Брюсовские чтения

1986 года

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ РУССКОГО И ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ
им. В. Я. БРЮСОВА

БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

1986 года

ЕРЕВАН - 1992

Редакционная коллегия: **М.Д. АМИРХАНЯН** (*редактор-составитель*), **С.Т. АХУМЯН, С.А. ГУЛЛАКЯН, Э.С. ДАНИЕЛЯН, А.А. НИНОВ, К.С. САПАРОВ, О.К. СТРАШКОВА.**

528
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ՀՀ «Երևանի Վ. Բրյուսովի
անվան պետական
լեզվաբանական
համալսարան»

Брюсовские чтения 1986 года: (сб. статей) (Ереван, гос. пед. ин-т русск. и иностр. языков им. В. Я. Брюсова). Редкол.: М.Д. Амирханян и др. - Ер.: 1992

Восьмые всесоюзные Брюсовские чтения, приуроченные к 70-летию со дня выхода в свет антологии "Поэзия Армении", были проведены Ереванским государственным педагогическим институтом русского и иностранных языков в 1986 году. Они были посвящены темам: "Общие проблемы творчества В.Я. Брюсова", "В.Я. Брюсов и русские писатели XIX - начала XX вв.", "В.Я. Брюсов и Армения", "В.Я. Брюсов и зарубежная литература". Всего было заслушано более пятидесяти докладов, значительная часть которых публикуется в данном сборнике.

От редактора

В настоящий сборник включены доклады, прочитанные на очередных VIII Брюсовских чтениях, состоявшихся в Ереване в октябре 1986 года, и работы, специально написанные впоследствии для данного издания. Несмотря на то, что традиционная встреча была приурочена к 70-летию со дня выхода антологии «Поэзия Армении», тематика Чтений не была ограничена рамками переводческой деятельности поэта. Как и прежде, они были организованы Ереванским государственным педагогическим институтом русского и иностранных языков им В. Я. Брюсова и приурочены к празднованию дней переводческого искусства, проводимых в Армении, что позволило значительно расширить аудиторию и придало большой интерес конференции.

Было прочитано более 50 докладов, значительная часть которых публикуется в настоящем сборнике. Тематика докладов свидетельствует о заметном углублении и расширении внимания к жизни и творчеству поэта.

Сборник состоит из пяти разделов. В первом—«Общие проблемы творчества В. Я. Брюсова»—рассмотрены его отдельные произведения, история их создания, биографические и литературные источники. Особое внимание заслужила «проза поэта», с большим опозданием нашедшая своего читателя, но вызывающая немалый интерес в наши дни.

Постоянные разделы—«Брюсов и русские писатели XIX—начала XX века» и «Брюсов и зарубежная литература»—обогатились исследованием вопроса о влиянии традиции Фета, Тютчева, Достоевского, Чехова, Э. По на систему воззрений и творчество поэта.

Ведущей темой армянских исследователей брюсовского творчества на протяжении всех этих лет является проблема его взаимосвязей с армянской действительностью. Вышедший двухтомник «Брюсов и Армения»[1], вобравший в себя многочисленные и малоизвестные материалы на эту тему, позволяет перейти к ее комплексному изучению. Этому, несомненно, будет способствовать и раздел «Брюсов и Армения», включивший и ныне забытые материалы о его пребы-

[1] Брюсов и Армения. В 2-х книгах. Ереван, 1988, 1989.

вании в Армении. В «Публикациях и сообщениях», освещены также архивные и неопубликованные сведения о творчестве В. Брюсова.

В период подготовки настоящего сборника к изданию в брюсоведении произошло отрадное событие—традиционные IX Брюсовские чтения состоялись в Ставропольском педагогическом институте (октябрь 1989 г.), материалы которых предполагается выпустить отдельным изданием.

В настоящее время наблюдаются следующие тенденции в изучении творчества В. Я. Брюсова: наряду с традиционными аспектами изучения его наследия (творческий путь поэта, проблема взаимодействий как русской литературы, так и зарубежной, связи Брюсова с литературой народов СССР, переводческая деятельность Брюсова, поиски новых документальных материалов) наблюдается ряд новых аспектов исследования: углубленный анализ отдельных программных сборников поэта, его поэтики, особенностей творческого метода художника, осмысление исторической тематики в прозаическом и поэтическом творчестве Брюсова, ее философской основы.

В подготовке сборника к печати большой объем научно-редакторской работы выполнили сотрудники кабинета по изучению творчества В. Я. Брюсова при Ергоспединституте С. С. Давтян и Д. В. Марутова.

* * *

Ссылки в тексте сборника на источник—Валерий Брюсов. Собр. соч. в 7-ми томах. М., «Художественная литература», 1973—1975,—даются в скобках с обозначением тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой).

I. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В. А. БРЮСОВА

А. НИНОВ

О БИОГРАФИЧЕСКИХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКАХ КНИГИ В. Я. БРЮСОВА «ME EUM ESSE»

Второе издание своей книги «Me eum esse» («Это—я»), в которой были собраны стихотворения 1896—1897 годов, Брюсов посвятил «Одиночеству тех дней». В последующие издания книги он включил еще ряд стихотворений, и более ранних, и относящихся к более поздним годам, но характер посвящения не изменил. «Мое одиночество там, в кавказских горах, было лучшими днями, которые не повторятся. Тогда в три недели я написал «Me eum esse»,— так год спустя, 28 мая 1897 года, изложил вкратце историю создания своей книги сам Брюсов в письме к Е. И. Павловской (I, 580).

На самом деле, как показал В. С. Дронов, один из наиболее внимательных исследователей творческой истории «Me eum esse», Брюсов летом 1896 года, находясь после болезни в Пятигорске и других кавказских городах, сформировал лишь ядро книги—отчасти из готовых, написанных в первой половине года стихотворений, отчасти из новых, созданных во время трехмесячного пребывания на Кавказе[1]. Работа над книгой продолжалась на протяжении всего года, биографические обстоятельства ее появления, а также общий смысл основных разделов изучены в литературе о Брюсове достаточно подробно[2].

Книгу «Me eum esse» можно было бы назвать книгой преодоления—преодоления болезни и ужаса смерти, испытанного Брюсовым на рубеже 1895—1896 годов, преодоления творческого кризиса, связанного сомнениями в своих силах после неудачи «Шедевров», преодоления одиночества и отчужденности в человеческих отношениях, прежде всего

---

[1] См: В. С. Дронов. К творческой истории «Me eum esse»—Брюсовские чтения 1971 года, с. 58—95.

[2] См. также: Д. Максимов. Русские поэты начала века. Л., с. 27—33.

в любви. «В конечном итоге «Me eum esse» стала книгой самовыражения поэта, стоящего на грани духовного и творческого кризиса, книгой очень субъективной, личной, которая, несмотря на ярко выраженную декадентскую тенденцию, в очень своеобразной трансформированной форме отражает вполне реальные связи молодого Брюсова с окружающим миром»[1].

Брюсов нашел в себе силы оценить и осмыслить основные причины своего тяжелого, а порой и отчаянного душевного состояния, и сумел выйти из него единственно возможным для поэта путем—путем откровенного лирического изъяснения и творческого освобождения от угнетавших его настроений. В тени до сих пор однако остались литературные источники, на которые при этом ориентировался молодой Брюсов. Между тем, создавая «Me eum esse», своеобразную лирическую анатомию своего «Я» в особо сложном биографическом промежутке 1896—1897 годов, Брюсов прозревал духовным взором не только субъективные, личные обстоятельства своего «одиночества тех дней». Он жил в активном творческом взаимодействии с поэтами, которые помогали ему и в состоянии депрессии, и в переживании кризиса глубже познать и понять самого себя. Из поэтов-предшественников то были прежде всего Пушкин и Тютчев, из поэтов современной эпохи—Верлен и Бальмонт.

В письме к Бальмонту 17 мая 1897 года Брюсов напомнил ему пушкинские строки из «Пира во время чумы»:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья,—
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Торжественно-мрачный гимн Вальсингама для Брюсова тех дней не был одним только литературным переживанием. Кошмары московской больницы, видения январских ночей и дней 1896 года долго не оставляли его. Ощущения зыбкой грани жизни и смерти, странные смешения яви и сна были пережиты Брюсовым с такой болезненной остротой, как никогда прежде или после того.

Мне снилось: мертвенно-бессильный,
Почти жилец земли могильной,
Я глухо близился к концу.

[1] В. С. Дронов. Указ. соч., с. 63.

И бывший друг пришел к кровати
И, бормоча слова проклятий,
Меня ударил по лицу.

(I, 123)

Мотив близящейся смерти, всесильной и неотвратимой,—один из важнейших в «Me eum esse»; он развит не только в специальном разделе книги— «Веянье смерти» (первоначальное название в рукописи—«Болезнь»), но входит в общую концепцию миропонимания поэта как неотъемлемая его часть. Брюсов—лирик не довольствовался анализом в стихах пережитого им во время болезни. Эмпирические факты собственной жизни, свое физическое и духовное состояние тех дней, он обращал в некий литературный образ, который волновал и тревожил его воображение гораздо больше, чем доподлинная реальность.

Принцип лирической «достройки», удвоения и трансформации пережитого сам Брюсов достаточно точно сформулировал в предисловии к неизданному сборнику самых ранних своих стихотворений «Juvenilia», которые он готовил к печати параллельно с «Me eum esse».

«Каждый поэт начинает подражаниями,—утверждал Брюсов 30 мая 1896 года в этом предисловии,— он должен достичь своих предшественников, чтобы идти дальше. Каждый лирик начинает узко субъективными стихотворениями: вдохновение юности еще граничит с простым возбуждением чувства. «Juvenilia»—начальная книга моей поэзии. Они написаны под сильным влиянием Гейне и Верлена и передают настроения, прямо данные жизнью. Впоследствии, в «Chefs d'oeuvre», моя поэзия пытается найти содержание вне личной жизни и, оставаясь подражательной, уже равняется со своими образцами.

В моей будущей книге—«Me eum esse» («Это—я»)—я надеюсь свести действительность к роли простой модели художника; я надеюсь создать поэзию, чуждую жизни, воплотить настроения, которые жизнь дать не может. Вместе с тем я думаю, что в этой будущей книге моя поэзия найдет свои собственные краски, свои собственные формы» (I, 565).

Свои далеко идущие намерения Брюсов осуществил лишь частично. В полной мере изгнать жизнь из своей второй опубликованной книги «Me eum esse» он при всем старании не смог. «Модель» и «натура» просматривались в его видениях и фантазиях, как бы далеко иной раз ни отлетали они от лично пережитого или от познанного поэтом. Не удалось ему в полной мере избавиться и от образцов, от влияния предшественников.

Смерть Верлена зимой 1896 года произвела на Брюсова, как и на многих других современников, тяжелое впечатление. В своей статье «Поль Верлен и декаденты» М. Горький тогда же прозорливо заметил: «Верлен был яснее и проще своих учеников: в его всегда меланхолических и звучащих глубокой тоской стихах был ясно слышен вопль отчаяния, боль чуткой и нежной души, которая жаждет света, жаждет чистоты, ищет бога и не находит, хочет любить людей и не может».[1]

За год с небольшим до того Брюсов отправил Верлену в Париж переведенную им книжку «Романсы без слов» (1894), но так и не дождался ответа. 5 января 1896 года он заметил в письме к Перцову: «По примеру покойного Верлена, обретаюсь в больнице и пишу Вам, созерцая ряд склепов-кроватей. По началу письма Вы догадываетесь, что все житейские новости для меня недоступны—даже январских журналов не видел. Одичал даже немного».[2]

Пример Верлена значил для Брюсова очень многое.[3] Образ нищего, загнанного отверженного поэта, лирические шедевры которого после его смерти в больнице для бедных становятся «символом веры» для современников и потомков, был одним из возможных и весьма притягательных для него вариантов решения собственного поэтического замысла. Именно по этой «модели» он строил сначала всю композицию книги «Me eum esse». Следы подобного решения «в духе Вердена» обнаруживаются в пятигорском экземпляре рукописи, затем переработанной и значительно видоизмен-

«в духе Верлена» обнаруживаются в пятигорском экземпляре рукописи, затем переработанной и значительно видоизменной. Тот факт, что обстоятельства жизни самого Брюсова весьма отличались от образа жизни Верлена, не имел для автора «Chefs d'oeuvre» и «Me eum esse» решающего значения.

«Скажи мне—для вступления,—отвечал Брюсов из Пятигорска В. К. Станюковичу,—откуда должен человек почерпнуть желание «служить жизни»—не из своей ли души? Если же у меня нет ни малейшего желания служить жизни, если я интересуюсь только собой и «обожаю» лишь сам себя, что принудит меня поступать иначе? С какой стати не стану я наслаждаться Верленом.., Эдг. По—из-за того только, что я «обеспечен», как ты пишешь? Я буду читать поэтов, буду писать стихи и не стану думать ни о науке, ни о жизни, пока не найду их в своей душе. Разве это не «естественно»?».[1]

Летом 1896 года Брюсов мыслил еще «Me eum esse» в форме «посмертного» собрания стихотворений молодого, затравленного жизнью и сломленного болезнью поэта, испытавшего мимолетные радости, трудные испытания и жестокое разочарование в любви, изверившегося в смысле существования и ушедшего прочь от действительности. Отсюда такие вызывающие, нарочито эпатирующие стихи: «... И, покинув людей, я ушел в тишину...», «Я действительности нашей не вижу...», «Давно ушел я в мир, где думы...», «Как царство белого снега...» и другие, открывающие книгу и объединенные в разделе «Новые заветы». Преобладающие настроения и основные формулы литературного декадентства тут были не просто повторены, а возведены в квадрат.

Брюсов последовательно осуществлял свой план, возникший у него в самом начале года, когда только складывались общие очертания новой книги. «Моя будущая книга «Это—я»,—заметил Брюсов в дневнике 6 февраля 1896 года,— будет гигантской насмешкой над всем человеческим родом. В ней не будет ни одного здравого слова—и, конечно, у нее найдутся поклонники»[2].

Не просто «мировая скорбь», а вызов миру и роду человеческому, вызов природе, примат фантазии и мечты над реальностью, искусства над действительностью, отказ от настоящего ради «грядущего», которое только еще мыслится как идеальное создание человеческого ума,—все эти знакомые установки европейского декадентства и символизма Брюсов развивал в стихотворениях «Me eum esse» с энергией молодого и надменного первооткрывателя. Он заранее прогнозировал впечатление, которое его чрезмерная дерзость должна была произвести на будущих читателей.

В разделе «Веянье смерти» Брюсов ввел впоследствии раннее стихотворение «Записка самоубийцы» (1894), написанное под впечатлением попытки к самоубийству его близкого товарища А. Курсинского:

> Завтра, когда мое тело найдут,
> Плач и рыданья поднимутся тут.

---

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах. М., 1953, т. 23, с 124—125.
[2] Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову, с. 60—61.
[3] Об отношении Брюсова к творчеству Верлена и брюсовских переводах его поэзии см.: М. Л. Мирза-Авакян. О работе В. Я. Брюсова над переводом «Romanes sans paroles» Верлена.—Брюсовские чтения 1966 года, с. 489-501.

[1] Лит. наследство. Т. 85. М., 1976, с. 745.
[2] В. Брюсов. Дневники. с. 23.

Станут жалеть о судьбе дарований,
Смерть назовут и случайной и ранней.
И, свои прежние речи забыв,
Станут мечтать, как я был бы счастлив.
Только одни стебельки иммортели
Тихо шепнут о достигнутой цели.

(I, 123)

Реальный повод и конкретные обстоятельсва, побудившие автора написать это стихотворение, относившееся к третьему лицу, в книге Брюсова совершенно не прочитывались, но зато оно вполне органично входило в тот обобщенный образ центрального лирического героя «Me eum esse», который Брюсов стремился создать всеми доступными для него средствами.

Не лишая себя в Пятигорске и в поездке по Кавказу малых курортных радостей (стихотворения отделов «Ненужная любовь», «Скитания», «В пути» и др.), Брюсов тем не менее обдумывал возможность представить всю книгу «Me eum esse» в качестве лирической исповеди самоубийцы. Это намерение отражено в мистифицированном «Предисловии редактора»—любопытнейшем документе, составленном рукой Брюсова 23 июля 1896 года от лица его ближайшего сотоварища по сборникам «Русские символисты» А. Миропольского (А. А. Ланга), которому автор выслал рукопись своей книги из Пятигорска в Москву.

«Me eum esse»,— говорилось в этом бесстрастном «Предисловии редактора»,—«последняя книга Валерия Брюсова, который скончался (число) 1986 года в Пятигорске. Незадолго перед смертью автор сам составил рукопись этой книги, хотя далеко не считал ее законченной.

Издатели надеются в непродолжительном времени собрать в отдельном сборнике также все появившиеся в печати переводы Валерия Брюсова»[1].

В литературе о Брюсове это предисловие оценивалось как характерный человеческий документ, который «очень ярко отражает острейший духовный кризис, переживаемый в эти дни поэтом», и выражалось удовлетворение, что «к счастью, Лангу не пришлось вписывать в пропущенную строку предисловия дату смерти Валерия Брюсова». Вся ситуация была истолкована буквально: «... впадая в глубокий пессимизм и доходя до мыслей о самоубийстве, он в то же время не забывает о призвании поэта, что мобилизует его волю к жизни и творчеству. Поэтому он думал о стихах и писал их

[1] Брюсовские чтения 1971 года, с. 82.

даже тогда, когда, как ему казалось, он стоит на краю могилы»[1].

Судя по этой трактовке, мистификация и через семьдесять пять лет была принята биографом за чистую монету. На наш взгляд, невозмутимое «Предисловие редактора» гораздо более правдоподобно не как биографический, а как литературный документ. Некоторые стихи из «Me eum esse» гораздо удобнее было писать, как бы «стоя на краю могилы». И впечатление получалось более направленным. Брюсов для того и вошел в эту роль, чтобы успешней приблизиться к цели. О «стебельках иммортели» на своей могиле он тогда уже едва ли помышлял всерьез.

Реальные переживания близкой смерти, «все, все что гибелью грозит», и чувство небывалой подавленности, и «неизъяснимы наслажденья» при этом были испытаны им зимой 1896 года в Москве, а не летом на Кавказе. В Пятигорске Брюсов вероятнее всего лишь «моделировал» некоторые зимние ощущения, необходимые ему для новых стихов, отнюдь не входя в соответствующее физическое состояние. Настоящая доблесть поэта, по Брюсову, заключалась в умении «обретать и ведать» смертельную угрозу в «фантазии и в мечте», а не в том, чтобы стреляться на самом деле. Он предупреждал своих читателей в предисловии к неизданному сборнику «Juvenilia»: «Именно, я полагаю,—писал он в мае 1896 года,—что, имея дело главным образом с моими литературными произведениями, всякий критик обязан быть очень осторожным, говоря обо мне как о частном человеке» (I, 565—566).

Роль «погибающего», конечно, накладывала определенный отпечаток на сознание поэта и общий строй его чувств. Но поэтическую установку тут следует все-таки отделять от логики поведения и намерений «частного человека». О том же говорит и частное письмо Брюсова к А. Курсинскому от 3 августа 1896 года по поводу новой книги, недавно отправленной в Москву. «В результате всех этих ощущений и размышлений,—сообщал Брюсов,—получилась книга «Me eum esse», рукопись которой послана в Москву Лангу, где и хранится до моего приезда или моего самоубийства. Впрочем, судя по моему сегодняшнему ликующему настроению, второе опять надо отложить»[2].

По приезде в Москву Брюсов заменил написанное им мистифицированное «Предисловие редактора» на собственно авторское предисловие к «Me eum esse», сохранив лишь прож-

[1] В. С. Дронов. Указ. соч., с. 82—83.
[2] Брюсовские чтения 1971 года, с. 83.

нюю дату завершения книги—23 июля 1896 года. «Я издаю книгу далеко не законченную, в которой некоторые отделы только намечены,—потому что не знаю, когда буду в состоянии продолжать ее: может быть, завтра, может быть, через много лет. Мне кажется, однако, что в отрывках, уже написанных, достаточно ясно выступает характер моей новой поэзии. Если мне и не суждено будет продолжать начатое, эти намеки подскажут остальное будущему другу. Приветствую его» (I, 580).

В окончательной редакции с новым предисловием и частичными дополнениями, сделанными в последующих изданиях, «Me eum esse» гораздо ближе в литературном отношении к поэзии Бальмонта, чем к примеру Верлена, в духе которого были написаны, главным образом, стихи о «ненужной любви».

Из всей совокупности стихотворений новой книги Брюсова возникал образ поэта, не «погибшего» под беспощадными ударами жизни, как погиб Верлен, а «воскресающего» после крайних приступов отчаяния, ощущений близости смерти и даже помыслов о самоубийстве. Соответствующий эпизод, поэтически претворенный в стихотворении Бальмонта «Воскресший», был Брюсову хорошо знаком.

«Воскресшему от воскресающего,—писал он Бальмонту в начале 1896 г. после выхода из больницы.—... Вы в Москве? Говорят, заходили ко мне? Не обижайтесь, приходите еще. Серьезно, безо всяких фраз, умоляю—заходите. Я так давно не видел людей. Теперь я пишу, пишу, потому, что вернулась фантазия. Знайте, было время, когда я не мог связать двух рифм. Чуть-чуть-чуть Смерть не убаюкала—так шаг за шагом, миг за мигом. Я не мог подымать головы от подушки, а теперь я сижу и, кажется, готов ухватиться за архимедов рычаг.

У Вас миллион стихотворений—у меня, по обыкновению, больше,—все они настоящие стихотворения, в Вашем стиле, хотя меня не удовлетворяют»[1].

Бальмонт не только помышлял, но и пытался покончить с собой в 1890 году, многократно возвращаясь потом к анализу социально-общественных и интимных, личных причин своего подавленного душевного состояния. Он развернул также свою философию жизни и смерти в поисках выхода из душевного кризиса. Брюсов после смертельноопасной болезни по-своему продолжил в «Me eum esse» эту философско-психологическую тему. Вот почему подражания Бальмонту во второй книге Брюсова не ограничиваются созвучиями в отдельных мотивах или реминисценциями из отдельных стихов, а проходят насквозь через ее важнейшие образы и мотивы, через настроения и музыку стиха. На это обстоятельство до сих пор почти не обращалось внимания, тогда как «Me eum esse» просто не существует вне сферы притяжения поэзии Бальмонта, в особенности его книг «Под Северным небом» и «В безбрежности». Сам Брюсов хорошо сознавал размеры и смысл этих подражаний.

[1] Цит. по ст.: А. А. Нинов. Брюсов и Бальмонт (1894—1898).—Брюсовские чтения 1980 года, с. 103—104.

В начале работы над новой книгой Брюсов твердил стихи из «В безбрежности», смешивая их со строфами собственных, наплывавших в дни болезни стихов. На вопрос Бальмонта об этих новых стихах Брюсов 12 января 1896 года только и мог ответить: «О моих стихах? Не пишу. Раз только подражал Вам:

И ночи и дни примелькались,
Как дольние тени волхву.
В безжизненном мире живу,
Живыми лишь думы остались»[1].

Брюсов отлично помнил строки Бальмонта, которые он предлагал даже улучшить в следующем письме (между 15 и 28 января 1896 года):

Смешались дни и ночи,
Едва гляжу на свет,
Видений ищут очи,
Родных видений нет.

. . . . . .

И плачут, плачут очи,
И Солнца больше нет,
Смешались дни и ночи,
Слились и тьма, и свет.

(«В безбрежности»)

Весь раздел «Веянья смерти» из «Me eum esse» варьирует на разные лады важнейшую тему, широко развитую Бальмонтом в его первых книгах «Под Северным небом» и «В безбрежности». Особенно характерны в качестве образцов, на которые ориентировался Брюсов, бальмонтовские стихотворения «Смерть» («Не верь тому, кто говорит тебе...»), «Духи чумы», «Смерть» («Суровый призрак, демон, дух всесильный...»), «И Сон и Смерть равно смежают очи...», «На мотив Экклезиаста», «Символ смерти, символ жизни...», «Смерть, убаюкай меня...» и другие. Последнее стихотворение особенно захватило Брюсова полным совпадением тона и музыки, в нем звучавших, с его собственным настроением тех дней:

[1] РО ГБЛ, ф.386, к.71, л. 41.

Жизнь утомила меня.
Смерть, наклонись надо мной!
В небе—предчувствие дня,
Сумрак бледнеет ночной...
Смерть, убаюкай меня!
Ранней душистой весной,
В утренней девственной мгле,
Дуб залепечет с сосной,
Грустно поникнет к земле
Ласковый ландыш лесной.

Вестник бессмертного дня,
Где-то зашепчет родник,
Где-то проснется, звеня...
В этот таинственный миг,
Смерть, убаюкай меня!

(«Под Северным небом»)

Рефренная строка «Смерть, убаюкай меня...» повторяется в письмах Брюсова к Бальмонту (между 15 и 28 января 1896 года), а затем к Перцову (25 февраля): «Привет после долгой разлуки, которая чуть-чуть не стала совсем долгой. Смерть готова была «убаюкать меня», как выражается поэт, «не имеющий понятия о поэзии». Не писал я Вам раньше потому, что все ждал некоего подъема духа, который мне казался обязательным для выздоравливающего. Но дни проходят, ничего подобного нет, настроение серо и все по-будничному»[1].

Оценка Бальмонта как поэта, «не имеющего понятия о поэзии», принадлежала Перцову, а Брюсов, как было показано выше, последовательно опровергал ее. Критически оценивая стихотворение Бальмонта «Больной» (действительно затянутое во второй своей части), Брюсов не раз возвращался к основному мотиву и общей тональности прозвучавших в нем «унылых слов»:

Уснуть, навек уснуть! Какое наслажденье!
И разве смерть страшна? Жизнь во сто крат страшней.
Всего несносней цепь минут, часов и дней,
Ужасно правды ждать и видеть заблужденье,
И пыл своей души бесцельно расточать,
Жить в неизвестности мучительной и странной,
И вечно раздражать себя мечтой обманной,
Чтоб тотчас же ее с насмешкой развенчать.

(«В безбрежности»)

Под прямым влиянием Бальмонта, используя его настроения и мотивы и его технику внутреннего повтора слов и созвучий, Брюсов написал в Пятигорске одно из самых мрачных своих стихотворений «Последние слова», в котором

[1] Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову, с. 63.

вновь прозвучал рецидив упадка, пережитого им зимой 1896 года:

И я опять пишу последние слова,
Предсмертные стихи, звучащие уныло...
Опять, опять пишу унылые слова.
Но не забыто все, что грезилось и было!
Пусть будущего нет, пусть завтра—не мое,
Но не забыто все, что грезилось и было.
(I, 122)

Брюсов отклонил предположение своего товарища В. К. Станюковича, что «Последние слова»—это мнимая жалоба на жизнь, не подкрепленная реальной духовной борьбой поэта. «Я вовсе не выдумываю «нечто, чтобы иметь подобие борьбы»,—возражал Брюсов.—Это только было когда-то. Я очень ясно знаю, чего я хочу и к чему стремлюсь. Как-то, не слишком давно, в дни отчаяния, когда я помышлял о ядах, револьверах и «расступающихся» волнах,—написал я «Последние слова».

. . . . . .
О, горько умирать, не кончив, что хотел,
Едва найдя свой путь к восторгам идеала,
. . . . . .
Так много думано, исполнено так мало!»[1]

Подлинная сложность соотношений поэзии с реальностями жизни обнаруживается в том, что реальные импульсы поэтического чувства не одномоментны с лирическим излиянием. Лирическая поэзия далеко не всегда прямой дневник происходящего с автором. Поэт-лирик может быть и мемуаристом, и аналитиком, и футурологом своей внутренней жизни, он может писать вообще от другого лица или о других лицах, свободно соединяя в стихах под знаком настоящего времени не только то, что есть, но и то, что когда-либо было в его личном опыте, жизненном и литературном.

Бальмонт и Брюсов в этом отношении являлись поэтами разного склада и разного типа. В лирике Бальмонта душевные, автобиографические переживания более непосредственны, а их отражения в стихах предельно сближены во времени с фактическим поводом лирического сюжета. В стихотворениях Брюсова эта связь более опосредована, чувство потеснено мыслью, доведенной до страсти, переживание усиливается во времени, а не выплескивается импульсивно. «Не живу никогда, не дышу мгновением,—признался как-то в

[1] Лит. наследство. Т. 85, с. 743.

ԳՐԱԴԱՐԱՆ
<< ակադեմիկոս Վ. Բրյուսովի
անվան պետական
գիտական
համալսարան» ՊՈՒԱԿ

письме к Бальмонту Брюсов.—А после, его вспоминая, постигну. Все—в воображении и в мечте».[1]

Принимая во внимание эту особенность творческого освоения реальности в поэзии Брюсова, следует подходить и к его ранним стихотворениям из «Me eum esse», объединенным в отделе «Мгновения» («И снова бредешь ты в толпе неизменной...», «Туман», «Продажная», «Рассвет», «Эту ночь я дышал тишиной...», «Стаял снег, ... земля, каменья...», «Холод ночи, смерзлись лужи...», «Звон отдаленный пасхальный...»). Дата под стихотворением в лучшем случае означает время его написания (но и этот знак реальности Брюсов при необходимости менял), что же касается лирического события, в нем запечатленного, то здесь он чувствовал себя совершенно свободным, доверяясь воображению и мечте. Однако и его угнетала недостижимость предельных целей, которые он ставил перед собой как поэт.

В стихотворении «Мучительный дар», датированном 25 октября 1895 года, но позднее включенном в «Me eum esse» под датой—1896, Брюсов откровенно сформулировал чувство вечной творческой неудовлетворенности, которое испытывает поэт, оказывающийся на «таинственной грани» здешнего и другого мира, земли и неба, реальности и мечты:

Нездешнего мира мне слышатся звуки,
Шаги эвменид и пророчества ламий...
Но тщетно с мольбой простираю я руки,
Невидимо стены стоят между нами.

Земля мне чужда, небеса недоступны,
Мечты навсегда, навсегда невозможны.
Мои упованья пред миром преступны,
Мои вдохновенья пред небом ничтожны!

(I, 101)

В рукописи это брюсовское стихотворение было посвящено «К. Б.»—Константину Бальмонту, и оно достаточно точно обозначило различия в творческом самочувствии двух поэтов: безграничная вера в свои возможности и в свой стихийный лирический дар одного и глубокие сомнения в достижимости высших целей, характерный философско-эстетический агностицизм другого.

В книге стихотворений «Me eum esse», как ни в какой другой, Брюсов приблизился к настроению и стилю Бальмонта, чтобы затем уйти от нее.

[1] В. Брюсов. Дневники, с. 62.

С. К. КУЛЬЮС, М. А. ГОФАЙЗЕН

ФИЛОСОФИЯ ШОПЕНГАУЭРА В ЗАПИСЯХ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. Я. БРЮСОВА
(1890-е годы)

На переломе 1880—1890-х гг. начинает набирать силу вторая «волна» шопенгауэрианства[1]. Безотрадное и (вопреки воле автора) трагическое по звучанию, значительное по своей художественной мощи учение Шопенгауэра покоряет воображение нового поколения писателей (Н. Минский, Д. Мережковский, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, А. Чехов, А. Волынский, В. Брюсов, А. Белый, Л. Андреев и др.). Философия немецкого мыслителя не только становится фактом ряда литературных биографий, но и формирует существенные черты философии и эстетики целого направления в литературе—русского символизма. Начинается и экспансия идей философа в различные слои русского общества, включая университетские и гимназические круги. Подобно тому, как эпоха романтизма выдвинула идеал одинокого разочарованного героя, эпоха конца века выявила тип пессимиста шопенгауэровского толка. Идеи философа становились достоянием массового сознания. Поверхностно воспринятые, они порой приводили к «шопенгауэрианству» в жизни—вплоть до попыток самоубийства (известен случай с молодым Л. Андреевым, который пытался в юности покончить собой на почве увлечения Шопенгауэром). Обывательски-пессимистические настроения, шопенгауэриански окрашенные и охватившие определенные круги интеллигенции, вызвали едкую и ироническую реакцию Чехова.

Чрезвычайно сложно отнеслась к идеям мыслителя русская философская мысль рубежа веков. С одной стороны, Шопенгауэр оценивался как один из (наряду с Кантом) наиболее значимых и популярных философов современности, указавших на пути «перехода от абсолютных форм само-

[1] О первой «волне» см. подробнее: С. К. Кульюс, М. А. Гофайзен. Идеи Шопенгауэра в русской литературе. — В кн.: Литературный процесс и развитие русской культуры XVII—XX вв. Таллинн, 1985, с. 100—103; Русское шопенгауэрианство. Первая волна (Пути к символизму). —Радуга (Таллинн), 1986. № 6, с. 54—58.

познания к идее абсолютного начала бытия—воли»[1]. С другой, раздавались голоса о том, что иррационализм Шопенгауэра, являясь «последним словом немецкой метафизики», лишен цельности и может интересовать лишь дилетантов[2], что, становясь принадлежностью массового сознания, его пессимизм вообще приобретает «неприятную окраску»[3].

Большинство русских философов указывали на крайности учения и содержащиеся в нем противоречия. Крайностью представлялся прежде всего оттенок фатальности, который был присущ учению. Единственным обстоятельством, снимающим этот оттенок, казалось то, что человек наделялся способностью самоубийства, самовольного ухода из жизни, т. е. хотя и чудовищного, но выхода из-под власти иррациональной воли, из «гнетущей комедии бытия». Так, в частности, трактовал учение Шопенгауэра Л. Лопатин, руководитель университетского семинара по философии, в котором занимался В. Брюсов. Лопатин, конечно, был далек от того, чтобы разделять пессимистические итоги мыслителя (некоторые из них казались ему преувеличенными и продиктованными «мизантропией и гипохондрией»), но многое в рассуждениях философа импонировало ему своей последовательностью. Даже «кощунственное безбожие» Шопенгауэра казалось Лопатину более приемлемым, чем «деликатное упразднение» веры у Гегеля. Лопатин не прошел и мимо противоречий Шопенгауэра и указывал, например, что будучи кантианцем, Шопенгауэр утверждал познаваемость «ноумена», что считая время априорной формой чувственности, видел в «воле» сверхчувственную силу, составляющую основу «феноменального»[4].

