

Тартуский университет

Колледж иностранных языков и культур

Отделение славянской филологии

Кафедра русской литературы

ПОЭМА ЕЛЕНЫ ШВАРЦ “ХОМО МУСАГЕТ”: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

Бакалаврская работа

студентки отделения

славянской филологии

Александры Петровой

Научный руководитель –

доцент **Р.Г. Лейбов**

Тарту 2019

Оглавление

I. Введение.....	3
II. О “маленьких поэмах” Шварц: к истории жанра.....	14
III. Анализ поэмы “Хомо Мусагет”.....	17
IV. Заключение.....	52
V. Список использованной литературы.....	55
VI. Приложение: Елена Шварц. Хомо Мусагет.....	60
V. Резюме. Synopsis.....	67

ВВЕДЕНИЕ

Елена Шварц (1948-2010) принадлежит к поколению рожденных в конце или сразу после Второй мировой войны поэтов и писателей, которые уже с начала своей сознательной творческой деятельности выбрали путь неучастия в официальной литературной жизни СССР¹. Своеобразной межой между поколениями, а также выбором быть официальным автором или же писать в стол, не надеясь быть напечатанными при жизни на родине, стал 1968 год, вход советских войск в Прагу и “демонстрация семерых”.

Подобно ее ближайшим друзьям и единомышленникам, близким к ней по возрасту Виктору Кривулину и Сергею Стратановскому, Шварц выросла в Санкт-Петербурге/Ленинграде. Петербург, с его особой чувствительностью к разным стилям, с его географическим расположением — недалеко от политической границы страны и как бы на границе моря и суши, между Западом и Востоком Европы, с его открытостью другим культурам и, начиная уже с момента его образования, ориентированностью на заимствование стал для Елены Шварц своеобразным претекстом².

После окончания школы, хотя и не долго, Шварц вместе с Виктором Кривулиным и Сергеем Стратановским училась на филологическом факультете Ленинградского Университета [Стратановский], [Шварц 2000]. И несмотря на то, что не представляется возможным прочертить линию прямого влияния на Е.Ш. знакомого ей с юности³ преподавателя Дмитрия Евгеньевича Максимова⁴, известного своей требовательностью к фигуре поэта и творца в целом и заразной увлеченностью периодом Серебряного века, ученого “одной любви”, по выражению Ю.М. Лотмана [Лотман 1986:4], можно предположить, что он мог быть одним из источников ее интереса к поэзии начала XX столетия и, в частности, к символизму, значение

¹ Известны только две официальные публикации Е.Ш. до распада СССР, одна в журнале «Костер» (Л.). 1970. Июнь. № 6. С.62 (подп.: Е.Вензель) и вторая — в Tartu Riiklik Ülikool (Tartu). – 1973. 25 мая. Русская страница. № 5. С.1.

² Не раз Е.Ш. говорила, что не представляет себе, что могла бы родиться в каком-либо другом месте. Ср. "Да, я родилась в Ленинграде, и это мой город: я нигде больше не могла ни родиться, ни жить" [Шварц 1997: 200-215].

³ "С Дмитрием Евгеньевичем мы были знакомы с моих шестнадцати лет, пили с ним водку, он пугал меня смертной маской Андрея Белого, лежащей у него в углу в коробке из-под торта, показывал прекрасную коллекцию фотографий русских поэтов и называл меня гением" [Шварц 2000].

⁴ Дмитрий Евгеньевич Максимов (1904- 1987) — создатель научной школы по изучению русского символизма. Руководитель блоковских семинаров в ленинградских вузах, поэт, при жизни публиковавшийся только в "самиздате" и "тамиздате" под псевдонимом Иван Игнатов и Игнатий Карамов, современник поэтов Серебряного века, с некоторыми из которых он был лично знаком. Автор книг по истории русского романтизма и символизма.

которого для поэтики Шварц очевидно и уже отмечалось исследователями и критиками [Уланов 1999].⁵

В детстве Елена Шварц занималась в кружке юных прозаиков при Дворце пионеров [Шварц 2000] и, как и Сергей Стратановский, посещала занятия ЛИТО Натальи Грудониной [Шварц 2012], а позже ЛИТО Глеба Семенова⁶, где она познакомилась и подружилась с Виктором Кривулиным и другими поэтами, составившими ядро Второй культуры. Своим литературным формированием она, наверное, в еще большей степени обязана матери, Дине Шварц, заведующей литературной частью БДТ⁷. Оставив университет, Елена Шварц окончила заочное отделение Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, хотя знакомство с театральными жанрами, сценическая и закулисная жизнь театра были составляющей уже ее детства и взросления⁸, и театральность в большой степени организовывала впоследствии ее

⁵ Среди множества рефлексий по поводу символистских корней Шварц ср. также [Тон 1995]. За этим псевдонимом скрывался автор данной работы, решившийся на нее из раскаяния в написании полемической рецензии, задуманной когда-то как начало ряда высказываний о литературной жизни 90-х годов. Благодарю Р.Г. Лейбова за эту подаренную мне возможность "исправления ошибок" и заблуждений неокларизма.

⁶ Глеб Сергеевич Семенов (1918 — 1982) — поэт, руководитель литературных объединений молодых писателей, очень сильно повлиявший, прежде всего как личность, на многих петербургских (и отчасти московских) поэтов, ср.: "Я стал посещать литературное объединение при Союзе писателей, руководимое поэтом Глебом Сергеевичем Семеновым, которого я, как и многие другие, считаю своим учителем. Членами этого литературного объединения были те же Кривулин и Игнатова, а также Тамара Буковская, Михаил Гурвич (Яснов), Владимир Кривошеев, Борис Куприянов, Олег Охапкин, Татьяна Царькова, Петр Чейгин, Виктор Ширали и др." [Стратановский].

⁷ В Большом Драматическом Театре имени Г.А. Товстоногова Д.М. Шварц (1921-1998) проработала с 1956 по 1998 годы.

⁸ В воспоминаниях Е.Ш. о детстве [Шварц 2000], можно найти пересечения с некоторыми особенностями ее поэтики: Ср.: "я поняла, что лучшее в жизни — путешествие, но не просто путешествие, а <...> с тем, чтобы играть для других <...>". "Путешествие" (духовное, интеллектуальное) и "игра для других" (смена голосов, ролей в этом путешествии) прослеживаются во всем корпусе текстов Е.Ш. В том, что касается театральности и метаморфоз (смены масок и разоблачений), дистанцируюсь от вульгарного психоанализа и не пытаюсь дать психологическое объяснение мотивам метаморфоз Е.Ш. — краеугольному камню любой имажинации вообще, приведу лишь ее воспоминание об одной детской травме, по каким-то причинам навсегда оставившей отпечаток в сознании поэта: мать Е.Ш., рассказывая ей о Петре I, упомянула об убийстве им собственного сына, царевича Алексея, и экспрессивно проиллюстрировала это: "Она тянула и тянула неумолимо руки к моему горлу, и вдруг как будто бы превратилась из моей милой хорошенькой мамы в беспощадное чудовище. В это мгновение в голове моей пронеслась мысль, что все прежнее был обман, а вот теперь началось настоящее, и сейчас наступит ужасный конец, что все хорошее в мире только прикидывается таким, только притворяется. Я страшно завопила, в ужасе, в каком не была ни до этого, ни после. Она, смеясь, успокаивала меня, но я долго не могла прийти в себя, и не смогла забыть ужас мгновенной трансформации, и всегда подозревала, что подлинное лицо мира — жестокое, улыбающееся и царственное". "Чудовищность превращения" стала источником детского страха поэта(много позже создавшего образ Зверя-цветка) также и во время первого посещения театра, когда на спектакле «Аленький цветочек» Цветок вдруг превратился в Чудовище. см. «Первый раз в театре», там же.

тексты⁹. Это, в первую очередь, стихотворные циклы и поэма “Кинфия”, которые вошли в книгу “Mundusimagnalis: Книга ответвлений”. Главное свойство этой книги, по словам самого поэта, “загримированность, говорение из-под маски, переодетый (или перерожденный) автор” [Шварц 1996:108]. Однако и в других стихах, особенно в “маленьких поэмах”, можно проследить наличие нескольких голосов, смену их лирическим субъектом и присутствие стоящего как бы за кулисами автора. Даже метаморфозы, где “все превращается во все” [Шварц 1997b], тоже можно считать выражением театральности — это как бы сущностное переодевание, превращение более сложного типа. Например, мифологический персонаж, как сменяющий роли актер, переживая различные метаморфозы, остается все-таки самим собой [Голосовкер 1987:14] или почти самим собой (в том случае, когда смертные греческих мифов превращаются в богов и за этим следует их переименование) [Рабинович 2007:14]. Кстати, и само петербургское пространство надделено театральностью [Лотман 1984:30-45]¹⁰, безусловно, переживаемой и Еленой Шварц¹¹. Как известно, Петербург — город-утопия, изначально лишенный истории, создает исключительно богатую мифологию, связанную как с созданием города, так и с его географией и архитектурой. Призрачность и прозрачность — свойства этого пространства, населенного духами и привидениями, ассоциациями и культурными кодами, которые умножаются с невероятной быстротой. К середине XX века, времени рождения Елены Шварц, благодаря трагическому опыту Революции, советским репрессиям и Блокаде, эта память пополнилась страшными, монструозными и гротескными ответвлениями.

Во время двух первых десятилетий XX века Петербургское культурное пространство было отмечено высокой концентрацией и разнообразием театральной жизни. Д.С. Лихачев, вспоминая об интеллектуальной топографии города, среди множества действующих театров и кабаре упомянул и “театрик Голубой глаз”, где впервые появилась “Незнакомка” Блока. Еще раньше, в 1906 году, событием стала премьера пьесы “Балаганчик” с декорациями Н. Н. Сапунова и музыкой Михаила Кузмина. Спектакль был поставлен в театре В.Ф. Комиссаржевской Мейерхольдом, сыгравшим в ней Пьеро. В 1914 Мейерхольд показал “Балаганчик” и “Незнакомку” на сцене Тенишевского училища. Там же прозвучала поэма

⁹ Ср. воспоминания Сергея Стратановского в передаче Радио Свобода «Поэт золотого века», посвященной памяти Елены Шварц : "театрализация ей была очень свойственна. И себя она во многом театрализовала и пыталась создать образ некоего зверя-цветка. Там были и другие образы, не только этот... Это было свойственно и Блоку, и Ахматовой <...> это традиция, идущая из Серебряного века: как бы быть не просто так, а играть". <https://www.svoboda.org/a/1987645.html>

¹⁰ Ср. также: "Погода постоянно обращена к человеку. Она о нем помнит, создает ему настроение. Петербург кажется гигантской театральной сценой, «постановочным пространством» для самых больших исторических трагедий, а иногда и комедийных постановок" [Лихачев 2014:31-33]; Ср. также "Европейские путешественники, посещавшие Петербург в XVII и XIX веке, воспринимали этот город как гигантскую театрально-декорационную мастерскую. Их поражала атмосфера, <...> присущая театру эпохи классицизма. На этом театре русская история вот уже скоро как три века разыгрывает свою мистерию <...>" [Кривулин 1998:53].

¹¹ Ср.: "Во всем этом утопическом проекте, несомненно, есть нечто «понарошку», некоторая игрушечность и театральность. Этот необозримый мир мог сворачиваться и помещаться в волшебном коробке театра, даже кукольного театра. Городок в табакерке. Театр биографически был ее родной стихией. Кинфия, Лавиния, юродивая, цыганка, лиса, ворона — все это роли, сыгранные Еленой Шварц на сцене стихотворного слова" [Седакова 2010].

“Двенадцать” в исполнении Любви Менделеевой. Несмотря на сильное временное отстояние, в петербургско-ленинградском культурном контексте эти события ощущались как актуальные также и во второй половине XX века. Появление блоковских лирических драм, объединенных в трилогию общим размышлением о месте и назначении поэта,¹² повлияло на развитие театральной темы в петербургской поэзии и того направления символизма, которое в исследовательской литературе получило название гротескно-карнавализирующего [Ханзен-Леве 1993:29-53]. Правомочно предположить, учитывая важность фигуры Блока для Елены Шварц, что его драмы могли подтолкнуть к дальнейшему развитию и маскарадность, присущую ее поэтике.

Первые официальные публикации поэта, кроме уже указанных (см. сноску 1) в ленинградском журнале “Костер” и сборнике научной тартуской конференции, появляются в начале 70-х годов. Все они относятся к так называемой литературе “тамиздата”. Первые же официальные публикации на родине автора появляются только с начала перестройки, то есть, к тому времени, когда за границей Шварц была уже хорошо известным, постоянно печатающимся автором, а в узких литературных кругах Петербурга и Москвы бесспорной фигурой первого ряда.

Первый заграничный поэтический сборник Елены Шварц “Танцующий Давид” [Шварц 1985] вышел, однако, лишь в 1985 году, в США, благодаря содействию ее друга Юрия Кублановского. Это случилось за 4 года до выхода первой отечественной книги [Шварц 1989], автору которой было на тот момент уже более сорока лет.

Начиная с этой публикации, Шварц издавалась в России почти каждый год, максимум с промежутком в три года, и к концу своей преждевременно оборвавшейся жизни была автором 12 поэтических сборников, появившихся на родине, которая после многих лет замалчивания, наконец, признала ее и воздала ей должное. Впрочем, и здесь создалась парадоксальная ситуация. Шварц — автор весьма плодотворный, а ее первые опубликованные в СССР и потом в России книги содержали тексты двадцатилетней и десятилетней давности, хотя благодаря распространителям самиздата, уже с конца 60-х годов многие читатели были знакомы со стихами Шварц, вышедшими за пределы круга друзей-поэтов и издателей. Начиная с 1976 по 86 год, ее подборки появлялись в самиздатовских журналах “37”, “Обводный Канал”, “Часы” и “Северная Почта”. Распространялись также и ее подпольно опубликованные сборники.

Писать Елена Шварц начала еще в детстве, есть свидетельства того, что она считалась вундеркиндом (“уже о том, что она сочиняла подростком, ходили легенды” [Седакова 2010])¹³, а некоторые называли ее *enfant terrible*¹⁴ как из-за особенностей ее поэтики, так и из-за того, что органичной частью ее поэтического мировоззрения являлось для нее неконвенциональное

¹² «Балаганчик», «Незнакомка» и «Король на площади» вышли под названием «Лирические драмы» в 1908. В 1913 году вышла пьеса «Роза и Крест».

¹³ Ср. также упоминания в дневниках и прозе поэта о том, что другие считали ее гением [Шварц 2000]; а также: “Собственно, Ленина жизнь, главный внутренний конфликт её — борьба с врагами, с теми, кто не признаёт её гениальности” [Кублановский 2011]. Важность этой темы для Е.Ш. связана, возможно, с идеей “лучшего поэта” поколения, поэта-победителя и поэта-избранника; см. также [Кононов 2012].

¹⁴ По воспоминаниям Евгения Рейна (из частного разговора).

бытовое поведение. Это тоже, помимо самих мотивов ее творчества, роднит ее с эстетикой эпохи Серебряного века и, в частности, с жизнетворчеством символизма. Граница между жизнью и творчеством была ею отменена; как и представителям культуры европейского декадентства, ей были свойственны культивация экстремальных состояний, публичность личных отношений, небоязнь, и даже наоборот, некое педалирование бытовых ситуаций, воспринимаемых наблюдателями и (порой невольными) участниками как скандальные. Все это тоже входило в ее жизнетворчество с символистским акцентом и ощущалось ею как верность себе, следование своему кредо, основной сутью которого была свобода, прежде всего творчества и творца.

Как и для символистов (черпающих вдохновение в том числе и в немецком романтизме) для нее важны тема смерти и умирания, мотивы ночи и луны, свечи, и как продолжение подобной ночной культуры — интерес к темным сторонам человеческой психики/души: к безумию, предельным состояниям, галлюцинациям. В жизни и, конечно, в творчестве (в качестве лирического персонажа или других персонажей собственных текстов) ей дано было видеть то, что неразлично для обычного взгляда: не только крутящиеся сферы, ангелов, но и дьявола с разными бесами, которые, в принципе, для нее — одно и то же (ср. “Человек лишь другое название беса, но имеющий шанс перестать быть бесом, на что, в частности, и дана свобода воли. Нечего брезгливо отмахиваться от этих слов — “черти”, “бесы”, повторяя всё снова и снова старый грех высокомерия, — все души из одного корня, они братья ангелов, и если ангелы страдают, то они-то страдают” [*Шварц 1997b*]). Саморастрата и саморазрушение поэта в данном контексте — это органичное продолжение идеи одиночества среди других, собственной исключительности, избранности, следование неким указующим символам, которые так органично подмечать везде человеку такого типа.

В этом смысле, Елена Шварц представляется уникальной фигурой для изучения влияния символизма на последующие поколения русских поэтов¹⁵.

Помимо традиции неоплатонизма, творчество Шварц через символизм вобрало в себя космогонию “тевтонского философа”, христианского мистика Беме, визионерство Уильяма Блейка, духовидчество Эммануила Сведенборга с его “Журналом снов” и мистическими путешествиями, эзотеризм Елены Блаватской, теософию, алхимию, сектантство, средневековую зачарованность витражом, сновидчество, синкретизм и, конечно, философию Ницше (Ср. “Так сахар с горечью// И с солью кислотность// В одном сосуде я смешала — //Недаром Бёме снился мне// И Парацельса я читала” [*Шварц 1997a:357*]).

У Шварц сходное с символизмом и романтиками восприятие поэта как жреца и поэзии как служения, инициастического избранничества (Ср. “Я же себя ощущаю, как будто я кем-то сюда послана для того, чтобы рассказать о том, что я здесь могу понять”. [*Шварц 1997: 203*]), презрение к толпе, использование сокровенного языка для передачи невыразимого (“У меня не столько эстетические задачи, сколько какие-то другие. Не хочу говорить духовные, но это

¹⁵ Ср. радиопередачу на Радио Свобода, посвященную памяти недавно умершего поэта: «Елена Шварц, посланец Серебряного века» и высказывание в контексте передачи Александра Кобринского: “Елену Шварц воспринимали как посланца тех времен — еще Серебряного века и прочих”. <https://www.svoboda.org/a/1982091.html>

какое-то постижение иной реальности <...> постижение чего-то иного. Это попытка получить знание, а какими средствами — мне более или менее безразлично” [*Шварц 1997:201*]). Как и символисты, Елена Шварц слышит и видит в словах и вещах подобия, знаки непознанного и тайного. Как и символисты, она опирается на религиозное понимание символа как земного знака небесной истины. В большой степени это понимание отражается на ее словаре, для которого характерны преобладание таких слов как душа, смерть, кровь, ангел, Бог, бездна, океан, пламя и т.д., постоянные мотивы, о которых говорилось уже отчасти выше, и любимые также и символистами мифологические персонажи — Дионис, Орфей, Саломея. Кроме того, и сама концепция слова как такового, значение которого часто не существует само по себе, а является намеком, эмблемой, тенью, воплощением, двойником и т.д. чего-то иного, потустороннего, метафизического, духовного, теософского и религиозного, напрямую отсылает к поэтике символизма. Слово у Шварц намекает на тайну пространства (низ — верх, земное — небесное, физическое тело — вселенная) и времени (различные эпохи, историческое/бытовое событие и мифологическое, временная точка и бесконечность).

Как и символисты Малларме и Белый [*Белый 2006/Белый 2014*], идущие вслед Бодлеру¹⁶, Елена Шварц ориентируется в своем поэтическом творчестве на музыку, хотя, в отличие от Малларме и Белого, она и не занималась этим вопросом специально. Не так важно, хоть и любопытно в этом смысле собственное утверждение Е.Ш., что у нее нет музыкального слуха: “Слуха у меня нет, в музыке — невежда” [*Шварц 1997 b:98-114*]. Как почти любой поэт, она могла разделить с Пастернаком мысль о том, что “Ритм символизирует собою поэта” [*Флейшман 1975:116-117*]. Возможно, своей имеющей музыкальные истоки полиритмией Шварц, не бывшая, однако, по ее собственным словам, меломаном [*Шварц 2000a*], обязана в том числе и Глебу Семенову, с которым она общалась в ранней юности (Ср. “<...> Глеб и в музыке любил ритм, синкопы, не одобрял мое увлечение романсами и Чайковским (он в Филармонии слушал Шостаковича, я — Чайковского и классику; чтобы “развить мой вкус”, он подробно объяснял мне величие оперы “Леди Макбет Мценского уезда”, со страшными глазами выпевая: “Труп! Труп! Зиновия Борисовича труп!” [*Королева 2008*]).

