

Г. М. Маматов

## ТЕМА МУЗЫКИ В ПОЭЗИИ Н. П. ГРОНСКОГО

Новосибирский государственный технический университет,

Новосибирск, Россия

Поступила в редакцию 12.05.2025 г.

Принята к публикации 14.11.2025 г.

doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-1-5

**Для цитирования:** Маматов Г. М. Тема музыки в поэзии Н. П. Гронского // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2026. № 1. С. 53–69. doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-1-5.

*В статье исследуются музыкальные мотивы в поэзии представителя первой волны русского зарубежья Н. П. Гронского с опорой на мифопоэтический и герменевтический подходы. Выявляется связь его произведений с концепцией пифагорейства и характерной для мирового искусства идеей о разделении мира на Musica Mundana, Musica Humana и Musica Instrumentalis, особенно распространенной в лирике Серебряного века. В лирике Гронского музыка связана прежде всего с античными мотивами, языческими и христианскими темами. Отдельно рассматривается герой-певец, который в творчестве поэта-эмигранта представлен в архетипических образах Давида и Орфея, и если первый из них является героем, промежуточным между библейской и архаической эпохами, то второй являет собой певца языческого. Но в поэзии Гронского оба этих полюса объединены в едином Космосе и христианские мотивы органично сосуществуют с античными, что выражается единством нескольких музыкальных мотивов в одном стихотворении или поэме. Отдельно рассматриваются наиболее распространенные музыкальные символы у Гронского, а именно колокола, трубы, медные духовые инструменты и «поющие светила». Особое место занимает анализ стихотворения «Алла», в котором помимо музыкальной символики, соотносящейся с темой предназначения творца, исследуется и его музыкальность, выраженная на уровнях звукописи, ритма и синтаксиса.*

**Ключевые слова:** Н. П. Гронский, поэзия русского зарубежья, музыкальный код, музыкальность, пространство, мифопоэтика

### Введение

Описывая поэзию Н. П. Гронского, М. И. Цветаева сравнивала ее с ва-янием скульптуры и резьбой по камню; поэтесса объясняет это сравнение вниманием поэта к форме собственных произведений: «В мгновение осуществления своего высокого призвания альпинист одновременно — скульптор и акробат. То есть то же, что в мгновение осуществления своего высокого признания — поэт. Николай Гронский в своем альпинизме альпинист вдвойне. Завершив борьбу с стихотворной формой, он идет



на войну с формой — горной. И создает Белла Донну» [14, т. 5, с. 448]. Цветаева отмечает близость его лирики аполлоническому началу, к которому, согласно Ф. Ницше, относятся пластические искусства: «Совершенно другую цель имеет пластическое искусство: в нем Аполлон преодолевает страдание индивида лучезарным прославлением вечности явления, здесь красота одерживает победу над присущим жизни страданием, скорбь в некотором смысле извирается прочь из черт природы» [10, с. 111].

Мысль Цветаевой, как и предположение об аполлонизме, можно объяснить кропотливой работой Гронского над стиховой структурой своих стихотворений и поэм, обилием в них аполлонических образов и мотивов (солнце, статуя, камень, гранит, минералы). Но при более детальном изучении поэтического наследия Гронского становится очевидным, что одна из центральных тем его поэзии — это музыка, являющаяся в концепции Ницше дионисийским искусством, которое представляет собой хаотичный дух творчества [10, с. 18].

Изучение темы музыки в поэзии Гронского видится весьма интересной и актуальной проблемой по нескольким причинам. В последнее время в гуманитаристике набирают популярность интермедийные исследования, где текст рассматривается как синтетическое единство, объединяющее несколько языков (семиотических структур) [7]. В данной статье изучается диалог литературы и музыки в поэзии представителя первой волны русского зарубежья. Также немало идей, высказанных Л. Гервер на материале поэзии Серебряного века [2], находит свое осмысление в творчестве поэтов-эмигрантов, что представляет важность для изучения традиции интермедийности в русском модерне. Выбор материала вызван малоизученностью поэзии Гронского, которой посвящена только одна статья Д. В. Токарева [13]. Все это обуславливает новизну и актуальность предлагаемой статьи.

### Терминологическая база работы

Перед непосредственным анализом обозначим основной терминологический аппарат исследования. В его теоретическую базу включены два термина, означающие механизмы, обеспечивающие диалог между музыкой и поэзией: *музыкальность* и *музыкальный код*. Термин «музыкальность» связан с ритмической структурой лирики и восходит к стиховедению А. Белого, чья идея о музыкальности стиха развита Б. Эйхенбаумом: «Термин “мелодика” вызывает ассоциацию с музыкой. Но если употреблять его не в расширенно-метафорическом смысле, то ассоциация эта оказывается совершенно законной. Искусства тоже не только дифференцируются, но и тяготеют попеременно друг к другу» [16, с. 20]. Эйхенбаум вводит мысль о музыкальной природе лирики, в частности таких элементов поэтического текста, как просодия и ритм. Труд Эйхенбаума определил подходы к исследованию музыкальности в дальнейшем [6; 8; 17; 19]. Как и в указанных статьях и монографиях, под термином «музыкальность» мы понимаем совокупность стиховых, фонических и



синтаксических приемов, сближающих лирику и музыку. В категорию музыкальности включены следующие элементы художественного текста, сближающие его с искусством звуков:

- 1) ритмическая структура;
- 2) композиция лирической книги, отдельного произведения;
- 3) фонические приемы;
- 4) поэтический синтаксис;
- 5) строфика.

