



Кириллова Е. О. Темы музыки и любви в творчестве С. Алымова как репрезентация духовно-ценностных ориентиров дальневосточной поэзии Серебряного века / Е. О. Кириллова // Научный диалог. — 2021. — № 5. — С. 202—224. — DOI: 10.24224/2227-1295-2021-5-202-224.

Kirillova, E. O. (2021). Themes of Music and Love in Works of S. Alymov as a Representation of Spiritual and Value Orientations of Far Eastern Poetry of Silver Age. *Nauchnyi dialog*, 5: 202-224. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-5-202-224. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

DOI: 10.24224/2227-1295-2021-5-202-224

Темы музыки и любви в творчестве С. Алымова как репрезентация духовно- ценностных ориентиров дальневосточной поэзии Серебряного века

Кириллова Елена Олеговна^{1,2}
orcid.org/0000-0002-4512-8951
кандидат филологических наук, доцент
кафедры русского языка и литературы
Восточного института — Школы
региональных и международных
исследований¹;
старший научный сотрудник Центра
истории культуры и межкультурных
коммуникаций²
sevia@rambler.ru

¹ Дальневосточный
федеральный университет
(Vladivostok, Russia)

² Институт истории, археологии и
этнографии народов Дальнего Востока
Дальневосточного отделения
Российской академии наук
(Владивосток, Россия)

Themes of Music and Love in Works of S. Alymov as a Representation of Spiritual and Value Orientations of Far Eastern Poetry of Silver Age

Elena O. Kirillova^{1,2}
orcid.org/0000-0002-4512-8951
PhD in Philology, Associate Professor
Department of Russian Language and
Literature of the Eastern Institute —
School of Regional and International
Studies¹;
Senior Researcher
Center for the History of Culture
and Intercultural Communications²
sevia@rambler.ru

¹ Far Eastern Federal University
(Vladivostok, Russia)

² Institute of History, Archeology and
Ethnography of the Peoples of the Far
East,
Far Eastern Branch
of the Russian Academy of Sciences
(Vladivostok, Russia)



ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

Проанализирован материал поэтического сборника С. Я. Алымова «Киоск нежности» (Харбин, 1920) и разрозненные стихотворения автора, сохранившиеся только на страницах печати Дальнего Востока (владивостокской и харбинской) начала 1920-х годов. Отмечается, что доступ к неизвестным на сегодняшний день произведениям С. Алымова возможен только в региональных архивах. Научная новизна заключается в том, что впервые привлекаются тексты писателя, хранящиеся в материалах фондов Российского государственного исторического архива Дальнего Востока и Государственного архива Приморского края. Показано, что С. Алымов воспринимается автором как один из оригинальных представителей поэзии Серебряного века. Автор статьи приходит к выводу, что творческая стратегия С. Алымова, основанная на желании быть последователем известных поэтов-современников, умышленно базировалась на различного рода подражаниях и стилизациях. Утверждается, что при этом речь не идёт об эпигонском копировании — индивидуальные усвоения нового были обусловлены той картиной мира и культурой писателя, которые сформировались в богатейших традициях Серебряного века (литературных, музыкальных, танцевальных, театральных, живописных).

Ключевые слова:

Сергей Алымов; дальневосточная модернистская поэзия; Серебряный век; Китай; Харбин; Владивосток; русская дальневосточная эмиграция.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

The material of S. Ya. Alymov's poetry collection "Kiosk of Tenderness" (Harbin, 1920) and various detached poems of the author, preserved only on the pages of the press of the Far East (Vladivostok and Harbin) in the early 1920s is analyzed in the article. It is noted that access to the currently unknown works of S. Alymov is possible only in regional archives. The scientific novelty lies in the fact that for the first time the writer's texts are used, which are stored in the materials of the collections of the Russian State Historical Archive of the Far East and the State Archives of the Primorsky Territory. It is shown that S. Alymov is perceived by the author as one of the original representatives of the Silver Age poetry. The author of the article comes to the conclusion that the creative strategy of S. Alymov, based on the desire to be a follower of famous contemporary poets, was deliberately based on various kinds of imitations and stylizations. It is argued that this is not about epigone copying — individual assimilation of the new was conditioned by the picture of the world and the culture of the writer, which were formed in the richest traditions of the Silver Age (literary, musical, dance, theatrical, pictorial).

Key words:

Sergey Alymov; Far Eastern modernist poetry; Silver Age; China; Harbin; Vladivostok; Russian Far Eastern emigration.



УДК 821.161.1Алымов.07+82-1(571.63)“192”

Темы музыки и любви в творчестве С. Алымова как репрезентация духовно-ценностных ориентиров дальневосточной поэзии Серебряного века

© Кириллова Е. О., 2021

1. Введение

Целью данного исследования является историческая реконструкция творческой деятельности богемного поэта Сергея Яковлевича Алымова (1892—1948), который рассматривается нами как один из талантливых, самобытных представителей дальневосточной модернистской лирики 1917—1922 годов [Кириллова, 2011]. Ранее мы уже обращались к изучению его поэзии. Так, характеризовалась журналистская, эстрадно-театральная и актёрская деятельность С. Алымова в Харбине и Владивостоке, были определены художественные и идейно-эстетические доминанты его дальневосточной поэзии, связанные с литературно-поэтическими заимствованиями и перекличками при реализации поэтики футуризма, характеристику получило создание авторских — окказиональных — поэтических жанров и прочее [Кириллова, 2014; Кириллова, 2021].

«Длившаяся весь XIX век экспансия музыкального в самые различные области культурной и духовной жизни достигла заключительной кульминации в русской поэзии начала XX века. Музыка стала своего рода мировоззрением — не музыкантов, а поэтов, областью, где сошлись творческие интересы представителей самых различных поэтических направлений: А. Белого, А. Блока, О. Мандельштама, А. Ахматовой, Б. Пастернака, М. Кузмина, В. Хлебникова. Одним из девизов стало требование “музыки прежде всего”» [Гервер, 1998]. А. Блок верил, что его время отмечено «духом музыки». «По Блоку, дух музыки связан с тремя основными сферами: “историей” (прошлое), “современной действительностью” (настоящее), “культурой” (вечное). Он реализуется в них и выступает как созидующее, гармонизирующее мир начало. Дух музыки для Блока — это проявление музыкальной сущности мира, это воплощение его живой, меняющейся души. Дух музыки — это биение живого пульса мира; изменение его ритма влечёт за собой развитие человеческой цивилизации, но в то же время он стихийен, не подвластен человеческой воле» [Давыдова, 2006].

С. Алымов также интересно рассуждал о роли музыки в стихах, он вникал в тянувшуюся к нему творческой молодёжи, что стихи — это музыка и нужно прислушиваться к музыке. Говорил он о блоковской концепции



жизни как необузданной стихии, о Хаосе, из которого родится Космос, то есть порядок и гармония, а также о звуках сфер, слышимых лишь поэтом, артистом, общающимся со стихией: Космосом, небом и звёздами, бурями и метелями. Как вспоминала поэт, прозаик, переводчик русской эмиграции Юстина Крузенштерн-Петерец, Сергей Яковлевич любил разговоры с начинающими поэтами: «Для харбинской молодёжи всё это было ново, и короткие случайные беседы с Алымовым оставляли в умах след несравненно более глубокий, чем его стихи. А попутно нарастало и возмущение. Почему об этом никогда не говорилось на уроках словесности, почему так скучны наши программы и наши учителя? — Нет, Алымов не только “отравлял парфюмерией”; он заставлял молодёжь задумываться над поэзией» [Крузенштерн-Петерец, 2009, с. 286—287].