Высоко оценивая учение, видя в нем отход от крайностей рационализма и эмпиризма, начало преодоления теоретической «отвлеченности», Вл. Соловьев, другой современник Брюсова, постоянно находящийся в поле зрения поэта, тоже

---

[1] Н. Грот. Основные моменты в развитии новой философии. — Вопр. филос. и психол., 1893, кн. V, с. 90. 14 февраля 1888 г. специальным заседанием Психологического общества отмечался столетний юбилей философа. С докладами выступили Л. Лопатин, В. Преображенский, Н. Зверев и др.

[2] С. Трубецкой. О природе человеческого сознания. — Вопр. филос. и психол., 1890, кн. III, с. 167, 189 и др.

[3] В. Розанов. Заметки о важнейших течениях русской философской жизни. — Вопр. филос. и психол., 1890, кн. V., с. 57.

[4] Л. Лопатин. История новой философии. Лекции, читанные на ист.-филол. ф-те Имп. Моск. ун-та. М., 1899. с. 435, 436.

считал идеи Шопенгауэра односторонними в ряде аспектов. Наиболее ценной частью учения представлялось ему положение о том, что вне мыслящего субъекта нет мира, что пространство, время, причинность—априорные формы представлений, создающие созерцаемый человеком мир. Но рассматривая шопенгауэровскую концепцию воли как сущности мира, как замкнутого на себе «хотения» собственного существования, Соловьев указывал, что понятие «страдающей воли»—«совершенная бессмыслица», ибо воля без предмета хотения есть лишь «пустое слово»»[1]. Исполненным противоречий представлялся Соловьеву и нравственный идеал Шопенгауэра, «пессимистическая этика буддизма», проповедующая «уничтожение бытия через самоотрицание жизненного хотения»[2], возможность самоубийства особи. В отличие от Шопенгауэра, в акте самоубийства русский философ видел «печальное», но убедительное доказательство существования смысла жизни. К середине 1890-х гг. метафизика Шопенгауэра казалась Соловьеву уже совершенно «сомнительной», а этика исполненной более «литературным красноречием», чем «философской правдивостью».

Таким образом представляется вполне очевидным, что уже в 1890-е гг. в кругу философов, группирующихся вокруг журнала «Вопросы философии и психологии» начали проявляться тенденции, подготовившие отход от шопенгауэровского пессимизма и усиление акцента на гносеологических сторонах учения. Философия Шопенгауэра не удовлетворяла русскую философскую мысль прежде всего своей последовательной безысходностью, отрицанием ценности жизни индивидуума, отречением от него, категорическим отказом наделить смыслом человеческую историю. Русская философская мысль, напротив, видела одну из своих основных целей в создании такого миросозерцания, которое обосновывало бы особое предназначение как отдельной индивидуальности, так и развития мира в целом и определяло бы цель этого развития[3]. Искомая философия «спасения мира от зла», нравственного единения людей имела мало общего с этикой Шопенгауэра. Это и определило отношение русских философов к учению мыслителя.

---

[1] См.: Вл. С. Соловьев. Собр. соч., т. I. СПб., (б. г.), с. 68-150.

[2] Вл. С. Соловьев. Собр. соч., т. 2. СПб., (б. г.), с. 20 (выделено Вл. Соловьевым — С. К., М. Г.).

[3] См.: Н. Грот. О задачах журнала. — Вопр. филос. и психол., 1890, кн. 1; 1891, кн. VI.

К наследию Шопенгауэра многократно обращалось и первое поколение символистов. В период становления символизма, переставая в большинстве случаев быть «философией жизни» и становясь «предметом» для искусства, шопенгауэровская философия, особенно его пессимистическая оценка реальности как мира зла и торжества слепой иррациональной воли, формировала ряд сторон панэстетического мироощущения символистов, целую систему «неприятий» различных сторон действительности и определила тягу к «неземным» ценностям. Об этом красноречиво свидетельствует «шопенгауэрианство» Н. Минского («При свете совести», 1890), особенности восприятия идей «франкфуртского отшельника» Ф. Сологубом, русским «подвальным Шопенгауэром» (Аким Волынский).

Философия Шопенгауера становилась не только предметом для искусства, но порой даже предметом особой жизненной игры (напомним признания зрелого А. Белого о том, как он в 1900-е гг. превратил в «игру» свои (очень искренние) шопенгауэрианские переживания юности[1]).

Возможность появления подобной игры, а также «буддийский нигилизм» Шопенгауэра покажутся чрезвычайно опасными для русской культуры Д. Мережковскому. Эти опасения окрасят его выступления рубежа веков.

Специфически выглядит на этом фоне «шопенгауэрианство» В. Брюсова, о котором говорят обычно, да и то в самом общем плане, лишь в связи с литературной позицией эпохи «Ключей тайн». Материалы позволяют восполнить пробелы и проследить предшествующую, почти 15-летнюю историю брюсовских шопенгауэрианских штудий. Брюсов начинает интересоваться философией франкфуртского мыслителя в особый момент в истории русского шопенгауэрианства—на переломе двух его волн. В этом смысле особенности брюсовского восприятия идей мыслителя проясняют историю формирования основных доктрин «старшего» символизма, расширяя наши представления о диапазоне и характере усвоения различных культурных традиций, перерабатываемых русским символизмом.

К учению Шопенгауэра Брюсов, по нашим сведениям, впервые обратился в гимназические годы. В собственноручно датированном оглавлении одной из записных тетрадей первые четыре выписки из сборника «Афоризмы и максимы» Шопенгауэра отнесены к 1888—1889 гг.[2]. Они пестры по характеру. Две из них представляют интерес. Одна в силу того, что характеризует общее настроение Брюсова тех лет и вызывает ассоциации с аналогичными выписками из дневников Марии Башкирцевой: «Трудиться, действовать и бороться составляет для человека потребность, как для крота рыться в земле.—Побеждать препятствия, вот настоящее наслаждение его существования. Если не представляется для этого случая, он сам создает препятствия, чтобы положить конец невыносимому для него состоянию покоя»[1]. Другая выписка ценна тем, что мы имеем ее поэтическое переложение: «Утро, это—юность дня. Вечер, напротив—старость. Каждый день есть маленькая жизнь в миниатюре; каждое пробуждение—маленькое рождение; каждое свежее утро—маленькая юность; каждое засыпание—маленькая смерть»[2]. В сборнике «Me eum esse» в стихотворении «Утро» содержатся строки:

Уснувши, ты умер
И утром воскрес,—
Смотри же без думы
На дали небес...

(I, 129)

Их связь с шопенгауэровским тезисом подтверждается пометой Брюсова «Утро и вечер» с прямой ссылкой на философа[3].

Очевидно, что первоначально Шопенгауэр предстал перед Брюсовым не как создатель уникальной философской системы, отличающейся крайним пессимизмом, а как автор отдельных «афоризмов», производивших впечатление либо своей новизной, либо совпадением с собственным духовным опытом Брюсова.

В начале 1891 г. (не позже апреля) в поле зрения юного поэта попала и «Метафизика любви», одна из частей основного труда Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (1818), выходившая отдельными изданиями и предназначенная для массового читателя. В. Брюсов, по собственному признанию, буквально «упивался» книгой. Записи Брюсова, приводимые им в тетради за сентябрь 1889-март 1891 г.[4], представляют собой краткий конспект той части учения философа, в которой тот срывал «романтические» покровы с любовных переживаний. Шопенгауэр показывал, что любовная страсть, заключенная в инстинкте, не в коей мере не

[1] А. Белый. На рубеже двух столетий. М.—Л., 1930, с. 204.
[2] РО ГБЛ, ф. 386, к. 4, ед. хр. 1, л. 85

[1] РО ГБЛ, ф. 386, ед. хр. 1, л. 8.
[2] Там же, л. 7 об. (выписка Брюсова не совсем точна — С. К., М. Г.)
[3] Там же, к. 1, ед. хр. 11/1—2, л. 24 об.
[4] Там же, к. 4, ед. хр. 1, л. 23 об. — 25 об.

зависит от самого индивидуума, что она подчинена произволу и «диктату воли природы», заботящейся о сохранении «чистоты родового типа». Гений вида, царящий в любовной страсти, лишает индивидуума всякой самостоятельности и независимости. Именно поэтому Шопенгауэр объявлял любовь «самым суетным из наслаждений», иллюзией и обманом человека, ибо последний, преследуя, как ему кажется, свои цели, на деле выполняет прихоти «воли». Рассуждения Шопенгауэра произвели неизгладимое впечатление на молодого Брюсова и, по всей вероятности, легли в основу тех стихотворений, которые развивали мотивы любви как обманного чувства, обманного именно в шопенгауэровском, а не в «романтическом» смысле.

К августу 1891 г. относится и изучение «Мира как воли и представления» уже в полном объеме: об этом упоминается в «Материалах для моей биографии» 22 августа 1891 г.[1]. Чтение Шопенгауэра с этого момента оказывается знаком целого этапа собственной биографии, которым наделены и герои ранней прозы Брюсова. Так, 20-летний герой повести «Эда», автобиографизм которой весьма прозрачен, изучает Спинозу, Ницше и хорошо знаком с идеями франкфуртского мыслителя. Он обнаруживает знание шопенгауэровской метафизики любви и в своем поведении отчетливо ориентируется на нее[2]. Анализируя собственные чувства и различные романические ситуации, молодой Брюсов, согласно признанию в записных книжках от 24 июля 1892г., тоже склонен был «подтверждать» их доказательствами, ссылаясь на авторитет Шопенгауэра[3].

Отголоски идей немецкого философа звучат в ряде стихотворений этого периода. Под непосредственным влиянием недавно прочитанного трактата «Мир как воля и представление» 18 ноября 1891 г. было написано стихотворение «Поэзия», в котором вопрос о сущности поэтического творчества, предмете поэзии и принципах художественного изображения рассматривается в соответствии с основными эстетическими положениями трактата. Основная мысль стихотворения прямо соотносится с утверждением Шопенгауэра, что в поэзии через личность художника «отражается содержание всего человечества, и все, что чувствовали и будут чувствовать миллионы людей»[4]:

[1] РО ГБЛ, ф. 386, к. 1, ед. хр. 21, л. 11 об.
[2] Там же, к. 3, ед. хр. 11, л. 3 об.
[3] Там же, к. 1, ед. хр. 13, л. 18.
[4] А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление. Изд. 4-е. СПб., (б. г.), с. 258.

В моленьях о любви, в мучениях разлуки
Не наш, а общий стон в аккордах дивных слит.
Страдая за себя, мы силою искусства
В гармонии стиха сливаем мира чувства

(III, 213)

Последние строки созвучны шопенгауэровской мысли о том, что «идеи» (в данном стихотворении—идея человечества) могут быть переданы в лирической поэзии посредством изображения и «прояснения» собственных чувств и переживаний, когда «изображаемый будет в то же время и изображающим»[1]. Объектом поэзии, по концепции стихотворения, оказывается сама жизнь, трактуемая по Шопенгауэру как «желания и муки».

Согласно Шопенгауэру, объектом поэзии является и «вся остальная природа», созерцание которой приводит к особому поэтическому настроению. Тот, кто «углубился и потерялся в созерцании природы настолько, что стал «чистым познающим субъектом» и в качестве такового «условием» и «носителем» мира, тот видит мир уже зависимым от себя. Природа в этом смысле оказывается только придатком его существа, настраивающим началом, одним из факторов, пробуждающих вдохновение. Вдохновение же по сути и есть состояние «чистого субъекта познания». Поднимаясь над миром созерцаемых объектов, возвышаясь, таким образом, над природой, поэт освобождается от подражания ей. Он оказывается способным познать «идею» и «преломить» ее «сквозь призму вдохновения»[2]. Комплекс этих рассуждений Шопенгауэра легко прослеживается в стихотворении с тем же названием «Поэзия», но написанном позже, 23 мая 1892 г.:

Пускай твоя душа хранит на все ответ,
Пусть отразит весь мир природы бесконечной;
Во всем всегда найдет блеск красоты предвечной
И через сумрак чувств прольет идеи свет.

Но пусть в твоей любви не будет поклоненья:
Природа для тебя—учитель, не кумир.
Твори—не подражай.
—Поэзия есть мир,
Но мир, преломленный сквозь призму вдохновенья

(III. 213)

В момент творчества воля гения оказывается «вне явления», ей обеспечен выход из «феноменальной» сферы, ей открывается возможность приобщения к миру «ноумена».

[1] А. Шопенгауэр. Указ. соч., с. 257.
[2] Ср.: § § 34, 38, 39 книги Шопенгауэра.

Надо полагать, что подобные рассуждения Шопенгауэра были особенно притягательными для Брюсова с его страстной верой в возможность постижения сущности мира. Следует отметить, что никаких развёрнутых оценок учения Шопенгауэра у раннего Брюсова мы не находим. Андрей Белый, у которого вторая половина 1890-х гг. была отмечена интересом к философу, реагировал на его наследие с большей определенностью: его юношеские дневниковые заметки подчеркивают антипозитивистскую направленность его настроений. Фрондируя, Белый писал, что он показывал «язычок Шопенгауэром» позитивизму, отрезая шопенгауэрианством, как ножом, от «марева благополучий конца века», от «обидных ясностей ползучего эмпиризма», от быта «профессорских квартирок». Гимназист Белый «переживал картину мира по Шопенгауэру» всерьез, заучивал наизусть фрагменты его сочинений, увлекался утверждением философа о «непосредственной возможности увидеть идею», его философией музыки. Гимназическое шопенгауэрианство В. Брюсова прояснено в значительно меньшей степени. Очевидно лишь, что в начале девяностых годов изучение Шопенгауэра еще не связывалось Брюсовым с задачами самоопределения «нового искусства». Кумиром Брюсова в 1890-е гг. был Лейбниц. Именно в идеях Лейбница, «великого учителя и «пророка», Брюсов пытался найти подтверждение основных постулатов новой поэтической школы. В 1897 г., выписывая унизительное высказывание Шопенгауэра о Лейбнице («Философия Лейбница—это жабье гнездо, где как привидения, таятся монады, предустановленная гармония и другие пугалы») (I, 597) и, предпосылая его в качестве эпиграфа к черновому варианту стихотворения «К портрету Лейбница», пафос самого стихотворения Брюсов сознательно противопоставлял эпиграфу. Лейбниц оставался непререкаемым авторитетом до конца девяностых годов. Однако нетрудно заметить, что Шопенгауэр, этот «буддийствующий старичок», как выразился Брюсов в черновом варианте письма к Бальмонту[1], начинает постепенно занимать все более почетное место в той иерархии философов, которую для себя выстраивает Брюсов к концу столетия. Брюсов прекрасно осознает место мыслителя в истории мировой философии. Видя в нем наиболее последовательного кантианца, Брюсов противопоставляет его вместе с тем Канту, полагая, что Шопенгауэр являет собой тип философа иной формации, создавшего

[1] РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 22 (перечеркнутая позже запись от 11 февраля 1899 г.)

особое философско-художественное творчество. Шопенгауэр неожиданно оказывается на одной ступени с горячо почитаемым Лейбницем: «Философия устанавливает высшие и окончательные всеобщности и необходимости (Спиноза, Кант); метафизика пересказывает душу автора, но уже не в мимолетных настроениях, а в ее тайных основах, которыми определены и эти настроения (Лейбниц, Шопенгауэр)»[1].

Заметно и другое: в конце 1890-х гг. учение Шопенгауэра начинает активно использоваться Брюсовым как материал для программных теоретических выступлений, однако не в полном своем объеме и с некоторой корректировкой. Трагическая, безысходная картина человеческого бытия, лишенного какого-либо смысла, продиктованная произволом, капризом иррациональной воли—правительница мира, воспринятая крайне болезненно Л. Толстым, чуть не покончившим собой после чтения Шопенгауэра, ставшая философией жизни для Фета, на долгие годы приковавшая внимание Тургенева,—была воспринята Брюсовым как одна из теоретически возможных моделей мироустройства. Онтологическая часть учения, во многом сформировавшая мироощущение «старших» символистов, оказалась для Брюсова по сути дела несущественной. Центральное понятие философии «франкфуртского отшельника», понятие иррациональной воли, было Брюсовым упразднено, вернее, подменено понятием «личности». Об этом недвусмысленно свидетельствует одна из записей В. Брюсова среди подготовительных материалов к трактату «О искусстве» (1899): «Но для него (Шопенгауэра—С. К., М. Г.) сущность бытия есть воля, и потому искусство есть непосредственное познание идей, а для меня—сущность бытия—личность, и поэтому я говорю, что в искусстве мы познаем личность»[2].

Итак, вместо познания «платоновских» идей (или даже самой «воли» при помощи высшего из искусств—музыки) провозглашается познание личности как цель искусства. Пафосом искусства как средства самопознания, раскрытия тайн «души художника» проникнут и канонический вариант трактата «О искусстве». Таким образом, можно с определенностью говорить о преимущественном интересе Брюсова к гносеологической части учения философа. Далекий от агностицизма большинства «старших» символистов, Брюсов приветствовал идею о возможности постижения сущности бытия при помощи особого рода сверхчувственной интуиции, способной проникнуть за пределы «представлений», в «вещь

[1] РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 19, л. 18 об. и др.
[2] Там же, ед. хр. 21, л. 55.

в себе», отбросить покрывало Майи, наброшенное на истинное существо мира нашим «представлением». Однако, восприняв общий пафос познания, он был далек от шопенгауэровской идеи искусства как познания сущности мира: сущность бытия сосредотачивалась для Брюсова в личности. В Брюсове, без сомнения, говорил лидер той школы в искусстве, которая с самого начала провозгласила самодовлеющую личность мерилом всех ценностей.

Заслуживает внимания то, что уже подготовительные материалы к трактату и его окончательный текст таят в себе пути перехода к иной позиции. Ее подготавливает чтение Потебни, попавшего в сферу внимания Брюсова в период обдумывания и написания работы о искусстве. В начале XX века формула «раскрыть личность», «познать душу художника» приобретает для Брюсова иную наполненность: «проникнуть в тайны мироустройства». Интуитивизм Шопенгауэра становится определяющим для эстетики В. Брюсова. За искусством закрепляется функция «приотворения дверей в Вечность», проникновения в сущность мира, фиксирования мгновений вдохновения и прозрений. Это было, кроме всего прочего, зафиксированное в программном документе—статье «Ключи тайн»—сближение с мистической линией в символизме и отказ от собственной теории искусства как общения, развиваемой в трактате «О искусстве». Крайне симптоматично, что хотя Брюсов и декларирует свою ориентацию на Шопенгауэра, но не избегает при этом оговорок о том, что принимая метод «сверхчувственной интуиции», «вдохновенного угадывания», он стремится «очистить» его от «рационалистических» примесей:

«У самого философа его эстетика слишком связана с его метафизикой. Но, вырывая его угадывания из тесных оков его мысли, освобождая его учение о искусстве от совсем случайно опутавших его учений о «идеях», посредниках между миром нуменов и феноменов,—мы получим простую и ясную истину: искусство есть познание, постижение мира иными, не рассудочными путями» (VI, 91).[1]

Любопытно и другое: «постижение мировых явлений», проникновение «за их внешнюю кору, в их сердцевину» должно осуществляться, по Брюсову, через постижение художником самого себя. «Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования», «во все века своего существования, бессознательно, но неизменно, художники выполняли свою

[1] Выделено нами — С. К., М. Г.

миссию: уясняя себе открывавшиеся им тайны, тем самым искали иных, более совершенных способов познания мироздания» (VI, 92). Современная эпоха в этой связи осознавалась Брюсовым как время, когда «искусство» сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности» (VI, 93).

А. Э. ЗЕЛИНСКИЙ

ТЕМА РЕВОЛЮЦИИ В ЛИРИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ БРЮСОВА 1900—1905 ГОДОВ.

Революционные события 1905 года рассматривались символистами через призму их общих мировоззренческих понятий и эстетико-философских построений. В основе эстетического отношения к действительности у символистов лежал принцип абстрагирования от конкретного, вытекающий из представлений о многозначности знака. Мир делился на являемый и сущностный: все многообразие являемого мира путем абстрагирования сводилось к сущности, первооснове, инварианту. «Идеи универсальных мировых «соответствий» (универсального изоморфизма разных выявлений бытия друг другу, а также любой части мира—мировому целому),—пишет З. Г. Минц,— были теми представлениями, из которых органически вытекал и которыми мотивировался художественный метод символизма».[1] В плане социально-исторических концепций это означало, что каждое событие осмыслялось в ряду современных ему, ставилось в контекст истории и через этот контекст опознавалось.

Особенности такого подхода поэта к художественному воплощению темы революции прослеживаются в данной статье на материале лирических циклов Брюсова.[2] Тема революции в поэзии Брюсова неоднократно исследовалась, но связь ее со взглядами поэта на исторический процесс, движущие силы истории, на роль личности и масс в этом процессе выявлена все еще недостаточно. Именно на этом аспекте данной проблемы акцентируется внимание. Кроме того, выявление взглядов Брюсова на революцию, его понимания социально-исторической жизни человечества проводилось на

[1] З. Г. Минц. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. В кн.: А. А. Блок и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Тарту, 1979, с. 88. О принципе абстрагирования см.: Зелинский А. Э. Принцип абстрагирования как доминантный признак творческого метода В. Я. Брюсова. В кн.: Индивидуальность авторского стиля в контексте развития литературных форм. Алма-Ата, 1986, с. 83—90.

[2] Э. С. Литвин в своей работе «Революция 1905 года и творчество Брюсова» (В кн.: Революция 1905 года и русская литература». М.—Л., АН СССР, 1956, с. 198—246) охватывает произведения Брюсова всех жанров, так или иначе соотносящиеся с этой темой.

материале отдельных стихотворений, выбор которых как и порядок рассмотрения, чаще всего определялся волей исследователя. Корректным признавался порядок изучения, соответствующий хронологии создания произведений. Между тем, символисты, при всем разлчии их индивидуальных устремлений, создавая свои «романы в стихах», надеялись на адекватность читательского и исследовательского восприятия, на целостное и контекстное прочтение стихотворений. Блок и Белый стремились представить в своих книгах путь, судьбу лирического героя. В книгах Брюсова (с его апофозом познавательной деятельности) концептуально изображаются процессы выявления сущности определенных явлений мира и пути определения к ним отношения лирического героя. Быть может, этого концептуального взгляда у Брюсова не было в годы создания стихов, в периоды первых редакций сборников. Этот взгляд—плод более позднего осмысления. Но подобно тому, как исследуются прозаические романы в их канонических редакциях, должны изучаться «романы в стихах» в их окончательно определившейся форме. Лирик-циклизатор, переделывая структуру и меняя состав стихотворного сборника от издания к изданию, вероятно, рассчитывал на такой подход, на такое восприятие его произведения. Следует отметить: радикально Брюсов переделывал только первые три книги стихов. Уже, начиная с «Городу и миру», книги знаменовавшей определение брюсовских принципов построения стихотворного сборника, эта перестройка не столь существенна.

В творчестве Брюсова интересующего нас периода мы выделяем два цикла с революционной тематикой. Цикл «Современность» книги «Stephanos» («Венок»), неоднократно привлекавший внимание брюсоведов, и цикл «Картины» книги «Urbi et orbi» («Городу и миру»), революционная направленность которого не столь очевидна и проясняется только на фоне отдела «Современность». Поэтому мы, не считаясь с хронологией создания этих циклов, первоначально рассматриваем цикл «Современность», затем «Картины». Но прежде всего обратимся к историософии Брюсова, впервые получившей законченную и целостную форму в книге «Tertia vigilia» («Третья стража»). Точнее говоря (если учитывать всякого рода хронологические смещения, например, то, что только во второй редакции книги (1908 г.) проясняется интересующая нас концепция), речь идет о социально-исторических представлениях лирического героя Брюсова.

Итак, книга «Третья стража» состоит из двух отделов лирических стихотворений и отдела лирических поэм. Начина-

ется отделом «Возвращение», где кратко обрисовывается путь лирического героя, представленный как выход в мир—книга «Chefs d'euvre» («Шедевры»), уход от мира—«Me eum esse" («Это—я») и начало нового постижения мира, прояснение его сущности—«Третья стража». Познание мира лирический герой начинает с его истории—отдел «Любимцы веков», затем его внимание переносится на современность, и завершает книгу поэма «Замкнутые», в которой, в частности, предсказывается будущее человечества.

Для лирического героя «Третьей стражи» мир создается, управляется и меняется волей («Мир создан волей мудреца»—стихотворение «Золото», отдел «Мы»). Воля отдельного человека сознательна, ее носителями являются как правило мужчины, она направлена либо на утверждение власти (яркие носители такой воли—Ассаргадон, Наполеон), либо на познание (Дон Жуан). Но и иррациональная воля (страсть женщин, стихийность масс) также обладает действенной силой, способной преобразовать мир.

В цикле «Любимцы веков» по доминирующему типу направленности воли героев и народов лирическому герою открываются две эпохи в истории человечества—«естественного человека» и «гуманизма». Термины условны, предложены нами. Термин «естественный человек» употребляется в соответствии с ницшеанской традицией. В образе лирического героя «Третьей стражи» есть черты, близкие ницшеанскому идеалу человека. Противопоставляя себя обывателям-современникам, герой восклицает: «А мне что снится?—дикие крики. А мне что близко?—кровь и война. Мои братья—северные владыки. Мое время—викингов времена»... В эпоху «естественного человека» победители—личности и народы, наделенные волей к власти. Пафос эпохи в разрушении, уничтожении, война—правомерное средство утверждения воли (личности, масс).

У истоков эпохи «гуманизма» стоит образ Данте, выдвинувшего новую систему ценностей (употребление термина «эпоха гуманизма» не соответствует общепринятому обозначению этим понятием периода «Возрождения»; в нашем обозначении хронологические границы эпохи «гуманизма» расширяются до современности лирического героя «Третьей стражи»). В эпоху «гуманизма» война воспринимается как аномалия. Образ этой эпохи воссоздается в стихотворениях второй половины отдела. Повторяются типы исторических героев, ситуации, проблемы, но получают они иное разрешение. Пафос эпохи—создание-познание мира. Воины терпят

поражение, триумфатор—Дон-Жуан. Современность первоначально предстает лирическому герою «Третьей стражи» как время бесконечного развития идей гуманизма, расцвета созидательной деятельности человека, торжества его разума. Но постепенно лирический герой все более убеждается в гибельности для человека идеально завершенных форм цивилизации (стихотворения «Я провижу гордые тени...», «Жадно тобой наслаждаюсь...», «Мы к ярким краскам не привыкли...», «Словно нездешние тени..»—отдел «В стенах»; «В неконченном здании»—отдел «Прозрения»). Он начинает понимать, что человек деградирует в тепличных условиях цивилизации, и ищет выход из этого положения. Путем проведения аналогий между социально-историческими явлениями и естественно-природными процессами герой приходит к пониманию сущности исторической жизни как вечного цикла бытия: рождение—становление—гибель—возрождение. В его предчувствиях, предсказаниях («Замкнутые») эпоха «гуманизма», пройдя период расцвета, должна смениться эпохой «естественного человека»: «Но нет! Не избежать мучительных падений, Погибели всех благ, чем мы теперь горды! Настанет снова бред и крови, и сражений, Вновь разделится мир на вражьих две орды. (...). И по земле взойдет неведомое племя, И будет снова мир таинственен и нов». Историческая и социальная жизнь человечества—это вечное чередование эпох «естественного человека» и «гуманизма». В этом залог спасения человека от деградации.[1]

Итак, история человечества—это чередование двух эпох и в эпоху «естественного человека» творцами истории могут быть либо отдельные личности, имеющие «волю к власти», либо стихийная иррациональная масса. Цикл «Современность» начинается с определения современности как эпохи борьбы («Кинжал»), в которую война—правомерное средство исполнения предначертанного роком «назначенья мирового» России. Пробил час кардинальных перемен: в это время народ и его отдельные представители имеют возможность «войти в Вечность». Лирический герой цикла стремится выявить те силы, которые сумеют осуществить предначертанное. Процесс поиска этих сил составляет основу сюжета цикла.

Отдел «Современность» состоит из 17 стихотворений, написанных в период с 1903 по 1905 год, расположенных, как всегда у Брюсова, в нехронологическом порядке.

---

[1] В драме «Земля» представлена ситуация нарушения ритма этого цикла: люди гибнут, и надежда только на новое заселение земли.

Эпиграфом к циклу взяты строки из стихотворения Тютчева «Цицерон» («Счастлив, кто посетил сей мир В его минуты роковые!»). В эпиграфе заключается квинтэссенция идеи произведения, но через эпиграф устанавливается и связь проблематики данного произведения с проблематикой того, из которого он взят. Строки из стихотворения Тютчева, функционируя в качестве эпиграфа, обозначают три эпохи как мира «минуты роковые»: конец I века до н. э.—начало I века н. э., период русской истории времени Тютчева и современность Брюсова. Отыскав в истории аналогичные этому времени эпохи, Брюсов современные события проецирует на исторические факты, ситуации аналогичных эпох. Параллели проводятся в эпиграфах, которых довольно много (пять), и непосредственно в самых стихотворениях.

Первоначально лирическому герою представляется, что предназначенье России в создании великой империи («Рима Третьего венец», стихотворение «Цусима») (I, 426), а осуществляется оно в стихийном движении масс. Поэтому поэт в этой группе стихотворений всегда обращается к массе и говорит от имени всех и обо всех: «Вот чего ждали мы, дети степей! Вот она, сродная сердцу стихия!» («К Тихому океану») (I, 423). «Все повторяют крик пантерный» («Война») (I, 423), «И в упоении и в страхе Мы, современники следим» («На новый 1905 год») (I, 424), «Но в час сражений, в ратном строе, Все—с грудью грудь! (...) Пусть помнят все, что ряд столетий России ведать суждено» («К согражданам») (I, 425), «И мы, как он, лежим, бессильны, Высь—недоступно далека» (о русском флоте, потопленном в цусимском сражении, «Цусима»). Но Россия терпит поражение в войне с Японией «и снова все в веках далеко, Что было близким наконец» («Цусима»). Теперь надежды лирического героя возлагаются на волевых индивидуалистов. В подобной ситуации из истории «Первого Рима» положение спас Цезарь («Юлий Цезарь») (I, 427). Вступление Юлия Цезаря на арену истории означало изменение соотношения движущих сил: иррациональную волю коллектива (точнее, в данном случае безволие коллектива) заменила воля к власти отдельной личности. Доцезарианский Рим, как известно, был республикой. Монархическую Россию поэт приравнивает к республиканскому Риму, т. е. для него основанием для сближения служит **сила власти**, а не **способ управления**. В сущности, в представлении Брюсова, в России реальную власть имеет правительство, но не монарх. В России не находится личности, способной, подобно Цезарю, узурпировать власть. Лирический герой надеется, на «революционеров« индивидуалистов, наделенных волей к свободе (революционеры—Гармодий, Брут, Робеспьер, Марат).[1] И этим надеждам героя не суждено было сбыться: «революции в России не произошло». «Звонари» били в колокол, но они вначале предстали «неискусными» («Знакомая песнь») (I, 428) затем—трусливыми, безгласными и безвольными («Цепи») (I, 429) испугавшимися зарева ими же вызванного пожара восстания («Паломникам свободы») (I, 430). Поэт[2] понимает, что в «довольных малым» («Довольным») (I, 432) нет истинной воли к свободе, они не изменят мира, и тогда его мысли снова обращаются к массам, к носителям стихийной вольности. «Невольниками воли» называет он грядущих гуннов («Грядущие гунны») (I, 433). Гунны для лирического героя не конкретный народ, а лишь бессознательно освобождая (путем разрушения законченной и, следовательно, исчерпавшей себя структуры мира) сила: «Где вы, грядущие гунны, Что тучей нависли над миром! Слышу ваш топот чугунный По еще не открытым Памирам». Такой силой может быть и не нация в целом, а лишь какие-то социальные группы этой нации («Уличный митинг») (I, 430).

В стихотворении «К счастливым» (I, 434) поэт рисует картину будущего общества, возрожденной после нашествия гуннов цивилизации, как мира всеобщей гармонии («Свобода, братство, равенство»), вечного праздника, «разоблаченных тайн». Эта эпоха на более высоком уровне соответствует эпохе «гуманизма», второму периоду в истории человечества, представленному в «Любимцах веков». Пафос этого стихотворения не в создании притягательного образа будущей жизни, а в прославлении современности, ради которой герой отказывается от будущего, от вечности: «Я был! я есмь! мне вечности не надо!» Тема будущей идиллии в этом отделе не получает дальнейшего развития, но в драме «Земля» именно город, покрытый стеклянным колпаком с его искусственным колпаком с его искусственным микроклиматом, воспетый в стихотворении «К счастливым» окажется гибельным для людей.

В отделе «Картины» только два стихотворения революционной тематики: «Каменщик», ставшее революционной

---

[1] Слово революция в этом цикле употреблено только один раз и в значении имени собственного: «Революцией» названа французская буржуазная революция («Фонарики») (1,435).

[2] Образ поэта в этом отделе — один из образов современников.

песней, и «Ночь». Цикл «Картины» (состоит из 14 стихотворений) начинается стихотворением «Люблю одно». В нем герой говорит о всеприятии мира во всем его многообразии. Во втором стихотворении («Раньше утра«) герой напоминает об устойчивой антиномии дня и ночи («Мир дня и ночи мир, безумства и ума») и полагает, что при всем очевидном «безумстве» «ты, день, могучий враг, вновь покоришь меня!». Далее следует ряд стихотворений—картин из дневной и ночной жизни горожан, подтверждающих мысль о «безумстве дня». Заканчивается отдел стихотворениями «Зимняя красота» и «Прелести земли». В «Зимней красоте» принимается вечный круговорот жизни, вечная смена поколений. В «Прелестях земли» герой признается в том, что сейчас «радости», «безумство дня» уже отошли в прошлое («Мне тяжела дневная зелень, И слишком сини небеса»), и радуют его только «сумрачные краски, Громада стен в лучах луны».