Иначе данный термин трактует С. А. Макарова, которая соотносит понятие музыкальности с философскими идеями поэтов и образностью музыки в литературе [8, с. 39–43]. С такой позицией согласиться сложно из-за понимания музыкальности как совокупности приемов, сближающих поэзию с музыкой в техническом аспекте. Отметим, что музыкальность как совокупность технических приемов, позволяющих поэзии «имитировать» музыку, трактует большинство исследователей, что согласуется с мелодической концепцией Б. Эйхенбаума [6; 17]. На наш взгляд, музыкальность можно рассматривать вслед за указанными исследователями именно как арсенал стиховых приемов, специфику внутренней структуры текста, которая создает его особенную мелодичность. Вернемся к утверждению С. А. Макаровой. К понятию музыкальности она относит и образную систему литературного произведения, и философско-эстетические идеи писателей и поэтов. Однако данные категории относятся к «внешнему» словесному уровню художественного текста, что противоречит устоявшемуся в традиции восприятию музыкальности. Для изучения символики музыки следует использовать понятие «музыкальный код», которое является довольно новым, не ставшим еще традиционным термином. Его общее толкование дано Е. Е. Соловьевой: «музыкальный код литературы — система знаков, представленных в литературном художественном тексте, так или иначе связанных с музыкой как искусством» [12, с. 119–128]. В этом значении музыкальный код рассматривается в ряде работ [1; 5]. В статье под музыкальным кодом мы будем понимать систему образов и символов, связанных с искусством звуков. В понятийный аппарат данного термина включаются:

- 1) образность (музыкальный код функционирует на лексическом уровне: имена композиторов, названия жанров, инструментов, указания на известные музыкальные сочинения);
- 2) музыкальная интертекстуальность и мифопоэтика, упоминания мифов о музыке, размышления о музыкальной эстетике разных эпох.

### Музыкальный код в поэзии Н. П. Гронского

Образность музыки в лирике Гронского частотна и разнообразна, поэт создает в своих стихотворениях и поэмах самобытный «звучащий» художественный мир. Рассмотрим наиболее частотные образы и мотивы, связанные с искусством звуков.

Прежде всего музыкальная образность коррелирует с близкими, но не тождественными философско-эстетическими категориями лирики Гронского, в которой прослеживается сильная связь христианства, античной культуры и язычества. В большинстве произведений жесткой



разделенности между этими культурными пластами нет. Обе веры, языческая и христианская, объединены, органично сосуществуют в едином пространстве стихотворения, и порой, как будет показано далее, образ святого ассоциируется с языческим героем. Вместе с тем христианство, античность и язычество тесно связаны с конкретными музыкальными символами.

В этом контексте значение приобретает символика, отсылающая к античному учению о музыке сфер. Теория Пифагора основана на идее о том, что космические тела, находясь в движении, порождают музыкальную гармонию, состоящую из консонансных идеальных звучаний; каждому небесному светилу соответствует определенный музыкальный интервал: «Пифагор открыл, что движение и обращение светил, слагающееся из их шумов, скоростей, величин, положений в созвездии, упорядочены в отношении друг друга определенной музыкальной пропорцией. <...> Будучи подчинены гармоническим пропорциям, эти звуки сливаются в музыкальной гармонии звучания, доступной слуху Пифагора. Остальные не воспринимают на слух эту гармонию, так как привыкли к ней с детства. Планеты движутся постоянно, тона их звучат одновременно, создавая благотворное согласие космических элементов» [11, с. 239–240]. Данная теория была чрезвычайно популярна в античном и средневековом музыковедении и вызывала интерес у философов романтизма и символизма [2; 9].

В лирике Гронского гармонии сфер посвящено стихотворение «Число»: «Отчужден я от мира: / Четыре стены, / Семизвездная лира / В глубине высоты. // Через все времена / Млечный путь – звездный мост. / Письмена, имена, / Безмянности звезд» [3, с. 10]. Лирический герой осознает себя отделенным от всего окружающего мира, чувствуя свое духовное одиночество, но именно это состояние дарует ему силу слышать космическую гармонию звезд, доступную лишь избранным. Пространственная структура стихотворения «движется» снизу вверх и расширяется от тесного узкого локуса комнаты из четырех стен до галактических просторов, становящихся свитком, на котором записаны звездными иероглифами судьбы всех живых существ («письмена, имена»). Изменение в пространстве возникает в связи со звуками «семизвездной лиры», которую слышит герой. Согласно Порфирию, звучание космических струн мог слышать только Пифагор.

В стихотворении «Число» высшая гармония *Musica Mundana* звучит в сфере бесконечности, являясь силой, преодолевающей время. Название этого стихотворения и единственное упомянутое число («семизвездная») также связаны с идеями пифагорейцев, представлявших Космос как гармоничную и бесконечную сферу, состоящую из чисел. Цифра «семь» в античной пифагорейской астрономии обозначает количество «звучащих» планет: «Звуки семи планет, неподвижных звезд и того светила, что напротив нас и называется Противоземлей, он отождествлял с девятью Музами, а согласие и созвучие их всех в едином сплетении, вечном и безначальном, от которого каждый звук есть часть и истечение, он называл Мнемосиной» [11, с. 421]. С. Гудимова отмечает, что число в пифагорейской эстетике является понятием сакральным [4, с. 104]. Гронскому музыка представляется идеальным искусством, объе-



диняющим в космических пропорциях мира и времени. Она бесконечна в пространстве, вечна во времени, а струны ее семизвездной лиры объединяют избранников-поэтов с Вселенной. Загадочная гармония превращается в Млечный путь — звездный мост, раскинутый в космических просторах.

Мировая музыка звучит в небесных сферах удивительными струнами, метафорами которых в поэзии Серебряного века выступают арфы, лиры и кифары. Эта великая гармония возвышает человеческую душу и настраивает ее на единство с трансцендентным: «Значительный пласт “мировых” музыкальных значений связан с образами музыкальных инструментов. Сам мир когда-то представлялся в виде огромной аполлоновой лиры... В новой музыкальной мифологии список “мировых” музыкальных инструментов значительно расширен» [2, с. 19–20]. В «Числе» поэт следует как идеалам античных философов, так и эстетическим поискам представителей Серебряного века.

Анализируя связь музыкальной символики и пространства в поэтике модернизма, Л.Л. Гервер отмечает: «В новой мифологии мир музыки тесно взаимодействует с миром как таковым и является одним из его подобий. “Большой” мир также представлен — во всей своей пространственной многомерности. Весь он озвучен: в этом отношении восприятие пространства, которое окружает человека, мало изменилось с древнейших времен» [2, с. 52]. Л. Гервер отмечает оппозицию *Musica Humana* и *Musica Mundana*, выстраивая трехъярусную структуру звукового мира у поэтов Серебряного века:

1. Небесная (церковная, моцартовская) музыка.
2. Классическая музыка — воздух.
3. Городские романсы, песни — земля.

