

УДК 808.2

ЛИДИЯ ВЛАДИМИРОВНА САВЕЛЬЕВА

доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Карельского государственного педагогического университета

russian@kspu.karelia.ru

ПОЭТИЧЕСКИЙ ИДИОСТИЛЬ КОМПОЗИТОРА МИХАИЛА КУЗМИНА

В статье рассматривается организующая роль музыкального начала в лирическом идиостиле поэта-композитора М. Кузмина. Аргументируется жанровая и композиционная аналогия с музыкальными формами (типа обозначенного автором подзаголовка *сонатина* в миницикле «Английские картинки»). Доказывается структурно-музыкальный тип изобразительного мастерства поэта на примере стилистической категории цветообозначения.

Ключевые слова: М. Кузмин, идиостиль, стилистическая категория, цветообозначение, слуховое видение, музыкальный жанр, музыкальная форма

Имя Михаила Алексеевича Кузмина, долгое время подвергавшееся остракизму, с конца 80-х годов XX века активно возвращается исследователями и издателями в историческое русло русской художественной культуры как одно из славных имен искусства Серебряного века. Своеобразная художественная позиция Кузмина далеко не исчерпывается ни его собственными поэтическими декларациями, ни оценками разноголосой критики, а его идиостиль, за редким исключением, еще не был предметом специального, тем более фронтального анализа [1].

По его собственному признанию, до 1904 года Кузмин готовил себя к профессиональной «композиторской деятельности» (три года Петербургской консерватории по классу композиции, частные уроки композиции), при этом он пишет симфонии, сюиты, вокально-инструментальные произведения, а также песни, романсы, музыку на духовные стихи. Будучи завсегдатаем сценических постановок и театральным критиком, он регулярно сочиняет музыкальное сопровожде-

ние к спектаклям, например к «Балаганчику» А. Блока, к «Бесовскому действу» А. М. Ремизова и к др., да и сам пишет тексты некоторых своих песен и романсов. Только дружеские настояния окружающих (Ю. Верховский, В. Брюсов и др.), обративших внимание на оригинальность и самоценность его словесного творчества, к которому автор поначалу относился очень скептически, стали поводом для первых изданий его литературных произведений.

Саморефлексия и вытекающая из нее легкая самоирония («*Моя душа, как бабочка, Летит на запах липки*»), часто с долей шутливости, иногда лукавства, навсегда остались отличительной чертой творческого почерка Кузмина [2]. Это было связано и с другими особенностями его отношения к словесному творчеству. Например, всегда свойственное Кузмину осознание условности сотворенного мира. Камерность и экзотический антураж были нужны ему для идеальной жизни в царстве культуры, которую он, в определенном смысле *гражданин вселен-*

ной, сознательно предпочитал так называемой правде жизни. Его цитаты, аллюзии, реминисценции говорят о вторичности творимой поэтической реальности, что было совершенно в духе Серебряного века. Его фантазия легко путешествует по странам и эпохам, не претендуя на познание сущностных сторон жизни.

Вместе с тем в контексте творческой эволюции Кузьмина и его единого мироощущения поэта-композитора нельзя не видеть в условности его модели мира и влияния стихии музыки как наиболее абстрактного из искусств его творческого сознания. Не случайно в своей позднейшей Декларации он настаивал на том, что сущность искусства – «производить единственное, неповторимое эмоциональное воздействие через передачу в единственной неповторимой форме единственного неповторимого эмоционального восприятия», а потому «искусство обязательно должно приводить к приятию мира» [3]. Заметим, что под такими словами *поэта* с легкостью подписался любой *музыкант* прежде всего.

Кузьминская «Декларация эмоционализма» (1923) нисколько не противоречила его предшествующим лозунгам «вещности» и «прекрасной ясности», отнюдь не диссонируя со знаменитой одноименной статьей 1910 года. Если ранее речь шла более всего о средствах создания поэтического мира, то позже определялась сама цель творчества в понимании автора.