2. Музыкальное и танцевальное как основы поэтического вдохновения

Как известно, для «модернистов и романтиков музыка становится особенно значимым видом искусства. Этот интерес был продиктован как ощущением внутренней близости музыки и поэзии, так и интенсивностью развития музыкального искусства на рубеже XIX—XX веков» [Давыдова, 2006]. Стихи С. Алымова тоже отличаются особой мелодичностью, гармоническим сочетанием звуков. Поэтому не удивительно, что, если взглянуть на содержательно-тематический уровень его творчества, лирические герои его произведений играют на различных музыкальных инструментах, как правило, старинных. В этом поэтическом мире звуков царит витальное разнообразие и своего рода гармония. И тут вполне традиционно, с одной стороны, и в духе авангарда — с другой, будто «оживают» «фиалковые» виолы, «стоголосые» рояли, «меднотрубные» платаны, «флейтные» фонтаны, мандолинные «деточки», голубые «мандолячки» [Алымов, 2014] (здесь и далее при цитировании архивных текстов сохраняется орфография и пунктуация источника). Здесь «поёт с шарманкой детский альт», «улюлюкают», «как в полях колокольчики», «ландышно-шорохные и мечтательные» флейты, старая шарманка «играет с варварским свистом», в женском теле «звенят» свирели и колокольчики, а «профиль камейся, как волторна, вздыхательный» [Там же]. В этих музыкально-поэтических кушач гобой «стегал эмоции», виолончели «вельветят» и «шелестят — как шелка», контрабасы — «замурлыкавшие в сон», кларнет — «искривший звукомёт», а «грудь» арфы вздымается и разрывается, потому что «всё море — арфа грозная» [Там же]. В алымовской поэзии обнаруживаются «шорох громче арий», «под моря чуть слышный орган», «нервы скрипок жала», «тихий говор лунной скрипки» и т. п. [Там же]. Как видно, образы музыкальных



инструментов индивидуализированы с помощью ритмического подражания особенностям их звучания и стилистически окрашены.

Читателя будто бы призывают вместе с лирическим героем петь песни из прошлого: неаполитанские баркареры, песни венецианских гондольеров, старинные романсы, оперы пряхных ласк «Фигаро» — или просто слушать, как «итальянец арию поёт» [Там же, с. 11]. Кроме пения, в музыкально-поэтическом мире С. Алымова присутствует танец. Танцуют представители разных эпох и народов, перед читателем возникает калейдоскоп от изысканных балов и спектаклей высшего света до оригинальных народных плясок простолюдинов: это менуэты и гавоты эпохи барокко, миньоны влюблённых, провансальские тамбурины. Можно найти отсылки к французским полонезам и кадрилиам, венским вальсам, итальянским тарантеллам, а также замысловатое, во многом декадентское, сравнение хрупких цветков «бегоний-девинок» со стаей «танцовщиц в коротеньких юбочках», которые «меж листьев затеяли грустные танцы» [Там же, с. 86].

Для поэта музыкальность его стихов была крайне важна. В стихах С. Алымова «жизнь тарантельная», «душа вальсирует», «сердце в бальном туалете уже», женщина перебирает «в грёзах струны ноги», а дамы двигаются «матчишно» и «менуэтово». Строчки «Эти золотые, резвые матчиши ... / Эти серенады на сосульках льда» [Там же, с. 66] апеллируют к бразильским резвым матчишам (танго), которые, как известно, были запрещены в публичных местах из-за их эротизма и провокационной сексуальности. «Слежу твою поступь качельную, валковую. / Ты ходишь матчишно, порой менуэтово» [Там же, с. 12] — старинные французские грациозные менуэты у поэта отсылают к эпохе барокко. Мменуэтный перебор из мелких шажков на низких полупальцах ещё называли изящной танцевальной «беседой», о чём С. Алымов, безусловно, был прекрасно осведомлён. Так, в образе своей возлюбленной поэт умело совмещает вычурность и показную роскошь нарядов, пышных балов, театрализованных представлений, грандиозных празднеств эпохи барокко с «новой» сексуальностью XX века, когда движения в матчише несут флирт и эротическую импровизацию. Посредством такой вот авторской «поэтической», метафорической в основе хореографии («ходишь матчишно, менуэтово») С. Алымов соединяет воедино традиционную куртуазную жеманность менуэта XVII века и скандальную нескромность матчиша со сладострастным покачиванием бёдрами — танца, ставшего весьма популярным в русской культуре Серебряного века.

При этом отметим в качестве перспективы дальнейшего рассмотрения эротическую составляющую текстов, которая у поэта проявляется довольно часто, иногда явно, иногда скрыто, в подтексте. Так, алымовская строчка «Зимнюю сердце тоже кружит котильон — / Правда, медленный, но нужный, как



влюбленного намёк, / Из ажурных триолетов я воздвигну павильон» [Там же, с. 64] отсылает к старинному французскому парному танцу начала XIX века, фигуры которого перемежались вальсом, полькой, мазуркой; котильон исполнялся всеми участниками в конце бала. Этот игривый бальный танец был похож на кадрили и должен был «показать» кавалерам нижние дамские юбки. Ещё одна поэтическая строчка из сборника «Киоск нежности»: «Утренняя дрема вздыбилась в кэк-вок. / Стал я умилённым пажиком послушным» [Там же, с. 66] — почти живописно «рисует» весёлый народный негритянский танец рубежа XIX—XX веков кек-вок (кекуок), который считался предшественником джаза. Принято думать, что кекуок возник как пародия на пафосные и недоступные для афроамериканской части населения европейские бальные танцы, с юмористическим высмеиванием движений вальса и менуэта. На эстраде кекуок был близок к скандальным канканам, а танец ки-ка-пу, как прозвали кекуок в России, стал хитом танцевальных салонов в предреволюционной стране. Известно, что художник театра Ю. П. Анненков в 1917 году в «Привале комедиантов» поставил для О. А. Глебовой-Судейкиной, известной танцовщицы и подруги Анны Ахматовой, «Кукольный кекуок» (в оригинале «Кекуок Голливога») Клода Дебюсси [Кац].

Музыка для С. Алымова имеет особое значение — упоительное, всеобъемлющее. Музыкальными мотивами пронизана вся лирика поэта. Как известно, исключительную роль в русской культуре рубежа веков играла личность художника, который в своём художественном сознании продолжает идею созидания: мира или произведения искусства. Искусство мыслилось как миротворение. «“Музыка — это поэзия. Поэт сочиняет историю. Пока не было музыки, человеческий дух не мог вообразить себе радость, красоту, полноту жизни”. Эта концепция поэта-творца получила своё развитие в творчестве русских символистов. Для них искусство было прозрением сущности мира, а художник — теургом» [Давыдова, 2006]. У С. Алымова музыка присутствует всегда и во всём, например, в окружающей живой природе: «Пчелиное жужжанье — течение концерта, / Пчелиное жужжанье у розы лепестка. / Жасминовая струнность и струнная жасминность / Мурлыканье влюблённых» [Алымов, 2014, с. 15]. В основе некоторых образов лежит приём олицетворения: «Дождь шумит, как шелка, торопливо спешащей в альков, / Нежной девушки, ждущей от страсти, молитвы и кружев ... / Капли бьются в асфальт, словно звенья упавших оков, / Тише ... Глуше ...» [Там же, с. 33]. У С. Алымова музыка всегда неотделима от любовного чувства: «И, словно музыка звучала, / Когда меня поцеловала» [Там же, с. 61]. И ощущения человека персонифицируются, проецируются на природу, в которой столько музыкального: «В борьбе / Моя мечта всё становилась уже ... / А кружева шумели глуше, / Как в сту-



жу / Оцепенения мелодии в реке» [Там же, с. 23]; «Мы — закатные блики ... / Мы — предзорья fuga» [Там же, с. 80]. Вполне закономерно, что музыкальные образы отражают и психологическое состояние лирического героя: «Мечта на память бешено лепила / Оркестра дробь и дьявольский полёт» [Там же, с. 76]; «Кап-кап ... кап-кап ... стучат дождя капли. / Семь ... восемь ... девять ... А её всё нет! <...>. / Скребётся дождь в мозгу, как будто мыши / Мильоном тонких, звонких, ломких лап. / И по стеклу ... Душе ... надеждам ... крыше — / Стучит напев дождя: кап-кап ... кап-кап ...» [Там же, с. 38] и др.

