эллинско-христианской культуры»²⁸⁵. У Верховского был свой «рецепт» такого «противоядия»: реставрировать классические формы и образцы, наполняя их современным содержанием.

Во втором сонете, посвященном Вейдле, вновь звучат раздумья на тему поэта и поэзии. В строках первого кратрена чувствуется все та же боль и усталость поэта:

Туманом тусклым разлитая мука
И скучных слов чужда, и мерных строк (1922; 70).

Во втором кратрене обращение к адресату («Пусть мир тебе и ярок и широк!») и противопоставление образов внука, для которого осень – «вдохновительница», и деда, для которого она же – «злая тягота и скука», можно интерпретировать как раздумье о творческом будущем друга-поэта и собственном поэтическом даре. Решение мотива осени в данной строфе традиционно для Верховского и восходит к поэзии пушкинской эпохи, являясь, с одной стороны, метафорой, «вечера жизни», с другой – счастливой поры, вдохновляющей творца. В терцетах поэт выражает надежду на то, что «благая воля» ниспошлет и ему вдохновение (оно в стихотворении, в традициях лирики Верховского должно прийти с наступлением ночи), которое пробудит поэта-«певца» («Тогда с тобой я запою беспечно...»). Обращаясь в финальном терцете к образу поэтического союза («“Издревле сладодостный союз / Поэтов меж собой связует” – вечно»), автор в очередной раз акцентирует мысль о том, что «дружба создает литературу». Пушкинская строчка (поэт намеренно привлекает к ней внимание, помещая в кавычки) отсылает к стихотворению «К Языкову». Прочитав сонет Верховского в контексте этого пушкинского стихотворения, можем отметить ряд сходных мотивов: надежда на встречу с братом-поэтом, которая помогает преодолеть жизненные невзгоды; восприятие поэтического «братства» как неистощимого источника вдохновения. Прибавление к пушкинской строчке слова «вечно» свидетельствует, что для Верховского существенна не только идея творческого братства, но ее вневременность, в которую он искренне верит. Возможно, обращение к образу братского поэтического союза для Верховского – один из путей преодоления кризиса искусства. Но то, что именно с этим образом связано светлое, оптимистическое начало, которое ощущается в

сборнике «жизнелюба» Верховского, несмотря на общую его (сборника) минорную тональность, не вызывает сомнений. И. А. Доронченков пишет о Вейдле: «Он – человек культуры, созданный ею и глубоко в ней укорененный. Зрелость культуры измеряется не только наличием в ней гениев, но едва ли не в большей мере – людей, подобных Вейдле, для которых жизнь в ее мире – норма, а традиция – воздух. Они создают прочность культуры, ее естественность и преемственность»²⁸⁶. Одним из таких людей был и Верховский.

С Б. А. Кржевским Верховского также связывали дружеские отношения. В посвященном ему сонете Кржевский – «милый друг», с которым автора сближают занятия европейскими языками и литературами – единый «очаг науки» (Петербургский университет), где «волшебство магического слова / Всемирного цвело». Стихотворение проникнуто легкой грустью по счастливому прошлому, в котором друзья, служа «магическому слову», могли прикоснуться к «бессмертному былому», ощутить свою причастность к мировой культуре. Преданность выбранному делу предопределила последующую жизнь героев, поэт верит, что и «в годину бед» «истосковавшееся сердце» не найдет «пристани», «старой книги краше». Убежденность автора связана с его жизненным опытом: работа Верховского с материалами биографии и творчества Е. А. Баратынского приходится на годы Первой мировой войны, над книгой об А. А. Дельвиге – Гражданской войны. В «годины бед» поэт особо чувствует необходимость сохранения культуры прошлого, в которой уже найдены вечные ответы на извечные вопросы, а потому для Верховского:

Да сладостней ведь ничего и нет,
Как пить столетние живые строки –
Одной извечной красоты уроки (1922; 71).

В основе сюжета стихотворения «Солнце в заточении», давшего название сборнику, – солярный миф. К солярной тематике «поэточных грэз» Верховский в прежних сборниках не обращался (единственное исключение – солнечный гимн, посвященный Вяч. Иванову («Разные

стихотворения»), тесно связанный с символистскими, в том числе, ивановскими, солярными гимнами). «Солнце в заточении» – это легенда о том, как некий царь заточил солнце в башню:

Среди бела дня мрак черный растекся,
Пятнадцать ден солнце не светило.
И разгневались на то гневом великим
Все двенадцать планет небесных –
И молот тяжкий сстроить повелели...
Крепко тем молотом башню били...
И великая башня расселась –
На волю выплыло ясное солнце (1922; 86).

Автор воспроизводит формальные признаки древнего текста: силлабику, инверсии, постоянные эпитеты (*великая башня*, *среди бела дня*, *мрак черный*, *гневом великим*), архаичную лексику (*пятнадцать ден солнце не светило*). Содержание отсылает к двум известным мифам: северному мифу о священном молоте (по свидетельству А. Н. Афанасьева, у литовцев пользовался особенным уважением огромный священный молот, с помощью которого великан освободил солнце из заточения, из-за темных туч)²⁸⁷ и египетскому мифу о сотворении мира, согласно которому из первобытного хаоса поднялся извечно рожденный Бену (изображается в виде хохлатой цапли) и пронзил вселенскую тьму и мрак ночи своим криком, и создал ветер, и ветер всколыхнул воды, и взошло солнце. Интерпретация мифа о цапле-Бену в финальных строках «Солнца в заточении»:

Потом на башне той улеглась Цапля.
А как села Цапля на море
Да свои распустила крылья, –
Все море крыльями покрывала (1922; 86) –

тем более интересна, поскольку священную птицу египтян считают прообразом феникса. Трактовка образа цапли именно как феникса вскрывает новые смыслы текста: автор убежден в победе света над тьмой, искренне верит, что за смертью неизбежно последует воскрешение. В контексте всего сборника эти мотивы весьма значимы. В данном ключе последний отдел сборника (куда входит рассматриваемое стихотворение), не замеченный критиками, заслуживает особого внимания. Такие разные тексты, как миф о

заточении солнца, две истории несчастной любви («Два креста»), история московского юродивого и чудотворца Максима («Максим Юрдивый»), рассказ о письме, написанном брату братом («Адамовы дети»), объединяет мотив надежды и веры. Чтобы конкретизировать данное наблюдение, обратимся к текстам.

Все стихотворения последнего отдела – фабульные. В «Детях Адамовых» автор повествует о «древнем грамотнике», который в письме к брату вспоминает историю Адама после изгнания того из рая («<...>на мысль пришло / Мне жизнь Адама вкратце помянуть, какою жил он, / Из рая изгнанный за преступленье»). Своеобразное предисловие, предваряющее легенду, проясняет историю письма, конкретизирует и истолковывает его содержание (особенно важно замечание, что письмо «<...>зовется «Разговор о детях / Адамовых, как жили, но о нем / Самом гласит, а ежели о детях / Его, то это прямо и о нас...»). Предисловие не только связано с последующим текстом, но и имеет самостоятельное значение: здесь автор вместе с героем задается вопросом о предмете творчества: «Есть образы высокого раздумья. / Так древний грамотник не знал, о чем / В письме затеять мирную беседу...». Автор и герой находят ответ на вопрос о том, какие темы и образы достойны быть запечатленными в веках:

И восходя к извечному началу,
Из настоящего смотря в былое,
В мечту живущую, он видел жизнь,
О жизни и писал он, прост и важен (1922; 81).

Называя стихотворение «Адамовы дети» поэт из нескольких смыслов этого словосочетания актуализирует значение: грешные люди (ср. у Даля «Адамовы детки – все люди в смысле грешников»). История Адама, который, будучи изгнан из рая, благодаря помыслам Божиим, выживает на земле, интерпретируется как история своего народа и история всего человечества:

Письму конец
Но бесконечны образы раздумья –
И тянутся, и вются, близки, близки,
Живые, полные житейской силы
И правды горькой, горестной – о людях,
О сыновьях адамовых, о нас,

О нищенской недоле – доле нашей
О, мой народ родной, мечтатель жизни,
Не за грехи ли, Божьим попущеньем,
Ты как Адам, и нищ, и наг стоишь...
Дождешься ли, чтоб изволеньем Божьим
Тобой насеянный поднялся колос,
Пойдешь ли новью, вскрытой бороздой
Опять – впервые? (1922; 83 – 84).

Размышляя о судьбе народа и человека, поэт высказывает надежду на благой исход, на то, что испытания минуют и жизнь двинется своим чередом. Надо только верить: «Только веруй в Бога; / Ведь он в семь дней все сотворил для нас».

Мотив надежды – ключевой в стихотворении «Максим Юродивый». Данный текст – блестящий пример духовного стиха (один из рецензентов «Солнца...» характеризовал подобные опыты Верховского как «тончайшее мастерство»²⁸⁸). В традициях жанра поэт воспроизводит историю жизни московского блаженного, Христа ради юродивого Максима. Как известно, живущий в тяжелые времена татарского ига, засухи, голода и мора блаженный учил невольно страдавший народ терпению и самоисправлению. «Хоть лягут зима, да сладок рай», – говорил Максим, бегая по улицам Москвы полунасигим, терпеливо перенося все невзгоды («По улицам он бегал средь народа / Смущенного, страдавшего – и громко, / Без устали “Хоть яростна зима, / Но сладостен, – все повторял он, – рай”»).

И слышавшие укреплялись духом.
И было неизменно так, покуда
Жил, подвиг свой свершая на Москве,
Максим – юродивый и чудотворец (1922; 85).

В завершающем сборник стихотворении «Два креста» Верховский обращается к классическому белому стиху и пятистопному ямбу пушкинского «Вновь я посетил...». Стихотворение открывается идиллическим пейзажем, переданным в пластичных и в то же время удивительно музыкальных образах:

Вон нива, вся струистая, пространно
На нем переливается волнами
Под легким ветром; вон луга светлеют
И улыбаются на солнце, влажно
И сочно зелены; а там – деревня
Курится светлыми столбами дыма

На светлом небе и блестит оконцем,
Темнея гнездами дворов, избушек
И огородов пестрых и звука
Чуть слышно звуками привычной жизни...
Внизу опушкой видная дорожка
Теряется в бору; и, заглушен
Столетним мягким шумом – слышишь? – звон (1922; 87 – 88).

Напевность стиха создается не только за счет формальных средств (белого стиха, размера, инверсий), но и через формирующие семантику протяженности образы (волны, ветра, дыма, дороги), «струящиеся» и «звучаше» образы. На фоне пейзажа разворачивается переданная все в тех же пасторальных тонах история встречи монахини и девицы. Два креста – это и конкретная деталь повествования (крестик свой – кипарисный и золотой, что достался от жениха, носит девица), и классическая метафора «крест – судьба». Каждая из дев несет свой крест, но судьба девицы кажется легкой («Тебе легко» – вздыхает монахиня), поскольку она живет ради своих близких:

...Что делать? Надо жить.
Старухе матери во мне опора.
Вот и сейчас родная ждет меня –
И с внучками... (1922; 90).

Жизнеутверждающим пафосом проникнуты финальные строки «Двух крестов». Мотив жизни, связанный с образом деревни, «издали звучащей / Живыми звуками привычной жизни», еще более усиливается за счет образов солнца, света. В finale сборника солнце вырывается из заточения, и

Уж поднялось горячее и землю
Широкую лобзает ровным светом (1922; 91).

При обилии пессимистических мотивов в сборнике «Солнце в заточении», они не составляют его смыслового ядра. Главная мысль книги связана с надеждой на сохранение культуры. Горечь по поводу утраты «милого былого» не уходит, однако в трех разделах книги ей сопутствует поиск духовных опор, которыми оказываются для поэта друзья, семья, любовь, вера. Одним из путей возрождения культуры автор считает обращение к классическим темам и формам стиха. Как и в предыдущих сборниках, в «Солнце в заточении» одной из главных тем является

обусловленное филологическими штудиями Верховского самоопределение автора как поэта-«певца». Формальное экспериментаторство в сборнике отходит на второй план и если встречается, то в завуалированном виде – в виде изящной, понятной только очень искушенному читателю «игры». Как писал М. Л. Гаспаров, исследуя строфическую традицию и эксперимент в поэзии начала XX века, если подобные стихи найдут себе подготовленного читателя, то незаметные с первого взгляда формальные сложности получат эмоциональные и смысловые ассоциации с классической поэзией, которые дополняют то, что не дано непосредственно в тексте, а нарушения классической традиции «будут сигналом новизны, которая могла бы ускользнуть от внимания»²⁸⁹.

Проанализировав поэтические сборники Верховского, мы можем заметить, что актуальная для художественной мысли первой трети XX века проблема утраты гармонии миром заставляла Верховского обращаться к вечным, вневременным ценностям; как поэт-неоклассицист он видел необходимость внесения в хаотичный мир гармонии, порядка. В формальном и содержательном плане неоклассицистические установки автора проявились в его устойчивом интересе к классическим стихотворным жанрам (элегиям, идиллиям, эпиграммам сонетам) и блестящим стихотворным образцам пушкинской эпохи; повышенном внимании к теме поэта и поэзии, использовании мифа в качестве «особого условного языка», «суммирование, и отождествление различных мифологических систем с целью акцентировки их метамифологического вечного смысла»²⁹⁰.

ГЛАВА 3. Ю. Н. ВЕРХОВСКИЙ И РУССКИЕ ПОЭТЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

В данной главе поэтическое творчество Ю. Н. Верховского рассматривается в контексте русской поэзии XIX – нач. XX вв. В первом параграфе исследуется рецепция поэзии пушкинской эпохи в лирике Верховского; во втором – в лирических «отражениях» Верховского предстают А. Дельвиг, Е. Баратынский, интерес к которым у Верховского был устойчивым на протяжении всей его творческой жизни; в третьем – изучаются творческие контакты Верховского с А. Блоком, Вяч. Ивановым, в диалоге с которыми Верховский формировался как поэт.

3.1. Рецепция поэзии пушкинской эпохи

в лирике Ю. Н. Верховского

В попытке самоопределения русская поэзия начала XX века обратилась к творчеству А. С. Пушкина. Поиск новых форм и выразительных средств обусловил стремление серебряного века оживить пушкинскую традицию. Литературное наследие предшествующих эпох, век Пушкина и его современников принималось за эталон, называлось поэтическим золотым веком.

Поэзия пушкинской поры была предметом научных интересов Верховского. Несмотря на, казалось бы, исчерпывающую изученность литературы данного периода, по-прежнему спорным является вопрос о точном его названии, границах и содержании. В работе мы употребляем понятия «пушкинская плеяда», «поэты пушкинской поры», «поэты пушкинского круга» как условные и синонимичные. При выборе материала для интертекстуального анализа в данном параграфе мы учитываем прежде всего представлениями о пушкинской эпохе самого Верховского, вслед за символистами относившего к данному периоду Языкова, Дельвига, Баратынского, Тютчева²⁹¹, Вяземского.

Современники отметили увлечение Верховского поэзией пушкинской поры, отразившееся уже в первых его стихотворных сборниках («Разные стихотворения» и «Идиллии и элегии»). «Златого века ученик среди железных поколений», – писал о Верховском Вячеслав Иванов. Вслед за Блоком, именующим поэзию Верховского «старинным чертежом», появилась

критическая статья Иванова-Разумника «”Старинное”. (Поэзия Юрия Верховского)», а Николай Гумилев в рецензии на первый поэтический сборник замечал: «Он (Юрий Верховский – С. З.) учился у Баратынского, Языкова, Дельвига, Полонского и Майкова – и он сумел найти в их творчестве стороны, не замеченные до него, близкие к нам и чарующие»²⁹². В стихотворениях Верховский не раз называл своих кумиров:

Одна отрада мне: к чужому песнопению
Приникнуть всей душой в безмолвии ночном...
О, ясный Вяземский, о, Тютчев тайнодумный,
О, Боратынского волшебная печаль!
Не я ли слышал вас в полуночи бездушной?
Но вы умолкли, и одинок – не я ль? (1917; 193).

Одним из частых «собеседников» поэта был и А. С. Пушкин. Согласно типологии Верховского, Пушкин, создавший образцовые произведения всех трех родов – музыкальные, пластические и словесные, – «остается единым целым», основа, пафос его творчества – «в широком синтезе певучего, и стройного, и вещего слова»²⁹³. Поражающая Верховского гармоничность пушкинской лирики обусловила его постоянное обращение к ней.

В стихотворении «Ревность» (цикл «Из альбома») Верховский пародирует пушкинскую «Рифму» («Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пенея...»). Повторяются строфики, размер, лексические и синтаксические единицы. Ср.:

А. С. Пушкин

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пенея.
Феб, увидев ее, страстию к ней воспыпал.
Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога;
Меж говорливых наяд, мучась, она родила
Милую дочь. Ее прияла сама Мнемозина.
Резвая дева росла в хоре богинь-аонид,
Матери чуткой подобна, послушна памяти строгой,
Музам мила; на земле Рифмой зовется она²⁹⁴.

Ю. Н. Верховский

Ярой менадой Зарница скиталась над тусклой Землею.
Вихрь, увидав ее, трепетный, к ней полетел.
Плод, понесенный менадой, прекрасная дочь, – молчалива,
Пасмурна, в тайной тени медленных туч возросла;

Странницей хмурой, зловещей, подобная матери злобной,
Дева являлась порой между богинь и богов.
К людям спустилась с таинственным громом грозы зачинавшей,
С веяньем тихим. У них Ревность зовется она (1922; 74).

Как известно, представленный Пушкиным сюжет отсутствовал в греческой мифологии. При формальной стилизации стихотворение Верховского построено как антитеза пушкинскому. Ср.:

У Пушкина	У Верховского
Рифма – «резвая дева», «матери чуткой подобна», «послушна памяти строгой», «музам мила»	Ревность – «молчалива, пасмурна», «возросла странницей хмурой, зловещей, подобная матери злобной»

Античное божество ревности – Зелос, рожденное от Палланта и Стикс, согласно одним источникам, – мужского, другим – женского пола. У Верховского дева Ревность никак иначе не названа и рождена от Зарницы и Вихря. Имя Зарница можно понимать и как имя менады, спутницы Диониса-Вакха, и как персонаж западнославянской, грузинской мифологии – дух грозы, персонификацию молнии. История рождения позволяет поэту передать сущность ревности, в античной мифологии – частой гостьи не только людей, но и богов.

Созданную Пушкиным через ряд выразительных эпитетов, точных художественных образов «божественную родословную» рифмы исследователи связывали с увлечением миром античной мифологии и Гомером²⁹⁵. Верховский стремится овладеть «формами древнегреческой поэзии и самой сущностью художественного по преимуществу мышления древней Эллады – методом мифологизации», как это удавалось Пушкину. Автор намеренно подчеркивает «вторичность» своего текста эпиграфом из «Рифмы», в котором, казалось бы, нет надобности, так как «первоисточник» легко узнаваем.

Дистих «Осень», в отличие от других стихотворений цикла «Отсветы», не имеет эпиграфа. Русская поэзия часто обращается к изображению времен

года. Можно говорить о традиционности темы в допушкинскую и пушкинскую пору (например, в стихотворениях Карамзина, Пушкина, Баратынского). К теме осени обращались и современники Верховского – Бальмонт, Блок. Искусная стилизация пушкинского слога и две цитаты (выделенные автором шрифтом и кавычками) подсказывают, что перед нами «отсвет» пушкинской «Осени». Верховский варьирует темы и мотивы пушкинского стихотворения. Дистих развертывается как непринужденная беседа поэта с читателем. Звучит мотив уединения, лирической грусти²⁹⁶. В первой строфе «Осени» Верховского – конец августа, его последние по настояющему летние дни:

Все лета ждали мы, а лето уж прошло.
И только в августе – как будто бы ошибкой
Вдруг прояснилось тихою улыбкой
Природы хмурое чело
Ни разу, кажется, не расцветало лето
Так нежно-молодо и ярко, как сейчас... (1908; 59).

Созерцание пейзажа сменяется раздумьем о человеческой жизни. Герой, как и окружающая его природа, переживает «вторую молодость», в эту пору «Мысль об осени красива и легка, / Как милой грэзы покрывало...».

Родственные мотивы звучат и в других «осенних» элегиях Верховского, например:

Мы, благодатным летним днем
Дивясь березе пожелтелой,
Невольно, может быть, вздохнем
Душой, вдруг как бы опустелой;
Но вместе – неизбежен час
Предстанет кроток, тих и ясен,
И внове летний пир прекрасен –
Успокоительно для нас (1917; 165).

Отдавая дань традиции, поэт воспринимает осень как символ «вечера года», «вечера жизни». В первом стихотворении цикла «Осень» («Все лета ждали мы, а лето уж прошло...») автору удалось передать особую «пушкинскую тональность». Верховский повторяет пушкинское любование природой, наслаждение сельским уединением, но в описании уходит от

масштабности пушкинского текста, уделяя большее внимание отдельным художественным деталям, тонко прорисовывая пейзажные образы:

Приятно мне в редеющей аллее,
Среди листвы и свежей, и сквозной,
Увидеть ветку – ярче и смелее
Горящую красивой желтизной
В холодном блеске дня иль в пламени заката...(1908; 60).

Интересно сравнить и ритмический рисунок стихотворений. Пушкинская «Осень» написана классическим, александрийским стихом (шестистопным ямбом), дистих Верховского – вольным ямбом. Как известно, многочисленные исследователи (М. П. Штокмар, М. Л. Гаспаров, О. И. Федотов и др.) указывали на две традиции в использовании русскими поэтами вольного ямба: басennую и элегическую²⁹⁷. На формирование элегической традиции вольного ямба прежде всего повлияло лирическое творчество Жуковского, Батюшкова, Пушкина. В элегиях и элегических по характеру «посланиях» сочетались неравные строки: обычно – в 4-6 стоп длиной, реже – в 5-6 стоп, в исключительных случаях – в 3-6 стоп. Неравнотопность должна была ощущаться слабо, чтобы элегия до конца не утрачивала мелодичности. К началу XX в. элегический вольный ямб исчезает из русской литературы. «Реставрируя» стихотворный размер в своем стихотворении, Верховский продолжает элегическую традицию.

Память жанра обусловливает элегическую интонацию второго стихотворения цикла («И с тихой думою о вянущих дубравах...»). Оригинальная пунктуация – обилие многоточий и тире – создает особую динамику стихотворения; синтаксический, как и образно-лексический строй, позволяет передать «настроение» осени.

...Тусклым взглядом
Глядела, осень, ты
В туман, кишащий жизнью мутной,
И вдруг – со злобою минутной,
С рыданьем бешеным обманутой мечты
Металась, ярыми волнами потрясая
И ударяя о гранит,
И ветром ледяным протяжно завывая,

Когда метель, как смерч, летит,
Как белых призраков трепещущая стая.
Порыв – час, два... минута – и опять
Бессильна ты и можешь лишь вздыхать
Да тихо плакать тусклыми слезами...(1908; 61).

Использованные Верховским олицетворения уходят корнями в пейзажную лирику Пушкина (см., например, «Зимний вечер»). Изображение осени, сказочной девы, «полной огня холодной красы», можно трактовать и в контексте символистских веяний. Традиция символистов, в частности, Блока, раскрывается и через семантику ветра, смерча, метели, через мотивы тоски и скорби по Прекрасной Деве-осени. Завершает дистих еще одна, выделенная автором, пушкинская цитата: «В багрец и в золото одетые леса». Возвращение к пушкинской «Осени» подчеркивает не ограниченность художественного воображения Верховского, а верность Пушкину, традиции его «осенних мотивов». Автор усваивает и развивает пушкинскую мысль о вечности жизни человека в любви, в творчестве. Память, творческая преемственность – стержневые категории поэтического мира Верховского. Так, подхватывая финал одного из самых оптимистических пушкинских стихотворений («Если жизнь тебя обманет...») – «Что пройдет, то будет мило», Верховский размышляет о способности памяти идеализировать прошлое. Надежда на благостное будущее сливается с любованием «полузабытым, дальним, милым прошлым». Смысловой объем стихотворения создает троекратное повторение образа розы («скрашенные лишь цветеньем роз», «дыханием осыпавшихся роз», «те розы для меня цвели»), которое вместе с элегически звучанием текста воскрешает в памяти «Как хороши, как свежи были розы...» поэта пушкинской поры И. П. Мятлева и одноименное стихотворение в прозе И. С. Тургенева. В XIX веке роза, являясь одним из частотных образов – символов, имела, наравне с прочими, значение ушедшей любви, молодости, навсегда утраченного, «усадебно-патриархального» прошлого. В стихотворении Верховского отражены именно эти смыслы. Обыгрывает поэт и любимый предшественниками

сюжетный ход – найденные между страниц книги засушенные цветы рождают воспоминанья. Прошлое в стихотворении ирреально, нарочито опоэтизировано, но именно этим воображаемым миром дорожит герой. Мечта о нем становится смыслом жизни и творчества, временные границы между прошлым, настоящим и будущим стираются. Сходные мотивы звучат и в другом стихотворении:

...Но теперь

Мечтать об этих любящих тенях,
Об этой грусти, даже горечи –
Так сладко, так успокоительно,
Что многие минуты жизни
Я б отдал ныне и за эту грезу,
И за ее осуществленье. Так
Прошедшее становится грядущим.

(«Когда бы милый старый сельский дом», 1917; 218).