Изначально отсутствующая программность поэзии Кузьмина не могла не обуславливать его лирического стиля, который, несмотря на позднейшие увлечения разнородными западными течениями модерна и более всего футуризмом, сохраняет узнаваемые черты на протяжении всего литературного пути поэта.

Его первый по времени сборник «Александрейские песни» (1906) в ритмическом отношении представлял интонационно-фразовый стих – верлибры сложной структуры [4], которые М. Кузьмин исполнял в своей оригинальной манере, «безголосым голосом», под аккомпанемент фортепиано. В составе поэтического наследия Кузьмина числятся вокально-инструментальный цикл «Куранты любви» (опубликован с нотами – М., 1910), вокально-инструментальный цикл «Лесок» (Пг., 1922; планировавшееся издание нот не состоялось), а также целый ряд текстов к музыке, отчасти опубликованных с нотами.

Предельное сближение в идиостиле Кузьмина двух темпоральных искусств – лирической коммуникации и музыки – невозможно понять без учета профессиональных представлений Кузьмина-музыканта. И здесь речь идет не просто о тенденциях жанрового наименования, типа «Песен о душе» или «Серенады»: в поэтической традиции романтизма это явление было хорошо известно (начиная с «Еврейских мелодий» Байрона, многочисленных «Песен» Дж. Леопарди, В. Гюго, Г. Гейне, А. Пушкина и мн. др.).

Имеется в виду более глубокое взаимовлияние словесного и сугубо звукового искусств, в том числе и в отношении построения художественного целого.

Примером может служить миницикл «Английские картинки» (1922) с подзаголовком «Сонатина», в котором изображены три стилизованных бытовых сценки («Осень»–«Именины» – «Возвращение») условной Англии в меняющихся периодах и каденциях ритмико-интонационного строя – как три вариации на общую тему любовно-эротических коллизий (Бэтси-Алиса-Нелли) «мореходца» Броуна. Чуткий к гармоническим краскам, Кузьмин не представляет воссоздания инонациональной атмосферы без обращения к соответствующим народно-песенным истокам и народно-танцевальной ритмической аранжировке.

Показательна 1-ая часть этой «сонатины». В ней изображается динамическая ситуация любовного поражения «Бомбейского князя» Броуна, оказавшегося лишним в любовном треугольнике, но тем не менее нисколько не унывающего и предающегося гульбе под осенние мотивы и «стоны скрипки», с ее настроением легкой печали перед отъездом. Психологический портрет героя представлен борьбой двух мотивов: один из них – осознание своего поражения в отношениях с Бэтси и Уэлсом, другой – буйный разгул, заглушающий уколы ревности. «Джин», «виски» и «джига» (зажигательный морской танец) символизируют мотив разгульного преодоления любовной неудачи, а явно ироническая насмешка над сентиментальными народными песенками о «пташечках», «приятной Пэгги» и «слезах» несчастной любви подчеркивают «гордую» удаль «морского черта» Броуна, готового «самому лорду дать в морду». Два переплетающихся лирических мотива, подобно развитию темы инструментальной сонатной формы [5], контрастно оформлены «темброво» и метро-ритмически (первый – выдержанным 2-х иктным дольником, второй – неурегулированным дольником от 5 до 2 иктов), и один из них заглушается вставкой иронически переосмысленных песенок.

На фоне перепадов метра, размеров и неурегулированной рифмы подвижной (аллеговой) 1-ой части «сонатины» 2-ое стихотворение миницикла под названием «Именины» передает танцевальный ритм праздничной именинной кутерьмы и рисует статичную (умеренно замедленную по типу *moderato*) сцену любовного флирта. При этом «эпизод как средняя часть инструментальной формы» [6] изображается урегулированным ЯЗ с соблюдением правила альтернанса:

Ах, вишни, вишни, вишни,
На блюдах и в саду.
Я, может быть, здесь лишний,
Так я тогда уйду...

О нет! – ликуют ушки.
Веселый взгляд какой!
И поправляет рюшки
Смеющейся рукой.