У С. Алымова наблюдается какое-то особое, сакральное отношение к звуку. Обладая, очевидно, прекрасным музыкальным слухом, поэт артистически виртуозно передаёт ощущения от восхитительного, гармонично звучащего человеческого голоса, который может то мягко обволакивать своего слушателя состоянием неги и расслабленности, то физиологически ощутимо сдавливать властительными оковами звука. Вот, к примеру, фрагмент стихотворения с говорящим названием «Баритонная ванна», опубликованного на страницах газеты «Дальневосточное обозрение» в мае 1920 года: «Трепыхаются бабочки бархатистого голоса, / Что, как ванна душистая, погружает в себя, / И набатят отчётливо вздохи медного колоса, / То свирельно вибрируя, то фанфарно трубя. / И в миры неизвестные мчатся грёзы стремительно / И, взлетая, подъятые, опускаются вниз. / Баритон чёрно-бархатный покоряет властительно, / Чередуя мрак пропасти с вознесением в вьсь» [Дальневосточное обозрение, 1920]. Харбинский лирик препарирует звучащий баритон с изяществом и лёгкостью, но при этом фантазийно и замысловато, в причудливых сибаритских и даже наркотических сравнениях (без этих составляющих никак не видится богемное существование, что может стать темой особого исследования): «Безошибочно чувствую: в звуковой моюсь ванне я, / И по коже души моей ходят пальчики струй. / Почему я не нежился в ароматностях ранее? / Почему не ласкал меня звуковой поцелуй?! / Звуки тминного голоса, словно море плескучее, / Звуки мятного голоса освежают меня ...» [Там же, с. 6]. А в «Интродукции» к «Фиалковой симфонии», вошедшей в сборник «Кисок нежности», находим: «И пела Виола виол-виолетово ... / И пели виолы Пармической прялкою, / И пела душа, колыхаясь эгретово, / В виольный гамак западая с фиалкою» [Алымов, 2014, с. 12].

Извлекаемый звук, как и женская красота, приравнен к гипнозу, экстазу, «смарагдовым трансам»: «Финьяшампанная музыка ... она всех убаюкала ...» [Там же, с. 13]. Музыка приносит опьянение: «И сердце погружённо качелится нирваной. / Виолончельный сладок и вяжущ хлороформ, / Одымленный наркотом гудящего кальяна, / Я — вне любви. Вне



места ... вне времени и форм ...» [Там же, с. 15]. Через музыкальные мотивы С. Алымовым поэтически передаются различные настроения и даже их тонкие оттенки: «С послушною скрипкой / Делю я печаль / Мелодией зыбкой / Изранена даль» [Там же, с. 16]; «Покорный ей я скрипку взял / И западая в душу ядом / Большой Вагун затрепетал. / “Душа любви” ... — она шепнула, / “Душа безумий на струнах”!.. / И, вся нагая, утонула / В полупрозрачных лепестках» [Там же, с. 17].

3. Жанровые «исполнения», ориентальный компонент, гении-музыканты, концепция единого эстетического

Русская поэзия Дальнего Востока 1917—1922-х годов располагала весьма своеобразными, примечательными, модернистскими жанрами, см. об этом: [Кириллова, 2006]. Подобными нетривиальными музыкально-поэтическими жанрами и формами, раскрывающими чувства лирического героя, оперирует и С. Алымов: «Понедельник — тонкий мальчик, знавший спальню королев, / Для которого баллада умерла в мещанской драме» [Алымов, 2014, с. 7]; «Я букетно подношу вам свои баллады» [Там же, с. 58]; «Мы фантазную повесть в один миг настрочили <...>. / Мы лишь в мае сменяем груз наук на романсы» [Там же, с. 80]; «Тебя о мою дождём поэм! / Потом, закутаю в поэмотогу / И, вдруг, от счастья я стану нем / И поцелую твои я ноги» [Там же, с. 37]. При этом у истории любви к женщине всегда есть мелодия, они неразделимы, поэтом создаётся мелодия любви: «И за уст её Амброзиовоалость / Этой алости романсовой не пив» [Там же, с. 13]; «Мне без тебя не светит солнце и не поют рапсодий птицы» [Там же, с. 93].

Перед читателем сборника «Киоск нежности» возникают сюиты, рондо, мессы, оратории, кантаты, симфонические поэмы, сонаты, рапсодии, интродукции, концертные пьесы, романсы, арии, элегии, фуги, ноктюрналии, концерты: «Ах, Чайковского странная арабеска Четвёртая!.. / Сколько раз тебя слушаешь и всегда ты — экстаз. / Зыбно море миньонное и андантю у борта я / Среди звёзд найти думая двойники её глаз» [Там же, с. 15]. Среди так называемых окказиональных, авторских жанровых новаций присутствуют даже «панельные» колыбельные: «Эй, ты / Панельная!.. / Тебе свирельные, / Тебе апрельные / Цветы! — / И колыбельные / Мохнато-ельные / Мечты. / Тебе отравленной — / Греха весталке, / Грезофиалки / И грезосердце — / Открыта дверца / Моей души. / Спеш!.. / Мы будем двое в нём / Моём израненном, / Изъубиганеном — / Моём больном ... / Моём, отравленном / Твоим грехом ... / Сдвоимся в сердце, как мир смешном. / Пусть станет сердце моё удвоенным!» [Там же, с. 50]. Нарочито сниженная образность в купе с богохульными мотивами видится закономерной данью поэта футуризму: «Тебе одной — / Панельной жрице, / Открыт дворец / Мой — / Молись со



мной / Ведь я — певец / Блудницы» [Там же, с. 51]. Подобные поэтические строфы становятся примером апологетики антиэстетизма — приёма, который, как известно, отличал это модернистское течение.

Смешение упоминаемых форм и жанров поэзии не только с музыкой, но и с танцем рождает особый мир С. Алымова: это «гобои и скрипки симфонии поэтовой», «сирень триольная», «тайфунная сказка» [Там же, с. 12, 61, 82]. В стихотворении «Признание» автор использует слово *шантилевый*, малознакомое современному читателю: «Я в шантилевом лиризме Вас, лаская, утоплю» [Там же, с. 65]. Прежде оно употреблялось в нескольких значениях. Два из них отсылают к XVII веку: словом *шантильи* именовалось плетёное из чёрных шёлковых нитей кружево после того, как в городе Шантильи, севернее Парижа, были построены фабрики по его производству. Французское кружево считалось очень красивым, имело нежнейший, тонкий, почти паутиновый, замысловатый рисунок. Часто плелось вручную, во все времена стоило дорого, поэтому такую роскошь могли позволить себе только состоятельные дамы аристократического происхождения. Второе название — кулинарное: словом «шантильи» именовался французский крем, представляющий из себя сладкие взбитые сливки. Считается, что впервые такой *crème chantilly* был подан на торжестве в честь Людовика XIV, известного также как Король-Солнце. Словом *шанти* назывались синхронизирующие работу в соответствии с их ритмом песни английских моряков эпохи парусного флота. Но позволим выдвинуть и четвёртую версию значения слова *шантилевый* в алымовском дискурсе. Вполне возможно, что здесь богемный поэт отсылает своего читателя к Востоку и ориентальной тематике, столь популярной в Серебряном веке, — к тексту мантры Ом Шанти и практике медитации.

Как известно, бо́льшая часть жизни С. Алымова прошла в Азии, в Китае, он около десяти лет прожил в Харбине. «Шантилевый лиризм» создает для лирического героя эффект медитации в виде чувства умиротворения, потому что эта сильная молитва помогает очищению разума от эмоций, страстей, страхов. Мантра Ом Шанти считается сильнейшей из ведических молитв, которая звучит в каждом из ведических гимнов либо отдельно. «Слог “Шанти” одновременно означает просьбу к мирозданию о даровании покоя и имя богини индийского пантеона. Божество почитают в буддизме и индуизме. Ипостась Верховной Матери указывает путь к Нирване. Для буддистов Нирвана и Шанти — синонимы. Шанти-состоянием называется ощущение гармонии, созерцания, благоговейного покоя, не отрицающего, в отличие от сходного понятия Дасатва, более близкого к христианскому восприятию Бога, собственную волю человека» [Мантра Ом Шанти].