Говоря о музыкальных инструментах, исследовательница пишет о следующих образах, маркирующих тот или иной топос:

1. Нижний мир: ударные (бубны, барабаны, тамбурины).
2. Пограничная сфера: щебет птиц, церковные хоралы, песни.
3. Подземное-подводное: медные духовые (тромбон, труба, туба).
4. Космос: струнные, аллюзия к мифу о лире Орфея, превращенной Аполлоном в созвездие (скрипки, арфы, форминги) [2, с. 51].

Несмотря на взаимодействие небесных и земных звуков, они разделены в пространственно-музыкальной иерархии модерна. Для нас важно наблюдение Гервер о канонических символических значениях музыкальных инструментов у поэтов Серебряного века:

1. Цельность мира: нередко инструмент равнозначен пространству («Рояль» О. Мандельштама).
2. Дионисийство («Третий концерт» К. Бальмонта).
3. Волшебство («Волшебная скрипка» Н. Гумилева).
4. Музыка Флоры и Фауны. «Связь с животным и растительным миром»: инструменты «когда-то были живыми и способны ожить вновь или же пребывать в двуединстве природного / культурного существования» («Черепаша» О. Мандельштама) [2, с. 70–72].

Каким же образом устроена музыкально-пространственная модель художественного мира Гронского? Хронотоп в его лирике разделен по категориям эстетико-философским, что маркируется определенным



звучанием. Античная музыка связана и с небесным, и с земным миром, причем если небесная сфера символизируется у поэта образом семизвездной лиры, то земная — свирелью из семи тростинок. Звучание этой свирели так же прекрасно, как гармония семизвездной лиры. Причем мировую музыку нельзя четко отделить от *Musica Instrumentalis*, ибо в обоих случаях искусство звуков воспринимается героем как символ вечности, дух, благодатная гармония, соединяющая все времена, как, например, в стихотворении «Римские дороги», где слиты древнейшие цивилизации: «Я развязал и выбрал семь тростей, / Аркадский воск спаял стволы зелены / — Язычнице — язычников свирель. / Я крикну: Рим, — Вам слышится Эллада, / Архипелаг, последний остров Крит. / Гори, копьё Акропольской Паллады, / Перст вечности — Египет, обелиск» [3, с. 51]. Нельзя не отметить, что в этом стихотворении музыка, как и в «Числе», соотносится с темами времени и памяти: искусство звуков порождает в памяти героя панорамы погибших цивилизаций. Это значение проецируется в слиянии значений тростей-колонн, поддерживающих древнеегипетский храм («Сноп тростников египетской колонны»), и тростинок, из которых создана свирель. Музыка этого инструмента образует макрокосмос, в котором обретают вечность времена и цивилизации. Таким образом, тема музыки у Гронского связана с мотивами бессмертия и преодоления времени. В «Римских дорогах» музыка свирели является также выражением творчества и могущества поэта-певца, в чьей песне существуют давно ушедшие миры.

Рассмотрим поэму «Авиатор», где античная мотивика чрезвычайно важна: «Позволено, крылами не касаясь / Земной черты, небесный круг чертить. / Аэродром, тебя ничто не замыкает, / И звук, и поле могут все вместить. / Пустоты греческих огромных ипподромов / И громопещущий просторный римский цирк. / О, зрелище ристалища, о сонмы, / Тьмы тысячей крылатых колесниц» [3, с. 96]. Звук — медиатор между мирами, помогающий преодолеть пространственно-временной континуум, совершить полет. В поэме возникает тема пифагорейства: «Бескрайности широкошумных взмахов, / Безбрежности синее всех морей, / Ветроволнуемой и трепетнокрылатой / Империи шумящих эмпирей» [3, с. 97]. Неудивительно, что самолеты, улетающие ввысь, превращаются в струнные инструменты, создавая железный оркестр: «Прислушайся, — то в небе синем / Поет дрожащий алюминий / — Распахнуты крыла победы, / Недвижные шумят над бездной. / Крыла стосильных и стосумных. / Влекомый песнями винтов / Хор инструментов однострунных, / Рой однозвучных летунов» [3, с. 98]. Звучание двигателей созвучно гармонии небесных сфер, авиатор, в понимании Гронского, подобен античному герою, перемещающемуся в заоблачных эмпириях, но музыка самолета дисгармонична, в то время как в небесах звучат божественные консонансы.

Особенно интересна пифагорейская концепция в драме «Сцены из жизни Спинозы». В диалоге Спинозы с Ольденбурггом идет речь об античной математике. Для Спинозы тайны арифметики и геометрии сакральны; желающие отгадать загадки священной науки обречены на гибель: «Едва лишь греки прикоснулись к числам, / Ища в их свойствах сущность бытия, / Как числа сделались загадками / И сами стали за-



давать вопросы. / Божественна она еще и потому / Что запятнали ее невинной кровью иерофанты. / Чуть свято что, так мигом льется кровь» [3, с. 147]. Мотив пифагорейства связан с темой пророчества и образом творца, в роли которого выступают Спиноза, Христос и Пифагор; каждый из них услышал запредельную божественную гармонию, воплощаемую в святом слове небесного избранника: «А я ему сказал, что если долго / Мысль созерцаешь, то она / Становится яснее и яснее, / Гармонии священной подчиняясь, / И тихо Божественный приемлет строй: / Как музыка / (подумав) как Тишина» [3, с. 179]. Понятие тишины следует здесь трактовать как состояние глубокой сосредоточенности, ухода в себя ради слияния с высшими силами, порождающими гармонию сфер. Божественный строй и есть музыка сфер, которую слышит пророк, но которую не дано постичь обыденному уму.