В 3-ей части «Английских картинок» под названием «Возвращение» рваные ритм и синтаксис, мужская монорифма, сгущение акустических образов (*часы буркнули, бабушка охнула, малый влетел, как шквал; хлопнул грога бокал, дом загудел, как улей; скрип, беготня, шум*) и звукоподражательных слов (*бом, бум-бум, пиф-паф, гуп-гуп*) передают бурное чувство радости возвращения домой из далекой Индии. В контексте всего миницикла для ликования возникает и другая причина – «рябая Нелли», предусмотрительно отдающая на ночь «свою каморку» «небезусому мальчику». Как знаток музыкальной формы, поэт Кузмин в 3-ей части сюжетно возвращается к 1-ой части, родственной *содержательно* (эротическая победа) и *формально* (поскольку снова отступает от классического стихового размера).

В целом, малый жанр *сонатины*, обозначенный автором, действительно создает впечатление контрастирующих композиционных отрывков непритязательной трехчастной инструментальной пьески. Благодаря перепадам классических и неклассических размеров и длины стиховой строки – аналогам музыкальных периодов, а также в соответствии с содержанием, 1-ая часть, названная «Осенью», имитирует динамичное сонатное *Allegro*; наиболее статичная сцена праздничной суматохи и игривого диалога влюбленных, в отступление от очерченного сюжета, параллельна отчетливому эпизоду – умеренному *moderato* 2-ой части; а перепады ритма, рваный синтаксис, неурегулированное чередование клаузул производит впечатление мажорно звучащего в манере *staccato* ожидаемого финала, который разрешается малой, но многозначительно бравурной кодой:

Гуп-гуп Вест-Индия!

Таким образом, виртуозно владея стиховой речью, Кузмин в одном миницикле легко и как бы полушутя предельно сближает иррациональный «язык богов» – музыку – и рациональный «язык слов», сознательно структурируя лирическую разработку фривольной темы по аналогии с облегченной формой инструментальной музыки.

Разумеется, в подавляющем большинстве лирических произведений Кузмина столь явную параллель между музыкой и поэзией провести вряд ли возможно, но очевидно, что многие кузминские поэтические картины созданы под непосредственным воздействием как народной песенности, так и классических форм вокальной музыки (ср. *кантату* «Святой Георгий» или *оду-ораторию* «Враждебное море») и даже чисто инструментальной [7], а потому проблемы

их музыкальности, общности эстетических устремлений лирики с искусством звуковой гармонии (особенно цикла «Форель разбивает лед») нуждаются в специальном исследовании.

И все же общность эстетических устремлений лирики с искусством звуковой гармонии более всего прослеживается в самом ТИПЕ кузминского изобразительного мастерства.

Его специфику едва ли не наиболее доказательно можно обнаружить на примере стилистической категории цветообозначения [8], или так называемого колоратива, прежде всего ввиду семантической определенности объекта наблюдения. Кроме того, свойственный поэту утверждающий пафос гармонии бытия определял его повышенное внимание к радуге цветоощущений, а потому напряженное эмоциональное переживание красоты природного и вещного мира обусловило важность цветового пространства для его модели мира.

Цветовой мотив во многом разрабатывается М. Кузминым по законам построения музыкальных форм.