В стихотворении «Каменщик» (I, 329)—образ «безумного дня». Первый образ. В общей картине мира—это только небольшой фрагмент. Стихотворение интересно, в частности, и тем, что в нем проясняются некоторые аспекты брюсовского понимания психологии рабочего движения. В цикле «Современность» масса характеризуется не словом (есть только «крики И озлобленья и вражды»), а делом, поступками. В данном стихотворении рабочий говорит. Говорит он скупо, лишь сдержанно отвечая на вопросы, и в его репликах постоянно подчеркивается значение дела и нелюбовь к пустословию: «Эй, не мешай нам, мы заняты делом (...) Эй, берегись! под лесами не балуй... Знаем все сами, молчи!». Именно предпочтение рабочими «дела» «слову» оказывается решающим фактором—именно в них лирический герой отдела «Современность» находит реальную силу, способную осуществить «предначертанное роком. Когда потребовалось действие, «носители слова», «гордых слов» оказались недееспособными, и, больше того, их поэт сравнивает с бессловесными тварями («Довольство ваше—радость стада»). В то же время, даже в первый и самый сильный период неприятия бунтующих масс, он называет народ только «торжествующей толпой» («Уличный митинг»).

Лирический герой цикла «Картины» далее воздерживается от вопросов, слов: молчание, бессловесное созерцание, бессловесное общение теперь характеризуют его: «Я оскорбить не осмелился встречи. Были не нужны и тягостны речи Здесь на земле! («Царица») (I, 330). В программном стихотворении, открывающем цикл «Современность» («Кинжал»), слово заменено ярко выраженной эмоцией: «Я—отзыв вам кричу (...) Я вторю грому с небосклона»,—подобно эмоциональному поведению масс. На лишенные действенности слова поэт отвечает хохотом: «Но я на зов к борьбе лишь хохотал порой, Не веря в робкие призывы». «Хохот» в обоих циклах—это эмоциональная реакция сильного, поднимающегося над всем слабым.

В соответствии с центральной идеей цикла «Картины» истинное значение увиденного раскрывается ночью. Стихотворение «Ночь» (I, 335) последняя «картина» города. Отказ от слова становится принципиальной нормой поведения рабочих, необходимым условием их будущей победы: «И спину яростно клоня, Скрывают бешенство проклятий Среди железа и огня Давно испытанные рати». Энергия слова должна воплотиться в энергию дела. Рабочие подчиняются (сознательно выработанным или же бессознательно приобретенным—этого Брюсов не объясняет) установкам: мир нужно не объяснять, а изменять («молчи» в ответе Каменщика не столько обращено к собеседнику, сколько к самому себе).

Отношение лирического героя к миру на протяжении цикла «Картины» меняется: от всеприятия мира к принятию только «ночного мира». В этом процессе эмпирическая часть цикла (в цикле как и в отдельном стихотворении можно выделить «эмпирическую» и «обощающие» части[1]) обрамляется стихотворениями, в которых центральными становятся образы рабочих. Последней «картиной», подтолкнувшей героя к перемене прежней позиции, был образ замолчавших рабочих. Именно в них он увидел угрозу миру, «картины» которого рисовались на протяжении отдела. Такое композиционное положение всего двух (из 14) стихотворений революционной тематики позволяет утверждать, что и в этом цикле пролетариат предстает той реальной силой, которая может изменить мир. Но эта истина еще не осознана самим лирическим героем. В отделе «Современность» иррациональная масса—это та единственная сила, которая изменит мир.

События периода первой русской революции осмысляются Брюсовым следующим образом: это время наступления новой эпохи, способом изменения мира является насилие, правомерны самые крайние формы борьбы—полное уничтожение культуры, именно таким образом будет изменен мир, так как, по мнению поэта, нет сил, способных иными путями (разумными) изменить его.

---

[1] По терминологии, предложенной Т. И. Сильман. Заметки о лирике. Л., 1977.

Лирические циклы представляют переход поэта на новые политические позиции, то был сложный процесс исканий, размышлений. По трем книгам Брюсова в их канонических изданиях прослеживается процесс развития революционной темы: «Третья стража»—предсказание краха эпохи «гуманизма», «Городу и миру»—первые приметы этого краха, образы «давно испытанных ратей» как силы угрожающей этому миру, «Венок»—мир эпохи «гуманизма» неизбежно будет уничтожен стихийной силой и в этом залог спасения человечества, в этом суть «минут роковых» современной России.

С. П. ИЛЬЁВ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В «ОГНЕННОМ АНГЕЛЕ» ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

С точки зрения проблемы художественного пространства «Огненный ангел»—роман «большой дороги». Рупрехт—искатель приключений, благородный авантюрист; как странствующий рыцарь он преодолевает пространство, доступное человеку только в эпоху великих географических открытий,—от родного Лозгейма на юге Германии до испанских владений в Америке, причем этот путь был им пройден трижды.

Географическое пространство романа соединяет Старый свет (Европу) и Новый свет (Америку), которые невольно сопоставляются Рупрехтом не в пользу первого, где он дважды терпит поражение на своем жизненном пути. Однако географическое пространство здесь неоднородно в том смысле, что сюжетное действие романа в основном не выходит за пределы Германии, если не считать двух эпизодов в финале: встречи Рупрехта с Генрихом фон Оттергеймом в Швейцарских Альпах (территория «Священной Римской империи») и посещения им умирающего Агриппы фон Неттесгейма в Гренобле (Франция). Пространство до Дюссельдорфа и после Лозгейма дано в романе «пунктиром»: точки-города отмечают траекторию пути героя.

Действие романа начинается на Дюссельдорфской дороге и заканчивается в Гренобле, но путь героя продолжается до Бильбао, где он дописывает свою «повесть» в ожидании корабля, который доставит его к берегам Америки. Путь Рупрехта остается незаконченным и уходит в бесконечность, поскольку и в Америке ему предстоит путешествие вглубь страны вверх по течению Миссисипи, где затаился неведомый и опасный мир, грозящий ему гибелью.

Свою внутреннюю тревогу Рупрехт утоляет, преодолевая пространства двух континентов и океана, их разделяющего. Особенность его движения в том, что, как правило, ПОВТОРЯЕТ отрезки пройденного пути и тем самым убеждается в авантюрной исчерпанности этого пространства. Он возвращается в Кёльн, Лозгейм, замок Веллен монастырь св. Ульфа, Францию, Испанию и Америку; едет из Кельна в Бонн и обратно, из замка в монастырь и обратно, из Страс-

бурга в Гренобль (301)[1] и обратно. Как в Америке его будущий путь обозначен руслом реки Миссисипи, так в Германии (в пределах сюжетного действия) его дорога проходит вдоль Рейна, причем и в Старом, и в Новом свете Рупрехт движется от устья рек к их верховьям (истокам), ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ (от Дюссельдорфа до Кёльна буквально—на барке по воде).

Как герой «романа большой дороги» Рупрехт преодолевает большие географические расстояния с определенной целью. Его дорога имеет направление. Несмотря на частые задержки и возвраты, он продвигается к своей пространственной цели, но, достигнув ее, не может осуществить своего намерения предстать перед родителями человеком преуспевающим. Пространственная и непространственная цели не совпадают. Можно одолеть колоссальные пространства и не продвинуться к цели (отчему дому) дальше околицы родного городка, который тайно покинул 10 лет назад. Околица становится чертой пространства, которую Рупрехт переступить не смеет. Нравственный запрет неодолим, в отличие от заморского пространства. Недоступность замкнутого пространства отчего дома окончательно отсекает Рупрехта от ДОМА вообще, обрекая его на вечное одиночество и скитальчество. Ни в Новом, ни в Старом свете ему не удалось завести семью и свой дом. Как странник он знает только чужой дом: придорожную гостиницу, временное пристанище в Кёльне, графский замок и т. п. В этом мире для него нет дома, ему открыта только дорога с ее случайностями и приключениями.

Центром художественного пространства романа стал город Кёльн. Если от Дюссельдорфа до Кёльна (на суше и на воде) пространство дороги Рупрехта было вытянуто в линию, то в Кёльне оно из географического перешло в топографическое и лабиринтное. Здесь пространственная цель Рупрехта (Лозгейм) временно подменяется целью Ренаты, занятой поисками Генриха фон Оттергейма. Открытое пространство «большой дороги» сменилось ограниченным пространством города: набережная, улицы, площади, комнаты в гостинице, дома, церкви, посещаемые Рупрехтом и Ренатой. В этом пространстве лабиринта всего более БЛУЖДАЕТ Рупрехт в буквальном и переносном смысле слова. Недостаток оперативного простора как бы компенсируется переходом героя в сферу магического пространства. Именно магический круг в сцене заклинания духов (101—102) сводит РЕАЛЬНОЕ пространство Рупрехта до минимума, а в сцене шабаша (78—86) Рупрехт из физического пространства переносится в пространство ОНИРИЧЕСКОЕ. Заслуживает внимания структура этих типов художественного пространства, которые соотносятся с околицей Лозгейма как непереходимой чертой локуса.

Поскольку целью сеанса оперативной магии было вызывание демонов, непосредственный контакт с которыми небезопасен для человека, магический круг служил средством обороны от нападения враждебных сил извне. Этот круг необходимо вычислить и ориентировать по небесным светилам, по месту опыта, по времени года и часу. Предварительно он вычерчивается на бумаге, и лишь в день опыта наносится углем на полу комнаты. Магический круг состоял из **четырех** концентрических окружностей, образующих три замкнутых пространства; причем, **средний круг** был разделен на **девять** равных частей (домов) с обозначением тайных названий времени, места, имен демонов и планет; **внешний круг**—на **четыре** равные части (дома), ориентированных строго по **четырем** сторонам света, а **внутренний круг**—на **четыре** части (дома) с обозначением **четырех** божественных имен. Наконец, пространство внутри трех опоясывающих его кругов, занятое заклинателями (Рупрехтом и Ренатой), было разделено крестом на четыре сектора, а вне кругов на четырех сторонах света были вычерчены пентаграммы (пятиугольные звезды). Таким образом, магический круг заклинателей представлял собой крепость из **трехслойного** пространства, сотворенного системой многократного деления его на равные части так, чтобы число частей (четыре) внешнего круга, внутреннего круга и сектора пространства гадателей, совпадало, а разделителем их был средний круг из девяти частей.

Такая структура пространства может рассматриваться как архетип сознания доисторического человека. Разъяснение этого феномена мы найдем в труде известного ученого, специально исследовавшего религиозное сознание архаического человека в свете теории относительности, А. Эйнштейна. «Первобытному человеку мир вообще представляется трехъярусным, трехчленным. Верхний ярус—это надземный мир, нижний—это подземный мир. Поверхность земли, на которой мы обитаем, это средний ярус. На различных рисунках эта трехъярусность мира изображается тремя полосами или тремя концентрическими кругами с размещенными в них соответствующими изображениями»[1].

[1] Здесь и далее указывается лишь страница IV т. собр. соч. в 7-ми томах В. Брюсова

[1] В. Г. Богораз (Тан). Эйнштейн и религия. Применение принципа относительности к исследованию религиозных явлений. Вып. I. Пгр., 1923, с. 27

Сакральный характер этой пространственной фигуре придавали магические имена демонов и божеств, знаки в виде пентаграмм и креста. Эта мнимая изоляция меньшего пространства от большего создает «дом в доме»[1] для защиты от враждебных сил, обитающих за его пределами. Но магический круг не защитил Рупрехта и Ренату от вторжения вызванных ими демонов. Магическое пространство не оправдало своего назначения сакрального плацдарма, с которого можно было бы воспользоваться услугами дьявола, находясь под покровительством его антипода. В сущности этот круг был разорван рационалистическим сознанием современника Реформации, который, отдавая дань средневековым предрассудкам, уже не может мириться с принципиальной непостижимостью онтологических тайн мироздания.

Параллелизм магического и физического пространства заключался в ориентации первого по небесным телам и сторонам света. Онирическое пространство Рупрехта в сцене шабаша—это то же земное пространство, наблюдаемое с высоты полета с большой скоростью. Сохраняющий и во сне трезвость сознания, Рупрехт успевает заметить, что его адский конь (козел) держался ниже облаков на высоте небольших гор, так что он (Рупрехт) мог различать местности и селения, словно на географической карте. Характерно, что во время полета Рупрехт ориентируется по географическим объектам земного мира: «... по тому, что не встречалось на нашем пути городов, заключал я, что летели мы не по течению Рейна, но, скорее всего, на юго-восток, по направлению к Баварии» (79). Местом шабаша оказалась земная долина между голыми вершинами, лесом и озером. Здесь не пространство фантастично, но обстановка, участники адского сборища, а также их поступки. Это именно пространство изнаночных соотношений и форм, лучшим примером которых могут служить портрет Мастера Леонарда как председателя шабаша и «кощунственный обряд черного новициата» (80).

Мастер Леонард был до пояса человек, а ниже—козел, ноги его завершались копытами, а руки он имел человеческие. Обряд заключался в отречении от сакральных начал мира и в признании власти инфернальных сил, для чего Рупрехту пришлось облобызать зад козла, «странно напоминающий человеческое лицо» (80). Несмотря на участие в шабаше,

[1] См.: Ю. М. Лотман. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. Уч. зап. Тарт. ун-та. Вып. 209. Труды по русской и славянской филологии, XI. Литературоведение. — Тарту, 1968, с. 43.

наряду с людьми, фантастических существ и противоестественность забав, Рупрехт трезво отмечает и в кромешном пространстве «человекоподобность всего происходящего» (81). Дьявольская пляска подчиняется строгому регламенту: хоровод из трех больших концентрических кругов повторяет три круга магического пространства Рупрехта и Ренаты, причем в меньшем и большем кругах участники пляски стояли лицом вовне, а спинами внутрь, в среднем же—лицами внутрь (82). Этот параллелизм циклической структуры онирического и магического пространства создает архетип, присущий раздвоенному сознанию человека эпохи Возрождения и выраженный в заклинательной формуле «emen-hetan» (здесь-там) и в ссылке Рупрехта на Изумрудную скрижаль Гермеса Трисмегиста: «то, что вверху, подобно тому, что внизу» (145).

Таким образом, структура пространства получает трехступенчатую циклическую форму: инфернальное пространство конструируется как перевернутое отражение земного (профанного), а земное—как отражение небесного (сакрального). Следовательно, внешний и внутренний круги адского хоровода соотносятся с внешним и внутренним кругами магического пространства и соответственно с небесным и инфернальным пространствами, а средние круги—с земным. Причем структура первых выражена числом 4, а вторых—9, т. е. числами, кратными 2 и 3 (двоица и троица или тернер) как числовых символов тела и духа, греха и добродетели, зла и добра, так что при всем своем скепсисе по отношению к оккультной терминологии Генриха фон Оттергейма, Рупрехт все же отлично умел различать бездну верхнюю от бездны нижней (145), о чем свидетельствуют его онирические архетипы. Объяснение верха-низа в структуре мира и числовой символики дано в речи Рупрехта: «... пентаграмма, с главой, устремленной вверх, знаменует победу тернера над двумя, духовного над телом; с главой же, устремленной вниз,—победу греха над добром. Все числа таинственны, но простые выражают преимущественно божественное, десятки—небесное, сотни—земное, тысячи—будущее» (145). Значит, двоица и троица составляют божественную пентаграмму, символизирующую структуру мироздания.

Можно отметить, что троичная структура средневековой космологии находит отражение в строительной практике: главный двор замка фон Веллен окружен рвом с двумя стенами (215), монастырь св. Ульфа также окружен тремя преградами: речкой, рвом и стеной (242). Для того, чтобы добраться до подземелья, в котором умирает от перенесенных пыток Рената, Рупрехту необходимо пройти через ворота мо-

настырской стены, через двери хода в подземелье и двери камеры.

В романе пространство строится преимущественно по горизонтали. Даже в самом общем виде, когда тринарная структура космоса предполагает вертикальное положение, она изображается с помощью горизонтальных аналогий пространств, ориентированных по сторонам света. Так, Старый и Новый свет разделены Океаном и как бы зеркально симметричны, как Восток и Запад, хотя предполагают верх-низ. Здесь явно вертикальное готическое пространство Средневековья, по-видимому, под влиянием великих географических открытий, в представлениях сторонников Реформации уступало его горизонтальным измерениям. Случаи вертикальных представлений не распространяются на структуру мироздания, но остаются вполне в пределах житейских и бытовых условий.

Так, обычно Рупрехт не поднимается выше второго этажа: комнаты, занимаемые им в гостиницах, в замке, помещаются на втором этаже. В домах Генриха фон Оттергейма и Агриппы фон Неттесгейма действие с участием Рупрехта происходит в комнатах второго этажа. Чердак, где обитает друг юности Фридрих,—высшая точка по вертикали, на которую поднимается Рупрехт, да и она, вероятно, была на уровне второго этажа[1]. Вообще духом и мыслью Рупрехт устремляется скорее не вверх, а вниз по вертикали. Так, в сцене шабаша он летел над землей, место шабаша было в долине на земле, хотя по своей инфернальной природе эти явления должны находиться в некоем пространственном континууме ниже уровня земли, напоминающем перевернутый образ земного пространства. (Согласно средневековым представлениям, шабаши происходили на земле и в земных условиях, и Рупрехт, естественно, следует традиции). Пытаясь вырвать Ренату из рук инквизитора, Рупрехт спускается к ней в подземелье, которое ассоциируется с Адом, куда спустился Орфей за Эвридикой (мифопоэтический сюжет ряда произведений Валерия Брюсова), или с Адом из «Божественной комедии» Данте.

Онирическое пространство Ренаты также имеет преимущественно горизонтальное измерение: «...ангел уносил Рената на своих крыльях далеко от дому, показывал ей другие города, славные соборы или даже неземные, лучезарные селения» (29). Однако и неземные селения не уносятся ввысь, а видятся на горизонтали (земные города, соборы). Даже о Рае Мадиэль рассказывает ей как о земном явлении. Слова Мадиэля «о сокровенных путях к запечатленным путям земного рая» (30) впоследствии проецируются на ситуацию в романе, аналогичную картине «Отверженная» флорентинского художника Сандро Филипепи (Боттичелли)[1]: каменная стена с запертыми железными воротами, перед которыми сидит одинокая женщина, оказывается преддверием монастырского подземелья, превращенного инквизицией в застенок для адовых пыток, уготованных тем, кто идет сокровенными путями к земному раю. Вертикальное пространство, ведущее вниз, стало могилой любви Рупрехта.

Как уже было отмечено, пространство «Огненного ангела» имеет горизонтальное измерение по преимуществу, и необходимо прибавить, что все его виды соотнесены с пространством физическим или географическим, которое является одним из основных конструктивных факторов композиции романа как автобиографического жанра. Сюжетное действие совершается преимущественно вдоль реки Рейн от города Кёльн вверх по течению до Лозгейма на верхнем притоке Рейна. Повторим, что в Америке Рупрехт намеревается совершить свой поход также вверх по течению Миссисипи. Как видно «низ» и «верх» в пространстве Рупрехта проходят в горизонтальном измерении, а «системой отсчета» служит река—символ текущего бытия, вечно неизменного в своей непрестанной изменчивости. Подземные истоки реки, воды которой текут в океан, составляют параллель с жизненным путем Рупрехта, который, в отличие от течения реки, идет к истокам бытия, держась его русла.

Как вечно изменчива в своей неизменности река, так двойственен Рупрехт, двойственно его пространство и двойствен его мир. В мире неисчислимого множества случайностей он, по его словам, утратил «всякое различие между вещами обычными и сверхъестественными, между miracula и natura» (25). В пространственном отношении этот мир как географическое целое делится на Старый свет и Новый свет. В первом

[1] На Западе второй этаж соответствует нашему третьему этажу.

[1] См.: С. О. Андросов. О сюжете картины Боттичелли, известной под названием «Покинутая». — Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978. с. 47—58.

Рупрехт терпит неудачи: он совершает ряд поступков, которые гонят его прочь в Новый свет. Новая жизнь началась для него в Новом свете, и после гибели Ренаты он вновь связывает свое будущее с Новым светом. Вообще же Рупрехт любит делить свой жизненный путь на периоды, и каждый из предстоящих представляется ему «новой жизнью», протекающей и во времени, и в пространстве.

Так, покидая родительский дом, он думает о новой жизни (21, 295), и в монастырском подземелье он зовет Ренату скрыться с ним в Новой Испании, где начнется для них новая жизнь (287). В минуты, когда он сознает свое бессилие противостоять судьбе, он помышляет о бегстве в другие страны (186). Новый свет Рупрехт называет своим вторым отечеством (23).

Еще один пространственный образ, характерный для Рупрехта,—это образ путника, идущего долиной. По его словам, встреча с завоевателем Мексики Кортесом, получившим титул маркиза дель Валье Оахаки (Долины Оахаки), определила всю его судьбу(22). Как герой «Божественной комедии», Рупрехт, «земную жизнь пройдя до половины», «утратил правый путь во тьме долины» оккультных знаний. Пространственные же долины в его «повести» сознательно нагнетаются: местом шабаша была долина; его родной Лозгейм находится в долине Гохвальда (15); его пути в Старом и Новом свете пролегают в долинах Рейна и Миссисипи, и по своему духу как современник великого Эразма, он считает себя «путником долины человечности, vallis humanitatis (17). Поскольку для Рупрехта даже феноменология духа характеризуется пространственными категориями, ищущий дух гуманиста ведет его по «долине человечности», которая в географическом пространстве Нового света внешне соответствует старинному названию Миссисипи как реки Святого Духа (301, 327). Река Святого Духа станет вечным пристанищем тела и духа Рупрехта, который называет себя искателем земных сокровищ, а по существу алчет и жаждет сокровищ духовных. Как неудачник (22,295) здесь и там (emen-hetan), в Старом свете и в Новом, он ищет счастья некоей обетованной земле, которая видится ему в Новой Испании. Однако Новый свет оборачивается для него не обетованной землей, а миром, где страсть к наживе делает людей беспощадно жестокими, как и в Старом свете, а личные неудачи—отраженно сходны: в Новом свете он испытывал «жестокие душевные потрясения в любви к одной индейской женщине» (22—23), а в Старом—в любви к инфернальной Ренате. И Рупрехт, утверждавший в начале

своей «повести», что «тревожные годы странствий закалили на огне испытаний» его волю и дали ему «самое драгоценное качество мужчины: веру в себя» (23), в конце ее вынужден признать себя человеком с «незащищенной никаким щитом душой» (294), «впавшим в бездну последнего отчаянья» (296). Внутреннее беспокойство гонит Рупрехта из страны в страну, возвращает к родному дому и вновь уносит его на чужбину. Таким образом, пространственные скитания Рупрехта—это только внешнее выражение блужданий его ищущего духа по долине человечности, которая есть ПУТЬ ПОЗНАНИЯ, будь то долина Оахаки, долина реки Святого Духа, Рейна или долина родного Гохвальда. Это долина извилиста, но в общем виде она получает форму круга, символизирующего пространственные и духовные блуждания Рупрехта. Повторения отдельных отрезков пути—возвращения «на круги своя» как по малым траекториям, так и по орбитам в масштабе континентов, разделенных Океаном, соответствуют круговой многоярусной структуре мироздания: космология определяется космогонией, гносеология—онтологией. Напомним, что структура магического и онирического пространства в представлениях Рупрехта аналогична идее и образу круга как орбиты—пути по земной поверхности. Рупрехт как пространственное тело, подобно спутнику, движется в географическом пространстве, повторяя путь Земли, долины человечества, имеющей духовное соответствие в долине человечности, чуждой маркизу дель Валье Оахаки (Кортесу).

Для Валерия Брюсова, автора классической книги «Urbi et orbi» параллель «града» и «мира»—привычный прием сопряжения внутреннего и внешнего, частного и общего, единичного и множественного.

В. Д. СЕДЕЛЬНИК

«ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ» В ВОСПРИЯТИИ И ОЦЕНКЕ КРИТИКИ

У романа «Огненный ангел» не совсем обычная судьба. Он с самого начала считался, да и сегодня многими считается одним из шедевров брюсовской прозы, но особым успехом у широкого читателя не пользовался и однозначной критической оценки не получил. О нем спорили и спорят, не приходя к единому мнению. Вокруг него витает атмосфера загадочности, таинственности, непроясненности, и связано все это не только с содержанием романа, но и с его внутренним строем. Казалось бы, все детально исследовано: предпосылки и история создания, исторический фон и биографическая основа, составные содержания, наиболее интересные мотивы и параллели. Но вопросов до сих пор больше, чем ответов, и среди нерешенных проблем есть очень важные—о месте романа в творчестве Валерия Брюсова и в русской литературе начала века, о специфике жанра, о функции исторических разысканий и «магических» элементов в структуре художественного целого и т. п.

Нелишне отметить и особый ритм восприятия и социального бытования романа, отличный от жизни брюсовских стихов. Интерес к стихам был в значительной мере ровный и постоянный, интерес к роману имел свои приливы и отливы. Первая волна возникает сразу после его выхода в свет и докатывается, затухая, до конца 20-х годов. Вторая волна исследовательского интереса (о читательском говорить не приходится, поскольку почти не было переизданий) появляется в 60-е годы, после более чем тридцатилетнего затишья, и доходит, нарастая, до наших дней. На 80-е годы приходятся и новые переводы на польский (1981), немецкий (ГДР, 1982) и итальянский (1984) языки.

Надо полагать, интерес к брюсовскому роману нарастает в переходные периоды, когда рушатся устоявшиеся представления и назревают какие-то глубинные, качественные перемены в мироощущении, требующие внимания к таинственному, магическому. Недаром именно в такие периоды наблюдается прилив интереса (часто нездорового) к оккультизму и спиритуализму, к белой и черной магии. Не случайно именно на рубеже 70—80-х годов, на фоне небывалого распространения в западных странах готического романа и фильмов ужасов, снова отмечено внимание к загадочному творению Валерия Брюсова.

Камнем преткновения для критиков и исследователей было и остается непривычное, внутренне противоречивое сочетание компонентов: науки, религии, магии. Как примирить эти компоненты, как привести их к общему знаменателю—вот главная проблема интерпретаторов, решить которую до сих пор не удается.

Примечательно, что первые критики из лагеря символистов высказывали мысль о внутренней несозвучности произведения их идеям, т. е. символизму. С. Соловьев исторический контекст воспринимает лишь как живописный фон, оттеняющий психологическую драму. Он считает «Огненного ангела» «самым совершенным русским романом», восторгается им, ставит в один ряд с «Капитанской дочкой» Пушкина и «Мертвыми душами» Гоголя,[1] но все же не приемлет его до конца из-за «математичности», особенно в «демонологических главах»: «слишком рационально, выявленно, нет неопределенной жути дьявольской, как у Гоголя или Гофмана».

А. Белый тоже полагал, что историческое в романе нужно только для орнамента, главное же виделось ему в метафизических намеках и символах. Высоко ставя роман за классическую строгость, ясность и тонкое чувство стиля, за «антимодернизм», он тем не менее утверждал—правда, совершенно бездоказательно, выдавая желаемое за действительность,—его внутреннюю оккультность[2].

В. Иванов, отстаивавший в искусстве мистический анархизм и ценности религиозного сознания, ценил «Огненного ангела» не за символистские достоинства, а, наоборот, за отсутствие символических условностей, за прозрачность: «Поразительна его как бы графическая отчетливость—в роде старинных немецких гравюр»[3].

Критики рангом пониже (А. Левинсон, Л. Гуревич) ставили Брюсову в упрек введение исторического материала, считая, что его преобладание ослабляет психологическую и художественную сторону произведения. В их рассуждениях

[1] Цит. по: С. С. Гречишкин и А. В. Лавров. Брюсов-новеллист. — В кн.: В. Брюсов. Повести и рассказы. М., 1983, с. 5.
[2] См.: «Весы», 1909, № 9, с. 91—93.
[3] Лит. наследство. Т. 85, М., 1976, с. 502.

четко просматривается противопоставление раскованной творческой фантазии (сфера искусства) трезвому рационализму (сфера науки). Мысль о возможном взаимодействии документального материала и вымысла не приходила им в голову. Смешение двух сфер, полагают они, пошло во вред художественному целому.

Русские символисты и их сторонники, таким образом, высоко ценят роман, но безоговорочно своим не считают, сохраняют к нему определенную долю недоверия. Они не устают подчеркивать, что «Огненный ангел» не есть произведение строго символическое... Символизм привходит в него как один из существенных элементов»[1].

Иное дело зарубежные критики. «Огненный ангел», как и все творчество Брюсова дореволюционной поры, воспринимается ими как плод символизма. Отдельные наблюдения немецких славистов (возможное сопоставление с «Саламбо» Флобера, реалистическая достоверность воссозданной в романе атмосферы немецкого XVI века) не получили разработки. Краткие упоминания о романе в историях литературы и энциклопедических словарях скудны, однообразны и, как правило, поверхностны. А. Лутер, например, в своей «Истории русской литературы» считает романы и рассказы Брюсова «стилистическими упражнениями виртуоза—и только»[2]. Он, правда, признает, что в «Огненном ангеле» Брюсов сумел передать историческую атмосферу немецкого XVI века, но дальше этой, уже тогда не новой, констатации дело не пошло. На Западе видели и продолжают видеть в Брюсове холодного мастера формы, популяризатора зарубежной литературы, не вписывающегося в традицию классической русской словесности, и не замечают, что он умел ставить свои эстетические поиски в контекст требований жизни, выдвигать сверхзадачи, соотносимые с реалистическим подходом к воплощению противоречий и конфликтов исторической действительности.

Такого рода взгляды на Брюсова можно встретить в работах А. Штендер-Петерсена, А. Шмидта, Д. Струка[3] и некоторых других. Все они рассматривают Брюсова как последовательного и убежденного модерниста, пытаются отсечь его от реалистической и гуманистической линии русской литературы рубежа столетий. Одну из причин стойкости такого толкования художественного наследия Брюсова А. Л. Григорьев справедливо видит в том, что «восприятие русского писателя за рубежом обусловлено его широким поэтическим кругозором, вмещавшим в себя культуру многих веков и народов. За Брюсовым—экспериментатором и переводчиком, переносившим на русскую почву опыт поэзии других стран, иногда не видят русского поэта, неразрывно связанного со своей родиной и с национальным обликом русской поэзии».[1] Думается, сказанное можно отнести не только к Брюсову-поэту, но и к Брюсову-прозаику. К этому можно было бы добавить: не просто не видят, а часто сознательно закрывают глаза на очевидное, находясь в плену цепких идейно-эстетических предубеждений. Ф.А. Степун , Д. Уэст, И. Хольтузен[2] воспринимают наследие Брюсова, в том числе и наследие прозаическое, как нечто оторванное от жизни, повернутое к божественному откровению, к религии, мистике, и оккультизму.

Правда, тот же Хольтузен в другой, более поздней своей работе уже учитывает образ повествователя в романе, замечает авторскую иронию в подходе к метафизическим и эротическим проблемам, ищет и находит объяснения к историческим «одеяниям» «Огненного ангела» в родстве двух эпох—эпохи создания романа и эпохи, в нем изображенной. Центральную примету мастерства Брюсова-прозаика он видит теперь в «иронической объективности», в сознательном дистанцировании повествователя и автора от разрабатываемых в романе тем[3]. Но это его ценное наблюдение не подхватывается и не развивается другими исследователями. Они (В. Сечкарев,

---

[1] Л. Эллис. Русские символисты; М., 1910, с. 203.

[2] A. Luther. Geschichte der russischen Literatur. Leipzig, 1924, S. 418.

[3] A. Stender-Petersen. Geschichte der russischen literatur, Bd. 2. München, 1957; A. Schmidt. V. Brjussovs Beitrag zur Literaturtheorie. München, 1963; D. Struk. The great escape: principal themes in V. Brjussov's poetry. The slavic and East-European Journal, vol. XII, n 4, 1968.

[1] А. Л. Григорьев. Валерий Брюсов в зарубежной критике. К вопросу о его месте в русском литературном процессе. Русская литература, 1973. № 4, с. 174.

[2] F. A. Sterun. Mystische Weltschau: fünf Gestalten des russischen, Symbolismus. Mystische Weltschau: fünf Gestalten des russischen Symbolismus. München, 1964; J. West. Russian Symbolism,—London, 1970; J. Holthusen. Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus Göttingen, 1957.

[3] J. Holthusen. Russische Gegenwartsliteratur, Bd. I. Bern, 1963, S. 36 f.

В. Шафер)[1] по-прежнему фиксируют внимание на виртуозном владении формой, на безупречной отделке фраз, оригинальности сравнений и т. д.

В советской брюсовиане подобного единодушия относительно «Огненного ангела» не наблюдается, амплитуда разночтений и разноречивых оценок здесь достаточно велика. Во всяком случае, именно советские ученые преодолели магическое притяжение религиозно-мистических элементов романа и сконцентрировали усилия на других его аспектах, в частности, на проблеме историчности и историзма. Первым это сделал А. И. Белецкий[2]. Глубоко и всесторонне изучив подготовительные материалы, он был поражен основательностью исторических разысканий Брюсова и счел возможным отнести «Огненного ангела» к жанру исторического романа. Однако эта точка зрения не получила единодушной поддержки. Так, С. С. Гречишкин и А. В. Лавров в статье «О работе Брюсова над романом «Огненный ангел»[3] не сомневаются, что это произведение занимает «видное место в прозаическом наследии русского символизма». Замысел романа, показывают они, складывался под влиянием первой русской революции. Поначалу в центре должны были находиться народные волнения, революционные войны и духовные искания (на этом этапе Брюсову претила «либеральная болтовня» и было «по душе революционное действие»). Религиозная и оккультная тематика на этом этапе была в тени, на втором плане. Но потом, пишут авторы, отношение Брюсова к революции изменилось, радикализм пошел на убыль, а религия и мистика заняли главенствующее положение. Брюсов якобы разуверился в любви и в реальности победы революции—и создал любовно-мистическую драму с преобладанием оккультных мотивов. Вывод таков: был задуман и мог получиться хороший, правильный исторический роман, но автор впал в разочарование и создал типично символистское произведение.