Музыка как ничто другое способна выразить “стихийность”, дионисизм, она также напоминает о давнем единстве с поэзией, а впущенная в литературу, способна противостоять литературности. Музыка также позволяет воспринимать новые ритмы и осмыслять старые. Для Елены Шварц источником сравнения между стихами и музыкой становятся произведения XX века: Шостакович, Прокофьев [*Шварц 1997:207*]. Кроме экспериментов и глубокого анализа размеров и ритмов стиха Андрея Белого, для Шварц был важен Михаил Кузмин с его музыкальностью и ритмическим разнообразием. Большой интерес у Шварц вызывали опыты, “новации” ее современника Сергея Петрова, “попытка внести новые жанры, вернее, перенести их из музыки” [*Шварц 2001*].

У символистов и Шварц прослеживается общее и на уровне жизнетворческой матрицы, в разрыве между видимостью и сущностью и в то же время во взаимопроникновении контрастных явлений друг в друга.

¹⁶ См., например, письмо, адресованное Бодлером Рихарду Вагнеру: <https://www.deslettres.fr/lettre-de-charles-baudelaire-richard-wagner-je-veux-vous-dire-que-je-vous-dois-la-plus-grande-jouissance-musicale-que-jaie-jamais-eprouvee/>

Елена Шварц и сама говорила о ведущей для нее роли поэзии начала XX века, искусственно оборванной советским режимом: “Я ориентировалась на поэтов начала века, просто хотя бы потому, что мы не знали ни Бродского¹⁷, ни Бобышева очень долго. Я воспитывалась на представлении о какой-то культурной пропасти, бездне между началом XX века и нами.” [Шварц 1997:201].

Эстетические и религиозные искания Второй культуры конца 60-80 годов воспринимались ее участниками иногда более, иногда менее осознанно как отражение ушедшего Серебряного века и его, с одной стороны, анахронистическое, с другой, естественное, заполняющее эту нездоровую “пропасть” продолжение.

С присущей ему проницательностью об этом написал Виктор Кривулин: “Видимо, перед нашим поколением вообще стояла задача восстановить связь времен, вернуть историко-культурный процесс в естественное русло, а последней универсально значимой точкой этого процесса был символизм с его пафосом мистического жизнестроительства и реабилитации плоти. <...> Мы вышли из символизма со всеми вытекающими отсюда последствиями” [Кривулин 2000:100]. В начале XXI века, оглядываясь на двадцатилетний путь петербургской подпольной поэзии, Кривулин очень точно проанализировал и описал ее “спиритуальную” доминанту. Благодаря его воспоминаниям, становится яснее, как именно, с помощью каких механизмов происходила актуализация не просто эстетики символизма, а его мировоззрения на глубинном уровне, и из какого, на самом деле, множества частиц, вписывающихся в общее понятие “духовных исканий”, состояла жизнь представителей ленинградской Второй культуры:

“Атмосфера некой спиритуальной авантюры пронизывала нищенский ленинградский быт, где подлинная реальность собственного бытия опознавалась во всей полноте лишь через призму смерти, смертей (память о блокаде и терроре, перенесенная в область каждодневного лихорадочно-восторженного общения)¹⁸. Наше мышление и восприятие жизни определялось этой погруженной в невыносимый быт спиритуальностью”, “где православие как-то естественно дополнялось индуизмом и элементами католической эстетики, а экстатические суфийские практики мирно соседствовали с “Добротолубием”, дзен-буддийскими текстами, рок-музыкой и фильмами “новой французской волны”. Атмосферу определяли также теософия и антропософия, реанимировавшие вкус к обобщенно-символическому восприятию явлений

¹⁷ Ср. Запись из дневников Е.Ш. за 1963 год: “Вчера была во Дворце. Читала стихи. Они очень понравились одному молодому поэту В. Кривулину. У него дома собираются молодые, принципиально не печатающиеся поэты. <...> Он друг Бродского <...>”; а также за 6 апреля: “Сегодня была в Кафе поэтов. Читала стихи. <...> Да, там в кафе выступали Бродский и Бобышев.”; “Наташа читала Бродского «Рождественский романс», «ночной кораблик негасимый». Он — великий поэт, по-настоящему”; “Меня сейчас по форме не устраивают почти никакие стихи. Кроме некоторых стихов Мандельштама, Цветаевой, Бродского и, пожалуй, Пастернака” [Шварц 2012].

¹⁸ Ср. О связи между концентрацией смерти в пространстве Ленинграда/Петербурга и святостью в стихах Глеба Семенова (учителя многих поэтов Второй культуры и, в том числе, Шварц): “Без пафоса, но с торжественным ощущением святости происходящего поэт описывает и их [“ополченья” 1941 года из “гениев” и “очкариков”] гибель, и концерт в ленинградской филармонии 1942 г. — полумертвые бесполое музыканты играют в холодном неотопляемом зале таким же полумертвым людям, бывшим до войны завсегдатаями ленинградской Филармонии, — играют великую музыку, и “нимб дыхания сгущенного” расцветает над головами [Королева 2008]; См. также [Блокада 2017].

повседневной реальности. Вкус к вечному, как нам тогда казалось.

Нас интересовало скрытое и скрываемое, тайна и аналитические механизмы ее обнаружения, Фрейд и Григорий Палама, одновременно притягивала к себе монастырская аскетика и оргиастическая экстастика. Можно сказать, что мы были последними (или первыми — как нам тогда казалось) носителями спиритуального глобально-утопического проекта” [*Кривулин 2000:100*]. Интересно, что здесь, с одной стороны, Кривулин говорит о проекте, который по определению является сознательным построением, с другой — описывает свой опыт и опыт своего окружения как не вполне осознанное “притяжение” и “погружение” в некую стихию.

Несмотря на подпольность, в среде ленинградской Второй культуры процветала издательская деятельность, устраивались художественные выставки и семинары.

Ср.: “Постепенно в Ленинграде из хаотического “броунова движения молекул” стало складываться то, что впоследствии назовут “андеграундом”, а тогда, в семидесятые называли “второй культурой”. Явление это было многоаспектным: квартирные, а затем “разрешенные” выставки, религиозно-философский семинар, организованный Виктором Кривулиным и Татьяной Горичевой, самиздатские журналы: “37”, “Часы”, “Северная почта”. Я, со своим другом Кириллом Бутыриным с 1980 года стал выпускать самиздатский журнал “Диалог” (вышло 3 номера), а с 1981 года также самиздатский литературно-критический журнал “Обводный канал” (вышло 18 номеров. Ведущая роль в составлении и редактировании журнала принадлежит Бутырину). В том же 1981 году был организован “Клуб-81”, в деятельности которого я принял активное участие. Моя первая публикация на родине состоялась в клубном сборнике “Круг”, вышедшем в 1985 году” [*Стратановский*].

Революционное бурление начала XX века, повторившись, хоть и совсем по-другому в 60-х годах в Европе и Америке, достигло СССР только опосредованно, но тот же дух эпохи, который вдохновил поэзию битников, привел к студенческим беспорядкам в 68-м, рок-музыке и всевозможным типам социального протеста и культурного эксперимента, двигал молодыми создателями Второй культуры. Согретые короткой оттепелью, представители советского и, в частности, петербургского/ленинградского андеграунда, подобно символистам, реагировавшим на материализм и позитивизм конца XIX века, отвергали вульгарный материализм советской эстетики, находя противоядие в мистических поисках и философских учениях начала века (и уже через них — в новых спиритуальных веяниях и культуре далекого прошлого). Каждое значительное культурное явление, пусть и полувековой давности, в общей атмосфере стагнации, проникая в тонкие щели свободы и падая на жаждущую почву, воспринималось “как последняя свежая новость”¹⁹, прорастая иногда очень причудливыми, яркими, хотя на первый взгляд, не всегда самостоятельными растениями.

Говоря об этом периоде общего ученичества, Седакова выделяла раннюю поэтическую самостоятельность Елены Шварц: “Кто вторил Мандельштаму, кто акмеизму вообще, кто обэриутам, кто молодому Пастернаку, кто Цветаевой. Лена не вторила никому. Самыми

¹⁹ Ср. “Сквозь насильственное забвение, сквозь культивируемое десятилетиями гуманитарное невежество (Бродский назвал его «выжженной землей культуры») только-только пробивались «настоящие» имена и стихи: ближайшие по времени — обэриуты и Серебряный век, но и классика, и древность открывались нам как последняя свежая новость” [Седакова 2010].

близкими ей по просодии были Велимир Хлебников и Михаил Кузмин. Совсем открытый Велимир — и лукавый Кузмин с “лисьим шагом” его музы” [Седакова 2010].

Существовавшую в СССР атмосферу Второй культуры можно сравнить с теплицей, возникшей посреди огромного поля реакции и весьма трудных серых будней. При всем огромном различии политического строя и культурного контекста двух эпох, контекст Второй культуры имеет сходные черты с “культурным ренессансом”, возникшим на границе XIX и XX веков в “<...> изолированной в небольшом круге и оторванной от социальных течений того времени “культурной элите”, варящейся в собственном соку” [Бердяев 1983].

Драматичность эпохи Второй культуры была, однако, в вынужденном выборе изоляции.

Елена Шварц с явной ностальгией говорила об этом периоде двадцатилетия как о предельно высокой точке уровня искусства и творчества: “Годы застоя в каком-то смысле блаженные годы были, потому что они давали столько внутреннего простора, ничего не мешало, кроме нищеты. Сейчас сильно вторгаются разные средства массовой информации, <...> То время ушло. <...> Когда действительно писались стихи, много хороших стихов, были какие-то живые люди. <...> была такая атмосфера, какое-то поле, которое всех связывало. А потом это исчезло. Началась другая жизнь, совершенно другая, когда многие замолчали, перестали писать. А я пишу. <...> была какая-то сгущенность, напряжение. И я думаю, что из этого опыта я и выросла. В поэзии я действительно ищу не некое сверху сходящее вдохновение, а заряд того времени, сгущенности во всем. Я этого не понимала раньше, потому что такое видно, когда проходит время. Но ведь то была эпоха, я считаю, самого высокого развития поэзии, от послевоенного периода до начала восьмидесятых. Действительно, на взлете, гребне советской власти сконцентрировались, как это ни парадоксально, самые сильные люди, самое сильное духовное поле. Это был расцвет всего — который себя презирал заранее. <...> А тогда, вопреки всему <...> творили, вот и все” [Шварц 2000a].

Вторая культура закончилась с перестройкой, теплица открылась *Ветром перемен*. Эта песня «Scorpions» стала для следующего, родившегося в 60-х -начале 70-х поколения, символом реальных, неожиданных и радостных пертурбаций, постоянным будоражающим фоном бурной постсоветской жизни 90-х годов. Для поколения Елены Шварц, мечтавшего о переменах многие годы, это время оказалось, несмотря на начало официальной известности, в каком-то смысле, концом прекрасной эпохи как собственной жизни, так и концом эпохи “больших смыслов”.

Ощущение конца периода подпольной литературы трансформировалась у Е.Ш. в идею конца поэзии вообще (“На Западе давно наступил конец поэзии, думаю, наступит и у нас, поэтому в каком-то смысле я один из самых последних поэтов <...> . И русская поэзия, конечно, обреченная: оставшиеся уже не найдут в себе такой силы, чтобы создать свой новый мир. Не знаю, я думаю, что мне все-таки это удалось. Конечно, я могу радоваться: мне так повезло, но дальше — уже трудней, больше так не повезет” [Шварц 2000a]. Виктор Кривулин отрефлектировал это наступившее и его ощущение с большей долей трезвости: “Фигура “Последнего поэта” слишком притягательна, когда чувствуешь первые признаки старения: пустота дышит в затылок <...>” [Кривулин 1998:10].

Елена Шварц создала собственный стиль, соединив в своих текстах тенденции символизма с петербургским мифом и характерным для Петербурга топосом смерти, обогатив это высоким градусом театральности и своеобразной иронией, возникающей на фоне высокой, трагической серьезности, а также с экспериментальностью в метрике, с одной стороны, разрушая

традиционный стих, с другой — продолжая оставаться в рамках, хоть и очень широких, традиции.

Ее сосредоточенность на собственном “я”, поэтическая самодостаточность, и, несмотря на кажущуюся полифонию, ослабленное любопытство к другому как будто следуют платонизму или открытиям нейронауки об относительности реальности, создаваемой исключительно сознанием и мозгом индивидуума. Шварц смотрит в другого, как в зеркало, чтоб лучше увидеть себя. Больше, чем какой-либо другой поэт в российском литературном пантеоне, она питается собой, повторяя те же мотивы на протяжении многих лет²⁰, за которыми скрывается она сама, разыгрывающая высокую драму стихотворной мистической реальности. Сюжет этой реальности состоит в мучительном, не прекращающемся сражении лирического героя с непознанным, иногда как будто не до конца узнанным, проявляющемся в каких-то намеках и озарениях Богом, который, следуя логике, есть никто иной, как сам поэт.

Пользуясь ее же словами, Елена Шварц — “высокий эклектик” [Шварц 2000a]²¹, отражающий все, что было до нее, без необходимости использования каких-то специальных, вроде намеренной цитатности, усилий, кроме усилия предельного самопогружения, в ходе которого открывается некое медиумическое пространство, где правильность однажды выбранной литературной формы, образа, фигуры или слова не должна подлежать сомнениям.

Может быть, именно эти свойства поэтики Шварц побудили ее большого друга и поклонника ее творчества написать о нагроможденности образов и недостатке кислорода в ее стихах (“Сильная поэзия, но в которой (которой) нельзя дышать” [Кублановский 2011], а Лидию Гинзбург заметить в своих дневниковых записях, что поэтический мир Шварц “не изменный, потому что он мир — без эмпирического опыта. Принципиально без опыта <...>. Опыт жизни заменен в этом мире жизненной ролью его автора” [Ginzburg 2010:142-43].

Однако можно посмотреть на приписываемую Шварц спонтанность и ощущаемую ею заданность поэзии (свыше) также под углом одной из ее дневниковых записей подросткового периода: “Технически сила Достоевского в том, что неожиданны слова. Вообще поэту и прозаику нужна неожиданность, теперь я это поняла сама” [Шварц 2012].

В поэзии Шварц смешаны все типы раннего символизма с его абстрактностью, с беспредметным дискурсом (когда повышенная ценность, сверхполнота объекта уничтожает предметные представления или сильно затемняет их), а также с “пустым дискурсом великого Ничего”, эстетизирующим апофатическую речь. Однако тенденции раннего символизма “нейтрализации морально-этических категорий, где “художник, выступает в маске и костюмах представителей религии” как демиург <...>, бог собственного мира, состоящего только из “я” художника, где весь мир становится художественным произведением, вся природа превращается в артефакт (и этим убивается), а вся жизнь в эстетическое “жизнетворчество”, сочетается в Шварц с

²⁰ Ср. “У меня нет такого понятия, как у многих, поэтической эволюции, за редким исключением. Для меня стихи, написанные тридцать лет назад, могут быть так же актуальны, как написанные день назад” [Шварц 2000a].

²¹ О “высоком эклектизме” ленинградской школы поэзии “на ее последних этапах”, вобравшей в себя помимо иностранных, влияния символизма, акмеизма и обереутов, Шварц упомянула также в беседе с Марко Саббатини [Sabbatini 2004:181].

эстетикой символистов второго поколения, с их “положительной теологией”, связанной с инкарнацией “Слова”, воплощением Диониса-Христа, спасением через различные метаморфозы, в которых художник выступает в роли спасителя как новый Христос или пророк. Характерна для Шварц и карнавально-гротескная модель символизма [*Ханзен-Леве 1993: 29-53*].

Отмечая замкнутость поэзии Шварц на самой себе, обращенность ее поэзии вовнутрь, ее беспредметность, Виктор Топоров называл ее эзотерической [*Топоров В. 1996*].

Виктор Кривулин и некоторые критики писали о барочной эстетике Елены Шварц. Так, Марк Липовецкий причислил поэзию Шварц, поэзию самого Кривулина и поэзию и прозу ряда других авторов к русскому “необарокко”. По мнению Липовецкого, противопоставляющего необарокко концептуализму, который “заранее знает о невозможности возвращения” к модерну и строит собственную эстетику в том числе и на его критике, необарокко сохраняет “преемственность по отношению к модернистской традиции: поиски связей с ней “(стилистические и тематические) и одновременно “их опустошение”. Эти две тенденции “не отменяют друг друга, а образуют внутри необарочного текста зону непрерывного семантического мерцания” [*Липовецкий 2008:267*].

Существует также тенденция рассмотрения Шварц как сюрреалиста.

Было бы интересно проследить более пристально связь поэзии Елены Шварц с символизмом, а также присутствие в ней различных других эстетических традиций, однако, безусловно, неизменным останется понимание Шварц как поэта метафизического, мистического сообщения или даже свидетельства.

Впрочем, сложность как ее личности, так и ее поэзии вряд ли может быть описана до конца обнаружением в них эстетики какого-либо из направлений. Возможно, отсутствие эмпатии в текстах Шварц делает любовь к ним затрудненной, однако, “восхищаться ими можно. И нужно” [*Топоров В. 1996*].

Глава 1. О “маленьких поэмах” Шварц: к истории жанра.

Жанр, который Елена Шварц назвала “маленькой поэмой”, существовал в русской литературе *de facto* в виде лирической поэмы. Эпитет “маленькая”, заметив, однако, что этот жанр “не нов и не стар”, начала использовать именно Шварц, хотя в некоторых языках такое название уже смогло утвердиться и существует в виде литературоведческого термина²². Идея названия могла возникнуть у нее и по аналогии с “Маленькими трагедиями” Пушкина.

В России в период с середины XIX -начало XX века происходит постепенное распространение жанра лирической поэмы, особенностью которой, помимо небольшой величины, становится отсутствие настоящего событийного сюжета (в отличие от эпической, героической, поэмы, рыцарского романа, романтической, ироикомиической, даже дидактической поэмы, где части строго связаны между собой логикой повествования). Для лирической поэмы, отображающей в первую очередь внутренний мир поэта, характерна циклизация отрывков, связанных между собой ходом мысли автора, а не сюжетом. Композиционными составляющими лирической поэмы могут быть различные отступления, событийные ситуации, воспоминания, вставки текстов, жанрово и эстетически отличающиеся между собой, картины природы, философские размышления. Формально, на уровне размера, ритма и т.д. отрывки лирической поэмы тоже могут отличаться друг от друга. В этом смысле, лирическая поэма сближается со стихотворным циклом. Циклизацию лирических текстов, связанную логикой автора, а не нарративным повествованием, где прием монтажа имеет первостепенное значение, можно назвать лирической поэмой.

Любовь Спесивцева определяет лирическую поэму как жанр-синтез, вбирающий в себя черты многих жанров, а также как поэму “состояний” и отмечает, что основными жанрообразующими чертами такой поэмы является лирический герой и его внутренний мир, а его переживания создают действие. Основная форма повествования лирической поэмы — монологическая [Спесивцева 2007:6,97].

По мнению Роберта Берда [Bird 2007:53-73], в эпоху русского модернизма субъективный голос лирического поэта и звучание объективного мира, истории создают поэму, в которой присутствуют и лирическое, и эпическое начала. Предпосылки развития подобной поэмы исследователь связывает также с политическим контекстом, в котором ассоциация с устной традицией, возможность ее более легкого запоминания по сравнению с прозой и отражение в

²² В итальянской литературе, например, *roemetto* (поэмка) — жанр нравоучительных, аллегорико-дидактических коротких поэм эпохи Средневековья, направленных на изучение моральных и религиозных норм или же на распространение философских, научно-магических, исторических, и географических знаний. Одна разновидность таких коротких поэм — нравоучительные поэмы — рассказывала о примерах, которым стоило следовать, а также о грехах и проступках, которых стоило избегать, другая — светская, учила нормам общежития, часто с помощью аллегорической персонификации абстрактных идей (любви, ума, вежливости, мышления). В такой “маленькой поэме” нет сюжета как такового и нет героя. Короткая поэма, *roemetto*, продолжает свою жизнь в XVIII веке (см., например, сатирическую маленькую поэму Парини) и становится распространенным жанром поэзии XX, хотя в это время это уже, скорее, вариант лирической поэмы.

ней общественного культурного сознания и памяти, передаваемой с помощью запоминающих и повторяющих текст слушателей, делают ее центральным жанром эпохи.

Принимая за основу замечание Берда о том, что “формальная и функциональная гибкость жанра поэмы делает напрасными попытки ее описать”, можно лишь перечислить названия некоторых поэмов XX века, имевших очевидную важность для “маленьких поэм” Шварц и их авторов: это лироэпическая поэма (или, по Е. Эткинду, цикл стихотворений) “Двенадцать” Блока, “Форель разбивает лед” Михаила Кузмина, а также поэмы Цветаевой, Хлебникова и Введенского.