Как уже было отмечено, темы памяти и прошлого наиболее частотны и в сборнике «Солнце в заточении». В стихах, созданных в первые послереволюционные годы, отразилось восприятие этого времени как гибели культуры, заката эпохи, свойственное Верховскому, как и большинству его современников. В этот период для поэта особенно важно сохранение и реставрация «голосов прошлого».

«Вариации на тему Пушкина» продолжаются в одноименном стихотворении Верховского. Основная тема задана пушкинским стихотворением «Цветы последние милей...». Автор размышляет о постоянном сопряжении жизни и смерти, отсутствии грани между двумя состояниями как в жизни природы, так и в жизни человека. Временное и вечное перетекают друг в друга, умирающее предстает прекрасным и живым, а живое, расцветающее напоминает о гибели. Их встреча – острая эмоциональная вспышка – составляет содержательную основу многих стихов Верховского. Лейтмотивы этих вариаций – осенние цветы, прощание, воспоминания о былом:

Но мне грустнее любоваться
Багрянцем осени златой,

Ее цветами упиваться –
Чтоб с ними тотчас расставаться...

Так осени прощальные цветы
Для нас цветут и нежно, и уныло –
И говорят душе о том, что было...

Как осень грустными цветами
Душе понятна и родна, –
Былых свиданий скорбь одна
Сильнее властвует над нами... (1908; 63 – 64).

Кроме близкого пушкинскому образно-лексического ряда, Верховским используются характерные элегические клише, эпитеты («для жизни чуждой и пустой», «унылые мечты», «час отчаянья и муки»). Воспевание «родного гнезда», противопоставление «городских стен» и «радостной тиши» «родных полей» заставляют вспомнить элегии и идилии пушкинской эпохи. Сохраняя образную канву «Цветов последних», поэт обыгрывает рифму, размер, строфику, сохраняя элегический лад, меняет интонацию. Сочетает стилизованный мир пушкинского стихотворения и элегии как жанра с миром современного сознания, «ставит стилизующий язык, испытуя его, в новые и невозможные ситуации»²⁹⁸.

Элегически-идиллические мотивы развиваются и в ряде других стихотворений с эпиграфами из пушкинской лирики. Отзвуки «...Вновь я посетил...» слышатся в «Соснах». Созерцание трех величественных сосен и «младой рощи» рождает в лирическом герое пушкинского стихотворения мысль о быстротекущем времени и неизбежных переменах. Этот мотив мы не раз встречаем в лирике 30-х годов. Вспомним хотя бы «Прощание»: «Бегут, меняясь, наши лета, / Меняя всё, меняя нас...». В стихотворении «...Вновь я посетил...» идёт речь о «покорности» этому «общему закону». Но здесь его действие сложнее: память противостоит времени, словно возвращает утраченное. Верховский варьирует пушкинские размышления: его сосны – спутники жизни творца, в их мире черпает он вдохновение:

Вы были издавна, развесистые сосны,
И думам, и мечтам, и песням плодоносны;

Но никогда душе кочующей моей
Не навевали снов отрадней и родней...(1917; 105).

Мир души и мир природы становятся единым целым, стирается грань между реальностью и мечтой, поэт обретает гармонию:

Мы грань вечернюю, таинственную минем
С одною думою; и снится наяву,
Что в ваших душах я неведомо живу:
Не часто ль чудится в суровых ваших хорах
Глухой тоски моей сливающийся шорох?
И отклик слышал я созвучиям родным,
Взлетевшим некогда с земли к мирам иным? –
Так гармонически, так стройно отвечали
Вы, сосны тихие, на зов былой печали...(1917; 105).

Переплетаются печаль и надежда на возможность сохранить, передать «взлетевшие некогда с земли к мирам иным» «родные созвучия». Сосны превращаются не просто в живых свидетелей иных эпох, а в хранителей творческой памяти. Верховский повторяет лирические интонации «...Вновь я посетил...», по обыкновению поэтов пушкинской поры сочетает жанр послания и элегии, при этом намеренно меняет размер, сохранив стопу, «играет» с рифмой, поэтическими штампами, создавая не стилизацию, а вариацию.

Как и многие стихотворения, навеянные пушкинской лирикой, «Сосны» написано ямбом. Верховский настаивает на синтетической природе «ямбическую» поэзии, подчеркивая, что не напевность, не образность, а «разговорность (разрядка автора – С.З.) – первоначальная сущность ямба». В творчестве Пушкина, по Верховскому, этот «самый разговорный из всех метров» тяготеет к «пластической стройности создания» («пластический уклон», «скульптурность» в изображении характерны для всей пушкинской эпохи). Верховский, сохранив пушкинский пафос «в широком синтезе певучего, и стройного, и вещего слова», тяготеет к музыкальности, напевности (что, в свою очередь характерно для поэзии серебряного века, особенно – символистов), в навеянных пушкинской лирикой текстах ему

удается синтезировать современную поэтику с классической традицией пушкинской эпохи.

Во второй главе мы определили, что по природе поэтического дарования Верховский относится к поэтам-«певцам». Интересно проследить, насколько повлияла на становление поэта лирика Н. М. Языкова, «певца» пушкинской эпохи. В посвященном Языкову разделе вступления к «Поэтам пушкинской поры» Верховский отмечал «лирический пафос» его поэзии, ее «песенную первооснову»; определял «хмель», «буйство силы», «восторг, обращенный ко всему живому» как основное устремление поэтического духа. В лирике самого Верховского « песни радости земной» и « песни милостной, братской любви к земному» непринужденно слышатся в подражаниях Языкову. Стихотворение «Мимолетные, живые...», навеянное языковским «Вином», следует отнести к анакреонтической лирике. К такого рода поэзии обращались многие современники Верховского: Блок, Брюсов, Белый, Гумилев и др. Верховским варьируются основные мотивы анакреонтической лирики: культ вина («Вин старинных, вин заветных, / И любимых, и приветных / Золотистые струи...»), прославление хмельной дружеской компании («Только были б и друзья – / Безудержно-молодая, / Резво-буиная, хмельная, / Развеселая семья...»), жажда земных наслаждений: («Оглушительные споры, / Песни, смех и разговоры... И красавиц огневые, / Искрометные живые, / Ярче молнии – глаза!»). Поэт соблюдает требуемую жанром условность описания, насыщает текст эпитетами, придающими ему особую экспрессивность. Сложные эпитеты опираются на народно-поэтическую, одическую традицию. Эмоции лирического героя переданы пунктуационно: через восклицания и тире. Использование четырехстопного хорея – размера народных песен, частого в стилизованной лирике Языкова, позволяет придать тексту тон разгульной песни. С народной песней роднит стихотворение использование повторов, анафор. Все это создает особую динамику стихотворения. Образ огня, обыгрываемый в тексте («поцелуй огневые», «золотистые струи», «огневые... ярче молнии глаза»), формирует

символический подтекст стихотворения. Условное наслаждение анакреонтическим раем переплетается с восприятием земной жизни как краткого мгновения. Этот смысловой уровень, нередкий в символистской лирике, отсутствовал в тексте Языкова. Отталкиваясь от предложенных в языковском «Вине» образов, поэт создает новый образец анакреонтической поэзии.

Воспеваемой Языковым гармонии души и мира отвечал распространенный в пушкинскую эпоху жанр «сельской» идиллии. Часто обращается к нему и Верховский. В качестве эпиграфа к стихотворению «Да, хорошо мне здесь!..» поэт выбирает строчку из поэтического послания Языкова «П. В. Киреевскому»: «Здесь благодатное убежище поэта». Верховский сохраняет формальные признаки стихотворения Языкова: тип рифмовки (рифмуются смежные строки), размер (шестистопный ямб). Текст имеет ряд восходящих к «первоисточнику» идиллических мотивов. Здесь тоже описание «райского» уголка в глухи с перечислением всевозможных благ: «И книги и природа, и мысли ясные, и ясная погода»; использование традиционных формул идиллии: «спокойствие души и жизни полнота», «вольно дышащий и верящий покой», «лад души людской», «младенческое счастье», «жизнь души ясна, проста, легка / С природой милою таинственно близка», «тихая прелесть»; противопоставление жизни в деревне жизни городской:

И мир и тишина – весь лад души людской,
Взволнованной душой всегда, везде желанный,
Ее спокойствия приют благоуханный,
Которого б искать напрасно было там –
По грязным улицам, по пыльным городам (1908; 58).

На фонетическом уровне частотное употребление звука *o* рождают ощущение покоя, сна. Формально и содержательно текст строится в соответствии с жанровой концепцией идиллии – «изображением человека в состоянии невинности, то есть в состоянии гармонии и мира с самим собой и внешней средою»²⁹⁹. Все перечисленное характерно для большинства идиллий и стихотворения Языкова в том числе.

Закономерно возникает вопрос: чем руководствовался Верховский, выбирая из множества идиллий этого поэта, близких по содержанию, именно представленную в эпиграфе строку. Думается, выбор обусловлен наличием в ней ключевого для идиллии Верховского слова: «поэт». Тема поэзии, словесного творчества вписывается в идиллическую канву в эпиграфе, затем – в начале стихотворения, при уже упомянутом перечислении прелестей уединенной жизни, на первое место ставятся именно книги («Да, хорошо мне здесь! И книги, и природа...»). В finale звучит истинное наслаждение процессом творчества. Использование анафоры в заключительном четверостишии концентрирует внимание читателя именно на нем:

Захочешь – и стихи свободные плывут,
И звуки стройные пленяют и зовут;
Захочешь – и с душой солются – нежно-ярки,
Свободны, как она –озвучия Петrarки (1908; 58).

Вслед за классиками Верховский понимает под «идиллическим» существование в гармонии трех начал: искусства, природы, человеческой души. Соседство идиллических мотивов со светлой элегической тональностью стихотворения, напевностью, характерное для «певца» Языкова, обогащает лирику Верховского. Основываясь на отмеченных формальных и содержательных признаках, разобранные стихотворения Верховского можно отнести к стилизациям. В одном из посланий Вяч. Иванову Верховский так осмысливает эту особенность своего творчества:

... Так он, Языков,
Так он, Тригорского певец,
Будил для дружественных кликов
Батагу дрогнувших сердец –
И разгорался взор невольно
Приветом радости застольной.
Теперь не то. Уж нет забав
На дне содвинутых стаканов...
Скажи: мы видим ли в вине,
Как деды, целый мир – на дне?
Пусть нет, но почему ж порою
Не возвратиться к старине?
На старый лад я лиру строю,
И вот – забытою игрою³⁰⁰
Она ласкает сердце мне...

«Стремление к душевному простору», в котором исследователи творчества Языкова видели «господствующий идеал» поэта, стало одновременно ведущим стилеобразующим и смыслообразующим принципами его лирики. Верховский тонко уловил эту тональность стихов Языкова, в которых установка на эмоциональное воздействие явно преобладает над логическим началом. От Языкова поэт наследует дифирамбическую увлеченность предметом своих стихотворений, характерную языковскую «опьяненность» искусством и пирами, красотой природы и одиночеством. Вслед за Языковым воспевая свойственный пушкинской эпохе культ дружеского единения поэтов, Верховский видел возможность возрождения поэтического братства в современности.

Поэзия Верховского обнаруживает отчетливые переклички с лирикой Тютчева. Творчество поэта для серебряного века, в особенности для символистского литературного окружения Верховского, являлось знаковым. Тема «Тютчев и символизм» на сегодняшний день получила всестороннее освещение в филологических исследованиях, касающихся как места поэтического наследия Тютчева в теории и истории русского символизма³⁰¹, так и тютчевских мотивов в лирике отдельных символистов (Вяч. Иванова, А. Блока, В. Соловьева)³⁰². Верховский-филолог, отмечая, что в творчестве Тютчева «две эпохи соприкоснулись», относил Тютчева к поэтам «мысли и слова», видел его поэтом символическим. Обозначим некоторые тютчевские реминисценции в стихах Верховского.

Программное стихотворение Тютчева «День и ночь» нашло отклик сразу в нескольких стихотворениях Верховского. Струка «И бездна нам обнажена...» – эпиграф к стихотворению «О ночь державная! В таинственное лено...». Верховский погружает своего читателя в атмосферу «Дня и ночи» Тютчева, напоминает о тютчевской вселенной – зияющей бездне, с которой один на один остается человек с приходом ночи³⁰³.

Открывающее стихотворение Верховского риторическое восклицание «О, ночь державная!» отсылает к теме ночи в творчестве Тютчева.

Тютчевская ночь «является носителем загадок и тайн мироздания» и потому представляется в изображении поэта «столь величественной и грандиозной, столь трагической и страшной»³⁰⁴. Ночь Верховского тоже таинственна, но если у Тютчева:

И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами –
Вот от чего нам ночь страшна,

то у Верховского «Не страх в душе дрожит, но сладостная жуть». Лирический герой стихотворения Верховского стремится к обнаженной бездне, томимый жаждой познания:

Меня прими, о ночь! прими: я твой, я твой.

Я чую бездну тьмы, взывающую глухо;
Я смутно трепещу и жажду потонуть –
И обрету купель для страждущего духа (1917; 157).

Верховский активно использует характерные мотивы лирики Тютчева – стремления проникнуть в «тайное тайных» человека, тяги к стихийности. В лирике Верховского они тесно взаимосвязаны с мотивом творчества. Ночь для поэта – время раздумий, мечтаний и активной творческой работы («Бессонную ночь провести / За милой работой...»), ночь – судьба поэта, его «невеста» («Сегодня ночью черной...»); лирический герой Верховского нередко становится «рабом» ночи («Как настанет ночь, все звуков жду я...»).

В сопоставлении со стихотворением Тютчева «День и ночь» можно рассмотреть одноименное стихотворение Верховского. И у Верховского, и у Тютчева двум актам мировой мистерии соответствуют две строфы в стихотворении. Вслед за Тютчевым Верховский использует сложную, составную лексику («смиренномудрым», «голубоглазым», «златокудрым», «темноокой»). А в finale его стихотворения возникает тютчевская тема одиночества души перед «мглой глубокой». Но Верховский не ограничивается стилизацией, и образ сна, появляющийся в finale его

стихотворения, вызывает еще один характерный для элегической лирики Верховского семантический ряд: ночь – сон – смерть.

В стихотворениях Верховского «О ночь державная! В таинственное лено...» и «День и ночь» заявляется та же лирическая ситуация, что и в тютчевском стихотворении «День и ночь», но решается она иначе. Тютчев на вопрос о том, что есть человек перед лицом природы, мира («бог» или «червь»), отвечает «остро и неожиданно»: осознание себя «богом» приходит только через осознание себя «червем»³⁰⁵. Лирический герой Верховского – творец, равный по возможностям богу. Он уверен в своей способности не только познать «зияющую бездну», но и создать новую, подвластную ему вселенную.

Стихотворение «Чуть беззвучно утро засмеется...» написано под влиянием тютчевского «Как под горячею золою...». В этом стихотворении поэт вновь противопоставляет «бледный лик дня» ночи, «заполunoчной страде» художника. Не случайно в эпиграфе Верховский цитирует: «Как грустно тлится жизнь моя / И с каждым днем уходит дымом». Мотив дыма – ключевой в стихотворении. С ним связана и тема жизни, и тема творчества. Верховский вслед за Тютчевым говорит о дыме как о знаке тления, угасшего пламени. Тютчевские мольбы:

О Небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился на воле –
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы и погас,

воспринимаются Верховским как творческие «порывы», которые не должны потухнуть «дымной, душной тонкой струйкой».

В стихотворении «В ночную дождливую пору...» Верховский отталкивается от метафоры, использованной Тютчевым в стихотворении «Слезы людские, о слезы людские...»: «Лейтесь, как льются струи дождевые». Кроме цитаты в эпиграфе, Верховский частично заимствует первую строку (ср. у Тютчева: «В осень глухую, порою ночную»). Этим переклички с тютчевским стихотворением ограничиваются. В любовной

элегии Верховского нет места социальному началу, имеющему место в стихотворении Тютчева. Отталкиваясь от тютчевского «порою ночною», Верховский развивает «ночную» тему:

В ночную дождливую пору,
согласную с духом моим...
Я улицей, помню, ночно...
И нынешней ночью глубокой... (1917; 15).

Автор играет образами дождя и слез, повествуя не о человеческой судьбе как таковой, а о любовных страданиях лирического героя:

И все на земном бездорожье
Пролитые слезы мои –
Как тут, за окошками божьи
В ночи дождевые струи.

И нынешней ночью глубокой,
Дождливой, покорной судьбе,
Позволь о слезе одинокой
Поведать, родная, тебе (1917; 15).

Стихотворение «Бывают редкие мгновенья...» предваряет строчка из тютчевского «Проблеска». Явные тютчевские реминисценции обнаруживаются уже в первой строфе стихотворения Верховского. Ср.:

Верховский:

Бывают редкие мгновенья:
Лазурью легкой переполнен,
Ты сlijтесь с легким, милым небом
Взлетаешь легче дуновенья (1922; 18).

Тютчев:

О, как тогда с земного круга
Душой к бессмертию летим!
Минувшее, как призрак духа,
Прижать к груди своей хотим.

Стихотворения имеют общий образно-лексический ряд: небо, сумрак, луч. Примечательно то, что Верховский использует лексику не только тютчевского «Проблеска», но и статьи о Тютчеве своего современника В. Я. Брюсова. Ср.:

Брюсов:

«слитесь с беспредельным»,
«заглянуть в хаос
лишь на краткие мгновенья»³⁰⁶

Верховский:

«слитесь с небом»,
«редкие мгновенья».

Характерно, что Верховский воспринимает Тютчева и непосредственно, через его лирику, и опосредованно, через литературную критику символистов. Соглашаясь с трактовкой творчества Тютчева, предложенной, в частности, Брюсовым, Верховский-поэт видит тютчевский закон бытия – невозможность достичь небесной гармонии в современности («но ведомо иное *ныне*»). Правда тютчевский «приговор» («И не дано ничтожной твари / Дышать божественным огнем») в стихотворении «Бывают редкие мгновенья...» смягчается. В этом проявляется присущее Верховскому стремление к гармонизации смыслов.

Тема «причастности человека к мировому круговращению», «нерасторжимой спаянности человека и природы», пришедшая в литературу с лирикой Тютчева³⁰⁷, получает развитие в лирике поэтов серебряного века, в том числе и в поэзии Верховского. Тютчевская поэзия для Верховского – источник формул, образов, моделей. Отталкиваясь от емких тютчевских образов, поэт предлагает новые их «транскрипции» и тем развивает тютчевскую традицию. Но даже в стихотворениях, навеянных «ночной» тютчевской лирикой, у Верховского преобладает светлое, гармоничное начало. Поэт полемизировал и с Тютчевым, и с символистами, отказываясь от «познания беспредельного» ради тайн земного.

Одной из ключевых фигур поэзии «мысли и слова» наравне с Е. А. Баратынским и Ф. И. Тютчевым Верховский называл П. А. Вяземского. При доминировании «мысли», «слова» его поэзия, согласно Верховскому, отличается «песенным устремлением». Эта особенность поэтики, возможно, стала одной из причин постоянного обращения Верховского (которого мы, пользуясь его терминологией, считаем «певцом») к творчеству Вяземского. Некоторое сходство отмечаем и в биографии поэтов: оба совмещали поэтическое творчество с научным; прожили долгую жизнь, став живыми свидетелями минувшей эпохи (отсюда – частые в их лирике мотивы памяти, тоски по прошлому, «обломком» которого они себя ощущали: «В воспоминаниях ищу я вдохновенья, / Единой памятью живу...»). Поэзия воспоминаний, доминирующая в творчестве Вяземского с 1840-х годов,

особенно близка Верховскому периода «Солица в заточении». Мотивы необратимости прошлого, душевной усталости и трагического одиночества, звучавшие у Вяземского в конце золотого века, превалируют в сборнике Верховского в конце века серебряного.

О близости поэтических миров можно будет говорить, проанализировав ряд стихотворений. «Мой отдыхает ум, и сердце вечереет, и тени смертные нисходят на меня» – эта цитата из любовной элегии Вяземского «Ты светлая звезда...» предваряет стихотворение «Вон – черных воронов на бледном небе стая...». Отметим формальную близость стихотворений: три строфы, размер (шестистопный ямб), перекрестный тип рифмовки, кроме того, в обоих текстах встречаются слова «облако» и «звезда», близкие по значению метафоры («душа вечереет» / «сердце вечереет»). Содержательно же стихотворение Верховского – еще одно в ряду его «ночных» размышлений, и цитата из Вяземского вне любовного контекста становится просто блестящим образцом «ночной» метафоры. Нет описания ночного мира, только его ощущение, образы эфемерны, почти не осязаемы (дым, мгла); грани между реальным и кажущимся стерты («Слеза ль затеплилась? Вечерняя звезда ль?..»). Динамичное начало первой строфы («Вон – черных воронов на бледном небе стая / Зловещим облаком шумящим и живым») сменяется картиной покоя во внешнем мире и душе: «Как небо, и душа спокойно вечереет...». Желание проникнуть в «стыдливую тайну», что скрывается в дали, побеждает страх перед ночными тенями. Мы уже говорили о подобном решении темы ночи у Верховского при анализе других стихотворений. Новый поворот данной темы появляется в третьей строфе:

И жизнь померкшая младенчески невинна;
Земное небеса тенями облекли
Все в них слиянное покоится, едино
И с близостью небес, и с легкостью земли (1922; 79).

Происходит осознание невозможности постижения вселенной – мотив, не характерный для лирики Верховского, но частый у поэтов «мысли и слова».

В контексте эпиграфа, взятого из финала «Оправдания» Вяземского («И хватиши чарку рифм, чтоб заморить тоску»), стихотворение Верховского звучит как ответ на реплику: «Теперь не до стихов, до песен, до идиллий».

Поэт соглашается со своим предшественником: «Да, песни прежние от сердца далеки». Однако на деле он отказывается не от «песен», а от пафоса, характерного для Вяземского: общественно-политический пафос «Оправдания» у Верховского сменяется элегической тоской. Выстраивая стихотворение в соответствии с канонами жанра, Верховский использует характерные элегические мотивы навсегда ушедшего прошлого, безрадостного настоящего, неясного будущего:

Все благодатное давно когда-то было,
Все распроклятое толпится тут как тут.
Бездейственно, как тень сознания былого;
Грядущее молчит, грозя из темноты... (1917; 193).

В соответствии с жанровыми канонами решается тема творческого кризиса: «И маётся душа без света и без слов...», «И тягостны для слуха / То гнет молчания, то хриплый вздох тоски...». Жанровую завершенность создает элегический финал: «Но вы умолкли, и одинок – не я ль?». Мотив возрождения, появляющийся в четвертой, начале пятой строфы, связан с эпиграфом. В интерпретации Верховского «заморить тоску» удается «чаркой» не только «своих» рифм, но и «чужих песнопений»: «ясного» Вяземского, «тайnodумного» Тютчева, «печального» Баратынского. Интересно, что среди литературных кумиров названы авторы, которых Верховский относил к поэтам «мысли и слова». Этот факт может стать поводом для новых толкований лирики Верховского. В этой связи научный интерес вызывает стихотворение «Вяземский и Тютчев»:

Когда поэт живой и резвый
Задумается, загрустит
И под действительностью трезвой
Иную, тайную узрит, –
Он вдруг о ней заговорит
Одушевленно и богато,
Узнав средь чуждых аонид
Богиню вещего собрата (1922; 64).

Творчество и поэтическое братство – ключевые мотивы стихотворения. Биографические и творческие переклички Вяземского и Тютчева привлекают внимание многих ученых³⁰⁸. Известно, что поэтов связывали дружеские отношения, общие идеальные, политические, общественные интересы, а отчасти – и

склад мышления: «тема, тональность, словарь стихотворений Вяземского порой имели прямое влияние на Тютчева»³⁰⁹. В поэзии двух авторов можно проследить ряд общих мотивов, схожих образов, родственных стилистических приемов. В финале стихотворения Верховского («Узнав средь чуждых аонид / Богиню вещего собрата») устойчивая в литературоведении XX века мысль о родстве муз Вяземского и Тютчева получает художественное воплощение.

Анализируемый текст содержит прямые переклички и со строками из стихотворения Верховского, посвященного Г. И. Чулкову: «... вот музой Тютчева любовно взыскан ты, / Я музою его собрата...». Естественно предположить, что под «собратом» Верховский имел в виду Вяземского. Его фамилию он не называл как и без того очевидную. Указывая на один из своих поэтических ориентиров, Верховский лишний раз подчеркивал и устойчивость представлений о типологическом сходстве Тютчева и Вяземского.

Осмысленная в филологических работах Верховского проблема литературных влияний, заимствований органично вошла и в его поэзию. В элегии «Тоска, тоска, тоска – и все кругом постыло...» он называет своих «поэтических учителей»: Вяземского, Тютчева, Баратынского. Неоклассицистами, а в их числе и Верховским, ученичество понималось как неотъемлемая составляющая поэтического мастерства. Интересно обыгрывает эту тему Верховский в стихотворении «Бион»:

Киприда нежная в рачительной заботе
О сыне маленьком, о баловне Эроте,
За ручку мальчика к Биону привела
И славному певцу в науку отдала.
Но очи зоркие не даром опустила:
Ей ведома была младенческая сила
Ученика и власть – учителя. Призыв
Великой мудрости божественной – все жив:
Богиня вечная все внемлет, благосклонна,
Под нежной лирою влюбленного Биона,
Как вторит страстному. Как дух его проник
Бессмертным пламенем учитель – ученик (1922; 67).