Сегодня трудно точно сказать, какой смысл скрывал за своим «шантилевым лиризмом» С. Алымов, но перед нами безусловная отсылка к музыкальному, без чего поэт почти не может обойтись. Для С. Алымова любовь во всех её проявлениях, включая эротические и сексуальные, приравнена к Божественному, и понятие Шанти вполне соответствует авторской концепции, поскольку значение заключается «в осознании высших истин, умиротворении, покое, абсолютной безмятежности. Согласно ведическим понятиям, Божественная сущность находится именно в этом состоянии Шанти-Нирваны. И люди должны стремиться к нему» [Там же]. Почему бы не допустить, что, по задумке С. Алымова, подобное признание героя, его так называемый «шантилевый лиризм», в который окутывается возлюбленная, работает сразу на все значения: кружевной, нежный, тонкий, обволакивающий, ажурный, роскошный, сливочный, воздушный, тающий, слаженный, благолепный, гармоничный, умиротворённый, блаженный, упоительный, божественный ... Обращение лирического героя завершается словами: «Впрочем, кончу прятать чувство за капризные слова, / И скажу банально-просто. — “Я люблю тебя!.. люблю!”» [Алымов, 2014, с. 65].

Отметим, что тема Востока в поэзии С. Алымова есть, в том числе и в сборнике «Киоск нежности», но она не играет в это время в его творчестве значительные, ведущие роли. Тема Востока рассматривается поэтом в самом широком смысле, не концентрируется лишь на Азии (Китай, Корея, Япония), и в начале 1920-х годов в его лирике она чаще проявляется только посредством отдельных ориентальных образов («резной, золотой паланкин», «лагуны Тихого океана», «рупии», «каирские папиросы», «бунгало», «чилийка-весна», «продавцы-китайцы» и др.) или ориентальных мотивов, как в вышеприведённом примере. К глубокой разработке восточной темы С. Алымов подойдёт уже во второй половине 1920-х годов, с окончательным установлением на Дальнем Востоке советской власти, в результате чего писатель прочно оседает на несколько лет в Харбине. И это будет проза, например, лишь недавно переизданный роман о богемной жизни Шанхая двадцатых годов «Нанкин-род» (1929) [Кириллова, 2021].

Стоит добавить, что, кроме относительно известных произведений С. Алымова на ориентальную тему (например, переводов классической японской поэзии танка и хокку, всегда музыкально обрاملённых), представляет сегодня интерес такой малоизвестный факт, как создание С. Алымовым сценария к художественному фильму «Клеймо Креста» (первоначальное название «Вор»). Эту картину называли первой корейской кинолентой не только в СССР, но и в мире. В 1919—1921 годах С. Алымов, действительно, активно выступал как создатель лирических и драматических миниатюр для постановок на сценах и подмостках многочисленных



театров-кабаре и кафешантанов Владивостока и Харбина. Однако они не представляли из себя столь крупные проекты, к тому же с инокультурным компонентом. История создания фильма относится к 1927 году, когда во Владивосток прибыла экспедиция объединённой кинофабрики «Советское кино» (Совкино) во главе с режиссёром В. И. Инкижиновым. Перед творческим коллективом была поставлена задача снять фильм о жизни современных корейцев Приморья. Как писала местная газета «Красное знамя» 15 августа 1927 года, «кинематографисты должны были выявить подлинное лицо Кореи и показать именно теперь, когда она слабо отражена не только в русской, но и в иностранной литературе, не говоря уже о кинематографе» [Пак, 2020, с. 156]. Сюжет фильма был посвящён борьбе корейцев с местными богачами и иностранными колонизаторами. Фильм сняли за два месяца. В кинокритике сообщалось: «Со стороны этнографических подробностей фильм проработан добросовестно. Из числа картин с Востока “Клеймо Креста” будет наиболее правдоподобной и высокохудожественной. В ней нет приторной восточной экзотики. Ценность картины в изображении самой бытовой стороны Кореи и её фольклора» [Там же, с. 156—158]. Кинолента не сохранилась, но, к слову, стала единственным неммым фильмом, где показан Владивосток.

Было бы странным, если бы в музыкально-поэтическом мире С. Алымова не фигурировали имена Чайковского, Моцарта, Шопена, Баха, Берлиоза, Бетховена, Грига, Равеля ... «Я хотел бы раствориться в баркаролле, / И в бассейн чайковской музи флейтно лечь» [Алымов, 2014, с. 13], — заявляет он. Гении-музыканты становятся как бы духовными наставниками дальневосточного поэта, его ориентирами в мире искусства. С великими композиторами С. Алымова соединяет почти родственная, личная и проникновенная связь, но в то же время уважительная и коленопреклоненная: «В облаках — невоплощение Баха ... / То, что думал выпеть Берлиоз, — / И о чём хотел Бетховен плакать» [Там же, с. 119]. Безусловно, и сама музыкальная тема, и набор «звучащих» образов в поэзии С. Алымова являются средством отражения его эстетико-философских и мировоззренческих установок. Можно сказать, что он следует своей концепции единого эстетического, когда опирается на разные эпохи и музыкальные стили. Посредством слова С. Алымов фантазийно, но гармонично смешивает и соединяет разнородное в музыкальном искусстве: барокко и романтизм, европейское и отечественное, духовную музыку и камерную, инструментальную и театральную, хоралы, органы, баллады, тарантеллы. Музыкальная тема часто выносится в название произведения («Фиалковая симфония», «“Концерт” дэ Свэрта»), маркирует его музыкально-поэтический жанр, чаще всего лирический, мечтательного свойства («Ноктюрналия»). Поэт вводит в тек-



сты множество музыкальных терминов: *туше*, *аллегро*, *анданте*, *сурдина*, *а-капелла*. Примечательно, что некоторые понятия С. Алымов употребляет как в музыкальном, так и изобразительном значениях, и часто конкретное значение умышленно размывается. Например, *каприччио* (*каприччиозо*) может упоминаться в поэтических фантазиях автора и как произведение академической музыки инструментальной пьесы, написанной в свободной форме, и как искусство красочного пейзажного жанра в живописи XVII — начала XIX веков с архитектурными украшениями, основой которых являются величественные античные руины. «Твой темп — единственный — каприччиозо» [Там же, с. 75]. «Силуэт Ваш обещаю я вчертить в напево-фриз» [Там же, с. 65], — поэтически, звучаще и «архитектурно» заявляет в своём «Киоске нежности» С. Алымов.

4. С. Я. Алымов и А. Н. Скрябин: монолог-поклонение и экстатическое сходство

Как известно, русский Серебряный век отличала многогранность талантов литераторов: М. Кузмин — поэт, композитор, мелодекламатор, театральный драматург, В. Маяковский — поэт и художник, Е. Гуро — прозаик и художница, А. Кручёных — поэт и учитель рисования, Д. Бурлюк — поэт и художник, Б. Пастернак — поэт, прозаик, музыкант и художник, А. Вертинский — артист, поэт, певец, кумир эстрады, А. Белый — создатель нового жанра — литературной симфонии (лирической ритмизованной прозы) и танцор, К. Бальмонт — один из самых востребованных авторов в вокальной музыке, на его стихи написано огромное количество музыкальных сочинений и др. Подобный факт стал признаком воплощения общего для той эпохи стремления к художественному синтезу. Поэзия, музыка, живопись и любовь становятся у С. Алымова главными эстетическими впечатлениями, они прокладывают дорогу к человеческой душе, чтобы овладеть ею навсегда, они рожают такие важные для поэта понятия, как красота и нежность: «Хочу подарить вам аккордобукеты / Удивительно пряных романсов <...> / Мне для сонат необычайных твой лейтмотив единый нужен, / И вся ты!. вся!. В своих изломах — неумолкающий напев» [Там же, с. 91—93]. А в стихотворении «Кермес» находим бушующее, возведённое до апофеоза чувство любви и страсти: «Страсть волчья ... / Хочу тебя молча ... / Душа твоя мне безразлична. — / Но тело, / Умело / Вскипало, / Как пена / Фантазий Шопена. / В крови моей: Рубенс / И грубость, — / Бегут амазонки / В ней, звонко ... / И громы огромных труб Баха ... / — Твоя заалет рубаха» [Там же, с. 26].