Осознавая, что ее поэмы являются частью традиции, Шварц искала, однако, отличия их от жанра поэмы вообще: “В сущности, это вообще не “поэма”. Но как назвать иначе? Скорей подошел бы какой-нибудь музыкальный термин. От собственно “поэмы” она отличается крайне прерывистым развитием фабулы. Сюжет обычной поэмы течет как река, маленькой — то скрывается под землей, то неожиданно низвергается с высот, то возвращается к истоку <...>, часто состоит из борьбы метафизических идей, видений, чувствований, причудливо смешанных с мелкими происшествиями жизни. Контрапункт противоречий всегда находит гармоническое разрешение. В этом смысле, она — маленькая трагедия в миниатюре: в ней есть завязка, катарсис и апофеоз, монологи и хоры” [*Шварц 1999:259*]. По наблюдению Догалаковой, жанровое мышление чрезвычайно актуально для поэта, “жанровые определения в заглавии содержат около 12 % лирических произведений Шварц”, и “это очень высокий показатель”. Однако Догалакова замечает, что речь идет об “авторских жанрах”, появляющихся за счет трансформации традиционной структуры жанров и с помощью “дополнения к исходной жанровой дифиниции”. Эти “дополнения могут носить тематический характер, указывать на структуру, на носителя речи” и в том числе, как в случае “маленьких поэм”, на объем (см. [*Догалакова*]). Для созданного, как ей представлялось, ею жанра Шварц, таким образом, нашла и новое определение: “маленькие поэмы”, для которых, впрочем, как и для жанра лирической поэмы вообще, “характерно наличие субъективной реальности и символическое начало, а также пространств сна и предельных состояний”, вкрапление в повествование диалога и драматических сцен на фоне общей исповедальности и монологичности. Что касается художественного времени “маленьких поэм” Елены Шварц, то точно так же, как и “художественное время лирической поэмы”, оно “отличается отсутствием деталей исторического времени” [*Спесивцева 2007:98*]. Однако именно превалирование “метафизических идей” и “видений” в сочетании с “мелкими происшествиями жизни”, и, главным образом, присутствие театральных вставок, позволяющих автору говорить о собственном тексте как о маленькой трагедии, является особой характеристикой лирической, или “маленькой поэмы” Елены Шварц.

Как было уже сказано во Введении, родословную своих “маленьких поэм” Шварц возводила к Михаилу Кузмину и Велимиру Хлебникову (“Вся “Форель разбивает лед” Кузмина написана в этом роде, как и многие вещи Хлебникова”) и этот жанр она называла своим излюбленным [*Шварц 1999:259*].

Полемизируя с Бродским по поводу жесткости стихотворной формы, которая, на его взгляд, присуща поэтам так называемой Петербургской школы, Елена Шварц отвечает Валентине Полухиной: “<...> это ошибочное мнение, хотя и очень распространенное. Петербург не только город акмеистов, но и Хлебникова. Хлебников поэт, конечно, прежде всего, российский, но и

петербургский. Потом Кузмин, поэт с его внешне хотя и строгим, но внутренне тоже развинченным стихом. Они мне самые, пожалуй, близкие поэты, кроме Цветаевой. Поэтому для меня петербургская школа понятие фиктивное, вымышленное” [Шварц 1997:201].

В “Крошечных эссе” из сборника прозы “Определение в дурную погоду”, перечисляя восхищающих ее людей, она упоминает Белого, Хлебникова и Цветаеву [Шварц 1997b:66-74].

Пожалуй, ближе всего по своей структуре “маленькие поэмы” находятся, кроме упомянутого самой Шварц Хлебникова, к поэмам Введенского. С последним ее связывает также ирония и театральность.

Однако название “маленькие поэмы” и историко-литературное место для жанра Шварц придумала не сразу, совсем ранний самиздатский сборник 1960-х с двумя текстами назывался “Две поэмы”. Со временем эта форма стала для нее важной, учитывая любовь Шварц к циклизации и ролевым голосам в лирике: в 1996 она планировала отдельную книгу с “маленькими поэмами”, но вместо этого вышел сборник 1999 года.²³

В течение двадцати двух лет Еленой Шварц было создано двенадцать “маленьких поэм”:

в 1974 - “Горбатый миг” и “Черная Пасха”;

в 1976 - “Простые стихи для себя и для Бога”;

в 1978 - “Грубыми средствами не достичь блаженства (Horror Eroticus)”;

в 1979 - “Ночная толчея”;

в 1980 - “Мартовские мертвецы” и “Рождественские кровотоки (Нищенка с червонцем, дерево с дарами)”;

в 1981 - “О том, кто рядом (Из записок Единорога)”;

в 1982 - “Хьюмби (Практический очерк эволюционного алхимизма)”;

в 1994 - “Хомо мусaget (Зимние Музы)” и “Поход юродивых на Киев”;

в 1996 - “Прерывистая повесть о коммунальной квартире”.

²³ Благодарю Артема Шеля за эти ценные сведения, а также за то, что он поделился со мной материалами основного корпуса Елены Шварц, списками ее публикаций и исследований ее поэзии.

Глава 2. Анализ поэмы “Хомо Мусагет”.

Уже само название поэмы “Хомо Мусагет”, отчасти напоминающее название более ранней “маленькой поэмы” Шварц — “Хьюмби” (human being), отсылает нас к ряду противопоставлений и соответствий. Смертный человек и античный бог соединены автором с помощью лингвистической конструкции (существительное с субстантивным прилагательным) по примеру с Homo sapiens, но и normalis homo, spiritualis homo, изобретенных и описанных духовидцем Сведенборгом. Парадоксальность здесь в том, что эпитет *мусагет* — ведущий муз, традиционно связанный с Аполлоном, присваивается Хомо (человеку), который обычно жестоко карается Аполлоном в том случае, если решит состязаться с тем в музыке. Слияние противоположностей можно продолжить и дальше, если вспомнить канву мифа, истолкованного орфиками, обращение к которым может быть оправдано логикой самого рассматриваемого текста. Согласно системе религиозно-философских взглядов орфизма, человек имеет двойственную природу: низшую (телесную) и высшую (духовную). При его создании Зевс смешал прах испепеленных им в гневе титанов, сожравших его растерзанного ими сына-младенца Диониса-Загрея. Второй Дионис — это сын царя богов и смертной Семелы, появившийся на свет благодаря найденному Афиной сердцу первого. Бог растительности и виноделия, с его оргиастическим началом отсутствия меры и безбрежностью, бог, уничтожающий различия, бог стихии и экстаза — антагонист бога солнца Аполлона (Мусагета), бога меры, формы и точности. Таким образом, орфическое соединение противоположностей, начинающееся уже с двойственности самого человека (Хомо), который объединяет в себе два начала (от титанов — телесное и смертное, от Диониса — бессмертную душу), а также соединяет в себе убийц и их жертву, восходит в еще более высокую степень с помощью присвоения Хомо эпитета, относящегося к богу.

Это название, само по себе уже оксюморон, напоминает авторский “излюбленный оксюморон — “смертожизнь” [Шварц 1997: 200-215] — соединение противоположностей, которые, по мысли любимого Шварц Карла Густава Юнга, сосуществуют в психике всякого индивидуума.

То, что муз ведет Хомо (Человек), а не бог Аполлон, как мы увидим в дальнейшем, связано с основной темой творчества Елены Шварц.

Подзаголовок поэмы : “Зимние музы”.

В поэме “Хомо Мусагет” (Зимние музы) Шварц делает сноску к слову “мухи”: “У Гете есть стихотворение “Мусагеты”. Ими он считает мух, и те, и другие, мол, являются летом. Здесь тоже мухи — мусагеты, но зимние — “белые мухи” [Шварц 2009: 268]. В стихотворении Гете “Мусагеты” мухи будят поэта летом по утрам и, благодаря им, он может начать работать, тогда как в другие сезоны, во время которых мух нет, это невозможно, потому что ранним утром по тем или иным причинам поэт крепко спит. Ср.: Часто зимними ночами// Я зывал к прекрасным музам:// “До зари еще далёко,// И нескоро день займется,// Но ведь мне в свой срок смиренно// Даст довольно света лампа, — // Пусть живет мое усердьё// Вместо Феба и Авроры!”// Но тревожить не желали// Музы сон мой непробудный,// И вослед за поздним утром// Проходил весь день впустую.// А когда весна проснулась,// Соловьев просил я звонких:// “Соловьи, ударьте трелью//Под моим окном пораньше,// Оборвите сон, который// Мощно сковывает юных!”// Но певцы любви немолчно// Длили целыми ночами// Под окном свои напевы// Сном забыться не давали,// Новым полнили томленьем//Вновь встревоженное сердце.// Шли часы,

меня Аврора//Заставала крепко спящим,// И с трудом будило солнце.//// Наконец настало лето,
 — // И едва рассвет забрезжит,// Не дает мне спать настырность// Хлопотливой ранней мухи.//
 Не очнувшийся спросонок,// Прочь гоню ее с досадой,// А она садится снова// И зовет сестер
 бесстыдных.// Тут уж с век, смеженных сладко,// Поневоле сон слетает!// Бодро вскакиваю с
 ложа,// Муз возлюбленных ищу я;// Отыскав их в роще буков,// Ими я радушно встречен...//
 Многими часами счастья// Мухам гнусным я обязан;// Пусть за это вас, докучных,// Славит
 лира: вы, без спора, — // Истинные мусажеты! (Перевод С. А. Ошерова).

Таким образом, читатель вправе ждать от текста появления чего-то, что точно также сможет пробудить художника от сна, но только в зимнюю пору. Зимние мухи (созвучные слову “музы”) Шварц — это пчелы снега, принесенные ветром предрождественского/предновогоднего вечера (в отличие от гетевского утра).

Эпиграф:

Vester, Camenae, vester...

Horatius

Я ваш, Музы, я ваш...

Гораций

Эпиграф из Квинта Горация Флакка “Я ваш, Музы, я ваш”, приведенный автором не только в переводе, но и в оригинале²⁴ — это цитата из 4 оды III книги Од. Целиком четверостишие, из которого взят первый стих, выглядит так:

<p>Vester, Camenae, vester in arduos tollor Sabinos, seu mihi frigidum Praeneste seu Tibur supinum seu liquidae placuere Baiae.</p>	<p>Я ваш, Камены, ваш! В горах Сабинских, иль в прохладном крае Пренесты, иль на высотах Тибура, иль в привольной Бае. (перевод А. Фета) [Фет 1856]</p>
--	---

Эпиграф, как и название, — это еще один ключ ко всему тексту поэмы.

Самая длинная из всех его од, эта, написанная алкеевой строфой ода Горация, в начале обращена к старшей и самой мудрой из всех девяти, музе эпической поэзии Каллиопе, известной как Муза Гомера и вдохновительница Илиады и Одиссеи, которая, как и положено музе, является соавтором его текста.

В 1- 4 стихах оды Гораций призывает Музу сойти с небес и сыграть на флейте, пропеть или же сыграть на цитре Аполлона.

²⁴ Хотя возможность чтения Шварц Горация в оригинале кажется несколько преувеличенной и, скорей, передает особую важность восприятия/передачи иностранного текста как для Е.Ш., так и для Ольги Седаковой (см. [Марков 2017: 122-129]), интересно свидетельство последней: "Горация Лена любила («Две сатиры в духе Горация») и читала в оригинале: Курю табак турецкий, оду //Горация с трудом перевожу, // И часто мой словарь ныряет в воду. («Времяпровождение»)" [Седакова 2010:567].

В 5 стихе Гораций слышит музыку Каллиопы, которую только что призывал, и хочет убедиться, в том, что услышанное им, могут различить и другие.

В 5 и 6 стихах риторически спрашивает, не овладело ли им “прекрасное безумие”.

В 6-8 обостряется также и его зрение, и ему кажется, что он находится в священных рощах Муз близ “радостных ключей” (как известно любимых музами, вроде Кастальского или Иппокрены).

С 9 по 20 стих Гораций вспоминает разные эпизоды, указывающие на изначальную избранность его богами, что доказывается помощью ему птиц во время его младенческого сна и спасением его от разных возможных опасностей ко всеобщему удивлению обитателей его родных мест. Упоминаются в том числе лавр и мирт — любимые растения Аполлона и Венеры.

21-24: Гораций подчеркивает свою принадлежность Музам и их покровительство ему всегда и где бы он ни находился.

25-28: В битве при Филиппах он спасся только благодаря тому, что был другом Музам (в другой оде, II 7, он приписывал свое спасение Меркурию).

29-36: поэт надеется всегда быть ведомым Музами, с помощью которых преодолевает страх реальных смертельных опасностей.

37- 40: поэт говорит, что и Август получает советы Муз.

41-75: поэт называет по имени Зевса, Аполлона и других богов, победивших Титанов и Гигантов и контролирующих их злую силу по сей день.

Называть богов по именам — не простое перечисление каталога, эти имена поэту сообщают Музы.

Важно помнить, что Гораций пользуется древней литературной традицией, связывающей поэта и муз. Поскольку Елена Шварц в своей поэме “Хомо Мусагет” оживляет эту традицию в контексте современности, и образ муз также и для нее не просто дань уже застывшей литературной традиции, а эпизод, наполненный исключительностью и даже сакральностью, необходимо попытаться проследить генезис отношений муз и поэта.

В отличие от других мифологических фигур архаического греческого эпоса, имеющих параллели в Аккадской культуре [Haubold 2013], музы являются чисто греческой особенностью. По мнению некоторых ученых [Capra 2007], их появление может быть связано с исчезновением письменности после падения Микенской цивилизации, когда необходимо было некое божество, могущее гарантировать передачу памяти, понимаемой исключительно как память устная. Дочери Мнемозины (Памяти) и Зевса, Музы, обеспечивали передачу моральных ценностей и исторической памяти через эпическую поэзию (пение мифов в стихах).

Как известно, сложная иерархическая религиозная система Архаической Греции была разделена на три основные линии: богов, героев-полубогов (heros), произошедших от богов, и людей Железного века (или, скорее, рода), пришедшего на смену Золотому, Серебряному и Бронзовому. В наследство от исчезнувшего рода героев людям остался их культ, существовавший наряду с культом богов, но имевший более локальный характер и связанный с захоронением героя, которое должно было защищать людей, живущих в конкретном месте. Таковым был, например, Менелайон в Лаконии.

На первый взгляд, поэты в этой системе никак не связаны с героями, они — смертные Железного века. Поэт может лишь слышать голоса Муз, но ему не дано быть рядом с богами

или вернуться в прошлое. Однако почти параллельно с развивающимся культом героя и поэт тоже становится адресатом героического культа [Diskin 2004]. Отличие поэта от остальных состоит именно в его встрече с умеющими исполнять мифы и передающими ему этот дар божественными Музами. Подобная встреча ведет к инициационному преобразению и к полной трансформации жизни и личности простого, но почему-то избранного Музами пастуха. К новому, более высокому статусу, который приравнивает его к герою. Схема чудесной встречи совпадает в деталях: Гесиод, над которым смеются музы, говоря, что, как и все пастухи, он думает только о земном, после чего исчезают, оставляя ему скипетр рапсода. Или Эпеменид, пошедший искать овцу в полях, уснувший в гроте, проснувшийся через 57 лет и сделавшийся мудрецом и поэтом. Сходная история, восстановленная по эпиграфическим источникам, случилась с Архилохом: отправившись по просьбе отца продавать на рынок корову, при свете луны он видит женщин, которые смеются над ним и предлагают ее купить. В отличие от Гесиода, он ответил им в том же тоне, потерял корову, но взамен получил дар — материальный, и в то же время — духовный — лиру и свой ямбический агрессивный стих. Подобная схема инициации прослеживается в целом и в классической греческой литературе (хотя и с вариациями — Пиндар и некоторые другие поэты, как и сам Гораций, избираются богами уже с младенчества (Ср. “В младенчестве моем она меня любила// И семиствольную цевницу мне вручила” [Пушкин 1956:26]), иногда с тенденциями секуляризации, как у Симонида, где музы, скорее, — помощницы, и воспроизводится на примере даже философского жанра (поэта и философа объединяет, как известно, способность видеть то, что не заметно другим), хотя Логос вносит поправки и дистанцированность по отношению к поэтам, повествующим о мифах, но *philosophos* есть также и *philomusus*, любимый музами, могущий получить от них дар²⁵. Однако такие новые жанры как историография и риторика однозначно противопоставляют себя поэзии и мифу и не являются музыкальными. Рациональный логос противопоставляет себя иррациональному мифу. Это уже другая, новая возможность передачи памяти, не нуждающаяся в прибегании к помощи муз.

Внешняя сегментация поэмы “Хомо Мусагет”.

Поэма делится на IX частей. Их количество, по-видимому, соответствует количеству самих муз и, возможно, как-то связано с количеством смыслов, которых требовала Шварц от любого стихотворения.²⁶ Можно также провести параллель между поэмой Блока “Двенадцать”, делящейся на 12 частей. Вообще переключки с поэмой “Двенадцать” можно увидеть на протяжении всего текста.

²⁵ См. у Платона в диалогах «Федр» и «Федон».

²⁶ "Прежде всего — стихотворение (любое поэтическое произведение) должно иметь множество смыслов. В Индии (во времена Калидасы) их насчитывали девять" [Шварц 1997b: 66-74]. Интересно сравнить эту цитату с замечанием из «Вместо предисловия» к «Поэме без героя»: "Никаких третьих, седьмых и двадцать девярых смыслов поэма не содержит" [Ахматова 1989:31].

части	Количество строф	стихов в строфе
I	4	12, 7, 15, 4
II	3	5, 4, 4
III	3	8, 7, 8
IV	2	14, 24
V	1	16
VI	1	12
VII	1	20
VIII	9	4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4
IX	3	4, 4, 4

Строфическая организованность вольная, а изменение количества стихов в строфах, кажется, не имеет смысловой нагрузки и не следует какой-либо схеме, кроме схемы той же упомянутой вольности.

Размер в этой поэме, как и в большинстве текстов Шварц, постоянно меняется не только от одной части к другой, но и от одной строфы к другой, и иногда внутри одной строфы.

Во введении уже говорилось об исключительной важности для Шварц музыки и о том, что, по ее словам, она ориентировалась на ритмику известной ей музыки начала и середины XX века: “И все же для меня предпочтительнее сложная и ломаная, перебивчатая музыка стихов (похожая на музыку начала века, но не впадающая в звуковой распад совсем новейшей. <...> Мое предпочтение — грань между гармонией и додекафонией. Я мечтала найти такой ритм, чтобы он менялся с каждым изменением хода мысли, с каждым новым чувством или ощущением [Шварц 1997 b:66-74]. <...> . Статья [Арно Хольца - А.П.] о поэтическом ритме когда-то меня поразила: в ней говорилось о том, что каждая перемена чувства, изменение мысли в стихотворении должны сопровождаться трансформацией ритма” [Шварц 2005].

На вопрос о том, какие формальные признаки являются основой конструкции ее стихотворения, Шварц отвечает, что это “Какая-то энергия, не словесная, а какая-то другая, музыкальная, на первый взгляд, хаотическая, но на самом деле <...> сложная музыкальная организация, принципиально иная, чем у поэтов классического направления” и что она должна “полностью соответствова[ть]” тому, что она хочет сказать. “Это что-то вроде музыки первой половины XX века. Я никогда не понимала, почему стихи надо дудеть в одну дуду: как заведешь какой-то размер, так и нужно следовать ему до конца. У меня другая просто природа, я не могу даже выдержать один размер, я люблю очень ломать ритмы. В то же время в этом сложная музыкальная гармония скрыта” [Шварц 1997:201].

Поэзия Шварц основывается на полиритмии (макрополиритмии и микрополиритмии), на дольниках, на сочетании строф, организованных на основе белого стиха со строфами с рифмующимися стихами, на “сложной музыкальной организации”, на соответствии чувств и мыслей ритму. Перемена (и переменчивость) мыслей и чувств, которые, по мнению поэта,

должны влечь за собой и смену ритма²⁷, не были ее открытием, такой подход уже наблюдался в русской поэзии в так называемой лирической или драматической полиритмии, начиная с десятих годов XIX века [Гаспаров 1984:130]. В десятих годах XX века использование полиритмии становится распространенным явлением.

В своем небольшом эссе, посвященном Михаилу Кузмину, Шварц выделяет особенности поэмы “Форель разбивает лед”, которые очевидно созвучны ее собственным “маленьким поэмам”: “В “Форели” — полнота жанров: мистический детектив, сюжет экспрессионистического фильма, романтическая трагедия, гофманиада и трагический водевиль. “Фильм” — это слово прозвучало не случайно. По-моему, Кузмин первый в истории поэзии строил свои поздние поэмы по принципу киномонтажа. То крупный план, то панорама, то резкая стыковка нестыкующегося. <...> В этом-то отличие от “циклов”, которое не понимает составитель и комментатор кузминского тома “Библиотеки поэта” Н. Богомолов, для которого все — циклы, он наивно объясняет, что в поэме единый ритмический строй должен быть. Тогда как новаторство Кузмина в области маленькой поэмы как раз и состоит в симфонизме и естественном сбегании и разбегании ритмов и гармоничном соответствии с фабулой. “Не в звуках музыка, она — во изменении образов заключена”, — сказал другой петербургский поэт²⁸. И музыкальность Кузмина в большой степени выразилась не в изобретенных им замечательных “мотивах” и ритмическом причудливом и изысканном рисунке, а в их сплавленности с развитием сюжета” [Шварц 2001].