Реальное историческое лицо, буколистический поэт Бион, автор эротических стихов и эпиграмм, органично вписывается в мир персонажей греческой мифологии, создается оригинальный миф о происхождении

любовной поэзии. В обрамлении антично-поэтического антуража автор ведет речь об особой природе вдохновения. Его божественное происхождение – вне сомнений. Но подлинную неповторимость поэзия, по Верховскому, обретает через синтез «младенческой силы ученика» и «власти учителя».

3.2. А. А. Дельвиг и Е. А. Баратынский

в художественном сознании Ю. Н. Верховского

Наше желание рассмотреть рецепцию и творческую интерпретацию лирики Дельвига и Баратынского в поэзии Верховского связано с его устойчивым интересом к данным авторам. Восприятие Дельвига и Баратынского, которых Верховский ставит во главу двух крупных художественных систем: поэзии «пластической» (Дельвиг) и поэзии «мысли и слова» (Баратынский), может дать нам наиболее характерный пример овладения автора-«певца» элементами другой поэтики. Поэт сам отмечал эту особенность своего творчества, осознавая процесс «полного вживания в чужую и типологически чуждую поэтику» как некую литературную игру, художественный эксперимент³¹⁰. Но поэтический диалог с Дельвигом и Баратынским формальным экспериментаторством не ограничивается. Подтвердим данное предположение интertextуальным анализом лирики Верховского.

В стремлении овладеть поэзией-«мастерством» Верховский обращался к лирике «пластика» Дельвига. Свои симпатии к Дельвигу Верховский не скрывал. На книге «Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные», подаренной Вяч. Иванову, он написал: «Жаль мне, что здесь между нас доброго Дельвига нет! Как бы мы обняли старшего брата и как им гордились. Он же ответил бы нам рукопожатьем любви». Дельвиг для Верховского – «брать», родственная душа. Т. Г. Цявловская, хорошо знавшая Верховского, писала: «По стихам его впечатление, что он как-то случайно откололся от плеяды Пушкина, ему бы с Дельвигом дружить»³¹¹. Родство двух поэтов признавала и критика: «<...> столь же мягка, благородна его поэзия. В ней мало промахов – зато почти нет и замечательных удач»³¹², – эту

характеристику, данную Дельвигу В. Ф. Ходасевичем, повторил Н. С. Гумилев применительно к Верховскому в своем отзыве на «Идиллии и элегии»: «В поэзии Ю. Верховского нет дерзаний, но зато нет и выкриков, неловкостей, досадных небрежностей формы»³¹³. Очевидное сходство Верховского с Дельвигом становилось поводом для упреков. Вл. Боцяновский, приводя восторженные слова одного из критиков, сказанные по поводу «Идиллий и элегий» («Да ведь это Дельвиг!»), отмеченное сходство не оспаривал, однако и восторг от того, что Верховский – «это Дельвиг», не испытывал. «Не знаю, похвально ли это? Дельвиг был Дельвигом, а нужно, чтобы Верховский был Верховским»³¹⁴, – подчеркивал Боцяновский, ведя речь об «упадке созидающего творчества».

На наш взгляд, гораздо больше оснований говорить не столько о подражании Дельвигу, сколько о диалоге Верховского с ним, диалоге, полемически заостренном, нередко весьма напряженном.

Дельвиговские реминисценции можно обнаружить во многих стихотворениях Верховского и ярче всего – в его идилиях. Теоретики литературы сходятся на мысли, что идиллии Дельвига были высшей точкой развития жанра в 1820-е годы, но в них уже начинал разрушаться самый жанр в его теоретических основах. Согласно Верховскому, именно в идилиях, произведениях «античного, классического склада» наиболее полно выражен пластический дар Дельвига, «сознательного служителя искусства», «профессионала», «мастера». Известно, что после Дельвига идиллия затухает в русской литературе, но не исчезает вовсе. Не жанр, но заключенная в нем концепция продолжает жить, претерпевая различные модификации. Серебряный век воскрешает поэтическую идиллию. Пасторальная тематика привлекает Верховского на протяжении всей его творческой биографии и чаще всего обращение к ней (тематике) связано с идилиями Дельвига. На книге «Идиллии и элегии», подаренной поэту и литературоведу В. Н. Княжину Верховский написал: «Вспомнил о Дельвиге я, идиллий певце несравненном. Если б на песни мои тень подышала его...»³¹⁵

Называя одно из стихотворений «Аркадия», Верховский отсылает нас к целому ряду идиллий и эклог, повествующих о Золотом веке, начиная с «Буколик» Вергилия. Поэт прямо указывает на ориентир собственного идиллического творчества, выбирая в качестве эпиграфа строку из «Конца золотого века» Дельвига: «Точно, мы счастливы были, и боги любили счастливых». Как и идиллия Дельвига, стихотворение Верховского написано гекзаметром и построено в форме диалога (что вообще характерно для произведений данного жанра). Традиционен поэт и в выборе образов: перед нами «добрые пастухи» и «веселые пастушки», «старцы премудро-простые», «милые стада и ручьи». И в этом Верховский повторяет предшественников, в том числе – заданного эпиграфом Дельвига. Концептуально же «Аркадия» прямо противоположна «Концу золотого века». Сравним финалы стихотворений:

Дельвиг:
«<...>беги же отсюда»³¹⁶.

Верховский:
«Да, Аркадия есть;
о, полетим же туда» (1908; 54).

Идиллия Дельвига представляет собой воспоминание о «веке прекрасном», главное в ней – ощущение невозможности возвращения Золотого века. Аркадия у Дельвига умерла, и финал стихотворения соответствующий. В основе идиллии Верховского – вера в вечно живую «блаженную страну» и жизнеутверждающий пафос в finale. В идиллии Дельвига золотой век обречен силой исторического фатума, а все стихотворение «приобретает обобщенный смысл наступления “железного века” – характернейший мотив русской романтической литературы»³¹⁷. В идиллии Верховского золотой век актуален всегда – вчера, завтра, ныне («Сладко и ныне сказать мне отрокам нежным и чистым...»). Полемика выглядит особенно примечательно, если учесть, что Дельвиг жил и творил в ту эпоху, которая для Верховского, человека начала XX века, как раз и ассоциировалась с золотым веком.

Стихотворение «Пятнадцать лет», по форме представляющее подражание Парни, подобное пушкинским, – еще одна идиллия Верховского, обнаруживающая связь с творчеством Дельвига, а именно с широко известной идиллией «Первая встреча». В книге «Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные» в разделе «Из комментариев к стихотворениям барона Дельвига» Верховский указывал, что в варианте стихотворения, опубликованном в «Трудах Общества любителей российской словесности» (1820), первая строка звучала так: «Мне минуло пятнадцать лет»³¹⁸. У Верховского возраст героини вынесен в заглавие, а начальными строками своего стихотворения он точно пытается «дописать» текст Дельвига. Сравним финал «Первой встречи»: «Зачем покинул ты меня / И скоро ль возвратишься» и начало идиллии Верховского:

К твоей прекрасной,
Пастух несчастный,
Вернешься ль вновь? (1917; 77).

Заметные метаморфозы происходят с именем героини. Вынесенное в первой редакции стихотворения Дельвига («Вестник Европы», 1814) в название («Дафна»), оно исчезает в окончательной редакции текста («Первая встреча», Полное собрание стихотворений, 1934), где героиня лишилась какого бы то ни было имени, и даже пастушкой не названа. В стихотворении же Верховского появляется пастушка Лила – имя, весьма популярное в идиллической поэзии, идиллиях того же Парни. В отличие от Дельвига, стремящегося отойти от условности, жанровой ограниченности своей поэзии, Верховский, напротив, стремится подчеркнуть идиллическую модальность стихотворения. И вслед за Лилой появляется Купидон, ветер именуется зефиром («Принес зефир прохладный мир»), а действие разворачивается на фоне «журчащего ручья», «цветущих полей», «дубрав, листочков, трав», «стрекоз и птиц», в гармонии с которыми существует прекрасная пастушка.

Очарование юности, подчеркнутое в стихотворении Дельвига, сохраняется у Верховского. В finale идиллии молодость героини служит объяснением ее беззаботности:

Люблю, привет!
Поля, дубравы,
Листочки, травы!
Его ж? О, нет:
Его – люблю ли?
Мне лишь в июле
Пятнадцать лет (1917; 78).

Дельвиг для Верховского – собеседник. Его стихи – повод высказать свое мнение на заданную тему. Поэт, словно в живой беседе, подхватывает ту или иную мысль и развивает ее. Так для своего стихотворного размышления о старости поэт выбирает две строчки из дельвиговского «К Лилете»: «И радостно сбросим с себя мы юности красну одежду. / И старости тихой дадим дрожащую руку с клюкою».

В своей реплике Верховский сначала вторит Дельвигу, а затем уточняет его суждение:

Правда, утешно со старостью тихой родниться в мечтанье,
Отдыха мирного ждать, слабой руке – костиля, –
Все ж иногда и взгрустнется при виде седин благодушном,
Долгой дорогой утрат старость обретших свою (1922; 41).

Сохраняя внешний облик идиллии через стихотворный размер и обилие инверсий, Верховский отказывается от важной содержательной идиллической черты: воспевания старости. Древние, а за ними и Дельвиг связывали финал человеческой жизни с обретением заслуженного покоя, «тихой жизни»³¹⁹, Верховский акцентирует внимание на приближении «конца» и страхе смерти:

Как же и грустен, и жалок, кто видит ее пред собою,
Дышит дыханьем ее, им, умирая, живет
И – не покоя не знает, бездомным и нищим скитаясь,
Ни воспринять не готов близкий, быть может, конец (1922; 41).

Мотив смерти также звучит иначе, нежели у античных авторов. Что касается традиции Дельвига, то, комментируя его стихотворения, Верховский, проследив эволюцию «разработки мотива смерти», заключил, что от «античного уклона этой разработки» в оде «Успокоение» автор постепенно пришел к новому миросозерцанию в отношении мысли о смерти

(стихотворение «Грусть»). «Грусть» – элегически окрашенное философское размышление о смерти – еще один контекст идиллии Верховского. В идиллии Верховского нагнетаются связанные со смертью мотивы печали и жалости, что характерно для всего сборника «Солнце в заточении».

Как отмечалась ранее, творчество Дельвига знаменует рассвет поэтической идиллии и в то же время конец ее. Идиллия воскресает в поэзии серебряного века, но из-за характерной для этого времени размытости жанровых границ, в «чистом виде» встречается редко. Верховский возрождает и обогащает данную жанровую форму. Примечательно, что, будучи по природе своего дарования поэтом-«импровизатором», «певцом», Верховский в качестве высокого образца для подражания выбрал именно Дельвига – «пластика», «мастера».

Идеальной дельвиговской пластики Верховский добивается в стихотворении «Задумчивый сатир играет на свирели». Эта идиллия – тонко и умело выполненная «картинка»:

Задумчивый сатир играет на свирели.
И дальние стада, и птицы присмирели;
Пастух рассеянный о Хлое позабыл;
И в листьях ветерок дыханье затаил;
А звуки все текут истомнее и слаше
Туда, где, притаясь в зеленоей, влажной чаще,
Дриада юная раскинулась, бела –
И в упоении бессильно замерла (1908; 50).

Данный текст воспринимается как запечатленное на бумаге остановленное «прекрасное мгновение». На достижение подобного эффекта работает в том числе и внешний облик стихотворения (маленькое по объему, не разделено на строфы). Традиционные образы: сатир, наяда, пастух, Хлоя используются Верховским так же, как Дельвигом, «не столько со своей изобразительной, “картинной” стороны, сколько как условный возвышающий знак тех или иных чувств и действий»³²⁰. Так, сатир символизирует искусство, дриада – природу. Композиционно поместив одну из стихий в начало стихотворения, другую – в его финал, а между ними –

землю («дальние стада»), небо («птицы присмирили») и человека («пастух рассеянный»), поэт создает гармоничную картину мироздания. Выбор лексики, предметных деталей подчеркивает желание автора отразить идиллический гармоничный мир: *юная Дриада и зеленая, влажная чаща; упоение* («И в упоении бессильно замерла») и *истома* («А звуки все текут истомнее и слаще»). Даже ветер, способный разрушить гармонию, превращается волей авторского воображения в «ветерок» («И в листьях ветерок дыханье затаил»). Наряду с пластичностью, скульптурностью образа стихотворение отличает и напевность, музыкальность.

Переклички с Дельвигом в творчестве Верховского не исчерпываются названными. «Песня», «Милый рыцарь», «Романсы о графе Вилламедьяне» – дань литературным стилизациям Дельвига. Обращение к поэзии Дельвига для Верховского – это возможность самоопределения, осознания своего места на пути «от певца к поэту». В то же время это и некий эксперимент, попытка не простой реставрации пластического мифа Дельвига, но соединение его с лирическо-элегической, песенной стихией.

Устойчивый интерес Верховского к творчеству Е. А. Баратынского был связан с восприятием его творчества символистами, заново открывшими Баратынского и видевшими в нем своего непосредственного предшественника³²¹. Отталкиваясь от формулы Баратынского «выразить чувство, значит уже овладеть им», Верховский приходил к выводу, что осознание поэтом природы своего творчества, своей поэтической индивидуальности позволяет глубже понять не только себя самого, но и окружающий мир. Он вслед за Баратынским размышлял над процессом творчества и собственным поэтическим даром в стихотворениях «Посев леса», «Стихи прощальные» и др.

«Наедине с великими» – так, пожалуй, можно определить тон стихотворного цикла с говорящим названием «Отсветы». Собеседники поэта все те же – Дельвиг, Языков и Баратынский. Остановимся на стихотворении

«Мечтателю», эпиграфом к которому Верховский выбирает отрывок из «Феи» Баратынского:

Знать, миру явному дотоле
Наш бедный ум порабощен,
Что переносит поневоле
И в мир мечты его закон!

Произведение Верховского выходит за рамки лирического стихотворения. Перед нами игра, шарада, только разгадав которую, читатель сможет понять истинные чувства и переживания автора. Во-первых, название стихотворения Верховского прямо указывает на то, что перед нами стихотворное послание. Во-вторых, имя Баратынского в эпиграфе «подсказывает» адресата послания: мечтателем назван элегик Баратынский. Наконец, интонации, синтаксический строй стихотворения Верховского уже в первой строфе:

О не мечтай! Зачем тоскующей душой
Крылатых грез у неба просишь?
Зачем ты хоть во сне стремишься в мир иной,
Когда в душе его не носишь? (1908; 55), —

создают атмосферу острого спора, даже вызова. Баратынскому. Чтобы «прочитать» данное стихотворение, нужно обратиться к его литературному контексту: стихотворению Баратынского и циклу «Отсветы». Начнем с первого.

Стихотворения «Мечтателю» и «Фея» имеют общий образно-лексический строй: мечта, сон, душа, раб. Объединяет стихотворения и противопоставление в них мира мечты-сна и мира земного. Выбор формы изложения создает впечатление, что Верховский отстраняется, воспринимает проблему не непосредственно, а через призму стихотворения Баратынского. В своих размышлениях Верховский более категоричен. Ср.:

Но что же? Странно и во сне
Непокупное счастье мне...
Баратынский.
Зачем ты хоть во сне стремишься в мир иной,
Когда в душе его не носишь?
Верховский

Знать, самым духом мы рабы
Земной насмешливой судьбы
Баратынский.

Но в мир, чужой тебе, дороги не найдешь:
Ведь ты мечтать и не умеешь;
Ведь, даже распознав в своих порывах ложь,
Ты – раб земли – уйти не смеешь.

Верховский

Верховский не повторяет полностью своего предшественника, а вторит ему, не спорит, а вступает в диалог. Это подтверждают и строки из открывающегося цикл Верховского стихотворения «Ответ»:

Мне кажется тогда, что понял я тебя;
Моими грустными мечтами
Тебе я предаюсь; тоскуя и любя,
Твоими плачу я слезами (1908; 53).

Уже само заглавие следующего произведения – «Стихи прощальные» и эпиграф – строки из стихотворений Баратынского «Твой детский вызов мне приятен» и «Еще, как патриарх, не древен я» – отчетливо указывают на источник образности и художественной концепции цикла Верховского. В стихотворении «Твой детский вызов мне приятен» отражен один из ключевых мотивов лирики Баратынского: поэт в своем творчестве равен Богу, а потому не понят и одинок:

Не многим избранным понятен
Язык поэтов и богов...
Певцу ли ветreno бесславить
Плоды возвышенных трудов
И легкомыслie забавить
Игрою гордою стихов?
И той нередко, чье воззренье
Дарует лире вдохновенье,
Не поверяет он его:
Поет один, подобный в этом
Пчеле, которая со цветом
Не делит меда своего.

Верховский блестяще обыгрывает эту тему, вслед за Баратынским соединяя ее с любовной. Лирический герой стихотворения «Я мнил себя жрецом в кумирне красоты», открывающего «Стихи прощальные», – несчастный поэт, который жаждет быть понятым и оцененным возлюбленной:

Кто ж, кто полней тебя возмог бы оправдать
Избрание жреца, принявши благодать –
И посвящею таинственною жрицей
Воспеть хвалу небес? (1917; 130).

Обилие церковной и книжной лексики: «кумирна», «мирские суеты», «мнилися», «тайнодействие», «рукоположенье», «возмог», «сторица» уподобляет «высокому служенью» и любовь, и поэзию. Возникают переклички не только с названными стихотворениями Баратынского, но и с блоковским «Вхожу я в темные храмы». Культ Прекрасной Дамы в стихотворении Верховского соотносится с культом поэзии.

Во втором стихотворении цикла («Уроки дерзостной судьбы...») разочаровавшийся в любви поэт решает, что удел его – служить поэзии, истинной своей возлюбленной:

Уроки дерзостной судьбы
Легли на сердце тяжким грузом,
И просветленные мольбы
Ниспосылать дано лишь музам (1917; 131).

Следующие стихотворения («И все же я помню твои нежные руки...», «На языке тебе понятном...») – новый виток в развитии темы: даже всецело отдавшись творчеству, герой не в силах унять любовной тоски:

И все же я помню твои нежные руки
На холодной решетке балкона,
Дыхание акаций, предрассветные звуки,
Бело-матовый свет небосклона;

Спадающей влаги чуть заметные струи
(Ночь над городом нежно-невинна),
И лик твой печальный, и мои поцелуи
Рук твоих безответных, Нина (1917; 132).

Поэт не может обрести гармонию с возлюбленной («На языке тебе понятном / Хотел бы я заговорить.../ Но я хочу – и не могу...»), но и жить, творить без нее он не может:

Останься ж здесь хоть легкой тенью,
Не дай взрасти разуверенью
На опустелом берегу (1917; 133).

Цикл «Стихи прощальные» – это, без сомнения, элегия, но не формальная стилизация под элегии Баратынского, а творческое восприятие идей поэта. Обращение к Баратынскому здесь обусловлено стремлением подключить «Стихи прощальные» к стиховой традиции первой половины XIX века.

Краткое и лаконичное произведение «Монастырка» напоминает стихотворное послание «в альбом»:

На милой бледной желтизне
Страниц старинного романа
Сухая роза дышит мне
Весной, как ты благоуханна.

И в мирном Смольном цветнике,
И в простодушной сени сельской
Тебя рисует Погорельской –
В усладу нашей злой тоске (1922; 72).

Это стихотворение – характерный образец лирики Верховского. Свойственные данному тексту гармония формы и содержания в сочетании с выразительностью образа и простотой слова отмечались критиками (например, Гумилевым, Ивановым-Разумником) как отличающие поэзию Верховского. Стихотворение вписано в контекст сразу двух «Монастырок» – стихотворения Баратынского (в 1835 издано под заглавием «Храни свое неопасенье»; в 1869 – «Монастырка») и романа «Монастырка» (1833) Погорельского. К стихотворению Баратынскому отсылает эпиграф: «Как в Смольном цветнике своем, / И в свете сердцу будь послушной».

«Страницы старинного романа» Погорельского пробуждают чувства в лирическом герое. Воскрешение духа эпохи через художественную детализацию («милая бледная желтизна страниц», «сухая роза») – характерная примета творчества Верховского.

Реминисценции Баратынского отчетливо проступают и в ряде других стихотворений Верховского (напр., «Твой поцелуй», «Так, милый друг, вот мы и старики»); рассмотренные нами – лишь малая часть диалога поэтов. Традиция Баратынского в лирике Верховского проявляется прежде всего на

мировоззренческом уровне. Родство лирики Баратынского и Верховского обусловлено восприятием ими собственной поэзии как предмета постоянных поэтических рефлексий.

3. 3. Диалог Ю. Н. Верховского

с поэтами-современниками

В кругу «литературных дружб» Верховского биографы обычно называют А. А. Блока, Вяч. И. Иванова, Ф. К. Сологуба, В. А. Пяста, Г. И. Чулкова, М. А. Кузмина. Дружбе поэтов, как мы уже наблюдали ранее, Верховский придавал особое значение. В посвященном данной проблеме разделе в «Поэтах пушкинской поры» он связывал рассвет литературы пушкинской эпохи с тесными дружескими связями поэтов того времени, с существованием так называемого поэтического братства. Характерной приметой общения Верховского с друзьями-поэтами были стихотворные послания, уже привлекавшие внимание исследователей. Как отмечает А. В. Лавров, послания существовали и как часть эпистолярного диалога поэтов, так и вне его; в этом жанре находило воплощение стремление поэтов, особенно символистов и близких к ним, к «жизнетворчеству», к преодолению и преображению действительности, желание подчеркнуть общность духовных ценностей с адресатом, «избранность» процесса поэтического общения³²². Художественный диалог Верховского с поэтами-современниками посланиями не исчерпывается. Поэтому материалом для анализа в данном параграфе будут также стихотворные посвящения и тексты, в которых обнаруживаются прямые и косвенные отсылки к творчеству современников. Вяч. Иванову и Блоку принадлежит особая роль в формировании литературно-критических взглядов и поэтики Верховского. Относимые исследователями к «младосимволистам» (сама классификация, в основе которой лежит принцип деления символистов на «старших» и «младших», достаточно условна), поэты нередко демонстрировали полярные взгляды на литературу вообще и поэтическое творчество в частности.

Своими филологическими трудами и поэзией Верховский принимал непосредственное участие в не раз возникавшей полемике двух авторов.

Дружеские контакты Верховского с Вяч. Ивановым нашли свое отражение в их поэтическом творчестве. От Иванова Верховский шел в своем понимании символизма. Поэтический диалог со «златорунным Вячеславом» пронизывает всю поэзию Верховского, выражаясь в стихотворных подражаниях, посвящениях, посланиях, «поэтических играх»³²³.

В «Разных стихотворениях» Верховский посвятил Иванову цикл «Гимны» и раздел «Сонеты» («Вячеславу Иванову – мастеру сонета»). В «Гимнах» поэт сохраняет тональность ивановских сборников «Кормчие звезды» (1903) и «Прозрачность» (1904), обыгрывает темы и образы ряда стихотворений. Отсылки к стихотворению Вяч. Иванова «Утренняя звезда» («Кормчие звезды») – в гимнах «Утренней звезде» и «Месяцу, заре, звезде, лазури, солнцу». Сближения вызваны родственным восприятием астральных образов, наличием лексических совпадений (воздушный шатер / тихий шатер, лазурные волны / лазурные моря), обилием в «Гимнах» сложных, характерных «ивановских» прилагательных: «свяще́ннообра́чный», «светозарный», «золототканый», «золоторунный» (ср., как в одном из стихотворных посланий Верховский обращается к Иванову: «Ты, золоторунный Вячеслав...»³²⁴). Вслед за Ивановым Верховский обращается к гимну, стихотворной форме, традиционной в лирике символистов (В. Брюсова, К. Бальмонта и др.) и любимой Вяч. Ивановым, переводившим античные (например, «Гимн Афродите» Сапфо) и создававшим оригинальные символистские гимны («Хвала Солнцу» и др.). «Гимны» отличаются смысловой и формальной многоуровневостью. Интересны прежде всего те пластицы цикла, которые связаны с его жанровой спецификой, семантическими и формальными экспериментами поэта. Обратимся к анализу гимна «Утренней звезде».

В стихотворении Верховский смело экспериментирует со строфикой, размером, рифмовкой. Восклицания «Звезда, звезда!» и «Заря, заря!» обрамляют четыре восьмистишия, написанных вольным сверхкоротким ямбом (сочетание строк длиной 1 и 2-х стоп) со сложной рифмовкой. В «Утренней звезде» отразились поиски Верховского в области музыки, пластики. При отсутствии всякой «напевности» гимн «звучит». Звуковая канва стихотворения создается использованием сверхкороткого размера и мужской клаузулы (ударной константы). Возникает сочный, зовущий звук, подобный звуку охотничьего рога:

Ср.: Звезда, звезда!
Приди
Среди...
Огней,
Теней...
С тобой,
С одной...
Горе,
В заре...
Внемли
Земли...
Гряди
Среди...
Ясней
Теней...

Заря, заря! (1908; 35 – 36).

Расширяется семантика стихотворения: появляется мотив пробуждения мира. Звуковые акценты позволяют выделить ключевые образы: звезда, тени, огни, земля, заря. Подчеркнутые интонационно, они наполняются особым смыслом, превращаются в образы-символы. Вплетение в ткань стихотворения осязаемых живописных (за счет использования «пышных» определений) образов («золоторунные облака», «священнообратный солнце бог» «вдохновенные небеса») завершает создание картины вселенной. Мир представлен в символистской традиции: зыбким, «полупрозрачным» и одновременно «золотым», наполненным яркими бликами. Мир Верховского – еще и звучащий. Через синтез словесного, живописного и звукового образа

автору удается не просто воссоздать картину мира, а передать особое ощущение вселенной. То, что музыкальное начало в стихотворении сильнее словесного и живописно-пластического, можно объяснить влиянием поэзии символизма, которой, напомним, Верховский приписывал «музыкальный уклон».

