

Е. Е. Завьялова

СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИКИ К. Р.

В наше время многие имена приходится открывать заново. В первую очередь это относится к тем, кто был неугоден советской власти и на долгие годы вычеркнут из истории. Одно из таких запрещенных имен — Константин Константинович Романов (1858—1915).

Сын великого князя Константина Николаевича, внук самодержца Николая I, по своему происхождению он принадлежал к высшей российской аристократии. Уже в 12 лет Константин Константинович находился в учебной команде Морского училища. В 1877 г. девятнадцатилетним юношей участвовал в военных действиях на Дунае около Силистрии. К январю 1884 г. великий князь совершил 13 плаваний.

В августе 1878 г. он был направлен флигель-адъютантом в свиту императора. С января 1880 г. по апрель 1891 г. являлся командиром роты Его Величества Измайловского полка. В 1900 г. стал главным начальником военно-учебных заведений России, а в 1910 г. — генерал-инспектором военно-учебных заведений. Кроме того, великий князь состоял почетным членом, попечителем десятков обществ, комитетов, комиссий. Занимаемые посты и должности требовали предельной сосредоточенности, отнимали много сил, и все же Константин Константинович находил время для творческой деятельности.

За 35 лет (с 21 года) он создал более 200 оригинальных стихотворений, массу переводов, написал поэму “Себастиан-Мученик” и драму “Царь Иудейский”. Его творения, подписанные криптонимом К. Р., неоднократно переиздавались.

Большинство рецензий на произведения великого князя носило политизированный характер. В его лице чествовали или обличали всю царскую фамилию. Приводились те или иные эпизоды из его жизни (Э. Е. Матонина¹, В. С. Соболев²), достаточно подробно освещалась переписка с современниками (Н. Н. Лавров³, А. В. Дубровский⁴), но поэтическому творчеству К. Р. не уделялось должного внимания. Из обилия всевозможных публикаций и выступлений выделяются работы А. Б. Муратова⁵, Л. И. Кузьминой⁶, Т. В. Ковалевой⁷. В них содержится литературоведческий анализ ряда текстов поэта.

По общепринятому мнению, произведения К. Р. относятся к

литературе “второго ряда”; тем не менее, он внес заметный вклад в развитие русской поэзии. Анализ творчества К. Р. необходим еще и потому, что поможет более объективно охарактеризовать эпоху 1880—1890-х годов.

Стабилизация общественной ситуации в это время способствует обращению к традиционным ценностям культуры. В центре внимания оказывается внутренний духовный мир человека, актуализируется установка на изменение личности, а не окружающих личность условий. Главенствуют экзистенциальные темы. Соответственно, выделяется, прежде всего, трагический аспект существования, сложные, противоречивые отношения личности с действительностью. Человек постепенно освобождается от стереотипов своей среды, утрачивает веру в онтологические принципы бытия, миропорядок, что ведет его к *катастрофичности* мировосприятия.

В проблематике творчества К. Р. находят воплощение ведущие философские идеи современности. В нескольких стихотворениях (“Царь Саул”, “Говорят мне: “Собою владеть ты умей...””) поэт изображает властного, сильного героя, свободного от запретов, чуждого раскаянья. Образ явно несет на себе отпечаток ницшеанства. Тексты написаны от лица “другого” и не выражают мироощущения самого автора. Но насколько в общественном сознании должны были укорениться эти идеи, чтобы сам факт создания подобных произведений оказался возможен?

Мысль о главенстве бессознательного инстинкта сближает творчество К. Р. с учением Шопенгауэра. Мы находим у поэта строки, которые по степени “дематериализованности” скорее можно отнести к символизму (например, “Я засыпаю... Уж слабея и бледнея...”), обнаруживается его интерес к пограничным ситуациям (“Дверь распахнулась...”, “В Крым” и др.) Но, в отличие от философа, К. Р. не считает нужным добровольно уходить от “драки жизни”, отказываться от воли, погружаться в философское созерцание. Он убежден в существовании объективной истины и справедливости.