Шварц пользуется также микрополиритмией, введенной в русскую поэзию Блоком и продолженной в первую очередь Хлебниковым и Маяковским.

Размер I части поэмы: размер первой строфы варьируется между дактилем и дольником на основе анапеста, размер второй строфы — тоже дольник на основе анапеста, третья и четвертая строфы базируются на основе 4-стопного хорея.

II часть 1 строфа — 6-стопный хорей, 2 и 3 строфы — 4-стопный хорей.

III часть 1 строфа — 3-стопный ямб, 2 строфа 4-стопный ямб, 3 строфа — 3-стопный ямб.

IV — на основе дактиля и анапеста

V часть 1 строфа — 3-стопный и 4-стопный ямб

VI часть — 3-стопный ямб

VII — на основе разностопного хорея

VIII — сапфическая строфа

IX — 4-стопный ямб.

Наррация

²⁷ Эксперименты с ритмом иногда оказывались помехой для восприятия ее стихов. Ср.: “Я как-то посетовал Лене, что с трудом привыкаю к постоянному сбою ритма в её стихах. — Ну как же, — пояснила она. — Ведь писание стиха это не упёртый взгляд в одну точку. А постоянно меняешь угол зрения. Соответственно, изменяется ритм” [Кублановский 2011].

²⁸ Алексей Пурин. — *А.П.*

Рассказ ведется от первого лица, голос смоделирован и биографическим, и собирательным автором-поэтом, воплощением преемника классического поэта (например, Горация). Перед автором разворачиваются мифологические картины, метафизические размышления, духовные видения, помещенные как в мифологический контекст, так и в реальную топографию города. Это “визьон-приключение” (говоря о своей любимой форме стихов, Шварц упоминала “сложн[ую] барочн[ую] форму, венец которой “визьон-приключение” <...> . Когда поэт впадает в некое сверхнатуральное состояние, ему является видение, и дальше оно творит само себя, приключается. Поворачивает, куда хочет” [Шварц 1997b:66-74]). Лирический субъект поэмы — это поэт, взаимодействующий с пришедшими к нему Музами и отождествляемый с образами (или отражающийся в них) Орфея, пчелы, распятой вертишейки, пифии, замерзшего, но все-таки продолжающего петь на девяти языках воробья.

Разбор I части поэмы “Хомо Мусагет”.

В первой части поэмы 4 строфы по 12, 7, 15, 4 стихов соответственно.

Размер первой строфы варьируется между дактилем и дольником на основе анапеста, размер второй строфы — тоже дольник на основе анапеста, третья и четвертая строфы базируются на основе 4-стопного хоря.

1) Структура первой строфы

Первая строфа поэмы состоит из 12 стихов (здесь и далее в таблицах отмечены звуковые повторы, рифмы и типы клаузул).

1	Ветер шумит за стеклами,	Д
2	Вид на задний двор.	М
3	Ветер подъемлет кругами,	Ж
4	Носит во мне сор.	М
5	Всякий вор	М
6	В душу мне может пролезть,	М
7	Подкупит	Ж
8	И низкая лесть.	М
9	Но поднимается жар	М
10	И разгорается хор,	М
11	Легких сандалий лепет,	ж
12	Босой разговор.	М

Рифма. Звуковые повторы, фоника, семантические повторы и со/противопоставления:
 точная рифма: двор-сор-вор-хор-разговор; пролезть-лесть. Рифма двор-сор-вор-хор-разговор

усиливает образ проникновения ветра со двора (где сор), а также служит проводником “вору”, который, однако, трансформируется и через слово “жар”, нарушающее цепочку рифмы, но связанное с предыдущими словами своей односложной структурой и аллитерацией [р] разрешается “хором” и “разговором “ муз. Двор-сор-вор-жар-хор-разговор, ассонанс [о] дополняет ощущение круговой магии ветра.

В этом 12-стишии наблюдается большой процент преобладания сонорной [р], за исключением 7,8 и 11 стихов, с преобладанием [л].

Исследования поэтической фоники показывают, “что в отличие от практической речи, избегающей скопления сонорных, речь стихотворная такому скоплению способствует, однако сонорные [л] и [р] часто оказываются в отношениях взаимной дополнителности: там где скапливаются звуки [л] не скапливаются звуки [р], и наоборот”²⁹. На примере этой строфы, однако, мы видим, что Шварц нарушает эту тенденцию.

9. Жар-поднимается — повторяющийся открытый звук “а” усиливает ощущение приподнятости ситуации и разгорающегося огня. В контексте того, что происходит, начиная со слова “жар”, слово “сор”, во всяком случае для русскоязычного читателя, приобретает дополнительный смысл того сора, из которого, как известно, “растут цветы” (музы, поэзия и т.д.) [*Ахматова b 1989: 145*].

Лексические анафоры в начале стиха: ветер.

Глаголы, относящиеся к слову ветер: прием конкретизации действий ветра.

“Шумит” — ударение на последнем слоге, “подъемлет” — на втором, “носит” — на первом, что вносит музыкальное разнообразие в единую грамматическую группу и дает представление о переменчивости ветра.

Подъемлет (ветер)-**подкупит** (вор) — ударения на втором слоге, одинаковая приставка — прием варьирования, параллель между ветром и вором.

Пролезть-лесть-сандалий-легкий-лепет: аллитерация сонорного звука [л].

Босой-разговор: ассонанс [о].

Семантический анализ 1 строфы I части.

Поэма начинается с рассказа от лица лирического героя-автора о ветре, который шумит в его дворе. **1-2**: Повествование ведется в настоящем времени.

“Ветер” — устойчивый персонаж Петербургского мифа и быта, и с него в Петербурге правомочно начать любую историю. Одна из них, безусловно, особенно важна для этого текста,

²⁹ Л.П. Якубинский Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках // Сборники по теории поэтического языка. II. Пг., 1917, цит. по: Пильщиков И. Звуки Италианские// La poesia russa da Pushkin a Brodskij e ora? Roma, 2016. С. 93.

ср.: “Черный вечер, //Белый снег.// Ветер, ветер! На ногах не стоит человек. //Ветер, ветер — На всем божьем свете!” [Блок 1999:7]. Может быть, не менее важная и даже более прямая отсылка к Блоку, где герой тоже наблюдает за ветром из окон, и где тоже присутствует мотив воровства, прослеживается в его стихотворении, которое начинается четверостишием: “Дикий ветер//Стекла гнет//Ставни с петель//Буйно рвет” [Блок 1997а :187-188]. Для Блока “ветер” — вообще один из постоянных мотивов, завоевавших себе пространство в его поэтике, еще начиная с ранних сборников (Ср.: “Но над миром, где всегда дует ветер, где ничего не различить сквозь слезы, которыми он застилает глаза, — Осень встает, высокая и широкая” из “Вместо предисловия к сборнику «Нечаянная Радость» [Блок 1997:215]).

Для Шварц, впрочем, ветер, конечно, еще и важная стихия воздуха, связанная не только с хаосом и свободой, но и подпитыванием огня и, таким образом, подразумевающая и его коннотации.

Лирический герой-повествователь наблюдает за ветром через стекла окон. Есть внутреннее пространство дома и внешнее — города, улицы, где властвует стихия.

1 и 3 — повтор слова “ветер”, усиливает его значение в тексте.

3 и 4 — ритмический, почти зеркальный повтор **1-2** стихов напоминает магическое заклинание.

3-4 — ветер проникает внутрь лирического героя, он поднимает наверх и носит что-то мелкое, поверхностное — “сор”. “Подъемлет” — высокая, архаическая лексика, которая оттеняет выражение “носить сор”, по ассоциации ведущее к пословице — “выносить сор из избы”. “Подъемлет *кругами*” — в этом чувствуется магическое действие.

Итак, такое нечистое и вместе с тем магическое действие ветра может привести к: **5-6**: “Всякий вор в душу мне может “пролезть” (вора из-за ветра и сора можно просто не услышать и не увидеть). **7-8**: “Подкупит и низкая лесь”. Неопределенная форма глагола (может) “пролезть”, будущее время глагола “подкупит” и следом идущие, не связанные грамматически с предыдущим глаголом прилагательное с существительным (эллипсис), передают растерянность лирического персонажа, раскоординированность пространства. Гипотетический вор, могущий быть приведенным стихией ветра внутрь не только дома, но и “души”, еще сильнее нарушает изначальное разделение пространства на внутренне и внешнее.

Для лирического героя наблюдение за ветром превращается в невозможность не принимать участия в действии, которое развивается и внутри его дома и, в первую очередь, внутри него самого.

Ветер совершал движения *вверх*, а вор, который может проникнуть с его помощью в душу, воспользуется *низкой* лесью, таким образом захватывая пространство лирического субъекта снизу и сверху.

9: Если “ветер” (в стихе **3**) “подъемлет сор”, здесь “жар” просто “поднимается” — однокоренные слова, объединенные к тому же приставкой, разные с точки зрения употребления и лексического регистра, в первом случае — невозвратный, во втором — возвратный глагол. “Жар” поднимается, возникает как будто сам по себе (самовозгорающийся). Целительная стихия огня, возможно, разбужена ветром, возможно, ему противопоставлена, но, в любом

случае, “душа” спасена от его козней (“сора”, “вора” и “низкой лести”). Внутренний ли это жар или внешний — уже не важно, стена (стекло) между внешним и внутренним разрушена. **10** стих: “разгорающийся хор” — сочетание как будто созданное по аналогии с устойчивыми сочетаниями “разгоралась пляска”, “разгоралась песня” — обновляется застывшая метафора. В стихах **9** и **10**: “Но поднимается жар// И разгорается хор” используется прием параллелизма. Разгорающаяся стихия хора, однако, в контексте того, что читатель знает о поэтике Шварц, может быть алхимической, а стекло комнаты — своеобразной ретортой. Напоминает это разгорание и о другой известной фразе: “Огонь пришёл Я низвести на землю и как желал бы, чтобы он уже возгорелся! [Лука 12:49]”³⁰ и связан, таким образом, с преданностью Богу, который появится в следующих стихах.

За звуком “хора” — **11** стих — лепет (сандалий — коннотация Древней Греции — мифологии, муз) — что-то невнятное, едва различимое. “Лепет сандалий” — метафора и **12** стих: “босой разговор” — метонимия переносят читателя в другое, мифологическое пространство к пока еще не названным, но уже угадываемым, в том числе и благодаря эпитафам, музам³¹, которые приходят к избранным ими поэтам. Ср. появление муз, описанное Гесиодом в “Теогонии”:

“Нежное тело свое искупавши в теченьях Пермесса,
Иль в роднике Иппокрене, иль в водах священных Ольмея,
На геликонской вершине они хоровод заводили,
Дивный для глаза, прелестный, и ноги их в пляске мелькали.
Снявшись оттуда, туманом одевшись густым, непроглядным,
Ночью они приходили и пели чудесные песни” [Эллинские поэты 1963].

(Перевод В.В. Вересаева).

2) Структура 2 строфы I части.

1/13	Не тяните меня	М
2/14	Музы, в хоровод	М
3/15	Я устала, я соглела.	Ж
4/16	Не во что ногою топнуть —	ж

³⁰ Интересно в этом контексте свидетельство Ольги Седаковой: “В одну из наших первых встреч, в ранних семидесятых, в ее первой квартире у Черной речки я увидела школьную зеленую дощечку, на которой мелом были написаны слова: «Огонь пришел Я низвести на землю, и как желал бы, чтобы он уже возгорелся!» (Лк. 12: 49). Эти слова, написанные узким легким почерком Лены, смотрели прямо на входящих в комнату. Не знаю, был ли это стих дня, который должен был наутро смениться другим. Но мне кажется, это был стих Лениной жизни” [Седакова 2010].

³¹ Музы в поэзии Шварц — частые гости, их можно найти в том числе и в других маленьких поэмах. Ср. также “Служенье Муз — для кого-то безнадежный анахронизм — было для нее простой реальностью. Нет, не простой: таинственной, священной реальностью” [Седакова 2010].

5/17	Под ногами теплый плот.	М
6/18	Я уже вам не десятый,	Ж
7/19	И уже не мой черед.	М

Рифма: в этой строфе рифмуются 2-5-7 стихи с мужским окончанием.

Звуковые повторы, фоника: На звуковом уровне 2 строфа строится на преобладании глухого звука [т], который повторяется 9 раз, глухого [с], на чередовании пары двух глухих согласных с парой одной глухой согласной с сонорной: ст/тл, на повторении глухой в паре с сонорной: пн/пл/пл. Эти звуки передают усталость, тление и в то же время сонорные привносят ассоциацию с водой. Звуковые повторы: топнуть-теплый-плот (это последнее слово почти зеркальное отражение “топ”, что к тому же усиливает водные коннотации).

Лексико-семантический анализ 2 строфы I части: На протяжении 13-19 стихов лирический герой, поэт, которого посетили Музы, уклоняется от вступления с ним в общение (танец). Круговое движение ветра, ставшее источником “жара” и “хора”, привело к “хороводу” (народному русскому танцу) греческих Муз. Контекст поэмы подсказывает, что посещение поэта Музами как будто не первое, что это не инициация, не передача дара, а желание или необходимость Муз вдохновить уже ранее избранного ими поэта на исполнение песни, передающей и закрепляющей в мире людей память. В этой строфе используются последовательные нагнетания (градация) однородных частей речи: “Я устала, я сотлела; Я уже вам не десятый/ и уже не мой черед.

13-15: Не тяните меня, Музы — повелительное наклонение, звательный падеж. “Тянуть” в хоровод — разговорное. Поэт уклоняется от дара Муз, указывая на то, что она “устала” и “сотлела” (была охвачена огнем и превратилась в пепел)³². **16-18:** Во внешнем и внутреннем пространстве сосуществуют стихия воздуха (сильный ветер) и стихия возгорающегося огня. Третья стихия — вода — под ногами лирического субъекта. Поэта от нее отделяет лишь плот, да и то “теплый” (“затонувший”, “пролежавший в воде”, “мокрый” по Далю [Даль 1998 :796]), нечто среднее между потопленным (тонущим) и утлым. Изменение временного равновесия (“не во что ногою топнуть”), неизбежно привело бы к тому, что плот пошел бы ко дну. Таким образом, Муза для лирического субъекта/поэта — *обуза*, он не может довериться и отдаться божественному вдохновению, пытаясь устоять на тонущем плоту. Учитывая важность библейского подтекста для Елены Шварц, возможно, это аллюзия на эпизод встречи Христа с учениками на Тивериадском озере.

Архаическая греческая традиция повествует о первой, иногда конфликтной встрече поэта с Музами, но при последующих встречах поэт, уже получивший от Муз дар, обычно покоряется их воле и, пользуясь их помощью, создает новое стихотворение, начинающееся с их восславления и заканчивающееся им. Отказываясь следовать воле Муз, лирический герой Елены Шварц входит в конфликт с эпитафией из Горация “Я ваш, Камены, ваш”, нарушая заданное читательское ожидание классической, радостной покорности поэта Музам.

³² ср. "Мир, как писал Платон, замкнут и самодостаточен, питается своим же тлением, своей смертью" [Шварц 1997b: 66-74].

18-19: “Уже вам не десятый и уже не мой черед”: своеобразное предложение Музам найти другого избранника. Наречие “уже” может быть также указанием на то, что это не первое посещение поэта Музами. С одной стороны, здесь есть аллюзия на “десятую музу” (Гомер, например, называл десятой музой Сапфо), с другой — это обращение к детской считалке.

3) Структура третьей строфы I части.

1/20	Пахнет льдом, вином и <i>мятой</i>	Ж
2/21	Травы горные в росе .	М
3/22	Вертишейкою <i>распятой</i>	Ж
4/23	Закружили в колесе .	М
5/24	Музы кружатся, как бусы	Ж
6/25	Разноцветные — пестрей!	М
7/26	И одна из них как прорубь,	Ж
8/27	А другая как Орфей .	М
9/28	И одна из них как морфий ,	Ж
10/29	А другая как Морфей .	М
11/30	И одна как <i>сон</i> тягучий,	Ж
12/31	А другая — <i>сноп</i> огней.	М
13/32	Не тяните меня, Музы, в <i>хоровод</i> —	М
14/33	Уже год у нас не певчий,	Ж
15/34	А глухой водоворот.	М

Рифма: 1-3 Ж; 2-4; 6-8-10 (полная) - 12; 13-15 М — точная рифма. В первых четырех стихах — перекрестные рифмы АБАБ; “Тягучий” — “певчий” — графическая рифма.

Звуковые повторы: Помимо наличия множества рифм, вся строфа пронизана звуковыми связями. Подчеркнутое звучание [e]: колесе-пестрей-Орфей-Морфей-огней. До 12 стиха включительно — повторение ассоциирующихся с движением колеса кр-пр-тр-рт-рф-др, за исключением 11 стиха, где два носовых гласных соответствуют “тягучести” самого смысла.

В звуках, связанных с музами, слышно преобладание сонорного, как бы журчащего (наподобие источников, любимых музами) звука [р], на протяжении всей строфы он повторяется 14 раз.

Лексико-семантический анализ 3 строфы I части: 20-21: Несмотря на отказ танцевать с ними, поэт все-таки следует за Музами, и, судя по коннотациям, оказывается вместе с ними на Геликоне. **22-23:** В примечании к слову “вертишейка” автор поэмы указывает, что вертишейку (*Junx torquilla*), распятую в колесе, приносили в жертву Афродите [Лихт 1995:197]. Лирический субъект оказывается на месте убитой Музами ради привлечения чьей-то любви птицы, или сам становится ею. Указание на Афродиту вводит в поэму намек на любовную эротическую тему, которая потом развивается во второй строфе IV части поэмы. Птица — это постоянный мотив поэтики Шварц. **24-25:** Танец Муз вокруг поэта убыстряется, сравнение “как бусы” (т.е. мелькают, кружатся, пестрые). **25.** Эллипсис. **26-28:** Поэт перечисляет Муз по их характеристикам, ср. перечисление и восхваление Муз и богов в эпической поэзии. Однако эти характеристики Муз, конечно, не вписываются в классическую традицию: *прорубь, Орфей, морфий, Морфей*³³, *сон тягучий* — почти все они, кроме одной, последней, которая сравнивается со “снопом огней”, передают состояния природного, мифологического, гипнотического, наркотического, физиологического провала, глубокого погружения в разные стихии, сомнамбулизм, закрытость от предметного мира. В стихах **27, 29:** поэт начинает называть богов по именам, которые, следуя классической традиции, открывают поэтам Музы. **32:** Однако поэту в какой-то степени снова удастся остаться на позиции рационального отказа от участия в действе с Музами. На этот раз отказ связан с тем, что **33-34:** “уже год у нас не певчий”, снова частица “уже” из предыдущей строфы, которая помещает описанную ситуацию во временной контекст. Получается, что у нее есть какое-то неопределенное прошлое, когда год все-таки был “певчим”. Коннотация пения частотна в текстах Шварц, см. также ее богатый орнитологический список, где одна из птиц — “соловей спасающий” [Шварц 2009: 11, 12]. Стих **34** усиливает уже сказанное в **33:** “год” — “глухой водоворот”. В *глухом* водовороте затруднено пение Муз и поэта, во всяком случае, вряд ли их кто-то услышит.

Водоворот с одной стороны, связан *водой* с “топким плотом” из предыдущей строфы, с другой — в том числе и по словообразованию, — с **хороводом** Муз, а по геометрической форме и с “колесом”, а также с “прорубью” из **23** и **26**, “водоворот” — это тоже провал, но с вектором кружения, которое напоминает о первоначальном кружении ветра (и сора в нем).

4) Структура четвертой строфы I части.

1/35	Легче ветра, темней света	Ж
2/36	И шумней травы.	М

³³ В одном из поздних стихотворений Е.Ш. вернулась к параллелизму между Морфеем и Морфием: “ <...> Как будто черные ключи//Вскипая гласными и кровью,// Берут источник в тёмной ночи// Из моря морфия, Морфея” [Шварц 2009а].

3/37	Ах, оставьте человека,	Ж
4/38	Позовите Бога вы.	М

Рифма, фоника: 2-4 — точная рифма М. 1-3 — неточная Ж. В 1 стихе концентрация звука [е].