«Музыкальные эксперименты» Верховский продолжает в гимнах «Храм» и «Месяцу, заре, звезде, лазури, солнцу». Музыкальная основа гимнов создается особой интонацией: строки словно переливаются одна в другую. Напевность передается через ассоансы, повторения. Стихотворения насыщены различными приемами звукописи, что объясняется влиянием символистской поэтики. Как отмечает Л. А. Колобаева, «символисты первыми в русской литературе осуществили установку не на традиционное, зрительное (“чтение глазами”) восприятие художественного текста, а на слуховое». «Звукопись в творчестве символистов, – отмечает исследователь, – тончайшая, изысканная, данная в форме сложных и многообразных повторов, аллитераций, внутренних рифм, анафор и т. п., выполняла важную и по сравнению с классиками новую роль. И дело тут не только в количественной стороне, но в новом качестве звукописи в их поэзии. ... У символистов звукопись, звуковая игра становилась поэтической доминантой, по крайней мере одной из них. Звуковой образ мог подниматься до символа, приобретать символический смысл»³²⁵. У Верховского звуковой образ – символ мы наблюдали в гимне «Утренней звезде». Рассмотрим более детально гимны «Храм» и «Месяцу, заре, звезде, лазури, солнцу».

Стихотворения выполнены в характерной для «символистских» стихов Верховского цветовой гамме: доминируют белые, синие/лазурные, золотые цвета. История любви плюща и колонны, переданная в пасторально-эротических тонах, положена в основу гимна «Храм». При музыкальной доминанте образы стихотворения достаточно выразительны, пластичны. «Оживляют» образ точно подобранные слова, использование насыщенной и контрастной цветовой гаммы:

Ниспадают на фронтоны,
Бурей славы трепеща,
Ярко-темные фестоны
Винограда и плюща.
И к колонне этой белой
Не прильнул ли сын времен –
Плющ, взлелеянный Кибелой...

И узорной канители
Он касается едва...

И колонна, залитая
Морем блеска и тепла,
Неподвижно как бы тая,
От мечты изнемогла (1908; 37 – 38).

Античный колорит создается косвенными отсылками: упоминанием имени богини плодородия Кибелы, латинской надписи «Amor». Интерес к античности пронизывает все творчество поэта («Две страны / Мечтаньями моими овладели / С давних пор. Их очертанья ныне / Всего милей мне тешат взор. Те страны – / Италия и Греция...»), – писал Верховский в одном из посланий Вяч. Иванову)³²⁶. Поэтически интерпретированная, античность становится у Верховского символом некоего идеального мира.

Используя полиметрию, поэт вписывает историю конкретной любви в историю любви вселенской. Любовь, символически представленная в образе белого храма, «спорит с мирами» и «правит мирами». Мысль о вечности любви реализуется как на лексическом («века горит», «в века взнесенный», «вечный храм»), так и на формальном (через кольцевую композицию) уровнях.

Один из связующих мотивов стихотворения «Храм» – мотив солнца, сияния («горит слепящим блеском / В зное солница», «в блеске солнца» «залитая / Морем блеска и тепла», «ожарче солнца», «И сияет белый мрамор»). Верховский апеллирует к символистскому «культу солнца», тесно переплетенному у того же Вяч. Иванова с «культом любви». Развитие темы – в гимне «Месяцу, заре, звезде, лазури, солнцу». В фольклорно-сказочных

традициях Верховский обыгрывает знаковые образы символистской поэтики. Солнцу посвящена финальная строфа гимна:

О ясный мой отец,
О Гелиос – любовь,
Начало и конец,
Огонь, вино и кровь.
Воздвигни свой венец!
Слепящий рай готов
Для пламенных сердец,
Блаженных вновь и вновь!
О светлый мой отец,
О Гелиос – любовь! (1908; 40).

Греческое имя солнца – Гелиос отсылает к античным солярным гимнам. Древние корни имеет и почитание солнца как отца. Верховский интерпретирует и мотивы ивановских солнечных гимнов. Ср. у Вяч. Иванова :

И в расплавленном лоне, пока не иссякла
Вихревой пучины круговратная печь, –
Нас, зрящих и темных, к созвездью Геракла,
Вожатый слепец, ты будешь влечь!

Любовью ты будешь истекать неисчерпной
К созвездью родному – и влечь – и влечь!
В веках ты поволил венец страстотерпный
Христа-Геракла своим наречь!

В строках Верховского «Слепящий рай готов / Для пламенных сердец

содержится косвенная отсылка к ключевому ивановскому образу: Cor Ardens –

пламенеющее сердце. Хронологически это возможно, поскольку, хотя

сборник «Cor Ardens» вышел в 1911 г. («Разные стихотворения» Верховского

в 1908), уже в 1907 году Вяч. Иванов определился с его названием³²⁷.

Посвященные Вяч. Иванову «Гимны» отличаются присущим

Верховскому стремлением «вжиться в чужую поэтику». При этом поэт даже

не пытается стилизовать ивановский слог (хотя для «мастера стилизаций»

Верховского это не составляет труда). Поэзия Иванова берется за образец,

Верховский обыгрывает почерпнутые в лирике «учителя» и друга образы и

приемы, согласуя их с собственными представлениями о поэтическом

творчестве вообще и символисткой поэзии в частности.

В первом поэтическом сборнике Верховского к Вяч. Иванову отсылает и стихотворение «Светлое имя твое...». Ср.:

Верховский:

...имя твое сочеталось с
Прозрачностью...
Утренней лаской горит
/Пурпуровую, синею...
Здесь названа ты одна
/Меж сирен – Маргаритою...
(1908; 41 – 42).

Вяч. Иванов:

Прозрачность! Воздушною лаской...
(«Прозрачность», 1904)
Два звука в имя сочетать умей /
Нырии в пурпурный вир...
В морях горит – Сирена Маргарита...
(«Есть мощный звук: немолчною
волной...», 1905)

Тема любви решена в стихотворении в традициях символистских представлений о «Вечной Жене». В образе собраны воедино и очарование харит, и непорочность Артемиды, и неистовство вакханок:

Ты низошла средь харит
Непорочной богинею

Легкие ткани надев,
Ты над пашнями, водами
В лице ликующих дев
Пронеслась с хороводами (1908; 41).

Рядом с антично-поэтическими мифами – современные. Образ «сирены Маргариты» связан, через Вяч. Иванова, с именем Маргариты Сабашниковой, бывшей в кругу символистов живым воплощением «Вечной Женственности» (Верховский посвятил Маргарите Сабашниковой сонет «Заклятую черту перешагни...»). Через культурные мифы передана сущность любви: ее живительная, связанная с вдохновением сила и одновременно страшная власть, подобная той, что имеют песни сирен:

Ты вдохновляла свирель
Над живой Иппокрею;
Пела – в ночи, на заре ль –
Полуптицей – сиреною (1908; 41).

К мифу о Вечной Женственности будут отсылать многие тексты Верховского, в то числе и связанные с Вяч. Ивановым. На один из них – сонет «Пусть ночь греха в душе моей бездонна...» – указывает А. В. Лавров. Исследователь отмечает, что Вяч. Иванов, «характеризуя поэтическое мастерство Верховского, апеллирует к сюжету средневековой легенды, обработанной в новелле Анатоля Франса "Жонглер Богоматери" из его сборника "Перламутровый ларец" (1892), – о принявшем монашество жонглере Барнабе, который свое почитание богоматери выражал тайком в акробатических трюках перед алтарем и был вознагражден – статуя Богоматери сошла с амвона и отерла пот со лба жонглера:

Как оный набожный жонглер,
Один с готической мадонной,
Ты скоморошил с давних пор
Пред Аполлоновой иконой.

Стиха аскет и акробат,
Глотал ножи крутых созвучий
И слету прыгал на канат
Аллитерации тягучей»³²⁸.

«Развитие этой же темы, – продолжает Лавров, – в сонете Верховского «Пусть ночь греха в душе моей бездонна...», сопровождающемся двумя эпиграфами – из цитированного стихотворения Иванова и из упомянутой новеллы Франса...»³²⁹. Верховский интерпретирует подсказанную Ивановым легенду, отталкиваясь от одного из ее ключевых мотивов: мотива служения:

Как Барнабе лишь – стройными делами,
Свершенными молитвенно и тайно,
Вас прославлял один необычайно, –

Так мне моими темными хвалами
Дозвольте воспевать, не именуя,
Мадонна, Вас – и слушайте, молю я (1908; 94).

О близости лирического героя сонета Верховскому-поэту свидетельствует эпиграф из Вяч. Иванова. Ясно, что герой, который в первом катрене «один в ночью пору» служит «пречистой Мадонне», наделен поэтическим даром (в стихах Верховского, посвященных теме творчества,

лирический герой часто творит «ночной порою»). Восходящий к легенде образ Мадонны в стихотворении во втором катрене трансформируется в образ музы, к которой взывает лирический герой-поэт:

Вы – к набожным порывам благосклонна –
И мне откройте путь к святому хору (1908; 94).

Тем самым акцентируется «вышняя» природа вдохновения, его божественное начало. В заключительном терцете Мадонна приобретает черты символистской Софии или Вечной Женственности, культу которой служит герой. Говоря о своем почитании Мадонны и вспоминая легенду о Барнабе, поэт акцентирует внимание на *тайстве* служения. Поскольку лирический герой – поэт, есть основание предполагать, что процесс творчества воспринимается им как некое «тайство». Подобная трактовка оправдана, если учесть влияние на Верховского символистской поэтики.

В сборнике «Идиллии и элегии» Верховский посвятил Вячеславу Иванову стихотворение «Дафнис». Античное имя Дафнис часто используется поэтами как символ «пастуха» и «влюбленного». Вторая трактовка в культуре серебряного века была особенно популярна и отразилась в искусстве (перевод «Дафниса и Хлои» Лонга Д. Мережковским, акварель Б. Мусатова) и жизни (Дафнисом и Хлоей в литературных кругах называли Гумилева и Ахматову). Адресат стихотворения Вяч. Иванов также обращался к мифическому образу (см. цикл «Песни Дафниса»)³³⁰. На первый взгляд, стихотворение Верховского – классическая любовная идиллия. Начиная с конкретного описания места действия, поэт и далее следует одному из требований жанра. Стилистической доминантой первых трех строк «Дафниса» становится их «украшенность», намеренная «пышность», которая достигается путем использования «книжной» лексики, определенных грамматических форм:

Как пышно зелены, как радостно цветущи
На пастбищах моих разметанные кущи!
Как мягко ложе мхов! (1917; 65).

Называя в четвертой строке подругу героя «Наидой нежной», автор отсылает к одному из вариантов древнегреческого мифа, согласно которому пастух Дафнис был возлюбленным нимфы Наиды. При описании возлюбленной, являющейся герою, поэт использует насыщенные, яркие краски. Образ, рожденный «тревожной мечтой», – кульминация стихотворения:

Ко мне! Царицею ль грядешь в венке дубовом,
В слепящем пурпуре из веси золотой...(1917; 65).

В финале – новое видение возлюбленной: теперь она сравнивается с «резвой мэнадой»:

Из тихой рощицы, как резвая мэнада,
Ты выйдешь, милая, знакома и проста.
Одеждою твоей да будет – красота (1917; 65).

Заключительные строки стихотворения контрастны начальным: если первые поражали своим «убранством», то последние отличаются изящной простотой. Думается, того требует образ менады, связанный с дионисийскими плясками, первозданной дикостью. Примечательно, что, как и Иванов, Верховский связывает свои представления о женском идеале с образом менады.

Пауза, пунктуационно обозначенная автором перед заключительным словом «красота», принципиально важна. Ведь идиллия Верховского именно о красоте, различном ее понимании. Прекрасное видится либо во внешнем «убранстве», «украшении», либо в изящной простоте. Примечательно, что, назвав стихотворение «Дафнис», поэт ни разу не упоминает это имя в тексте, более того, мы не встречаем в нем даже слова «пастух». Дафнис здесь прежде всего является символом творца, который должен определить для себя, что есть прекрасное. Позиция героя ясна: «Любви моей – убранства грез не надо», – потому и обращается он к идиллии, жанру, характеризуя поэтику которого, Буало писал:

Чужда Идиллия кичливости надменной.
Блистая прелестью изящной и смиренной,
Приятной простоты и скромности полна.
(Перевод Э. Л. Линецкой)³³¹

Все перечисленные достоинства можно обнаружить не только в идиллии Верховского, они вообще характерны для творчества этого поэта. В рецензии на «Идиллии и элегии» Гумилев отмечал: «<...>на всех стихах его лежит печать своеобразной особенности восприятия, которую лучше всего изображает сам поэт: “Видения земли / Сияньем залиты; / А небо облекли / Покровы простоты”».³³²

В таком случае посвящение Вяч. Иванову может быть рассмотрено в новом ключе: как смелое пожелание Верховского знаменитому другу, которому, как отмечает большинство современных исследователей, было свойственно «пристрастие к пышности мифологических декораций, внушительность “староверческой” архаической лексики в традициях высокого штиля <...>, торжественный, органный гул интонаций»³³³.

Вяч. Иванова следует считать и одним из наиболее вероятных адресатов стихотворения «Другу». Стихотворные послания являются непосредственным воплощением дружбы поэтов. А. В. Лавров, посвятивший стихотворной «переписке» Иванова и Верховского специальную работу, отмечал, что возрождение жанра «писем в стихотворной форме» стало одной из «характерных особенностей поэтической культуры русского символизма», что «реанимация стихотворных посланий у символистов» связана с предпринятым ими расширением «сферы эстетического» – с их стремлением «к “жизнетворчеству”, к религиозно-теургическому и эстетическому преодолению и преображению косной действительности». Исследователь особо подчеркивал, что «один из важнейших импульсов, побуждавших поэтов символистского круга создавать стихотворные послания, заключался в их стремлении всячески обозначать и подчеркивать преемственную связь с “золотым веком” русской поэзии, с пушкинской эпохой». Характеризуя «переписку» Верховского и Иванова, А. В. Лавров замечал, что она вполне соответствовала «тем критериям, которыми руководствовались поэты пушкинской поры в собственных опытах <...>»³³⁴.

«Другу» написано в глубоко чтимой обоими поэтами форме сонета:

Уж не впервые говорю с тобой,
Хотя и знаю: ты теперь далече;
Бог весть, когда придем мы к новой встрече,
Разрозненные смутною судьбой.

Волны разгульной прядает прибой,
Влечет пловца в пылу невнятной речи, –
Но вдруг переплеснется через плечи,
Его обдав лишь влагой голубой.

Так, мысля о тебе, душой милую
Живое упоенье, что твоя
Цела достигнет пристани ладья;

А сам не верю в непогоду злую,
Когда кругом среди неверной мглы
И пенятся, и плещутся вали³³⁵

Оно относится к числу тех стихотворных посланий, которые, по замечанию А. В. Лаврова, были «свободны от бытовых частностей и интимной тональности», что и делало возможным их появление в открытой печати. Жизненные подробности появляются лишь в первом катрене и исчерпываются замечаниями о том, что этот разговор не первый, что друзья находятся в разлуке не по своей воле («разрозненные смутною судьбой») и не знают, когда встретятся вновь. Далее конкретика уступает место мифу. Во втором катрене возникает образ пловца. Волна, увлекая пловца за собой, не губит, а лишь обдает влагой. Сонет строится на уподоблении друга этому счастливцу. В завершающих сонет терцетах звучит вера автора в то, что «ладья» друга достигнет пристани целой и невредимой, что судьба будет благосклонной к нему.

Морские метафоры (морское плавание – жизнь, непогода – жизненные невзгоды, ладья – душа, пристань – обретение душевного покоя и т.п.), известные с античных времен, получили широкое распространение в литературе. Верховский, обращаясь к традиционным образам, акцентировал внимание на счастливом исходе плавания, на

тайинственной милости природы. Отмеченная акцентировка позволяет сблизить рассказалную им историю пловца с историей коринфского певца Ариона, фокусом которой, как известно, является чудесное спасение героя, и увидеть прямые переклички с «Арионом» А. С. Пушкина³³⁶.

Культура серебряного века интерпретировала легенду об Арионе и ее пушкинскую версию как рассказ о судьбе поэта, любимого и хранимого богами. Из широкого спектра значений легенды, из множества трактовок пушкинского стихотворения Верховскому ближе оказались те, в которых с Арионом связывались представления о поэте – избраннике судьбы. Легенда об Арионе позволила Верховскому «подключить» жизненную историю другого поэта к популярному в начале века культурному мифу.

О точности данного образа свидетельствуют признания самого Вяч. Иванова. Е. Тахо-Годи, комментируя дневниковые записи поэта, относящиеся к моменту его приезда в Рим, замечает: «В своем дневнике декабря 1924 г. Вяч. Иванов сравнивал судьбу оставшихся в России друзей с “немногими пловцами в безмерной стремнине”, о которых писал Вергилий в “Энеиде”. Себя же Вяч. Иванов чувствует в Риме пловцом, чудом выбравшимся на остров из этого водоворота <...>. <...> Вяч. Иванов как поэт несомненно подсознательно ассоциирует себя не только с новым Энеем, но с чудом спасшимся в катастрофе пловцом – певцом, имя которому – Арион»³³⁷. Приведем здесь также отмеченный Е. Тахо-Годи фрагмент разговора М. С. Альтмана и Вяч. Иванова, состоявшегося в Баку в июне 1921 г. (речь шла о подготовленном к печати сборнике стихотворений Вяч. Иванова):

- А как полагаете Вы назвать свой сборник?
- «Арион», с эпиграфом оттуда: «Лишь я, таинственный певец, / На берег выброшен грозою, / Я гимны прежние пою / И ризу влажную мою / Сушу на солнце под скалою»³³⁸.

Отсылку к мифу об Арионе можно рассматривать как составляющую мифа Верховского о поэте-«певце». Представление о песенной природе

поэтического дара Вяч. Иванова находим и в филологических штудиях Верховского: уже в раннем варианте типологии поэтического творчества ее автор называет Вяч. Иванова в ряду импровизаторов (позже – поэтов-«певцов»).

Ближайшим контекстом лирической поэмы Верховского «Созвездие» (1922) является «Младенчество» (1918) Вяч. Иванова. Оба произведения выдержаны в традиционном для литературы XIX – начала XX века жанре автобиографической поэмы. «Младенчество» привлекла внимание Верховского-критика. В газете «Свободная Пермь» (23 февраля 1919 г.) была опубликована рецензия «Воспоминания младенчества». Интерес Верховского к этой поэме был связан с выраженным в ней живым ощущением «крепкой родной почвы под ногами». Это чувство «неразрывного единства <...> прошлого с настоящим и через настоящее с грядущим» было по-особому дорого автору: оно являлось источником столь характерного для него исторического оптимизма.

Публикацию «Младенчества» в 1918 г. («в наши дни») Верховский считал примечательным явлением, дающим ощущение «живой не прекращающейся жизни»: «... как в неумиравшем былом – там, в катакомбах, в пещерах, все теплятся огни и оттуда уже выносятся наружу, чтобы не зажигать их под сосудом, но на светильнике»³³⁹.

К образу «неугасимого огня», символизирующего торжество духа, Верховский обращался и в стихотворении «Огонь не ставят под сосуд». В обоих случая очевидны отсылки к ситуации преодоления духовной темноты, озарения светом истинной веры, имевших место на рубеже античности и христианства. Известно, что переход от язычества к христианству в культуре серебряного века считался одним из «интригующих» моментов духовного «восхождения». При этом акцентировалось не только сходство первых десятилетий XX века с поздней античностью и ранним христианством. Принципиальным оказывалось представление о родственных «узах», соединяющих

христианство с предшествующими ему религиозными верованиями. Одним из тех, чье научное и творческое воображение питала мысль об «упреждении» христианства язычеством, был Вяч. Иванов.

В рассуждениях Верховского о поэме «Младенчество», как и в стихотворении «Огонь не ставят под сосуд», реализовался близкий Вяч. Иванову комплекс представлений о преемственности в движении мировых религий и верований. Единство язычества и христианства Верховский трактовал как единство древности и современности; в непрерывающейся связи времен видел залог грядущего духовного воскрешения.

В рецензии на «Младенчество» нет литературоведческого разбора произведения. Автор ограничивался лишь общими рассуждениями о возможности рассмотреть поэму в контексте творчества поэта и в связях с автобиографической литературой. Нет указаний и на то, что поэма полемична по отношению к блоковскому «Возмездию». Говоря о том, как Вяч. Иванов отнесся к поэме Блока, исследователи обычно вспоминают рассказ Городецкого: учитель «глядел грозой и метал громы», «видел разложение, распад, как результат богоотступничества ... преступление и гибель в этой поэме»¹⁴. Трудно представить, что Верховскому была не известна реакция Вяч. Иванова на поэму Блока, как и то, что именно полемика могла ускорить завершение произведения, начатого еще в 1913 г.

В рецензии Верховский особо подчеркивал связь мира поэмы с «родным незабываемым прошлым»: «Она вся – еще в том быте, в том душевном укладе, с которым мы связаны неисчислимыми и неразрывными, хотя и тончайшими нитями». Критик увидел ивановскую поэму как «пролог жизненной драмы» поэта: «Перед нами – первая стадия странничества живой души среди реальных людей и подлинного простого быта, но также и среди тончайшей, едва уловимой, хотя и столь же ясно очерченной, действительности видений, смутных воспоминаний, предвестий, предчувствий и чаяний». Как было отмечено во второй главе, тема «вечно живого прошлого» особенно актуальна для поздней лирики Верховского.

«Поэт мечты, поэт воспоминанья» – так характеризовал себя герой «Созвездия». В поэме Верховский во многом повторял заданную в «Младенчестве» сюжетную канву: сонные мечты смешиваются с воспоминаниями, всплывающие в памяти героя образы бабушки, отца, юной возлюбленной перемежаются разного рода видениями, знамениями. Смысловое единство поэмы от вступления до финала организует образ символа Звезды. Частый в классической и символистской поэзии этот образ в «Созвездии» выступает сразу в нескольких традиционных значениях: как символ душ умерших, как знак божественной воли, идеи, самого Божества, Божьего Ока, судьбы, предопределенности человеческого жизненного пути. Ночь, Страсть и Смерть – три звезды, воспетые поэтом. «Узор осенних первых звезд / Налившихся, как пышный спелый грозд, / Раскиданных созвездьями богато» – одно из первых сильных детских впечатлений героя. С этого момента он мечтает постичь тайну мироздания. Ему еще не ведом «страх теней и терней», невинная душа рвется к звездам: «Меж них и мной я чуял светлый мост – / Все выше – к ним – туда – туда – куда-то...», ребенок потрясен открывшимися ему красотой и величием мира и уже ощущает неразрывную связь с ним:

Уже дремля, бессвязно передам
Младенческий восторг перед ночью
Раскрывшейся вокруг меня, как храм,
Таинственной, но близкой красотою³⁴⁰.

Поэтический дар зарождается в любовании ночным небом. Акцентируется одно из значений звездного спектра: мотив путеводной звезды. Постоянное повторение в первой части поэмы формул пути («нам побродить в вечерней тишине», «опять бреду тропинкою лесною», «осенний тихий путь», «мой первый путь», «обратный путь», «проложен путь») создает цельный его образ. Путь героя-поэта – это изначально путь к звездам, путь к «нездешнему», к постижению мира. Еще один «звездный» мотив – мотив счастливой звезды, охраняющей младенца, персонифицируется в образе бабушки, бывшей первой хранительницей грез героя, его детских

тайн. В изображении сцены молитвы бабушки в финале первой части легко уловима отсылка к «Младенчеству», к описанию молитвы матери младенца-героя, во время которой та получила знак о поэтическом даре своего еще не рожденного сына.

Отрочеству, первой несчастной любви посвящена вторая часть поэмы. В страсти обретает герой «первые минуты вдохновенья / Овеянные негою тоски...», осознает себя поэтом («Душой поэт с той осени...»). Как и в поэме Иванова, толчком для развития поэтического дара послужила и потеря героем отца. Испытанные душевные страдания видятся герою как необходимые препятствия на пути к Восхождению:

Томление влюбленное свирели
Уж я любил. И сладостной тоской –
Предчувствием стихи мои горели,
И цельности и стройности такой,
Чтоб дух обрел желанный свой покой –
Прозрения той творческой печали, –
Чтобы всегда ему сквозь шум мирской
Нездешние созвучия звучали.

Как отмечалось нами в первой главе, понятие «восхождение» было усвоено Верховским из рассуждений Вяч. Иванов о творчестве Блока. В контексте отмеченной ранее полемики Вяч. Иванова и Блока важно, что Верховский вслед за Ивановым определял путь поэта как «благостный путь восхождения» («Восхождение. К поэтике Александра Блока»), в «Созвездии» (как и в целом ряде стихотворений) в восхождении видел направление и собственного поэтического пути. Восхождение, по Верховскому, несет «великое последствие подлинного творческого акта – преодоление, очищение, катарсис»³⁴¹, поэтому этот путь кажется автору наиболее предпочтительным и сознательно выбирается героем поэмы «Созвездие».