Иное значение имеет мотив языческой музыки. В поэме «Сион и Синай» гармонии сфер и хору архангелов противопоставлены пляски язычников под бубны. Дикая диссонансная музыка воспринимается как чарующая, захватывающая человека, заставляющая играть страсти, но это музыка человеческая, исполняемая язычниками на земле и заглушаемая божественной гармонией: «Нагая дань язычеству: Израиль / У ног твоих блаженствовал прельщен. / С синеющих вершин туманного Синая / Ты видел зеленеющий Сион. // Был шумен бубна гул, но пели серафимы / Про рокот труб, стен Иерихона срам. / Была твоя слеза — вся соль Иерусалима, / Скрижали на руках — весь Соломонов храм» [3, с. 61–62]. Как и в предыдущих примерах, в «Сионе и Синае» звуки приобретают пространственную полноту, это особая сфера, которая вмещает в себя грандиозные эпохи и цивилизации, но в данном случае они связаны с Ветхим Заветом, так как небесная гармония представляет собой не строгую числовую музыку сфер, а пение ангелов.

В то же время языческая музыка в поэтике Гронского соединена с темой смерти, кары за самонадеянное желание человека покорить запредельное. В «Авиаторе» подвиг летчиков, решивших отправиться в воздушные империи-империи, оборачивается катастрофой — наказанием за их самонадеянность, и здесь они сравниваются с Икаром и Фаетоном; тема падения, противопоставленного музыке сфер, становится лейтмотивом поэмы: «Два имени, полета два, — паденье / — Одно. О, Фаетона гром, / Икара молния. Века, мгновенья, / — И эхо грохотом: аэродром» [3, с. 96]. В главе «Честолюбцы» авиаторы воспринимаются как гордецы, возжелавшие покорить божественный мир из гордости, что усилено метафорой «гортань-труба» — речь идет о медной трубе, означающей испытание славой, которое честолюбивые авиаторы не в силах преодолеть и потому погибают «в поле чести»: «Славу в трубах молвы и песнях / Уст, гортаней звенящих медь. / Честолюбие: поле чести. / Чисты корни: любовь и честь. // Звон таланта не скрыли в землю, / В поле чести полегли. / Честолюбцев в родство приемлю. / Честолюбие — соль земли» [3, с. 102].

Человек бессилен перед силой Бога, а небеса трансформируются в свитки Мировой Книги, на чьих страницах прописаны судьбы всех существ во Вселенной. Необычным образом античная символика ранних частей поэмы сменяется на христианскую, помимо аллюзий к евангель-



ской формуле «в начале было слово» здесь упоминается Георгий Победоносец, который уподоблен фракийским всадникам и видится одновременно античным эллином и православным святым: «В крестах, в полках, Разящий Змея, / Многознаменный над Москвой, / На барельефах – древний Эллин, / А в православии – святой. // Рокочут струны. Звон ристалищ, / Гул ипподромов голубых» [3, с. 104]. Летчик должен быть не честолюбивым, а чистосердечным служителем Бога, покорным Его воле и готовым на смерть во имя веры, потому Икару противопоставляется двойной образ фракийского всадника Георгия, в котором соединены античное и христианское начала.

Нельзя не отметить, что небесная музыка сфер преобразовывает авиатора, превращая его тело в музыкальный инструмент. Происходит соединение *Musica Instrumentalis* и *Musica Humana*, причем звучание механическое, издаваемое моторами самолета, побеждает музыку человеческую, заглушая ее и принося покорителю высот физические и моральные страдания за грех гордыни: «Мы исключаемся мотора выключеньем, / Трель сердца падает, то вечность или миг? / Томимое последним вождельем / Так сердце падает в предсмертный миг любви» [3, с. 105]. Полет для летчика является истинной любовью, страстью, причем слово «вожделье» означает страсть болезненную, греховную, из-за которой сердце бьется крайне сильно, подобно трели, быстрому чередованию двух соседних нот. Тема сердечного томления, внутренней музыки продолжится и далее, ее крайняя близость звукам механизмов подразумевает абсолютное единение человека с машиной, потерю им душевного и живого начал: «Как мертвому, как стертому с скрижали, / Как смертному с бессмертной душой / Расставшемуся. Остаются дали, / Сердечный стук, моторов перебой» [3, с. 111].

Летчик-честолюбец отвергнут Богом, его имя стерто с небесных скрижалей Мировой Книги. Образ трели символизирует жизнь, ее окончание знаменует остановку сердца: «Ревнитель скорости, – не отмечает счетчик / Падений сердца, – замирающая трель. / Пусть помнит в небе каждый, каждый летчик, / Что мать его осталась на земле» [3, с. 111]. Внутренняя музыка трансформируется в предсмертный хрип и крик ужаса: «Хрип задыханья, крик паденья, / – Сей миг стремительности миг, / – Миг длительности, – Бога мщенье. / Падение опережает крик» [3, с. 112]. Возникает метафора человека-арфы, чьи сухожилия подобны рвущимся струнам. В отличие от небесной музыки, звучащей вечно, внутренняя музыка честолюбца-покорителя резко обрывается из-за божьего гнева: «Не струны звоном исходили. / – На полуслове сорвалось. / Враз рвутся струны сухожилий, / С предплечий крылья разом врозь» [3, с. 114].

Обращение к античным и христианским мотивам в связи с темой музыки обуславливает тот факт, что в художественном мире Гронского идеальными воплощениями творца становятся Орфей и царь Давид. В «Авиаторе» миф об Орфее представлен неортодоксально. Это воплощение истинного творца, существующего и в реальном мире, и в царстве Аида, и в Элизии, и в сфере грез. Музыкант-поэт с чистым сердцем преодолевает человеческое начало, в чем он уподобляется Богу; объединение овидиевского сюжета с дантовским интерпретируется как



вечная преемственность певцов-пророков и их дара слышать музыку сфер и глас божий: «И вот, я, как Орфей, доверив душу струнам, / Могуществом любви страх смерти победив, / Иду — и осушаются лагуны, / Пою — и расступается Коцит» [3, с. 99]. Орфей является небесным певцом, рабом поэзии, существующим во все времена, что дарует ему особые знания и умение переноситься из одной сферы в другую: «Когда падет на стогны града вечер, / Преодолевши Стикс, стихает стих. / Пльвут моря, леса шумят навстречу — / — Я снисхожу в Элизиум живых. // Так я — в леса воспоминаний / Волнами трав, мехами мхов, / Дремучей дремой засыпаний, / Стезей Орфеевых сандалий, / — В Элизиум тишайших снов [3, с. 101]. Герой осознает себя преемником Орфея, полубогом, должным пройти тот же путь, принять страдания пророка, совершить нисхождение в Ад ради обретения бессмертия и силы преодоления пространственно-временного континуума, перехода через грани между сном и явью, смертью и жизнью.