Лексико-семантический анализ 4 строфы I части: 35: “Темней света” — оксюморон. По мнению Ханзена-Леве, оксюморон — “главная семантическая фигура генерирования текстов эстетизма” [Ханзен-Леве 1993:33]. Однако прием оксюморона свойственен и эстетике барокко, черты которой характерны для поэтики Шварц.

36: “Шумней травы” ср. “тише воды-ниже травы”, сочетание, с одной стороны, кажется знакомым, с другой — новым, и поскольку присказка “тише воды-ниже травы” приписывает кому-то или чему-то свойства “неприметности”, “покорности”, то перед нами опять сложный оксюморон, построенный на использовании антонима прилагательного, относящегося к неназываемому в контексте стиха существительному конструкции, взятой из присказки, память о которой должна присутствовать в сознании русскоязычного читателя. “Легче”, “темней”, “шумней” — однородные сравнительные прилагательные, характеризуют человеческий род с помощью приема конкретизации. **37-38:** Императив, обращенный человеком к богиням: “оставьте”, “позовите”. (Этот) поэт может приказывать богам и быть с ними почти неучтывым, как случалось уже другим поэтам, особенно тем, которые работали в жанре гражданской лирики.

Ср.: “Замолкни, Муза мести и печали!
Я сон чужой тревожить не хочу,
Довольно мы с тобою проклинали.
Один я умираю — и молчу.” (Николай Некрасов)

38: Впервые появляется основной персонаж поэмы: Бог. В этом контексте “ветер” из первой строфы может читаться как аллюзия на пророка Исаию: “Когда ты будешь вопить, спасет ли тебя сборище твое? — всех их унесет ветер, развеет дуновение; а надеющийся на Меня наследует землю и будет владеть святою горою Мою” [Исаия 57:13] (т.е. не божества религиозного синкретизма, а только Бог может спасти человека³⁴). “Ах, оставьте человека, // Позовите Бога вы” — ни божества, ни Бог не может избрать человека (предназначение Святого Августина), но человек избирает Бога.

Разбор II части поэмы “Хомо Мусагет”.

Размер II части: 1 строфа — 6-стопный хорей, 2 и 3 строфы — 4-стопный хорей.

³⁴ Ср.: “Она служит медиумом невыговариваемого универсума, в котором человек оказывается на гигантских ступенях и мизерных провалах к коварному слову Бог. Она остается наиболее конкретным воплощением тяги наших 70-х годов этого века в жерло духовности. <...> Петербурженка и духоборка. Сама собой и больная Богом” [Бурихин 1987:3-4].

1 строфа

1/39	Музы! Девушки! Зима уж <u>навалилась</u> .	Ж
2/40	Снег под кожей — где флейта, где тимпан?	М
3/41	С вёрткою позёмкой вы впервой <i>явились</i>	М
4/42	С углями в ладонях... или <i>заблудились</i> ?	Ж
5/43	Сгинули как Пан?	М

Рифма: АВССВ1-3/4ж — неточная; точная: 2-5 (богатая) М; 3-4 (глагольная)ж.

Звуковые повторы: высокая концентрация [л] — 9; [з] — 5, [в] — 4; в 4 стихе чередование гл/бл.

Лексико-семантический анализ: 39: Обращение к Музам: “девы” — так описывает муз классическая традиция. Зима “навалилась” — метафора. Этимология слова “навалиться” связывает его с “валом”, а также со значениями “волна, провал, вертеть, поворачивать” — то есть, возвращение к задаваемым первым стихом поэмы кружению и верчению и продолжаемыми на всем ее протяжении.

Пространство текста изменяется, благодаря технике монтажа: с горы Геликон мы переносимся в зиму где-то конца XX века, то есть, в историческое время, потому что в классическом мифологическом времени и пространстве Муз, где мы были до этого, не место зиме. И даже предыдущая русская поэзия XX века старается не дать им замерзнуть:

Муза ушла по дороге,
Осенней, узкой, крутой,
И были смуглые ноги
Обрызганы крупной росой.

Я долго её просила
Зимы со мной подождать,
Но сказала: “Ведь здесь могила,
Как ты можешь ещё дышать?” [Ахматова 1989:140].

40: “Снег под кожей” — метафора. Музыкальные инструменты, атрибуты муз — это обычно духовые (разного рода флейты) или щипковые инструменты (плектр, лира), “тимпан” появляется в руках у изображающих муз античных статуй уже при их “реставрации” в эпоху Возрождения, Барокко и т.д., а также в произведениях живописи и скульптуры неклассического искусства. Подчеркивание отсутствия у Муз инструментов, их атрибутов, и недоуменный вопрос по поводу их местонахождения говорит о том, что приход Муз с пустыми руками связан с каким-то драматическим событием. **41:** Мы узнаем, что Музы “впервой” (разговорное) появились в начале зимы. Ветер, который был “за стеклами” продолжился снегом. Если Музы “впервой явились” лирическому герою во время рождения этой поэмы, то отказ от следования

им — это отказ от избранничества, от заключения союза с богами, который обрекает Муз на поиски другого поэта, а уже избранного поэта — на молчание.

42: Музы находятся в недружелюбном для них пространстве, им холодно, поэтому “уголь в ладонях” — и для согревания. У Шварц “уголь” — встречающийся мотив, связанный в основном с христианской символикой, ср. в Ветхом завете серафим появляется с горящим углем, чтоб очистить пророка Исаию от скверны [Исаия 6:6-7]. Но горящий уголь логически может вести и к пеплу (ср. “я сотлела”)³⁵, к угасанию и смерти. **42:** Мы знаем о поэте, который заблудился в сумрачном лесу, а здесь “заблудились” Музы. **43:** Пан, божество полей и лесов, чьим атрибутом является сиринга — инструмент из болотного тростника. Его исчезновение означает и исчезновение его музыки — ср. “год <...> глухой водоворот”.

2 строфа I части.

1/44	Моряки-эгейцы на недвижимом море	Ж
2/45	Услыхали голос: Умер Пан! —	М
3/46	Вздых слетел с вершины, солнце побелело,	Ж
4/47	В мареве Олимп пропал.	М

Рифма: 2-4 неточная М. Чередование М и ж окончаний.

Звуковые повторы: высокая концентрация [р] — 6 раз; [л] — 7 раз.

44-47: Неподвижность моря может быть связана также и с исчезновением луны, остановкой времени. Пан — бог лесов и природы, по Плутарху, был единственным божеством, которое умерло. Во время императора Тиберия новость о смерти Пана была услышана финикийским торговцем Тамусом. По мнению Роберта Грейвса [Graves 2018:90-91], однако, читать эту новость следует как: “вседержитель Таммуз умер”, где смерть вавилонского бога природы означает начало новой эры Христа, умершего в эпоху правления Тиберия. “Солнце побелело” — в том числе один из апокалиптических мотивов, которые часто встречаются в поэтике Шварц. Исчезновение Олимпа продолжает тему исчезновения политеистического мира. “Солнце” может также связываться с важнейшим культом бога Гелиоса.

3 строфа.

1/48	Только Музы живы, им Десятый нужен	Ж
2/49	В разноцветный их и пьяный хоровод.	М
3/50	С первою порошей, по ледку босая	М

³⁵ Ср. “Когда несешь большую страсть//В самом себе, как уголь в ладонях,//Тогда не страшно умирать, //Но страшно жить необожженным.//Тогда всё в плесени. Из окон тянет лепрой,//Такою сладкою, и воздух шаток,//Когда родишься сразу пеплом,//То кажешься себе немного виноватым” [Шварц 2009:63].

4/51	С черно-красным камнем Первая бредет.	М
------	---------------------------------------	---

Рифма: 2-4 - точная.

Лексико-семантический анализ: 48: Музы остаются в живых исключительно из-за необходимости поиска того поэта, которому можно будет передать дар сохранения памяти с помощью песни (музыки и стихов). Возможно, тогда найденный и вдохновленный ими поэт сможет отменить все, что происходит во 2 строфе, и, с помощью дара памяти, вернуть время, светила и богов.

49: “пьяный хоровод” Муз напоминает, скорее, хоровод менад. **50:** Снег, поземка, пороша, ледок: снежно-зимняя лексика становится все более плотной. ср. “Завивает ветер// Белый снежок.// Под снежком — ледок. Скользко <...>.” [Блок 1999:7]. **51:** Черно-красный — цвет раскаленного угля. В классической и романтической поэзии Муза “танцует”, “летит”, а здесь заблудившаяся Муза “бредет”.

Подобная цветовая гамма: черный, красный, белый присутствует и в других текстах поэта.

Разбор III части поэмы “Хомо Мусагет”.

Размер III части базируется на основе 3-стопного и 4-стопного ямба.

1 строфа

1/52	Вот выпал первый снег	М
2/53	Багровое вино	М
3/54	В сугробы возливая,	Ж
4/55	Чтобы почтить озябших Муз	М
5/56	И дикие стихи	М
6/57	На свечке сожигая,	Ж
7/58	Я Смерти говорю:	М
8/59	Пчелой в тебя вопьюсь.	М

Рифма: 3-6— точная глагольная Ж. Говорю-вопьюсь — усеченная М открытая.

Звуковые повторы: фрикативные губно-зубная звонкая [в] — 9 раз, глухая [ф] — 2 раза; глухая зубная [с] — 8 раз, звонкая [з] — 2 раза. Концентрация шипящих в целом, особенно в 4 — ассоциация с огнем, на котором сжигаются стихи.

52, 54: Продолжается концентрация снега в пространстве поэмы. Снег с вином — соединение двух противоположностей горячительного напитка (спирта), могущего гореть, и снега, холодной воды, гасящей огонь. **53-55:** В честь Муз вино возливается в сугробы, в снег. Музы — покровительницы ручьев, то есть, вод; в **сугробы** — аллюзия на языческие праздники мертвых и возлияния в специальные отверстия у саркофагов и колумбариев. Однако Музы не пьют вино, в мифологическом контексте это — атрибут Диониса, который, таким образом, предвещает свое появление в следующей строфе. Развитие этого атрибута приводит к “поднятию потирной чаши”, что тоже будет имплицитно явлено в следующей части поэмы. **56-57:** По аналогии с выливаемым вином, “сжигаются” “дикие” (по всей видимости, вольные, вне канонов, опять же дионисийские) стихи на “свечке” важное слово в контексте всей поэмы. **58:** “Я Смерти говорю”: в предыдущей строфе Олимп исчез из поля зрения, Пан “сгинул”, “умер”, Музы тоже без сил, но здесь обращение к “Смерти” лирического субъекта, к которому относится местоимение 1 лица ед. числа. “Смерть” пишется с большой буквы, как до этого — слова “Музы” и “Бог”. Однако это, скорее, персонифицированная собеседница, или эмблема, к которой нужно обращаться с большой буквы. Смерть (в том числе с большой буквы) — важнейший тематический инвариант поэтики Шварц. **59:** Имплицитная метафора пчелы относится к лирическому субъекту. Мотив пчелы нередко повторяющийся в поэтике Шварц, сам по себе имеет множество часто связанных между собой значений, важных в том числе и для нее. Это аллюзия творчества, трудолюбия, бессмертия. В древнегреческой и римской традиции поэты часто сравнивали себя с пчелой; в русской поэзии это возобновлено Вяч. Ивановым и Мандельштамом. Из античной философии и бестиариев “пчела” перекочевывает в средневековую философию и обогащается в том числе и христианской символикой. Пчелы как символ ораторского дара вылетают из уст новорожденного святого Амвросия Медиоланского, а святой Бригитте сообщается Богородицей, что она “воистину была ульем, когда самая священная пчела — Сын Божий — поселилась в ее чреве”; также пчела может быть орудием бога, способствующим пробуждению; связь пчелы с мировым деревом прослеживается в том числе в русской обрядовой традиции [Иванов/Топоров 1992 :354-356]; к Пиндару и к другим древнегреческим и древнеримским поэтам прилетали пчелы, чтобы вскормить их медом поэзии; мед для древних греков — главный хмельной напиток [Рабинович 2007:23], Платон в учении о переселении душ сообщает, что души честных людей возрождаются под видом пчел. Пчелы также сравниваются со звездами и ночным небом. В других стихах Шварц, среди которых есть и стихотворение, написанное от имени самой пчелы [Шварц 2009:120], можно найти этот мотив, связанный с библейской коннотацией. В “Бестиарии Христа”, изданного аббатом Луи Шабронно-Лассэ в 1940 году [Charbonneau-Lassay 2006], пчеле и меду уделено несколько глав. Согласно “Бестиарию”, пчела связана с божественным словом, также — это эмблема человеческой души (и бессмертия), христианских добродетелей (а пчеломатка — добродетель Мудрости). Кстати, тот же “Бестиарий” сообщает, что муха — антипод пчелы и эмблема дьявольских сил. В орфическом контексте поэмы можно учесть и сюжет исчезновения пчел у Аристея, явившегося причиной гибели Эвридики и, соответственно, самого Орфея [Виргилий 1979:128-134]. **59:** “Пчелой в тебя вопьюсь”. “Впиться” — глагол высокой частотности в поэзии Шварц. Коннотация проникновения, единения, приобщения, радостного конфликта, духовного бодрствования. И в этих двух стихах мы снова встречаемся с противоречием, смысловым оксюморонам. Привычное представление о смерти, которая уничтожает (выпивает - впивается) (в) человека, перевернуто. Здесь человек сообщает смерти о том, что он вопьется в нее.

Вопьется однако “пчелой”, то есть, учитывая в первую очередь христианские коннотации пчелы, добьется таким образом метаморфозы смерти и, по сути, ее отрицания.

2 строфа

1/60	О как она бывает рада,	Ж
2/61	Когда её встречают	Ж
3/62	Не с отупелостью потухшей,	Ж
4/63	Не с детским ужасом,	Д
5/64	И не бредут к теням унылой тенью —	Ж
6/65	А как любовника: и с трепетом в очах,	М
7/66	И сладострастьем нетерпенья.	Ж

60-66: Радостная смерть связана с традицией христианства, в особенности эпохи барокко, считающей, что душа и тело не разделены до конца. Тело, с одной стороны, вмещает душу и в то же время ей же сопротивляется. Ср. скульптуры Джанлоренцо Бернини “Экстаз блаженной Людовики Альбертони” и “Экстаз святой Терезы”, или скульптуру святого Андрея в одноименной церкви, построенной тем же Бернини. Наблюдающему (зрителю) не понятно, страдает ли святой, или радуется, жив ли он, или умирает, а у современных посетителей храма изображение религиозного экстаза может вызвать, скорее, ассоциации с переживанием оргазма, чем со спазмами смерти. Празднование Пасхи, Возрождения Христа — это тоже радость, связанная со смертью, поэтому приготовление к смерти для верующего может быть радостно как переход из одного в другое, более совершенное состояние. **66:** “Сладострастье нетерпенья” “сладострастье” — лексика из словаря романтиков, но вместе с “нетерпеньем”, а также в контексте духовной, религиозной тематики сочетание создает эффект новизны.

3 строфа

1/67	Камены бедные	Д
2/68	В снегу переминались —	Ж
3/69	Все боги умерли,	Д
4/70	Они одне остались.	Ж
5/71	Они и в смерть прелетают —	Ж
6/72	Как захотят летят они,	М

7/73	Горя вокруг древа мирового	Ж
8/74	Как новогодние огни.	М

рифма: 2-4; 6-8 - точная.

67-68: “Камены” — слово из эпитафия Горация, отсылающее к античной традиции. “Бедные”, “переминались” — усиление образа растерянных Муз. **69:** Это не смерть Бога из “Веселой науки” [Ницше 2011], а, скорее, смерть богов, которая произошла на заре христианства (и в начале принятия языческими государствами религии монотеизма). **70:** “Одне” — архаизм, возможно, чтоб избежать зияния “и” в “они одни”. **71:** Здесь “смерть”, не связанная с конкретным лицом, пишется с маленькой буквы. Камены перелетают из смерти в жизнь и обратно — противоречие, выражаемое Шварц с помощью оксюморона “смертожизнь”, здесь развернуто. **71-74:** Музы сравниваются с огнями вокруг мирового древа. Ср. кружение пчел вокруг мирового древа, также пчела и Музы связаны между собой древнегреческой и римской поэзией, с другой стороны, сам автор уподобляется пчеле, таким образом, если Муза — пчела, и лирический субъект — пчела, то этот последний как бы примеривает на себя облик и Музы, и пчелы. **74:** “Как новогодние огни” — сравнение снова напоминает о времени года, а также о секулярном и бытовом календаре.

Разбор IV части поэмы “Хомо Мусагет”.

1/75	Снега насыпьте в красный	Ж
2/76	Стакан с тяжелым вином,	М
3/77	Может быть, я забудусь	Ж
4/78	Горько-утешным сном.	М
5/79	Может быть, мне приснится	Ж
6/80	Орфеева голова —	М
7/81	Как она долго по морю	Ж
8/82	Пророчила и плыла.	М
9/83	Как её колотило	Ж
10/ 84	Солью, и тьмой, и волной!	М
11/85	Как она небо корила	Ж
12/86	Черным своим языком	М
13/87	И ослепляла звезды	Ж

14/ 88	Бездонным пустым зрачком.	М
--------	---------------------------	---

Рифма: 8 стихов из 14 связаны рифмой: **2-4; 12-14** — точная; **9-11** — приблизительная; **6-8** — неточная. В стихе **10** внутренняя рифма: тьмой-волной. Прослеживается чередование незарифмованного стиха с рифмованным. Равномерно чередуются женские и мужские окончания.

Звуковые повторы: Из гласных после звука [а] преобладает звук [о], он повторяется 16 раз. Подобная насыщенность связывает по ассоциации эту строфу как с самим словом “море”, так и со словом “бездонный”. В IV части поэмы — снова большая концентрированность сонорных: так [р] повторяется 10 раз, [л] — 11 раз; в одном только коротком стихе **8** “пророчила и плыла” на 15 звуков приходится 2 звука [р] и 3 [л], повторяются также звуки [а] — 3 раза, [и] — 2 раза, [п] — 2 раза, в **6,7** по одной [р] и одной [л]; в **9,10,13** — по два [л]. Сонорные звуки [р] и [л], как и звук [о] призваны вносить ассоциации с морем (рокотом волн, их переливчатостью и т.д.).

Лексико-семантический анализ IV части: Четвертая часть поэмы обращается к поэтике сна “может быть, я забудусь// Горько-утешным сном” и выстраивает пространство между сном и явью (мифом). Нарратор говорит о сне как о желаемом средстве забытья, подробно и детально рассказывая свой сон, который ей мог бы присниться. **75-78:** Лирический субъект обращается к риторической просьбой, возможно, к Музам, возможно к неявленному собеседнику. “Стакан с тяжелым вином” в контексте следующих стихов приобретает ритуально-религиозный символизм как дионисийских-орфических празднеств, так и христианского причастия. Горько-утешный — не явный, стертый оксюморон, составленный из двух противоречащих по смыслу слов “горечь” и “утешение”, но горькое утешение — привычный штамп речи, некоторое его освежение в контексте происходит благодаря превращению обеих частей в прилагательное одного составного слова. **79-88:** Бездонный зрачок мертвого глаза ослепляет звезды — то, что может показаться оксюмороном на визуальном уровне, имеет аллегорическое значение: сила поэтического, пророческого пения/слова, сила мира, создаваемого иммагинацией поэта, ослепительней реального космоса. Следуя мифу, мертвая голова Орфея после того, как он был разорван менадами, плывет по реке Эбр, продолжая петь, и, по версии Овидия, оказывается в море, откуда достигает острова Лесбос.

Орфический культ наряду с дионисийским был своеобразной матрицей эпохи европейского и русского символизма, важным вектором размышлений, подытоженным Карлом Густавом Юнгом. Орфей — “человек андрогинного типа”, поэт, а следуя некоторым мифам, — сын Аполлона, ставший жертвой адептов дионисийского, более старого культа — мученик веры, “прототип Христа” для раннехристианской церкви (оба несут “обет будущей божественной жизни”), “промежуточная фигура” между Дионисом и Христом — был любимцем поэтов, композиторов и художников начала XX века. Во второй половине XX века этот топос стал использоваться в литературе реже.

Конечно, образ Орфея привлекал и художников предыдущих эпох, но, наверное, никогда он не оказывался столь актуальным, как в эпоху символизма. В мифе об Орфее можно выделить пять главных мотивов: 1) Орфей — поэт и музыкант 2) Орфей и Эвридика 3) Орфей в царстве Аида 4) Смерть от рук вакханок 5) Поющая и пророчествующая голова Орфея.

Именно пятый мотив с конца XIX века становится излюбленным сюжетом художников. Уже у прерафаэлиты Джона Уильяма Уотерхауза “Нимфы находят голову Орфея”, а у символистов мертвая голова Орфея превращается в лейтмотив.