Великий князь полемизирует со сторонниками буддизма, оказавшего сильное влияние на культуру России конца XIX века. Позволим себе более подробно рассмотреть стихотворение “Будда” [1; 132—134],* концептуальное для творчества К. Р. В нем

* Здесь и далее тексты К. Р. цитируются по изданию: К.Р. Сочинения: В 2 т. Париж, 1965. Ссылки даются в квадратных скобках: первая цифра обозначает том; вторая — страницу.

рассказывается о праведнике, который проводит долгие годы на скале в молитве, “*Ждет безмолвия Нирваны / И забвения всего, / В чем отрада человека / И страдание его*”. Судя по всему, прототипом героя стал один из монахов секты Махаямы Чань. Эти люди действительно удалялись в горы, чтобы в уединении разрабатывать новые методы достижения прозрения. Интерес к историям об отшельниках оживился после путешествий в Азию Е. П. Блаватской⁸.

“*Святой муж*” из стихотворения К. Р. до того “*стал ... чужд упований и желаний*”, что в его “*простертой руке*” ласточки каждый год выводят птенцов. Наступает новая весна, и старец с ужасом обнаруживает, что “*ждет с ребяческой тоской*” прилета птиц. Когда стая пролетает мимо, то

...у праведника руки
Простирающего к ней,
Слезы градом полилися
Из померкнувших очей.

Взгляды поэта на буддизм четко обозначены. Он уверен, что человеку невозможно оградить себя от страстей, привязанностей, нужд и разочарований. Не случайно так подробно описываются пейзажи, которых монах не замечает: для К. Р. они олицетворяют “*красу Божия мира*”, поэт недоумевает, как можно не видеть ее, пытаясь созерцать само божество. Великий князь знал, что на Руси преподобные отцы часто выбирали для “*уединенных подвигов*” самые живописные места⁹. Они верили: природа поможет возвысить ум и сердце, приблизиться к Творцу.

Символично в этом смысле название стихотворения. В переводе с санскрита “*будда*” означает “*просветленный*”, “*пробудившийся*”. Это человек, который обрел прозрение при помощи суровой нравственной дисциплины и медитации. У К. Р. истинное просветление отшельника наступает тогда, когда в нем пробуждаются эмоции и он начинает осознавать несостоятельность ложного учения.

Проанализируем стихотворение, учитывая исследования современных востоковедов. “*Неточности*”, которые мы обнаружим, свидетельствуют не об ошибках поэта, а об общих тенденциях эпохи.

1. Согласно буддизму, люди как бы сами создают себя. Их физический облик формируется и развивается под воздействием желаний. Причину жизни человека, карму, составляет совокупная сила его мыслей, слов и действий. Создателя как такового

в этой религии нет. К. Р. пишет: *“Там к Создателю он ближе”*. Таким образом, учение трансформируется здесь в соответствии со стандартным христианским восприятием.

2. В стихотворении показываются крайние проявления аскетизма монаха. Он не ест, не спит, годами стоит на скале с *“воздетыми к небесам”* руками. Путь познания Будды осуществляется в позе медитации дзадзэн (сидя с прямой спиной). Такая устремленность вверх присуща скорее христианству.

3. Прозрение, согласно восточной вере, связано с открытием учения о *“вратах бессмертия”*¹⁰. *“Созерцанием Божества”* (как у К. Р.) это можно назвать с большой натяжкой. Для христианства явление Божества праведнику вполне приемлемо.

4. Цель приверженцев буддизма не забвение (у великого князя старец *“ждет безмолвия Нирваны и забвения всего, / В чем отрада человека и страдание его”*), а, скорее, достижение безмятежности ума, торжества духа над плотью. В идеале мир не отрицается, но начинает видеться таким, каков он есть, без проецирования на свое ложное *“я”*. Карма угасает, человек освобождается от рождения, старости, смерти.