Разговор о творческом диалоге Верховского с Блоком был начат в первой главе. Из названных ранее работ известно, что поэтов связывали дружеские отношения. Знакомые со студенческих лет, они вместе посещали

«среды» Вяч. Иванова и «субботы» Театра В. Ф. Комиссаржевской, участвовали в поездках молодых поэтов в Лесной к Сергею Городецкому, встречались у М. А. Кузмина, Ф. К. Сологуба, Ремизовых, бывали друг у друга дома, обменивались книгами, отзывами о стихах. В период пребывания Верховского в Москве, Тифлисе, Перми поэты вели интенсивную переписку, в том числе и стихотворную.

В ответ на стихотворение Блока «Юрию Верховскому» поэт сочиняет послание «А. Блоку в деревню», написанное в жанре сельской идиллии. Стихотворение связано с действительными фактами жизни А. Блока, о которых вспоминает Верховский в работе «В память Александра Блока». Труд физический и духовный в подмосковной глухии изображается поэтом не только как возможность отвлечься, «укрыться» от городской суеты, «света» и «людской лжи», но и как один из способов обретения смысла жизни:

Труды житейские несложны,
Но с жизнью нас мирят они.
И с ними будут ли ничтожны
Судьбой отсчитанные дни?³⁴²

Классическая по форме и содержанию идиллия проникнута пафосом «жизни ради жизни». Неразрывно связывая символистскую культуру с золотым веком русской поэзии, Верховский не только творит в рамках жанра, лучшие образцы которого были созданы как раз в пушкинскую эпоху, но и соединяет, пусть в эпизодах бытовых, имя Блока и Баратынского:

Себе, вдали от скуки финской
Доволен жизненным трудом,
Не правда ли, — как Боратынский,
Ты перестраиваешь дом?
А может быть, в заботе пылкой,
Чтоб вовремя свести лесок, —
Как он, ты занят лесопилкой
И счетом бревен и досок.
Иль, чужд уныния и лени,
Под кровом ласковых небес
Для новых, дальних поколений,
Как он, ты сеешь новый лес...

«В этом касании Блока к Боратынскому – совпадение бытовой ситуации, родственность лирического мотива, и, наконец, совпадение момента мировоззрительного», – отмечал в «Воспоминаниях...» поэт. Сопоставляя тексты Баратынского и Блока, обращаясь к фактам биографическим и литературным, Верховский обнаруживал «внутреннее сродство» двух поэтов³⁴³.

Среди стихотворений Верховского, испытавших влияние лирики Блока, следует выделить прежде всего тексты, содержащие явные отсылки к «первоисточнику» (в виде эпиграфов, прямых и скрытых цитат). К одному из стихотворений цикла «Напевы Фета» («Друг мой, молчишь ты? Молчи») Верховский ставит рядом эпиграфы из Фета и Блока. В стихотворении обнаруживается соприсутствие традиции обоих авторов (Верховский сопоставлял поэтику Блока с фетовской в статье «Восхождение»). Поэт бережно сохраняет лексическо-образный мир и звучание фетовского стихотворения «Я тебе ничего не скажу» и одновременно обыгрывает блоковское «Тишина цветет»:

Друг мой, молчишь ты? Молчи.
Издали песня слышна.
Звуков так много в ночи.
Только в душе тишина...

Ты ль эти звезды зажгла –
Слезы любви – надо мной?
С ними душа зацвела –
И расцвела – тишиной.
Друг мой, молчишь ты? Молчи.
Звездам и сердцу слышна,
Словно в душе – и в夜里
Кротко цветет тишина (1908; 46).

Обращаясь к блоковскому стихотворению «Тишина цветет» в книге «А. Блок и русские поэты XIX века» А. П. Авраменко замечал, что оно «теснейшим образом связано с эстетикой символизма», в стихотворении запечатлены мгновения, в которых художнику приоткрывается «тайна живой тишины и ощущение власти над временем, которое замедляется, покоряясь его воле, совсем останавливается, наполненное блаженством»³⁴⁴. Верховский

вписывает данное идейно-тематическое содержание стихотворения Блока в смысловую канву фетовского стихотворения, имеющего явно выраженную любовную тематику. Лирический герой постепенно отстраняется от окружающего мира:

Звуков так много в夜里.
Только в душе – тишина.

Редкие капли дождя
С листьев стекают шурша.
В легкие сны уходя,
Кротко затихла душа...(1908; 47).

Зарождающееся в душе героя чувство метафорически изображается в третьей строфе:

И распускается в ней
Белый прозрачный цветок;
С каждым дыханьем нежней
Каждый его лепесток...(1908; 47).

«Друг мой, молчишь ты? Молчи...» начинается и заканчивается обращением к неизвестной собеседнице, но это обращение лишь обозначено. Поэт ведет неспешный разговор с самим собой, в монологе он познает тайну тишины, которую обретает через любовь. Верховский объединяет мотивы стихотворений Фета и Блока. Блоковская тишина, которую художник «слышит» благодаря своему поэтическому дару, у Верховского наполняет душу влюбленного и символизирует обретенную им гармонию.

Предметом раздумий Блока стало стихотворение Верховского «Даль очарована», навеянное блоковским «Грустя и плача и смеясь». Несмотря на прямые текстовые переклички (ср.: «Поют и плачут хрустали... / Как мне создать черты твои, / Чтоб ты прийти ко мне могла / Из очарованной дали?») (Блок); «Владычица, тебя напевами заклясть... / И все грядущее не в том ли, роковое, / Чтоб образ твой создать стихи мои могли?» (Верховский, 1917, 138) стихотворение Верховского – не повторение мыслей Блока, а размышление на заданную поэтом тему. Лирический герой Блока находится в постоянном творческом поиске. Он мучительно подбирает слова,

способные передать «живой» образ возлюбленной. Стихотворение отображает миг творческого процесса. Для героя Верховского создать, «заклясть напевами» образ Владычицы – цель жизни и творчества. Только в этом случае он обретет «торжественный покой». Явно влияние поэтической мифологии Блока, связанной с образом Вечной Женственности, Прекрасной Дамы. Верховский искусно стилизует стих Блока:

Даль – очарована. И разочарованье
Могу ль я вымолить у каменной судьбы? (1917, 138).

Поэт явно подражает раннему блоковскому творчеству, стремится работать в рамках символистской традиции, желает учиться у великого поэта, каким считает Блока. Об этом сам Блок размышлял в письме к Верховскому: «Дорогой Юрий Никандрович! Конечно, стихи неозвучны, они – Ваши очень; как многие Ваши стихи, они также "запечатаны", их надо как-то расшифровывать, несмотря на полную "понятность"... Удивительно верный чертеж – и слабый нажим пера»³⁴⁵. Отзыв Блока Верховский в «Воспоминаниях...» соотносил с посланием поэта 1910 года:

И в шуме осени суровом
Я вспомнил вас, люблю уже
За каждый ваш намек о новом
В старинном, грустном чертеже³⁴⁶.

Верховский сам характеризовал «Даль очарована» как «полное вживание в чужую и типически чуждую поэтику»³⁴⁷. Естественно предположить, что под «типологически чуждой» поэтикой Верховский имел в виду символистскую поэтику, от которой он постепенно отдалялся, утверждаясь как неоклассицист.

На смерть Блока Верховский откликается статьей «Восхождение» и неразрывно связанным с ней стихотворением «Небесного коснулся дна...», в которых он пытается осмыслить путь Блока как филолог и как поэт. Стихотворение памяти Блока необходимо рассматривать в контексте размышлений Верховского о блоковской поэтике. В основе эпитафии – тема пути Блока – поэта-«певца». Автор подчеркивает песенное начало

блоковской поэзии («голос лирный»). В первой строфе стихотворения Верховского, построенной на оксюморонах («небесного дна», «стужею опалена»), подчеркивается один из изведанных Блоком путей – «путь житейского страдания»³⁴⁸. Образный строй стихотворения вскрывает и другой знакомый поэту путь – «последней усталости», «когда порою на границе крайнего изнеможения, полного исхождения силами телесными раскрываются прозрения взору окрыленного духа»³⁴⁹. Давая удивительно-точную образную характеристику Блоку-поэту («дух глубинный», «голос лирный», «нездешней силой сердце билось»), Верховский акцентирует внимание на его избранности. Последние строки стихотворения содержат прямые переклички с финалом статьи «Восхождение». Ср.:

Нездешней силой сердце билось –
И переполненная грудь
Эфир разреженный вдохнуть
Успела – и остановилась³⁵⁰.

«Небесного коснулся дна...»

Путь Блока – благословенный путь восхождения. И на вершине, в разреженном горном воздухе и надоблачном свете творческая душа обрела очищение и просветление...³⁵¹

«Восхождение»

По Верховскому, преодолевая страдания и усталость, Блок прошел свой путь и успел прикоснуться к запредельному. Мысль о «нездешней силе», с которой билось сердце поэта, о постижении непостижимого роднит стихотворение с поэмой «Созвездие», а через нее, с представлениями о художественном творчестве Вяч. Иванова. С новой художественной силой звучит мысль о пути как о восхождении, неизбежном и «сознательно выбранном» Блоком. Это стихотворение, как и статья, выглядит попыткой «примириить» Вяч. Иванова и Блока.

Лирика Вяч. Иванова и Блока – один из контекстов творчества Верховского, который был близок миропониманию и духовным интересам обоих поэтов. К их символистской лирике восходят изысканные эксперименты со строфикой, ритмом и рифмой, роль и приемы «звукописи».

В этой области поэтики Верховский не ограничивается простым заимствованием и обогащает лирику начала века собственными находками. В диалоге с Блоком и Вяч. Ивановым он прокладывает свой поэтический путь, обретает собственное поэтическое «Я». Эволюция поэтов, особенно Вяч. Иванова, от символизма к неоклассицизму была близка и Верховскому, стремящемуся синтезировать символизм с классической традицией.

В творческом диалоге с классиками – Пушкиным, «создающим произведения всех трех родов», «певцом» Языковым, «пластиком» Дельвигом, поэтами «мысли и слова» Баратынским, Тютчевым, Вяземским – Верховский отрабатывает приемы, характерные для разных поэтических систем. Вплетение в ткань художественного текста реминисценций, ярко выраженная стилизованность образов – характерная особенность творчества поэта. Диалог Верховского с классиками и современниками, чьим исканиям близок поэт, в свою очередь, позволял наполнить «старые» формы характерной для серебряного века проблематикой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Верховский принадлежал к сформированному символистской культурой типу творцов, совмещавших художественное творчество с научным. Без учета его лирических опытов и филологических штудий представление о литературе первой трети XX в. не может быть полным. Как поэт второго ряда он интересен и сам по себе, поскольку, по справедливому утверждению современного исследователя, «свойство индивидуальности художника, даже небольшого, таково, что в целом сделанное им никто другой не мог бы сделать или повторить»³⁵² и как выразитель тенденций развития литературы и литературоведческой науки, которые у таких авторов «нередко проявляются раньше, а иногда и ярче, чем у классиков»³⁵³.

В работе Верховский-филолог не противопоставляется Верховскому-поэту, напротив, речь идет об их единстве. Неоклассицистический уклон поэзии Верховского, предполагающий знание литературной традиции, опору на классические образцы в значительной мере был обусловлен его филологическим образованием и историко-литературными работами.

Филологические интересы Верховского были связаны с разными областями науки о литературе (текстологией, библиографией, теорией и историей литературы), однако, несмотря на отмеченную широту, они не выходили за пределы поэзии XIX – нач. XX вв. и в основном фокусировались вокруг проблем традиций и новаторства. Основой историко-литературных исследований Верховского были его архивные разыскания. В книге «Е. А. Боратынский. Материалы к его биографии. Из Татевского архива Рачинских» (1916) Верховский-текстолог вводил в научный оборот неизвестное стихотворение Языкова, ранее неучтенные редакции стихотворений Лермонтова. В научной обработке публикуемых документов ученый, опираясь на установки А. Н. Веселовского и А. А. Шахматова, стремился не только максимально точно и достоверно воспроизвести то или иное стихотворение или письмо со всеми имеющимися вариантами и редакциями, но и в прилагаемом комментарии учесть факты, относящиеся к окружению

автора и его эпохе, объяснить творчество поэта его биографией. Работа исследователя получила признание его коллег, считавших предпринятое им издание рукописей Баратынского образцовым, позволяющим пересмотреть устоявшиеся взгляды на творчество этого поэта.

Историком литературы Верховский оставался и при работе над книгой «Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные» (1922), где помимо текстологического комментария предложил краткий мотивный и жанровый анализ отдельных стихотворений Дельвига. Труды Верховского, основанные на собранном им самим архивном материале, до сих пор не утратили своего источниковедческого значения и являются самой востребованной частью его научного наследия.

Не менее продуктивной в научном отношении является и предложенная Верховским типология поэтического творчества, явившаяся частью стиховедческих штудий первой трети XX в., неразрывно связанных со становлением поэтики как науки. Опираясь на «Историческую поэтику» А. Н. Веселовского, Верховский классифицировал не отдельные стихотворения, а их авторов. В зависимости от поэтической доминанты творчества ученый различал поэта-«певца», «пластика» («мастера»), поэта «мысли и слова». «Музыкальность», «напевность», все то, что свидетельствует о родстве поэзии с песней, по его мнению, было характерно для «певца»; «живописность», «рельефность образов», «выдержанность канонических строф», «строгость рифм» присущи «пластику». Поэт «мысли и слова», согласно Верховскому, мог выражать свою индивидуальность не только «самоуглублением певца» и «созерцанием пластика», но и «чисто словесным (не музыкальным, не образным) выражением мысли». Разработанная Верховским типология позволила ему показать поэзию пушкинского круга («Поэты пушкинской поры», 1914, 1919) как «нечто многообразное и во многообразии цельное и единое». Типология «работала» и в комментариях к первому тому «Полного собрания сочинений Е. А. Боратынского», в статьях о поэтах-свременниках (А. Блоке, Н. Гумилеве, Ф. Сологубе), что свидетельствует о ее научной продуктивности.

Устойчивый интерес Верховского к творчеству Е. А. Баратынского был обусловлен близостью ученого символистам, заново «открывшим» поэта. Вслед за Вяч. Ивановым Верховский увидел в Баратынском поэта-символиста. Статья «О символизме Боратынского (1912), которой Верховский включился в развернувшуюся в 1910-х гг. дискуссии о символизме, обнаруживала явную зависимость от идей Вяч. Иванова, понимающего символизм широко – как «кимманентный элемент» поэтического мироощущения.

В статьях «Восхождение. К поэтике Александра Блока» (1921), «О поэтах и стихах. Классический символизм» (1922) Верховский оперировал понятиями «классицизм» и «романтизм», полагая, что, если целые периоды в истории литературы развертывались под знаком «классицизма», то и в развитии той или иной литературной школы, как и в эволюции отдельной творческой индивидуальности, можно наблюдать те же стадии. Представления Верховского о классическом символизме, для которого характерен приоритет «вечных» ценностей, предвосхитили современное понимание неоклассицизма. Данные наблюдения Верховского-филолога были во многом обусловлены опытом Верховского-поэта, сочетающего в своей лирике элементы символизма и неоклассицизма.

В русле неоклассицизма лежала переводческая деятельность Верховского, которая освещается в работе с опорой на переписку поэта с А. Н. Веселовским, М. О. Гершензоном, М. В. Сабашниковым. Как и другие писатели символистского круга, тяготевшие к неоклассицизму, Верховский переводил французскую лирику, поэзию эпохи Возрождения, Петрарку, Боккаччо; видел в художественном переводе средство обогащения русской стиховой культуры. Верховский-переводчик отдавал предпочтение сонетам и идилиям, которые были интересны ему как историку литературы и как поэту-неоклассицисту. Художественный перевод позволяет увидеть в Верховском одновременно и ученого, и поэта.

Одной из характерных примет поэзии ориентированных на классику символовистов и близких к ним авторов к. 1900-х – нач. 1910-х гг. было

сочетание элементов символизма и неоклассицизма. «Скольжение» между двумя обозначенными «полюсами» обусловило проблематику и поэтику и ранней лирики Верховского («Разные стихотворения», 1908). Ближайшим контекстом поэзии Верховского-неоклассициста являлись его филологические труды. Верховский-лирик идентифицировал себя с одним из типов поэтов, входящих в разработанную им классификацию поэтического творчества – поэтом-«певцом». Вошедшие в его первый поэтический сборник стихотворения «разные» и в жанровом отношении (идиллии, элегии, сонеты), и по принадлежности к тому или иному литературному направлению (символистские, неоклассицистические). Символистские установки автора проявляются прежде всего в экспериментах с языком, ритмом, рифмой; неоклассицизм – в тяге к гармонии, к жанровой определенности, цитатности и реминисцентности. Осознание поэтом «певчей» природы своего дара тесно связано с синкретической культурой символизма, с культом музыки в ней. Образ лирического героя-«певца» можно обнаружить у целого ряда поэтов символистской эпохи: В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Блока, Вяч. Иванова, но только у Верховского этот образ стал основным во всем его поэтическом творчестве. Постоянные рефлексии Верховского-поэта были не столько следствием, сколько причиной устойчивого интереса Верховского-филолога к проблеме типологии поэтического творчества.

В «Идиллиях и элегиях» (1910) и «Стихотворениях...» (1917) отчетливо проступала авторская приверженность «классике», в частности, традиционно связанному с ней жанровому репертуару, что позволило нам вести речь о реставрации классической поэтики. Верховского-неоклассициста отличало увлечение античной мифологией. С помощью мифа поэт «подключал» свое творчество к мировой культуре, причем путь от античности к началу XX века в его стихотворениях всегда пролегал через XIX-й век: например, античная идиллия – идиллии Дельвига – идиллии Верховского.

И в идиллиях, и в эпиграммах, в которых доминировали «пластика» или «слово», Верховский оставался певцом, неразрывно связанным с

мифологическими Паном, Дафнисом, Орфеем, Арионом. «Идиллии и элегии» и первый том «Стихотворений...» рассматриваются как лирическая биография поэта-«певца». Герой постепенно «опускается» на землю, любуется земными красотами, постигает растворенную в природе музыку. Лирика Верховского этого периода знаменует отход поэта от «заветов символизма» и его утверждение в русле «неоклассицизма».

Присущие стихотворениям, вошедшим в сборник «Солнце в заточении» (1922), «налет старины» и «филологичность» свидетельствовали о неоклассицистической установке автора. По-прежнему актуальна для лирики Верховского тема поэта и поэзии в ее частных аспектах: пути поэта, феномена поэтического дара, идентификации себя как поэта-«певца». Лирический герой вошедших в сборник стихотворений тяжело переживает закат эпохи. Изменился мир, изменился и поэт-«певец». Горечи по поводу утраты «милого былого» в сборнике сопутствует поиск духовных опор, которыми оказываются для поэта друзья, семья, любовь, вера. В «годины бед» Верховский считает необходимым напомнить о прекрасном, сохранить прошлое, в котором уже найдены ответы на вечные вопросы. Подчеркивается, что, выражая общее настроение заката серебряного века, Верховский видит в прошлом тот надежный фундамент, на котором должна возродиться национальная культура, «заточенная» в период революционного безвременя.

Серебряный век, осознавший свою генетическую связь с прошлым, с поэтическим золотым веком, по-новому прочитал его забытых авторов. Верховский с его интересом к Дельвигу, Языкову, Баратынскому, Вяземскому, Тютчеву был одним из тех, кто заново открывал их. Вступая в диалог с А. Блоком и Вяч. Ивановым, Верховский самоопределялся как поэт; от подражания шел к обретению собственного лирического «я». Опыт предшественников и современников играл важную роль в эволюции Верховского от символизма к неоклассицизму.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Исключение составляет работа «Путь поэта», посвященная творчеству Н. Гумилева (републикация с прим. Ю.В. Зобнина) // Н.С. Гумилев: pro et contra: Личность и творчество Н. Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология / Сост., вступ. ст. и прим. Ю.В. Зобнина. – СПб.: РХГУ, 1995. – 672 с.
- ² Жирмунский, В.М. К вопросу о формальном методе (предисловие к русскому переводу О. Вальцеля. Проблема формы в поэзии). – Пб., 1923.
- ³ Недоброво, Н.В. Юрию Никандровичу Верховскому («Видений и стихов кавказских...») (19 сентября 1912) / Н.В. Недоброво // Русская мысль. – 1915. – № 6.
- ⁴ Муравьев, Вл. Истинный поэт. / Вл. Муравьев // Поэзия, 1985. – М., 1985. – С. 143.
- ⁵ Гельперин, Ю.М. Верховский Юрий Никандрович / Ю.М. Гельперин // Русские писатели. 1800 – 1917: Биогр. словарь. Т. I. А – Г. – М., 1989. – С. 431 – 432.
- ⁶ Муравьев, Вл. Истинный поэт. Указ. изд. – С. 143 – 144; Муравьев, В. «Все здесь очень были бы рады Вас видеть» / В. Муравьев // Памятники Отечества: «Мураново» (№ 58). – М., 2003. – С. 117 – 120.
- ⁷ Лавров, А.В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского / А.В. Лавров // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции. 9 – 11 сентября 2001 г. – Томск. – М., 2003. – С. 195 – 226.
- ⁸ Письма Ю.Н. Верховского к Ф. Сологубу и Ан. Чеботаревской (публикация Т.В. Мисникевич) // Русская литература. – 2003. – № 2. – С. 121 – 140.
- ⁹ Красноперов, Д. А. Поэты звали его «профессор», а мужи науки – «поэт» // Вечерняя Пермь. – 1998. – 3 марта. – С. 4; Красноперов, Д.А. Поэт и ученый Юрий Верховский / Д.А. Красноперов // Страницы прошлого: избранные материалы краеведческих Смышляевских чтений в Перми. Вып. 2. – Пермь, 1999. – С. 37 – 40.

- ¹⁰ Трофимов, И.Т. Ю. Н. Верховский / И.Т. Трофимов // Писатели Смоленщины. – Смоленск: Смоленское книжн. изд-во, 1959. – С. 53 – 59.
- ¹¹ Верховский, Ю.Н. <Curriculum vitae> / Ю.Н. Верховский // Ю.Н. Верховский – профессор Пермского университета (публикация и комментарии С.А. Звоновой, Т.Н. Фоминых) // Русская литература – 2005. – № 2. – С. 210 – 211.
- ¹² Новиков, Вл.И. Филологический роман. Старый новый жанр / Вл.И. Новиков // Новый мир. – № 10. – 1999. – С. 193 – 206.
- ¹³ Цит. по: Муравьев, Вл. Истинный поэт. Указ. изд. – С. 143.
- ¹⁴ Цит. по: Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. ИМЛИ РАН – М.: Наследие, 2003 – С.397.
- ¹⁵ Лавров, А.В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского. Указ. изд. – С. 198.
- ¹⁶ Об этом: Муравьев, Вл. Истинный поэт. Указ. изд. – С. 143.
- ¹⁷ Белый, А. Начало века. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 2. / А. Белый. – М., 1990. – С. 354, 356 – 357.
- ¹⁸ Лавров, А.В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского. Указ. изд.– С. 198.
- ¹⁹ Гумилев, Н.С. Письма о русской поэзии. / Н.С. Гумилев. Сост. Г.М. Фридлендер (при участии Р.Д. Тименчика). – М., 1990. – С. 113.
- ²⁰ Блок, А.А. Юрию Верховскому (сентябрь 1910) / А.А. Блок // Блок, А.А. Избранные сочинения / А.А. Блок. – М., 1988. – С. 371.
- ²¹ Об этом: Письма Ю.Н. Верховского к Ф. Сологубу и Ан. Чеботаревской (публикация Т.В. Мисникевич). Указ. изд. – С. 123.
- ²² Цит. по: Письма Ю.Н. Верховского к Ф. Сологубу и Ан. Чеботаревской. Указ. изд. – С. 123.
- ²³ Недоброво, Н.В. Юрию Никандровичу Верховскому («Видений и стихов кавказских...»). Указ. изд.

²⁴ Шляпкин Илья Александрович (1858 – 1918) – профессор Петроградского университета, специалист по палеографии, читал лекции по истории русской литературы. См. о нем: КЛЭ. Т. 8. – М., 1975. – С. 748.

²⁵ «Адрес мой – Пермь. Университет». Пермские письма Ю.Н. Верховского к М.В. Сабашникову и М. О. Гершензону (публикация и комментарии С.А. Звоновой и Т.Н. Фоминых) // Филолог. – 2004. – № 5. – С. 105.

²⁶ Там же. – С. 105.

²⁷ Петров Дмитрий Константинович (1872 – 1925) – профессор Петроградского университета, основоположник русской научной испанистики. См. о нем: КЛЭ. Т. 5. – М., 1968. – С. 725 – 726. Под непосредственным руководством профессора Петрова Верховский редактировал первые два тома второй серии собраний сочинений академика Веселовского «Италия и Возрождение».

²⁸ «Адрес мой – Пермь. Университет». Пермские письма Ю.Н. Верховского к М.В. Сабашникову и М. О. Гершензону (публикация и комментарии С.А. Звоновой и Т.Н. Фоминых). Указ. изд.– С. 105.

²⁹ Там же. – С. 104.

³⁰ РГБ. Ф. 746. Карт. 30. Ед. хр. 15. – Л. 22 – 22 об.

³¹ ГАПО. Ф.Р. 180. Оп. 2. Ед. хр. 63. – Л. 58.

³² См. об этом: Красноперов, Д. А. Поэты звали его «профессор», а мужи науки – «поэт». Указ. изд.– С. 4.