Складывающаяся из текста картина V части поэмы может иметь прообразы и в визуальном искусстве, тем более, что визуальный ряд в поэме “визьон-приключение” имеет фундаментальное значение. Правда, между знаменитыми визуальными образами Орфея и текстом Шварц есть некоторые различия. Так, на картинах французского символиста Жана Дельвиля “Мертвый Орфей” глаза плывущей по морю головы закрыты. Так же и у Густава Куртуа³⁶, который изобразил голову Орфея уже выброшенной на берег. И на картине Гюстава Моро, где Фракийская девушка держит мертвую голову Орфея в руках, и у Одилона Редона, — всюду глаза Орфея закрыты. Для символистов это важно, так как хоть глаза и мертвы, под ними — видения потустороннего мира, Орфей видит нечто большее, чем просто смерть. Его сомкнутые веки к тому же могут напомнить о слепоте Гомера. В поэме Шварц мертвые глаза (или глаз) Орфея открыт, его “черный”, “пустой” зрачок — без дна, и он “ослепляет звезды”, то есть, тьма ослепляет свет (парадокс), таким образом, свободное (пустое, вне конвенциональных схем) сознание художника, фантазия (возможности мозга) для Шварц ярче, чем даже космические объекты, а сознание бездонно, бесконечно. Глаз — тоже излюбленный образ как символистов, так и Шварц: у Редона — плачущий паук, Полифем, Глаз, смотрящий из воздушного шара — вуайеризм, отражение мира, глаз Бога, следящий повсюду за человеком.

Разнообразные отрубленные головы символистов находят свои истоки в мертвых головах Иоанна Крестителя, Голиафа и Олоферна, написанных художниками в первую очередь XV-XVI веков (Тициана, Кранаха, Веронезе, Джорджоне и т.д.), но больше всего голову Орфея из поэмы “Хомо Мусажет” напоминают картины Караваджо и караваджески (например, Артемисии Джентилески). У этих голов библейских персонажей (наряду с мертвой головой караваджиевской Медузы) часто открыт рот (и в нем виден язык) и глаза (один обычно прикрыт), и конвульсивно страдающее, гневное лицо.

Для художников эпохи символизма и их ближайших предшественников-прерафаэлитов Орфей — это поэт и музыкант, избранник богов и Художник, по-настоящему любящий только свое искусство, за что он раздирается разъяренной толпой. Мифологические персонажи символистов не отличаются статуарной красотой античного мира Винкельмана, они противоречивы также, как и сама культура архаической и классической Греции. И для поэмы Шварц важны темные аспекты дионисийских культов, продемонстрированных и разбуженных Ницше.

83: “Как ее колотило” — малый инвариант Шварц со значением бешеных судорог, ритма, исступленности, которые приводят к возможности более полного, пронзительного восприятия мира. Это значение выражается также словами “биться”, “кататься” с предлогом “в”. **86:** Язык как физический орган речи — частый мотив Шварц, он появляется в том числе и в “маленьких поэмах”, например, в поэме “Рождественские кровотоки”.

1/89	Кажется мне — это лодка,	Ж
------	--------------------------	---

³⁶ «Orfeo» (1875), Pontarlier, Collection Musée municipal.

2/90	Остроносая лодка была,	М
3/91	И я в ней плыла матросом,	Ж
4/92	Словесной икрой у весла.	М
5/93	Пред нею летели боги —	Ж
6/94	Дионис и Аполлон.	М
7/95	Они летели обнявшись:	Ж
8/96	Он в нас обоих влюблен.	М
9/97	С тех пор, как я прикоснулась	Ж
10/98	К разодранному рту,	М
11/99	Я падаю тяжким камнем	Ж
12/100	В соленую пустоту.	М
13/101	С тех пор, как я посмотрела	Ж
14/102	Глазами в глаза Голове,	М
15/103	Я стала выродком, нищим,	Ж
16/104	Слепою, сестрой сове.	М
17/105	Вмешайте в вино мне снегу,	М
18/106	Насыпьте в череп льду,	М
19/107	Счастье не в томной неге —	Ж
20/108	В иступленно-строгом бреду.	М
21/109	О снег, ты идешь все мимо,	Ж
22/110	Белизною не осеня.	М
23/111	Кружатся девять незримых	Ж
24/112	В снегопадных столбах звеня	М

Рифма: Из 24 стихов 15 зарифмованы: **2-4; 6-8;10-12;14-16; 17-18-20** — точная; **21-23** — неточная; **22-24** — точная. Все рифмы мужские. Все незарифмованные стихи — с женским окончанием.

Лексико-семантический анализ второй строфы IV части: 89-90: Подчеркиванию зыбкости, некой раздвоенности способствует также и повторение слова “лодка”, плеоназм в двух первых стихах, а сама “лодка” возвращает к “плоту” из I строфы. Лодка может быть и аллюзией или ассоциацией с лирой Орфея, на или рядом с которой плывет его голова. Лирический субъект — в лодке, хотя в то же время он (см. **92**) “словесная икра у весла”, что заставляет видеть его одновременно как внутри лодки, так и в море. **93-96:** Противопоставленные друг другу греческой традицией, Дионис и Аполлон объединены философией Орфизма. И в поэме Шварц они “летят обнявшись”³⁷, связанные любовью к ним Орфея, являющегося архетипом поэта³⁸ и отражением лирического субъекта поэмы. Аполлон, по одной из версий мифа, — отец, а по другой — учитель Орфея, который “как добрый пастырь и миротворец, <...> уравнивает дионисийский культ и христианство” [Jung 2013: 125-132]. **97:** Прикосновение (возможно, губами в параллель к “глазами” в стихе **102**) ко *рту* убитого поэта меняет судьбу другого поэта. Начинается его падение (а следуя диалектике, логике единства противоположностей — восхождение), умирание (т.е. возрождение), погружение в пространство сна (пробуждение), потустороннего мира, в соленую пустоту (моря, несущего мертвую голову). **99-100:** Возможно, аллюзия на легенду о Сапфо, по которой поэтесса, не дождавшаяся однажды равнодушного к женщинам моряка Фаона, каждый день уплывавшего в лодке, бросилась в море со скалы. **101-102:** Смотреть “глазами в глаза” — плеоназм. Мотив головы очень часто встречается у Шварц³⁹. Здесь лирический субъект смотрит в пустые зрачки Орфея (поэта, выбравшего служение своему дару, передающего память, и за это убитого) и теряет связь со своим прежним родом (становится **выродком**), (нищим) — теряет материальные и социальные связи, “слепую” (как Гомер), “сестрой сове” (роднится с ночью и ночной стихией). **105:** Снова повторение сочетаний красного и белого, снег с вином — соединение двух противоположностей горячительного напитка (спирта), могущего гореть, и снега, холодной воды, гасящей огонь, в то же время являющейся трансформированным атрибутом Муз. **106:** Череп — вариант мотива головы, сам по себе встречается в поэзии Шварц [Шварц 1999:24], [Догалакова], и поскольку риторическая просьба насыпать льду в череп идет следом за просьбой “вмешать в вино снег”, здесь возникает ассоциация с чашей победителя, сделанной из черепа врага. Череп Орфея ассоциируется также с черепом Адама, чей грех, по христианской традиции, искупил Христос, являющийся одной из основных (если не основной) тем (мотивов) поэмы. **107-108:** “Исступленно-строгий” — еще

³⁷ Аполлон, Дионис, их контраст и единение присутствуют и в других текстах Е.Ш.: “<...> Аполлона это жилы, это вены Диониса, // Вживе вживленные в жизнь. // Аполлон натёрся маслом, Дионис натерся соком, // И схватили человека – тот за шею, тот за мозг, // Оборвали третье ухо, вырезали третье око, // Плавают, рвут его как воск <...> [Шварц 2009: 71].

³⁸ В «Происхождении трагедии из духа музыки» Ницше тоже останавливается на противопоставлении духа Аполлона и духа Диониса, а также на противопоставлении искусств.

³⁹ Мотив головы прослеживается и в воспоминаниях поэта о детстве: “Мне было лет десять, когда мы с мамой в Кавголове посреди лета заглянули однажды в чайную <...>. В углу буфетчица разливала чай, над ней висела радиоточка (скорее, похожая на круг — тарелка) <...>. Почему-то вдруг мама <...> предложила пересесть поближе к буфету. И только мы это осуществили, как в форточку плавно и стремительно влетел огненный шар, размером с мою тогдашнюю голову, слегка завис там, где только что находился мой мозг (если бы две эти сферы совместились, конечно, осталась бы только одна), и, помедлив, влетел в радиоточку, в ней и растворился. Радио замолчало. Мечта об огненной голове осталась” [Шварц 1997b:48-66].

один оксюморон, как и “строгий бред”. **109:** Белизна снега не “осеняет”, не влияет на выбор лирическим героем молчания, не отменяет его завороченности чернотой пустого зрачка мертвой Головы, написанной, как и “Смерть”, с большой буквы. **111:** Кружение девяти Муз, напоминает кружение планет. “Кружение”, начавшееся с первой строфы, продолжается на протяжении следующих. Мотив кружения, повторения, эха — частый мотив поэтики Шварц. **112:** В столбах снега, поющего голосами Муз, различимы элементы мотивов пульсирующего движения и “звона”, за которым скрывается неясная духовная сущность.

Разбор V части поэмы “Хомо Мусагет”.

Размер V части основан на 4 стопном ямбе.

1/113	Мохнато-белых пчел,	М
2/114	Под фонарем <i>скользящих</i> ,	Ж
3/115	Я отличу легко	М
4/116	От хладных настоящих.	Ж
5/117	У этих из-под белизны	М
6/118	Косится темный глаз блестящий	Ж
7/119	И жальца острые ресниц	М
8/120	Нацелены на предстоящих.	Ж

1/121	Замерзшие колют ресницы,	Ж
2/122	Ледяные глядят глаза,	М
3/123	Тебя оплетает хмельная	Ж
4/124	Ледяная, в слезах, лоза.	М
5/125	Музы, ужели вы только	Ж
6/126	Пьющие душу зрачки?	М
7/127	Девять звезд каменистых	Ж
8/128	Кружась, ударяют в виски.	М

Рифма: В 8-ми стихах первой строфы — чередование мужского и женского окончаний. Перекрестная женская рифма четырех стихов (на основе окончания прилагательных), одна из них **6-8** — неточная.

В 8-ми стихах второй строфы рифма в **2-4; 6-8** и, наоборот, чередуются женские и мужские окончания.

Звуковые повторы: Высокая концентрация фрикативных и шипящих согласных связана с коннотацией пчелы.

Лексико-семантический анализ V части: 114: Мифологическое пространство Муз и богов соединяется с эмпирическим пространством реального города. Среди пчел (обычных снежинок) есть также и такие, которые в них превратились (Музы). Пчелы-простые снежинки и “настоящие” пчелы-Музы отличаются тем, что вторые “хладные”, и из-под белезны у них виден темный ледяной глаз с острыми ресницами (жальцами). Взгляд на них из-за холода чреват слезами (замерзающими на ресницах глядящего). Музы сравниваются со зрачками, пьющими душу, ср. с Орфеем в предыдущих строфах, который смотрит на звезды своим *зрачком*, их ослепляя. Однако Музы (в том числе еще и) — звезды, и они продолжают свое кружение. Пространство расширяется до размеров вселенной, в которую помещен лирический субъект, звезды касаются его головы, бьют в виски. **119:** “И жальца острые ресниц нацелены на предстоящих” ср.: “Но иглы тайные сурово// Язвили славное чело” [*Лермонтов 1961:275*]. Может быть, случайная цитатность, которая проявляется также на уровне размера — и у Лермонтова, и у Е.Ш. четырехстопного ямба. Однако аллюзия на Христа, присутствующая в обоих текстах, усиливает эту связь.

Разбор VI части поэмы “Хомо Мусагет”.

Размер VI части — 3 стопный ямб ж-м, семантический ореол которого связан с легкой, шуточной, комической поэзией [*Гаспаров 2012. С.119*].

(Пифия)

1/129	Сидит, навзрыд икает...	Ж
2/130	— Да вот я и смотрю.	М
3/131	— Ударь её по спинке,	Ж
4/132	Скорей, я говорю!	М
5/133	— Ничто! Она икает	Ж
6/134	Все громче и больней,	М
7/135	Облей её водою	Ж
8/136	И полегчает ей.	М
9/137	— Смотри, глаза полезли	Ж

10/138	И пена из ушей.	М
11/139	— Да что же с ей такое?	Ж
12/140	Иль умер кто у ней?	М

Рифма: 12-стишие организовано альтернансом женских и мужских окончаний, глагольной рифмой **1-5** (тавтологической) и **2-4**; а также **6-8-10-12**; и неточной **7-11**.

Эта VI часть поэмы в отличие от предыдущих, но также, как и последующие части имеет название. “Пифия” — это комическая вставка внутри более высокого по регистру текста духовидческой, метафизической тематики. Эта врезка напоминает жанр фарса — представление внутри средневековой литургической церемонии, разыгрываемое на народном языке с помощью песнопений и текстов, положенных на мелодии традиционной литургии на латинском языке. Такие представления иногда получались комичным и непристойным. К жанру фарса также относились и короткие комические вставки внутри представлений с сакральной тематикой.

Пифия — жрица бога Аполлона в Дельфах, женщина наделенная пророческим даром, посредница между божеством и человеком, отвечающая на вопросы в виде неясных изречений. Эта вставка носит иронический и даже самоиронический характер. Пифия — это еще одна маска автора/лирического субъекта. Заключительный стих упоминает о смерти, которой в большой степени были посвящены серьезные, драматические предыдущие части и будут посвящены последующие.

Разбор VII части поэмы “Хомо Мусагет”.

1/141	Музы (замерзли!) — белые мухи	Ж
2/142	Вас завлекли сюда?	М
3/143	— Мир отгеснил нас, глухая вода	М
4/144	В Гиперборею.	Ж
5/145	Долго скользили во тьме седой	М
6/146	Над морем Белым,	Ж
7/147	Видим — на льдине живой воробей	М
8/148	Оледенелый	Ж
9/149	Мы и согрели его собой ,	М
10/ 150	Синими языками	Ж

11/151	Молний живых, и на свет голубой	М
12/152	Дале рванулись.	Ж
13/153	А он плывет там и поет	М
14/154	На девяти языках,	М
15/155	С синим огнем в ледяной голове,	М
16/156	Невидимым в очах.	М
17/157	Когда он повис на гребне,	Ж
18/158	На клочке ломаемой льдины,	Ж
18/159	Лопнуло накрест в подвалах Эреба	Ж
19/160	Сердце седой Прозерпины.	Ж

Рифма: 2-3 — М открытая; 5-9-11 — точная М; 14- 16 — точная М.

Звуковые повторы: снова высокая концентрация сонорных [л] и [р].

Лексико-семантический анализ: Эта строфа построена в виде диалога лирического субъекта (поэта) с Музами. **141:** Музы Шварц привлечены мухами/пчелами, символизируемыми снежинками, как музы Гете привлечены живыми летними мухами. Мухи/пчелы Шварц сложное составляющее между эмблемой пчелы/мухи и предметностью снега — декабрьской замороженной воды (атрибута Муз). **146:** Музы, замерзающие у Белого моря, в каком-то смысле — тоже оксюморон, если отталкиваться от эпитафии из Горация. Параллелизм между морем из мифологического мира (Средиземным, теплым) и Белым морем Гипербореи из мира, географически более близком лирическому герою. **143:** Глухая вода: еще раз мотив глухоты, и(ли) от “глухой край земли”. **144:** Гипербореи — “народ, живущий на крайнем севере, особенно любимый Аполлоном” [Лосев 1991:304]. Возможно, отголоски недоволощенного замысла пьесы Блока “Дионис Гиперборейский” [Блок 1971], в свою очередь связанного с “Брандом” Ибсена. Настигнутый снежной бурей, Брандт внезапно познает истину в чудесной встрече с божеством. Блок в своей пьесе собирался совместить дионисийское и аполлоническое начало. **145,160:** Повторение слова “седой”. **147, 151:** Повторение слова “живой”. **149-152:** Синие языки (молний), которыми Музы согревают оледеневшего живого воробья, ассоциируются с черным языком пророчащей головы Орфея. **147-154:** Мотив птицы — один из наиболее часто встречающихся мотивов Шварц. Так, слабый воробей в одноименном стихотворении, за которым стоит лирический субъект, выходит на космогоническую схватку с Богом, единственным для человека равным соперником [Шварц 1999:129]. Безобидная птица (воробей, соловей), не имеющая постоянного дома, странница, бескорыстно и радостно поющая — символ поэта вообще и символ души. Но также — это и одно из отражений расщепленных лирических субъектов, прообраз автора. Воробей поет на девяти языках, число соответствует

количеству Муз. Языки пламени — библейский символ Саваофа [2 *Книга Царств* 22:9; *Псалтырь* 49:3], а также Моисея, увидевшего Неопалимую Купину, вместе с тем — это коннотация иконописной Неопалимой Купины (Богородицы). **155:** “С синим огнем в ледяной голове” — снова мотив головы, не могущий не ассоциироваться в данном контексте с Головой (черепом, в который положен лед) Орфея, поэта, пророка, “жгущего сердца”, который тоже является отражением лирического субъекта (автора).

Разбор VIII части поэмы “Хомо Мусагет”.

Восхваление друг друга у Никольского собора.

Размер этой части основан на сапфической строфе и традиции, связанной с ее переводом на русский язык; все окончания женские.

1/161	Аркады желтые, в пропlesiнах, Никольского рынка
2/162	Где делают с цветочками посуду
3/164	Эмалированную — там в длинную флейту ветер
4/165	Дует ночами.

161-165: В реальное пространство Петербурга, Никольского рынка возвращается ветер, с которого закрутилась история поэмы.

1/166	Там гуляет голубь, постовой свистнет,
2/167	Да подпоясанные небрежно, босые,
3/168	Как перипатетики бродят девы
4/170	Глухой ночью.

166 -170: В ночное пространство реального города с точно описанными деталями входят Музы.

1/169	— Молний сноп на поясе у тебя, Эрато,
2/170	Без тебя не сложится ни гимн, ни песня,
3/171	Подойдешь ближе, глянешь — кровь быстрее
4/172	В словах рванется.

1/173	Ну а ты, Полигимния, не скромничай, дева,	
-------	---	--

2/174	Взор певца устремляешь в небо,	
3/175	Без тебя он ползал бы по земле, извиваясь,	
4/176	Тварью дрожащей.	

173 Полигимния — муза сакральной героической поэзии, музыки и танца. **175-176:** Аллюзия на знаменитую фразу Раскольникова, усиленная буквальным образом пресмыкающегося.

1/177	— Без тебя, Мельпомена, без тебя, Клио...	
2/178	Так наперебой друг дружку хвалили	
3/179	И, танцуя, свивались в темнисто-светлый	
4/180	Венец терновый.	

179: “Темнисто-светлый” — оксюморон, передающий переливчатость, изменчивость, смену света и тени. **180:** “Венец терновый” — первоначальный пестрый и веселый хоровод Муз превращается в терновый венец.

1/181	Ах, кому нам девяти, бедным,	
2/182	Передать свою поющую силу,	
3/183	Ах, кого напоить водой кастальской,	
4/184	Оплести хмелем?	

181-184: Междометие "Ах", выражающее сетование Муз по поводу ненужности их даров и умений ("напоить водой кастальской", "оплести хмелем") и невозможности больше с их помощью запустить механизм передачи памяти через поэтическое говорение, придает намеренную литературность, архаичность и стилистическую окраску, отсылающую, с одной стороны, к сентиментальной поэзии, с другой — к классической.

1/185	У Никольской видят колокольни	
2/186	Притулился, согнувшись, нищий,	
3/187	Он во сне к небесам тянет руку,	
4/188	Стоя спит, горький.	

185-188: Район Никольской церкви — это и реальная топография, и топография “Белых ночей” Достоевского. Фигура нищего, пьяницы (“горький”) — и биографический, и литературный персонаж, и в то же время — персонификация одной из движущих сил поэтики Шварц. Ср. “О чудные разрывающие сердце звуки, плоть стихотворенья. Но забуду все ради неуклюже спотыкающегося озарения, которое часто приходит калеккой, на деревянных костылях в рваной одежде” [Шварц 2012].

1/189	Тут они на него набежали —
2/190	Закружили, зашептали, завертели.
3/191	Замычал он, мучимый сладкой
4/192	Пения болью.

Идея трансформации дана с помощью приставки “на”, повторяющейся трижды (сказочность) в стихе **3** приставки “за” и однородными глаголами.

1/193	Ладонями захлопал в бока гулко
2/194	И, восторгом переполненный тяжким,
3/195	Взял и кинулся в неглубокий
4/196	Канал Крюков.