Кажется, что сверхэмоциональный, импульсивный строй этого стихотворения соответствует экспрессивной, нервной, экстатической, взрывной музыке выдающегося композитора и пианиста рубежа веков Александра



Скрябина. «Происходит кристаллизация характерных для зрелых произведений Скрябина образов “личного” оттенка, которые можно сгруппировать в две основные полярные сферы — томление и экстаз» [Месхишвили, 1981, с. 219]. Примечательно, что в первом номере харбинского журнала «Окно» за 1920 год была помещена статья С. Алымова «Скрябин и мы», которая показывала оригинальное и индивидуальное понимание А. Скрябина автором. Кстати, и журнал «Окно», и при журнале литературно-художественный клуб с таким же названием были организованы самим С. Алымовым. «Окно» стало своеобразным продолжением деятельности поэтов Литературно-художественного общества Дальнего Востока во Владивостоке и футуристического журнала «Творчество» [Кириллова, 2011]. Восторгаясь музыкой Скрябина-новатора, представителя символизма, поэт писал: «Элементы, из которых Скрябин создаёт производные формы, необычайно изысканны, сложны, причудливы и гротескны, в то время как общая их структура — проста и ясна до прозрачности. Это спокойствие озера, на котором разыгралась буря. Тихая, светлая вода, внутри каждой капли которой живёт сложная динамика прыжков, буйств и метания <...>. Каждый звук имеет призыв, сообщающий звуку вечную волнующую и интригующую недосказанность» [Алымов, 1920, с. 33]. «Алымов подчёркивал, что творческими приёмами, которыми Скрябин владел в совершенстве, композитор уподобляется Бодлеру и Малларме. В музыке Скрябина Алымов чувствовал “самое жизнь”, ощущал, как элементы этой музыки “сложны”, “пугающе непонятны”, но “в целом своём завершении она проста, как цветение клеверного поля”. В этих словах проявляются убеждения и эстетический вкус автора книги “Киоск нежности”», — отмечается уже в наше время в работе Т. Ф. Жаворонковой [Жаворонкова, 2007, с. 16—17].

При осмыслении поэзии С. Алымова 1910—1920 годов особенно важным становится его внимание к экспериментам А. Скрябина с использованием цвета при исполнении музыки. Для дальневосточного поэта синтез звука и цвета (по сути — музыки и живописи) становится более чем значительным. К тому же А. Скрябин, думается, был притягателен для творчества С. Алымова тем, что в ранних своих произведениях зарекомендовал себя как чуткий и тонкий последователь романтика Шопена (по собственному признанию, А. Скрябин обожал Шопена, спал с его сочинениями под подушкой). С другой стороны, музыкальное творчество новатора А. Скрябина для поэта-модерниста С. Алымова становится воплощением «нового» времени, оно олицетворяет самобытную, экспериментальную, усложнённую музыку, страстную, бурную, наполненную поиском и, на первый взгляд, хаосом и какофонией, но на самом деле более сложной гармонией. В духе времени притягательной для С. Алымова становится идея



сверхчеловека, идущая, как известно, от Ницше, а музыка А. Н. Скрябина привлекала внимание своей богоборческой направленностью. Композитор стал новатором не только в области музыкально-выразительных средств, но и в самой сущности понимания музыки — создателем собственной системы музыкального мышления. Известно, что одним из последних замыслов А. Скрябина была «Мистерия», которая должна была воплотиться в грандиозное действо — симфонию не только звуков, но и красок, запахов, движений, даже звучащей архитектуры.

Добавим, что на смерть в 1915 году А. Скрябина, произведения которого вызывали в культурной жизни России бурю эмоций, откликнулись многие поэты и писатели того времени, в том числе футуристы. Александр Николаевич Скрябин стал знаковой фигурой своего времени. Поэтому вполне закономерно, к примеру, что в 1920 году во владивостокском номере газеты «Дальневосточное обозрение» за 5 мая, на одной полосе со стихотворением «Баритонная ванна» С. Алымова, был размещён сонет поэта-футуриста, будущего мастера речёвки, С. Третьякова. Сонет носит название «Пятилетие: А. Скрябин». Рискуем предположить, что оба опубликованных стихотворения были адресованы не только теме музыки, но и конкретно — А. Н. Скрябину. «Пятилетие» было посвящено круглой годовщине смерти композитора и педагога. Примечательно, что, по словам дочери поэта Татьяны Гомолицкой-Третьяковой, Сергей Михайлович Третьяков «обладал абсолютным слухом и играл на пианино так, что заслужил похвалу самого Скрябина» [Гомолицкая-Третьякова, 1991, с. 554]. И финальным аккордом сонета футуриста становится аллюзия на скрябинскую «Поэму экстаза» 1907 года. «Опять струнных ногтей повилика / Поднимет рояля лаковый парус / И качнёт по буграм басов и крика / Истерику, полыхающую из яруса в ярус. / И когда под ножами клавиш / От сочных болью царапин / Сердце повиснет на нитке, / Как вырванный глаз, / Каждый ты испуганно восславишь: / Прощенья! / Осанна! / Александр Скрябин — / Землевращенья / Экстаз» [Дальневосточное обозрение, 1920].

К освещению памятной даты, связанной со смертью музыканта, подключились тогда многие дальневосточные газеты. Так, несколько ранее в «Голосе Родины» некто Бесо Карин писал: «Сегодня, 27 апреля, день российской печали. В этот день — пять лет тому назад — человечество потеряло большую культурную силу, неудержимо двигавшуюся вперёд, увлекавшую весь музыкальный мир ...» [Голос Родины, 1920]. В статье приводилось четверостишие, оставленное на медной доске, «которою Москва украсила дом, где жил, творил и где престало биться сердце величайшего из великих мастеров звукописа — Александра Николаевича Скрябина» [Там же]. Далее были опубликованы стихи, посвящённые его памяти:



вариант сонета Вяч. Иванова и ещё одно произведение, авторство которого установить пока затруднительно.

С. Алымов и А. Скрябин, видится, были близки по выражению душевных переживаний, по акту творчества, который существует в образно-эмоциональных сферах: у обоих это экстаз взрыва чувств, образ экстатического горения, нервная ритмика, призыв к совершению прекрасного. Они генерируют и «запускают» вселенскую силу преобразования искусством, приводят в действие грандиозную космогонию, представляющую апофеоз красоты и величия духа.

Тем не менее не лишним будет отметить, что не всем рецензентам пришлось по душе алымовское восприятие музыки А. Скрябина. Так, некий критик или журналист, скрывающийся за псевдонимом «Скетч», в отзыве-библиографии на владивостокский журнал литературы и искусства «Восток» под редакцией футуриста Вл. Силлова уличает поэта-адепта в непрофессионализме и, по сути, «примазывании» к великому А. Скрябину. Критик писал: «В отзыве о первом журнале “Окно” нельзя согласиться с утверждением, что статья С. Алымова “Скрябин и мы” показывает “оригинальное и индивидуальное понимание Скрябина автором”. Скорее наоборот — абсолютное непонимание. И вообще бывает смешно и обидно, когда поэт (хотя бы), плохо разбирающийся в музыке, берётся рассуждать о гениальном музыканте нашего времени» [Воля, 1921].

5. Любовная тема в поэтическом сборнике С. Я. Алымова «Клюк нежности»

В целом, несмотря на футуристические «придумки», стихи С. Алымова дальневосточного периода задушевные и лиричны, мелодичны и просты. Их главная особенность — поэтизация чувства любви, чувства светлого и прекрасного: «Что такое любовь? Это словом не скажешь. / Не всегда это музыка выразит даже»; «Мне поэмно ... Я в черёмухотрансе» [Алымов, 2014, с. 46]; «Не бойтесь только говорить: “люблю” / Ущелье поцелуйное в награду / Дай мне, Люлю!...» [Там же, с. 14]. Любовь для С. Алымова — один из основных элементов природы, стихия: «Что лгать! Душа горит тобою / И нет такой воды, / Которая зальёт и смоеет / Следы моей беды» [Там же, с. 36]. Женщина в его восприятии как первое чудо, как высший свет, от того он её прославляет так виртуозно и многогранно: «А вы, что весь Боттичелли, / Ужели уйдёте когда?!» [Там же, с. 41]. Женская сущность божественна: «Приди белоснежная, / Мой ласковый Бог!» [Там же, с. 16]. Как Христу, Деве Марии или святым, Женщине возносятся литании — молитвенные просьбы в богослужении: «Они (очи. — Е. К.), как румяна на щеках Мадонн! / Они — барабаны в интимной литании ... / Я ими замучен!. разбит!. оглушён» [Там



же, с. 57]. Думается, само рождение поэтической книги С. Алымова «Киоск нежности» было продиктовано божественной любовью к женщине, о чём свидетельствует эпиграф: «Генри — Тебе последней и Первоначальной, чьи смарагдные тенета благословляю ныне и присно и вовеки веков, эту книгу с глубокой нежностью приношу» [Там же, с. 5].