Мы видим, как чуждое для К. Р. учение вбирает черты христианской религии (образ Создателя, идея непосредственного общения с Богом, близкая православию, сам ритуал молитвы). Дает о себе знать *религиозность* поэта.

К. Р. исповедует христианскую веру. Он воспитывался в атмосфере традиционного православия, в зрелом возрасте вел переписку с архимандритом Исаакием и другими священнослужителями, не раз посещал Оптину Пустынь. Церковные догматы для него — непререкаемая истина. Религиозное восприятие, по его мнению, вернее ведет к истине, чем логическое мышление, чувство живой связи с Создателем ценнее, чем пространственные умозаключения.

Поэт считает первоосновой всего добро, а зло объясняет следствием человеческого злоупотребления свободной волей. *“Винюшки скорби своей, творите вы злое, / Множа печаль на земле неправдой своей”*, — пишет он в стихотворении *“О, люди, вы часто...”* [1; 121]. Важен сам акт отвращения от Бога, а не то, к чему именно обратился смертный. Не случайно один из важнейших мотивов его поэзии *“вечная борьба и вечное стремление к далекой мечте”*.

Религиозность К. Р. не является уходом от проблем и горестей в сферу идеального. Это стремление к духовному преодолению жизненных испытаний. Увы, разочарований и потрясений

в его жизни было предостаточно, несмотря на “*богатство, почести, высокий сан*” (“Я баловень судьбы... Уж с колыбели...” [1; 36]). Поэт старается во что бы то ни стало сохранить бодрость духа, веру в свои силы, спокойствие. Для него уныние — один из самых тяжких грехов, означающих сомнение в справедливости мироустройства.

Христианская, православная основа обнаруживается практически во всех его произведениях. Ряд стихотворений передает ощущение божественного в душе автора, отношение к божьим заповедям, отражает субъективное, личное постижение мудрости Творца. Тексты чаще всего строятся на диалогической основе по принципу свободного общения между поэтом и слушателем, который нуждается в совете, наставлении (“Отдохни”, “Еще одна тяжелая утрата...” и др.)

Качественно иной тип религиозной лирики представлен циклом “Библейские песни”. В нем чувствуется книжная основа. Стихотворения ориентированы на канон библейской притчи: на это указывает предельная архаическая безыскусность стихотворений. Сюжет передается схематично, главное — дать собственную интерпретацию священного текста. Присущая эпохе направленность на “внутреннюю” сторону мира индивидуализирует восприятие.

Поэт сознательно избирает сюжеты, в которых осложнена трактовка того или иного события, предельно обострена нравственная проблематика (диалог одержимого злым духом Саула с Давидом, гибель Содомы и Гоморры и др.) Он не стремится к живописности, но склонен к эстетизации изображения. Его заботит прежде всего психологическая достоверность образов, мотивированность поведения героев. Особый интерес вызывают у К. Р. темы творческого вдохновения (“Псалмопевец Давид”, “Царь Саул”) и апокалипсического возмездия (“Легенда про Мертвое море”, “Из Апокалипсиса”, “Притча о десяти девах”), что напрямую связано со вниманием к *волевому аспекту* религиозного чувства.

Рассмотрим стихотворение “Сфинкс” [2; 9]. Его первооснова — сюжет из Евангелия от Матфея, согласно которому Иосиф вместе с Богородицей и Младенцем Иисусом, скрываясь от Ирода, по совету Ангела, явившегося Иосифу во сне, “ночью... пошел в Египет”¹¹. Поэт излагает “древнее сказание”, сложившееся в результате переосмысления этого факта. У К. Р. с “*Божественным Младенцем*” убегает одна Божья Матерь. Они спасаются от “*нестерпимого зноя*” у подножья Сфинкса. Идол

ощущает прикосновение “неземного Создания” и навсегда сохраняет в своей улыбке отпечаток неразгаданной “тайны искупленья”.