1. Сам ЗРИТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ стилистической единицы колоратива регулярно РАЗВЕРТЫВАЕТСЯ КАК ОБРАЗ ЭВФОНИЧЕСКИЙ (благодаря аллитерации и ассонансу). Примером могут служить поэтические фразеологизмы, в том числе развернутые в предложения, различных лексико-семантических полей с самыми разными лексическими экспликаторами цвета: См.: *Пурпуровые паруса Курчаво стали в сизых тучах* (232 [9]); *Пурпурные трауры ирисов приторно ранят* (258); *Пожатые закрубелых в битве рук Сильней пурпурных с подписью порук* (223); *Пурпурокудрый, смуглый виночерпий* (254); *Роз алее алый рот* (131); *В разливах розовой зари* (219); *Синей индиго сияет небо* (95); *Лиловые плетя лианы* (278); *Сребристый стелет ден Селена* (221); *Скоро ночь – схимница махнет манатей на море* (249); *На небо выезжает на черных конях ночь* (374*[10]); *Смарагдным градом прянет рай* (220). При этом «слуховое видение» поэта демонстрируют самые различные грамматические формы колоратива. Среди них не только наиболее частотные атрибутивные (*крвава зоря* (369*); *петербургский бурый пар* (273); *кофейноокий эфиоп* (231); *синей в спине льдиной* (245); *в засиявшей синеве* (101); *в синевато-сером свете* (268); *из-за сизых высоких гор* (77); *о черный, золоченый сон!* (88), но и субстантивные (*из златолаковых смарагдов моря* (253); *земли неземной зелени* (238); *синь небесного павлина, млеющая медь моря, жидкий янтарь зари, красное дно кастрюли* – о солнце); глагольно-процессуальные (*прозрачно розоветь* (202), *рдеть, кровью горя* (138); *гореть жарко-желтой позолотой* (40); даже адвербиальные (*Как розово засвиристел апрель* (656*); *Сине яснит основа* – 247).

2. СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОВТОР ВНУТРИ ПОЭТИЧЕСКОЙ ФРАЗЕМЫ. Повтор как универсальный способ словесной и музыкальной

изобразительности обоих темпоральных искусств объясняет и яркую семантическую черту стилистической категории кузминского колоратива. Речь идет о последовательном развертывании цветового образа только одного спектра при почти полном отсутствии полихромных образов. Автор различными способами умножает, подчеркивает особую насыщенность и эстетическую ценность цвета: он или повторяет саму лексему (см. *алый, алый; синий, синий; голубой, голубой*); или же регулярно пользуется подбором лексических экспликатов одного и того же спектра, обычно усиливающих суггестивный эффект эвфонией: *Красен кровавый рот* (183); *Луг зеленый зеленеется* (123); *Белой ночи бельмо белеет сквозь бледные шторы* (245–257*); *Синева, синей, синей; Синей индиго сияет небо* (95); *Румяная заря лучит рубин и янтаря* (139); о Богородице: *Румяной розою зардела* (156).

3. ПОВТОР В МАКРОКОНТЕКСТЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ЦЕЛОГО. Синтагматика кузминских колоративов может носить однородный характер не только в микротекстах, но и в рамках разрабатываемого лирического цикла, лексико-фразеологически варьируя возвращение к одному и тому же спектральному лейтмотиву. Так, колоратив *зеленого* в цикле «Фореель разбивает лед» важные семантические наращивания приобретает в контексте отображения внутреннего иррационально-субъективного мира художника. Такая метафора требует дешифровки. Например, поэтическая фразеологема *зеленая пустота* представляет в макроконтексте всего лирического цикла сложный и многослойный мифопоэтический образ с определенным эротическим подтекстом: он раскрывается лишь на фоне *зеленых глаз, зеленого взора, зеленого блеска очей, зеленого плаща* возлюбленного или же обнаженного тела, отливающего под водой *зеленой слюдой*. Тот же иррационально-эротический подтекст чувствуется в пространственных образах *зеленой страны* или *зеленого края под паром голубым*, выступающих некими важными для лирического героя ориентирами в оппозиции *здесь / там* [11].

Высокая концентрация цветообозначения одного лексико-семантического поля в контексте используется автором и как композиционный прием, например в цикле «Венок весен» (газэлы 25–27: *белый в белом; красный в красном; черный в черном*). В то же время в процессе сближения с музыкой как искусством в высшей степени абстрактным, иррациональным и экстатическим происходит десемантизация этой стилистической единицы, ее отрыв от денотата и развитие символики. Так, семантическое развертывание колоратива *белый* в поэтических текстах Кузьмина связано, прежде всего, с развитием его периферийных значений, как положительных, так и отрицательных. Общекультурный символический подтекст этого цветообозначения как знака непорочности, чистоты и невинности

прочитывается в важнейшей для творчества художника теме однополюсной любви:

*Он пришел в одежде льна, белый в белом!
«Как молочна белизна, белый в белом!»
Томен взгляд его очей, тяжски веки,
Роза щек едва видна: «Белый в белом,
Отчего проходишь ты без улыбки?
Жизнь моя тебе дана, белый в белом!»
Он в ответ: «Молчи, смотри: Дело Божье!
Белизна моя ясна: белый в белом.
Бело тело, бед наряд, лик мой бледен,
И судьба моя бледна: белый в белом!» (137).*

В диалоге только угадывается эротический мужской дуэт. Загадочность усиливает общее монохромное цветовое пространство: *белый в белом / молочна белизна / белизна ясна / бледный*. Запретная тема подается в экзотическом жанровом антураже: персидской поэтической форме газэлы (хотя это принципиально невозможно в мусульманской традиции). В кузминском «Венке весен» три философские категории бытия: жизнь – любовь – смерть, символически оформленные явленным в своей изначальной сущности цветом, сочетаются в антонимическом единстве: *Белый в белом / Красный в красном / Черный в черном*. В этом контексте *белый* получает еще и мистическое семантическое наполнение: *белая Смерть* становится диалектической парой *белому* как символу жизни: *Трое кравчих. Первый – белый, имя – Смерть* (134).

Другой классический пример символизации цвета – живописующее воспроизведение импрессионистской музыки Дебюсси средствами цветомузыкальной синэстезии, звукового и лексического повторов: *Чье сердце засияло / На синем, синем Si? / Задумчиво внимает / Небывший Дебюсси* (240) [12].

4. ПОВТОР В МАКРОКОНТЕКСТЕ ВСЕЙ ЛИРИКИ. В колоративных парадигмах всего лирического творчества Кузьмина регулярно эстетизируются важнейшие для поэта портретные и пейзажные детали, проходящие через его лирику. Это прежде всего глаза (*лазоревые очи, карий блеск очей топазовых, зеленый взгляд, сизый взор, фиалки веших глаз, заплаканные фиалки, коричневые солнца* и пр.), которые могут *темнеть коричневым наливом, рдеть пламенем, темнеть фиалкой, лиловеть, слепить лиловым блеском* и пр.), румянец (*румянец алый, роза щек, персик щек, роза любви, розы росные, розан, яхонт розы* и др.), утренняя или вечерняя заря: *Заря шафранно-полуденная* (98); *Томится малиной Напрасно закат* (245); *И золоченый, бледный небосклон Зари вуали розой закрывают* (166); *За мысом зеленый закат потух* (251) и мн. др. Кроме того, в лирике Кузьмина вырисовываются сквозные метафорические образы-символы цвета (*роза, фиалка, павлин, янтарь, топаз*), создающие особое эмоциональное напряжение и вместе с тем повышенную суггестивность ли-

рического языка. Тем самым цветное образное поле демонстрирует некое пунктиром проходящее «образное множество» – своеобразный аналог украшенной мелизмами вариации наиболее важной эстетической темы в лирике поэта-композитора.

Все это подтверждает и конкретизирует замеченное исследователями сближение кузминского стиля с символизмом, в программе которого одним из главных лозунгов была музыкальность языка поэзии. Об этой черте символизма известный теоретик литературы и эстетики Поль Валери сказал даже так: «То, что нарекли *символизмом*, попросту сводится к ... стремлению «забрать у Музыки свое добро» [13].

Итак, регулярная эвфония цветообраза, повтор и вариативное усложнение спектральной семантики, вариативный повтор этих стилистических единиц в макроконтексте цикла, излюбленные варьирующиеся метафоры цвета как лейтмотивы лирики – все это вместе с десемантизацией цветовых значений, использованием их эмоционально-оценочной семантики и частым отрывом от архетипов (традиционных носителей цвета) демонстрируют сближение лирического стиля Кузмина с иррациональным музыкальным искусством.

Оставляя за пределами статьи сближающие аналоги двух стихий на ритмико-синтаксическом материале, остановимся на общей *тональности лирики* Кузмина, хорошо отраженной в радуге его цветоощущения.