[1] V. Setschkareff. Der Feurige Engel. In: Kröners Lexikon der Weltliteratur. Stuffgarf, 1968, s. 298.; W. Schafer. Der Feurige Engel. In: Kindlers Literaturlexikon, Zürich, 1969, S. 859 f.

[2] А. Белецкий. Первый исторический роман В. Брюсова. Научные записки Харьк. пединститута, Харьков, 1940, т. 3.

[3] См: Брюсовские чтения 1971 года.

Но ведь из старательно собранного авторами статьи материала можно сделать и другой вывод: под влиянием событий замысел романа дифференцировался и углублялся, приходил в соответствие с реальными процессами в среде российской интеллигенции после поражения первой русской революции и с душевным состоянием писателя. Роман без сомнения включал в себя элементы символистской поэтики, но в системе художественного целого эти элементы играли все же подчиненную, а не ведущую роль. Именно этим, надо думать, объясняется восторженно-недоверчивое отношение к роману со стороны правоверных символистов.

В явном недоумении останавливается перед «Огненным ангелом» Н. С. Бурлаков, автор книги о Валерии Брюсове: «В период лихолетья, когда «Победоносцев над Россией простер совиные крыла» (Блок), Брюсов не вышел на магистральную дорогу современности, требовавшую от художников слова гражданского осмысления действительности, а погрузился в далекую историю, не связанную с жизнью России»[1]. Содержание романа, по мнению автора, всего лишь «раскрывает некоторые стороны жизни Германии половины XVI века»[2].

Недоумение автора передается и читателю, но недоумевать приходится по другому поводу. Разве обращение к истории, даже и чужой, и очень далекой, непременно означает бегство от современности? Как в таком случае понимать исторические романы немецких писателей периода антифашистской эмиграции—Генриха и Томаса Маннов, Лиона Фейхтвангера, Бруно Франка? Тоже как отступление от магистральной дороги» современной литературы? Но ведь давно установлена соотнесенность этих произведений с современностью и с антифашистской борьбой, их актуальность. К тому времени, когда писалась книга Н. С. Бурлакова, уже существовало много доказательств связей романа Брюсова с эпохой его создания, было выявлено немало примеров отчуждения писателя от своего окружения того, что Брюсов прошел через символизм (кто же станет это отрицать!), но не остался в нем, «не ужился в кругу Мережковских».

Надо сказать, у нас были и другие, прямо противоположные попытки толкования романа. Из триединства—наука, религия, магия—последние два компонента художественного целого решительно отсекались, «научность» абсолютизиро-

[1] Н. С. Бурлаков. Валерий Брюсов. Очерк творчества, М., 1975, с. 124.
[2] Там же, с. 125.

валась, и «Огненный ангел» объявлялся «историческим», «высококультурным ученым романом, направленным против суемудрия мистиков всех времен, начиная с тех, кто окружал Брюсова в период его работы в журнале «Весы»[1]. Нельзя не согласиться с З. И. Ясинской, когда она пишет о перекличке эпох, о критическом отношении писателя к «черным силам реакции», о том, что в книге сильны реалистические традиции, что Брюсов заложил основы обновления исторического романа, которое произошло уже в советское время в творчестве А. Толстого, Ю. Тынянова, В. Шишкова, О. Форш, Ст. Злобина и др. Но брюсовский роман в трактовке З. И. Ясинской все же предстает чересчур одномерным, лишенным присущей ему глубины и противоречивости, он упрощается и «выпрямляется».

Тоньше и дифференцированнее подошел к нему Б. И. Пуришев в статье «Брюсов и немецкая культура XVI века» . Он справедливо отмечает у Брюсова обостренное чувство истории, умение передавать движение времени, его приметы, смятение духа, склонность к изображению переломных эпох. Не выключается из рассмотрения и магическое в романе. Магия как ее понимает Брюсов—это стремление подойти к истинному, сокровенному знанию о природе, своеобразный источник познания, близкий фаустовской вере в силу человеческого порыва. Выступая против попыток выставлять роман образцом символистской прозы, Б. И. Пуришев выделил в нем «реалистически разработанную фаустовскую тему» (Позже этот мотив подробно исследовал З. Е. Либинзон)[3].

В 70-е годы у нас и за рубежом были предприняты попытки обобщения результатов многолетнего изучения исторической прозы Брюсова. И тут выяснилось, что многообразие точек зрения советских брюсоведов пошло на пользу делу. В спорах, иногда достаточно ожесточенных, ломались не только копья, но и стереотипы мышления, происходило взаимообогащение исследовательских подходов, рождалась истина. Истина заключалась в том, что историческая проза Брюсова не сводима к какой-либо поэтике—символистской или реалистической, что в ней в противоречивом симбиозе сосуществуют элементы разных поэтик, и это не недостаток, за который следует пожурить, а своеобычность, в которой надо разобраться. В диссертации С. Д. Абрамовича «Историческая проза В. Я. Брюсова» еще чувствуется, что автору нелегко отказаться от искушения столкнуть лбами символизм и реализм, резко противопоставить их, попенять художника за «формалистическое экспериментаторство», но с выводами, к которым трудно и доказательно пришел С. Д. Абрамович, нельзя не согласиться. Их суть в том,что символика Брюсова глубоко реалистична, по крайней мере, может быть таковой, что его историческая проза может и должна рассматриваться не как досадное отступление от магистрального развития литературы, а как звено, «соединяющее классическую русскую литературу с советской»[1].

К другому выводу пришла в своей работе «Валерий Брюсов: магия поэзии. Критический анализ «Огненного ангела» западногерманская исследовательница Бригита Фликингер[2]. Она учла почти все, что вышло об этом произведении на немецком, английском и русском языках, включая многие работы советских ученых. Правда, о советских брюсоведах в монографии говорится с заметной долей пренебрежения: они-де не могут и не хотят увидеть то, что открылось Б. Фликингер со стороны. «Огненный ангель» в ее толковании—это роман о художнике, его глубинная проблематика—это проблематика поэта. История и автобиография как источники отбрасываются. Б. Фликингер исходит из мысли о полной идентичности теоретических постулатов Брюсова-символиста и его собственного творчества, включая историческую прозу. «Поправляя» советских ученых, она приводит роман в соответствие с идеями, высказанными в «Ключах тайн». Искусство—не познание мира, а познание себя, утверждает автор монографии. Художник ставит себя в центр произведения и делает себя его темой.

Говоря о магии, Б. Фликингер имеет в виду не оккультную магию, а магию поэзии, магию слова. Но эта «магия» абсолютизируется и противопоставляется всему остальному. Высказав верную (хотя и далеко не новую) мысль о том, что познавательный материал—история, религия, биография пи-

---

[1] З. И. Ясинская. Исторический роман Брюсова «Огненный ангел». — Брюсовские чтения 1963 года, с. 113—114.

[2] См.: Брюсовские чтения 1966 года.

[3] З. Е. Либинзон. Фауст в восприятии и изображении В. Брюсова. Брюсовские чтения 1983 года, с. 330—343.

[1] С. Д. Абрамович. Историческая проза В. Я. Брюсова. Автореферат канд. дисс. Львов, 1974, с. 26.

[2] B. Flickinger. Valerij Brjusov: Dichtung als Magie. Kritische Analyse des "Feurigen Engels". Forum slavicum 46. Hrsg. von Dmitrij Tschizewskij. München, 1976.

сателя—обретает смысл только в системе художественного целого, Б. Фликингер на этом основании требует автономности эстетического, отделения искусства от рационального познания, от общества, от жизни. «Огненный ангел» опять-таки полностью отдается на откуп символизму.

Любопытны и примечательны отклики на последние переводы романа. Польский перевод[1] воспринимается как произведение символистское и потому устаревшее, как факт литературной истории, вряд ли нуждающийся в гальванизации. Критик Яцек Войцеховский признается, что на весь роман у него просто не хватило терпения: чары, магия, оккультизм, роковые страсти сегодня быстро приедаются, кажутся претенциозными и нудными. Роман грешит длиннотами, отягощен барочной орнаменталистикой, временами напоминает «Рукопись, найденную в Сарагосе» Яна Потоцкого, но Брюсову, считает критик, недостает легкости пера и грациозности польского писателя. Неясна идеологическая функция трактата о магии. Можно рассматривать роман как замаскированную любовную драму (треугольник—Брюсов, Белый, Петровская), то это толкование маргинальное и не всем доступное. И вывод рецензента: издательство допустило ошибку, потратив на ненужную книгу дефицитную бумагу[2].

В том же ключе воспринят и перевод на итальянский язык[3]. Критик Костанца Амодео в рецензии, озаглавленной «Любовь, символизм и черная магия»[4], пишет об «Огненном ангеле» уважительно, даже восторженно, но роман трактуется исключительно в рамках «русского символизма, ориентированного на формы эзотерического, мистического и религиозного познания мира». В общем, за что польская критика ругала, за то итальянская критика хвалит.

По-иному подошли к заново переведенному на немецкий язык роману[5] в ГДР: не только констатировали бесспорную близость «Огненного ангела» к реалистической литературе, но и собственно символистский элемент восприняли как неизбежную примету времени—как попытку универсального, «космического» взгляда на природу и человека, как поиски необычного, таинственного, чудесного, продиктованные интересом к «душе поэта», к универсальным и экзистенциальным проблемам. Разумеется, в «присутствии» Л. Толстого, Чехова, Бунина, Горького эта литература воспринималась—несмотря на объективирующую иронию и пародийную стилизацию—как отступление от магистрального пути русской словесности. Теперь другое дело. То, что в начале века было декадансом, сегодня воспринимается как отстраненное изображение исторических процессов. Эротизация человеческих отношений казалась тогда смелым и дерзким вызовом, а сегодня ко многому приученный читатель видит в ней атаку на табу и клише буржуазной морали.

Рецензент Карлгейнц Каспер не отделяет реализм от символизма непроницаемой стеной, не сталкивает их друг с другом, а ищет следы взаимодействия и взаимообогащения. Он приходит к выводу, что «некоторые черты художественного своеобразия ранней советской литературы при ближайшем рассмотрении оказываются связанными общей традицией с символизмом»[1].

Очевидно, что спор о методологической основе «Огненного ангела» не может быть решен только применительно к одному этому произведению. Речь идет о глобальных концепциях искусства, о преодолении устаревших, догматических взглядов на литературный процесс как на борьбу направлений, ведущую к размежеванию и отграничению. Но ведь борьбы за истину, в том числе и за истину в искусстве, не бывает без соприкосновений конфликтующих начал, без их столкновения и взаимодействия. Не учитывать этого—значит заведомо обеднять реальные процессы, происходящие в литературе и искусстве.

Дифференцированный подход к проблемным вопросам литературоведения наметился в 4-томной «Истории русской литературы», изданной не так давно в Ленинграде[2]. Авторы этого труда делают акцент на взаимодействии в творчестве крупнейших символистов разноречивых подходов к изобра-

---

[1] W. Brjusow. Ognisty oniol. Przel. E. Wassongowa, Warszawa, 1981.
[2] См.: Miesiecznik literacki. Warszawa, 1982, n. 6, s. 143—145.
[3] V. Brjusov. L'angelo di fuoco. Trad. di Cesare G. De Michelis. Editioni e/o, 1984.
[4] Costanza Amodeo. Anelo di fuoco: amore, simbolismo, magia nra Paese sera, Roma, 13 dicembre 1984.
[5] V. Brjussow. Der feurige Engel. Historischer Roman, aus dem Russischen von Reinhold von Waltr. Berlin, Verlag Rütten undLoening, 1982.

[1] "Sonntag". Berlin, 1982, n. 21, 23. Mai.
[2] История русской литературы в 4-х томах. Т. 4. Литература конца XIX-начала XX веков 1881—1917, Л., 1983.

жению и творчеству преображению действительности. В их трактовке «Огненный ангел» оказывается в ряду произведений, пронизанных ощущением хода истории, осознанием великого исторического перелома, он не отсекается ни от символизма, ни от реализма.

Против такого «объемного» толкования неоднозначных литературных явлений и против концепции труда ленинградских ученых выступил Б. Бялик. Если в «Мелком бесе» Ф. Сологуба и «Петербурге» А. Белого и чувствуются импульсы реализма, то это следы влияния реалистов на символистов, а не наоборот: влиять на реалистов, а тем более влиять продуктивно, символисты не могли в принципе, считает он[1]. В редакционной заметке, заключающей статью Б. Бялика, эта мысль выражена еще резче: «Бесплодны попытки «наведения мостов» между реализмом и модернистскими течениями в литературе и искусстве»[2].

С этим утверждением невозможно согласиться. «Мосты» существуют независимо от того, замечают их критики и литературоведы или игнорируют. Реализм никогда не был отделен от нереалистических течений китайской стеной. Это могучее течение, которое омывается другими течениями, быть может, менее значительными, тяготеющими к крайностям субъективизма или натурализма, но обмен между ними—явный или глубинный, «подводный»—существует постоянно. Это закономерность искусства, от которой никуда не уйти, ибо она выражает закономерности реальной жизни, в которой наряду со светлыми сторонами всегда находится место и смерти, и страданиям, и неправде, и бесчеловечности, и многому другому. Только в контексте живого и противоречивого единства мира и литературы «Огненный ангел» способен раскрыться всеми своими гранями.

[1] См.: Б. Бялик. На новый круг или на новую высоту? — Вопросы литературы, 1984. № 10, с. 93—96.
[2] Там же, с. 102.

СБОРНИК РАССКАЗОВ В. БРЮСОВА «НОЧИ И ДНИ»

В творческом наследии В. Брюсова областью, наименее исследованной до сих пор, остается его художественная проза, которая переиздавалась реже и менее полно, чем его поэзия. Значительный сдвиг произошел в последние десятилетия, когда в семитомное собрание сочинений были включены два его основных романа «Огненный ангел», «Алтарь Победы» и неоконченная повесть «Юпитер поверженный»; опубликованы несколько неизданных повестей и рассказов, главы из незавершенного «Романа из современной жизни». В 1983 году впервые переизданы некоторые из рассказов, входившие в сборники «Земная ось» и «Ночи и дни», а также повести «Рея Сильвия», «Обручение Даши», «Элули, сын Элули», впервые опубликованы «Моцарт» и «Под Старым мостом». Сборник В. Брюсова «Повести и рассказы» сразу стал библиографической редкостью и явно не удовлетворил читательский спрос. Интерес, проявляемый к прозе Брюсова, свидетельствует в первую очередь о том, что она выдержала проверку временем, что проблемы, волновавшие читателя, находят отклик в сегодняшнем дне, а изучение творчества Брюсова-прозаика оправдано не только с историко-литературной точки зрения.

Дебют Брюсова-прозаика относится к самому началу XX века. Многочисленные прозаические опыты часто не «доводились автором до печати», завершенные же рассказы «апробировались» в периодических изданиях, а впоследствии включались, конечно не все, в сборники избранной прозы.

Первый сборник рассказов Брюсова «Земная ось» (1907), переиздававшийся затем еще дважды (1910, 1911), имел обширную библиографию в дореволюционной критике. В советском брюсоведении новеллы Брюсова упоминаются в отдельных монографиях о творчестве поэта и только в последние годы стали объектом отдельного исследования. Благодаря работам С. П. Ильева[1] и С. С. Гречишкина[2] сборник «Земная

[1] С. П. Ильев. Книга Валерия Брюсова «Земная ось» как циклическое единство. В кн.: Брюсовские чтения 1973 года, с. 87—115.
[2] С. С. Гречишкин. Новеллистика Брюсова 900-х годов. — Русская литература. 1981, № 4, с. 150—160.

ось» вошел в контекст изучения брюсовского творчества.

В 1913 году книгоиздательством «Скорпион» было осуществлено издание нового сборника Брюсова «Ночи и дни», в который вошли повести, рассказы и драматические сцены, написанные между 1908 и 1912 годами. Центральное место в книге занимает повесть «Последние страницы из дневника женщины»—одно из самых известных и совершенных прозаических произведений Брюсова. Появление повести в печати («Русская мысль», 1910, №12) вызвало неадекватную реакцию в критике, к тому же номер журнала подвергся аресту по обвинению в безнравственности. В письмах к редактору журнала П. Б. Струве Брюсов выражал недоумение по поводу этого осложнения: «Почему моя повесть, написанная серьезно, строго, иронически,—есть преступление против нравственности, тогда как сотни томов, определенно порнографических, мирно продаются в книжных магазинах?»[1] Вскоре судебное преследование было отменено. Современники в повести усматривали заимствование сюжетных ситуаций из скандальных судебных процессов Тарновской и Тиме, хотя сам писатель отрицал этот параллелизм. «Странно,—писал он в одном из писем к П. Струве,—странно, что критики видят в моей повести намек на Тарновскую (это уже не первый): лично я не признаю никакого сходства»[2].

Рецензии на этот сборник также не отличаются благосклонностью: особые нарекания вызвал образ Натали, героини повести «Последние страницы из дневника женщины». Попытка Брюсова создать образ женщины-модернистки, пытающейся самоопределиться, выразить протест (пусть в несколько своеобразной форме) против существующих буржуазных отношений, оценивалась противоречиво: Е. Колтоновская считает ее «стоящей на высшей ступени интеллектуального развития»[3], а Л. Войтоловский упрекает в отсутствии «семейного начала», в умении «превращать любовь в мрачное безумие»[4]. В отзывах отмечались особые достоинства брюсовской прозы—ее чеканный язык, совершенство формы—«искусное распределение повествовательного материала и внешнюю занимательность фабулы» («Русская молва», 1913, № 130, 2, 3 апреля). Рецензенты опять противопоставляют поэзию и прозу Брюсова, подчеркивая, что, «обладая в поэзии весьма выразительным даром, Брюсов лишен беллетристического дарования» (К. Бальмонт.—«Утро России», 1913, № 149, 29 июля, с. 5).

[1] Литературный архив, вып. 5. М., 1960, с. 309.
[2] Там же.
[3] «Речь», 1911, № 16, 17 января, с. 3.
[4] «Киевская мысль», 1913, № 97, 7 апреля, с. 3.

Особого внимания удостоилась психодрама «Путник» как продолжающая ведущую линию книга, как еще одна попытка Брюсова создать образ современной женщины; в критике отмечено «родственное сходство дочери лесника с героиней «Дневника» (Е. Колтоновская.—«Речь», 1911, № 16, 17 января).

Остальные произведения, вошедшие в сборник «Ночи и дни», не привлекли внимания рецензентов, наоборот, отмечалось, что «прочие рассказы гораздо слабее и представляют собой не законченные, отдельные произведения, а этюды, исполненные мимоходом и, быть может, второпях» (Без подписи.—«Русская молва», 1913, № 130, 23 апреля).

Советские литературоведы обошли вниманием эту книгу; она заслужила только отдельные упоминания в монографических работах о поэте, но не удостоилась пока отдельных исследований[1].

В самом заглавии книги «Ночи и дни» заложено совершенно определенное отношение Брюсова к действительности. Период с 1906 по 1912 год—это годы реакции, столыпинского режима, годы краха надежд на казавшиеся столь реальными изменения в социальном строе, надежд на революцию и демократизацию общества. Мрачностью действительности в глазах поэта определен выбор эпиграфа из собственных стихов цикла «Веянье смерти» книги « Me eum esse ». Но для Брюсова «смерть» не есть что-то однозначно негативное, за ней всегда стоит «рождение». Эпиграф и вводит в это двойственное ощущение реальности.

И ночи и дни примелькались,
Как дольные тени волхву...

В «дольных тенях»—знаках будущего—уже прочел «волхв»-поэт, «что сбудется в жизни со мною», рано или поздно, но случится. Мелкание дней и ночей томит и отягощает душу, но не отменяет, а только отодвигает исполнение того, что знает волхв. И поэтому сохраняется напряженность отношения к жизни, вглядывания в то, каков есть человек, каким он должен стать, чтобы наполнить жизнь новым содержанием.

[1] С. Гречишкин, А. Лавров. Брюсов-новеллист. — В кн.: Повести и рассказы. М., 1983, с. 1—18. (В этой очень ценной работе названной книге отведено две страницы.)

Как и в первой книге рассказов, здесь в предисловии автор подсказывает читателю, на что обратить внимание. «Время и место действия—наши дни,—пишет он, в то же время выделяется основной объект изображения,—эти повествования объединены еще и общей задачей: всмотреться в особенности психологии женской души». Из всей богатой сферы человеческих отношений выделена особая часть—сфера любви. Преднамеренность, демонстративность ухода в эту сторону станет еще очевиднее, если вспомнить брюсовские слова о творчестве Тургенева: «Эх, вот кроме любви Тургенев и не ведал ничего в жизни; утомительно даже из-за этого читать его произведения»[1]. Брюсов, очевидно увидел иные возможности этой «вечной темы», тот ее разворот, который давал возможность выразить свою общественно-литературную позицию.

Вернемся теперь снова к задаче: «всмотреться в особенности психологии женской души». На что указывает столь явное предпочтение, отдаваемое автором «женской душе» перед мужской? Как известно, инверсия природных ролей, когда авторитет женщины вытесняет на второй план традиционно лидирующего в литературе мужчину—факт явного неблагополучия в целевой и ценностной системе общества. Первый и наиболее значимый пример такой инверсии связан с эпохой Возрождения. В центре первой психологической повести, открывающей эту эпоху, Боккаччо поставил женщину («Фьяметта»), к женской аудитории обращается он и в «Декамероне». Обособление женского общества мотивировалось большей восприимчивостью «дам» к новым идеям о внутренней свободной человеческой личности, достойной нового гуманистического общества. Подобные взгляды на роль женщины как барометра духовной жизни общества разделял «случайный враг и ценимый поэт и мыслитель»[2] Вл. Соловьев. В статье «Женский вопрос» философ писал о том, что «в те эпохи, когда старые формы жизненных начал исчерпаны и истощены и требуется переход к новым идейным зачатиям, женщины, если не раньше, то сильнее и решительнее мужчин испытывают недовольство традиционными рамками жизни и стремление выйти из них навстречу новому, грядущему»[3]. Этими же соображениями, по-видимому, руководствовался и Брюсов, направляя внимание читателя на женские характеры. Такой подход вытекал из всего контекста его размышлений над новым обществом и новым человеком, размышлений, в которых немалую роль играла ориентация на литературу и человека эпохи Возрождения.

[1] Тургенев и его современники. Л., 1977, с. 171.
[2] В. Брюсов. Дневники, с. 90.
[3] Вл. Соловьев. Собрание сочинений, т. 8. СПб, 1903, с. 111.

Центральное место в сборнике занимает повесть «Последние страницы из дневника женщины», написанная от первого лица, от лица героини, Натали (как ее называют друзья), современной женщины, представительницы московского «большого света». События происходят в чрезвычайно сжатый срок (один месяц) и знаменуются двумя смертями—гибелью мужа Натали и самоубийством ее любовника. Наибольший интерес вызвал образ героини повести, выписанный оригинально, наделенный своеобразными чертами—ироническим складом ума, стремлением к свободе чувств, жаждой красоты и счастья.

«Где есть деньги, там всегда появляются разные темные личности»,—пишет в дневнике Натали. «Темными личностями» можно назвать все общество, в котором она живет. Это и «маман», калечившая детей своим воспитанием, и дядюшка, пользующийся практической неприспособленностью племянницы, чтобы урвать себе кусок из наследства, и муж, человек крайне правых убеждений, о котором нечего вспомнить, кроме того, что жизнь с ним—это годы «вынужденного разврата». Деньги разрушают самые дорогие человеку родственные связи и самый основной элемент общества—семью. У героини не было ни детства, ни юности, была только планомерная подготовка к «ловле житейского благополучия». Пафос негодования на ханжество, алчность роднит брюсовскую Натали с героиней Достоевского Настасьей Филипповной.

Уже дореволюционная критика указывала на необыкновенную эрудицию Натали, странную при ее специфически ориентированном воспитании. Она так же «умопомрачительно широко образованна», как и автор книги. Брюсова укоряли за то, что тот смотрит на все как бы «чужими глазами, видит только то, что вычитал из любимых писателей»[1]. Рецензент верно отметил «книжность» брюсовской прозы, не видя ее преднамеренности. Но именно преднамеренная игра пушкинскими реминисценциями в данном случае крайне важна.

«В деньгах есть сила»,—пишет Наталья. «Усните здесь сном силы»,—произносит пушкинский Скупой рыцарь, всы-

[1] См.: Дий Одинокий. Из записной книжки. Московский листок, 1913, № 109, 13 мая, с. 4.

пая деньги в сундук. «Войско, мне подвластное»,—так смотрит на деньги наша героиня, «Могу взирать на все, что подвластно»—у Пушкина. Подобно барону-рыцарю, Наталья испытывает прилив «гордости» и «самоуверенности» и т. д. Впрямую образ скупца появляется в ее дневниках позже: «Я не таю своей красоты, как скупец, как скряга». То, что эти слова оказались в одном ряду—следствие внутреннего спора в сознании Натали с неприятной для нее стороной пушкинского образа. Деньги сами по себе не страшны, у Натали достаточно самоиронии, и ее они не портят. Скорее есть в самом человеке, живущем в обществе, где деньги играют важную роль, что-то такое, что позволяет деньгам взять верх над ним и исказить его человеческий облик. Это «что-то»—содержание личности, «внутренний человек», которого исследует Брюсов в своем сборнике.

Натали как современная женщина хочет найти свое место в жизни, но у нее не возникает мыслей о реализации своих возможностей в общественной сфере, она ищет только свободу чувств, временами впадая в известные крайности. Язык ее размышлений насыщен литературными образами и сравнениями, ее любимые авторы Пушкин и Тютчев, она хорошо знает живопись, тонко чувствует природу. Героиня «Последних страниц из дневника женщины» несколько раз возвращается к мысли, что мужчинам, добивающимся ее руки, нет дела до ее души. Ни сочувствия к ней, ни участия, ни желания узнать ее горести или радости—ничего этого нет. Получается парадокс: любящий как бы «не слышит» того, кого любит, любящий человек—глухонемой. Символическое выражение этой мысли—психодрама «Путник», где герой, выслушивающий рассказ девушки о мечтах и любви—действительно немой.

Испытание человека «свободой любви» ведет свое начало с пушкинских «Цыган». В словах Натали «Я хочу любить того, кто мне понравится и кому я понравлюсь», есть отсвет пушкинского мотива «кто сердцу юной девы скажет Люби одно, не изменись». В требовании любовного «права» Модест повторяет Алеко: «Я, не споря, От прав моих не откажусь». Белинский назвал страсть Алеко «эгоизмом любви»[1]. «Вина» Алеко волновала и Достоевского, и Вяч. Иванова. Это подтверждает, что Брюсов строил свою концепцию, опираясь на литературную традицию, преобразуя ее для решения своих вопросов.

Отношения Натали к Модесту проходят как бы две ста-

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 386.

дии. На первой есть только ощущение «возможности ее любви к нему». Даже в этом «настоящем герое»[1] должно быть еще «что-то», без чего их «поединок» не может увенчаться его победой. Пока Модест ведет себя как чисто романтический герой, т. е. человек, для которого «мир замещен любовью», да еще с «правами» на любимого человека, она не может относиться к нему без иронии. Первый этап их отношений и кончается тем, что Натали «освобождается» от Модеста, разрушая его «утопию любви». Модест плачет и тем полностью развенчивает себя. Но все же Натали чувствует в нем большую внутреннюю силу. «Он человек слишком сильный, слишком многогранный, чтобы в любви видеть весь смысл жизни»—вот что важно для нее. Ирония исчезает, когда Модест «очень серьезно» формулирует свое жизненное кредо: «Современный человек... должен все уметь делать: писать стихи и управлять электрической машиной, играть на сцене и убивать».

По масштабу личности, богатству и разнообразию запросов, свободе и независимости от суждений и правил буржуазного общества Модест достоин «новой женщины». Но она признает это только тогда, когда ей станет ясен весь смысл того, что он сделал. Центральным событием повести—и для Натали (резко меняющей отношение к Модесту), и для читателей, возмущавшихся безнравственностью обоих главных героев,— является преднамеренное убийство Модестом мужа Натали.

Публика, как видно по критике, судила произведения Брюсова с точки зрения «бывает ли такое в жизни» и в соответствии со своим ходом мысли искала разгадки в криминалистике, в параллелях (например, с делом Тарновской). Но брюсовский рассказ прежде всего явление литературы, а в ней такое не только «бывает», но и поставлено как проблема в совершенно определенном социально значимом аспекте таким писателем, как Достоевский.

Как известно, в основе поступка Раскольникова лежало возмущение существующей социальной несправедливостью, желание «взять просто-напросто все за хвост и стряхнуть к черту». Отсюда возникает проблема убийства. «Я... я захотел осмелиться, и убил». «... И не деньги, главное, нужны мне были. Мне другое надо было узнать..., вошь ли я, как все, или человек. Смогу ли я преступить или не смогу?» Как и Раскольников, «глядит в наполеоны» и Модест. «Я думал, что моя ду-

[1] А. Басаргин, А. И. Введенский. Мотивы текущей беллетристики. Московские ведомости, 1911, 15 января, с. 3.

ша выдержит испытание, что она—иная, чем у других»,— признается он Натали. Слова, в которых она оправдывает поступок Модеста, проявляют волновавшую Брюсова социально-политическую направленность рассказа и тот проблемный контекст, в котором его следует рассматривать. «Я убеждена, что Модест—одна из замечательнейших личностей нашего времени. Он—прообраз тех людей, которые будут жить в будущих веках и соединять в себе утонченность поздней культуры с силой воли и решимостью первобытного человека».

Брюсов был убежден, что социализм победит, но считал, что в действительную революцию нельзя вступать человеком, не преображенным культурой. Предполагаемый им выход— скрестить мудрость старой культуры с жизненной силой «гунна», в скрещении и получится человек «возрождения», «новых форм жизни». Вот тот «истинный übermench» о котором говорит Брюсов устами своей героини.

Оправдание убийства Натали противопоставлено реакции Сони на преступление Раскольникова. Но Брюсов отходит от психологических решений Достоевского. В чем сущность этой полемики?

В спор с Достоевским Брюсов вступил не первым. Значительно раньше аналогичная ситуация и ее антидостоевское решение отразились в романе Ф. Сологуба «Тяжелые сны». Его герой Логин убивает директора гимназии, в котором для него сконцентрировалась «злая пошлость мира сущего». Логин тоже оправдан любимой женщиной, которая и объясняет смысл совершенного: «Ты убил прошлое... теперь мы будем ковать будущее». По мнению Е. Стариковой, «раскольниковско-карамазовская сюжетная схема воспроизводится почти буквально»[1].

Герой Брюсова все же ближе к Раскольникову, чем к Логину. Последний как раз не сомневается в своем поступке, им руководили не принципы, а порыв, ненависть к пошлости жизни, и потому он легко соглашается с доводами Анны, успокаивающей его «совесть».—«Надо ли мне признаться перед людьми?»—«Нет... Свое дерзновение мы понесем сами. Зачем тебе цепи каторжника? Вот у тебя есть сладкая ноша—я: возьми, неси меня»[2]. Для Модеста и Раскольникова преступление—шаг обдуманный, оба они испытуют себя как сильную

[1] Е. Старикова. Реализм и символизм. В кн.: Развитие реализма в русской литературе, т. 3. М., 1974, с. 185.

[2] Там же, 186.

личность, и оба после совершенного шага испытывают сильнейшие угрызения совести.

Знаменательно, что из символистов первыми выступили против упрощенно понятого Достоевского писатели, наименее восприимчивые к доводам «от религии»,—Сологуб и Брюсов. Созданные ими образы— это действительно «прямая публицистическая агитация» за революционное действие во имя будущего, а не проповедь аморализма. Высокий нравственный смысл предупреждений Достоевского не игнорировался, а трансформировался в творчестве Брюсова, например, в требовании совмещения революционной активности с высоким культурным уровнем личности. Отсюда проистекает брюсовский пафос исследования «внутреннего человека» и его ирония по отношению к «неготовым» революционерам. Таков Володя, «бывший революционер», который при ближайшем рассмотрении оказался эгоистом, а по Брюсову собственность на «любовь» оборачивается «собственностью на свободу»; он не вернулся к революционной работе не потому, что он «пленник любви», а потому, что борьба ему на самом деле безразлична.

Именно потому, что Брюсов разделяет требование Достоевского о глубокой морально-этической ответственности человека, ставящего своей задачей революционное преобразование общества, он ищет в истории такую мировоззренческую систему, которая могла бы противостоять идеологии «нового христианства». Он находит ее в Возрождении, эпохе, породившей гуманизм, но и способной отнестись «эстетически» даже к преступлению. С аппеляцией к Возрождению связана особая функция Натали в «Последних страницах из дневника женщины». Она выступает в роли нравственного судьи, становится не хранительницей, а возмутительницей традиционной морали.

Натали оправдывает Модеста и в этом оправдании опирается на комплекс представлений о Ренессансе и хорошо известные типы эпохи Возрождения. Возмущенная решением суда, она напоминает читателю эти другие времена: «Никто не склонен считать позволительным для человека наших дней то, что нас пленяет в Бенвенуто Челлини или Караваджо». С расчетом на ассоциации с образами художников Возрождения и особенного к ним отношения сказана Натали и следующая фраза: «Я убеждена, что Модест—великий художник и что **при других условиях жизни**[1] его имя было бы вписано в золотую книгу человечества и всеми повторялось бы с

[1] Выделено мной — Э. Д.

трепетом восхищения».