В своем переложении автор руководствуется эстетическими принципами. Стихотворение начинается с подробного “портрета” “*полногрудого Сфинкса*”. Приведенное далее описание сна Богородицы явно навеяно иконографическими традициями. Видимо, по этой же причине “забыт” Иосиф. Показателен факт появления “языческого” божества в произведении на религиозную тему. В “Библии” на этот счет недвусмысленно сказано: “Да не будет у тебя других богов перед лицом Моим”¹²; “Храните себя от идолов”¹³; “Дабы не развратились и не сделали себе изваяний, изображений какого-либо кумира”¹⁴.

В соответствии с библейской традицией, Сфинкс именуется в стихотворении “*идолом*”, “*кумиром*”. В то же время, как уже отмечалось, описание изваяния сугубо поэтическое: “...*покоится Сфинкс полногрудый, / Гордо главу приподняв и очей неподвижные взоры / В даль устремив беспредельную*”. Он называется также “*незыблемым стражем раскаленной пустыни*”, “*пустыни жильцом одиноким*”. Неоднородность характеристики создает противоречие, которое решается на символическом уровне.

“Звериный”, “чудовищный” стиль (“тератологический”, согласно Ф. И. Буслаеву¹⁵) имеет истоки в романской культуре. Он выражает пугающее могущество Божества. Этот стиль прочно укоренился в Древней Руси, оказал огромное воздействие на народную поэзию, в частности, на духовные стихи. Таким образом, появление языческого чудовища в произведении на православный сюжет оказывается *онтологически* оправданным. Древние египтяне связывали со Сфинксом Божество солнечного света. По их мнению, это образ таинственного созерцания, погруженный в себя и в высшую идею. То есть данная трактовка потенциально содержит в себе идею восприятия идолом Божественного откровения.

Выше уже отмечалось, что в 1880—1890-х годах усилился интерес к культуре Востока. Благодаря деятельности аббата Альфонса-Луи Констана (более известного под именем Элифаса Леви), Е. П. Блаватской и других необычайное распространение получили карты Тарот. Человечество пыталось найти в них ключ к великим преданиям прошлого. Заметим, что рисунки на картах действительно передают весь набор символов, которые можно обнаружить в восточных и европейских культурах¹⁶. Десятая карта Тарот имеет название “Колесо счастья”. На ней изображен восседающий Сфинкс. У него тело льва, человеческое лицо, орли-

ные крылья. Трактуются рисунок следующим образом: Сфинкс достиг высшего понимания, *просветления* (ср. с Божественным откровением, которое получает идол в тексте К. Р.). В нем таится сила звериных страстей (для нашего поэта это язычество). Благодаря своему разуму — человеческой голове — Сфинкс научился владеть ими. Крылья означают божественное начало. Оно поднимает человека над “*земной юдолью*”. Общий смысл символа таков: не стоит погружаться в пучину отчаяния, бог всегда рядом. Вот в чем состоит смысл “*загадочной улыбки*” истукана из стихотворения великого князя. Выясняется, что на символическом уровне этот образ не только проясняет основные моменты авторского кредо поэта, но и является квинтэссенцией его миропонимания.

Воззрения К. Р. коррелируют с идеалистическим учением Шеллинга. Воздействие теории немецкого философа проявляется во взглядах поэта на эстетику. Искусство является для него высшей формой познания (за исключением Божественных догматов, воспринимаемых априори). Красота оказывается существенной составной в поисках высшей реальности (напрямую соотносясь при этом с понятием “*благообразия*”, связывая наблюдателя с внешним миром). В стихотворении “*Бывают светлые мгновения...*” лирический субъект стремится слиться “*с цветком и птицею, и всей землей*”, чтобы “*благоговеть*” перед “*Творцом миров*” [1; 155]. Материалом для изображения служат “*реальные и повседневные события человеческой жизни*”.