Концентрация звука [к].

Случайный избранник отчаявшихся муз не выдерживает ненужного ему дара и кидается в канал почти, как Бедная Лиза, не справившаяся с любовной стихией.

Разбор IX части поэмы “Хомо Мусагет”.

Музы перед Иконой.

1/197	Вокруг Никольского собора	Ж
2/198	Во вьюжном мчатся хороводе,	Ж
3/199	Озябнув, будто виноваты,	Ж
4/200	Цепочкой тянутся при входе.	Ж

1/201	По очередности — пред Троеручицей	Д
2/202	Творят — в сторону — поклон	Ж

	короткий.	
3/203	Меж рук Иконы неземной	М
4/204	Скользят отчетисто, как четки.	Ж

1/205	— Все наши умерли давно. —	М
2/206	Со свечками в руках мерцали,	Ж
3/207	И сами по себе молебн	Ж
4/208	Заупокойный заказали.	Ж

Строфика, размер, рифма:

IX часть состоит из трех четверостиший с женской рифмой 2-4 стихов, 1 строфа — 4 -стопный ямб, вторая — 6-стопный ямб.

Музы в начале поэмы кружились, как пестрые бусы, в конце ее они становятся скользящими четками. “Свечки в руках” Муз напоминают также факелы Элевсиний. Музы, заказывающие по себе службу за упокой души, — парадокс, так как боги в античном контексте бессмертны.

Сюжет:

Музы, покинувшие свои привычные места, в которых все боги, кроме них, умерли, и где время остановилось, появляются в Петербурге конца XX века в конце декабря, чтобы передать избраннику дар памяти, который они сохраняют с помощью пения поэтических текстов. Музы всеми силами пытаются внушить избраннику принять их дар. Они кружатся в веселом хороводе, приносят в жертву Афродите вертишейку, которой оказывается сам лирический субъект/поэт, избранный Музами. Однако избранник/ца отказывается от дара, обосновывая это тем, что время, в которое явились Музы — глухое, смутное, неустойчивое, время молчания, и предлагает Музам обратиться к Богу.

Лирический субъект, избранница Муз, переживает видения мертвой поющей головы Орфея, изменившей навсегда ее жизнь. Орфей — прообраз Христа, объединяющий культы противопоставленных богов, Диониса и Аполлона. Девять Муз в диалоге с лирическим субъектом рассказывают о своей встрече с воробьем, оставшимся в живых, несмотря на тьму, глухоту пространства и смерть (зиму, лед) и о том, как они его согрели синими языками молний, и он начал петь на девяти языках. Из рассказа непонятно, спасся ли еще один прообраз лирического субъекта — воробей, когда льдина, на которой он плыл, раскололась. Девять языков по числу девяти муз, на которых запел воробей, не могут не ассоциироваться с двенадцатью языками апостолов.

Музы в образе пчел кружатся ночью в фонарном свете, как бы подстерегая прохожих, в надежде передать им свой дар. Музы бродят по Никольскому рынку и в отчаянии вселяются в спящего нищего, который, не выдержав непредназначенного ему дара, бросается в Крюков “неглубокий”

канал. В конце концов Музы оказываются в Никольском соборе, и их кружение уже становятся терновым венцом. В соборе они сами по себе заказывают панихиду.

Мифологическое время прервано ходом истории, прошлое умирает, замолкает музыка, останавливается солнце, исчезают боги, и Музы готовятся к смерти.

Передача памяти оказывается невозможной, поэт обречен на молчание. Исторический контекст поэмы, написанной во второй половине 90-х, отсылает к промежуточной эпохе растерянности, во время которой часть поэтов Второй культуры перестали писать, замолчали. Хотя это напрямую не коснулось Елены Шварц, однако, и она переживала это время как завершение эпохи: молодости, бурного творчества, тесных дружеских связей, пристального внимания к себе и восхищения узкого, избранного круга, а также сплоченности перед лицом общего врага на фоне ощущения мифологической бесконечности советского режима. В поэме “Хомо Мусагет” Музы оказываются ненужными, а музыкальные жанры, таким образом, — под угрозой исчезновения. Гелиос отменяется Христом. Начинается историческое время, где человек или, точнее, Богочеловек, вместо Аполлона, окажется предводителем музыкальных искусств.

История встречи поэта с Музами развивается в определенное календарное время, в конце декабря, возможно, перед Рождеством, и в определенном пространстве — в Петербурге, в районе Никольского собора, при определенных атмосферных явлениях: ветер, поземка, пороша, снегопад, снег, сугробы, лед, холод, а также при определенном времени суток (ночь), что напоминает атмосферу Блоковской поэмы “Двенадцать”, тоже символизирующей завершение старого мира и начало нового. Впереди двенадцати матросов-апостолов идет Христос в белом венце. У Шварц терновый венец “темнисто-светлый”, приготовленный для, по-видимому, рождающегося Бога, состоит из уже умерших/умирающих девяти Муз. Также и второй встреченный Музами полуспящий человек, как и отказавшийся принять поэтический дар избранник, не может остановить их исчезновение, и сам погибает. На фоне этой трагедии конца мира, остановки мифологического времени и пространства и отчаянной попытки Муз спасти исчезающий мифологический хронотоп, продолжается бытовая, материальная жизнь: гуляет голубь, ходит постовой, горят городские фонари, от ветра крутится сор, делают эмалированную посуду, идет снег.

От этой немоты, глухоты, смерти (природы и памяти), пустоты, равнодушия застывшего, выхолащенного бытового мира может спасти только рождение нового Бога, которое предчувствуется, предвещается его префигурантами — Головой Орфея, поющим на льдине воробьем и лирическим персонажем-поэтом, свидетелем (как явных, так и духовических, сновидческих) событий и их повествователем.

Лексический анализ : в поэме, с одной стороны, выделяется лексика, относящаяся к миру Муз и присущим им характеристикам: они “тянут” (в танец), “кружат” (других), “кружатся” сами, “летят”, “перелетают”, “согреваются”, “танцуют”, “поют”, “свиваются”, “набегают”, “вертят”, “оплетают”, “мчатся”, “наполняют” (восторгом) — все это глаголы, связанные с активным движением (ср. также глагол “рвануться”). На уровне существительных и прилагательных это слова “хоровод” (4), “хмель”, “хмельной”.

С другой стороны, перед нами лексика, относящаяся к погодным условиям чуждого Музам и другим богам Олимпа мира: существительных “ветер” (3 раза), “снег” (6 раз), “поземка”,

“пороша”, “ледок”, “льдина” (2), глагола “побелеть”, и прилагательных “белый” (3), “белизна”(2), “ледяной” (3), “оледенелый”, “снегопадный”, “замерзший”, “хладный”. Лексика, имеющая значение замерзания и умирания, проникает в сферу Муз и окрашивает глаголы, описывающие их действия: “переминаясь”, “скользить”, “тянуться” (одна за другой), “брести”, “мерцать”, “озябнуть”. В этом контексте можно рассматривать и образ “солнце побелело”. На протяжении всей поэмы происходит борьба между двумя семантическими группами, одной живой, горячей, действенной и другой — холодной, замкнутой, медлительной, слабой. В конце вторая все-таки побеждает.

Важен также семантический ряд, связанный с забытьем, сном лирического персонажа (который выражается местоимением “я”) и сном бездомного нищего. Это такие слова, как “тяжелый”, “тяжкий”, “глухой”, “провал”, “пустота”, “падать” (тяжким камнем). Сон лирического персонажа приводит к своеобразному прозрению и превращению его в “нищего”. Другой персонаж, бездомный нищий, во сне атакованный Музами, перед тем, как кинуться в воду, переполняется “тяжким” восторгом. Нищенство, становление “выродком” — это, таким образом, следствие погружения в сон, в себя и обнаружения в этом пространстве пророчеств и магических влияний. Этот ряд тоже, в свою очередь, контрастирует с лексикой, передающей легкость и подвижность Муз. Однако Музы Шварц амбивалентны, и к ним относятся и такие слова, как “сон”, “Морфей”, “морфий”, “прорубь”. Также, как и лексика со значением колюще-режущего-ударяющего: “жалца острые <...> нацелены”, “колют”, “бьют”. Таким образом, поэтический дар вообще ассоциируется с болью, ранением (разорванный рот Орфея), с тяжестью и иногда с насильственной смертью.

Существительное “смерть” повторяется 3 раза, и один из них пишется с прописной буквы, так же, как слово “Бог”, в отличие от “бога” (2) языческого. В одном из трех употреблений в поэме существительного “голова” оно тоже появляется с прописной буквы. Таким образом, слова-понятия “Бог”- “Смерть”- “Голова” можно выстроить в один семантический ряд. К нему можно добавить слово “Муза”, которое, кстати, если не считать подзаголовка и эпиграфов, в поэме по числу существующих муз повторяется именно 9 раз.

Важен по частотности употребления и семантический ряд, относящийся к частям тела, среди которых превалирует уже упоминавшееся слово “голова” (3)/“череп” и ее части: “висок”, “язык” (2), а также выделяющиеся в отдельную подгруппу существительные “глаз”/“очи”, “зрачок” с относящимися к ним глаголами: “смотреть”, “глядеть”. Глаз Орфея способен ослеплять свет, а за видимостью глаза и зрачка могут скрываться сами Музы, “пьющие душу”.

Мотивы головы и ее атрибутов: языка (пророчащего говорения) и глаза (ослепляющего, жалящего) пересекаются с мотивом сна.

С этим последним связан и настойчиво повторяющийся на всем протяжении поэмы мотив круга (“ветер носит кругами”), кружения, хоровода, водоворота, проруби, четок, венца, кругоподобие добавляет как мифологический оттенок, так и временную цикличность, где Музы, рассказывающие о произошедшем с ними по дороге к избраннику/це-поэту, напоминают волхвов, рассказывающих о своих видениях в колядке.

В поэме прослеживается тема болезненного, ранищего и вместе с тем сладостного проникновения одного элемента в другой, промежуточности, временности, скоротечности, неустойчивости, неопределенности любого состояния как физического, так и эмоционального, незаконченности действия, которая подчеркивается с помощью глагольных приставок “за” со

значением “начала выполнения соответствующего действия” (закружили, зашептали, завертели и т.д.); “раз” (разгораться) — с тем же значением “начала выполнения действия”, “пере” (переминаясь, перелетать); “при” (притулиться); “о” (оплетать), “на” (насыпать), “про” (пролезть), а также глагола “возливать” и прилагательного “ломаемый” (в данный момент). Проникновение граничит с телесным присвоением, в том числе духовных субстанций, сравниваемых с плотью/ жидкостями: “впиваться” (впиваться в смерть), “пить” (“пьющие душу зрочки”).

Той же теме проникновения служат оксюмороны: “иступленно-строгий” и смысловые контрасты: слабый, живой воробей, поющий на льдине, варьирование воды и льда, то есть метаморфоза одного вещества то текучего, то застывшего; контраст вина и снега, то есть горячей и холодной субстанции, или противопоставление черепа и льда. Оба этих контраста подчеркиваются оксюмороном “иступленно-строгий бред”. “Сладкая боль” и “тяжкий восторг” — это, хотя и гораздо менее ощутимые, тоже постороения того же типа.

Быстроту перемен, тему скорости химических реакций, то есть разного рода метаморфоз, также подчеркивает словарь, и, в частности, — повторяющиеся глаголы “скользить”+ причастие “скользящий” (связанные с Музами), “мерцать”, “свиваться”, “лететь”. Та же тема переменчивости, нестабильности, прерванности, порывистости, разорванности связана с постоянно повторяющимся словом “ветер”, с глаголом “рвануться”, что перекликается к темой ритма, судорожности.

Поэма “Хомо Мусагет” передает идею физичности духовного мира и возможности выражения Бога через плоть. Заставляя умереть всех богов греко-римского пантеона, включая Муз, которые как бы сливаясь в “единое соборное вселенское Существо”, участвуют в собственных похоронах еще при жизни, Шварц, с одной стороны, находится в рамках рассуждения о смерти бога, начатого Ницше и продолженного Хайдеггером и философией постмодернизма, с другой — она полемизирует с ними, обращаясь к христианскому Богу (Богочеловеку), с которого начинается история, требующая новых жанров и новых вдохновителей и вдохновительниц, ведомых уже не Аполлоном, а историей и человеком, равным Богу или даже Богочеловечеству.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ поэмы “Хомо Мусагет”, в которой сохраняются все особенности как жанра лирической поэмы, так и авторского жанра “маленькой поэмы”, обнажает приемы Шварц, характерные для ее поэтики в целом. В первую очередь, — это интеллектуальность и открытая обращенность к мировой культуре, или к тому, что она сама называла “высокой эклектикой”, а Виктор Кривулин “восстановлением связи времен” [Кривулин 2000:100] между началом XX века и Второй культурой Петербурга. В первую очередь, между этой последней и символизмом, “со всеми вытекающими отсюда последствиями” [Кривулин 2000:100]. В поэме очевидны отсылки и аллюзии на классическую греческую мифологию, мистические культы (орфическую традицию, элевсинский культ), библейские тексты и иконографию, христологию, открытия психологии и философии начала XX века (Юнга и Ницше). В этой поэме, как и в других, обнаруживаются черты, свойственные русскому декадентству и символизму: “чувство конца истории”, “противоставление себя историческому христианству”, “мысль о синтезе христианства и язычества” [Зеньковский 2001: 711], мистицизм.

Сквозной реминисценцией в поэме Шварц проходит Поэма “Двенадцать” Блока, а тексты Горация и Гете — это два трамплина, от которых автор отталкивается для написания собственного. Можно сказать таким образом, что и Гете, и Гораций сами стали для Шварц мусагетами. Однако взятый из Горация эпиграф “Я ваш, музы, я ваш” создает напряженное противоречие между основанным на классической традиции почти жреческим посвящением поэтом самого себя бессмертным музам и анализируемым текстом, где, наоборот, сюжет построен на уклонении поэта от воли муз, что в результате приводит даже к их смерти.

Также и летние надоедливые мухи Гете, прилетевшие в его стихотворение из эмпирического (сенсорно-тактильного) опыта, превращаются у Шварц в зимних муз, пчел-снежинок, вышедших из сферы оккультных познаний. Мухи (мусагеты) Гете пробуждают поэта от сна, а мухи (музы) Шварц сами обитают в этом пространстве, а их “нацеленность на предстоящих” ничего не меняет как в их судьбе, так и в судьбе поэта, да и поэзии в целом.

В этой поэме так же, как и в других “маленьких поэмах”, очевидны черты эстетики барокко, если, с легкой руки Вельфлина, использовать этот термин вне исторической хронологии, продолжая тем самым высказывания некоторых критиков, относящих Шварц к авторам так называемого необарокко. Потеря уверенности в существовании прежней модели мира привела в эпоху барокко к возрастанию ценности выражения индивидуальной мысли, остроты ума и, таким образом, новизны, исключительной оригинальности произведения, выводящей его за рамки классических канонов, еще не оперирующих идеями бесконечности пространства и познания. Один из главных концептов стиля — это как бы создание природы заново, где автор — демиург, щедро наполняющий пространство своего произведения (модели вселенной, где земное и небесное едино) персонажами и деталями бытия в нескончаемом движении и трансформации. Такое произведение должно поддерживать в том, кому оно адресовано, непривычное удивление с помощью оригинальности замысла, конструкции и тропов, основные из которых — это оксюморон и метафора.

Дать возможность зрителю увидеть божественное и почти прикоснуться к нему — один из

принципов искусства Контрреформы. Образы страдающих христианских мучеников, религиозный экстаз (поднятые вверх, распахнутые глаза и приоткрытый рот), иллюзии, позы сценографические композиции, — все это направлено на усиление религиозного чувства и духовности. Театральность, постановка мимики и жестов, свет и тень, контрастность становятся способами передачи трансцендентности.

В поэме три регистра основных персонажей, выражающих духовный мир: высокий регистр (Орфей, Адам, Христос), средний (музы, мухи-пчелы) и низкий (нищий). Этот последний — олицетворение или аллегория “неуклюже спотыкающегося озарения, которое часто приходит калекой, на деревянных костылях в рваной одежде” [Шварц 2012]). Первый — регистр творца и зачинателя, второй — передатчика, третий — бытовой, пародийный. Со всеми ними лирический субъект входит в тот или иной контакт и (почти?) во всех них можно найти сходство с ним самим.

С помощью аналогий и аллюзий происходят превращения Орфея (первого поэта, поэта-пророка, поэта-жертвы, поэта, вошедшего в мир мертвых) в Адама (первочеловека), в Христа (Бога и человека), в воробья (поэта, душу), в лирического субъекта.

Девять муз, призванные к пробуждению и распространению музыкальных искусств, соответствуют мухам-пчелам- апостолам - лирическому субъекту.

Нищий последнего регистра, пародийная фигура поэта, на первый взгляд, одинок, однако в этой точке перевернутого треугольника отражаются все персонажи верхнего регистра.

Еще один исключительно важный персонаж этого театра идей — Смерть. Лирического субъекта связывает с этим персонажем экстаз приятия и соединения, “сладострастие нетерпенья” нового превращения.

Смерть также отражается и в зимнем пейзаже, который, таким образом, тоже становится праздничным.

В поэме присутствуют три хронотопа — мифологический греко-римский, иудаистическо-христианский и бытовой, календарный. Первый во время разыгрывания сюжета поэмы замещается вторым. Второй можно назвать также мессианическим (см. [Скидан 2003:288]).

Итак, поэма Хомо Мусает — это одна из вершин развития авторского жанра “маленьких поэм”, где присутствуют постоянные мотивы и идеи поэтики Шварц вообще и в частности мотивы и идеи других “маленьких” поэм (например, превращений и связанных с ним проникновении и скорости химических реакций, идея человека-зверя и их взаимопревращения, мотивы сна, ночи, головы/черепа, глаза, языка, воронки). Форма и содержание поэмы оказываются связанными взаимным проникновением, так, например, оксюморонность как принцип формы постоянно присутствует в содержании и даже становится его стержнем.

Музыка, пение — один из двигателей сюжета поэмы, которая на уровне формы выражается в конструкции многочастности и использовании своеобразного скерцо в VI части, а также в полиритмии и, как было показано в работе, в выборе определенной лексики. Музыка звучит на протяжении всего текста: в пророчествах головы Орфея, в речи исчезающих, ищущих, кому “передать свою поющую силу” Муз, в звуке ударов их ног в хороводе, в “лепете” их сандалий, в

звоне, издаваемом Музами-планетами, в ударах Муз-планет в виски, в скерцо-икании Пифии и ударах по ее “спинке”, в пении замерзающего воробья, в гульканьи голубя, в духовых инструментах ветра, в мычании нищего и в ударах его хлопков, в звуках четок и, наконец, — в молебне. Сам лирический субъект, взятый вне его двойников (воробья, Орфея и т.д.) характеризуется отказом от музыки/пения=говорения, что в каком-то смысле равносильно смерти, и тогда вся поэма представляет из себя заупокойную службу по девяти известным Музам и по музе десятой, в которой можно увидеть как Сапфо, так и ее отражение, самого лирического субъекта, или автора.

Список использованной литературы.

I. Источники.

1. Шварц 1985 - Шварц Е. Танцующий Давид: Стихи разных лет [Сост. Юрий Кублановский, при участии Игоря Бурихина]. N.Y., 1985.
2. Шварц 1996 - Шварц Е. Mundus Imaginalis: Книга ответвлений. СПб., 1996.
3. Шварц 1997 - Шварц Е. Холодность и рациональность. Интервью с Еленой Шварц// Полухина В. Бродский глазами современников. Сб-к интервью. Спб., 1997. С 200-215.
4. Шварц 1997а - Шварц Е. Западно-восточный ветер: Новые стихотворения. СПб., 1997. С. 357.
5. Шварц 1997б - Шварц Е. Определение в дурную погоду. СПб., 1997. С. 82-86.
<http://www.vavilon.ru/texts/shvarts6-6.html>
6. Шварц 1989 - Шварц Е. Стороны света: Стихи. Л., 1989. С.72.
7. Шварц 2000 - Шварц Е. Видимая сторона жизни// Звезда, СПб., 2000, № 7.
<http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/7/schwarz.html>
8. Шварц 2000 а - Шварц Е. Поэтика живого. Беседа с Антоном Нестеровым//Контекст- 9. М., 2000. № 5, С.314 –326.
9. Шварц 2001 - Шварц Е. Заметки о русской поэзии// Вопросы литературы. М., 2001, №1.
<http://magazines.russ.ru/voplit/2001/1/shvarz-pr.html>
10. Шварц 2005 - Шварц Е. В разных жанрах//Нева.Спб., 2005. № 10.
<http://magazines.russ.ru/neva/2005/10/sh4.html>
11. Шварц 2009 - Шварц Е. Стихотворения и поэмы. Спб., 2009. С.129.
12. Шварц 2009а - Шварц Е. Высокая вода. Стихи //Знамя. М., 2009, № 5.
<http://magazines.russ.ru/znamia/2009/5/sh1.html>
13. Шварц 2012 - Шварц Е. Дневники//НЛО. М., 2012, №115.
<http://magazines.russ.ru/nlo/2012/115/e26.html>
14. Ахматова 1989 - Анна Ахматова Десятые годы. / Вступ. ст. Р. Д. Тименчика. М., 1989. С.140.
15. Ахматова 1989а - Анна Ахматова Поэма без Героя. / Вступ. ст. Р. Д. Тименчика. М., 1989.
16. Ахматова 1989б - Ахматова А. Тайны ремесла. Творчество//. Анна Ахматова После всего./ Вступ. ст. Р. Д. Тименчика. М., 1989.С.145.