³³ «Адрес мой – Пермь. Университет». Пермские письма Ю.Н. Верховского к М.В. Сабашникову и М. О. Гершензону (публикация и комментарии С.А. Звоновой и Т.Н. Фоминых). Указ. изд.– С. 104.

³⁴ Иванов, В.Н. «...Минуты роковые»: Повествование о времени и о себе / В.Н. Иванов // Дальний Восток. – 1993. – № 10. – С. 106 – 107; № 11 – 12. – С. 57 – 60.

³⁵ «Адрес мой – Пермь. Университет». Пермские письма Ю.Н. Верховского к М.В. Сабашникову и М. О. Гершензону (публикация и комментарии С.А. Звоновой и Т.Н. Фоминых). Указ. изд.– С. 101.

³⁶ Там же. – С. 101.

³⁷ Там же. – С. 101.

³⁸ Там же. – С. 101.

³⁹ Там же. – С. 104

⁴⁰ Там же. – С. 103.

⁴¹ Ю. Н. Верховский в газете «Свободная Пермь» (вступительная статья и подготовка текста С.А. Звоновой и Т.Н. Фоминых) // Филолог. – 2005. – № 7. – С. 63.

⁴² Там же. – С. 63.

⁴³ Там же. – С. 63.

⁴⁴ ГАПО. Ф.Р. 180. Оп. 2. Ед. хр. 63. Л. 24. Как ученика А. Н. Веселовского и человека, близкого его семье, Ю. Н. Верховского считают возможным посредником при покупке Пермским университетом библиотеки академика. См. об этом: Малышева, И.В. Потаенные тетради Пушкинской поры в Перми / И.В. Малышева // Литература и фольклор Урала. – Пермь, 1979. – С. 46.

⁴⁵ ГАПО. Ф.Р. 180. Оп. 2. Ед. хр. 63. – Л. 20.

⁴⁶ Там же. – Л. 19.

⁴⁷ Муравьев, Вл. Истинный поэт. Указ. изд.– С.144.

⁴⁸ Озеров, Л. Юрий Верховский / Л. Озеров // День поэзии. 1967. – М., 1967. – С. 234.

⁴⁹ Там же. – С. 235.

⁵⁰ Богомолов, Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. РАЗЫСКАНИЯ. – Томск: Издательство «Водолей», 1999. – С. 174 – 175.

⁵¹ Верховский, Ю.Н. В память Александра Блока. / Ю.Н. Верховский. Публикация Вл. Орлова // Дружба народов. – 1980. – № 11. – С. 249 – 261.

⁵² «Несмотря на все, жить прекрасно...» (Письма А.А. Блока к Ю.Н. Верховскому). Публикация К.Н. Суворовой // Встречи с прошлым. Вып. 4. – М., 1982. – С. 119 – 125.

⁵³ Петрицкий В.А. А.М. Ремизов – корреспондент Н.О. Лосского и Ю.Н. Верховского (штрихи культурной жизни России начала XX века) // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. – СПб., 1994. – С. 248 – 252; Неизданный Брюсов. Письма к А.И. Тинякову (1905 – 1910 гг.) и Ю.Н. Верховскому (1906 г.) // Новый журн. = New rev. – Нью-Йорк, 2000. – Кн. 220. – С. 188 – 197; Лавров, А.В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского. Указ. изд. – С. 195 – 226; Письма Ю.Н. Верховского к Ф. Сологубу и Ан. Чеботаревской (публикация Т.В. Мисникевич). Указ. изд. – С. 121 – 140.

⁵⁴ Гаспаров, М.Л. Стих начала ХХ в.: строфическая традиция и эксперимент / М.Л. Гаспаров // Связь времен и проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века. – М, 1992. – С. 348 – 375; Гаспаров, М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях: учеб. пособ. для вузов. / М.Л. Гаспаров. – М.: Высш. шк., 1993 – 272 с.

⁵⁵ Гаспаров, М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. Указ. изд. – С. 56 – 57, 110 – 111, 125 – 126, 169 – 170.

⁵⁶ Саськова, Т.В., Ницшеанская традиция в пасторалистике русского символизма / Т.В. Саськова // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы первых Андреевских чтений. – Сб. научн. ст. – М., 2003. – С. 66.

⁵⁷ Литературная энциклопедия. – М.: Изд. Ком. акад., 1939. – Т. 11. – С. 7.

⁵⁸ Полушкин, В.Л. Рыцарь русского ренессанса. Размышления о жизни и творчестве. / В.Л. Полушкин // Гумилев, Н.С. В огненном столпе. – М., 1991. – С. 24.

⁵⁹ Верховский, Ю.Н. В память Александра Блока. Орлов, Вл. Вступительная статья / Вл. Орлов // Верховский, Ю.Н. В память Александра Блока. Указ. изд.– С. 249.

- ⁶⁰ Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 2001 – 960 с. Книга 2. ИМЛИ РАН – М.: Наследие, 2003. – 768 с.
- ⁶¹ Гаспаров, М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. Указ. изд. – С. 259.
- ⁶² Богомолов, Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Указ. изд. – С. 199.
- ⁶³ Гельперин, Ю.М. Верховский Юрий Никандрович. Указ. изд. – С. 432.
- ⁶⁴ Клинг, О.А. Брюсов: через эксперимент к «неоклассике» / О.А. Клинг // Связь времен: проблема преемственности в русской литературе к. XIX – нач. XX века. – М., 1992. – С. 264 – 280.
- ⁶⁵ Колобаева, Л.А. Русский символизм / Л.А. Колобаева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – С. 118.
- ⁶⁶ См.: Стернин, Г.Ю. Из истории русской художественной жизни на рубеже 1900-х – 1910-х годов. К проблеме неоклассицизма / Г.Ю. Стернин // Советское искусствознание'82, вып 2 (17): сборник статей. – М.: Советский художник, 1984. – С. 120 – 149; Стернин, Г.Ю. О неоклассицизме / Г.Ю. Стернин // Судьбы неоклассицизма в XX веке. – М., 1997. – С. 3 – 8.
- ⁶⁷ Красавченко, Т.Н. Неоклассицизм / Т.Н. Красавченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 638 .
- ⁶⁸ Гельперин, Ю.М. К вопросу о «неоклассицизме» в русской поэзии начала XX века / Ю.М. Гельперин // Материалы XXVI научной студенческой конференции. – Тарту: Тартуский университет, 1971. – С. 60.
- ⁶⁹ Лавров, А.В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского Указ. изд. – С. 197.
- ⁷⁰ Богомолов, Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Указ. изд. – С. 76.

⁷¹ Известия Императорской Академии наук. VI Серия. – 1908. – № 5. – С. 415 – 419; 1908. – № 16. – С. 1202 – 1210.

⁷² Гофман, М.Л. Предисловие / М.Л. Гофман // Баратынский, Е.А. Собрание сочинений. В 2. т. Т. 1. – М., 1936. – С. XV.

⁷³ См. об этом: Ю. Н. Верховский – профессор Пермского университета (публикация и комментарии С.А. Звоновой и Т.Н. Фоминых). Указ. изд. – С. 207 – 216.

⁷⁴ Там же. – С. 215.

⁷⁵ Там же. – С. 213.

⁷⁶ Там же. – С. 213.

⁷⁷ Там же. – С. 213.

⁷⁸ Там же. – С. 214.

⁷⁹ Верховский, Ю.Н. Е. А. Боратынский. Материалы к его биографии. Из Татевского архива Рачинских / Ю.Н. Верховский. – Пт., 1916.

⁸⁰ Там же. – С. XXV.

⁸¹ Русский биографический словарь. Т. 18. – 1904. – С. 650 – 651.

⁸² Русский биографический словарь. Т. 9. – 1909. – С. 35 – 40, 112 – 115.

⁸³ Верховский, Ю.Н. Е.А. Боратынский. Материалы к его биографии. Из Татевского архива Рачинских. Указ. изд. – С. 4

⁸⁴ Там же. – С. 4

⁸⁵ Там же. – С. 16.

⁸⁶ Там же. – С. 16.

⁸⁷ Там же. – С. 16.

⁸⁸ Там же. – С. 17.

⁸⁹ Там же. – С. 12.

⁹⁰ Там же. – С. 18.

⁹¹ Там же. – С. 3.

⁹² ОР РГБ. Ф. 249. Ед. хр. 3.

⁹³ Муравьев, В. «Все здесь были бы рады Вас видеть». Указ. изд. – С. 119.

-
- ⁹⁴ Там же. – С. 119.
- ⁹⁵ Там же. – С. 120.
- ⁹⁶ См.: Баратынский, Е.А. Полное собрание стихотворений. В 2 томах. Т. 1 / Е.А. Баратынский. – М.: Советский писатель, 1936. – С. CXI, CX.
- ⁹⁷ РО ИРЛИ. Ф. 387. Ед. хр. 108. – Л. 12 об.
- ⁹⁸ Там же. – Л. 19.
- ⁹⁹ ОР ИРЛИ. Ф. 387. № 108. – Л. 21 об.
- ¹⁰⁰ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 23. – Л. 92.
- ¹⁰¹ Там же. – Л. 92.
- ¹⁰² Научный архив музея-усадьбы «Мураново» им. Ф.И. Тютчева. Ф. Б 1/8. – Л. 10 – 11.
- ¹⁰³ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 23. – Л. 92.
- ¹⁰⁴ Научный архив музея-усадьбы «Мураново» им. Ф.И. Тютчева. Ф. Б 1/8. – Л. 4 – 5.
- ¹⁰⁵ Верховский, Ю.Н. Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные / Ю.Н. Верховский – Пт., 1922. – С. 9.
- ¹⁰⁶ Там же. – С. 10.
- ¹⁰⁷ Там же. – С. 12.
- ¹⁰⁸ Там же. – С. 12.
- ¹⁰⁹ Там же. – С. 81 – 86.
- ¹¹⁰ ОР РГБ. Ф. 249. Ед. хр. 4. – Л. 1.
- ¹¹¹ Там же. – Л. 1.
- ¹¹² Там же. – Л. 1.
- ¹¹³ Верховский, Ю.Н. Е.А. Боратынский. Материалы к его биографии. Из Татевского архива Рачинских. Указ. изд. – С. XXIII.
- ¹¹⁴ Верховский, Ю.Н. Вступительная статья / Ю.Н. Верховский // Поэты Пушкинской поры: сб-к стихов / под редакцией Ю.Н. Верховского. – М., 1919. – С. 46.
- ¹¹⁵ Там же. – С. 46.

-
- ¹¹⁶ Блок, А.А. Дневник / А.А. Блок. Подготовка текста, вступ. ст. и прим. А.Л. Гришунина. – М., 1989. – С. 97 – 98.
- ¹¹⁷ ОР РГБ. Ф. 249. Ед. хр. 3. – Л. 57.
- ¹¹⁸ Пушкин, А.С. Сочинения. Т. II. Сказки. / А.С. Пушкин. Редакция текстов Ю. Верховского. – М.: Красная Нива, 1930.
- ¹¹⁹ Верховский, Ю.Н. Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные. Указ. изд. – С. 14.
- ¹²⁰ Орлова, Е.И. Литературная судьба Н. В. Недоброво / Е.И. Орлова. – Томск – М.: Водолей Publishers, 2004. – С. 174.
- ¹²¹ Гаспаров, М.Л. Лекции Вяч. Иванова о стихе в поэтической академии 1909 г. / М.Л. Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 1994. - № 10. – С.102.
- ¹²² Русская художественная летопись. – 1912. – № 3 (Февраль). – С. 40 – 41.
- ¹²³ Там же. – С. 40.
- ¹²⁴ Там же. – С. 40.
- ¹²⁵ Там же. – С. 40.
- ¹²⁶ Недоброво, Н.В. Общество ревнителей художественного слова в Петербурге / Н.В. Недоброво // Труды и дни. – 1912. – № 2 (Март – Апрель). – С. 24.
- ¹²⁷ Там же. – С. 24.
- ¹²⁸ Иванов, Вяч. И. Мысли о символизме / Вяч. И. Иванов // Иванов, Вяч. И. Родное и вселенское. – М., 1994. – С.192.
- ¹²⁹ Там же. – С. 194.
- ¹³⁰ Там же. – С. 194.
- ¹³¹ Там же. – С. 196.
- ¹³² Там же. – С. 191 – 192.
- ¹³³ Верховский, Ю.Н. О символизме Боратынского. Письмо к Вячеславу Иванову по поводу его «Мыслей о Символизме» / Ю.Н. Верховский // Труды и дни. – 1912. – № 3. – С. 1 – 2.
- ¹³⁴ Там же. – С. 45.

-
- ¹³⁵ Там же. – С. 53.
- ¹³⁶ Верховский, Ю.Н. Вступительная статья к антологии «Поэты пушкинской поры». Указ. изд. – С. 10.
- ¹³⁷ Там же. – С. 8.
- ¹³⁸ Там же. – С. 9.
- ¹³⁹ Там же. – С. 11.
- ¹⁴⁰ Там же. – С. 12.
- ¹⁴¹ Там же. – С. 14.
- ¹⁴² Там же. – С. 37.
- ¹⁴³ Там же. – С. 46.
- ¹⁴⁴ Там же. – С. 24.
- ¹⁴⁵ Там же. – С. 45.
- ¹⁴⁶ Жирмунский, В.М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина / В.М. Жирмунский // Жирмунский, В.М. Поэтика русской поэзии / В.М. Жирмунский. – СПб., 2001. – С. 198 – 282. См. также работы В.М. Жирмунского «Преодолевшие символизм», «Два направления в современной лирике».
- ¹⁴⁷ Жирмунский, В.М. Рифма, ее история и теория / В.М. Жирмунский. // Жирмунский, В.М. Теория стиха / В.М. Жирмунский. – Л., 1975. – С. 244.
- ¹⁴⁸ Жирмунский, В.М. Теория стиха. – Л., 1975. – С. 629.
- ¹⁴⁹ Эйхенбаум, Б.М. Мелодика русского лирического стиха / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум, Б.М. О поэзии / Б.М. Эйхенбаум. – Л., 1969. – С. 6.
- ¹⁵⁰ Там же. – С. 8.
- ¹⁵¹ Там же. – С. 8.
- ¹⁵² Там же. – С. 11.
- ¹⁵³ Там же. – С. 7.
- ¹⁵⁴ Верховский, Ю.Н. Восхождение (К поэтике Александра Блока) / Ю.Н. Верховский // Об Александре Блоке. – П., 1921. – С. 176.
- ¹⁵⁵ Там же. – С. 181.

¹⁵⁶ Там же. – С. 182.

¹⁵⁷ Там же. – С. 195.

¹⁵⁸ См., например: Максимов, Д.Е. Поэзия и проза Александра Блока / Д.Е. Максимов. – М., 1981; Громов, А.П. А. Блок, его предшественники и современники. – Л., 1986; Авраменко, А.П. А. Блок и русские поэты XIX века. Указ. изд.; Магомедова, Д.Е. Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1980-е – начало 1920-х годов). Книга 2. ИМЛИ РАН. – М., 2001. – С. 89 – 144.

¹⁵⁹ Верховский, Ю.Н. Путь поэта / Ю.Н. Верховский // Современная литература. Сб-к статей. – Л.: Мысль, 1925. – С. 95. Републикация в книге: Н.С. Гумилев: pro et contra. Указ. изд.

¹⁶⁰ Верховский, Ю.Н. Путь поэта / Ю.Н. Веховский // Современная литература. Сб-к статей. Л.: Мысль, 1925. – С. 116.

¹⁶¹ Там же. – С. 117.

¹⁶² Там же. – С. 117.

¹⁶³ Там же. – С. 139.

¹⁶⁴ Там же. – С. 139.

¹⁶⁵ ОР РГБ. Ф. 249. Ед. хр. 3. – Л. 32.

¹⁶⁶ Там же. – Л. 32.

¹⁶⁷ Там же. – Л. 32.

¹⁶⁸ Там же. – Л. 32 а.

¹⁶⁹ Там же. – Л. 32 а.

¹⁷⁰ Верховский, Ю.Н. О символизме Боратынского. Указ. изд. – С. 1.

¹⁷¹ Лавров А.В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского. Указ. изд. – С. 215.

¹⁷² Аверинцев, С. Вяч. Иванов и русская литературная традиция / С. Аверинцев // Связь времен: проблема преемственности в русской литературе к. XIX – нач. XX века. – М., 1992. С. 307.

¹⁷³ Верховский, Ю.Н. О символизме Боратынского. Указ. изд. – С. 6.

¹⁷⁴ Там же. – С. 9.

-
- ¹⁷⁵ Там же. – С. 6.
- ¹⁷⁶ Иванов, Вяч. И. Заветы символизма / Вяч. И. Иванов // Иванов, Вяч. И. Родное и вселенское. – М., 1994. – С. 180 – 190.
- ¹⁷⁷ Блок, А.А. Собр. соч. в 8 томах. Т. 8. – М.– Л., 1963.
- ¹⁷⁸ Иванов, Вяч. И. Мысли о символизме. Указ. изд. – С. 196.
- ¹⁷⁹ Винокур, Г.О. Баратынский и символисты. Республикация / Г.О. Винокур. Подг. и прим. С.Г. Бочарова // К 200-летию Боратынского. – М., 2002. – С. 35.
- ¹⁸⁰ Там же. – С. 38.
- ¹⁸¹ Там же. – С. 36.
- ¹⁸² Там же. – С. 38.
- ¹⁸³ Там же. – С. 38.
- ¹⁸⁴ Протокол № 15 заседания подсекции русской литературы литературной секции ГАХН от 5 мая 1925 г. // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 23. Л. 112.
- ¹⁸⁵ Там же. – Л. 112.
- ¹⁸⁶ Верховский, Ю.Н. В память Александра Блока. Публикация Вл. Орлова. Указ. изд. – С. 249 – 261.
- ¹⁸⁷ «Несмотря на все, жить прекрасно...» (Письма А.А. Блока к Ю.Н. Верховскому). Указ. изд. – С. 119 – 125.
- ¹⁸⁸ По замечанию К.Н. Суворовой, статья носит эмоциональный характер и содержит мало конкретных фактов. Многое из этой работы Верховский повторяет позже в мемуарных заметках «В память Александра Блока» (1946). См.: «Несмотря на все, жить прекрасно...» (Письма А.А. Блока к Ю.Н. Верховскому). Публикация К.Н. Суворовой. Указ. изд. – С. 119.
- ¹⁸⁹ Блок, А.А. Собр. соч. в 8 томах. Т. 8. Указ. изд. – С. 140.
- ¹⁹⁰ Там же. – С. 239.
- ¹⁹¹ Там же. – С. 265.
- ¹⁹² См. об этом подробнее: Максимов, Д.Е. Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока. Указ. изд. – С. 6 – 152.

- ¹⁹³ Брюсов, В.Я. Александр Блок / В.Я. Брюсов // Брюсов В.Я. Сочинения. В 2-х т. Т. 2: статьи и рецензии 1893 – 1924; из книги «Далекие и близкие» / В.Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1987. – С. 410 – 411.
- ¹⁹⁴ См. об этом: Максимов, Д.Е. Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока Указ. изд.; Ермилова, Е.В. А. Блок и Вяч. Иванов / Е.В. Ермилова // Ермилова, Е.В. Теория и образный мир русского символизма / Е.В. Ермилова. – М., 1989. – С. 134 – 143.
- ¹⁹⁵ Цит. по: Ермилова, Е.В. А. Блок и Вяч. Иванов. Указ. изд. – С. 138.
- ¹⁹⁶ Колобаева, Л.А. Русский символизм. Указ. изд. – С. 290.
- ¹⁹⁷ Верховский, Ю.Н. Восхождение (К поэтике Александра Блока). Указ. изд. – С. 206.
- ¹⁹⁸ Там же. – С. 206.
- ¹⁹⁹ Там же. – С. 206 – 207.
- ²⁰⁰ Там же. – С. 208.
- ²⁰¹ Там же. – С. 208.
- ²⁰² Максимов, Д.Е. Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока. Указ. изд. – С. 142.
- ²⁰³ Верховский, Ю.Н. Восхождение (К поэтике Александра Блока). Указ. изд. – С. 207.
- ²⁰⁴ Колобаева, Л.А. Русский символизм. Указ. изд. – С. 118 – 119.
- ²⁰⁵ Новое литературное обозрение. – 2004. – № 4 (74). – С. 599 – 625
- ²⁰⁶ Тименчик Р.Д. Комментарии / Р.Д. Тименчик // Гумилев, Н.С. Письма о русской поэзии / Н.С. Гумилев. Указ. изд. – С. 298.
- ²⁰⁷ Лукницкий, П.Н. Acumiana: Встречи Анной Ахматовой. Т. 1: 1924 – 25 гг. / П.Н. Лукницкий. – Paris, 1991. – С. 184.
- ²⁰⁸ Н.С. Гумилев: pro et contra. Указ. изд. – С. 666.
- ²⁰⁹ Там же. – С. 672.
- ²¹⁰ Верховский, Ю.Н. Путь поэта. Указ. изд. – С. 142.
- ²¹¹ См., например: Тимофеева, В.В. Поэтические течения в русской поэзии 1910-х годов. Поэзия акмеизма и футуризма. Н.С. Гумилев. А.А. Ахматова.

О.Э. Мандельштам. В. Хлебников / В.В. Тимофеева // История русской поэзии. В 2 т. Т. 2. – Л.: Наука, 1969. – С. 380; Мстиславская, Е.П. Последний сборник Н.С. Гумилева «Огненный столп» (к проблеме содержательной целостности) / Е.П. Мстиславская // Гумилевские чтения. Материалы международной конференции филологов-славистов 15 – 17 апреля 1996 г. – СПб., 1996. – С. 179 – 184.

²¹² См.: Письма Ю.Н. Верховского к Ф. Сологубу и Ан. Чеботаревской (публикация Т.В. Мисникевич). Указ. изд. – С. 121 – 140.

²¹³ Верховский, Ю.Н. О поэтах и стихах. Классический символизм / Ю.Н. Верховский// Летопись дома литераторов. – 1922. – № 8 – 9. – С. 6 – 8.

²¹⁴ Там же. – С. 8.

²¹⁵ Там же. – С. 8.

²¹⁶ Там же. – С. 8.

²¹⁷ Там же. – С. 8.

²¹⁸ Богомолов, Н.А., Малмстад, Джон. Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. / Н.А. Богомолов, Джон. Э. Малмстад. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – С. 76.

²¹⁹ Верховский, Ю.Н. Вступительная статья к антологии «Поэты пушкинской поры». Указ. изд. – С. 14.

²²⁰ Винокур, Г.О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. – М., 1997. – С. 85.

²²¹ Там же. – С. 84.

²²² РГАЛИ.Ф.2504. Оп.1. Ед. хр. 76. – Л.2.

²²³ ОР РГБ. Ф. 218. Карт. 1262. Ед. хр. 9. – Л. 2.

²²⁴ ОР ИРЛИ Ф. 45. Оп. 3. Ед. хр. 204. – Л. 9 – 10.

²²⁵ ОР РГБ. Ф. 218. Карт. 1262. Ед. хр. 9. – Л 2.

²²⁶ Веселовский, А.Н. Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere» / А.Н. Веселовский // Веселовский А.Н. Избранные статьи – М.: ГИХЛ, 1939. – С. 224.

- ²²⁷ ОР РГБ. Ф. 746. Карт. 30. Ед. хр. 15. – Л. 7, 7 об.
- ²²⁸ См.: Французские лирики XVI века. Перевод Верховского Юрия Никандровича (1915). Рукопись. 42 л. // ОР РГБ. Ф. 261, Карт. 15. Ед. хр. 6.
- ²²⁹ ОР РГБ. Ф. 261. Карт. 3. Ед. хр. 15. – Л. 1 – 4, 4 об.
- ²³⁰ РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 496. Л. 42.
- ²³¹ Поэты французского Возрождения. Антология. Редакция и вступительная статья В.М. Блюменфельда – Л.: ГИХЛ, 1938. – С. 49.
- ²³² Дживелегов, А.К. Ренессансная поэзия в переводах Ю. Н. Верховского // Поэты Возрождения. – М., 1948. – С. 4.
- ²³³ Там же. – С. 5.
- ²³⁴ Верховский, Ю.Н. От переводчика / Ю.Н. Верховский // Поэты Возрождения. Указ. изд. – С. 9.
- ²³⁵ Дживелегов, А.К. Ренессансная поэзия в переводах Ю. Н. Верховского. Указ. изд. – С. 5.
- ²³⁶ Верховский, Ю.Н. От переводчика. / Ю.Н. Верховский // Боккаччо. – Л.: Academia, 1934. – С. 22.
- ²³⁷ Там же. – С. 22.
- ²³⁸ Там же. – С. 23.
- ²³⁹ Цит. по: Трофимов, И.Т. Ю.Н. Верховский / И.Т. Трофимов // Писатели Смоленщины. – Смоленск: Смоленское книжное издательство, 1959. – С. 59.
- ²⁴⁰ Верховский, Ю.Н. <Curriculum vitae>. Указ. изд.– С. 210 – 211.
- ²⁴¹ См.: Петрарка. Автобиография. Исповедь. Сонеты. Перевод М, Гершензона и Вяч. Иванова. – М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1915. (Памятники мировой литературы).
- ²⁴² Топер, П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения / П.М. Топер. – М.: Наследие, 2006. – С. 108.
- ²⁴³ Иванов-Разумник. Старинное (Поэзия Юрия Верховского) / Иванов-Разумник // Заветы. – 1914. – № 2. – С. 47 – 51.