Важно подчеркнуть, что Брюсов, сравнивая современного человека с героями ренессансной культуры, менее всего заинтересован в замене этики эстетикой. Вопрос ставится им о новой системе ценностей, в том числе и ценностей этических. Старая система, подчиненная охране буржуазного правопорядка, безразличная к внутреннему миру личности и к художнику, всегда разрушающему ограничения, налагаемые прагматическим миром на человека, считал Брюсов, должна быть заменена более емкой и более одухотворенной.

С очередным преобразованием, новым разворотом темы «эгоиста» в любви знакомит нас рассказ «Только утро любви хорошо». Название взято из стихотворения Надсона. В устах Брюсова, уже давно отошедшего от юношеского преклонения перед стихами этого поэта, цитата из них могла звучать только иронически. Можно сразу предположить, что рассказ будет построен на каком-то приеме, подрывающем сентиментальные ассоциации «утра любви».

Брюсов дает своему герою имя Александр Сергеевич Вяземский, скомбинировав имя и отчество автора «Цыган» и фамилию его ближайшего друга, давшего на них одну из лучших по тому времени рецензий, и рассказывает о не совсем обычных отношениях этого героя с молодой девушкой.

Действие происходит «в наши дни» (упоминаются стихи Бальмонта и Валерия Брюсова). Молодой, но не совсем неопытный в делах любви, студент-первокурсник Константин знакомится со столь же юной девушкой Валей и разыгрывает романтическую любовь со всеми ее страстями. Девушка вскоре признается, что тоже его любит, но позволяет ему не больше, чем целовать пальчики. Случайно выясняется, что у Константина есть соперник, Александр Сергеевич Вяземский; отношения их едва не доходят до дуэли, но пыл юноши быстро гаснет. Потому же многообещающее «утро любви» кончилось для студента так печально? Он—«эгоист». Столкнувшись с тем, что у Вали он не один, молодой человек сразу забывает «все свои отвлеченные рассуждения о свободе любви, которые обычно развивал в среде товарищей».

Последующие произведения сборника тематически связаны между собой, как бы продолжают и дополняют друг друга. Центральное место в них занимает чувство любви, исследуемое Брюсовым на максимуме человеческой страсти. Брюсов создает ситуацию, замкнутую в сфере чувств; в таком случае у нее нет выхода, кроме трагического.

Уже немолодая, знакомая со «свободной любовью» актриса Мари не знает, как ответить на страстную любовь молодого, застенчивого юноши Володи («Ее решение»). Если Мари ответит на любовь, то скоро Володя узнает «весь ужас разочарования», если откажет, «чтобы сохранить его мечту навек невоплощенной»,—он не станет жить. Ее решение—отказ. Юноша стреляется.

Другой вариант «ее решения» дан в рассказе «Через пятнадцать лет». Корецкий много лет любит Анну Нерягину, прожившую бурную жизнь, пережившую драматический роман с итальянцем, а теперь живущую в Москве тихо и добропорядочно. Но вот из газет стало известно, что тот самый итальянец умер, и Корецкий решает добиться того, чего ждал пятнадцать лет. Их встречи превращаются в мучительный поединок мужчины и женщины. Анна уступает, а Корецкому достается «вся тяжесть разочарования». Героиня кончает жизнь самоубийством—«ее решение» также трагично.

Брюсов сумел наглядно показать в сборнике, что если весь мир замещается любовью, то человек выпадает из времени, из жизни. В психодраме «Путник» эта мысль доведена до полной обнаженности: с нарастанием страсти у девушки уходит жизнь из Путника, когда она бросается к нему, он уже мертв. Если весь смысл жизни в любви, то человеку («путнику» в сей жизни), образно говоря, «некуда идти».

В эту же экстремальную ситуацию испытания чувством Брюсов ставит художника Рудакова, героя рассказа «Пустоцвет». Обращение к архивным вариантам указывает, что писатель намеревался назвать рассказ «Три сеанса», но позднее изменил его на «Пустоцвет», вкладывая в это слово какие-то дополнительные нюансы. В Рудакова влюблена некая барышня, Ира, но художник ее не знает и не может сразу полюбить. В Ире борются чувства любви и оскорбленной женщины. Она решает убить художника, вызывает его за город, но во время прогулки передумывает, рассказывает ему, на что она была готова. Вскоре Рудаков узнает, что она застрелилась. Вначале он ошеломлен, но быстро успокаивается, найдя приемлемую формулу самооправдания. «Это поколение самоубийц,—говорит он себе.—Я здесь ни при чем. Не будь меня, она влюбилась бы в соседа... Люди без стержня, растения без корней, пустоцвет, который не может принести плода».

Барышня пришла к человеку, воплощавшему для нее суть искусства, и кто, как не художник, мог ей помочь? Но образ художника в рассказе явно снижен. Он изъясняется деревянным языком, потому что ему не «равно близки и понятны» другие искусства, поэзия ему чужда. Его псевдоонегинские сентенции вызывают насмешку у героини. Она удивляется, откуда же он черпает вдохновение, если его душа пуста.

С поэтических высот «вдохновения» он спускает разговор на уровень обычной, заземленной действительности. «Мое дело уметь рисовать... А уметь жить—это уже дело других». Рядом с ним мятущаяся, эстетически развитая девушка кажется существом неуравновешенным. Героиня «Пустоцвета» вовсе не свела все к любви, она полюбила душу художника по его творениям и верит, что «красками словно снимает покров с души и обнажает ее». В рассказе «Пустоцвет» важны два аспекта. Оба они затрагивают связь искусства с действительностью. Первый из них связан с образом художника Рудакова—если искусство замыкается на внутрихудожественных задачах, оно теряет человека. Второй аспект связан с анализом роли искусства в формировании новой личности. Ира не могла «влюбиться в другого, соседа» (как думал Рудаков), она обречена на любовь к человеку творческому. И если она не докричалась до художника, человека своего круга, то кто же вообще может ее услышать. Она оказалась вне жизни раньше, чем разрядила в себя револьвер.

Таким образом, Брюсов вплотную подошел к проблеме непосредственной связи искусства с действительностью, и разрешается она в двух планах: в исследовании необходимого внутреннего содержания личности, способной, не теряя духовности, полноты внутреннего мира, действовать при существующем порядке вещей, и в поиске цели, которая могла бы наполнить каким-то общим, непреходящим смыслом человеческую жизнь.

Самым строгим ценителем собственной прозы был сам Брюсов, он видел сильные и слабые стороны созданных им рассказов и повестей, отбирал при переиздании лучшие, завершенные в идейном и художественном отношении произведения. Только его высокой требовательностью к себе объясняется такое большое количество—более ста—неопубликованных прозаических произведений, оставшихся в его архиве. В русской прозе XX века Брюсов, несомненно, сумел занять особое место.

С. Д. ТИТАРЕНКО

ВЕНОК СОНЕТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА («СВЕТОЧ МЫСЛИ»)

Но и мечта покорна праху: ей
Приходится носить одежду праха.
Постичь ее вне формы мы не можем.

В. Я. Брюсов. Вступление к поэме «Атлантида».

Обладая удивительным поэтическим универсализмом, В. Я. Брюсов не обошел в своем творчестве и сложнейшей формы венка сонетов,—явления довольно редкого в русской поэзии первых десятилетий XX века, несмотря на обращение к венку известных мастеров сонета, таких, как Вяч. Иванов, М. Волошин, К. Бальмонт и некоторые другие поэты[1]. На фоне произведений «венкового» типа, созданных современниками Брюсова и поэтами последующих поколений, «Светоч мысли» Брюсова воспринимается как своего рода поэтический образец, художественное явление, позволяющее «прояснить» некоторые неразработанные проблемы теории венка сонетов. Кроме того, он закономерен для исканий поэта и позволяет выявить сущность его историософской концепции.

Действительно, «Светоч мысли» можно назвать поэтически выраженной историософией В. Я. Брюсова, определенным итогом постижения им идеи развития всемирной истории и культуры. Эта идея в различных своих ипостасях проходит через все творчество поэта и реализуется в произведениях разных жанров[2]. Но стремление к выработке синтетической обобщающей концепции нашло отражение только в нескольких работах: среди них можно назвать написанные почти параллельно «Учители учителей» (1917) и венок сонетов «Светоч мысли» (1918). Если в первой из них Брюсов

[1] Библиографию венков сонетов в русской и советской поэзии, составленную В. П. Тюкиным, см. в кн.: Проблемы теории стиха. — Л., Наука, 1984, с. 208—215.

[2] См. об этом подробнее: П. Н. Берков. Проблемы истории мировой культуры в литературно-художественном и научном творчестве Валерия Брюсова.—Брюсовские чтения 1962 года; А. А. Галустов. Брюсов и некоторые вопросы истории древнего мира.—Там же; В. И. Швыряев. Концепция истории в творчестве В. Брюсова.—Вестник МГУ, 1975, № 2 и др.

создает обобщенную картину истории человечества на основе принципов научного исторического анализа, то в «Светоче мысли» он подходит к истолкованию проблемы развития и крушения цивилизаций языком поэзии, используя метод, определенный им самим в объяснительной записке к работе «Учители учителей» как метод «интуиции и дивинации» (VII, с. 486). Поскольку «Светоч мысли»—венок сонетов, то здесь оказывается значимой не только поэтическая идея, но и самая форма, рождающая идею или постигающая ее через определенное художественное единство. Художественная идея, по мнению, например, Ю. М. Лотмана, «реализует себя через «сцепление»—структуру—и не существует вне ее», «идея художника реализуется в его модели действительности»[1].

В поэзии, как известно, Брюсов видел специфическое средство познания, способность к высшим формам синтеза, не случайно его тяготение к синтетическим единствам: сборнику, циклу, наконец, венку сонетов, позволяющим выявить самые глубинные, скрытые от обыденного взора связи бытия. Стремление поэта к органическому воплощению идеи круговорота истории в образах поэзии вело к поиску художественной формы, которая смогла бы сконцентрировать «идею обобщения и философского истолкования итогов многочисленных археологических, энтографических, географических и исторических разысканий и конкретных данных, накопленных мировой наукой...», как ее определяет, например, П. Н. Берков[2]. Причем, говоря о поиске поэтом формы для волновавшей его идеи, необходимо помнить, что он всегда отстаивал принцип становления содержания в процессе создания художественной формы. «Вряд ли можно,—писал он,—к данному содержанию подобрать вполне адекватную поэтическую форму» (VI, с. 381). С этой точки зрения, венок сонетов у Брюсова—не механическая конструкция из сонетов, как ее иногда расценивают, а форма, рождающая определенное содержание и обусловленная им.

Путь к совершенству венка сонетов (а «Светоч мысли» получил высокую оценку со стороны историков и теоретиков литературы)—это кропотливая подготовительная работа, в процессе которой укрупнялась идея и шлифовалась форма

[1] Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 37.

[2] П. Н. Берков. Проблемы истории мировой культуры в литературно-художественном и научном творчестве Валерия Брюсова, с. 44.

сонета. Не случайно раннее творчество В. Я. Брюсова не дает нам законченных венков сонетов. Замыслы венков возникали у поэта на протяжении всего творчества, они относятся, например, к 1898, 1912, 1915 годам, не считая двух законченных венков сонетов, какими стали «Роковой ряд» (1916) и «Светоч мысли». Это свидетельствует о том, что интерес Брюсова к конструкции венка сонетов не был случайным. Два завершенных венка синтезировали характерные для творчества поэта линии: любовно-эротическую («Роковой ряд») и научно-историческую («Светоч мысли»). Если мы обратимся к творчеству поэта, то обнаружим, что замыслы венков сонетов чаще всего возникают у него в русле исторических увлечений. Так, например, в период создания сонетов, составивших впоследствии цикл «Любимцы веков» и воплотивших идею «личность выше мира»[1], у Брюсова возникает замысел венка, который привел к созданию единственного сонета «Тени прошлого». «Виденья полусонные» и «дней, и слов, и лиц», упоминающиеся здесь, могли бы воплотиться в форме сонетов венка. Но, видимо, Брюсов еще не овладел законами новой, почти не апробированной в русской поэзии формой, если не считать перевода Ф. Е. Коршем венка сонетов словенского поэта Ф. Прешерна, который Брюсов хорошо знал. Он сам собирался перевести венок сонетов Ф. Прешерна, о чем, например, свидетельствует И. С. Поступальский[2].

Венок сонетов требует понимания сонета как диалектической художественной формы, к чему пришел поэт в процессе непрерывного творческого поиска. Он осознал диалектику как закон этой поэтической формы познания мира[3]. Венок сонетов—это попытка максимально полного использования диалектики этой поэтической формы. И если в период символистских увлечений Брюсов, как и символисты, видел в «обработанной форме могучее средство воздействовать на читателя» (VI, с. 471), то, преодолевая символизм, он сближал основную функцию сонета—функцию синтеза противо-

[1] См. содержательный анализ цикла «Любимцы веков» В. Я. Брюсова в кн.: В. Н. Благонравов. В. Я. Брюсов — мастер русского сонета. — Самарканд, 1985, с. 39-53.

[2] И. С. Поступальский. Об одном неосуществленном плане Валерия Брюсова.—Брюсовские чтения 1966 года, с. 606—611.

[3] Взгляды Брюсова на сонет стали предметом содержательного анализа в работах К. С. Герасимова. См.: К. С. Герасимов. Сонет в творческом наследии В. Брюсова.—В кн.: В. Брюсов.Проблемы мастерства. — Ставрополь, 1983, с. 34—62; Он же. «Сонет о поэте» В. Брюсова. — Брюсовские чтения 1983 года, с. 80—91.

речий с основным методом научной поэзии: «методом интуитивного синтеза». То есть в русле теории Брюсова сонет был формой искусства, выполняющей гносеологическую функцию на основе синтеза противоречий. Идея синтеза—конструктивный момент формирования содержания сонета. Брюсов, как известно, «свел» идею сонета к логической схеме: «первая кватрина—вводит основную мысль; вторая кватрина развивает ее; первая терцина—противополагает основной мысли новую; вторая терцина дает синтез обеих мыслей» (III, 542)[1].

Венок сонетов часто трактуют как механическую конструкцию из сонетов, иногда—как формальный цикл, состоящий из сонетов[2]. Но содержание венка сонетов несводимо к сумме смыслов отдельных сонетов. Венок сонетов—художественное целое, обладающее своей семантикой. Так, особой семантикой обладает уже самая его конструкция. «В венке сонетов,—пишет И. Бехер,—находит наиболее непосредственное выражение архитектонический момент, который подчиняет себе все другие поэтические элементы»[3].

Иначе говоря, структура венка сонетов «смыслоносна». Ее содержательность—результат взаимодействия составляющих частей. Антиномичность октавы (т. е. развитие через тезу к антитезе) завершается синтезом в секстете каждого отдельного сонета. Последняя строка—«сонетный ключ»—в каждом сонете синтезирует основную мысль и логически выступает посылкой в первой строке каждого сонета венка. Повторение на новом уровне через систему противопоставлений и сопоставлений смыслов ведет к новому синтезу и т. д.

[1] Постижение диалектики сонета проходило у Брюсова, возможно, не без влияния теории сонета, изложенной А. Шлегелем в Берлинском курсе лекций 1801—1804 гг. В частности, о диалектическом развитии мысли в структуре сонета Шлегель писал, что «есть правило, что последний терцет концентрирует в себе все, предыдущий терцет в большей части должен применяться при подготовке в решающем выводе, а катрены содержат изложение часто в перечислении аналогичных мыслей, иногда в изложении противоположностей».—Schlegel A. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. — Aeilber., 1884, s. 213.

[2] «Нередки в лирике,—считает М. Н. Дарвин,—и такие циклы, которые строятся по «формальным» стиховым признакам. Например, венки сонетов («Роковой ряд» В. Брюсова).—См.: Литературная учеба, 1985, с. 2, 228.

[3] И. Бехер. Философия сонета, или Малое наставление по сонету.—В его кн.: О литературе и искусстве. М.: Худож. лит-ра, 1981, с. 432.

То есть содержание венка сонетов—не сумма синтезов, а результат их взаимодействия. Взаимодействие синтезов (их интегративность) или **синтез синтезов**—суть конструкции «идеального» венка сонетов, подвергающегося коррекции в творчестве каждого отдельного поэта, хотя это и не исключает случаев создания венка по «формальным» признакам.

Сонеты, входящие в венок, утрачивают самостоятельность в отличие от сонетов, входящих в любое циклическое образование, и становятся составными частями целого. Целое—(его «концентрат»—магистрал) определяет развитие идеи, характер элементов формы (метра, ритма, рифмы, интонации и пр.). Венок создается от замысла целого (через магистрал, который должен предшествовать венку)[1], поэтому движение познания идет от целого к части (так называемый метод восхождения от абстрактного к конкретному) и наоборот: части—отдельные сонеты—определяют смысл целого и конкретизируют его через систему поэтических образов.

Венок сонетов органичен для поэзии В. Я. Брюсова, который, например, в статье «Синтетика поэзии» писал: «Произведение поэзии есть синтетическое суждение или ряд синтетических суждений; и такой же синтез есть каждый поэтический образ» (VI, с. 560). Отсюда, цель поэзии, согласно теории Брюсова,—поиск новой истины «через связь синтетических представлений» (VI, с. 562).

Идея «Светоча мысли»—идея катастрофичности, парадоксальности человеческого Бытия, преодолеваемого движением Разума. Само заглавие венка «Светоч мысли» есть синтетический образ. Его можно считать концептуальным ядром венка сонетов, материализацией его идеи или в определенном смысле символом, подобно символу Прометея, если понимать символ как бесконечно порождающую модель[2]. Смысл этого образа постигается и созидается каждым отдельным сонетом и венком как художественным единством. Каждый сонет дает инвариант смысла этого образа: «Слово», «Мысль», «свет», «тайна», «зов истины», «живой завет», «мощь разума», «зов потаенный», «святая цель», «таинства природы», «великая цель», «ученье братства», «вещий звон», «ветр тайн»,

[1] См. о законах архитектоники венка сонетов: Л. Тимофеев. Венок сонетов.—Литературная учеба, 1985, № 1, с. 98—101.

[2] См. теорию символа, изложенную А. Ф. Лосевым в его кн.: Проблема символа и реалистическое искусство.—М., 1976.

«знанье», «высшая сфера». Это далеко не полный перечень ключевых образов, связующих целое и образующих смысл того, что в философии называют культурной традицией. Разум, культура, мысль у Брюсова—это мера обретения утрачиваемой человечеством гармонии по мере развития цивилизации и прогресса, здесь, как и у французских поэтов рубежа XIX и XX веков, на которых ориентировался Брюсов (Бодлер, Рембо и др.),—«культура занимает место веры»[1]. Венок сонетов «Светоч мысли» был создан Брюсовым в эпоху бурных споров о судьбе цивилизации, в период распространения в западной философии точек зрения на новую цивилизацию, как на клонящуюся к своему упадку.

В структуре венка культура мыслится Брюсовым средством преодоления катастрофичности человеческого существования, определяемой антиномией «природно-космического» и «социально-исторического» бытия, которые—суть две ипостаси единой расколовшейся сущности. На этот противоречивый «онтологический статус» человечества указывает, например, Ю. Н. Давыдов при философском рассмотрении проблемы традиции мировой культуры. «Человеческое бытие,—пишет он,—по сути своей парадоксально, исполнено глубочайших диалектических противоречий, вновь и вновь «избываемых» в культурном творчестве, на путях творческого стремления к синтезу, порыва к универсальной гармонии, к той самой мере (вспомним Благо античных мыслителей), в которой воплощено единство истины, добра и красоты...»[2]

Так, уже первый сонет венка—«Атлантида» намечает тему обретения «меры всех вещей»—Слова как олицетворения Разума мироздания, противопоставленного «хаосу стихийных сил» «природнокосмического» бытия:

Над буйным хаосом стихийных сил
Зажглось издревле Слово в человеке:
Твердь оживили имена светил,
Злак разошелся с тварью, с сушей—реки.

Врубаясь в мир, ведя везде просеки,
Под свист пращи, под визги первых пил,
Охотник, плужник, пастырь, кто чем был,—
Вскрывали части тайны в каждом веке.

Впервые светоч из священных слов
Зажгли Лемуры, хмурые гиганты;
Его до неба вознесли Атланты.

---

[1] О философской направленности французской поэзии конца XIX-начала XX вв. см.: С.К. Великовский. Философия приема.-Вопросы литературы, 1983, №3, с.129.

[2] Ю. Н. Давыдов. Культура—природа—традиция.—В кн.: Традиция в истории культуры. М., 1978, с. 55.

Он заблистал для будущих веков,
И с той поры все пламенней, все шире
Сияла людям Мысль, как свет в эфире.

«Слово»—«светоч из священных слов» воплотило в себе как бы универсальную истину предназначения человечества. Поэтому сверхзадача венка сонетов у Брюсова—гносеологическая: процессуальное, диалектическое постижение (познание) истины в ее непреложном смысле. Последняя строка первого сонета («Сияла людям Мысль, как свет в эфире») служит логической посылкой второго сонета—«Халдея». Сонет демонстрирует противоречивую сущность развития человечества и цивилизации—диалектику преходящего (конкретно-исторического бытия) и непреходящего (объективно-идеального бытия).

За счет постижения бытия конкретной эпохи и цивилизации в каждом сонете демонстрируется как бы новый виток развития человеческого бытия, в пределах которого осуществляется синтез обретенной и обретаемой Истины: I. Атлантида, II. Халдея, III. Египет, IV. Эллада, V. Эллинизм и Рим, VI. Римская империя, VII. Переселение народов, VIII. Средние века, IX. Возрождение, X. Реформация, XI. Революция, XII. Наполеон, XIII. Девятнадцатый век, XIV. Мировая война XX века. Диалектика формы сонета и венка сонетов ведет к синтезу образного и логического. Например, большую роль в культурной традиции Брюсов отводил полумифической Атлантиде, считая ее «пракультурой». «Оттуда,—писал поэт в работе «Учители учителей»,—развивался на земле свет науки, откровения религии, начатки художества», «все это развивается в различных странах, под различными новыми веяниями, но, исходя от толчка, когда-то данного Атлантидой» (VII, с. 433-434). В венке сонетов образ Атлантиды был важен для поэтического истолкования «начала начал», «точки отсчета» в движении человечества, он был важен и в логическом движении темы в венке сонетов, и в структуре отдельных сонетов для осуществления синтеза:

Сияла людям Мысль, как свет в эфире;
Ее лучи лились чрез океан—
Из Атлантиды в души разных стран;
Так луч зенита отражен в надире!
(II. Халдея)

Исканьем тайн дух человека жил,
И он сберег Атлантов древних тайны,
В стране, где, просверлив песок бескрайний,
Поит пустыню многоводный Нил.
(III. Египет)

Принцип повторности, возврата к обретенному и новому

синтезу—характерная особенность венка сонетов «Светоч мысли» Брюсова, где повторяются трижды строки магистрала и многократно рифмы и созвучия. Все это ведет в структуре венка к постижению идеи единства истории, идеи преемственности в развитии человечества, причем, преемственность осуществляется как желание «связать» распавшуюся «связь времен».

Необходимо отметить, что содержание каждого сонета—своеобразное философское отрицание отрицания. Последовательно отрицается преходящее, сохраняется лишь то, что составляет «непрерывность в прерывном». Этому соответствует диалектическая структура сонета, дающая, как правило, в первом катрене—тезу основной мысли или образа, постигаемых через конкретное бытие эпохи или цивилизации во втором катрене (развитие тезы или антитеза). Первый терцет намечает обобщение и ведет к новому синтезу образного и логического во втором терцете.

«Триадность» композиции сонета в результате многократного «проигрывания» в венке Брюсова способствует выявлению сущностного смысла предназначенья человечества, воплощенного в образе «светоча мысли». В этом контексте переход синтетического обобщения последней строки предыдущего сонета в первую строку последующего (новую тезу) является как бы перепроверкой итога. Повторность как возвращение к освоенному позволяет безгранично расширить область познания.

«Триадность» формы сонета способствует формированию особого типа ритма: ритм—ожидание—убыстрение. Сонеты венка, сплетающиеся в звенья, дают многомерную картину движения истории. Последний сонет венка—«Мировая война XX века» через синтетическое обобщение о будущем торжестве Мысли возвращается к первой строке венка:

Пройдут бессильно ужасы и эти,
И мысль взлетит размахом мощных крыл
Над буйным хаосом стихийных сил!

Возвращение к исходной мысли обусловлено стремлением сделать итоговое обобщение—синтез синтезов постигнутого. Эту функцию и выполняет магистрал—последний пятнадцатый сонет «Заключение», состоящий из ключевых строк всех сонетов:

Над буйным хаосом стихийных сил
Сияла людям Мысль, как свет в эфире.
Исканьем тайн дух человека жил,
Мощь разума распространялась в мире.
Прекрасен, светел, венчан, златокрыл

Он встал, как царь в торжественной порфире.
Хоть иногда лампады рок гасил,
Дух знанья жил, скрыт в дивном эликсире.
Во все века жила, затаена
Надежда—вскрыть все таинства природы,
К великой цели двигались народы.

Шумя, Европу обняла война...
Все ж топот армий, громы артиллерий
Не заглушат стремленья к высшей сфере.

Венок сонетов как высокохудожественная форма или как ее можно обозначить—«сверхжанр» ведет к постижению идеи каждым элементом своего гармонического целого. Так, рифма здесь, повторяясь многократно и «переливаясь» из сонета в сонет (последняя рифма предыдущего сонета повторяется как эхо в последующем сонете, вызывая рифмы катренов и т. д.), способствует воплощению идеи преемственности в развитии культурной традиции. Размер сонетов—пятистопный ямб подчеркивает величественную и драматическую поступь истории. Стройности и четкости развития мысли способствует и синтаксическая структура сонетов. Как правило, у всех сонетов венка (за единичными исключениями) их тематическое движение соответствует синтаксической структуре: 4+4+3+3, иногда 4+4+6, (2+2)+4+3+3 и нек. др. Синтаксис стиха ведет к делению сонета на равные, гармонически и структурно связанные (через рифму, размер, интонацию, ритм и пр.) сегменты текста. Все это в структуре венка сонетов «Светоч мысли» позволяет осуществить одну из заветных целей В. Я. Брюсова—«непосредственно от известных фактов сделать скачок, путем аналогий, к общеобязательному закону, не доказанному логически, но самоочевидному...»[1]

[1] В. Я. Брюсов. "Planetaria" (Предисловие).—В кн.: Лит. наследство. Т. 85, с. 239.

Д. А. ТУХАРЕЛИ
М. Д. ТУХАРЕЛИ

ОБ ОДНОЙ ЧАСТНОЙ ЧЕРТЕ ПОЭТИКИ В. Я. БРЮСОВА

В. Я. Брюсов являлся энциклопедически образованным человеком, владел языками, многими видами фоновых знаний, в том числе и страноведческими знаниями разных народов, работал в различных видах и жанрах литературы. Он стремился не просто рассказать об эпизодах истории народов, а воссоздать в произведениях дух каждой страны и времени. Историю культуры он рассматривал как постепенное накопление знаний, которые не должны теряться во тьме веков, а входить составной частью в культурный слой сегодняшнего дня.

Глубоко проникая в «тайный смысл мятушихся веков», В. Брюсов приступил к осуществлению грандиозных замыслов, созданию «Снов человечества», подобных «Легендам веков» В. Гюго, «Многообразным сияниям» Э. Верхарна, «Поэмам» Р. Гиля, а в прозе аналогичное начинание он попытался осуществить в «Фильмах веков». В произведениях этих циклов—исторических («Ассаргадон», «Данте», «Разоренный Киев» и др.), современных («В стенах», «Конь блед», «Слово толпе» и др.) реализовались поистине неисчерпаемые запасы сведений, его глубокие страноведческие знания, а современные произведения сделали его «первым русским поэтом-урбанистом».

Указанные познания нашли не только прямое отражение в исторических произведениях («Наполеон», «Огненный ангел» и др.), но они заметны в отдельных словесных художественных образах (СХО), попутных высказываниях, именах собственных, реалиях разных эпох, рассыпанных по всему творческому наследию. В статье мы обращаемся к рассмотрению одной частной черты поэтики В. Брюсова—его пристальному вниманию к СХО, в частности, к стилистическому приему (СП) аллюзии (А). Как А участвуют в воссоздании стилистического эффекта, увеличению или уточнению стилистической насыщенности отдельных образов, лирических стихотворений поэта, вот что интересует нас.

Общий культурный слой эпохи, в том числе его художественная, литературная и историческая составные, определяют наличие многих элементов литературных произведений поэта—языковых единиц (ЯЕ), тропов, СП, отдельных мотивов, черт литературных персонажей и др., новым же становится способ использования данных элементов, своеобразие их воссоздания в структурах литературных произведений[1]. Наличие феномена—общего культурного слоя эпохи—предопределяет особенности коммуникативной цепочки: позволяет писателям только намекать на некоторые явления, образы, события, но поскольку в «багаже памяти» художника и читателя подобные данные имеются, то они приплюсовываются к излагаемым в произведениях событиям, тогда данный образ обрастает т. н. «дополнительным смыслом». Из намеков, упоминаний, имен и реалий читатель воссоздает полнокровные картины, т. е. дополняет семантику образов художественного произведения (ХП) из своих ассоциативных и ситуативных знаний.

Среди элементов микропоэтики наше внимание СП А привлек не случайно. Это один из самых своеобразных, емких и действенных СХО. А широко наличествуют в ХП, имеются они и в произведениях В. Брюсова. Речь идет о намеке, косвенной цитате, аналогии, «упоминании, применении»[2].

В художественных текстах В. Брюсова аллюзия представлена тремя разновидностями:

а) именами собственными (АИС). Начнем с антропонимов. В стихотворении «Певцу Слова» (III, 86) дается представление о юной жене Игоря Святославича—Ярославне. По мнению В. Брюсова, в ее образе мудрый и безвестный автор «Слова» «слил многих женщин лики»: «Ты—Наташа, ты—и Лиза, и Татьяна ты» (II, 186). В ее облике предугаданы черты лучших женских образов русских писателей А. Пушкина, И. Тургенева, Л. Толстого. Эта дополнительная информация приплюсовывается к нашему представлению об образе Ярославны по «Слову». В цикле «Из прежде в теперь» (III, 103) примечательным является стихотворение «Грядущий гимн». Поэт утверждает, что в будущем «весь мир станет машинным», но из прошлого следует извлечь и кое-что немашинное: тогда грядущим поэтам можно будет «воспславить гимн о былом». Вот несколько сохраняемых реалий культуры: «Пал Илион, чтоб славить Гомеру! Распят Христос, чтобы Данту мечтать!» Таковы антропонимы, которые стали АИС. Подобных имен собственных множество у В. Брюсова—Иуда, Александр Великий, Наполеон и др., иногда они проявляются как А.

[1] М. Гаспаров. Семантический ореол метра.—Сб. Лингвистика и поэтика М., 1979, с. 282—308.

[2] А., Бабкин, В. Шендецов. Словарь иноязычных выражений и слов. М., 1981, т. 1 с. 69.

К разряду АИС относятся и часто встречаемые у поэта топонимы—географические названия—«дальняя Фула» (II, 106), «мечтаю, как Одиссей о Итаке» (II, 37); зоонимы—Пегас, вещая птица, конь блед (I, 142) и др.; космонимы—названия звезд, планет—луч Альтаира («Вечерний Пан», II, 116), «вещая звезда», Вифлеемская звезда («Звезда», I, 556), «Южный крест» (II, 43) и др.; ктематонимы—названия исторических событий, праздников, художественных произведений—из стихотворений времен войны с японцами—Верден, гул Цусимы, под Мукденом, «над Артуром царит бессменно Азраил» (I, 425) и др.; теонимы—имена богов, демонов, мифологических персонажей—Адам, Музы, Борей, Аквилон, Афродита и др. Все эти имена собственные в определенных условиях контекста могут обратиться в А. Будучи введенными в ХП с различными целями, они привносят в текст различные градации первоначальной семантической наполненности.

В стихотворении 1920 г. «Я вырастал в глухое время» поэт говорит о своем счастье, поскольку «им прожит торжественнейший день земли» (III, 400). Среди этапов подготовки Октября упоминаются 1905 год, «гроза войны жестокой»—империалистическая война 1914—1918 гг., смена Февраля Октябрем, но упоминаются Цусима и Верден, явления, способствующие потере престижа самодержавия и обусловившие победу Октября. В. Брюсов ничего не говорит о национальном позоре, просто упоминает Мукден и Цусиму. В стихотворении 1911 г. «К моей стране» высказывается надежда, что поражение в русско-японской войне способствовало пробуждению страны: «Но вдруг пронесся гул Цусимы, //Ты задрожала вся и мнимый// Мертвец был громом пробужден» (II, 80).

До Октября Цусима, Мукден часто встречаются в документах эпохи. Вспомним знаменитые строки К. Бальмонта: «Наш царь—Мукден, Наш царь—Цусима, Наш царь—кровавое пятно». Позднее в поэме о вожде упомянет эти города В. Маяковский в качестве символа поражения. Такова самая большая разновидность А в произведениях писателей, в том числе и В. Брюсова.

б) другая разновидность А в произведениях В. Брюсова—это аллюзинные реалии, словосочетания типа «грядущий хам», Медный всадник, блудный сын, Прекрасная Дама и др. Часто сказанное по конкретному поводу (например, «грядущие гунны») отрываются от породившей их почвы, начинает самостоятельную жизнь в общественно-литературном процессе эпохи, являясь средством характеристики фактов и людей. У самого В. Брюсова имеются словосочетания, которые в дальнейшем превратились в А: страна-вожатый («Россия», III, 47), «монгольский потоп» (там же), «базар вселенской суеты», «третьего Рима венец», в том числе и печально-знаменитые «грядущие гунны».