17. Бердяев 1983 - Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии). Париж, 1983.
18. 2 Книга Царств - Библия. 2 Книга Царств 22:9;
19. Псалтырь 49:3 - Библия. Псалтырь 49:3.
20. Исаия - Библия. Книга пророка Исаии 6:6-7; 57:13.
21. Лука 49:53 - Евангелие от Луки, глава 12, стихи 49-53.
22. Блок 1997- Блок А. Собрание сочинений в 20 томах. М., 1997. т. 2. С.215.
23. Блок 1997а - Блок А. Собрание сочинений в 20 томах. М., 1997. т. 3. С.187-188.
24. Блок 1999 - Блок А. Поэма Двенадцать. Собрание сочинений в 20 томах, М., 1999. т. 5. С.7.
25. Блок 1971- Блок А. К Дионису Гиперборейскому. Собрание сочинений в 6 томах. Том 4. М., 1971.
26. Блокада 2017- Блокада. Свидетельства о ленинградской блокаде. Хрестоматия (составитель Полина Барскова). М., 2017.
27. Вергилий 1979 - Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979.С.128.134.
28. Кузмин 1992- Кузмин М. Стихотворения и поэмы. М., 1992.
29. Лермонтов 1961- Лермонтов М. Собрание сочинений в 4-х томах. Том 1., М.,1961. С. 275.
30. Лихачев 2014 -Лихачев Д. Мысли о жизни: Воспоминания. СПб., 2014. С. 31-33.
- 31, Ницше 2011- Ницше Ф. Веселая наука. М., 2011.
32. Эллинские поэты серии Библиотека античной литературы. М., 1963.
33. Пушкин 1956 - Пушкин А. Муза. Собрание сочинений в 10 т. М., 1956. т. 2. С.
34. Фет А. Гораций: Оды в 4-х книгах. СПб., 1856.
35. Хлебников В. Творения. М., 1986.
36. Юнг К. Г. Орфей и Сын Человеческий. Человек и его символы. М., 2006.
37. Письмо Шарля Бодлера Рихарду Вагнеру. <https://www.deslettres.fr/lettre-de-charles-baudelaire-richard-wagner-je-veux-vous-dire-que-je-vous-dois-la-plus-grande-jouissance-musicale-que-jaie-jamais-eprouvee/>
38. Orazio. Odi. Epodi. Milano, 2004
39. Hesiod. The Homeric Hymns and Homerica. London,1982.

II. Исследовательская литература.

40. Белый 2006 - Белый А. Жезл Аарона (о слове в поэзии). М., 2006;
41. Белый 2014 - Белый А. Ритм как диалектика и “Медный всадник”. Собрание сочинений т. 14. М., 2014.
42. Гаспаров 1984- Гаспаров М. Очерк русского стиха. М., 1984.
43. Гаспаров 2012 - Гаспаров М. Метр и Смысл. М., 2012. С.119.
44. Гнездилова Е. Миф об Орфее в литературе первой половины XX века. М.,2006.
45. Голосовкер 1987- Голосовкер Я. Логика мифа. М.,1987. С.14.
46. Даль 1998- Даль В. Толковый Словарь. М. 1998. т.4. С.796.
47. Догалакова - Догалакова В.И. Из жанрового репертуара Елены Шварц.
http://adogalakov.narod.ru/trudy/V_I_Dogalakova/staty/shvarc.html
48. Зеньковский - Зеньковский В. История русской философии. М. 2001, т. IV. С.711-745.
49. Иванов/ Топоров 1992 - Иванов. В., Топоров В. Пчела// Мифы народов мира. М., 1992. т.2 С. 354-356.
50. Липовецкий 2008 - Липовецкий М. Паралоги. Трансформация (пост)модернистского дискурса в культуре 1920-2000-х годов. М., 2008. С. 267.
51. Лихт 1995 - Лихт Г. Сексуальная жизнь в Греции. М., 1995. С. 197.
52. Лосев 1991- Лосев А. Гипербореи//Мифы народов мира. М., 1991. т. 1., С.304.
53. Лотман 1986 - Лотман Ю.М. Поэзия науки//Блоковский сб. № 735. Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1986. С.3-6.
54. Лотман 1984 - Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города //Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. № 18. С.30-45.
- 55.Лотман 1972- Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
56. Лотман 1998 - Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Спб., 1998.
- 57.Максимов 1975 - Максимов Д.Е. Поэзия и проза Блока Ал. Блока. Ленинград, 1975.
58. Марков 2017 - Марков А. Латинизмы в поэтических книгах “Дикий шиповник” Ольги Седаковой и “Труды и дни монахини Лавинии” Елены Шварц//Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т.9. вып.1.С.122-129.
59. Пильщиков И. Звуки Италианские// La poesia russa da Pushkin a Brodskij e ora?Roma, 2016. С. 93.

60. Рабинович 2007- Рабинович Е. Мифотворчество классической древности. СПб., 2007. С.14, 23.
61. Спесивцева 2007 - Спесивцева Л. Жанр лирической поэмы в русской литературе первой трети XX века. Астрахань, 2007. С.3-107.
62. Тименчик 1989 - Тименчик Р. К вопросу о монтажных процессах в поэтическом тексте//Труды по знаковым системам. Тарту, 1989. № 23. С.145-150.
63. Флейшман 1975- Флейшман Л. Статьи о Пастернаке. Времен, 1975. С.116-117.
64. Ханзен-Леве 1993- Ханзен-Леве А. К типологии возвышенного в русском символизме// Блоковский сборник XII. Тарту, 1993. С. 29-53.
65. Bird 2007 - Bird Robert. Envoicing history: on the narrative poem in Russian Modernism// The Slavic and East European Journal Vol. 51, No.1 (Spring, 2007), pp. 53-73.
66. Capra 2007 - Capra A., Conca F., Lozza G., Pizzone A., Zanetto G. Alla Fonte delle Muse. Introduzione alla civiltà greca. Torino, 2007.
67. Diskin 2004 - Diskin Clay. Archilochos Heros: The Cult of Poets in the Greek Polis. Center for Hellenic Studies. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
68. Ginzburg 2010 - Lidia Ginzburg on Elena Shvarz. Slavonica. Vol. 16 .2, November, 2010, С. 142-43.
69. Graves 1983 - Graves Robert. I miti greci. Milano, 2018.С.89-91.
70. Haubold 2013 -Haubold Johannes. Greece and Mesopotamia: Dialogues in Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
71. Charbonneau-Lassay2006- Charbonneau-Lassay Louis. Le Bestiaire du Christ. La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ. Paris, 2006.
https://books.google.it/books?id=P54NTF73NcgC&pg=PA526&lpg=PA526&dq=CharbonneauLassay+Louis.+bestiario+ape&source=bl&ots=go7e1cfeaG&sig=dTFjpvLzz469i2U_HTGqUQIvcE&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwiXsam39InfAhVisYsKHZGjCcYQ6AEwD3oECAUQAQ#v=onepage&q=CharbonneauLassay%20Louis.%20bestiario%20ape&f=false
72. Jung 2013- Jung C. L'uomo i suoi simboli. Milano, 2013.С.125-132.
73. Jung C. L'analisi dei sogni. Gli archetipi dell'inconscio. La sincronicità. Milano, 1978.
- III. Критическая и мемуарная литература, посвященная Елене Шварц и Второй культуре.**
74. Бурихин 1987- Бурихин И. К определениям поэзии: Е.Шварц // Шварц Елена. Стихи. Париж; [указ.: Л., Париж, Мюнхен], 1987. С.3-4.
75. Иванов Б.И. Литературные поколения в Ленинградской неофициальной литературе: 1950-е — 1980-е годы.
<http://samizdat.wiki/images/5/57/%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%B8%D0%B7%D0%B4%D0%B>

0%D1%82%D0%9B%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B0-8-%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2-%D0%9B%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%BF%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F.pdf

76. Кононов 2012 - Кононов Н. Quinta da Rigaleira// Знамя. 2012. №7.

77. Королева 2008 - Королева Н. Наш учитель поэт Глеб Семенов//Звезда. 2008. № 5.
<http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/5/ko18.html>

78. Кривулин 1998 - Кривулин В. Охота на мамонта. СПб., 1998. С. 10.

79. Кривулин 2000 - Кривулин В. Петербургская спиритуальная лирика вчера и сегодня// История ленинградской неподцензурной литературы: 1950-е — 1980-е годы. Сборник статей. СПб., 2000. С.100.

80. Кривулин - Кривулин В. Буддистские птицы и жертвенные животные. (Субкультура Черной речки на закате Империи). Издание неизвестно. В архиве ЕАШ – распечатка из интe-20170103T102543Z

81. Кублановский 2011 - Кублановский Ю. Записи о Елене Шварц // День и ночь. М., 2011. №1.
<http://magazines.russ.ru/din/2011/1/ku2.html>

82. Седакова 2010 - Седакова О. L'anticafiamma Елена Шварц//НЛО. 2010, № 103. С.567-579.

83. Скидан А. Хроника современной литературы. Сумма поэтики // НЛО. 2003, № 60. С. 285—292.

84. Стратановский - Стратановский С. Биография//Поэтическая библия.
http://www.poetry-bible.ru/pages/stratanovskij_sergej

85. Тон 1995 - Тон А. //Зеркало.Тель-Авив, 1995. № 45-55.

86. Топоров В. 1996-Топоров В. Не рыбы, жить меж вами// Смена. Спб. 1996. 16 февраля. №. 37-38.

87. Уланов 1999 - Уланов А. Постпоследний романтик?//Знамя. М., 1999 № 9;

88. Sabbatini 2004 - Sabbatini М. Встреча с Еленой Шварц//Europa Orientalis.23(2004):1. С.181.

89. Радиопередача: Поэт золотого века. <https://www.svoboda.org/a/1987645.html>

90. Радиопередача: Елена Шварц, посланец Серебряного века.
<https://www.svoboda.org/a/1982091.html>

ПРИЛОЖЕНИЕ

Елена Шварц

Хомо Мусагет

(Зимние Музы)

Vester, Camenae, vester...

Horatius

Я ваш, Музы, я ваш...

Гораций

I

- 1 Ветер шумит за стеклами,
- 2 Вид на задний двор.
- 3 Ветер подьмлет кругами,
- 4 Носит во мне сор.
- 5 Всякий вор
- 6 В душу мне может пролезть,
- 7 Подкупит
- 8 И низкая лесь.
- 9 Но поднимается жар
- 10 И разгорается хор,
- 11 Легких сандалий лепет,
- 12 Босой разговор.

- 13 Не тяните меня,
- 14Музы, в хоровод,
- 15 Я устала, я сотлела.
- 16 Не во что ногою топнуть —
- 17 Под ногами топльй плот.
- 18 Я уже вам не десятый,
- 19 И уже не мой черед.
- 20 Пахнет льдом, вином и мятой,
- 21 Травы горные в росе.
- 22 Вертишейкою распятой[1]
- 23 Закружили в колесе.

24 Музы кружатся, как бусы
25 Разноцветные — пестрей!
26 И одна из них как прорубь,
27 А другая как Орфей.
28 И одна из них как морфий,
29 А другая как Морфей.
30 И одна как сон тягучий,
31 А другая — сноп огней.
32 Не тяните меня, Музы, в хоровод —
33 Уже год у нас не певчий,
34 А глухой водоворот.

35 Легче ветра, темней света
36 И шумней травы.
37 Ах, оставьте человека,
38 Позовите Бога вы.

II

39 Музы! Девушки! Зима уж навалилась.
40 Снег под кожей — где флейта, где тимпан?
41 С вёрткою позёмкой вы впервой явились
42 С углями в ладонях... или заблудились?
43 Сгнули как Пан?
44 Моряки-эгейцы на недвижимом море
45 Услыхали голос: Умер Пан! —
46 Вздох слетел с вершины, солнце побелело,
47 В мареве Олимп пропал.
48 Только Музы живы, им Десятый нужен
49 В разноцветный их и пьяный хоровод.
50 С первою порошей, по ледку босая
51 С черно-красным камнем Первая бредет.

III

52 Вот выпал первый снег
53 Багровое вино

54 В сугробы возливая,
55 Чтобы почтить озябших Муз
56 И дикие стихи
57 На свечке сожигая,
58 Я Смерти говорю:
59 Пчелой в тебя вопьюсь.
60 О как она бывает рада,
61 Когда её встречают
62 Не с отупелостью потухшей,
63 Не с детским ужасом,
64 И не бредут к теням унылой тенью —
65 А как любовника: и с трепетом в очах,
66 И сладострастьем нетерпенья.
67 Камены бедные
68 В снегу переминались —
69 Все боги умерли,
70 Они одне остались.
71 Они и в смерть перелетают —
72 Как захотят летят они,
73 Горя вокруг древа мирового
74 Как новогодние огни.

IV

75 Снега насыпьте в красный
76 стакан с тяжелым вином,
77 Может быть, я забудусь
78 Горько-утешным сном.
79 Может быть, мне приснится
80 Орфеева голова —
81 Как она долго по морю
82 Пророчила и плыла.
83 Как её колотило
84 Солью, и тьмой, и волной!
85 Как она небо корила
86 Черным своим языком

87 И ослепляла звезды
88 Бездонным пустым зрачком.

89 Кажется мне — это лодка,
90 Остроносая лодка была,
91 И я в ней плыла матросом,
92 Словесной икрой у весла.
93 Пред нею летели боги —
94 Дионис и Аполлон.
95 Они летели обнявшись:
96 Он в нас обоих влюблен.
97 С тех пор, как я прикоснулась
98 К разодранному рту,
99 Я падаю тяжким камнем
100 В соленую пустоту.
101 С тех пор, как я посмотрела
102 Глазами в глаза Голове,
103 Я стала выродком, нищим,
104 Слепою, сестрой сове.
105 Вмешайте в вино мне снегу,
106 Насыпьте в череп льду,
107 Счастье не в томной неге —
108 В исступленно-строгом бреду.
109 О снег, ты идешь все мимо,
110 Белизною не осень.
111 Кружатся девять незримых
112 В снегопадных столбах звеня.

V

113 Мохнато-белых пчел,
114 Под фонарем скользящих,
115 Я отличу легко
116 От хладных настоящих.
117 У этих из-под белизны
118 Косится темный глаз блестящий

119 И жальца острые ресниц
120 Нацелены на предстоящих.
121 Замерзшие колют ресницы,
122 Ледяные глядят глаза,
123 Тебя оплетает хмельная
124 Ледяная, в слезах, лоза.
125 Музы, ужели вы только
126 Пьющие душу зрачки?
127 Девять звезд каменистых
128 Кружась, ударяют в виски.

VI

(Пифия)

129 Сидит, навзрыд икает...
130 — Да вот я и смотрю.
131 — Ударь её по спинке,
132 Скорей, я говорю!
133 — Ничто! Она икает
134 Все громче и больней,
135 Облей её водою
136 И полегчает ей.
137 — Смотри, глаза полезли
138 И пена из ушей.
139 — Да что же с ей такое?
140 Иль умер кто у ней?

VII

141 Музы (замерзли!) — белые мухи[2]
142 Вас завлекли сюда?
143 — Мир оттеснил нас, глухая вода
144 В Гиперборею.
145 Долго скользили во тьме седой
146 Над морем Белым,
147 Видим — на льдине живой воробей
148 Оледенелый
149 Мы и согрели его собой,

150 Синими языками
151 Молний живых, и на свет голубой
152 Дале рванулись.
153 А он плывет там и поет
154 На девяти языках,
155 С синим огнем в ледяной голове,
156 Невидимым в очах.
157 Когда он повис на гребне,
158 На клочке ломаемой льдины,
159 Лопнуло накрест в подвалах Эреба
160 Сердце седой Прозерпины.

VIII

Восхваление друг друга у Никольского собора

161 Аркады желтые, в проплешинах, Никольского рынка
162 Где делают с цветочками посуду
163 Эмалированную — там в длинную флейту ветер
164 Дует ночами.
165 Там гулькает голубь, постовой свистнет,
166 Да подпоясанные небрежно, босые,
167 Как перипатетики бродят девы
168 Глухой ночью.
169 — Молний сноп на поясе у тебя, Эрато,
170 Без тебя не сложится ни гимн, ни песня,
171 Подойдешь ближе, глянешь — кровь быстрее
172 В словах рванется.
173 Ну а ты, Полигимния, не скромничай, дева,
174 Взор певца устремляешь в небо,
175 Без тебя он ползал бы по земле, извиваясь,
176 Тварью дрожащей.
177 — Без тебя, Мельпомена, без тебя, Клио...
178 Так наперебой друг дружку хвалили
179 И, танцуя, свивались в темнисто-светлый
180 Венец терновый.
181 Ах, кому нам девяти, бедным,

182 Передать свою поющую силу,
183 Ах, кого напоить водой кастальской,
184 Оплести хмелем?
185 У Никольской видят колокольни
186 Притулился, согнувшись, нищий,
187 Он во сне к небесам тянет руку,
188 Стоя спит, горький.
189 Тут они на него набежали —
190 Закружили, зашептали, завертели.
191 Замычал он, мучимый сладкой
192 Пеня болью.
193 Ладонями захлопал в бока гулко
194 И, восторгом переполненный тяжким,
195 Взял и кинулся в неглубокий
196 Канал Крюков.

IX

Музы перед Иконой

197 Вокруг Никольского собора
198 Во вьюжном мчатся хороводе,
199 Озябнув, будто виноваты,
200 Цепочкой тянутся при входе.
201 По очередности — пред Троеручицей
202 Творят — в сторону — поклон короткий.
203 Меж рук Иконы неземной
204 Скользят отчетисто, как четки.
205 — Все наши умерли давно. —
206 Со свечками в руках мерцали,
207 И сами по себе молебн
208 Заупокойный заказали.

Ноябрь 1994

Резюме.

В работе проводится анализ поэмы Елены Шварц "Хомо Мусагет". Во введении рассматривается литературный и исторический контекст, в котором зарождалось и развивалось творчество Елены Шварц, поэтические влияния и отталкивания. Особое внимание уделяется Второй культуре Ленинграда/Петербурга и влиянию на ее представителей и на Елену Шварц в частности оборвавшейся эпохи Символизма. Во II главе данной работы прослеживается история авторского жанра "маленьких поэм". В первой части III главы анализируется парадоксальность названия поэмы, а также классическая традиция, связывающая Муз и поэта, к которой прибегает в своем тексте и Елена Шварц. В следующих частях проводится детальный лексико-семантический и фонетический анализ девяти частей поэмы, а также описание сюжета и перечисление ряда мотивов, характерных как для этой поэмы, так и в целом для творчества Елены Шварц.

Ключевые слова: Елена Шварц, маленькие поэмы, Вторая культура.

Synopsis.

This work analyzes the poem "Homo Musaget" by 20th-century Russian poet Elena Shvarts. The introduction deals with the literary and historical context which has a great influence on the content and structure of Elena Shvarts' poem. Special attention is paid to the phenomenon of Second Culture of Leningrad / St. Petersburg and its links to the epoch of Symbolism which has inspired many Second Culture representatives, in particular, Elena Shvarts. Chapter II of this work makes an attempt to trace the origins, history and the genre behind the "Little Poems". In the first part of Chapter III the paradoxical nature of the poem's title is analyzed, furthermore it describes the classical tradition linking the Muse and the poet, to which Elena Shvarts also alludes in her text. The following sections provide a detailed lexical-semantic and phonetic analysis of nine chapters of the poem, as well as providing a description of the plot. It also explores the motifs characteristics in this particular poem as well as in Shvarts poetry in general.

Keywords: Elena Schwartz, Little poems, Second Culture.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Alexandra Petrova,
(autori nimi)

1.
annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

Jelena Švartsi poem "Homo Musaget": poetika probleemid.

(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on Roman Leibov
(juhendaja nimi)

1.1.
reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2.
üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2.
olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3.
kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, „21“ mail 2019