Ядро авторской цветовой палитры составляют лексико-семантические поля красного и золотого/желтого цветов с явной доминантой красного цвета; цветовые поля синего, белого, зеленого и серого представлены менее заметно, на периферии живописной палитры Кузмина функционируют цветовые поля черного, фиолетового, коричневого [14].

В цвете Кузмин, прежде всего, искал эмоцию, созвучную его радужному бытию, сотворенному собственной фантазией. Преобладание красных и золотисто-желтых оттенков прежде всего объясняется его принципиальным «эмоционализмом», а значит, и несовпадением поэтической цветописи с подлинными красками окружающей действительности. Колоративы этих спектров основываются у поэта на традиционной русской символике, где красный цвет (а это эстетически самый значимый, этимологически цвет «красы») – знак огня, страсти, страдания, а также народный символ здоровья и красоты. Что касается золотого/желтого, то этот солнечный цвет также обладает эстетической самоценностью, а в христианской символике – еще и сакральностью. Продуцирующая роль этих цветов особенно ярко проявилась в ключевой для кузминского творчества теме запретной любви.

Образно-символическая система цветообозначений и структура цветового макрополя Михаила Кузмина хорошо передает его гедонистическое

ощущение бытия, мажорно-радужное приятие данности. Отсюда и экзотические миры из области субъективно желанного, повышенное внимание к веселым краскам, – нежным, чистым, ярким тонам, которые автор легко привносил в свою создаваемую модель мира, расцветивая даже сакрально-религиозные эмоции: *Души молочной голубь; Лесенка золотая. Мальчик янтарный, льдина голубая, Святой Дух розовый*. Отторжение черного спектра знаменует отказ поэта-лирика от цветовой дисгармонии как средоточия хаоса, противного его гедонистическому сознанию (*черное радение, душа черна и страшлива*).

В ранней лирике Кузмина особенно волновала творческая задача воспроизведения радостной вещности и многокрасочности объективной реальности (классический пример – синэстетический троп *вишен спелых сладостный агат*), хотя уже тогда его художественный мир был намеренно замкнут и ограничен, будь то стихия быта, религиозная сфера или царство языческой античности.

В более поздней лирике его краски самодовлеющи, они легко отрываются от объективных денотатов, притом далеко не всегда благодаря метонимическим переносам с носителя цветового признака на отвлеченное понятие (редкое поэтическое явление, которое постепенно накапливалось в русской поэзии: *зеленая семья* – Пушкин, *румяное появление Авроры* – Баратынский, *зеленый шум* – Некрасов). Немотивированный ближним контекстом отрыв колоратива от своего архетипа (*лазоревого плечи, зеленые небеса, синий пурпур, зеленая заря, румяный холод, лиловая звезда, розово-огненный ветер, золотая кровь* и т.д.) был важен Кузмину как суггестивное средство самовыражения, передачи субъективно гедонистических ощущений и своего внутреннего «я», – такие цветовые фразеологизмы, вместе с цветовым восприятием отвлеченных понятий (*фиалковый сон, багряная воля, розовый час, золотые победы, голубоватое рожденье, зеленая лень, золотые мысли*), составляли метафорическую загадку. Ее отгадка читательским восприятием была зачастую амбивалентной и вытекала из целого – всего стихотворения, цикла или даже всей лирики (см., например, вышеприведенное «теософичное» стихотворение «Лесенка» 1922 года с «*розовым Святым духом*», несущим наслаждение). Нередко цветообозначения, десемантизируясь, превращались в символические знаки праздника жизни, мотивированные более всего сиоминутным эмоциональным ощущением (см. *зардевшие чудеса* в стихотворении «Звезда Афродиты»; *Брызги дождем веселым, Брат золотой Апреля! Заново пой свирель!* – начало стихотворения без названия, 271).