И в авторском сборнике, и в стихах, не вошедших в книгу, видится прославление Женщины, Дамы, Девушки. Их звания, титулы и происхождения поистине впечатляют фантазийными изобретениями: Инфанта Фиалок, Голубая Синьора, Единственная Царица, Черёмуховая Мисс, Черёмуховый Сок, Принцесса Смарагдовых трансов, Царица Дендизма, Пеннотелая Ню, Гиацинт слоновокости, Виола Люлю, Совершенная, Бебэ. Или такое, замысловатое: «Мне нет возврата к упоениям, в которых нет твоих нюансов <...>. / И для моей корсарной жизни Ты — путеводная звезда <...>. / Ты для меня — дворец Ундины, где потаённый рост жемчужин» [Там же, с. 92—93]. Возлюбленная становится и главным поэтическим вдохновением: «Всё стало ложью с появленьем моей единственной царицы, / И после множества рассказов я начал первый свой роман. / Роман мучения и неги ... Роман страниц, рождённых кровью ... / Роман из ландышных ласканий и цикламенно-пряных строк» [Там же, с. 93]. Благодаря возлюбленной в душе поэта рождаются новые литературные и музыкальные жанры: «Ты — исключительная сага <...>. / Когда с тобой — каскадит сердце и в нём — разбрызг брильянтных сказок ... / Когда с тобой — втекает в душу звеняще-вальсно полный Мир» [Там же, с. 94]. Возлюбленная приравнена к Музе: «Моя смарагдовая роза, тебе — элегии и стансы!.. / Тебе неизвестные размеры и непропетые слова!..» [Там же, с. 93].

Огромное значение для С. Алымова имела эстетика Галантного века. Поэт выстраивает целую систему опоры: в музыке, живописи, приёмах театрализации. Не лишним будет напомнить, что С. Алымов не только работал актёром варьете, но и стал создателем нескольких театров-кабачков во Владивостоке и Харбине, например, в 1917 году открыл ночное кабаре «Чёрная кошка» [Кириллова, 2021, с. 428—429]. Отметим здесь лишь, что в период господства Галантного века, который пришёлся примерно на 1715—1750-е годы (иногда называют другие хронологические рамки, отодвигая его завершение на два десятилетия), основной чертой в искусстве являлось культивирование наслаждения как основного жизненного принципа. «Галантность была основой взаимоотношений между мужчиной и женщиной из аристократической среды. Женщину в тот период провозглашали “богиней”, “властительницей дум”, исполняли её капризы, давались праздники в её честь и одновременно ею пользовались в качестве объекта для получения удовольствий. Это так называемый выродившийся средне-



вековой культ Прекрасной Дамы без совершения каких-либо подвигов в её честь. Считалось хорошим тоном содержать фаворитку, давать в её честь балы, концерты и маскарады» [Можно ли назвать Буше ...]. В Галантный век возникает целый культ метресс, фавориток короля — его многочисленных любовниц, наложниц, содержанок, амант («Олений парк» Людовика XV). Основа галантных отношений — изысканный флирт, зачастую не переходящий рамок приличий. «Как рыцарь, туфли целую я бант» [Алымов, 2014, с. 48] — подобными галантно-пафосными изречениями и иными — почти живописными — «галантными сценами» насыщен поэтический сборник «Киоск нежности».

Как и живописцы рококо (А. Ватто, Ф. Буше), С. Алымов очарован своей героиней, и это передаётся описаниями изящества её походки, кокетливого поворота головки, «длинновзгляда», «искрометья глаз», «бегловзора», эстетных поз: «Вы вся, как поэза Альфреда Мюссе, — / Душевно-прозрачная, зябнуще-астровая ... / С мечтательным бантиком в русой косе, / Червоноволосяя, звонко-пиастровая ... / Быть в комнате вашей — фантазы читать / Тиль-Тильно-Митильные, полные грации ... / Склоняться к вам близко — экстазно вдыхать / Сурдинно-щекочущий запах акации» [Там же, с. 57]. Как известно, художники Галантного века уделяли первостепенное значение женской красоте и сексуальности, но в этом не было пошлости. Ф. Буше идеализировал облик портретируемых женщин (серия портретов мадам де Помпадур, «Портрет мадам Бержере») и осовременивал лики античных богинь в мифологических произведениях («Туалет Венеры»). Он причастен к разработке жанра портрета-состояния — портреты молодых девушек и одалисок в обнажённом виде [Можно ли назвать Буше ...]. Лирический герой С. Алымова — часто раб, преклоненный перед женщиной, её верный паж, он безнадежно печален без любви своей госпожи: «Мир — Ваш. — / А я — паж / Грустно строящий замок из песка неверный ... рассыпчатый ... / Пусть неверный!. Стою, кусая губы, когда Ваши руки целует другой. / Мне — больно!.. / И невольно / Радугу грёз, опять, распускаю, павлиньево, над Вашей головой» [Алымов, 2014, с. 58].

Любовь в изображении С. Алымова поражает не только силой художественной изобразительности, но и полнотой драматического напряжения: «И если воююще ночью / Я полз, как пёс, в кабак, / То лишь затем, чтоб сердца ключья / Зажать сильнее в кулак» [Там же, с. 101]. Поэт эстетизирует и поэтизирует вечный дуализм Любви: «Живут в вас причудно Уайльд и Мюссе, / Провинции лирик с эстетиком, ересь в ком» [Там же, с. 57]. Эмоциональное напряжение часто доведено до накала: «И я люблю повторять слова, подобные мечам: / “Не моя ...”» [Там же, с. 59]. Двойственность любви осмысливается как вопрос философский, как закон жизни человека, в том



числе через категории добра и зла: «С тобою ад светлее рая, / Ты херувимна — злом губя. / Тобой распятый, умирая, / Молюсь, богиня, на тебя» [Там же, с. 56]. В разрозненных стихах разных лет, удачных и менее, наблюдается та же устремлённая к любви мысль, подчёркивается дуализм женской натуры: «Ты вся — неверности и ожидания, / Москва и Мексика ... Париж и Дания ... / Ты — чётки, ставшие, вдруг, кастаньетами <...>. / Ты — молитва бензоя ... Ты — горение пунша ... / Ты — монашка Печалка в кабаках Порто Рико» [Там же, с. 75, 77]. Женская сущность рассматривается через призму амбивалентности образа: «На душе твоей разных эксцентричностей пятна. — / Ты — Уайльд и мещанство ... Ты — изыск и нелепость ... / Иногда ты ласкаешь задушевно и мятно. / Временами пытаешь, но всегда ты — Мазепа. / В твоей близости ближней есть далёкая дальность <...>. / Твои грёзы безгрешны, как осенние астры. / Твои грёзы порочны, как экстазы кокотки. / Как лесная пейзажка, ты порой суеверна. / Слепляет, как солнце, твой спокойный анализ <...>. / Ты — трюмо мировое не выдавшее мира, / Но в котором Вселенной вечно новые лики ... — / Ты — проклятье аскета яркороскоши пира / И гетера-вахханка в ярко-алой тунике» [Там же, с. 77—78].