Иным является образ Давида в стихотворении «Из Первой Книги Царств», играющего на гуслях Саулу и с божией помощью избегающего гибели. Музыка выступает как могущественная сила, а гусляр — как божественный воин, чья песнь сильнее оружия: «“Ты мне — щит, стрелы ли убоюся я, / Тетивы ль звенящей в темноте?” / — Так играл Давид на струнах гусельных, / А Саул играл копьем в руке» [3, с. 40].

Итак, в поэзии Гронского поэт в любую эпоху является носителем божественной энергии и силы, способной победить смерть, преодолеть пространство и время и вывести его из Ада в Элизиум или спасти от гибели и даровать могущество. Песня, исполняемая пророком, оказывается наполненной в пространственном и временном плане, что допускает мысль о музыке как искусстве, порождающем новые миры, а ее исполнитель предстает обладателем теургических потенций. Певец слышит космические гармонии, его музыка противопоставлена языческим пляскам, как противопоставлена жизнь — смерти, божественное — человеческому, небесное — земному.

Рассмотрим музыкально-христианскую символику. В целом она традиционна. В стихотворении «Князю С. М. Волконскому» церковная музыка органов и колоколов готических соборов объединяется с образами античного искусства. Само стихотворение прочитывается как грандиозная метафора преданности поэзии:

Любовь моя растет, как лавр вечнозеленый,  
Как стройный ствол дорической колонны,  
Как обелиска тень в пустыне раскаленной,  
Как памятник Поэтом вознесенный.

Любовь моя растет, как эхо меж горами,  
Как башни Notre-Dame растут колоколами,  
Как своды готики органными трубами,  
Созвучные громам, рожденные громами.

Звени, рожденная созвучными концами  
Последних слов, Ты, — Рифма меж словами [3, с. 11].



Очевидна формулируемая поэтом концепция музыки: это сила, существующая вне каких-либо логических категорий, и потому она звучит и в природе, пантеистически воспринимаемой героем, и в религии, и в античной древнейшей дорической архитектуре. Охват времен и пространств в этой любви поэта к искусству бесконечен, поэзия и музыка здесь воспринимаются как символы вечности и бессмертия, на что указывает образ «памятника», вознесенного творцом. Написание слова «Поэт» с заглавной буквы вводит тему его божественности, а упоминание памятника подчеркивает мысль об избранничестве всех творцов, очевидна также горацианская традиция «нерукотворного памятника». Нельзя не отметить, что эта любовь к поэзии бесконечна в пространстве и вечна во времени. У нее нет начала, ибо она появляется как особый дух, который дарует вечную жизнь обреченным на разрушение и увядание материальным формам. Музыка становится духом, который дарует искусству вечную жизнь: колокольный звон переживет Собор Парижской Богоматери, а органное звучание — готические храмы.

Особую музыкальность этому произведению придает использование специфической рифмы, близкой монориму. Вторая и третья строфы имеют одинаковую рифмовку — заметим, что в этих шести строках рифмуются только существительные, тогда как первое четверостишие отделено от последующих строф на уровне рифмы, одинаковой в этом катрене для всех четырех стихов (в отличие от последующих строф, здесь рифмуются три прилагательных и лишь одно существительное). Такое изменение рифмы четко разделяет данный текст по смыслу на две части: в первой возникает архитектурная метафорика, где центральной является тема памятника, а в следующих стихах любовь ассоциируется уже с музыкой. Это разделение по смыслу маркировано и рефреном «Любовь моя растет...». Вся рифма в стихотворении женская и строится по следующей схеме: АААА ББББ ББ. Важным нюансом также представляется использование вольного ямба, причем у Гронского возникает чередование шестистопного александрийского стиха с паузой между третьей и четвертой стопами. Такая стиховая структура и особенности рифмовки, с одной стороны, придают стихотворению торжественность и мелодичность, с другой — продолжают стиховую традицию «Памятников», написанных александрийским стихом или полностью (Г. Р. Державин), или с его преобладанием (А. С. Пушкин). У Гронского же и рифма, и размер создают звучание одическое, стихотворение является панегириком искусству поэзии. Особое значение имеет финальный стих: «Последних слов, Ты, — Рифма меж словами», где четко артикулированы паузы до и после первого слога в третьей стопе «Ты», подчеркнутые и использованием запятых и тире, создающих цезуру, и написанием местоимения с большой буквы. Ломая главную в александрийском стихе центральную стопу, Гронский придает ей особый смысловой вес и напряжение. Сама стопа является спондеем, в котором ударны оба слога, — так на формальном уровне поддерживается возвеличивание поэтом Рифмы, ее чрезвычайной важности в лирике.

Колокольный звон нередко звучит с морского дна, что отсылает к мифу о Китеже. Этот ушедший в пучину город ассоциируется с потерянной родиной, покинутой Россией, потому мотив подводных колоколов



возникает у Гронского в произведениях, посвященных Отчизне. В поэме «Россия» воспоминания о детстве представлены как мир, утонувший в пучине: «Так, вспоминая, колоколами / Лесных часовен — Китеж грянь! — / Потопленных: Я тверитянин, / От твердой кости тверитян» [3, с. 44]. Это пространство было разрушено большевиками, уподобленными Золотой Орде: «Не тронь церковей — народ крещеный, / Так вы и рады без креста? — / И что вам красные знамена, / Когда рубашка кумача!» [3, с. 45]. Колокола, звучащие на дне озер и болот и в дремучих лесах, знаменуют Россию, живую в сознании героя: «Но есть еще в лесах курганы / И есть часовенка в бору, / И сколько звона в звуке Звана — / Реке червонной ввечеру» [3, с. 45].