В целом, цветовые решения М. Кузмина, развивавшиеся от акмеистической чувственности реалистического характера к эмоциональным и экзотическим символам, в том числе и в дерзкой футуристической манере (типа: *сине сползло на щеки, синеет Пречистый рот*

– 369*), воспроизводили особую поэтическую модальность его условного мира красоты. Однако при всех вариативных модуляциях лирического голоса Кузьмина неизменной оставалась ОБЩАЯ МАЖОРНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ его поэзии.

В заключение подчеркнем, что в рассуждениях исследователей о том, какие литературные

тенденции были наиболее выражены в лирике Кузьмина в поздний период его творчества (символистские, футуристические или «неорококо»), должен обязательно приниматься во внимание и формально выраженный, а потому неоспоримый, но еще мало изученный «структурно-музыкальный» тип изобразительного мастерства, присущий поэту-композитору.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Об этом см.: Марков В. О Михаиле Кузмине // Марков В. О свободе в поэзии: статьи, эссе, разное. СПб., 1994. 367 с.; Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузьмина // Кузьмин М. Избр. произведения. Л., 1990. С. 3–16; Кузьмин М. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб.: Акад. проект, 2000. 831 с.; Корниенко С. Ю. В «Сетях» Михаила Кузьмина: семиотические, культурологические и гендерные аспекты. Новосибирск, 2000. 148 с.; Морев Г. Казус Михаила Кузьмина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.mitin.com/people/morev/kazus.shtml>; Пурин А. Двойная тень: Возвращение Кузьмина. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.vavilon.ru/texts/purin3-4.html; Пурин А. О прекрасной ясности герметизма: Кузьмин – стилизатор. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.vavilon.ru/texts/purin3-14.html и др.
2. Ермилова Е. В. О Михаиле Кузмине // Михаил Кузьмин: Стихи и проза / Сост., вступ. статья и примеч. Е. В. Ермиловой. М.: Современник, 1980. С. 12.
3. Кузьмин М. А. Декларация эмоционализма // Абраксас. Пг, 1923. Февр. [№ 3]. С. 3.
4. Васюточкин Г. С. Ритмика «Александрийских песен» М. Кузьмина // Лингвистические проблемы функционального регулирования речевой деятельности. Л., 1976. Вып. III. С. 158–167; Овчаренко О. Русский свободный стих. М., 1984. С. 80–82.
5. Праут Э. Музыкальная форма: Пер. с англ. М.: изд. П. Юргенсона, 1917. С. 160–161.
6. Там же. С. 166.
7. А. Н. Егунов, по данным комментария А. Лаврова и Р. Тименчика, высказал предположение, что структура цикла «Форель разбивает лед» подсказана и смоделирована по образцу квинтета Ф. Шуберта «Форель». См.: Кузьмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 547.
8. Савельева Л. В., Шкиль С. В. Цветообозначение как лингвопоэтическая категория (на материале колоратива «зеленый» в поэзии И. Бунина и М. Кузьмина // Русская историческая филология. Проблемы и перспективы: Памяти Н. А. Мещерского. Петрозаводск, 2001. С. 169–178; Они же. Категория колоратива и лингвопоэтическая норма (на материале лирики И. Бунина и М. Кузьмина) // Стил: International Journal. Београд-Бањалука, 2003. Вып. 2. С. 215–227.
9. Здесь и далее без звездочки цитируется изд.: Кузьмин М. Избр. произв. Л.: Худ. лит-ра, 1990. 573 с.
10. Здесь и далее под звездочкой цит. изд.: Кузьмин М. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб.: Академический проект, 2000. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://az.lib.ru/>
11. Бабаева Е. Э. Капризными путями (Опыт прочтения поэмы М. Кузьмина «Форель разбивает лед») // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. М., 1996. С. 131.
12. Подробнее об этом см.: Шкиль С. В. «Синий пурпур кружит вниз»: Поэтика синего цвета в лирике И. Бунина и М. Кузьмина // Русская речь. 2004, № 3. С. 17–22.
13. Валери П. Об искусстве. М., 1976. С. 366.
14. Шкиль С. В. Колоратив как стилистическая категория в идиостильях И. Бунина и М. Кузьмина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2006. С. 20.