Нас интересуют аллюзивные реалии из произведений других авторов. Перечислим некоторые: «страшный суд» (II, 99), самая дальняя Фула» («Ultima Thule», II, 106), «третья стража» (т. е. самое глухое время ночи), «чаша испытаний» (II, 146), трубный зов (I, 271), вальтасаров пир (II, 140), спящая принцесса и другие. В стихотворении «Конь блед» (1903—1904) нарисован апокалиптический образ—конь, несущий на себе Смерть. Образ должен был напомнить людям о скором пришествии, приближении нелицеприятного суда. Такова общая семантическая основа аллюзивной реалии в культурном слое эпохи.

А как подобные А воспроизводятся В. Брюсовым? Как известно, Б. Савинков (В. Ропшин) написал два романа с апокалиптическими заглавиями—«Конь бледный» (1909) и «Конь вороной» (1923). Первое заглавие связывалось со снятием четвертой печати в Апокалипсисе: «И тогда Он снял четвертую печать, я слышал голос четвертого животного, говорящий: иди и смотри. И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя Смерть; и ад следовал за ним...»[1]. В произведении, несомненно, отразились пессимистические настроения, вызванные поражением первой русской революции и разоблачением политического предательства на самом высоком уровне партии эсеров. Еще раньше было написано стихотворение В. Брюсова «Конь блед». Даже не важно, знал ли Б. Ропшин предшествующие его роману произведения или нет, но стойкий интерес к библийским, апокалиптическим образам и мотивам—явление в этот период распространенное, а В. Ропшину, как и В. Брюсову, хотелось показать предначертанность и неотвратимость умонастроений эпохи.

Правда, аллюзивное заглавие дано В. Брюсовым в другом ключе. Считают, что оно лишено мистицизма, веры в божественное вмешательство (Б. Михайловский). Даже фантастика здесь явно условна: в бурном потоке современного города появляется апокалиптический всадник. На мгновение жизнь замирает, но «стремительный поток бытия сметает видение потустороннего мира, а прозрение остается уделом сумасшедшего, убежавшего из больницы, и проститутки».

[1] Откровение Иоанна Богослова (Апокалипсис), 6, 7—8.

Поэтому между подобными произведениями следует искать не прямые переклички (хотя подобное воздействие не исключается), а указание на общий в те годы интерес к евангельским мотивам. Более вероятно прямое воздействие стихотворения В. Брюсова на шедевр И. Бунина «Маленькое происшествие»: «...стройно правит чья-то рука его оркестром. Но вот дрогнула эта рука...»[1]

в) наконец, третья разновидность аллюзий в произведениях В. Брюсова локализуется в отзвуках цитат, ходовых речений, контаминациях и прочих «испорченных» цитатах (АЦ). В произведениях поэта указанный тип А занимает внушительное место. Так, упоминание о «грозе военной непогоды» в стихотворении «Пора!» является, несомненно, аллюзией на известную строку стихотворения «Мечта» поэта Н. Языкова «ужасен глас военной непогоды», а еше раньше строки В. Жуковского из «Орлеанской девы»—«молчит гроза военной непогоды» (II, 145, 426). В стихотворении «Петербург» говорится о Петре, который «повернул лицом к Европе Русь, что смотрела на Восток». Здесь узнается отзвук знаменитого пушкинского о великом Петре, который «прорубил окно в Европу». В стихотворении «Последние слова» (цикл «Веянье смерти») поэт сожалеет, что «горько умирать, не кончив, что хотел». Заключительные строки произведения «так много думано, исполненно так мало» комментаторы справедливо относят к известным строкам С. Надсона—«Так мало прожито,// Так много пережито» («Завеса сброшена», I, 222, 586).

О своеобразии аллюзирования может дать представление сопоставление. Имея в виду свою позднюю любовь, Ф. Тютчев в стихотворении «Поздняя любовь» уподобил ее закату дня:

Полнеба охватила тень,
Лишь там, на западе, бродит сияние.
Промедли, промедли, вечерний день,
Продлись, продлись, очарованье.

Вторая строка катрена в виде А предпослана циклу военных стихотворений «Там, на Западе...» как заглавие и как эпиграф («Там, на Западе, брезжит мерцание..., Ф. Тютчев). В. Брюсову надо было найти строку со словом запад, строка оказалась найденной. Но слову придан политический смысл, написанное с большой буквы, оно стало обозначать театр военных действий—Запад. В тютчевскую тему гармонии мира и

[1] И. Гальперин. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981, с. 36.

человека вносится диссонанс—говорится о разрушениях и трупах от Альп до Па-де-Кале (II, 155, 428).

Интересны аллюзивные цитаты на евангельские темы. Обращение «Лазарь, встань!» в стихотворении «Польше» (II, 147, 426) восходит к высказыванию Иисуса Христа «Лазарь, иди вон!» (Евангелие от Иоанна, 2, 43). Как Лазарь восстал из мертвых, так и Польше надлежало восстать из разрушений войны. В стихотворении «Завещание» (II, 161), в котором раскрываются тайны женской души, заключительные строки таковы: «Кто мертвый, будь мертвым. Живите, кто живы!» По нашему мнению, они аллюзируют известное место Евангелия от Матфея: «Другой же из учеников Его сказал Ему: Господи! Позволь мне прежде пойти и похоронить отца моего. Но Иисус сказал ему: иди за Мною, и представь мертвым погребать своих мертвецов» (VIII, 21—22). В текст стихотворения привносится идея, что у живых имеются свои проблемы, что мертвые не должны заслонять дела живых, что жизнь продолжается.

Таковы классические типы А в стихотворениях В. Брюсова. Они соответствуют градации—слово, словосочетание, высказывание. А в эпоху А. Пушкина удачно называли «применением». Именно в применении к другому словесному явлению проявляет свои свойства данный СХО. Отсюда его двучленность. Отметим и два его качества: а) наличие в художественном тексте намека, отзвука, чужих высказываний; б) общеизвестность события, явления, на которые делается намек.

Кроме А в «чистом виде» в произведениях В. Брюсова имеются и «смешанные» А. Иногда языковые единицы наряду с признаками А несут признаки других тропов и СП. Речь идет о т. н. аллюзивных тропах и аллюзивных стилистических приемах. Вот некоторые «смешанные» А в стихотворениях поэта. Сперва об аллюзивных сравнениях. Среди качеств, свойственных художнику слова, упоминается деталь: «Как Данту, подземное пламя//Должно тебе щеки обжечь» (Поэту», I, 19). Несомненно сравнение одновременно несет семы хорошего знания ада, т. е. имя собственное Данте несет аллюзивные признаки. Предполагалось настолько личное знакомство автора «Божественной комедии» с адом, что адский огонь должен был ему обжечь лицо. Или навеянный эпизодом «Божественной комедии» стих—«Как Данте, яростной пантерой был загнан я на дикий склон» (I, 540, 652). Так и упоминание Адама: «Вновь, как Адам в раю, неведомом и новом //Весь мир увижу я...» (I, 556)—Адам видел мир впервые, отсюда новизна взгляда на открывшийся мир.

Интересны аллюзивные эпитеты. Строка стихотворения «Портрет» (II, 159) «Как змеерушащий святой Георгий», несомненно, носит признаки эпитета и А. Они свидетельствуют о подвиге Георгия. Или строка стихотворения «Я помню вечер, бледно скромный...» из цикла «Ненужная любовь»—«твои мемфисские глаза». Рассказывая историю одной своей любви, поэт среди прочих деталей упоминает и «о глазах египетских богинь»—о «мемфисских глазах» (I, 116), которые воссоздают живописную подробность в облике любимой.

Аллюзивные метонимии несут признаки обоих СХО. В стихотворении «Измена» поэт называет круг чтения—«О милый мир! вот Бодлер, вот Верлен, //Вот Тютчев,—любимые книги!» Вместо заглавий произведений называются авторы. В стихотворении «О чем мечтать?» имеется метонимическая замена—вместо Одиссея говорится о «сыне Лаэрта» (2, 93, 419). Заглавие стихотворения «Чаша испытаний» (II, 146) является контаминацией ходовых речений «чаша страданий» (евангельское «да минует Меня чаша сия» (Матф., 26, 39) и «испытание на прочность». Предикативное место обрело совместный смысл страданий и испытаний. Или вместо упоминания Варшавы, В. Брюсов пишет «Сирена польская», имея в виду герб города. Таков отклик поэта на известие о занятии Варшавы немцами в июле 1915 г. Или, рассказывая о поражениях в войне 1914—1918 гг., поэт высказывает мысль, звучащую афоризмом: «Под Нарвами, под Аустерлицем //Учились мы Бородину» (II, 146, 426). Намеки на поражения под Нарвой (1700) и Аустерлицем (1805) и уверенность в конечной победе («полупобедное» Бородино) уместились в трех строках! Метонимически-аллюзивное воплощение при экономии словесного материала привело к перенасыщению смыслом.

Часты у Б. Брюсова аллюзивные антономасии (вид метонимии). В стихотворении «Вот вновь мои мечты ведут знакомый танец» (II, 183), говоря о Наполеоне, поэт говорит—«ты снова предо мной, надменный корсиканец». Имеется в виду происхождение Наполеона—замена имени названием предмета, имеющим к нему отношение. К этому типу СХО поэт прибегает и в других случаях: «Актер великий! что Нерон перед тобою»,—обращается он к Наполеону. Подобные приемы позволяют избегать постоянного упоминания имени персонажа, внося дополнительную информацию.

Как и А. Пушкин, В. Брюсов сказал о Наполеоне слова мира и прощения. В его стихотворениях «Юбилей» (II, 128), «Наполеон» (I, 160), «Безумие белого утра смотрело в окно» (II, 128), «1812—1912» (II,183 и др. проявилось положительное отношение к нему, что исследователи связывают с влиянием Н. Лернера. Комментаторы утверждают, что в «наполеоновских» стихотворениях В. Брюсова наличествуют многочисленные реминисценции, например, перифразы из аналогичных произведений русских авторов: стихотворений А. Пушкина «Наполеон» и «Недвижный страж дремал на царственном пороге»—«Вершитель давних распрь, посланник»; стихотворений М. Лермонтова «Последнее новоселье»—«Где сторожил тебя великий океан» и др., перифраз имени Наполеона—«Солнце Аустерлица» и др. В. Брюсов утверждал, что стихотворение «И ночи и дни примелькались» (I, 121, 585) написано в подражание Курсинскому, естественно, что оно содержит перифразы, реминисценции, аллюзии и другие языковые явления.

Встречаем у В. Брюсова и аллюзивные реминисценции. Так, стихотворение «Когда твою душу в объятиях нес», посвященную Н. Сапунову, начинается реминисценцией:

Когда твою душу в объятиях нес
Твой ангел в селение слез,
Не небом ночным он с тобою летел,
Он тихую песню не пел.

Эпиграф стихотворения тоже аллюзирован из «Ангела» М. Лермонтова—«По небу полуночи...» (II, 200, 437). Строки 21 и 22 стихотворения «Ангел бледный» являются реминисценцией из «Демона» М. Лермонтова—«Здесь, где Демон камень темный //Огневой слезой прожег» (I, 119, 585). В стихотворении «Измена» имеются реминисценции из стихотворения Ф. Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг» (I, 58, 574).

Весьма интересны т.н. ритмико-интонационные реминисценции. Стихотворение М. Лермонтова «Горные вершины», как известно, является вольным переложением стихотворения Гете «Ночная песня странника». Для читателя это одно из самых знакомых произведений, поэтому его ритмическая структура настолько известна, что все другие похожие могут вызвать ассоциации. Так и стихотворение В. Брюсова «Мерно вьет дорога» из цикла «Южный берег» (I, 167):

Мерно вьет дорога
Одинокий путь.
Отошла тревога,
Мирно дышет грудь.
Вольный, бесконечный,
Горный лес вокруг,
И случайный встречный,
Как желанный друг.

Смысловой единицей индивидуального стиля может быть слово, словосочетание, высказывание и более крупные по объему и конструкции словесные образования (В. Виноградов). Это справедливо и в отношении СХО. А может локализоваться не только в классических формах—именах собственных, аллюзивных реалиях и аллюзивных цитатах, но и в более крупных отрезках текста. Назовем А-сверхфразовое единство, А-строфа, А-глава, А-ХП. У В. Брюсова можно найти все эти разновидности аллюзий.

Примером А-СФЕ могут стать строки из стихотворения «Измена» (I, 58): «О милый мой мир: вот Бодлер, вот Верлен, вот Тютчев,—любимые, верные книги!» Или две строки из стихотворения «Поцелуи» (I, 61): «Это—спящая принцесса, //С ожиданьем на лице,// Посреди глухого леса //В очарованном дворце». Примером А-строфы могут стать строки катрена стихотворения «Петербург» (II, 186):

Остановив в болотной топи
Коня неистового скок,
Он повернул лицом к Европе
Русь, что смотрела на Восток.

В строфе аллюзировано знаменитое высказывание Пушкина о Петре, который «прорубил окно в Европу». В «Балладе ночи» поэт говорит о людях, которые «склоняют к устам возлюбленных уста». В эту ночь «вновь Тасс у ног Элеоноры», говорит поэт и о Соломоне:

И мудрый Соломон, который
Изрек: «все в мире суета»,
Вновь клонит, позабыв укоры,
К устам возлюбленным уста.
(II, 172)

Мудрый Соломон в Экклезиасте действительно говорил о суете сует, но это не мешало ему в «Песне песней» рассказать о своей любви.

Наконец, об аллюзированных лирических стихотворениях. Сам В. Брюсов утверждал, что ряд его произведений навеян произведениями других писателей. Так, стихотворение «Кинжал» («Из ножей вырван он...») имело эпиграф из стихотворения М. Лермонтова «Поэт» и являлось ответом на него (I, 422). Сонет «Женщине» из цикла «Еще сказка» (I, 179), несомненно, близко стихотворению Г. Гейне «Песнь песней», отрывок «Рамсес» (I, 145) навеян сонетом П. Шелли «Озимандия», который переводился В. Брюсовым и публиковался в «Огоньке» (1916, №18). Стихотворение «Памятник», начиная с Горация, создавался многими авторами, насыщался однородными и однонаправленными мотивами, реалиями, высказываниями, т. е. становился, по М. Алексееву, одной большой аллюзией. Стихотворение В. Брюсова еще одна интерпретация темы, еще одна большая аллюзия.

Что общего в аллюзированных произведениях В. Брюсова? Все типы А преобразуются по аналогичным формам и становятся новыми семантическими величинами. Писатель, исходя из своих задач, вспоминает определенные жизненные или литературные факты, высказывания и подключает их к тексту вновь создаваемых произведений. Так создается потенциальная возможность актуализации данного отрезка текста. И уже от культурного слоя эпохи и степени владения им каждого читателя зависит градация превращения возможности актуализации в действительность. Аллюзия, находясь в определенных взаимодействиях с контекстом ХП, влияет на строго локальные или более значимые отрезки текста, а иногда локализуется во всем произведении.

В. Л. СКУРАТОВСКИЙ

БРЮСОВ—КУЛЬТУРОЛОГ

Заявленная в названии тема сложна: исчерпать ее наиболее ответственные аспекты возможно лишь в капитальном (предпочтительно коллективном) труде, а не в статье. Но зато именно в небольшой по объему статье представляется вполне возможным изложить кратко наиболее важные сюжеты исследуемой темы, представить художественную вселенную поэта в предельно свернутом виде, исчислить его главнейшие мировоззренческие знаменатели, увы, несколько эгоистически оставляя весь неимоверный груз разнообразных «числителей» специальным исследованиям.[1] Тем более, что сам Брюсов, как и немногие из его современников умел свертывать в художественном образе громадные массивы исторического времени—пространства (если вспомнить его известные строчки «с Семирамиды до Пуанкаре», «от Перикла до Ленина»). Что ж, попробуем и мы—в работе о Брюсове—оперировать, преимущественно, обобщениями, «всеобщими» категориями.

Итак, Брюсов-культуролог, то есть автор множества текстов—стихотворных и прозаических, художественных и теоретических,—посвященных множеству культурных фактов прошлого, настоящего и предполагаемого будущего. Корпус соответствующих текстов настолько внушителен, что едва ли не совпадает со всем объемом брюсовского наследия (ведь даже в наиболее личностных, подчас даже предельно интимных образцах брюсовской лирики, непременно содержится некий культуроведческий смысл). Откуда же колоссальная «культурная» перенасыщенность брюсовского творчества, систематически превращающего в художественные образы целые культурные миры? Сразу же, с порога, оставим по-

[1] При этом автор, разумеется, опирается на работы, начинающие такое «исчисление»: А. И. Белецкий, Замыслы Брюсова-прозаика, М., 1934, п. 9; П. Н. Берков, Проблемы истории мировой культуры в литературно-художественном и научном творчестве Валерия Брюсова».—В кн.: Брюсовские чтения 1962 года; Его же, «Проблема национальной культуры в понимании и творчестве В. Я. Брюсова, «Вестник Ереванского ун-та». Общ. науки, 1967, № 1; М. Л. Гаспаров, «Пути и перепутья.»— В кн.: Торжественный привет. Стихи зарубежных поэтов в пер. В. Брюсова. М., 1977.

пулярной литературе несколько наивное объяснение этого явления громадной эрудицией Брюсова, неутомимого читателя с энциклопедическими интересами («полигистора», как говорили в древности). Ведь творчество писателя объясняется не его эрудицией, а теми историко-литературными и социокультурными контекстами, в которых это творчество возникает и пребывает, идеологическими и эстетическими нитями, связующими его с определенными тенденциями и задачами национального и общемирового литературного развития.

Эрудиция Брюсова действительно впечатляет, но ведь упомянутое «полигисторство»—едва ли не родовая черта тогдашнего литературного быта, особенно символистского.[1] Дело, очевидно, не в эрудиции, а в ее применении, в ее, так сказать, эвристическом назначении. Культурологический же базис поэзии и прозы Брюсова зиждется не столько на его эрудиции, сколько на одной подлинно основоположной черте русской литературы.

Дело в том, что русская литература, буквально с первых своих шагов, постоянно развертывается как бы «окликаемая» инонациональными литературными и общекультурными традициями, энергично «отзываясь» на эти традиции, усваивая или опровергая их—в соответствии с наиболее глубинными запросами внутринациональной жизни. Так, древнерусская литература возникает на усвоении византийского наследия, мощно синтезировавшего антично-средиземноморский и ближневосточный миры, и на полемическом отталкивании от западно-католической цивилизации. Возникновение новой русской литературы—это не столько **забвение** старых литературно-коммуникационных каналов, сколько **открытие** новых, обращенных именно к Западу. Таким образом, русская литература постоянно пребывала на весьма оживленном, разнонаправленном «перекрестке» разнонаправленных культур, литератур, идеологий, и ей, естественно, выпадает роль их союзника, недруга, знатока, эксперта, оценщика, оппонента и т. п. Более того, русская литература самоопределяется, глядясь в «окна» чужих идеологических и эстетических форм, «прорубая» такие «окна», а то и демонстративно «захлопывая» их.

[1] При этом можно вспомнить не только Вячеслава Иванова или Андрея Белого с их огромным запасом разнообразных сведений, но, скажем, и такую, казалось бы, «второстепенную» фигуру русского символизма, как С. А. Поляков, который владел десятками языков, включая китайский.

Поэтому Брюсов-культуролог—явление исконной русской литературной феноменологии. Он, собственно, всего лишь предельно осуществляет одну из главных интенций русской литературы, доводит до краев некую ее извечную норму. В этом явлении, в сущности, нет ничего, ранее не заявленного в русской литературе. Тредьяковский, внедряющий в русскую поэзию новые стиховые формы; Ломоносов, синтезирующий поэзию и лабораторию (старинное, восточнохристианское, по своему происхождению, «витийство» и западноевропейский научный рационализм); Пушкин с его грандиозной панорамой всей мировой культуры; Баратынский, Тютчев и Лермонтов, создавшие сложнейшие философские системы в стихах, суммирующие едва ли не весь мировой опыт; идеологический роман Достоевского, опробующий всю шкалу человеческой мысли Нового времени; творчество Льва Толстого, направленное против всего неполного, неподлинного и недолжного в человеческом существовании на всем пространстве тогдашней цивилизации—вот естественная интеллектуальная и художественная атмосфера, в которой происходило становление брюсовской художественной культурологии.

Попросту говоря, поэт принадлежал литературе с мировым кругозором, литературе, уже по самому способу своего «распахнутого» во все стороны света существования, чуждой какому-либо изоляционизму. Этот-то кругозор и преломился в его творчестве, попытавшемся захватить всю амплитуду мировой культуры—от легендарных «атлантов» до Октябрьской революции, от гипотетического прошлого человечества до столь же гипотетического его будущего. Такая амплитуда у Брюсова—бесспорное производное от упомянутого размаха русской художественной мысли, меривший свое время—вспомним шиллеровский образ—«мировыми часами».

В то же время нелишне задуматься и о возможном значении для поэтических конструкций Брюсова тогдашней русской научной мысли. При этом речь идет не о специально философской мысли—здесь значение одинаково грандиозных, хотя и разнонаправленных утопий Владимира Соловьева и Н. Ф. Федорова для брюсовского творчества несомненно, но эти утопии относятся скорее к литературно-идеологическому ряду русской культуры, тогда как необходимо напомнить именно о науке, точнее об одной ее примечательной черте, мимо которой едва ли мог пройти Брюсов с его пафосом систематизации и циклизации. Некогда Р. О. Якобсон говорил об «ученой микрологии прошлого века». Разумеется, в

русской науке той эпохи этой «микрологии» было предостаточно, но все же на высших своих этажах она, вопреки общей тендеции, сохраняла и системные представления о мире, связующие его внешне дробные и пестрые явления в некое единое целое. Достаточно вспомнить менделеевскую таблицу, представляющую элементы мира в строгой иерархии; замечательные работы А. И. Воейкова, создавшего единый планетарный пейзаж климатическо-метеорологических процессов, исследователя, представившего земной шар как единую термостатическую систему; учение В. В. Докучаева о семи мировых зонах почвенного покрова земли; комплекс мыслей В. И. Вернадского, вскоре преломившихся в грандиозную идею «ноосферы» и т. п. Известно, что А. Л. Блок, отец поэта, едва ли не всю жизнь работал над фундаментальным трудом о классификации наук, но так и не закончил его: под пером этого ученого разнофактурное, раздробленное тогдашнее знание не столько «собиралось», сколько «рассыпалось», тогда как Менделеев, Воейков, Докучаев, Вернадский и некоторые другие деятели русской науки не только преодолевали «ученую микрологию», но и выходили на горизонты «макрологии»—синтетического, целостного знания о мире, что, повторяем, едва ли могло пройти мимо Брюсова с его редкой интеллектуальной отзывчивостью и осведомленностью.

Энциклопедизм Брюсова был как бы подготовлен всей суммой упомянутой «макрологии» русской культуры—и предшествующей, и современной, и художественной, и научной. Следует помнить, что создание энциклопедии, целостных ансамблей, художественных и нехудожественных макромоделей мира составляет, в сущности, нормальный ритм и конечную цель каждой зрелой культуры (достаточно вспомнить мыслителей эпохи Барокко, создававших совершенно циклопические своды универсального знания, или французскую энциклопедию, ставшую интеллектуальным итогом Просвещения). Творчество Брюсова во многих своих чертах вполне соответствует этой генерализирующей тенденции, этому пафосу обобщения, захватывающему культуру на ее итоговых этапах. Им был составлен уникальный поэтический свод человеческих культур на всем их временном пространстве, свод, объемлющий решительно все наиболее интенсивные проявления «феномена человека».

Этот свод—производное не от богатой эрудиции поэта, бывшей всего лишь вспомогательным инструментом в его руках, а от его мировидческой позиции, которую в конечном счете определяли универсалистские тенденции русской куль-

туры.

Разумеется, было бы опрометчивым, напоминая об этом универсализме, «замкнуть слух», как писала Анна Ахматова, перед теми откровенно реакционными голосами, которые подчас вырывались из его хора резким идеологическим фальцетом, подменяя универсализм мессианизмом, а то и вовсе замещая его изоляционизмом. Таков смысл, скажем, историософского трактата «Россия и Европа» Н. Я. Данилевского, разбившего целостность мировой культуры на двенадцать изолированных друг от друга цивилизаций, противопоставившего Россию Европе (или, следуя его беспощадной метафоре, всего лишь «полуострову» азиатского континента). Но русская культура внутренним усилием постоянно заглушала эти «голоса», возвращала их в упомянутый хор. Так, Данилевский, резко возражая против самого эпитета «общечеловеческий», предлагал заменить его словом «всечеловеческий»— в его представлении формальная, лишенная содержания, механическая сумма названных «двенадцати цивилизаций». Но вот Достоевский, его давнишний соратник по обществу петрашевцев (да впоследствии пути их нередко пересекались в хаосе идей так называемого «неославянофильства»), в лучшую свою минуту, в речи о Пушкине, называя того «всечеловеком», внезапно придает этому слову именно общечеловеческий, общемировой смысл (бессознательная полемика с Данилевским). Уже с другой стороны исторического времени та же Ахматова в беседе с английским историком Исайей Берлином крайне резко отозвалась, по ее словам, о «шовинистическо-православной истерике» в публицистике Достоевского.

У Брюсова же такие «голоса» и вовсе редки—за вычетом нескольких, так сказать, «тихоокеанских» стихов, написанных в минуту недолгой увлеченности российским империалистским мифом эпохи русско-японской войны (но ведь и Лев Толстой смущенно признавался, что этот миф какое-то время воздействовал даже на него, убежденного противника всякой государственности, а тем более экспансии), и нескольких случаев «патриотического фальцета» в поэзии 1914 г. Брюсова скорее можно упрекнуть в обратном—в молодости он, свидетельствуя о том, что ему «дорог идеал человека» (в сущности, центральный идеал просвещенческого гуманизма, столь ненавистный всем его оппонентам от Жозефа де Местра, до того же Данилевского, яростно отрицавших, по их словам, «общечеловека Руссо» как некую неопределенную и ненужную абстракцию), обмолвился строчкой—«Родину я ненавижу», столь огорчившей, как вспоминает Иоан-

на Матвеевна Бррюсова, старика П. И. Бартенева, в «Русском архиве» которого работал молодой Брюсов. В общем же поэт твердо оставался при интернациональном «идеале человека», и его лирическая энциклопедия культур, как уже сказано, во многом завершающая важные интенции культуры национальной, сосредоточена, преимущественно, вокруг этого идеала.

Но это уже вопрос не происхождения, а самой идеологической и эстетической структуры гигантского брюсовского художественного культур-цикла, которую возможно рассмотреть единственно при свете именно художественного, а не специально научного характера брюсовской культурологии.

Это особенно очевидно в связи с историческими, временными границами ее предмета, как бы «окольцованного» двумя брюсовскими сюжетами-мифами, постоянно, в самых разных жанрах, привлекавших внимание поэта (Атлантида, гипотетические «учители учителей» человечества, и столь же гипотетическое будущее человечества). Брюсовское культуроведение как бы «замкнуто» этими темами, у которых, понятно, нет и быть не может твердой научной основы, и где более всего уместны поэтическое воображение, его необходимые «взрывы». В самом деле, Атлантида—проблема едва ли научная, типологически несколько сходная с русской легендой о граде Китеже. Атлантиду нужно искать не столько на дне Атлантического океана, сколько на дне мифопоэтического первосознания человечества, естественным образом отодвигающего свой «феномен» в толщу планетарного времени, сообщающего ему более глубокую ретроспективу (соответственно и град Китеж едва ли можно обнаружить средствами подводной археологии).

В самом конце брюсовского «атлантоведческого» очерка «Учители учителей», помещенного в горьковской «Летописи», есть замечание о «Новой Европе, от XIX до XVI века» (VII, с. 437). Вдумаемся в эту неожиданную хронологическую инверсию: в ней уже заметно опрокинутое в прошлое... летописное, фольклорное, эпическое время. Перед нами как бы «атом» такого времени, объясняющий извечное движение поэтической мысли в сторону того или иного «абсолютного времени», если вспомнить замечательную культуроведческую формулу Фридриха Шиллера. Поэтому именно «атланты» должны держать на своих плечах тот край брюсовской поэтической вселенной, который соответствует истоку человеческой культуры, семантике ее первых подвигов. Естественным образом поэт продолжает в разных направлениях всю шкалу гипотетических первокультур вокруг «атлантов»—от уже

совсем легендарных «лемуров» до самой громкой археологической сенсации начала века—открытия крито-минойской цивилизации, изысканно названной К. Бальмонтом «преддвериями искусства». Итак, к «атлантологии» и, если дозволено так выразиться, к «атлантомании» Брюсова следует отнестись именно как к поэтическим пролегоменам его поэтической культур-энциклопедии. То, что он при этом мог сослаться, скажем, на знаменитого африканиста Лео Фробениуса, свидетельствует, главным образом, об умении Брюсова находить среди ученых поэтов, каковым в действительности и был Фробениус, предложивший—в духе Шиллера и Хейзинги—концепцию культуры как игры, разделявший многие фантазии Шпенглера и т. п.

Такая оригинальная ретроспектива брюсовского культуроведения по своему произвольному, но ярко поэтическому характеру почти симметрична его перспективе—образу будущего, чаемого поэтом или, наоборот, ужасающего его воображение. «Будущее» и «атланты» входят в круг интересов Брюсова примерно в одно и то же время (между 1890 г., когда гимназист Брюсов представил себе ситуацию, впоследствии ставшую фабульной основой драмы «Земля», и 1897 г., когда была начата поэма «Атлантида»—незаконченная).

Мы живем в эпоху разнообразных прогнозов будущего, возникновения специальных дисциплин, ему посвященных (футурология, прогностика, некоторые разделы теории вероятности и т. п.). Если не ненаучный, то инонаучный, «гадательный» их характер очевиден—образ здесь играет роль гораздо большую, чем понятие, и потому они относятся к сфере художественного более, чем к любой другой. Наука же позволяет себе набрасывать лишь самые общие контуры будущего. Так, В. И. Ленин еще в середине тех же 90-х г.г. заметил, что научный социализм никогда не ставил перед собой целью создание картин будущего. Брюсов—поэт, прозаик и драматург—непрестанно создает такие картины, несколько напоминающие по своему выполнению современные футурологические «сценарии», представляющие (подчас взаимоисключающие) варианты грядущих судеб человечества. Их оценочная шкала у Брюсова необычайно широка—от крайнего пессимизма «сатирической поэмы» «Замкнутые», от «трагедии из будущих времен» «Земля», до столь же безграничного оптимизма «Хвалы человеку», отразившую дерзкую космотехнологическую утопию Н. Ф. Федорова о грядущей управляемой человеком Земле.

Таковы границы человеческого времени, захваченного брюсовской художественной мыслью. И таковы своеобразные

историософские рамки, ее заключающие.

Но что находится между ними? Решительно весь спектр европейско-антично-средиземноморской и древней ближневосточной документально зафиксированной истории, включая сюда несколько экскурсов в индийскую и даже китайскую историю («Римляне в Китае»). Каковы же его главные художественные и другие знаменатели?

Пожалуй, для понимания художественного облика этого «мегацикла» едва ли не самое важное значение имеет своеобразие брюсовского символизма, который, согласно множеству критических, литературоведческих, мемуарных и т. п. свидетельств, далеко не совпадал с символизмом «ортодоксальным» (скажем, в редакциях, Малларме или Вячеслава Иванова). При всей исключительной сложности этого вопроса можно сразу же сказать следующее: Брюсова—и дебютанта, и зрелого мастера—в символистской поэтике привлекала, преимущественно, возможность предельного семантического насыщения и усиления текста за счет внутренних ресурсов художественного образа, его извечной «символичности» (по меткому замечанию С. С. Аверинцева, «всякий символ есть образ, и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ»[1]), а не за счет наивного натуралистического «миметизма», псевдореалистической описательности. Иначе говоря, именно символизм научал Брюсова семантизировать каждую реалию, попадающую в поле зрения поэта, усиливать ее художественную сообщительность и энергию. Мемуаристика оставила нам немало свидетельств того, что подчас самые эксцентрические брюсовские образы восходили к реальному предметно-бытовому ряду (скажем, «седой подоконник», смутивший молодого В. М. Фриче— к мраморному подоконнику в кабинете поэта, а его «латании» и «криптомерии»—к домашним цветам его матери).

Так гипертрофированная семантика символизма споспешествует Брюсову в его попытках «портретировать» те или иные культуры за счет их наиболее ярких «метонимий» и «синекдох»—деталей, наиболее полно воплощающих дух и смысл этих культур (это может быть деталь костюма, интерьера, экстерьера, ритуала, геральдики, словаря, экзотическая антропо- или топонимика и т. д.). С другой стороны, символистский культ «тайны», «незавершенности» и «недосказанности» тоже увеличивает художественную информацию, не позволяя пол-

[1] С. С. Аверинцев. Символ.—Краткая литературная энциклопедия, т. 6, М., 1971, с. 826.

ностью ее исчерпать, семантически укрупняя те или иные планы текста, заостряя читательское к нему внимание.

Вместе с тем прагматический аспект брюсовских текстов (т. е. их связь с читателем) чрезвычайно усиливают, наряду с их резко символизированной семантикой, достаточно традиционные средства этой связи, восходящие к риторике (в старинном, научно вполне корректном значении этого слова, а не в современном пренебрежительном—«реторика бледная», как говаривал Андрей Белый). Брюсовская поэзия вполне сознательно прибегает к риторическим фильтрам поэтической речи, позволяющих, во-первых, усилить ее устное, произносительное начало, а во-вторых, позволяющих поэту оставаться в кругу наиболее обобщенных, «всеобщих» категорий, что для культуроведения, пребывающего в стихии именно «всеобщего», является первейшей необходимостью.

Разумеется, такое, мягко говоря, «сжатое» представление некоторых художественных сторон брюсовского поэтического культурфилософствования возможно лишь в жанре, заявленном нами с самого начала, но, похоже, что дальнейшая исследовательская работа в этом направлении оказалась бы нелишней: символистско-семантическая «возгонка» культурной реалии, риторический пафос, вполне обеспечивающий поэту дисциплину «всеобщего», позволяющий ему «не снижать мысль», как говорила впоследствии Е. Ю. Кузьмина-Караваева, всецело принадлежавшая именно тому веку русской культуры,—все это, думается, составляет подлинно важные свойства брюсовской поэтики.