-
- ²⁴⁴ Анненский, И.Ф. О современном лиризме / И.Ф. Анненский // Анненский, И.Ф. Книги отражений / И.Ф. Анненский. – М.: Наука, 1979. – С. 377.
- ²⁴⁵ Гумилев, Н.С. Письма о русской поэзии. Указ. изд. – С. 80.
- ²⁴⁶ Хмельницкая, Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая симфония / Т. Хмельницкая // Андрей Белый: Проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации. Сборник. – М., 1988. – С. 107.
- ²⁴⁷ Белый, А. Формы искусства / А. Белый // А. Белый. Символизм как миропонимание / А. Белый. Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – С. 102 – 103.
- ²⁴⁸ Фоменко, И.В. Об анализе лирического цикла (на примере стихов Б. Пастернака «Петербург») / И.В. Фоменко // Принципы анализа литературного произведения. Под ред. П. А. Николаева и А. Я. Эсалнек. – М., 1984. – С. 171 – 179. – С. 173.
- ²⁴⁹ Верховский, Ю.Н. Разные стихотворения / Ю.Н. Верховский. – М., 1908 – С. 24. Далее ссылки на стихотворные сборники Верховского оформляются в тексте с указанием года издания и страниц в круглых скобках.
- ²⁵⁰ Неженец, Н.И. Русские символисты / Н.И. Неженец. – М.: Знание, 1992. – С. 13.
- ²⁵¹ Гаспаров, М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. Указ. изд. – С. 119.
- ²⁵² Анненский, И.Ф. О современном лиризме. Указ изд. – С. 377 – 378.
- ²⁵³ См.: Созина, Е. Зеркальная символика как явление стиля русской поэзии рубежа веков / Е. Созина. // XX век: Литература, стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900-1950). – Екатеринбург: Уральский университет, 1998.
- ²⁵⁴ Ханцен-Леве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханцен-Леве. Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. – СПб., «Академический проект», 2003. – С. 320.
- ²⁵⁵ Иванов-Разумник. Старинное (Поэзия Юрия Верховского). Указ. изд. – С. 48.

- ²⁵⁶ Богомолов, Н.А., Малмстад, Джон. Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. Указ. изд. – С. 89.
- ²⁵⁷ Бидерманн, Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем / Г. Бидерманн. Общ. ред. и предисл. Свенцицкой И.С. – М.: Республика, 1996. – С. 86, 195.
- ²⁵⁸ Там же. – С. 86.
- ²⁵⁹ Иванов, Вяч. Две стихии в современном символизме / Вяч. Иванов // Иванов, Вяч. Лики и личины России. Эстетика и литературная теория / Вяч. Иванов. – М., 1995. – С. 107 – 108.
- ²⁶⁰ Верховский, Ю.Н. Путь поэта. Указ. изд. – С. 140.
- ²⁶¹ Богомолов, Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Указ. изд. – С. 341.
- ²⁶² Гумилев, Н.С. Сочинения. В 3 т. Т. 1 / Н.С. Гумилев. – М., 1991. – С. 305
- ²⁶³ Маковский, С.К. На Парнасе серебряного века / С.К. Маковский. – М., 2000. – С. 308.
- ²⁶⁴ Мстиславская Е.П. Последний сборник Н.С. Гумилева «Огненный столп» (к проблеме содержательной целостности). Указ. изд. – С. 179 – 184.
- ²⁶⁵ Ср. анализ блоковского стихотворения: Новикова, Т.П. Чудо-птицы В.М. Васнецова в лирике А.А. Блока // Новикова, Т.П. Изобразительное искусство в раннем творчестве Александра Блока / Т.П. Новикова. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 7 – 19.
- ²⁶⁶ Грачева, А.М. О типах стилизации в русской литературе начала ХХ века / А.М. Грачева // Жанр и стиль литературного произведения: межвузовский сборник научных трудов. – Йошкар-Ола, 1994.– С. 92 – 102.
- ²⁶⁷ Колобаева, Л. Русский символизм / Л. Колобаева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – С. 156.
- ²⁶⁸ Курганов, Е. Бродский и искусство элегии / Е. Курганов // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 180.

- ²⁶⁹ Иванов-Разумник Старинное (Поэзия Юрия Верховского). Указ. изд. – С. 47.
- ²⁷⁰ Гумилев, Н.С. Письма о русской поэзии. Указ. изд. – С. 113.
- ²⁷¹ Саськова, Т.В. Ницшеанская традиция в пасторалистике русского символизма. Указ. изд. – С. 65.
- ²⁷² Зильберштейн, И. Александр Блок: неизданное наследие / И. Зильберштейн // Литературная газета. – 1973. – 14 марта. – С. 7.
- ²⁷³ Песков, А. Идиллия / А. Песков // Литературная учеба. – 1985. – №2. – С. 224
- ²⁷⁴ Смирнов, И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И.П. Смирнов // Смирнов, И.П. Смысл как таковой / И.П. Смирнов. – Спб.: Академический проект, 2001.– С.57.
- ²⁷⁵ Максимов, Д.Е. Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока. Указ. изд. – С. 21.
- ²⁷⁶ <Рец.> // Утренники. – 1922. – Кн. 2. – С. 160.
- ²⁷⁷ Ю.О. <Рец.> // Новая русская книга. – 1922. – № 5. – С. 7.
- ²⁷⁸ В. <Рец.> // Книга и революция. – 1923. – № 11 – 12. – С. 60.
- ²⁷⁹ Ю.О. <Рец.> // Новая русская книга. Указ. изд. – С. 7.
- ²⁸⁰ Верховский, Ю.Н. Вступительная статья к антологии «Поэты пушкинской поры». Указ. изд.– С. 11.
- ²⁸¹ Историю паука, что приходит к герою, интересно сравнить с историей «Аполлоновой мыши», рассказанной другом поэта, искусствоведом и критиком В. Вейдле: по воспоминания ученого, в подвалной комнате, по ночам, стала посещать Верховского мышь (в ряде изображений Аполлона мышь присутствует в качестве атрибута божества). «Увидев ее первый раз, он (Верховский – С.3.), – продолжает Вейдле, – понял, кто ее послал, и немедленно стал ее – чем мог – подкармливать.<...> Стихи лились рекой. Никогда автора «Идиллий и элегий» столь часто вдохновение не посещало». Но однажды поэта постигло несчастье – он нечаянно раздавил мышонка: «Долго он успокоиться не мог. Долго беды этой не забывал. Какой гнев навлек на себя! Мышь Аполлона! Дурное предзнаменование он в этой смерти

мышиной увидел...» (Вейдле, В.В. Воспоминания / В.В. Вейдле. Публикация и комментарии И. Доронченкова // Диаспора: новые материалы. Вып. 3. – СПб., 2002. – С.70 – 71).

²⁸² Вейдле, В. Воспоминания. Указ. изд. – С. 52, 67.

²⁸³ Там же. – С. 69.

²⁸⁴ Ср. стихотворение А. А. Блока «Гамаюн, птица вещая».

²⁸⁵ Доронченков, И.А. Владимир Вейдле. Путь к книге / И.А. Доронченков // // Вейдле В. В. Умирание искусства / В.В. Вейдле. – М., 1996. – С.198.

²⁸⁶ Там же. – С. 239.

²⁸⁷ Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В трех томах. Том 1 / А.Н. Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995.

²⁸⁸ Ю.О. <Рец.> // Новая русская книга. Указ. изд. – С. 7.

²⁸⁹ Гаспаров, М.Л. Стих начала XX века: строфическая традиция и эксперимент. Указ. изд.– С. 374.

²⁹⁰ Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. 2-е издание, репринтное / Е.М. Мелетинский. – М., 1995. – С. 371.

²⁹¹ О том, как в отечественной науке решался вопрос о соотнесении поэзии Тютчева с пушкинской эпохой, см.: Маймин, Е.А. Русская философская поэзия. Поэты-любомудры, А.С. Пушкин, Ф.И. Тютчев / Е.А. Маймин. – М.: Наука, 1976.

²⁹² Гумилев, Н.С. Письма о русской поэзии. Указ изд. – С. 80.

²⁹³ Верховский, Ю.Н. Вступительная статья к антологии «Поэты Пушкинской поры». Указ. изд. – С. 23.

²⁹⁴ Пушкин, А.С. Избранные сочинения в двух томах /А.С. Пушкин. – М.: Художественная литература, 1978.

²⁹⁵ См., например: Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина: 1813 – 1826 / Д.Д. Благой. – М.: Изд-во АН СССР, 1950. – 580 с.

- ²⁹⁶ Литературоведческие разборы пушкинского стихотворения см.: Марченко, А. Пушкин. «Осень». Опыт медленного чтения / А. Марченко // Литературная учеба. – 2002 – № 4. – С. 156 – 179; Чумаков, Ю.Н. Жанровая структура «Осени» / Ю.Н. Чумаков // Чумаков, Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. – СПб., 1999. – С. 222–345.
- ²⁹⁷ См., например: Федотов, О.И. Основы русского стихосложения / О.И. Федотов. – М., 1996. – С.230-231.
- ²⁹⁸ Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. / М.М. Бахтин. – М., 1975. – С. 174 – 175.
- ²⁹⁹ Песков А. Идиллия / А. Песков // Литературная учеба. – 1985. – №2. – С. 224, 227.
- ³⁰⁰ Лавров А.В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского. Указ. изд. – С. 205 – 206.
- ³⁰¹ См. работы последних лет: Абашев, В.В. Художественный опыт Ф. И. Тютчева и русский символизм / В.В. Абашев // Проблемы типологии литературного процесса. – Пермь, 1992. – С. 84 – 95; Осповат, А. Тютчев и символизм / А. Осповат. – М., 2003; Зверягина, Е. Философская природа символов Ф. И. Тютчева и русский символизм к. XIX – н. XX вв. / Е. Зверягина // Вестн. Хакас. ун-та им. Катанова. Сер. 5. Литературоведение, языкознание. – 1998. – Вып. 5. – С. 6 – 8.
- ³⁰² См.: Абашев, В.В. Ф.И. Тютчев в художественном сознании А. А. Блока и В. Я. Брюсова. Автореферат диссертации ... учен. ст. к. филол. н. / В.В. Абашев. – М., 1986; Грек, А.Г. Тютчевские мотивы в творчестве Вяч. Иванова / А.Г. Грек // Русская речь. – 2003. – № 6. – С. 28 – 34; Долгополов, Л.К. Проблема личности и «водоворот истории» (Александр Блок и Тютчев) / Л.К. Долгополов // Долгополов, Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. – Л., 1985. – С. 116 – 150.
- ³⁰³ См. разборы стихотворения «День и ночь»: Гиршман, М., Кормачев, В. «День и ночь» Тютчева // Известия Академии наук СССР. Серия литературы

и языка. – 1973. – Т. 32. – вып. 6. – С. 494 – 503; Благой, Д. Жизнь и творчество Тютчева. / Д. Благой // Тютчев, Ф.И. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Т. 1. С. 29 – 30; Касаткина, В.Н. Поэзия Ф.И. Тютчева. / В.Н. Касаткина. – М., 1978. – С. 12.

³⁰⁴ Маймин, Е.А. Русская философская поэзия. Поэты любомудры, А.С. Пушкин, Ф.И. Тютчев. Указ. изд.

³⁰⁵ Долгополов, Л.К. Проблема личности и «водоворот истории» (Александр Блок и Тютчев). Указ. изд. – С. 130.

³⁰⁶ Брюсов, В.Я.Ф.И. Тютчев. Смысл его творчества / В.Я. Брюсов // Брюсов, В.Я. Сочинения. В 2 т. Т. 2: статьи и рецензии 1893 – 1924; из книги «Далекие и близкие» / В.Я. Брюсов. – М., 1987. –С. 227.

³⁰⁷ Долгополов, Л.К. Проблема личности и «водоворот истории» (Александр Блок и Тютчев). Указ. изд. – С. 123 – 124.

³⁰⁸ См.: Благой, Д. Тютчев и Вяземский // Благой, Д. От Кантемира до наших дней. Т. 1 / Д. Благой. – М., 1972. – С. 387 – 417; Кожинов, В.В. Тютчев / В.В. Кожинов. – М., 1988. – С. 190.

³⁰⁹ Шаповалов, М. Тютчев и Вяземский. Тютчев и Вяземский // Москва. – 2003. – № 12. – С. 188.

³¹⁰ См.: Верховский, Ю.Н. В память Александра Блока. Публикация Вл. Орлова. Указ. изд. – С. 252.

³¹¹ Лавров А.В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского. Указ. изд. – С.197.

³¹² Ходасевич В.Ф. Дельвиг / В.Ф.Ходасевич // Смена. – 1991. – № 4. – С. 165.

³¹³ Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. Указ. изд. – С. 113.

³¹⁴ Боцяновский Вл. Журнальный матчиш (литературные наброски) // Утро России. – 1910. – 23 октября. – С. 2.

³¹⁵ Кельнер, В.Е., Новикова, О.П. Инскрипты литераторов и литературоведов в фондах Российской национальной библиотеки. Указ. изд.– С. 599 – 625

-
- ³¹⁶ Дельвиг, А.А. Полное собрание стихотворений / А.А. Дельвиг. – Л., 1934. – С. 154
- ³¹⁷ Вацуро, В. Э. Русская идиллия в эпоху Романтизма / В.Э. Вацуро // Русский романтизм. – Л., 1978. – С. 137 – 138.
- ³¹⁸ Верховский, Ю.Н. Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные. Указ. изд. – С. 68.
- ³¹⁹ Комментируя стихотворения Дельвига, Верховский отмечал, что мотив старости «в положительном освещении» проходит почти через всю его поэзию. См.: Верховский, Ю.Н. Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные. Указ. изд. – С. 65.
- ³²⁰ Виноградов, И.О творчество Дельвига / И.О. Виноградов // Дельвиг А. А. Полн. собр. стих. – Л., 1934. – С. 24.
- ³²¹ О рецепции Баратынского в критике и лирике символистов см.: Винокур, Г.О. Баратынский и символисты. Указ. изд. – С. 28 – 48; Крылов, В.Н. Боратынский в восприятии русских символистов // Уч. зап. Казан. гос. ун-та. Т. 139. – Казань, 2000. – С. 77–85; Гельфонд, М.М. Лирика Боратынского в восприятии символистов / М.М. Гельфонд // Купреяновские чтения. – Иваново: ИвГУ, 2005.
- ³²² Лавров, А.В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского. Указ. изд. – С. 194 – 226.
- ³²³ Пример одной такой игры – сочинения сонетов на заданные рифмы приводит в названной статье А.В. Лавров.
- ³²⁴ Лавров, А.В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского. Указ. изд. – С. 205.
- ³²⁵ Колобаева, Л. Русский символизм. Указ. изд. – С. 21.
- ³²⁶ Лавров, А.В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского. Указ. изд. – С. 214.

³²⁷ См. об этом: Проскурина, В. "Cor Ardens": смысл заглавия и эзотерическая традиция / В. Проскурина // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 51. – С. 197.

³²⁸ Лавров, А.В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского. Указ. изд. – С. 200.

³²⁹ Там же. – С. 200.

³³⁰ Примечательно, что в цикле «Гимны» Верховский повторяет строфические эксперименты Вяч. Иванова («Песни Дафниса»).

³³¹ Песков, А.М. Идиллия / А.М. Песков // Литературная учеба. – 1985. – № 2. – С. 224.

³³² Гумилев, Н.С. Письма о русской поэзии. Указ изд. – С. 114.

³³³ Колобаева, Л.А. Русский символизм. Указ. изд. – С. 227 – 228.

³³⁴ Лавров, А.В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского. Указ. изд. С. 194, 196, 199.

³³⁵ Ю. Н. Верховский в газете «Свободная Пермь» (вступительная статья и подготовка текста С.А. Звоновой и Т.Н. Фоминых). Указ. изд. – С. 68.

³³⁶ В «Другу» различимы также горацианские мотивы. В оде «К кораблю Вергилия» Гораций выражает надежду на то, что его друг Вергилий достигнет берега Аттики невредимым. Верховский надеется, что ладья друга благополучно достигнет пристани. Ср. также восходящую к Горацию традицию стихотворного обращения к друзьям-поэтам. Верховский-комментатор специально исследовал горацианские мотивы в поэзии Дельвига. См.: Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные. Указ. изд. – С. 61, 63, 78, 79, 92, 93.

³³⁷ Тахо-Годи, Е. «Остается исследовать источники воли и природу жажды» (О «Римских сонетах» Вячеслава Иванова) / Е. Тахо-Годи // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. – М., 2002. – С. 61, 69.

³³⁸ Альтман, М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / М.С. Альтман. – СПб., 1995. – С. 68.

-
- ³³⁹ Ю. Н. Верховский в газете «Свободная Пермь» (вступительная статья и подготовка текста С.А. Звоновой и Т.Н. Фоминых). Указ. изд. – С. 69.
- ³⁴⁰ Верховский, Ю.Н. Созвездие / Ю.Н. Верховский // Литературная мысль. Альманах. – 1922. – № 1.
- ³⁴¹ Верховский, Ю.Н. Восхождение (К поэтике Александра Блока) Указ. изд. – С. 208.
- ³⁴² Стихотворение цит. по: Орлов, В. Примечания // Блок, А.А. Собр. соч. в 8 т. Т. 3. – М. – Л., 1960.– С. 546 – 547. См. также: Гельперин, Ю.М. Блок в поэзии его современников / Ю.М. Гельперин // Александр Блок. Новые материалы и исследования.– М.: Наука, 1982. – С. 552. (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3).
- ³⁴³ См. об этом подробнее: Верховский, Ю.Н. В память Александра Блока. Указ. изд. – С. 251 – 252.
- ³⁴⁴ Авраменко, А.П. А. Блок и русские поэты XIX века / А.П. Авраменко. – М., 1990. – С. 100.
- ³⁴⁵ «Несмотря на все, жить прекрасно...» (Письма А.А. Блока к Ю.Н. Верховскому). Указ. изд. – С. 122 – 123.
- ³⁴⁶ Блок, А.А. Юрию Верховскому (сентябрь 1910). Указ. изд. – С. 371.
- ³⁴⁷ Верховский, Ю.Н. В память Александра Блока. Указ. изд. – С. 252.
- ³⁴⁸ Верховский, Ю.Н. Восхождение (К поэтике Александра Блока). Указ. изд. – С. 170.
- ³⁴⁹ Там же. – С. 170.
- ³⁵⁰ Гельперин, Ю.М. Блок в поэзии его современников. Указ. изд.– С. 576.
- ³⁵¹ Верховский, Ю.Н. Восхождение (К поэтике Александра Блока). Указ. изд. – С. 209.
- ³⁵² Кормилов, С.И. Зачем изучать второстепенных критиков и филологов / С.И. Кормилов. – Забытые и «второстепенные» критики и филологи XIX – XX веков. Материалы научной конференции «Пятое Майминские Чтения» 14 – 17 ноября 2004 г. – Псков, 2005. – С. 8.
- ³⁵³ Там же. – С.8.

БИБЛИОГРАФИЯ

Филологические труды и поэтические сборники Ю. Н. Верховского:

1. Верховский, Ю.Н. Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные / Ю.Н. Верховский. – Пт., 1922.
2. Верховский, Ю.Н. В память Александра Блока / Ю.Н. Верховский – публикация, вступ. статья и прим. В. Орлова // Дружба народов. – 1980. – № 11. – С. 249 – 260.
3. Верховский, Ю.Н. Восхождение (К поэтике Александра Блока) // Об Александре Блоке. – П., 1921. – С. 100 – 209.
4. Верховский, Ю.Н. Вступительная статья / Ю.Н. Верховский // Поэты Пушкинской поры: сб-к стихов / под редакцией Ю.Н. Верховского. – М., 1919.
5. Верховский, Ю.Н. Е.А. Боратынский. Материалы к его биографии. Из Татевского архива Рачинских / Ю.Н. Верховский. – Пт., 1916.
6. Верховский, Ю.Н. О поэтах и стихах. Классический символизм / Ю.Н. Верховский // Летопись дома литераторов. – 1922. – № 8 – 9. – С. 6 – 8.
7. Верховский, Ю.Н. О символизме Боратынского. Письмо к Вячеславу Иванову по поводу его «Мыслей о Символизме». / Ю.Н. Верховский // Труды и дни. – 1912. – № 3. – С. 1 – 9.
8. Верховский, Ю.Н. Путь поэта / Ю.Н. Верховский // Современная литература. Сб-к статей. – Л.: Мысль, 1925. – С. 93 – 143.
9. Верховский, Ю.Н. Разные стихотворения / Ю.Н. Верховский. – М., 1908.
10. Верховский, Ю.Н. Созвездие / Ю.Н. Верховский // Литературная мысль. Альманах. – 1922. – № 1.
11. Верховский, Ю.Н. Солнце в заточении / Ю.Н. Верховский. – Пт., 1922.
12. Верховский, Ю.Н. Стихотворения. Т. 1. Сельские эпиграммы. Идилии. Элегии / Ю.Н. Верховский. – М., 1917.

Литература по теме исследования:

13. «Несмотря на все, жить прекрасно...» (Письма А.А. Блока к Ю.Н. Верховскому). Публикация К.Н. Суворовой // Встречи с прошлым. Вып. 4. – М., 1982. – С. 119 – 125.
14. Абашев, В.В. Ф. И. Тютчев в художественном сознании А. А. Блока и В. Я. Брюсова. Автореферат диссертации ... учен. ст. к. филол. н. / В.В. Абашев. – М., 1986. – 21 с.
15. Абашев, В.В. Художественный опыт Ф.И. Тютчева и русский символизм / В.В. Абашев // Проблемы типологии литературного процесса. – Пермь, 1992. – С. 84 – 95.
16. Абашева, Д.В. Мотив молодечества в лирике Н. М. Языкова / Д.В. Абашева // Русская речь. – 2003. – Март – апрель (№ 2). – С. 11 – 16.
17. Аверинцев, С.С. Вяч. Иванов и русская литературная традиция / С.С. Аверинцев // Связь времен: проблема преемственности в русской литературе к. XIX – нач. XX века. – М.: Наследие, 1992. – С. 298 – 312.
18. Авраменко, А.П. А. Блок и русские поэты XIX века / А.П. Авраменко. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 248 с.
19. Айхенвальд, Ю. Силуэты русских писателей. В 2 т. Т. 1. / Ю. Айхенвальд. – М., 1998. – 304 с.
20. Алексеева, Л.Ф. Блок и русская поэзия 1910 – 1920-х гг. / Л.Ф. Алексеева. – М., 1996. – 110 с.
21. Альтман, М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / М.С. Альтман. – СПб.: ИНАпресс, 1995. – 366 с.
22. Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. – М.: Советский писатель, 1988. – 832 с.
23. Анненский, И.Ф. О современном лиризме / И.Ф. Анненский // Анненский, И.Ф. Книги отражений / И.Ф. Анненский. – М.: Наука, 1979. – С. 328 – 382.
24. Асоян, А.Орфическая тема в культуре серебряного века / А. Асоян // Вопросы литературы. – 2005. – июль – август (№ 4). – С. 41 – 66.

25. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В трех томах. Т. 1 / А.Н. Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995. – 411 с.
26. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. / М.М. Бахтин. – М., 1975. – 502 с.
27. Белый, А. Начало века. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 2. / А. Белый. Текста и comment. А. Лаврова. – М.: Худож. лит., 1990. – 487 с.
28. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
29. Бердников, Л.И. Счастливый Феникс. Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII – начала XIX века / Л. И. Бердников. – СПб., 1997.
30. Бехер, И. Философия сонета, или малое наставление по сонету / И. Бехер // Бехер, И. Любовь моя, поэзия / И. Бехер. – М., 1969. – С. 436 – 462.
31. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем / Г. Бидерманн. Общ. ред. и предисл. Свенцицкой И.С. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
32. Благой, Д.Д. Жизнь и творчество Тютчева. / Д.Д. Благой // Тютчев, Ф.И. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Т. 1. / Ф.И. Тютчев. – М.: Изд. центр Терра, 1994. – С. 7 – 66.
33. Благой, Д.Д. Тютчев и Вяземский / Д. Благой // Благой, Д.Д. От Кантемира до наших дней. Т. 1. / Д.Д. Благой. – М., 1972. – С. 387 – 417.
34. Благой, Д.Д. Творческий путь Пушкина: 1813 – 1826 / Д.Д. Благой. – М.: Изд-во АН СССР, 1950. – 580 с.
35. Блок, А.А. Дневник / А.А. Блок. Подготовка текста, вступ. ст. и прим. А.Л. Гришунина. – М.: Сов. Россия, 1989. – 508 с.
36. Блок, А.А. Собр. соч. в 8 томах. Т. 8. / А.А. Блок. Под общ. ред. В.Н. Орлова (и др.) – М. – Л.: Гослитиздат, 1963. – 771 с.
37. Богомолов, Н.А. В зеркале «серебряного века»: о русской поэзии нач. XX века. – М.: О-во Знание РСФСР, 1990. – 39 с.