В соответствии с традициями “*чистого искусства*” К. Р. придает особое значение темам любви и природы. Большинство любовных стихотворений великого князя повествует о страданиях разлученных, когда “*и каждый день, и каждый час / Все большие приносят муки*” [1; 38]. Типичный мотив — свидание в парке. Образ возлюбленной всегда *не характеристичен*. Не указывается никаких индивидуальных особенностей героини, фрагментарны передаваемые чувства. Поэтому сюжет легко переводится на иной уровень. Любовь приобретает бесконечно возвышенную, религиозную окраску. Поэт предвосхищает достижения символизма.

Природу великий князь воспринимает “*в простых проявлениях*”. Он почти с прозаической точностью фиксирует детали, не оставляя сомнений в реальности описываемых картин. Сенсуализм, погруженность в чувственное наслаждение непосредственно связаны с идеей *Божественного откровения*. Зрение, слух, обоняние, осязание приносят поэту бурную радость, вызывают в нем поэтический экстаз.

Автор учитывает семантические ореолы, которые приобрели пейзажные образы в фольклоре и предшествующей литературе. Их эмоциональная и семантическая значимость используется для воздействия на читателя. Картины природы заключают в себе явный подтекст.

Обратимся к сонету “Времена года” [1; 173]. Это небольшое стихотворение имеет несколько планов выражения — бытовой (рассказ о годовом цикле в жизни природы); отвлеченно-философский: юность (утро, весна), зрелость (день, лето), старость (вечер, осень), смерть (ночь, зима). В каждой части сонета описывается какая-либо птица. В первой — ласточка. Всем известен мотив ласточки, приносящей весну. Ласточка также вестник добра, счастья, возрождения, утра. Далее появляется жаворонок. Эта птица “открывает” землю, способствует плодородию. Как знак осени возникает образ улетающих журавлей, тоже весьма устойчивый символ, дошедший до наших дней. И, наконец, ворон, своеобразный медиатор между жизнью и смертью. Эта трупная птица черного цвета со зловещим криком хтонична, демонична; ворон выступает вестником зла.

Отметим, что части сонета связываются также с каким-либо растением и цветом. В начале это незабудки, которые ассоциируются с чистотой, молодостью, и ясное, голубое небо. Летний день рисуется как цветы мака во ржи. “Вегетативный” код этих растений прост и понятен каждому, в фокусе находится красный цвет. Для осени “не отводится” конкретного цветка, напрямую говорится о “золотистости” и “скорби увядания”. Зимняя зарисовка скорее похожа на графический оттиск: “Зловещий ворон в белизне хрустальной / И лунный свет”. Черный и белый цвета в данном контексте — цвета смерти.

Немного о “звуковом фоне” сонета. Юность — шум крыльев ласточек. Зрелость — “заливная песня” жаворонка. Старость — “прощальный отлет” журавлей. Смерть — “глушь и немота”. Первый катрен изобилует сочетаниями гласных и сонорных: *на — на, но — но, н'э — н'э, м'и — м'и* и т.д. Второй катрен — также содержит сонорные, но, по сравнению с первым, здесь больше мягких, “южных” сочетаний: *л'э — л'о — л'и, м'и — м'и — м'и, н'и — ну*. Кроме того, неоднократно используются звуки *ж* и *з*. Первый терцет включает в себя ряд сочетаний, затрудняющих его произношение: *ст — ск, гр — кр — пр*. Во втором терцете обнаруживается масса шипящих и смычно-щелевых звуков. Они усиливают гнетущую атмосферу, создаваемую семантикой слов “*глушь*”, “*жуть*”, “*немота*”. Все уровни текста

подчинены основной идее. На наш взгляд, “Времена года” являются одним из лучших стихотворений К. Р.

Экзальтированное умиление простыми радостями жизни связано с религиозным мироощущением. Трагические ноты “осенних” и “зимних” картин смягчаются православным смирением автора. Поэт тяготеет к идиллическому, умиротворенному пейзажу. Через него открывается образ Бога (“Бывают светлые мгновенья...”). В иных случаях описание либо вступает в противоречие с субъективным чувством героя (“Вы помните ль? Однажды в дни былые...”, “Летом”), либо переносится в плоскость неопостижимой мечты (“Мне снилось, что солнце всходило...”). Особая содержательность рисуемых картин также сближает произведения с поэтикой символизма.