Можно обобщить, что любовь у поэта предстаёт в различных проявлениях: то дикой страстью, то наставлением, то дивной богиней, то сущим порочным демоном, то блоковской Незнакомкой, то разлюбившей подругой. Последний вариант, выведен, например, в стихотворении «Плачущий идольчик», в котором заметны реминисценции и аллюзивные переключки с поэтическими темами признанного кумира эстрады начала века, артиста, киноактёра и исполнителя своих стихов Александра Вертинского. Как и С. Алымов, эмигрант А. Вертинский прожил в Китае достаточное количество лет, впоследствии вернулся в Россию. «Яванский идольчик стоит на красном лаке. / Он чёрный помнит ласки ваших рук. / Сегодня от тоски и он заплакал: / Я слышал слёз по дереву “тук-тук” ... / Вы много нежных слов ему шептали, / Когда, нагая, ждали на парче ... / Вас с нами нет ... Далёкая, вы та ли?.. / У идольчика слёзы все звончей» [Там же, с. 89]. Южная «вещная» экзотика в виде деревянной статуэтки оттеняет трагизм алымовского героя. Тотем-божок не в силах помочь своему хозяину вернуть любовь подруги, он и сам, брошенный, страдает: «Зачем ты плачешь, чёрный коротышка? / Ты не услышишь больше нежных слов! / Мы для неё — забытая интрижка, / Отцвёл жасмин и отцвела любовь. / Давай, смешной, тебе напудрю щёки. / Мужчине плакать!? Фи!.. Ещё дикарь! / <...> Ах, если б стать игрушкой-истуканцем / И урониться в тлеющий камин!..» [Там же]. В сборнике «Киоск нежности» обнаруживаются и другие отсылки к стихам исполнителя печального Пьеро, почти дословное цитирование столь популярных в начале века песенок А. Вертинского: «У вешалок Со-



дом ... На шеях голых, / Удавами в снегу, скользят боа ... / Мне хочется с тобою быть, Виола, / На Самоа. / Ознобленной душе тепло желанно / И тихих ласк чуть внятное “туше”. / “Жизнь может быть ликёрчато-бананной” / Поёт в душе» [Там же, с. 14].

Возлюбленная в поэзии С. Алымова может приравниваться к Мессалине, Валькирии, богине Ладе / Леде, схимнице, девам-лебедям из фольклора различных народов. «Вышла на берег ... Руки — как крылья, / И вода по ним медлит стекать ... / СОВЕРШЕННАЯ ... веки прикрыл я ...» [Там же, с. 60]. Поклонение женщине как богине, праматери рождает в душе лирического героя некое замирание, успокоенность, гипноз. Поскольку в славянской мифологии лебеди относятся к «святым» птицам, а девы-лебеди владеют тайной живой воды, молодильных яблок, то и сексуальный контекст здесь отступает: «Первый раз поклоняюсь телу! / Первый раз я забыл слово ВЗЯТЬ. — / Слеплённый богиней белой, / Цежу голубые глаза» [Там же, с. 60]. Звуковая и цветовая магии поэзии С. Алымова завораживают слушателей. Велико мастерство передачи чувственных восприятий запаха, осязательных ощущений как неких притягательно-благословенных «сигналов запредельного присутствия». С. Алымов часто выступает романтиком в изображении чистого целомудренного чувства, что придаёт его стихам экстравагантность, «сочность» и блеск. «Твои смарагдовые трансы!.. Я навсегда в их сладкой власти ... — / Из роз зелёно-хризопрасных тебе я выстроил алтарь. — / И даже, если ты — несчастье, ты всё ж — единственное счастье. / И раб, лежащий пред тобою, я — овладевший миром царь!..» [Там же, с. 94].

6. Заключение

Любовь для С. Алымова становится главным смыслом жизни человека, даже если испытанное чувство не было взаимным, уже имело или будет иметь несчастливый финал: «О, заведёшь ли ты на выси иль в безысходные болота, — / Подаришь бархат поцелуя или мучения скрижаль ... / Мне всё равно! Благословляю твои смарагдные тенета, / И никаких мостов, сожжённых ни на минуту мне не жаль» [Там же, с. 92]. И как бы подытоживая многое сказанное, автор философски отметит: «Женских уст карминится причастье ... / Не любовь ли мудрость бытия?!» [Там же, с. 11]. В поэтической трансляции любовной темы (прославление Женщины, дуализм любви, драматизация чувств и пр.) С. Я. Алымов предстаёт и как последователь классической традиции, и как поэт-модернист.

Подводя итоги, отметим следующее. В проанализированных стихах авторского сборника «Киоск нежности» и разрозненных стихотворениях начала 1920-х годов, сохранившихся в дальневосточной периодике и не вошедших в поэтическую книгу, прослеживается синестезия поэтического



слова с музыкой и живописью. Автор задействует как исторический, так и современный ему контекст. Значимость введения в мотивно-образную систему гениев музыки (ориентация на музыку А. Скрябина), заметное влияние французских символистов (Ш. Бодлера, С. Малларме) и переклички с русскими поэтами Серебряного века, что требует в перспективе детального изучения, а также возможность использования в своей поэзии семантики, связанной с множеством музыкальных инструментов, терминов и прочего, позволяют С. Алымову обосновать концепцию единого эстетического. Под этим мы подразумеваем соединение в творчестве дальневосточного поэта образов и символов, которые обязаны своим появлением музыкальному искусству во всем его многообразии, независимо от временной и этнической маркировки. Этот же эффект имеет смешение упоминаний различных форм и жанров поэзии, музыкальных произведений, терминов из сферы танца и живописи — всё это гармонично формирует звуковую и цветовую палитру алымовской поэзии.

Можно уверенно констатировать, что темы музыки и любви для С. Алымова становятся способом репрезентации духовно-ценностных ориентиров дальневосточной поэзии Серебряного века.

В исследовании «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов» отмечается, что «подобно древним текстам, русская литература начала XX века, взятая как целое, позволяет осуществить мифологическую реконструкцию, приблизиться к прочтению некой “единой книги” (Хлебников), авторы которой — Бальмонт, Вяч. Иванов, Блок, Белый, Хлебников, Маяковский, Кузмин, Мандельштам, Ахматова ... В одной из “глав” этой “книги” отражён мир в его музыкальном измерении — мир, представления о котором выражены посредством музыкального кода» [Гервер, 1998]. В Серебряном веке тяготение литературы к музыке часто проявлялось в мифопоэтической образности. Музыкально-мифологический тон поэзии С. Алымова, опирающийся на антиномию Аполлона и Диониса, строгого и экстатического культов, может выступить предметом отдельного исследования.

Отдельного изучения заслуживает репрезентация плотско-эротической темы у автора, а также значения образов и мотивов изобразительного искусства в его поэтическом творчестве дальневосточного периода. Эти вопросы тесным образом связаны с влиянием на С. Алымова эстетики Галантного века, которая подпитывала творческую манеру автора концепциями, основанными на идее гедонизма и сибаритства.

Источники

1. Алымов С. Киоск нежности : стихи (Факсимильное издание) / С. Алымов. — Б. м. : Salamandra P.V.V., 2014.