38. Богомолов, Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания / Н.А. Богомолов. – Томск: Водолей, 1999. – 640 с.
39. Богомолов, Н.А., Малмстад, Джон. Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. / Н.А. Богомолов, Джон. Э. Малмстад. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 320 с.
40. Бочаров, С.Г. Два поэта мысли / С.Г. Бочаров // Баратынский, Е.А. Поэзия. Проза. Тютчев, Ф.И. Поэзия. Публицистика / Е.А. Баратынский, Ф.И. Тютчев. Сост. С.Г. Бочаров. – М., 2001. – С. 5 – 21.
41. Брюсов, В.Я. Александр Блок / В.Я. Брюсов // Брюсов В.Я. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. / В.Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1987. – С. 410 – 411.
42. Брюсов, В.Я. Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества / В.Я. Брюсов. // Брюсов, В.Я. Сочинения. В 2 т. Т. 2. / В.Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1987. – С. 217 – 233.
43. Бухмайер, К.Н. М. Языков / К.Н. Бухмайер // Языков, Н.М. Полн. собр. стих. / Н.М. Языков. – М. – Л., 1964. – С. 5 – 52.
44. Быстров, В.Н. Верховский Юрий Никандрович / В.Н. Быстров // Русская литература XX века. прозаики, поэты, драматурги: био.-библ. словарь. В 3 т. Т. 1. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – С. 372 – 374.
45. Вацуро, В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа» / В.Э. Вацуро. – СПб.: Наука, 1993. – 238 с.
46. Вацуро, В.Э. Русская идиллия в эпоху Романтизма / В.Э. Вацуро // Русский романтизм. Л., 1978. – С. 118 – 138.
47. Вацуро, В.Э. Русский спиритуалистический сонет романтической эпохи (из сонетного творчества И. И. Козлова) / В.Э. Вацуро // Звезда. – 2000. – № 11. – С. 150 – 154.
48. Вейдле, В.В. Воспоминания / В.В. Вейдле. Публикация и комментарии И. Доронченкова // Диаспора: новые материалы. Вып. 3. – СПб., 2002. – С. 7 – 159.
49. Вейдле, В.В. Петербургская поэтика / В.В. Вейдле // Вейдле В. В. Умирание искусства / В.В. Вейдле. – М., 2001. – С. 308 – 321.

50. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский – М.: Высш. шк., 1989. – 404 с.
51. Веселовский, А.Н. Петrarca в поэтической исповеди «Canzoniere» / А.Н. Веселовский // Веселовский А.Н. Избранные статьи. М.: ГИХЛ, 1939.
52. Виноградов, И. О творчестве Дельвига / И. Виноградов // Дельвиг А. А. Полн. собр. стих / А.А. Дельвиг. – Л., 1934. – С. 5 – 41.
53. Винокур, Г.О. Баратынский и символисты. Републикация / Г.О. Винокур, подг. и прим. С.Г. Бочарова // К 200-летию Боратынского. – М., 2002. – С. 28 – 48.
54. Винокур, Г.О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. – М., 1997. – 174 с.
55. Гальцева, Р. Об умирании искусства / Р. Гальцева // Новый мир. – 1996. – № 10.
56. Гаспаров, М.Л. Избранные труды. В 2 т. Т. 1. О поэтах / М.Л. Гаспаров. – М., 1997. – 601 с.
57. Гаспаров, М.Л. Избранные труды. В 2 т. Т. 2. О стихах / М.Л. Гаспаров. – М., 1997. – 501 с.
58. Гаспаров, М.Л. Лекции Вяч. Иванова о стихе в поэтической академии 1909 г. / М.Л. Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 10. – С. 89 – 105.
59. Гаспаров, М.Л. Об античной поэзии. Поэты. Поэтика. Риторика. / М.Л. Гаспаров. – СПб.: Азбука, 2000. – 477 с.
60. Гаспаров, М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях: учеб. пособ. для вузов. / М.Л. Гаспаров. – М.: Высш. шк., 1993 – 272 с.
61. Гаспаров, М.Л. Стих начала XX в.: строфическая традиция и эксперимент / М.Л. Гаспаров // Связь времен: проблема преемственности в русской литературе к. XIX – нач. XX века. – М.: Наследие, 1992. – С. 348 – 375.
62. Гельперин, Ю.М. Блок в поэзии его современников / Ю.М. Гельперин // Александр Блок. Новые материалы и исследования (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3). – М.: Наука, 1982. – С. 541 – 597.

63. Гельперин, Ю.М. К вопросу о «неоклассицизме» в русской поэзии начала XX века / Ю.М. Гельперин // Материалы XXVI научной студенческой конференции. – Тарту: Тартуский университет, 1971. – С. 60.
64. Гельперин, Ю.М. Верховский Юрий Никандрович / Ю.М. Гельперин // Русские писатели. 1800 – 1917. Биогр. – ист. словарь. Т. 1. А – Г. – М., 1989. – С. 431 – 432.
65. Гельфонд, М.М. Традиция Боратынского в лирике XX века. Автореферат диссертации ... учен. ст. к. филол. н. / М.М. Гельфонд. – Нижний Новгород, 2004. – 26 с.
66. Гельфонд, М.М. Лирика Боратынского в восприятии символистов / М.М. Гельфонд // Купреяновские чтения – Иваново: ИвГУ, 2005.
67. Гиршман, М., Кормачев, В. «День и ночь» Тютчева / М. Гиршман, В, Кормачев // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1973. – Т. 32 – Вып. 6. – С. 494 – 503.
68. Гиршман, М.М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева: учеб. пособие для пед. ин-тов / М.М. Гиршман. – М., 1981. – 111 с.
69. Гиршман, М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учеб. пособие / М.М. Гиршман. – М., 1991. – 159 с.
70. Горбачев, А.М. Неоклассический стиль лирики В.Ф. Ходасевича 1918 – 1927 гг. Автореферат диссертации ... учен. ст. к. филол. н. / А.М. Горбачев. – Ставрополь, 2004. – 24 с.
71. Грачева, А.М. О типах стилизации в русской литературе начала XX века / А.М. Грачева // Жанр и стиль литературного произведения: межвузовский сборник научных трудов. – Йошкар-Ола, 1994.– С. 92 – 102.
72. Грек, А. Г. Тютчевские мотивы в творчестве Вяч. Иванова / А.Г. Грек // Русская речь. – 2003. – № 6. – С. 28 – 34.
73. Гуковский, Г.А. Элегия в XVIII веке / Г.А. Гуковский // Гуковский, Г.А. Русская поэзия XVIII века / Г.А. Гуковский. – Л., 1927. – С. 48 – 103.

74. Гумилев, Н.С. Письма о русской поэзии. / Н.С. Гумилев. Сост. Г.М. Фриндлер (при участии Р.Д. Тименчика). – М., 1990. – 383 с.
75. Дживелегов, А.К. Ренессансная поэзия в переводах Ю. Н Верховского / А.К. Дживелегов // Поэты Возрождения. – М., 1948.
76. Долгополов, Л.К. Александр Блок. Личность и творчество / Л.К. Долгополов. – Л.: Наука, 1980. – 225 с.
77. Долгополов, Л.К. Проблема личности и «водоворот истории» (Александр Блок и Тютчев) / Л.К. Долгополов // Долгополов, Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века / Л.К. Долгополов. – Л., 1985. – С. 116 – 150.
78. Ермилова, Е.В. Теория и образный мир русского символизма / Е.В. Ермилова. – М., 1989. – 174 с.
79. Ермилова, Е.В. Традиции в лирической поэзии / Е.В. Ермилова // Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. – М.: Наследие, 2001. – С. 25 – 41.
80. Жирмунский, В.М. Теория стиха / В.М. Жирмунский. – Л., 1975. – 664 с.
81. Забытые и «второстепенные» критики и филологи XIX – XX веков. Материалы научной конференции «Пятые Майминские Чтения» 14 – 17 ноября 2004 г. – Псков, 2005. – 267 с.
82. Зверягина, Е. Философская природа символов Ф. И. Тютчева и русский символизм к. XIX – н. XX вв. / Е. Зверягина // Вестн. Хакас. ун-та им. Катанова. – Сер. 5. Литературоведение, языкознание. – 1998. – Вып. 5. – С. 6 – 8.
83. Зубков, В.А. Русский поэтический текст: анализ и сопоставление: учеб.-метод. пособие: виды и техника разбора, новое об извес. стихотворениях, материалы к уроку / В.А. Зубков. – Пермь: Кн. мир, 2005. – 158 с.
84. Иванов, Вяч. Лики и личины России. Эстетика и литературная теория / Вяч. Иванов. – М., 1995. – 669 с.
85. Иванов, Вяч. И. Заветы символизма / Вяч. И. Иванов // Иванов, Вяч. И. Родное и вселенское. – М., 1994. – С. 180 – 190.

86. Иванов, Вяч. И. Мысли о символизме / Вяч. И. Иванов // Иванов, Вяч. И. Родное и вселенское. – М., 1994. – С. 191 – 196.
87. Иванов, Вс. Н. «Минуты роковые»: повествование о времени и о себе / Вс. Н. Иванов // Дальний Восток. – 1993. – № 10. – С. 106 – 107; № 11 – 12. – С. 57 – 60.
88. Иванов-Разумник. Старинное (Поэзия Юрия Верховского) / Иванов-Разумник // Заветы. – 1914. – № 2. – С. 47 – 51.
89. Известия Императорской Академии наук. VI Серия. – 1908. – № 5. – С. 415 – 419; 1908. – № 16. – С. 1202 – 1210.
90. Касаткина, В.Н. Поэзия Ф.И. Тютчева. / В.Н. Касаткина. – М., 1978. – 176 с.
91. Кельнер, В.Е., Новикова, О.П. Инскрипты литераторов и литературоведов в фондах Российской национальной библиотеки / В.Е. Кельнер, О.П. Новикова // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 4 (74). – С. 599 – 625.
92. Кибальник, С.А. Венок русским каменам / С.А. Кибальник // Венок русским каменам. Антологические стихотворения русских поэтов. – СПб.: Наука, 1993. – С. 3 – 23.
93. Клинг, О.А. Брюсов: через эксперимент к «неоклассике» / О.А. Клинг // Связь времен: проблема преемственности в русской литературе к. XIX – нач. XX века. – М., 1992. – С. 264 – 280.
94. Клягина, М.Е. Проза Ф. Сологуба глазами Андрея Белого / М.Е. Клягина // Русская речь. – 1997. – № 6. – С. 15 – 20.
95. Кожинов, В.В. Тютчев / В.В. Кожинов. – М., 1988. – 495 с.
96. Колобаева, Л.А. Русский символизм / Л.А. Колобаева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 296 с.
97. Корман, Б.О. Лирика Некрасова / Б.О. Корман. – Ижевск: Удмуртия, 1978. – 300 с.
98. Коровин, В.И. Поэты пушкинской поры / В.И. Коровин. – М., 1980 – 160 с.
99. Красноперов, Д.А. Поэты звали его «профессор», а мужи науки – «поэт» / Д.А. Красноперов // Вечерняя Пермь. – 1998. – 3 марта. – С. 4.

100. Крылов, В.Н. Боратынский в восприятии русских символистов / В.Н. Крылов // Уч. зап. Казан. гос. ун-та. Т. 139. – Казань, 2000. – С. 77 – 85.
101. Курганов, Е. Бродский и искусство элегии / Е. Курганов // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб., 1998. – С. 166 – 185.
102. Лавров, А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность / А.В. Лавров. – М., 1995. – 336 с.
103. Лавров, А.В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского / А.В. Лавров // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9 – 11 сентября 2001 г. Томск. – М., 2003. – С. 195 – 219.
104. Лебедев, Е.Н. Тризна. Книга о Е. Боратынском / Е.Н. Лебедев. – М., 1985. – 301 с.
105. Летопись жизни и творчества Е.А. Баратынского. 1800 – 1844 / сост-ль А.М. Песков. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 496 с.
106. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – 792 с.
107. Литературная энциклопедия. – М.: Изд. Ком. акад., 1939. – Т. 11. – 824 стл.
108. Литературный энциклопедический словарь / под. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
109. Лихачев, Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 30 – 46.
110. Лихачев, Д.С. Шахматов-текстолог / Д.С. Лихачев // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка, 1964. – Т. 23. – Вып. 6. – С. 481 – 486.
111. Лотман, Ю.М. Лекции по структуральной поэтике / М.Ю. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 17 – 263.

112. Лотман, Ю.М. Литература и мифология / М.Ю. Лотман, З.Г. Минц // Ученые записки. Тартуский университет. – Вып. 546: Труды по знаковым системам. – 1981. – № 13. – С. 35 – 55.
113. Лотман, Ю.М. Миф – имя – культура / М.Ю. Лотман, Б.А. Успенский // Ученые записки. Тартуский университет. – Вып. 308: Труды по знаковым системам. – 1973. – № 6. – С. 282 – 303.
114. Лукницкий, П.Н. Acumiana: Встречи Анной Ахматовой. Т. 1: 1924 – 25 гг. / П.Н. Лукницкий. – Paris, 1991. – 346 с.
115. Ляпушкина, Е.И. Идиллические мотивы в русской лирике начала века и роман И. А. Гончарова «Обломов» / Е.И. Ляпушкина // От Пушкина до Белого: Проблемы поэтики русского реализма. – СПб., 1992. – С. 102 – 118.
116. Магомедова, Д.М. Комментируя Блока. / Д.М. Магомедова. – М.: РГГУ, 2004. – 111 с.
117. Маймин, Е.А. Афанасий Афанасьевич Фет / Е.А. Маймин – М., 1982. – 159 с.
118. Маймин, Е.А. Русская философская поэзия. Поэты любомудры, А.С. Пушкин, Ф.И. Тютчев / Е.А. Маймин. – М.: Наука, 1976. – 190 с.
119. Маймин, Е.А., Слинина, Э.В. Теория и практика литературного анализа: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» / Е.А. Маймин, Э.В. Слинина. – М., 1984. – 160 с.
120. Маковский, С.К. На Парнасе серебряного века / С.К. Маковский. – М., 2000. – 400 с.
121. Максимов, Д.Е. Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока / Д.Е. Максимов // Максимов Д.Е. Поэзия и проза Александра Блока / Д.Е. Максимов. – М., 1981. – С. 6 – 152.
122. Максимов, Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. Предварительные замечания / Д.Е. Максимов // Максимов, Д.Е. Русские поэты начала века / Д.Е. Максимов. – Л.: Советский писатель, 1986. – С. 199 – 239.
123. Малышева, И.В. Потаенные тетради Пушкинской поры в Перми / И.В. Малышева // Литература и фольклор Урала. – Пермь, 1979. – С. 46 – 65.

124. Марченко, А. Пушкин. «Осень». Опыт медленного чтения / А. Марченко // Литературная учеба. – 2002. – № 4. – С. 156 – 179.
125. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. 2-е издание, репринтное / Е.М. Мелетинский. – М., 1995. – 408 с.
126. Мифология: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 736 с.
127. Минц, З.Г. Поэтика Александра Блока / З.Г. Минц. – СПб., 1999. – 727 с.
128. Мстиславская, Е.П. Последний сборник Н.С. Гумилева «Огненный столп» (к проблеме содержательной целостности) / Е.П. Мстиславская // Гумилевские чтения. Материалы международной конференции филологов-славистов 15 – 17 апреля 1996 г. – СПб., 1996. – С. 179 – 184.
129. Muравьев, B. «Все здесь очень были бы рады Вас видеть» / B. Muравьев // Памятники Отечества: «Мураново» (№ 58) – M., 2003. – С. 117 – 120.
130. Muравьев, B. «Истинный поэт» / B. Muравьев // Поэзия, 1985. – M., 1985. – С. 143.
131. Н.С. Гумилев: pro et contra: Личность и творчество Н. Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология / Сост., вступ. ст. и прим. Ю.В. Зобнина. – СПб.: РХГУ, 1995. – 672 с.
132. Недоброво, Н.В. Общество ревнителей художественного слова в Петербурге / Н.В. Недоброво // Труды и дни. – 1912. – № 2 (Март – Апрель). – С. 24.
133. Недошивин, Вяч. Петербург Анны Ахматовой / Вяч. Недошивин // Недошивин, Вяч. Прогулки по серебряному веку: дома и судьбы / Вяч. Недошивин. – СПб.: Литера, 2005. – 447 с.
134. Неженец, Н.И. Русские символисты / Н.И. Неженец. – М.: Знание, 1992. – 64 с.
135. Неизданный Брюсов. Письма к А.И. Тинякову (1905 – 1910 гг.) и Ю.Н. Верховскому (1906 г.) // Новый журн. = New rev. – Нью-Йорк, 2000. – Кн. 220. – С. 188 – 197.

136. Новиков, Вл. И. Филологический роман. Старый новый жанр / Вл. И. Новиков // Новый мир. – № 10. – 1999. – С. 193 – 206.
137. Новикова, Т.П. Чудо-птицы В.М. Васнецова в лирике А.А. Блока / Т.П. Новикова // Новикова, Т.П. Изобразительное искусство в раннем творчестве Александра Блока / Т.П. Новикова. – М: Изд-во МГУ, 1993. – С. 7 – 19.
138. Орлов, В.Н. Гамаюн: Жизнь Александра Блока / В.Н. Орлов. – М., 1981. – 719 с.
139. Орлова, Е.И. Литературная судьба Н. В. Недоброво / Е.И. Орлова. – Томск – М.: Водолей Publishers, 2004. – 320 с.
140. Осипова, Н.О. Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии серебряного века / Н.О. Осипова. – Киров: ВГПУ, 2000. – 272 с.
141. Осповат, А. Тютчев и символизм / А. Осповат // Материалы Международного семинара, организованного Центром литературоведческих исследований и Центром славистики. 11—14 мая 2003 г. – Иерусалим, 2003.
142. Пайман, А. История русского символизма / А. Пайман. Пер. с англ. В.В. Исаакович. – М.: Республика, 2000. – 415 с.
143. Пастораль – Идиллия – Утопия: Сборник научных трудов. – М., 2002. – 162 с.
144. Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем. – М., 1999. – 144 с.
145. Пастораль в театре и театральность в пасторали. Материалы четвертого Всерос. науч. спецсеминара «Литература в системе культуры» – М., 2001. – 172 с.
146. Пашкуров, А.Н. Эволюция жанра идиллии в поэзии М. Н. Муравьева / А.Н. Пашкуров // Филологические науки. – 1999. – № 6. – С. 87 – 93.
147. Песков, А. М. Идиллия / А. М. Песков. // Литературная учеба. – 1985. – №2. – С. 224 – 227.
148. Петрицкий, В.А. А.М. Ремизов – корреспондент Н.О. Лосского и Ю.Н. Верховского (штрихи культурной жизни России начала XX века) / В.А. Петрицкий // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. – СПб., 1994. – С. 248 – 252.

149. Письма Ю.Н. Верховского к Ф. Сологубу и Ан. Чеботаревской (публикация Т.В. Мисникевич) // Русская литература. – 2003. – № 2. – С. 121 – 140.
150. Полушин, В.Л. Рыцарь русского ренессанса. Размышления о жизни и творчестве / В.Л. Полушин // Гумилев, Н.С. В огненном столпе. – М., 1991. – С. 5 – 50.
151. Поэты французского Возрождения. Антология. Редакция и вступительная статья В.М. Блюменфельда – Л.: ГИХЛ, 1938. – 302 с.
152. Проскурина, В. «Cor Ardens»: смысл заглавия и эзотерическая традиция / В. Проскурина // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 51. – С. 196 – 213.
153. Ранчин, А. Роль традиции в литературном процессе / А. Ранчин // Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. – М.: Наследие, 2001. – С. 9 – 25.
154. Робинсон, М.А. А. А. Шахматов и молодые ученые / М.А. Робинсон // Русская речь, 1989. – № 5. – С. 86 – 92.
155. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 2001. – 960 с. Книга 2. ИМЛИ РАН – М.: Наследие, 2003. – 768 с.
156. Русская художественная летопись. – 1912 – № 3 (Февраль). – С. 40 – 41.
157. Саськова, Т.В. Ницшеанская традиция в пасторалистике русского символизма / Т.В. Саськова. // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы первых Андреевских чтений. – Сб. научн. ст. – М., 2003. – С. 64 – 69.
158. Серебряный век в России. Избранные страницы. – М.: Радикс, 1993. – 340 с.
159. Словарь литературоведческих терминов / ред. – сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 500 с.
160. Смирнов, И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И.П. Смирнов // Смирнов, И.П. Смысл как таковой / И.П. Смирнов. – Спб.: Академический проект, 2001. – С. 15 – 224.
161. Совалин, В.С. Послесловие / В.С. Совалин // Русский сонет: XVIII – начала XX века. – М., 1983. – С. 493 – 494.

162. Созина, Е. Зеркальная символика как явление стиля русской поэзии рубежа веков / Е. Созина. // XX век: Литература, стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900-1950). – Екатеринбург: Уральский университет, 1998.
163. Спивак, Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Р.С. Спивак. – Красноярск, 1985. – 140 с.
164. Спивак, Р.С. Русская философская лирика 1910-х годов (И. Бунин, А, Блок, В. Маяковский). Автореферат диссертации ... учен. ст. д. филол. н. / Р.С. Спивак. – Екатеринбург, 1992. – 34 с.
165. Стабровский, А.С. Верховский Юрий Никандрович / А.С. Стабровский // Профессора Пермского государственного университета. – Пермь.: Изд-во Перм. ун-та, 2001. – С. 25.
166. Стеллиферовский, П.А. Евгений Абрамович Баратынский / П.А. Стеллиферовский. – М., 1988. – 206 с.
167. Сугай, Л. Канон сонета и три символа христианской веры / Л. Сугай // Литературная учеба. – 1998. – Март – апрель. – С. 146 – 154.
168. Тахо-Годи, Е. «Остается исследовать источники воли и природу жажды» (О «Римских сонетах» Вячеслава Иванова) / Е. Тахо-Годи. // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. – М., 2002. – С. 60 – 70.
169. Творческие методы и литературные направления: сб. ст. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 203 с.
170. Тимофеева, В.В. Поэтические течения в русской поэзии 1910-х годов. Поэзия акмеизма и футуризма. Н.С. Гумилев. А.А. Ахматова. О.Э. Мандельштам. В. Хлебников / В.В. Тимофеева // История русской поэзии. В 2 т. Т. 2. – Л.: Наука, 1969. – С. 370 – 399.
171. Топер, П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения / П.М. Топер. – М.: Наледие, 2006. – 254 с.
172. Трофимов, И.Т. Ю. Н. Верховский / И.Т. Трофимов // Писатели Смоленщины. – Смоленск: Смоленское книжн. изд-во, 1959. – С. 53 – 59.

173. Федотов, О.И. Основы русского стихосложения / О.И. Федотов. – М., 1997. – 335 с.
174. Фоменко, И.В. Об анализе лирического цикла (на примере стихов Б. Пастернака «Петербург») / И.В. Фоменко // Принципы анализа литературного произведения. Под ред. П. А. Николаева и А. Я. Эсалнек. – М., 1984. – С.171 – 179.
175. Фризман, Л.Г. Творческий путь Баратынского / Л.Г. Фризман. – М., 1966. – 142 с.
176. Фризман, Л.Г. Два века русской элегии / Л.Г. Фризман // Русская элегия XVIII – начала XX века: сборник. – Л., 1991. – С. 5 – 48.
177. Хан, Е.И. К вопросу о жанрах лирики Н. М. Языкова / Е.И. Хан // Вест. Моск. ун-та. – Сер 9. Филология. – 1979. – № 5. – С. 31 – 38.
178. Ханцен-Леве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханцен-Леве. Пер. с нем. М. Ю. Некрасова. – СПб., Академический проект, 2003. – 816 с.
179. Ханцен-Леве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. / А. Ханцен-Леве.– СПб., Академический проект, 1999. – 512 с.
180. Хмельницкая, Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония. / Т. Хмельницкая. // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 103 – 130.
181. Ходанен, Л.А. Идиллия А. А. Дельвига «изобретение ваяния» и «скульптурный миф» в творчестве русских романтиков / Л.А. Ходанен // Русская словесность. – 2000. – № 6. – С. 2 – 9.
182. Ходасевич, Вл. Колеблемый треножник. Избранное / Вл. Ходасевич. – М., 1991. – 683 с.
183. Чулков, Г.И. Современники / Г.И. Чулков // Чулков, Г.И. Валтасарово царство / Г. И. Чулков. – М., 1998. – С. 503 – 510.

184. Чумаков, Ю.Н. Жанровая структура «Осени» / Ю.Н. Чумаков. // Чумаков, Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина / Ю.Н. Чумаков – СПб., 1999. – С. 222–345.
185. Чумаков, Ю.Н. «Младенчество» Вячеслава Иванова как роман в стихах / Ю.Н. Чумаков // Эстетический дискурс: семио-эстетические исследования в области литературы: Межвузовский сборник научных трудов. – Новосибирск, 1991. – С. 115 – 124.
186. Шаповалов, М. Тютчев и Вяземский / М. Шаповалов // Москва. – 2003. – № 12. – С. 186 – 190.
187. Шмаков, А.А., Шмакова, Т.А. Урал литературный: краткий биобиблиогр. словарь / А.А. Шмаков, Т.А. Шмакова – Челябинск, 1988. – 366 с.
188. Эйхенбаум, Б.М. Мелодика русского лирического стиха / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум, Б.М. О поэзии / Б.М. Эйхенбаум. – Л., 1969. – С. 237 – 510.
189. Эпштейн, М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / Н.М. Эпштейн. – М.: Высш. шк., 1990. – 303 с.
190. Эткинд, Е.Г. Сонеты Вячеслава Иванова / Е.Г. Эткинд // Эткинд, Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века / Е.Г. Эткинд. – СПб., 1995. – С. 149 – 167.