Морально-этический ракурс изображения действительности, характерный для данного периода, предполагает особую *жанровую иерархию*. Элегии К. Р. (например, “Орианда”) и военно-патриотические стихотворения (“Солдатский цикл”) приобретают оттенок умиротворенности, что соотносится с религиозностью автора. Оды (“На двухсотлетие со дня рождения Ломоносова”) и онтологические произведения (“Гексаметры”) содержат обращение к теме вечного бытия.

Центральное место в творчестве великого князя отводится философской и медитативной поэзии. К философской лирике можно отнести стихотворения “Нет, мне не верится, что мы воспомяненья...”, “Любовью ль сердце разгорится...”, “Блаженны мы, когда идем...” и др. В них определяемое понятие подводится под родовое, выделяется конкретизирующая и обобщающая части. К медитативной лирике следует причислить “Затишье”, “У озера”, “В дождь”, “Зимой” и т.п. В стихах подобной структуры происходит генерализация конкретного психологического факта или наблюдения, что придает тексту завершенность с художественной точки зрения и глубину с точки зрения содержательности.

Тот же прием используется в романсе. Сочетание точности изображения с многозначной туманностью смысла делает этот жанр необычайно распространенным в эпоху переосмысления онтологических основ. Элегический, “светский” романс — наиболее популярная часть наследия К. Р. (“Уж гасли в комнатах огни...”, “Смеркалось, мы в саду сидели...”, “На балконе цветущей весною...” и др.)

В поэзии великого князя явно обнаруживается присутствие *лирического субъекта*. Движение сюжета раскрывает тему лично-

сти. Практически каждое стихотворение не только преломляет различные мотивы сквозь призму авторского сознания, но и содержит многочисленные сентенции. Он любит рассуждать и часто строит произведение как силлогизм — с доказательствами, опровержениями и выводами. Кроме того, К. Р. сосредоточен на определенном круге проблем, сохраняется единство авторской точки зрения. Субъективизм вообще характерен для поэзии данного периода. Обращает на себя внимание психологизм произведений, нервная чуткость, подвижность, склонность к самоанализу, рефлексии. Сугубо индивидуальные проявления личности воспринимаются как важные и достойные внимания. Поэтому в лирике К. Р. так тонко и чутко передаются самые незначительные ощущения и переживания.

Глубоко воплощается внутренний мир личности, сам индивидуальный, психологический процесс (формирование мысли, течение чувства, переживания) становится основным предметом поэтического выражения. Например, в стихотворение (“Вы помните?...”) вводится прием автоматической фиксации, казалось бы, пустых и не связанных с основными переживаниями событий и вещей в момент, когда душа охвачена сильным, всепоглощающим чувством, а сознание внезапно отключилось:

Мы на скамью у ourselves с вами рядом,
Рассеянно следя усталым взглядом
Игривый пестрых бабочек полет.

[1;35]

Душевная жизнь человека воспринимается художником как некая самоценность, исследуется ее динамика. Стихийность, присущая потоку сознания, активизирует читательское восприятие.

Во многом противостоит классической традиции заведомо неидеальное поэтическое “я”. Лирический субъект предстает как “усталый сын земли, в дни суетных забот, среди мелочных обид и светского волнения” (“У озера” [1; 5]). В поэзию вводится герой в состоянии заведомо непоэтическом (“Я не могу писать стихов...”).

К. Р., казалось бы, уверенный в провиденциально-разумном устройстве мира, должен был ограничиваться внеситуативным способом изображения. В некоторых стихотворениях он идет по традиционному пути: со стороны смотрит на происходящее и способен пояснить его, поскольку как бы удерживает в своей духовной организации все сложное устройство мира (“Задремали волны...”, “Любовью ль сердце разгорится...”, “Будда”). Большинство сентенций дается как раз в этом типе лирики.