Так же осмыслен китежский миф в поэме «Михаил Черниговский и Александр Невский»: «Уйти, или еще горят / На небе утренние звезды / И спящих птиц безмолвны гнезда, / Под топиями болот звонят» [3, с. 134]. Мотив звона подводных колоколов можно интерпретировать в связи с представлением о водной стихии как символе душевных переживаний героя. По К.Г. Юнгу, человеческий дух ассоциируется с водой: «Путь души, ищущей потерянного отца, — подобно Софии, ищущей Бюфос, — ведет к водам, к этому темному зеркалу, лежащему в основании души. Избравший себе в удел духовную бедность (подлинное наследие пережитого до конца протестантизма) вступает на путь души, ведущий к водам. Вода — это не прием метафорической речи, но жизненный символ пребывающей во тьме души» [18, с. 57]. Тьма человеческой памяти — это мрак пучины озера, где существуют воспоминания. У Гронского колокола Китежа символизируют родину, которую сам поэт видел в детстве; нельзя не предположить, что он использует и типичную ассоциацию России с православным звоном колоколов.

Религиозные мотивы у Гронского связаны с образом трубы. В большинстве случаев возникают аллюзии к Страшному Суду и трубам Архангелов: «Над безднами могил отверстых, / Как Откровение речет, / Вострубит Воскресенье мертвых. / — Бездушным душам жизни нет» («Миноносец») [3, с. 37]; «Высоко в скалах спит орел / В своем гнезде глухом; / Он внемлет звонам дальних сел / И бьет во сне крылом. / Уж духи гор трубят в рога: / Мадонна спит с Христом, / Храня альпийские снега, / Архангел спит с мечом» («Музыка горных стран») [3, с. 182].

Нельзя не отметить мотив военных труб и рогов, которые в стихотворении «Эхо» связаны с религиозной тематикой и имеют специфическое значение:

— Я крикнул — и эхо в горах  
Откликнулось, не повторило, но вторило  
В скалах и льдах.  
Не так ли на звон Олифанта  
Роланду звенело в ушах,  
— В ответ на *allegro*, — *andante*,  
Как эхо от рога в горах  
И отрогах.



Баронов  
Рога не услышал Роланд, —  
— Но трубами ангельских сонмов  
Гремящий с небес дифирамб  
Небесного воинства в сферах.  
В синееющих горных шатрах.  
Роланд, это — эхо в труверах,  
Поэт, это — эхо в веках [3, с. 25–26].

Гронский обращается к сюжету старофранцузского эпоса «Песнь о Роланде» (XII в.). Образы рога и труб противопоставлены друг другу по оппозиции *земное — небесное*. В стихотворении Роланд не слышит *земных* «рогов баронов», но до его слуха долетает «гремящий с небес дифирамб». Такая открытость слуха небесным звукам при закрытости земным приобщает героя к горнему миру и небесному воинству, а сама его гибель обретает ореол мученичества во имя исполнения божественного замысла. Вторым важным звуковым мотивом становится *эхо*, получающее расширительное толкование в четвертой строфе: «Роланд, это — эхо в труверах». Судьба Роланда разносится «эхом» в героических поэмах труверов, провансальских средневековых поэтов; так великий воин становится «отзвуком», звучащим в каждом поэте.

В стихотворениях «Римляне» и «Орел», посвященных войне, струны лир сменяются медью военной трубы. В первом случае трубы ассоциируются с Римом, империей войны: «Я отравился гордостью латинян, / Я так люблю их плавные стихи, / Глаза и лбы бездушно-умных римлян, / Их речи, их одежды, их грехи. / И как они, люблю трубу, — не струны, — / Орлиных легионов ряд. / Люблю, когда военные трибуны / Перед войсками речи говорят» [3, с. 13]. Струны ассоциируются с Грецией и космическими звуками вечной гармонии сфер, а военная труба — звуковой символ Рима.

Название «Орел» можно интерпретировать как аллюзию на символ легиона Римской империи. В стихотворении упоминается букцина, древнеримский горн, по форме схожий с валторной. Военная музыка связана с вечными, непрекращающимися, объединенными музыкой этой зловещей меди в непрерывную цепь войнами. Римский император находит свое продолжение в Наполеоне. При этом деятельность человека противостоит вечности природы: скалы, болота и горы становятся усыпальницами погибших правителей, их армий и величия их цивилизаций:

Спит орел — это сон времен;  
Крылья сомкнуты, тоже глаза,  
Не разбудит букцины звон,  
— На костях легионов трава.  
И проходит времен легион,  
Как когорты проходят века.  
Видит сон, слышит слово «Тулон»,  
— Разомкнулись очи орла.



Барабан далеко рокотал...  
 — Разметнулись крылья орла, —  
 Через пропасти вел генерал,  
 — Марсельеза над бездною прошла.

Корсиканская — римская — кровь,  
 Император в объятьях орла.  
 И колеблется когортами вновь  
 Легионы без счета-числа.

Но последний разбит легион,  
 И Беллона двоих унесла.  
 С легионами слава, как сон,  
 — С императором слава — скала [3, с. 14–15].

Символика данного стихотворения перекликается с сонетом П. Б. Шелли «Озимандия», в котором величие фараона Рамсеса II и цивилизации Древнего Египта кратковременно и не может справиться с роковым потоком времен, оставляя от себя лишь руины, в отличие от стихии, поглощающей его: «И сохранил слова обломок изваянья: — / “Я — Озимандия, я — мощный царь царей! / Взгляните на мои великие деянья, / Владыки всех времен, всех стран и всех морей!” / Кругом нет ничего... Глубокое молчанье... / Пустыня мертвая... И небеса над ней...» (пер. К. Д. Бальмонта) [15, с. 23]. То же можно наблюдать в «Орле» Гронского, где от империй Наполеона и римских правителей не осталось ничего, кроме костей и руин, покрытых травой.