На такой художественной основе Брюсов воздвигает свою панораму мировой культуры. По своему беспримерному национально-географическо-историческому размаху и составу эта панорама, казалось бы, едва ли может распасться на малое число сквозных «сюжетов». Но ее идеологическая «морфология» если и не проста, то во всяком случае представима—с помощью системы антиномий, охватывающих весь корпус исследуемых брюсовских текстов. Начнем с того, что в них поэт стремится, так сказать, к «таксономизации» историко-культурного процесса, т. е. к его структурному, морфологическому членению на некие основоположные единицы и величины. Эта «таксономизация» неизменно происходит у него на противоречивой, именно антиномической основе. Так, в художественном мире Брюсова на одном его полюсе пребывают «любимцы веков», («Ассаргадон»), «сверхчеловеки», волящие историческому процессу, его субъекты-индивидуалисты, а на другом—«океан народной страсти», «гребцы триремы», масса, великие коллективы, готовые в любую минуту

появиться на горизонтах истории из ее подземелий.

Естественным образом представляется необходимым убедительное и точное выявление наиболее важных идеологических и художественных «знаменателей» исторической панорамы, начертанной Брюсовым, именно в связи с этой антиномией. Это выявление должно происходить в границах последовательности и на основе чередования двух действительно фундаментальных в брюсовском мировоззрении идеологем — индивидуалистического волюнтаризма и активизма (в сущности, мистифицированной формы буржуазного индивидуализма) и сверхличного пафоса коллективистским, массового, общенародного и в конечном счете коммунистического строительства культуры. Указанная панорама постоянно пребывает между этими мировоззренческими полюсами брюсовского творчества (метафорически говоря, между «Ассаргадоном» и «океаном народной страсти»), между патетикой гордой, себе тождественной «индивидуации» в ее самых разных исторических формах и проявлениях и преклонением перед совокупно-коллективистским жизнестроительством с его безграничными перспективами. Бесспорно, что брюсовское творчество в своем развитии исподволь смещалось в сторону последнего, что закономерно привело поэта к принятию Октябрьской революции, к превращению ее в центральное событие названной панорамы.

Указанные антагонистические силы подвержены особого рода диалектике, заставляющей их как бы меняться местами, трансформировать свою сущность до полного ее превращения. Скажем, Цезарь у Брюсова—это уже не столько традиционный «сверхчеловек» из традиционного классического репертуара, сколько персонаж историографической легенды Теодора Моммзена (возможно, реципиированной Брюсовым через ученика Моммзена, Вячеслава Иванова), легенды, в которой Цезарь предстает как некий медиатор-замиритель элиты и массы, аристократ и вместе с тем «вождь римской демократии» (Освальд Шпенглер). С «той», другой стороны социума разнообразных «гребцов» классово-антагонистической «триремы» историческая судьба вполне может превратить в хозяев мира, в торжествующих грядущих и других «гуннов».

Равным образом у Брюсова предстают и торжество культуры, ее наиболее пышные праздники, и ее падение, и пафос нескончаемого прогресса, и эсхатологические эпилоги истории, и линейное развитие человечества, и те или иные концепции «вечного круговорота» (от Полибия и Вико до Константина Леонтьева), и патетика общемирового культурного един-

ства, и миф об изолированных, «замкнутых» друг от друга «локальных цивилизациях». Все эти темы у него подчас почти синхронны, сосуществуют едва ли не под обложкой одного и того же сборника, даже «под крышей» одного и того же цикла. Брюсов как бы опробует все варианты человеческого жизнестроительства, весь возможный (в том числе и отрицательный) потенциал культуры.

Вместе с тем морфология таковой определяется у Брюсова на основе не только специальной антиномии, но и самой современности, на почве, так сказать, «злобы» исторического дня. Поэт, свидетель, а впоследствии и деятельный участник величайших, поистине мировых по своему размаху и смыслу событий, превращает современность в своего рода «оператор» упомянутых диалектических пар: на передний план в брюсовском творчестве выдвигались именно те модели культуры, которые по своему духу наиболее соответствовали «духу времени».

Итак, работу над брюсовским художественным культуроведением, очевидно, нужно начинать с классификации по тем фундаментальным идеологическим ориентациям, о которых говорилось выше. Затем эти произведения следует поверить именно брюсовской современностью, так как решительно все они содержат—в явном или сокрытом, превращенном виде—отклики на эту современность. Соответствующим образом они и размещаются по хронологической оси брюсовского творчества—как художественные рефлексы на те или иные черты эпохи. При этом сразу же заметим, что подчас у Брюсова особенно напряженным историзмом отмечены стихи о самой современности—не только из известного, «специального» цикла «Современность» в сборнике «Stephanos», но и произведения, закрепляющие специфическую психологию человека капиталистического города так называемого «конца века» и далее, психологию, зараженную своего рода «импрессионизмом», культом «мига», части всего «целого» («миг»—одна из ключевых лексем в поэтическом словаре Брюсова).[1]

[1] Отсюда интерес Брюсова к техническим новшествам своей эпохи, сумевшим «запечатлеть навсегда мгновение», и «то, что было, стало вечным, затаенное в валиках фонографа или пластинках граммофона и в фильмах синематографа» (Лит. наследство, т. 85, с. 101). Вместе с тем, поздним Брюсовым современность воспринимается также как грандиозный итог предшествующих эпох, диалектически «снимающий» и «превращающий» их духовную и социальную проблематику, и в то же время как «порог» новой исторической эпохи (отсюда интерес Брюсова к сходным ситуациям в прошлом, например, к римскому IV веку н. э.).

Затем следует учесть, что, начиная с первой мировой войны, с Февраля и особенно Октября, в культурологии Брюсова все явственнее проступает пафос поступательной «смены культур» (его же термин), который сочетается со стремительным расширением географии соответствующих интересов поэта.

Так, в 1910-х гг. Брюсов явно тяготеет к идее некоего единого восточноевропейского поэтического ареала—от Польши, финнов и латышей до Армении, страны, которая и по музам, и по судьбам становится любимицей поэта, его, в сущности, последним наиболее сильным лирическим чувством. В Армении, на протяжении тысячелетий сопрягающей художественные и мировоззренческие стихии Запада и Востока, Брюсов усмотрел особенно мощное проявление того гения синтеза, который постоянно сопровождает человеческую культуру и который постоянно привлекал самое пристальное внимание поэта, становясь одновременно и его темой, и самим «планом выражения» его поэзии, всего художественного творчества.

Но конкретное рассмотрение этой напряженнейшей синтетичности брюсовского поэтического мира, этого уникального художественного сколка со всей вселенной человеческой культуры—дело и будущего, и более крупных литературоведческих жанров.

В. А. НИКИТИН

В. Я. БРЮСОВ И Н. Ф. ФЕДОРОВ

(научно-философские и литературные взаимосвязи)

Данная статья представляет собой попытку проследить научно-философские и литературные взаимосвязи В. Я. Брюсова и выдающегося русского мыслителя-энциклопедиста Николая Федоровича Федорова (1828—1903), выяснить характер и масштабы влияния Федорова на Брюсова, точнее определить место Федорова в истории отечественной культуры.

«В оценке Федорова в философской литературе существует разнобой»[1]: автора «Философии Общего Дела» изображают то как идеолога патриархального крестьянства, то как «мистического большевика», то как пророка научно-технической революции, то как продолжателя оккультно-магической традиции, наконец, как религиозно-философского утописта. Существенный недостаток всех этих интерпретаций состоит в отрыве мировоззрения Федорова от идей русского космизма—течения научно-философской мысли, возникшего на рубеже XIX—XX вв., представители которого предвосхитили планетарно-космический этап в эволюции человечества. Духовно-нравственные аспекты русского космизма нашли выражение в философии всеединства, в софиологических построениях В. С. Соловьева, П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова. Естественнонаучные идеи космизма разрабатывали Н. И. Умов, К. Э. Циолковский, В. И. Вернадский, А. Л. Чижевский. Федоров в отличие от них (и раньше них) не только выдвинул идею космической регуляции природы как главную задачу объединенного человечества, но и соединил экологическое сознание, геокосмическую проблематику с нравственным долгом, с верой в безграничную мощь человеческого разума и бессмертную абсолютную ценность каждой человеческой личности.

В поэзии Брюсова, обладавшего интуицией поэта и эрудицией ученого, многие идеи русского космизма нашли художественно адекватное воплощение; можно считать бесспорным приоритет Брюсова в создании жанра современной научной поэзии. Брюсов в статье «Пределы фантазии» писал

[1] Философская энциклопедия. Т. 5, М., 1970, с. 309.

о том влиянии, какое оказали идеи Федорова на его поэзию, в частности, на стихотворение «Гимн Человеку» (1906 г.)[1].

Говоря об идейной близости Федорова и Брюсова, необходимо отметить, что они не только сознательно стремились к классификации и регламентации всех областей мировой культуры, но и к глобальному, грандиозному синтезу всех знаний и верований, науки и искусства, искусства и технологии. Оба мыслителя являлись убежденными, принципиальными ревнителями действия и дела. Важно не умалчивать и о глубоком, пытливом интересе Брюсова к тайне смерти, к проблеме ее преодоления. Этот интерес проявлялся у поэта еще в юношеские годы, до знакомства с идеями Федорова[2].

Пути Брюсова и Федорова сошлись в 1900 году в доме известного историка и библиографа Петра Ивановича Бартенева (1829—1912), о котором Брюсов вспоминал с благодарностью, называя его «патриархом» русской журналистики. Будучи заведующим Чертковской публичной библиотекой в Москве, Бартенев стал в 1863 году издавать при библиотеке журнал «Русский архив»; в связи с расширением журнала он взял в помощники (по рекомендации Л. Н. Толстого) бывшего учителя яснополянской школы Н. П. Петерсона (1844—1919) и его наставника Н. Ф. Феодорова, а спустя 30 лет принял в качестве секретаря журнала В. Я. Брюсова.

Не приходится сомневаться, что Брюсов читал некоторые статьи Федорова, опубликованные без подписи в «Русском архиве» в 90-е годы, прежде всего, статью «В. Н. Каразин и господство над природою» (1892, №5). Основополагающая идея Федорова о «патрофикации» или «отцетворении», то есть, долге всех живущих воскресить предков, была известна Брюсову, по всей вероятности, еще до личного знакомства с Федоровым,—в пересказе П. И. Бартенева и его сыновей: писателя и композитора Сергея (1863—1930) и цензора Юрия (1866—1908), а также сотрудника Третьяковской галереи Н. Н. Черногубова (1873—1941), видного философа и общественного деятеля В. А. Кожевникова (1852—1917). Все они были приобщены к сокровенным мыслям Федорова и имели доступ к его рукописям.

15 ноября 1899 г. Ю. Бартенев писал Брюсову: «Не найдете ли для себя удобным навестить меня в этот четверг ве-

[1] См.: ГБЛ, ф. 386, к. 53, ед. хр. 5; Лит. наследство. Т. 85, с. 70—71.
[2] См. неопубликованный рассказ В. Брюсова «Смерть» (1890).—ф. 386, к. 125, ед. хр. 44.

чером. Познакомлю с любопытным человеком».[1] Письмо позволяет предположить о знакомстве Брюсова с Федоровым в ноябре 1899 г. Во всяком случае, оно состоялось не позднее апреля 1900 г., о чем свидетельствует запись поэта в дневнике 21 апреля: «Четверг вечером много скитался. Сначала был у Черногубова и говорил о Фете. Потом у Ю. Бартенева. Там, кроме Кожевникова, видел Николая Федоровича (Федорова), великого учителя жизни, необузданного старца, от языка которого претерпевали и Соловьев (Вл.) и Толстой (Л. Н.). С самого начала разговора он меня поразил.—Как-никак, а умереть-то нам придется,—сказал я.—А вы дали труд себе подумать, так ли это?—спросил Николай Федорович. Речь шла о Ницше и вообще Николай Федорович нападал на меня жестоко. Я остался им очень доволен и, уходя (я спешил), благодарил его. Юрий же Бартенев представил себе, что я был обижен, и прислал мне извиняющееся письмо».[2]

Спор Брюсова с Федоровым, по всей вероятности, шел о назначении художника и смысле искусства.[3] Для Брюсова эстетическое начало представляло высшую, самодостаточную ценность. Федоров являлся принципиальным противником такого отношения к искусству и бескомпромиссным критиком Ницше, которого называл «философом Черного Царства», любому тезису которого противопоставлял свой положительный антитезис. Он решительно отвергал т. н. «птоломеевское» искусство подобий или мнимого художественного восстановления и выступал с обоснованием нового, проективно-преобразовательного «коперниканского» искусства,—искусства действительного воскрешения.[4] И этот максимализм Федорова, надо полагать, весьма импонировал Брюсову, страстному спорщику. Выступая апологетом абсолютной свободы художника и абсолютной свободы личности, Брюсов отвергал любой диктат, в том числе и сугубо религиозные императивы и критерии искусства. В дерзновенных построениях «ересиарха» Федорова ему, возможно, почудилось новое слово, идущее из будущего. Показательна та эволюция в эстетических воззрениях Брюсова, которая (не без влияния Федорова) привела его впоследствии к проведению «полной параллели» между наукой и искусством: хотя методы их различны, но «цели и задачи у них одни и те же»,—писал Брюсов (III, 572). Но это особая тема. Здесь же следует сказать и о весьма существенной разнице между Брюсовым и Федоровым в отношении к проблемам пола. Федоров был натурой сугубо антиэротической. Культ женщины, по Федорову, явление безусловно отрицательное, провоцирующее производство ненужных предметов роскоши, нездоровое соперничество мужчин, возникновение войн. Прямолинейный и суровый ригоризм мыслителя был чужд Брюсову, певцу женской красоты и рыцарю любви.

Как относился Федоров к Брюсову-поэту, ощущал ли он в нем «искру Божию», понимал ли выдающиеся масштабы его дарования? Об этом позволяют судить некоторые письма к Брюсову В. А. Кожевникова, датированные 1900—1902 гг. (известно, что Кожевников нередко писал при участии, а иногда и под диктовку Федорова). В 1900—1902 гг. Брюсов регулярно знакомил Кожевникова со своими стихами и рассказами, а Кожевников посылал Брюсову свои статьи. В некоторых оценках Кожевникова чувствуются типично федоровские интонации. Взять, например, письмо от 8 декабря 1900 г. Благодаря поэта за сборник «Tertia Vigilia», многие стихи которого он находит прекрасными, Кожевников подвергает критике эстетику Брюсова, которую считает проявлением крайнего индивидуализма[1].

Знаменательно, что именно Брюсов явился первым издателем сочинений Федорова, вышедших впервые не анонимно, а за подписью автора. Брюсову таким образом принадлежит «открытие» Федорова. Брюсов стал также и первым издателем иконографии мыслителя. Остановимся на этом.

Как известно, Федоров никогда не фотографировался и всячески избегал позировать художникам. Рисунок с натуры М. И. Шестеркина, запечатлевший Федорова на балконе Румянцевского музея, а также известный портрет работы Л. О. Пастернака, на котором философ запечатлен в каталоге Румянцевской библиотеки, сделаны украдкой. В редактируемом Брюсовым журнале «Весы» был впервые опубликован

---

[1] ГБЛ, ф. 386, к. 76, ед. хр. 17.

[2] В. Я. Брюсов. Дневники, с. 85. На обороте письма сохранилась карандашная приписка Брюсова: «О Николае Федоровиче Федорове». См.: ГБЛ, ф. 386, к. 76, ед. хр. 17.

[3] Спор мог быть и о теории «вечного возвращения» Ницше, отрицающей общественный прогресс, противопоставляя ему "amor fati" (любовь к судьбе).

[4] См.: Н. Ф. Федоров. Сочинения. М., 1982, с. 561—574.

[1] См.: ГБЛ, ф. 386, к. 89, ед. хр. 55.

портрет Федорова (1904, №2), его посмертная маска, также работы Л. О. Пастернака, и рисунок Шестеркина (1904, №6). Архивные данные позволяют установить, что Брюсов распорядился переснять для «Весов» портрет Федорова и рисунок с его маски, получив их во временное пользование от Н. Н. Черногубова.[1] Рисунок Шестеркина Брюсов, по-видимому, получил непосредственно от самого художника или его жены Анны Александровны, с которой поэта связывала многолетняя дружба.

В «Весах» впервые увидели свет две статьи Федорова: «Астрономия и архитектура» (1904, №2) и «О письменах» (1904, №6). Какова история этих публикаций?

Н. Н. Черногубов предлагал Федорову в 1902 г. издать его сочинения в издательстве «Скорпион», которым руководил Брюсов. Из-за ссоры Черногубова с издательством в апреле 1903 г. этот план расстроился. Федоров в письме к Черногубову от 22 августа 1903 г. выражал беспокойство и просил сообщить о судьбе своих бумаг. Сохранились расписки Брюсова (от 28 января и 27 октября 1901 г.), свидетельствующие о том, что Брюсов приобретал у Черногубова рукописи для издательства «Скорпион».[2] Брюсов, конечно же, мог приобрести и рукописи Федорова (или копии с них). Дополнительный свет на этот вопрос проливает следующее письмо Кожевникова к Брюсову: «Многоуважаемый Валерий Яковлевич! Благодарю Вас за присылку статьи Николая Федоровича. В ней, если не поздно, следовало бы на 22-й странице после слов «один из искренних славянофилов» прибавить в тексте или сноске: «В. Н. Каразин, основатель Харьковского университета»; без этого пояснения текст для большинства читателей останется непонятным».[3]

Закавыченные в письме слова находим в статье Федорова «Астрономия и архитектура», но не на 22-й, а на 21-й странице. Очевидно, Брюсов ознакомил Кожевникова с гранками статьи, которая затем переверстывалась. Поправку Кожевникова Брюсов внести в статью, видимо, не успел. Письмо Кожевникова можно таким образом с уверенностью датировать январем-февралем 1904 г. (оно без даты), когда верстался

[1] См. служебную записку Брюсова от 25 апреля 1904 г.—ГБЛ, ф. 396, к. 4, ед. хр. 22.
[2] ГБЛ, ф. 328, к. 4, ед. хр. 21.
[3] Там же.

№2 журнала «Весы». Возникает предположение, что упомянутую статью Федорова Брюсову передал Кожевников. Не исключено, что он действовал вместе и согласованно с Черногубовым. Смерть Федорова могла подвигнуть их на это.

Можно предположить и другое. А. К. Горский (со слов В. А. Кожевникова) сообщает, что Федоров предназначал в 1903 г. одну из своих последних статей для публикации в журнале «Новый путь».[1] Учитывая то обстоятельство, что секретарем «Нового пути» в 1903 году был Брюсов, а в 1904 г. он уже редактировал «Весы», остается сделать простое умозаключение: Брюсов мог поместить в «Весах» именно эту статью, которую не успел реализовать в «Новом пути». Чем же привлекло Брюсова это сочинение Федорова?

В статье «Астрономия и архитектура» выражена идея цельного знания, возможного на основе объединения всех наук, синтеза науки и искусства. В результате сольются астрономия и архитектура, человечество достигнет демиургической мощи и полноты свободы через сознательное построение космоса, его эстетическое преобразование. Эта идея Федорова воплощена Брюсовым впоследствии в ряде стихотворений.

Другая статья Федорова «О письменах» содержит глубокий анализ эволюции способов человеческого письма,—от иероглифов до скорописи и стенографии, которая, по Федорову, есть «мертвопись... исполняемая человеком, обращенным в самопишущую машину».[2] Брюсову, как и Федорову, было свойственно благоговение к историческому прошлому, к наследию древних эпох. Проникновенной любовью к древней культуре человечества, к героическому наследию великих народов дышат его исследования «Учители учителей», «Летопись исторических судеб армянского народа» и другие.

Статьям Федорова в журнале «Весы» предшествовал некролог Федорова в номере 1-ом, подписанный буквой Н. Автор неизвестен, но не исключено авторство самого Брюсова. Ведь в том же 1904 г. в 6-ом номере «Весов» Брюсов поместил без подписи свою рецензию на статью В. А. Кожевникова «Н. Ф. Федоров. Музейский деятель» (опубликованную в мартовском номере «Русского архива»). Авторство Брюсова в данном случае установлено его женой, Иоанной Матвеев-

[1] См.: А. Остромиров (псевдоним А. Горского.— В. Н.). «Н. Ф. Федоров и современность». Вып. 2. Харбин, 1928, с. 16—17.
[2] «Весы», 1904, № 6, с. 5.

ной.[1] Брюсов пишет в рецензии: «В ряде статей Вл. Кожевников обрисовывает общие контуры учения Н. Ф. Федорова. Мы настойчиво обращаем внимание на эти статьи всех, кто желал бы ознакомиться ближе с мыслями и мировоззрением человека, о ком все сколько-нибудь знавшие его говорили «то был мудрец и праведник» к чему знавшие его близко добавляли «то был один из немногих праведников, которыми держится мир». Не желая искажать учения Н. Федорова кратким пересказом, мы приведем здесь только некоторые его мысли о музее...».[2] Далее Брюсов весьма точно излагает мысли Федорова о музее будущего, в котором все три способности души—ум, чувство и воля, объединены в памяти, отчего музей верен своему истинному назначению, есть выражение согласия и полноты, в нем обитает разум не только понимающий, но и чувствующий, т. е. скорбящий о них, но и действующий для возврата утраченного, разум воскрешающий.

Здесь следует сказать и об излюбленной идее Федорова—соединить музей со школой, храмом и обсерваторией; прообраз этого синтеза Федоров усматривал в московском Кремле и Румянцевском музее с его астрономической вышкой. Внимание Брюсова привлекает то первенствующее значение, какое Федоров придавал московскому Кремлю как главной святыне всей России и всего человечества, ибо задача России и есть установление всемирного мира и братства. В этой связи уместно вспомнить «кремлевские» образы и мессианские мотивы в революционно-патриотических стихах Брюсова в сборниках «В такие дни», «Дали» и «Меа».

Интерес Брюсова к Федорову и его учению не затухает в течение многих лет, продолжаются его взаимоотношения с В. А. Кожевниковым, ближайшим учеником мыслителя. Вскоре после выхода I тома «Философии Общего Дела» (1907 г., г. Верный) Брюсов обратился к Кожевникову с просьбой достать ему эту книгу. Вместе с нею Кожевников подарил поэту свое собственное сочинение, изданное в 1908 г. в Москве: «Николай Федорович Федоров. Опыт изложения его учения по изданным и неизданным произведениям, переписке и личным беседам». В книжном фонде Отдела рукописей ГБЛ сохранился и 2-ой том «Философии Общего Дела», вышедший в 1913г. в Москве, с дарственной надписью Кожевникова: «Многоуважаемому Валерию Яковлевичу Брюсову с сердечным приветом и пожеланием дальнейших успешных трудов на славу великой, родной, русской речи».[1]

В нескольких статьях об искусстве, вошедших во 2-й том, Федоров как бы из-за гроба продолжает свой давний спор с Брюсовым, обличая «панэстетизм» декадентов с позиций «супраморализма». Оставаясь в некоторых отношениях «антиподом» Федорову, Брюсов с присущей ему интеллектуальной честностью и полной объективностью не перестает воздавать должное «великому старцу». Например, в 1910 г., во время беседы с Эмилем Верхарном во Франции, Брюсов с гордостью за приоритет русской мысли сообщил «мэтру», что высказанные им мысли о призвании человечества господствовать над стихиями природы и управлять движением земного шара предвосхитил Федоров.[2]

Особый интерес представляют взаимоотношения Брюсова и весьма своеобразного последователя Федорова—Ионы Пантелеймоновича Брихничева (1879—1931).[3] И. П. Брихничев переписывался с Брюсовым в течение нескольких лет, дарил ему свои стихотворные сборники (например, сборник «Пути Живые. Цветопесни». М., 1916), привлекал Брюсова к участию в редактируемом им еженедельнике «Новая Земля» (1910—1911). Письмо Брихничева к Брюсову от 16 ноября 1913 г., а также другие его письма к поэту помогают сделать некоторые предположения об отношении Брюсова к вульгаризации федоровских идей в эти годы.[4]

В 1908 г. Вера Никандровна Миронович-Кузнецова (1870—1932) стала издавать журнал «Новое Вино» под редакцией И. П. Брихничева. В первом номере журнала за 1912 г. были помещены стихи Брюсова.

При посредстве редакции журнала установились взаимосвязи многих лиц, увлеченных идеями Федорова. К 10-летию со дня смерти мыслителя они издали сборник его памяти под названием «Вселенское Дело», вышедший в Одессе в 1914 г. В своих неизданных воспоминаниях О. Н.Сетницкая, дочь проф. Н. А. Сетницкого (издателя «Философии Общего Дела» в начале 30-х гг.), пишет об анкете, проведенной ини-

[1] См.: Библиография В. Я. Брюсова. 1884—1937, Ереван, 1976, с. 32, № 271.

[2] «Весы», 1904, № 6, с. 65.

[1] ГБЛ, ф. 386, ед. хр. 1129.

[2] «Русская мысль», 1910, август, с. 6.

[3] См. о нем статью «Из приходских батюшек в бунтари» в журнале «Наука и религия», 1980, № 11, с. 22.

[4] См.: ГБЛ, ф. 386, к. 78, ед. хр. 18.

циаторами сборника: «Деятельное участие в опросе принимала Нина Ивановна Брихничева (урожденная Дорофеева). Она беседовала с В. Я. Брюсовым...»[1].

В числе лиц, приславших ответы на вопросы анкеты о возможности борьбы со смертью и о проблеме воскрешения были Брюсов, поэтесса Любовь Столица (1884—1934), писатель И. И. Горбунов-Посадов, проф. П. Бахметьев, работавший над осуществлением анабиоза и др. Журнал «Новое слово» провел тогда же анкету о самоубийстве, на которую ответили Леонид Андреев, М. Н. Арцыбашев, Федор Сологуб (опубликована в №5 за 1912 г.). Они доказывали «священное право» каждого человека на самоубийство; Брюсов же утверждал целесообразность постановки вопроса о воскрешении как прикладной задачи науки: «На вопросы: что такое смерть? что такое (и существует ли) воскресение? возможно ли (и нужно ли) воскрешение?—пытаются дать свои ответы наука, философия, искусство и религия. Как поэт, я тоже ставил себе эти вопросы (см. например, мое стихотворение «Искушение» в сборнике «Urbi et orbi»), но думаю, что наиболее решительный ответ нам должна дать,—и даст когда-нибудь,—наука. Смерть и воскрешение суть естественные феномены, которые она в силах выяснить. Воскрешение есть возможная задача прикладной науки, которую она вправе себе поставить».[2]

Далее Брюсов пытается определить те пути, по которым наука должна идти для решения крайне трудных и крайне важных, предельных задач проективного мировоздействия, поставленных Федоровым. Судя по его мыслям, поэт прекрасно разбирается в исключительной сложности проблемы и отнюдь не является апологетом чистого позитивизма, каким его пытаются порой представить (впрочем, как и Федорова).

В своей весьма содержательной и интересной статье «Андрей Белый и Н. Ф. Федоров» С.Гречишкин и А. Лавров пишут: «Брюсов одним из первых оценил грядущее освоения человеком космического пространства и сам отразил эту проблематику в ряде стихотворений... Такой подход к Федорову сближал Брюсова с Циолковским... Брюсова в миросозерцании Федорова привлекла конкретно-проективная, научно-технологическая сторона... Федоров близок ему как рационалист и утопист».[1]

Справедливость этого вывода кажется на первый взгляд самоочевидной. Но попробуем обратиться к научно-фантастическому рассказу-пародии Брюсова «Торжество науки (Записки посещения Теургического Института)». Рассказ, написанный в 1919 г., был опубликован под названием «Не воскрешайте меня!» в журнале «Техника молодежи», 1963, №12. Весь его пафос—в отталкивании именно от «конкретно-проективной, научно-технологической стороны», которая предстает как явная квази-утопия. В заключение рассказа его герой, он же автор (повествование ведется от первого лица) предлагает директору Теургического Института открыть при Институте «отдел приема прошений» от тех лиц, которые пожелают поставить условием, чтобы Теургический Институт никогда не восстанавливал бы их своими методами. «Я по крайней мере буду первым, кто подаст такое заявление. Убедительно прошу вас меня научными способами не воскрешать!»—подчеркивает Брюсов.

Любопытно сравнить рассказ с поэмой Вл. Маяковского «Про это», лирический герой которой наивно умоляет о воскрешении «большелобого химика». Брюсов проявил проницательность и подлинную духовность, прекрасно понимая ограниченность чистого позитивизма и несостоятельность безблагодатных естественнонаучных методов «воскрешения». Его позиция оказалась близка позиции П. А. Флоренского, который писал в 1913г.: «Вселенское Дело» создаст большую известность Федорову и ...вульгаризирует его. По крайней мере, мне уже стало ясно, что они проектируют будущее воскрешение на почве естествознания, чуть ли не каким-либо химическим способом»[2].

Как и Федоров, поэт отнюдь не являлся слепым апологетом науки, склонным к ее фетишизации. В «Стихах о голоде» (1922 г.) Брюсов ополчается против кабинетной науки, оторванной от жизни, занимающейся отвлеченными исчислениями, когда люди умирают от голода!.. Поэт был совершенно убежден в необходимости дать верные нравственные ориентиры научно-техническому прогрессу, чтобы машины не превратились в чудовища. Настороженное отношение к бесконтрольному развитию техники, беспокойство в связи с

---

[1] Из личного архива О. Н. Сетницкой, предоставленного автору.
[2] «Вселенское Дело». Вып. 1. Одесса, 1914, с. 49.

[1] «Ученые записки Тартусского университета». Вып. 459. Тарту, 1979, с. 151.
[2] Цит. по письму В. А. Кожевникова к Н. П. Петерсону от 14 июля 1913 г.—ГБЛ, ф. 657, к. 4.

его возможными негативными и пагубными последствиями в большой степени присущи и Федорову. Необходимо коснуться и чрезвычайно интересной космической темы в плане взаимосвязи творческих исканий Брюсова и натурфилософских воззрений Федорова. В рамках исследования «Брюсов и Федоров» эта тема в общих чертах намечена М. В. Васильевым, К. С. Герасимовым и С. Г. Семеновой.[1]

Осознание человека, жаждущего не только целесообразности, но гармонии и красоты,—душой и двигателем космоса—выражено в русской поэзии, прежде всего, Брюсовым; в русской философии—Федоровым. Неистовый рационализм и предельный валюнтаризм Федорова, небо которого—небо астрономии, штурмуемое силой, оптимистическая тональность его построений, их созвучие прометеевскому духу времени—все эти мотивы усиливаются в пореволюционной поэзии Брюсова. Весьма знаменательно, что он знакомил с идеями Федорова молодых пролетарских поэтов, участников литературного объединения «Кузница»—Григория Санникова (автора неизданной поэмы «Когда мертвые воскреснут»), Владимира Кириллова, Михаила Герасимова, Ивана Филипченко, Алексея Гастева. В годы революционных свершений последователи Федорова, включая некоторых представителей неохристианства, восприняли революцию как всемирно-историческую преобразовательную силу, почувствовали в ней родственную стихию. Некоторые из них, в отличие от Федорова и Брюсова, выдвинули лозунг «борьбы с природой», в то время как Федоров исходил из задачи обратить слепой ход природы в управляемый, разумный, призывая к «любовному вчувствованию» в природу, познанию ее тайн—как одну из условий долгой и бережной работы по одухотворению мира, в противоположность онтологическому бунту, преобразованию мира через насилие.

Оптимизм Федорова и Брюсова в этом отношении был отнюдь не наивным и радужным, они ясно отдавали себе отчет в тех опасностях, чреватых Освенцимом и Хиросимой, которые грозят человечеству в условиях неправильно ориентированного, принявшего отрицательный знак научно-технического развития (хотелось бы сказать «прогресса», но вернее будет выразиться—«регресса»). Брюсов, например, с тревогой предрекал в 1922 г.: «расщепленный атом—Архимедов рычаг...» Это весьма емкий образ, обнадеживающий и предостерегающий...

[1] См.: Брюсовские чтения 1963 года, с. 130—153; Брюсовские чтения 1971 года, с. 33—57; «Литературная Грузия», 1980, № 9, с. 139—140.

Следует отметить и отнюдь не случайный, весьма пристальный интерес последователей Федорова к личности и творчеству Брюсова в 20-е и 30-е годы. А. К. Горский цитировал статью Брюсова «Новая эпоха всемирной истории» в первом выпуске «Вселенского Дела», был на похоронах Брюсова.[1] Во втором выпуске сборника «Вселенское Дело» в разделе «Наши потери» помещен краткий некролог Брюсова (Рига, 1934, с. 183).

В заключение остается сказать, что нам остались неизвестны некоторые архивные фонды в ЦГАЛИ, в частности, переписка членов семьи Бартеневых; в их письмах, быть может, сохранилось немало ценных сведений о взаимоотношениях Брюсова и Федорова. Тема эта, намеченная здесь пунктиром, ждет дальнейших, более углубленных исследований.

[1] См. письмо А. К. Горского к Марии Шкапской от 4 января 1924 г.— ЦГАЛИ, ф. 2182, оп. 1, ед. хр. 280.

О. И. ФЕДОТОВ

В. Я. БРЮСОВ О НАРОДНОМ СТИХЕ

В обширном стиховедческом хозяйстве В. Я. Брюсова весьма заметное место принадлежит оригинальной концепции русского народного стиха, в его музыкально-речевом («былинном») и речевом («раешном») вариантах. К этой запутанной проблеме Брюсов обращался несколько раз: в 1896 г. в письме к П. П. Перцову от 25 февраля, в 1900 г. в статье «О русском стихосложении», предисловии к сборнику стихов А. Добролюбова, и в 1912 г. в книге «Далекие и близкие». Кроме того, в книге 1918 г. «Опыты», послужившей как бы вспомогательной теоретико-литературной хрестоматией к «Науке о стихе» (М. Гаспаров), первый раздел в рубрике неклассических систем стихосложения, помимо «параллелизма», силлабики, «свободного стиха» Гете и Верхарна, содержит имитации русского народного стиха. Наконец, в итоговой теоретической работе «Основы стиховедения», 1924, Брюсов включает русский народный стих в составе «смысловых систем стихосложения» в свою общую метрическую концепцию и иллюстрирует его теоретическую модель искусными имитациями собственного сочинения.