Однако кризис монологического автора, наблюдающийся в поэзии 1880—1890-х годов, влияет и на творчество великого князя. Обращают на себя внимание тексты с формами *потенциальной диалогизации* (“чужими” словами, аллюзиями, реминисценциями). К. Р. активно вводит в свои произведения традиционные мотивы и образы, вплоть до прямых цитат (см. стихотворения, написанные к состязанию “Измайловских Досугов” “на тему” (“Розы”, “Поэту” и др.)). Потенциально диалогической делает позицию поэта и возможность представления “другого” как “я”.

В романах поэта синкретизм субъектов порождает неопределенно-множественное “я”, также противоречащее классическому типу лирического субъекта¹⁷. Сходный эффект создает интенция на “перевоплощение”, способствующая частичному переходу точки зрения наблюдателя к “другому”. Так в стихотворении “Умер” есть следующие строки:

Вынесли гроб; привязали на дроги,
И по худой мостовой
Серая кляча знакомой дорогой
Их потащила рысцой.

[1; 43]

Лирическая точка зрения, которая раньше принадлежала исключительно герою-наблюдателю, частично переходит к другому, причем не к другому человеку, а к животному (дорога в данном случае оказывается знакомой лошади, а не повествователю). *Метаморфозы* авторского “я” позднее составят парадигматическое “я” символистов.

К сожалению, объемы статьи не позволяют подробнее остановиться на особенностях поэтики стихотворений К. Р. Но уже из проведенного нами анализа становится очевидным, что необходимо системное исследование произведений Константина Константиновича Романова, поскольку его наследие представляет особый эстетический феномен. Приверженность к традиционным для “чистого искусства” жанрам, стилистическим приемам, сдержанность художественных средств сочетаются в творчестве великого князя с тенденциями, характерными для последующих поэтических поколений.

¹ Матонина Э. Е. Баловень судьбы: Великий князь Константин Константинович в письмах и воспоминаниях // Новый мир. 1994. № 4. С. 190—224; Она же. Драматург из дома Романовых // Театр. 1992. № 12. С. 121—128; Она же. Загадка К. Р. // Роман-газета. 1994. № 1. С. 5—14, и др.

² Соболев В. С. Августейший президент: Великий князь Константин

Константинович во главе императорской Академии наук. 1889—1915 годы. СПб., 1993. 182 с.

³ *Лавров Н. Н.* К 140-летию со дня рождения К. Р. // Русская литература. 1999. № 1. С. 286—287.

⁴ *Дубровский А. В.* Чтения памяти К. Р. // Русская литература. 1996. № 1. С. 266—267.

⁵ *Муратов А. Б.* Великий князь Константин Константинович // *К. Р.* Времена года. Избранное. СПб., 1994. С. 5—76.

⁶ *Кузьмина Л. И.* Августейший поэт К.Р.: Стихи разных лет. Личность, творчество. СПб., 1995. С. 5—64.

⁷ *Ковалева Т. В.* Русский стих 80—90 гг. XIX века: Дис... канд. филол. наук. Алматы, 1993. 248 с.

⁸ *Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.* Энциклопедия символов / Пер. с нем. Г. Гаева. М., 1996. С. 322.

⁹ Свете тихий: Жизнеописание и труды епископа Серпуховского Арсения (Жадоновского). М., 1996. Т. I. С. 208.

¹⁰ *Лестер Р. И.* Буддизм: Путь к нирване // Религиозные традиции мира: В 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 264—395; 312.

¹¹ Евангелие от Матфея. 2, 14.

¹² Исход. 20, 3.

¹³ Первое послание Иоанна. 5, 21.

¹⁴ Второзаконие. 4, 16.

¹⁵ *Буслаев Ф. И.* Русские духовные стихи // *Буслаев Ф. И.* О литературе: Исследования: Статьи. М., 1990. С. 314.

¹⁶ *Бауэр В., Дюмотц Я., Головин С.* Указ. соч. С. 312.

¹⁷ *Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: (Субъектно-образная структура). М., 1997. С. 199.