Несмотря на устоявшуюся музыкальную символику церковной музыки, связанной с трубами и колоколами, данные образы объединяются с темой женственности в стихотворении «Алла», посвященном певице А. М. Томской, эмигрировавшей из России и жившей в Париже и Харбине. Неудивительно, что его можно признать наиболее «звучным» у Гронского, так как поэт использует множество фонических приемов, придающих ему изысканную музыкальность.

Мотив пения соотнесен с религиозным сюжетом о Благовещении Пресвятой Богородицы и православным праздником в честь этого события, который отмечается весной. Первая строфа — это прелюдия к основному лирическому сюжету, представляющая собой описание торжества природы в святой праздник: «... Уж праздник празднует, рожденье торжествуя / И Имя именуя средь пустынь, / Зарокотали волны — аллилуя / Из края в край... и Дух изрек: Аминь» [3, с. 93]. Имя Алла, чья звуковая мелодика будет в дальнейшем тексте постоянно обыгрываться благодаря приемам фоники и станет звуковым лейтмотивом, в этой строфе угадывается в слове «аллилуя». Мир, представленный в этих стихах, бесконечен, прекрасен, его части объединены священным торжеством. Фигуры умолчания передают чувства трепета и радости перед праздником и красотой мироздания.

Во второй строфе впервые названо имя Алла: «Ночь Благовещенья цветами зацветала / Лиловыми. Звенела тишина... / Как колокол, литое имя — Алла: / Таинственная чаши глубина» [3, с. 93]. Слово «Алла» обыгрывается в аллитерациях на сонорный *л* (10 раз) и ассонансах на *а* (18 раз).



Отметим ассонансы на *и* (15 раз). Данная звукопись, устанавливая связь с именем, является кроме того анаграммой слова «лилия», цветка Благовещения, символа чистоты Богородицы, часто изображаемого на иконах. Возможно, лиловые цветы, распускающиеся ночью, являются лилиями. Слова, в которых возникают указанные звуки, связывают Аллу с темами природы и мощного звучания колоколов. Тембральное богатство меццо-сопрано А. Томской подчеркнуто благодаря противоположному колоколу образу звенящей тишины, данная оппозиция ассоциируется с нежностью голоса, способного петь на *piano* и *pianissimo* и с его мощью, подобной звону праздничных колоколов. Важен образ чаши. На иконе «Неупиваемая чаша», посвященной Благовещению, изображен золотой кубок, знаменующий бесконечное божественное милосердие, исцеление, утоление духовной жажды. В голосе певицы герой слышит музыку духа, связывающую его душу с небесами, позволяющую обрести утешение и благодать.

Образ чаши завершает и третью строфу: «Как тайна купола, все небо наполняло / — В ночь Благовещенья — торжественно до дна / Священное и царственное — Алла: / Златая чаша тайного вина» [3, с. 93–94]. В этом катрене имя Алла также соотносится с религиозной тематикой. Звуковая семантизация соотносит его с куполами, которые рифмуются с колоколами из предыдущей строфы, а также с мотивами святости и царственности, благодать пения наполняет весь мир до дна. Звучание имени Алла подобно священному таинству религиозного торжества, охватывающему и небо, и землю, и человеческую душу. Происходит объединение *Musica Mundana* и *Musica Humana*.

Сам образ певицы, бравшей верхние ноты в сложных оперных партиях, представлен в четвертой строфе, где возникает метафора человека-струны: «И сколько благородного металла / Звенящая слила гортань одна — / — На затаенности дыханья... Алла, / Ты, — Богу зазвучавшая струна» [3, с. 94]. Звучание сопрано воспринято через сопоставление с благородными металлами. Метафорическое «овеществление», уплотнение звука наделяет его чертами, с одной стороны, холодного и тяжелого источника звона, что угадывается в рифме «металла — Алла», с другой — драгоценного и прекрасного, подобного золотой чаше. Данную строфу допустимо трактовать как аллюзию к идеям Пифагора о слиянии *Musica Mundana* и *Musica Humana*: голос певицы прекрасен и является божьим даром, в котором слиты небесная и земная сферы. Чувство восхищения передано также на уровнях синтаксиса и ритма благодаря фигуре умолчания, выражающей трепет перед оперной дивой («На затаенности дыханья... Алла»), цезурам, замедляющим ритм пятистопного ямба между вторым и третьим стихами, а также между первым и вторым слогами в первой стопе финального стиха, и анжамбеманам. Стоит отметить, что поэт оставляет константной рифму третьего стиха, оканчивающегося словом «Алла», во всех строфах, кроме первой и пятой. Имя певицы на уровне рифмы объединено со словами «металла», «наполняло», «зацвело», что соотносит ее образ с темами цветения, полноты жизни и силой, сравниваемой с гулом металлических колоколов.



Особым аккордом является пятая, финальная строфа: «Стихает стих в лиловом царстве Духа, / И молкнет глас — здесь — звуки, там — лучи. / На камне памяти останется: старуха, / Но имя “Алла” пламенем свечи / Горит у Бога» [3, с. 94]. Она отличается от всего предыдущего текста на уровне строфики, так как написано квинтетом, причем финальный стих очень важен, он написан двустопным ямбом, что выделяет его ритмически и интонационно на фоне основного ритмического рисунка пятистопного ямба. Эта строфа закольцовывает стихотворение композиционно благодаря повторам. Лиловое царство Бога соединено с лиловыми цветами во второй строфе, а мотив стихания отсылает к звучащей тишине. В квинтете вновь возникает тема роли творца в мире. Все строфы, следовавшие перед финальным квинтетом, были связаны темой священного предназначения и силы, объединяющей миры и дарующей человеку благодать, делающей его лучше. Прекрасный голос осмыслен как небесный священный дар, должный дарить радость и счастье, подобно ангелам, даровавшим благовую весть. Певица становится таким же пророком, как и поэт в проанализированных выше стихотворениях. Метафоры, объединяющие голос со звоном колоколов и металлов, связывают образность стихотворения со всей лирикой Гронского, финальные стихи вводят оптимистичный мотив бессмертия творца, чья земная жизнь коротка, но небесная вечна, а посмертное превращение певца в небесную свечу символизирует его вознесение в Элизиум.