2. *Альмов С.* Скрябин и мы / С. Альмов // *Окно : литературно-художественный ежемесячник* / ред. С. Альмов, Н. Устрялов. — Харбин, 1920. — № 1. — 50 с.
3. *Воля, 1921 — Воля : ежедневный орган Всесибирского краевого комитета партии социалистов-революционеров, с июня 1921 г. орган Приморского обл. комитета партии социалистов-революционеров* / ред. И. И. Каложный. — Владивосток, 1921. — 22 января // Государственный архив Приморского края.
4. *Голос Родины, 1920 — Голос Родины : ежедневная демократическая газета* / ред. Н. П. Леонов. — Владивосток, 1920. — 27 апреля // Государственный архив Приморского края.
5. *Дальневосточное обозрение, 1920 — Дальневосточное обозрение : ежедневный официальный орган правительства ДВР* / ред. Н. К. Новицкий, Н. Н. Асеев. — Владивосток, 1920. — 5 мая // Государственный архив Приморского края.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов : первые десятилетия XX в. : автореферат диссертации ... доктора искусствоведения : 17.00.02 [Электронный ресурс] / Л. Л. Гервер. — Москва, 1998. — Режим доступа : <https://www.dissercat.com/content/muzyka-i-muzykalnaya-mifologiya-v-tvorchestve-russkikh-poetov-pervye-desyatiletija-xx-v> (дата обращения 03.11.2020).
2. *Гомолицкая-Третьякова Т. С.* О моём отце / Т. С. Гомолицкая-Третьякова // Третьяков С. Страна-перекрёсток : Документальная проза. — Москва : Сов. писатель, 1991. — С. 554—563. — ISBN 5-265-01203-6.
3. *Давыдова А. В.* Музыкальные образы в русской лирике начала XX века : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.01.01 [Электронный ресурс] / А. В. Давыдова. — Архангельск, 2006. — Режим доступа : <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/muzykalnye-obrazy-v-russkoj-lirike-nachala-xx-veka.html> (дата обращения 23.11.2020).
4. *Жаворонкова Т. Ф.* Поэтическое наследие С. Я. Альмова : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Т. Ф. Жаворонкова. — Москва, 2007. — 25 с.
5. *Кац Б.* Анна Ахматова и музыка (исследовательские очерки). Анна Ахматова : критика [Электронный ресурс] / Б. Кац, Р. Тименчик. — Режим доступа : <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kac-timenchik-muzyka/index.htm> (дата обращения 13.11.2020).
6. *Кириллова Е. О.* «Гашишируя действия и мечты облена ...»: русская дальневосточная поэтесса Серебряного века : эклектика и эпигонство / Е. О. Кириллова // *Вестник Азиатско-Тихоокеанской ассоциации преподавателей русского языка и литературы*. — Владивосток : ДВФУ, 2014. — № 4. — С. 233—242.
7. *Кириллова Е. О.* Дальневосточная гавань русского футуризма. Книга первая. Модернистские течения в литературе Дальнего Востока России 1917—1922 гг. (поэтические имена, идейно-художественные искания) : монография / Е. О. Кириллова. — Владивосток : Издательство Дальневосточного федерального университета, 2011. — 636 с. — ISBN 978-5-7444-2575-3.
8. *Кириллова Е. О.* Дальневосточные поэты Серебряного века / Е. О. Кириллова // *Мир науки, культуры, образования*. — 2021. — № 1 (86). — С. 427—433. — DOI: 10.24412/1991-5497-2021-186-427-433.
9. *Кириллова Е. О.* Русская поэзия Дальнего Востока 1917—1922-х гг. : имена, тенденции, жанры / Е. О. Кириллова // *Проблемы славянской культуры и цивилизации* :



материалы VIII международной научно-методической конференции. — Усурийск : Изд-во УГПИ, 2006. — С. 279—285.

10. *Крузенштерн-Петерец Ю.* Чураевский питомник (о дальневосточных поэтах) / Ю. Крузенштерн-Петерец // Рубеж. — 2009. — № 9 (871). — С. 285—296.

11. *Мантра Ом Шанти* — аудиозапись, перевод на русский, описание, практическое использование. Тайное знание : информационное интернет-издание, посвящённое малоизученным областям, учениям и наукам [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://taunoeznanie.com/astral/mantra-om-shanti-audiozapis-perevod> (дата обращения 19.11.2020).

12. *Месхишвили Э.* Фортепианные сонаты Скрябина / Э. Месхишвили. — Москва : Сов. композитор, 1981. — 273 с.

13. *Можно ли* назвать Буше подлинным учеником Вагто. История галантного жанра. Живопись Галантного века [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://rastorguevopark.ru/mozhno-li-nazvat-bushe-podlinnym-uchenikom-vatto-istoriya-galantnogozhanra.html> (дата обращения 24.11.2020).

14. *Пак В.* Земля вольной надежды. Книга 8. Владивосток. Корейская слобода : страницы истории / В. Пак. — Владивосток : Валентин, 2020. — 200 с. — ISBN 978-5-906288-13-4.

MATERIAL RESOURCES

Alymov, S. (2014). *Kiosk of tenderness: poems (Facsimile edition)*. No place: Salamandra P.V.V. (In Russ.).

Alymov, S., Ustryalov, N. (eds.) (1920). *Window: literary and artistic monthly, 1*. Harbin. 50 p. (In Russ.).

Far Eastern Review, 1920 — Novitsky, N. K., Aseev, N. N. (eds.). (1920). Far Eastern Review: The Daily official organ of the Government of the Far Eastern Federal District. Vladivostok. May 5. In: *State Archive of Primorye territory*. (In Russ.).

Kalyuzhny, I. I. (ed.) (1921). Volya: daily organ of the All-Siberian Regional Committee of the Socialist-Revolutionary Party, since June 1921 organ of the Primorsky Regional Committee of the Party of Socialists-Revolutionaries Vladivostok. January 22. In: *State Archive of Primorye territory*. (In Russ.)

The Voice of the Motherland, 1920 — Leonov, N. P. (ed.). (1920). The Voice of the Motherland: Daily democratic newspaper. Vladivostok. April 27. In: *State Archive of Primorye territory*. (In Russ.).

References

Can we call Boucher a genuine student of Watteau? History of the gallant genre. Painting of the Gallant. Available at: <https://rastorguevopark.ru/mozhno-li-nazvat-bushe-podlinnym-uchenikom-vatto-istoriya-galantnogozhanra.html> (accessed 24.11.2020). (In Russ.).

Davydova, A. V. (2006). *Musical images in Russian lyrics of the beginning of the XX century*. Author's abstract of PhD Diss. Arkhangelsk. Available at: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/muzykalnye-obrazy-v-russkoj-lirike-nachala-xx-veka.html> (accessed 23.11.2020). (In Russ.).

Gerver, L. L. (1998). *Music and musical mythology in the works of Russian poets: the first decades of the XX century: abstract of the dissertation*. Author's abstract of Doct. Diss. Moscow. Available at: <https://www.dissercat.com/content/muzyka-i>



- muzykalnaya-mifologiya-v-tvorchestve-russkikh-poetov-pervye-desyatiletiya-xx-v (accessed 03.11.2020). (In Russ.).
- Gomolitskaya-Tretyakova, T. S. (1991). About my father. In: *Tretyakov S. Strana-perekrestok: Documentary prose*. Moscow: Soviet Writer. 554—563. ISBN 5-265-01203-6. (In Russ.).
- Katz, B., Timenchik, R. *Anna Akhmatova and music (research essays)*. *Anna Akhmatova: Kritika*. Available at: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kac-timenchik-muzyka/index.htm> (accessed 13.11.2020). (In Russ.).
- Kirillova, E. O. (2006). Russian poetry of the Far East 1917—1922: the names, trends, genres. In: *Problems of Slavic culture and civilization: materials of the VIII international scientific-methodological conference*. Ussuriysk: UGPI Publishing House. 279—285. (In Russ.).
- Kirillova, E. O. (2011). *Far Eastern harbor of Russian Futurism. Book one. Modernist trends in the Literature of the Russian Far East 1917—1922. (poetic names, ideological and artistic searches): monograph*. Vladivostok: Publishing House of the Far Eastern Federal University. 636 p. ISBN 978-5-7444-2575-3. (In Russ.).
- Kirillova, E. O. (2014). Russian Far Eastern poetry of the Silver Age: Eclecticism and epigonism. *Bulletin of the Asia-Pacific Association of Teachers of Russian Language and Literature, 4*. Vladivostok: FEFU. 233—242. (In Russ.).
- Kirillova, E. O. (2021). Far Eastern poets of the Silver Age. *The world of science, culture, and education, 1 (86)*: 427—433. DOI: 10.24412/1991-5497-2021-186-427-433. (In Russ.).
- Krusenstern-Peterets, Yu. (2009). Churaevsky nursery (about the Far Eastern poets). *Rubezh, 9 (871)*: 285—296. (In Russ.).
- Mantra Om Shanti-audio recording, translation into Russian, description, practical use. Secret knowledge: an informational online publication dedicated to poorly studied areas, teachings and sciences*. Available at: <https://taynoeznanie.com/astral/mantra-om-shanti-audiozapis-perevod> (accessed 19.11.2020). (In Russ.).
- Meskhishvili, E. (1981). *Piano sonatas of Scriabin*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 273 p. (In Russ.).
- Pak, V. (2020). *Land of Free Hope, 8. Vladivostok. Koreiskaya sloboda: pages of history*. Vladivostok: Valentin. 200 p. ISBN 978-5-906288-13-4. (In Russ.).
- Zhavoronkova, T. F. (2007). *The poetic heritage of S. Ya. Alymov*. Author's abstract of PhD Diss. Moscow. 25 p. (In Russ.).