### Выводы

Исходя из анализа, можно заключить, что тема музыки в лирике Н. Гронского является значимой и даже одной из главных. Музыкальный код в лирике поэта-эмигранта довольно разветвлен и связан со значимой в его творчестве философско-эстетической корреляцией античности, христианства и язычества. У Гронского античная и христианская культуры сосуществуют в гармоничном единстве, обусловленном цикличностью бытия и пониманием Бога как мирового духа, существующего во всем окружающем мире. Потому и в христианских, и в «античных» стихах возникает мотив небесной и земной музыки, *Musica Mundana* и *Musica Humana*, которые друг другу не противоречат, а звучат «в унисон». Герой слышит на небесах и музыку сфер, и ангельские хоры. Однако отрицательное значение имеет языческая музыка, противопоставляемая небесной по оппозициям *диссонанс — консонанс*, *шум — гармония*, *человеческое — запредельное*, *смерть — жизнь*.

Тема музыки соединена с мотивом времени в разных проявлениях. Прежде всего музыка — это вечная стихия, звуковая и бессмертная материя, которая сопровождает человека испокон веков, что может приобретать и отрицательные смыслы (музыка непрекращающихся войн). В то же время музыка может соотноситься с детством, потерянной Россией, мифом о Китеже. Выделим слияние *Musica Humana* не только с божественной *Musica Mundana*, но и с шумом машин (*Musica Instrumentalis*), что указывает на потерю человеком живого, чувственного начала и име-



ет отрицательное значение. Герой Гронского — небесный избранник, отправляющийся в Аид и воскресающий в Элизиуме творцов, чем обусловлена корреляция творца с мифологическими образами Орфея и Давида. Образ царя-псалмопевца представлен как наделенный созидающей силой, музыкант близок в могуществе божеству, наделен теургическими потенциями, что сближает эстетические идеи поэта с художественными идеалами русских символистов.

### Список литературы

68

1. Бельская А. А. «Музыкальный код» романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Ученые записки Орловского государственного университета. Сер.: Гуманитарные и социальные науки. 2018. №3. С. 80—89.
2. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001.
3. Гронский Н. П. Стихи и поэмы. Париж, 1935.
4. Гудимова С. А. Музыкальные концепции античного мира // Вестник культурологии. 2018. №3. С. 100—116.
5. Иванова Н. А. Музыкальный код в произведениях Б. К. Зайцева // Вестник Брянского государственного университета. 2013 №. 2. С. 193—197.
6. Кац Б. А., Тименчик Р. Д. Анна Ахматова и музыка: исследовательские очерки. Л., 1989.
7. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М., 1996.
8. Макарова С. А. Музыкальность лирики как теоретико-литературная проблема : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2018.
9. Махов А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.
10. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. М., 1990.
11. Пифагор. Золотой канон. Фигуры эзотерики. М., 2003.
12. Соловьева Е. Е. «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» // Stephanos. 2016. №2. С. 119—128.
13. Токарев Д. В. Державин в гостях у Спинозы: мистика и поэтика Севера в «Сценах из жизни Спинозы» Николая Гронского // Scando-Slavica. 2019. Т. 65 (2). С. 192—211. doi: 10.1080/00806765.2019.1672093.
14. Цветаева М. И. Собр. соч. : в 7 т. М., 1994—1995.
15. Шелли П. Б. Соч. СПб., 1893.
16. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. М., 1922.
17. Эткин Е. Г. Разговор о стихах. М., 1970.
18. Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991.
19. Scher P. S. Einleitung: Literatur und Musik Entwicklung und Stand der Forschung // Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin, 1984.

### Об авторе

Глеб Максимович Маматов — канд. филол. наук, преп., Новосибирский государственный технический университет, Россия.

E-mail: g.m.mamatov@yandex.ru



G. M. Mamatov

## THEME OF THE MUSIC IN N.P. GRONSKY'S POETRY

Novosibirsk State Technical University, Novosibirsk, Russia

Received 12 May 2025

Accepted 14 November 2025

doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-1-5

**To cite this article:** Mamatov G. M., 2026, Theme of the music in N. P. Gronsky's poetry, *Vestnik of Immanuel Kant Baltic Federal University. Series: Philology, Pedagogy, Psychology*, №1. P. 53 – 69. doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-1-5.

69

*The article examines musical motifs in the poetry of N. P. Gronsky, a representative of the first wave of the Russian diaspora, drawing on mythopoetic and hermeneutic approaches. It identifies the connection of his works with the concept of Pythagoreanism and the idea, characteristic of world art, of dividing the cosmos into Musica Mundana, Musica Humana, and Musica Instrumentalis, a concept particularly prevalent in Silver Age lyric poetry. In Gronsky's lyrics, music is primarily associated with ancient motifs, as well as pagan and Christian themes. The poet-singer figure is considered separately; in Gronsky's émigré poetry, this figure appears in the archetypal images of David and Orpheus, with the former serving as a hero bridging biblical and archaic epochs, while the latter represents the pagan singer. In Gronsky's poetry, however, both poles are united within a single Cosmos, and Christian motifs coexist organically with ancient ones, manifested in the integration of multiple musical motifs within a single poem or lyric. The article also examines the most common musical symbols in Gronsky's work, including bells, trumpets, brass instruments, and "singing luminaries." Special attention is given to the analysis of the poem "Alla," where, alongside musical symbolism related to the theme of the creator's vocation, the musicality of the poem itself is explored, expressed at the levels of phonetic composition, rhythm, and syntax.*

**Keywords:** N. P. Gronsky, poetry of the Russian abroad, musical code, musicality, space, mythopoetic

**The author**

Dr Gleb M. Mamatov, Lecturer, Novosibirsk State Technical University, Russia.

E-mail: g.m.mamatov@yandex.ru