Логику движения брюсовской мысли по интересующему нас вопросу можно понять лишь в контексте всей его стихологии, эволюционирующей внутри себя и взаимодействующей вовне с наиболее значительными идеями в стиховедческой наукеXIX—XX вв. Другим важным методологическим принципом может быть уже испытанный М. Л. Гаспаровым сопоставительный анализ стиховедческих и стихотворческих результатов литературной деятельности Брюсова[1].

Первый приступ Брюсова к былинному стиху характеризуется традиционным стремлением интерпретировать его с позиций стопной теории. Русских былинный стих, по его мнению, состоит из 17 слогов, разделенных на четыре стопы и на два полустишия цезурой, или после второй стопы или после первого слога третьей:

ххХ ххххХ х ххХ ххххХ хх

[1] М. Л. Гаспаров. Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец (1910—1920-е годы).—В кн.: Брюсовские чтения 1973 года. с. 11—43.

При этом каждая стопа может стягиваться в три или два слога, с ударением на последнем. Все примеры, которыми Брюсов подтверждает свои исходные схемы, силлабо-тонические (три хореических и один ямбический):

Ах, вы сени, мои сени // сени новые мои!
На корме была беседа //—дорог рыбий зуб.
Один корабль // получше всех.

И отрывок из лермонтовской «Песни про купца Калашникова», замечательный своими короткими строчками, бесконечно оживляющими ритмику стиха в народном духе:

Ай, ребята, пойте,
Только гусли стройте,
Ай, ребята, пейте,
Дело разумейте![1]

В целом, Брюсов остается пока на позициях стопной, силлабо-тонической интерпретации былинного стиха, имевшей, начиная с Тредиаковского и Гильфердинга весьма авторитетных и влиятельных сторонников. Однако разбивка стиха на произвольные в три-четыре слога группы, по всей видимости, предвосхищает так называемые «смысловые стопы»; об этом же свидетельствует их способность «съеживаться» до двух слогов. В 1896 г. Брюсов еще не выработал собственной теории стиха, поэтому его отдельные замечания по тем или иным вопросам, не увязанные в систему, эклектичны и разнородны по происхождению. В частности, брюсовская модель былинного стиха в своем первоначальном виде генетически связана и с античной квантитативной метрикой (сказывается закваска классического образования), и с «синтаксической стопой» Срезневского-Потебни, и с «прозодическим периодом» Востокова.

Спустя четыре года Брюсов развивает эти идеи на основе выдвижения в качестве центральной версификационной категории понятия «стиха» (стихового ряда) как «некоторого целого», определяющего членение речевого потока во всех системах стихосложения: метрической, тонической, силлабической, всякой. Чрезвычайно существенно стремление Брюсова сочетать исторический взгляд на литературное явление с общетипологическим. Статью «О русском стихосложении» он начинает своей любимой методологической антитезой: «вещи не только становятся (Become), но и суть (are)»[2]. Именно в былинном складе, как ни в одном другом

[1] Письма В. Брюсова к П. П. Перцову, с. 65—66.

[2] В. Я. Брюсов. О русском стихосложении.—В кн.: А. Добролюбов. Собрание стихов. М., 1900, с. 8. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

стихосложении, исследователю видится самая сущность стихотворной речи—приравнение друг другу стиховых рядов. Однако по своей внутренней структуре народный стих принципиально отличен от литературного, как в его силлабо-тонической (в брюсовской терминологии, «тонической»), так и силлабической реализации. Пользуясь пока еще традиционными и привычными категориями, за стопу, элементарную единицу внутренней упорядоченности стихового ряда в народном стихе, Брюсов принимает не группу слогов, «непременно слово, а вообще целостное понятие; таковы сложные слова «Океан-море», «тугой лук», «по утру рано», таковы и соединения совершенно самостоятельных слов, если они тесно связаны по мысли» (с. 12). Вместо формализованных, дискретных, утомительно и однообразно чередующихся элементов речевой структуры—стоп, мерой былинного стиха провозглашается образ—самодостаточное понятие. «Величина стиха определяется количеством заключенных в нем образов, т. е. вообще важных, значущих выражений. В отдельном произведении стихи или равновелики или находятся между собой в определенных отношениях, составляющих половину, треть, четверть. Те стихи равновелики, которые равны по количеству образов. Образы эти стоят на определенных местах, хотя бы в самом начале, в середине и в конце.. Внимание привыкает к такому расположению, читатель ждет на привычном месте важного для смысла выражения. Следовательно, стих еще располагает слова по значению, как бы выдвигает более важные, привлекает к ним внимание» (с. 9—10).

Высоко оценивая «пример народа, который веками раздумывал как бы поскладнее сложить песню, и конечно знал дух русского языка, им самим созданного» (с. 12), Брюсов указывает на самую существенную особенность его стихосложения: целостность народного стиха складывается также из целостных единиц. Ср.:«... у русского народа песня—что венок, стих—что цветок, стопа—что лепесток: все каждое по-своему цельно»[1]. Традиционно-литературные средства урегулирования стихового ряда Брюсов относит не к основным, а дополнительным, не имеющим системообразующего значения факторам.

Этот этап в развитии брюсовской концепции народного стиха заслуживает самого пристального внимания. Брюсов уводит проблему с порочного круга метрических интерпретаций и тем самым солидаризируется с современными исследователями (А. Байбуриным, С. Матхаузеровой, автором данной статьи)[1].

Выдвижение в качестве релевантного признака народного стиха «образа», по существу, выводило его интерпретацию из области версификации и было равносильно признанию структурной природы былин и лирических песен прозаической. В. Брюсов не хотел отказывать песням и былинам в стиховом достоинстве. По этой, видимо, причине он вновь возвращается к стопной теории, соединив ее со стилистической концепцией: «Будучи хореическим по своему строению,—читаем в «Далеких и близких»,—этот (былинный—О. Ф.) стих более, чем на правильное чередование ударений, обращает внимание на равновесие образов, и потому, по справедливости, называется «смысловым стихом». (VI, 270). Следует, правда,, иметь в виду, что речь здесь идет о былинном стихе в бальмонтовском переложении.

Попытка соединить самые строгие требования силлаботоники с самыми свободными требованиями «смыслового стиха» не увенчались успехом. Следующим шаггом в осмыслении метрических очертаний былинного стиха закономерно стало обращение к тонической концепции: «в простейшем виде стих в такой системе,—пишет исследователь,—измеряется числом значимых выражений в нем, но так как такое выражение несет на себе одно тоническое ударение, то стихи этой системы приближаются к дольникам»[2]. Под дольниками Брюсов понимает такую систему, «где за стопу принимается весь комплекс слогов, произносимых с одним ударением, независимо от числа входящих в него неударных слогов» (с. 12), например, стих «Песен Западных славян» Пушкина (с. 14).

Смысловой стих, вместе с «раешником», состоящим в том, что прозаическая по форме (т.е. не метризованная) речь делится на части (стихи) произвольной величины, обязательно, однако, завершающиеся созвучиями (рифмами) (с. 132), и свободным стихом, Брюсов объединяет в группу стиховых

[1] П. Голохвастов. Законы стиха русского народного и нашего литературного.—Русский Вестник, 1881, декабрь т. 156, с. 820.

[1] См.: А. Байбурин. Русская былина. Заметки о синтаксисе—Русская филология. Сб. научных студенческих работ. Тарту, 1971, с. 12; С. Матхаузерова. Древнерусские теории искусства слова. Praha, 1976, с. 68; О. И. Федотов. Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981; О. И. Федотов. Проблема происхождения русского литературного стиха. АДД.М., 1985.

[2] В. Я. Брюсов. Основы стиховедения. М., 1924 с. 13.

форм, приближающихся к стихотворениям в прозе (с. 133). Последнее замечание, а также реабилитация стопы как внутренней меры «смыслового склада» в поздних работах Брюсова наталкивает на мысль, что чисто-стилистическая концепция не удовлетворяла исследователя: по сути дела она не отделяла стих от прозы, ибо «художественная проза большею частью может быть разложена на стихи смыслового склада» (с. 132). Чтобы хоть как-то отграничить урегулированный произвол смыслового стиха от неурегулированного произвола прозы, он обращается к теории временных компенсаций: «Так как народные стихи или пелись или произносились нараспев, то величина стихов измерялась также промежутком времени, потребного на произнесение стиха, отношение между которыми устанавливалось с помощью протяжения отдельных гласных (один слог на две ноты и т. п.)» (с. 14). Нивелирующее значение реального исполнения произведения Брюсов подчеркивает и тогда, когда характеризует демонстративно «прозаический» по длине строк раешник: «здесь созвучие определяет меру стиха, и от чтеца зависит уравнять эти строки в произношении» (с. 132).

Современные исследователи показали, что равенство стихов в декламации не абсолютно, а относительно, и носит скорее психологический, чем фактический характер. Брюсов это, вероятно, чувствовал и ограничился лишь беглыми, ни к чему не обязывающими замечаниями относительно эффективности временных компенсаций как фактора регламентирующего длину строк.

Его собственные поэтические имитации народного стиха, выполненные хотя и неклассическими размерами, отличались довольно строгой метрической организацией.

Метрической доминантой брюсовских присловий, иллюстрирующих склад народных песен, является в общем виде 3-иктный дольник на трехсложной основе с двусложной («анапестической») анакрузой и трехсложной («дактилической») клаузулой, представленный тремя вариантами: собственно логаэдами огаэдизирующим 4—5-стопным хореем и кольцовским пятисложником, в чистом или смешанном виде:

1. Да притихнут щекоты славие,
Да примолкнут говоры галичьи,
Да не грают вороны черные,
Да сороки не стрекочут пестрыя!
Сокол правит путь в поднебесье,
По чистым полям громок конский скок,
На червленый щит взвыл голодный волк,
Далеко по земле слышен орлий клект.

Три начальных стиха первого присловья—логаэды (2. 12. 2), следующие два — 5—4-стопный хорей, последние три—сдвоенный кольцовский пятисложник, в последнем случае с цезурным наращением.

2. Высоко, высоко до поднебесья,
Глубоко, глубоко до морского дна,
Кто, богатырь, сошел во глубь земли,
Кто, ведун, возлетел под облаки?
Чудеса вместил в себя Божий мир,
Ни сказать, ни спеть, что на свете есть.

3. Как по морю, морю синему
Мимо острова неведомого
Выплывали, выгребали в ширь
Ровно тридцать три кораблика,
А на первом на кораблике
На корме беседа—рыбий зуб...

4-стопный хорей третьего присловья можно трактовать и как пеон III.

4. Кто пришел, кто стоит
Там у притолки?
Кто кивнул головой
Нам из сумрака?
Это—сон, он пришел
Да за дитяткой,
Спи, мой милый, усни,
Я баюкаю.[1].

Во всех случаях Брюсов пользуется исключительно дактилической (дважды гипердактилической) клаузулой, иногда с мужскими отягощениями, что является традиционным знаком былинной поэтики.

Итак, теоретические суждения о народном стихе и практическая их реализация обнаруживают органическое противоречие, которое Брюсов стремился, но так и не смог преодолеть. Как исследователь он ясно видел, что русские былины и песни не подчиняются жестким правилам литературного стихосложения. Вместо версологических концепций он выдвинул стилистическую теорию «смыслового стиха», базирующуюся не на фонологических, а образно-смысловых элементах повтора. Но идти последовательно в данном направлении Брюсов не мог: ему мешало сознание того, что на смысловые

[1] В. Я. Брюсов. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам (Стихи 1912—1918 г.) со вступительной статьей автора М., 1918, с. 78—79.

(образные) стопы можно поделить любой, в том числе и откровенно прозаический текст; отсюда—инстинктивные попытки отыскать ударно-слоговые константы силлабо-тонического или чисто-тонического характера, являющиеся не причиной, а следствием первичного ритма образных стоп.

«Многолетние колебания Брюсова по вопросу о былинном стихосложении,—считал М. П. Штокмар,—привели его к теории, которую при всей её миниатюрности приходится признать эклектичной, т. е. она совмещает в народном стихе несовместимые понятия: «литературную» стопу «хорей» с образной стопой, изобретенной самим Брюсовым»[1]. Думается, это не совсем верно. Как мы могли убедиться, брюсовская концепция русского народного стиха эволюционировала от узко трактуемой силлабо-тонической интерпретации его метрических параметров к более широкой—тонической. Что касается хореической каденции, то уже на втором этапе указанной эволюции она рассматривалась всего лишь как осложняющая тенденция, частный случай основного конструктивного признака—равновесия образов: «Сущность стиха—равновесие образов, а звучность—его прикраса»[2]; «в народных стихах нет столкновения ударений, промежутки между ударениями не слишком велики—и только. Знаю, что можно найти в народных стихах ямбы и хореи, как их находил уже Тредиаковский, а позднее Гильфердинг, но их можно найти и в любой прозаической речи»[3].

Сравнительно небольшое количество стихийных «хореев» в текстах русских былин побуждало Брюсова искать другую, более свободную, метрическую форму, которое регламентировала бы смысловой стих, отделяя его от прозы. Такую форму он нашел в дольнике, вкладывая в это видовое понятие тонического стиха расширенный родовой смысл. Несомненно, двигаясь в данном направлении, Брюсов лишил бы М. Л. Гаспарова приоритета в интерпретации русского былинного стиха по схеме 3-иктного тактовика. Но в брюсовские времена теория тонического стихосложения находилась еще в стадии

[1] М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952, с. 123.

[2] В. Я. Брюсов. О народном стихосложении.., с. 11.

[3] Там же, с. 14. В сноске приводится пример из Тургенева—начальные строки романа «Накануне», представляющие собой стихийные ямбы: «В тени высокой липы /на берегу Москва-реки/ недалеко от Кунцова / в один из самых жарких летних дней...»

первых научных подходов[1], а сам Брюсов и как поэт и как стиховед не чувствовал разницы между дольником и более свободными метрами. По наблюдениям М. Л. Гаспарова, «стихотворений, написанных правильным дольником, у него очень мало, его дольник все время сбивается в тактовик и затем в акцентный стих. Это—следствие стиховой культуры, стихового воспитания, брюсовского вкуса: он был воспитан на классической русской силлабо-тонике, чувствовал в ней тончайшие оттенки, но все, что находилось за ее пределами, смешивалось для него в хаос «смешанных метров»[2].

Брюсовские имитации народного стиха тяготели к традиционным «фольклорным» метрам: хорею, пятисложнику и логаэду с односложным интервалом после первого икта, т. е. метрам, представляющим, по В. П. Рудневу, механизм «логаэдизации»—«движения стиха от «нормы» к жестко урегулированному стиху, крайним выражением которого является логаэд... Логаэдизация осуществляется следующим процессами: появлением 5-сложника Кольцова—короткого хореического логаэда; актуализацией трех сложников у Некрасова—размеров более урегулированных, чем двусложники; актуализацией 3-ст. и 5-ст. ямбов, логаэдизирующего 5-ст. хорея; собственно пеонов и логаэдов»[3]. Дополнительными интегрирующими и стабилизирующими факторами в брюсовских имитациях служили две ритмические константы: двусложная анакруза и дактилическая (с мужским отягощением) клаузула. Таким образом, Брюсов-стихотворец оказался не готов к воплощению тех поистине новаторских теоретических моделей народного стиха, к которым вела его логика исследования. В этом обнаруживается не только проявление индивидуальных склонностей поэта, но и издержки той непоследовательности в построении теории народного стиха, которая не позволила ему решительно отказаться от метрических критериев при анализе речевой структуры, организованной на принципиально иных ритмических основаниях.

[1] См.: Сергей Бобров. Трехдольный паузник у Пушкина. М., 1915; В. М. Жирмунский. Введение в метрику. Л., 1925.

[2] М. Л. Гаспаров. Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец.., с. 24—25.

[3] В. П. Руднев. История русской метрики XIX-начала XX вв. в свете проблемы «литература и культурология».—В кн.: Учебный материал по теории литературы.., Таллинн, 1982, с. 91—92. См. также: В. П. Руднев. Стих и культура.—В кн.: Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986, с. 227—239.

Опыт Брюсова весьма поучителен как в позитивном, так и негативном плане. Современный исследователь проблемы происхождения русской стиховой культуры должен учитывать следующие методологические уроки:

1. То, что традиционно принято называть «русским народным стихом», изначально находилось за пределами речевых структур, изучаемых методами стиховедения.

2. Ритмическая организация русских эпических и лирических песен, бытовавших в устном народном творчестве до актуализации оппозиции «стих-проза», адекватно может быть описана как разновидность ЭСП, в которой благодаря музыкально-мелодической основе преобладают потенциально-стихотворные элементы: внутренняя целостность и симметрия силлабической структуры, относительное выравнивание колонов, тенденция к дактилическим окончаниям, окказиональная рифма и т. п.

3. Сложная многосоставная структура фольклорных поэтических текстов содержит фрагменты, прредвосхищающие метрические формы силлабо-тонической и тонической систем стихосложения. Их возникновение обусловлено влиянием музыкальной основы (хорей в скорых, «частых» песнях, типа «Ай, вы сени...») и обратным воздействием литературной поэзии на импровизационную технику сказителей, а также на интерпретирующее сознание собирателей, невольно редактировавших тексты в процессе их первичной записи и публикации.

4. Ритмический строй русских былин, также как и раешных произведений, являет собой стихийную упорядоченность на интонационно-синтаксическом уровне, которая в силу тех или иных внешних причин достигает иногда довольно высокой степени, вплоть до образования силлабо-тонических размеров. Однако анализировать ее как метрическую организацию неправомерно. Слагатели русских былин не знали ни хореев, ни ямбов, ни дактилей, ни тем более, дольников и тактовиков и, следовательно, создавали нечто иное, хотя и совпадающее порой с известными нам метрическими схемами. Схема 3-иктного тактовика является только «наиболее удобной основой анализа» русского былинного стиха: за ее пределами остается лишь «примесь стихов аномальных, внесхемных (чаще всего не свыше 15—20%)»[1], схема акцентного стиха поглотила бы и эти аномальные вариации, а верлибр способен вместить в себя любой разбитый на синтаксические колоны текст. Но применительно к народному художественному сознанию перечисленные формы, стоящие на пути освобождения от предельной урегулированности силлабо-тонического стиха, исторически невозможны, так же, как к примеру, принцип киномонтажа применительно к пушкинской «Полтаве».

[1] М. Л. Гаспаров. Современный русский стих. М., 1974, с. 352, 371. См. также: М. Л. Гаспаров. Русский былинный стих.—В кн.: Исследования по теории стиха. Л., 1978, с. 7, 23, 25 и след.

К. Г. ИСУПОВ

ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ ИСТОРИИ (ОБ ИСТОРИЗМЕ В. БРЮСОВА).

Разговор о философии истории Брюсова мы начнем с прояснения опорных категорий, к которым принадлежат и нормообразующие понятия («мера» и др.). Пристрастие поэта к эстетическим реализациям этих категорий замечено давно,[1] они стали основой его «рационализма» и «позитивизма».

Простейшие упоминания «меры» следуют тогда, когда требуется подчеркнуть ее отсутствие («Юношам», 1914); когда надо обозначить масштаб («Мир электрона», 1922). Усложнение «меры» начинается с включения ее в ряд гносеологических постулатов: «Я знаю лишь то, что можно измерить и взвесить» (I, 237; ср.: II, 129; III, 200). Брюсов склонен расширять значения своих философем до того предела, пока они не оказываются своей противоположностью. Размах смысловых «качелей» в пространстве категории тем больше, чем настоятельнее потребность связать ее с теперешними потребностями аргументирующей мысли. Так, в статье «Истины...» Брюсов выступает адептом самоценного мгновения («Не человек мера вещей, а мгновение» (VI, 61). Внешнее отрицание мысли античного автора (цитируемый здесь Протагор—союзник Брюсова в обосновании плюралистической гносеологии) легко снимается через три года в статье о Фете: «Человек, для человека, есть последняя «мера вещей» (VI, 215). Мы встретим «меру» и в полемике с эстетическим утилитаризмом (VI, 93). «Мера» релятивизируется дополнительно, когда Брюсов связывает ее с «жертвой»[2] и «жертвенностью», как мерой исторической связи поколений: «Пал Илион, чтобы славить Гомеру! Распят Христос, чтобы Данте мечтал! Правду за вымысел! Мера за меру!» (III, 103). В рецензии на «Кормчие звезды» Вяч. Иванова Брюсов отметил сочетание «античного миросозерцания» с христианским культом жертвы» (VI, 296), а в статье «Священная жертва» появится образ поэта—предстоятеля алтарному пламени Весты. Герой здесь—в соответствии с романтической концепцией поэта (и еще более в соответствии с такими трудами, как «Золотая ветвь» и «Эллинская религия страдающего Бога») соединяет в себе функции жреца и жертвы. Когда Брюсову понадобилось поместить событие расстрела коммунаров у стены Пер-Лашез в 1871 г. в исторический ряд, этим рядом окажется длинная цепь возвышений одной культуры ради последующей (Коммунары, 1920). В сходных интонациях пытается понять Брюсов и свою современность: «Принять венец готовый, В сиянье братства входит человек» (III, 409). Но автору не пришлось долго развивать традиции идеологии жертвенного героизма, языком которой эпоха пытается оправдать террор. В 1924 г. герой заявит, что он не «перегной для свежих всходов» (III, 174). Брюсову становится понятным, что время диктует ему новые нормы восприятия событий: «Человек! Свои мерки опять переиначь» (III, 140); «Новой мерой мерь эру всех эр!» (III, 164). Перед нами случай, когда Брюсов убедился в неприменимости выбранного им в качестве универсального ключа исторического понимания метода аналогии (и самой аналогии как меры разумной упорядоченности истории: см.: III, 163).

Онтологическим коррелятом «меры» у Брюсова является «число». Философию числа разрабатывали А. Сухово-Кобылин, Л. Толстой, Э. Верхарн, С. Малларме, большинство символистов. Поэтика числа изначально связана с утопическим жанром (от Атлантиды Платона до Хлебникова). Созданная Брюсовым панорама репрезентаций числа открыла читателю основные контексты категории. Поэт охотно включает в состав текстов традиционные сакральные числовые комплексы («Три змеи, три кольца...», 1913; «Пирамиды», 1917; «В игорном доме», 1903; «Эпизод», 1901; «Книга», 1922; «Пятьдесят лет», 1923; «Тетрадь», 1923; «Домовой», 1923; цикл «Девятая Камена», 1915—1917). Число становится темой («Мы и те», 1922; «Разочарование», 1922; «В Тихом океане», 1923).

Многовековая история числовой эстетики и философской нумерологии признала за «числом» функции гармонического сопряжения противоречий, приведения мира в со-

---

[1] «Поэт любит меру, число, чертеж»— П. Н. Сакулин. Классик символизма Валерию Брюсову. М., 1924, с. 24; Д. Е. Максимов. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969, с. 53, 55, 101, 107—108.

[2] О «жертве» см.: В. А. Сапогов. Идея строительной жертвы в «Железной дороге» Некрасова. Литер. процесс и проблемы литер. культуры. Таллинн. 1988, с. 28—30; В. Е. Ветловская. Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. «Строительная жертва». Миф—фольклор—литература. Л., 1978, с. 81—113.

стояние совершенства. Множество философов приучили Брюсова и его эпоху к мысли о «числе» как универсальной онтологической парадигме, развертывающейся в картины прекрасного Космоса. Числа понимаются как эйдосы—смыслообразующие логические структуры вещей. Исключительное пристрастие Брюсова к формам точного знания поставило «число» в шеренгу центральных обьектов поэзии (см. его опыты в области «научной поэзии»), исторических изысканий (см. рассуждения о числах в книге «Учители учителей»), историко-культурных штудий (исследование числовой символики в поэме Данте). В трактовку «числа» Брюсовым внесены и некоторые новаторские моменты. Так, не склонный к противопоставлению «природы» и «культуры», Брюсов, когда ему необходимо разграничить эти понятия, именно «число» призывает к разделительной функции. В корпусе урбанистических текстов есть и такие, где Город предстает царством жесткой машинно-арифметической субординиции («Замкнутые», 1900-1901; «Электрические светы», 1913; «Машины», 1924). В строфе гумилевского стихотворения «Слово» (1921): «А для низкой жизни были числа, //Как домашний подъяремный скот,// Потому что все оттенки смысла //Умное число передает»—первые две строчки демонстрируют восточную модель «числа» (как орудия бытовой арифметики), а вторые две—европейскую (как путь духовного промысла). У Брюсова мы встречаемся с попыткой синтеза: он знает числа древнейших цивилизаций (II, 315); числа иудаистской этики («Моисей», 1911); релятивные числа («Мир N измерений», 1923), число-мысль («Вдоль моря», 1917) и число «пи» («Стихи о голоде», 1922). В центре нумерологического цикла Брюсова стоит стихотворение «Числа» (1898), которое полемически коррелирует с брюсовским же переводом «Чисел» Верхарна. Там, где герой бельгийского поэта охвачен ужасом перед холодной необъятностью величественных конструкций Космоса-Аритмоса, герой Брюсова, наделенный даром интуитивного прозрения, чувствует себя как дома в мире «царственных», «свободных» и «бесплотных» чисел (I, 123). Глубоко рациональное мышление Брюсова доверяет «числу» как доступной познанию ментальной структуре и структурному принципу меры, имманентно присущей органическому миру. Числа для него—это формообразующие конверты смысла. Поэтому такие типы формальной организации материала, как «строфа», «рифма», «метр», «цикл», «сборник» и т. п. для Брюсова также являются числами в том самом первичном онтологическом смысле, на который не одно столетие оглядывается homo numerans энтропийного мира. Грандиозной попыткой свернуть многообразие форм стихового слова в некое Гипер-Число (в конечный список словесно-числовой Энциклопедии) стала незавершенная книга «Сны человечества»—учебник формотворческого мастерства, перечень полых форм, хрестоматия стиховых клише). Жанрово-стилевая и формальная таксономия и есть подлинная стихия чисел Брюсова.

С категориями «числа» и «меры» мы выходим на тот важный для понимания брюсовского историзма уровень, где решаются проблемы исторической причинности. У Брюсова мировая детерминистическая цепь связывает события частной биографии и отдаленные во времени исторические потрясения в некую пространственную непрерывность, руководимую неисповедимой игрой чисел, случайностей и далеких соотнесений. В стихотворении «Звено в цепи» (1921) встреча героев в брюсовской современности мотивируется игрой в чет и нечет двух ассирийских солдат под стенами библейского города Ветилуи. Онтологическим и историческим самовыражением всеобщей каузальной связанности становится у Брюсова мифологема «звена».

«Звено»—это образный сублимант памяти («Дума», (1902), связка в логическом аргументе (III, 141), момент диалектики утверждения-отрицания (III, 241), принцип хтонической связи человека и природы («Осенний день», 1894; «У Земли», 1902), ступень духовного восхождения («Лестница», 1902), принцип исторической преемственности поколений («... Наше время—лишь звено!» (I, 426; ср.: III, 90)). Событие, ставшее звеном жизненного пути, теряет статус случайного («И это строгое звено// Не называй в цепи случайным!» (I, 134; ср.: III, 112)). В событийном мире Брюсова «случай» изначально трактуется в контексте двойной семантики: «случившееся»—это тень «неслучайного». С одной стороны—«Все дни направляются случаем» (I, 217. ср.: I, 274; I, 276; II, 10; II, 87; III, 8), с другой—«случай» понимается как попытка истины и гипотеза о закономерном: «Верен был случайный жребий» (I, 158; ср.: I, 158; I, 217; I, 49). Случайность есть форма событийной и волевой свободы: «Случайное свободное свиданье» (I, 49). «Случай» для Брюсова—это внешнее проявление непредсказуемого. Но то, что утвердилось в факте, пусть и случайном, повышается до ранга необходимого. Дело человека, полагает Брюсов, деформировать привычные координаты оценки явлений и поверить в тайную и интригующую судьбоносность случайного. Так случайное обращается в сужденное, а свободное воление—в сценарий Божьего Промысла: «Случай-

ность и намеренность—// Их разум разделил, //Не верю я в уверенность //И в силу наших сил. //Творим мы волю божию. //Намеренья Судьбы,—//Идем по бездорожию //В оковах, как рабы» (I, 236). Рациональное разведение «случайного» и «намеренного» снимается в общем плане бытия, органически детерминируемого внутренними мерами движения, «умными числами» упорядоченной последовательности и «звеньевым» принципом непрерывности. Идея непрерывности (главная, по мысли П. Флоренского, идея XX в.) слишком дорога Брюсову: в ней природа и история находит свое оправдание и бытийную надежность. О случайности, царящей в мире, твердят Брюсову и черт («Истинный ответ», 1913), и ангел («Оправдание земного», 1907). Отстаивая свободу воли (альтернативность поступка) в творческой сфере, молодой Брюсов отказывается от сплошь детерминированной реальности: «Если б я ... поверил, что все ... обусловлено, опричинено веками прошлого,—не стал бы мыслить. Свобода воли-- вот первая аксиома мышления» (VI, 55). Эти требования свободы Брюсов мог доводить до анархистского эстетического эскапизма («Ненужная правда», 1902). Брюсову, с его историческим прагматизмом, необходимо было ввести «случай» в рамки оправдания истории во всей ее полноте. Если есть в ней неоправданный в своем смысле фрагмент, то от этого зияния рухнет вся история как свидетельство разумной упорядоченности. История не может иметь смысловых пробелов, как и личная биография: все значимо и все освещено общемировой значительностью присутствия человека в мире. Вопрос о месте и роли личности в истории Брюсов решает достаточно просто: в его поэтических «припоминаниях» не оказывается негероических фигур. Полководцы, мудрецы, великие авантюристы, поэты—с одной стороны, и на одной плоскости с ними—персонажи мировой мифологии и вечные типы литературы. Задачей поэта оказывается не доказательство их роли в истории, а поиск ими «своего места» в непререкаемо авторитетном пространстве истории как героического прошлого. Эти герои существуют не во времени, а в вечности, не в истории, а в мифе. Мир их вечного жития—метаистория, царство «вечных событий», задающих миру «вечные перемены» (I, 262). Они пребывают в своей героической метаисторичности как образцы пассионарной характерологии, это герои-пассионарии, энтузиасты, приключенцы, действователи, скульпторы событий, субъекты трагических ошибок и злодейств, нормированной добродетели и рыцарства. Исторические и мифологические персонажи Брюсова—это функционеры событий, а вместе с тем—персонифицированные в имени нормы, меры и числа, в них застыло навеки определенное количество злого или доброго, хотя пребывают они «по ту сторону добра и зла».

Мера их присутствия в истории маркируется у Брюсова как «след». Это термин гуманитарной археологии поэта. Он скажет о Венеции: «И доныне неизменно все хранит здесь явный след» (I, 357); «В деяньях мира мой ничтожен след»,— скажет героиня «Клеопатры» (I, 153); о Наполеоне автор скажет: «Твоих шагов... остался неизменный след» (I, 160) и о себе: «Беден мой след» (III, 203). Брюсову известны и бытовые коннотации «следа» («Искатель», 1902), возникают они и в поэтике «прекрасного мгновения» (I, 183), но центральная семантика этого слова направлена в сторону исторического памятования, чтобы «смотреть в былое, видеть все следы...» (III, 97). Прошлое, актуальное для настоящего, должно быть зримо в следе, отличено в памятнике. Отсюда—свойственный поэту пафос зрения и видения, пространственно-материальной наполненности истории следами: см. «Хвалу зрению» (1922) и два его «Памятника» (1912—1918; 1912). В статье о Вл. Соловьеве Брюсов назвал Память «простейшей формой борьбы духа с миром Времени», а «высшей формой воспоминания»—«бессмертие прошлого в созданиях искусства» (VI, 224).

Когда перед Брюсовым встает прошлое, он охотно прибегает к поэтике экфразиса (описания картин, скульптур и т. п.)[1], что лишний раз роднит его с романтиками. В одном ряду с чистыми экфразисами («Жрец». «Бронзовая статуэтка», 1894; «Прокаженный». «Рисунок тушью», 1894; «Львица среди развалин». «Гравюра», 1895; «Надписи к гравюрам», 1906 и множества других) стоят и обрамленные фрагменты сегодняшней минуты, воспринимаемые автором, как картины, в терминах живописи: «Вдали, как на старой гравюре, ... уходит ... баркас» (II, 112); «Еще мне видны, как картины, Реки крутые берега...» (II, 35); «Как хорошо нам отсюда, ... сверху ... смотреть на толпу. Красивая рама свиданий» (I, 92); «Я свечку погасил—и прямо под окном // Зеленоватый свет означил арабески...» (III, 226). Артефакт важен Брюсову как мотивирующее средство: он может быть развернут в описание диалог, сюжет, задать поэтику света и цвета, фактуру пространства, сценарий действия, момент композиции - точку зрения, рамку, перспективу кадров , их мон-

[1] О жанре экфразиса см.: Н. В. Брагинская. Генезис «Картин» Филострата Старшего. Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981, с. 224—289.

таж. Экфразис становится приемом эстетизации действительности и истории. Реальность обращается в картинную галерею. В тексте классического названия «Вешние воды» (1918) мир подан, как в волшебном фонаре братьев Люмьер, в смене живых картин, причем автор их так и называет: «ряд картин»—«картина утра», «картина вечера», «картина первой встречи, и разлуки», «картина вешних вод» (III, 375—6). Старый прием экфрастического описания (а, точнее, метаописания, т. е. создания текста, параллельного «уже» существующим «текстам» гравюры, картины) начинает у Брюсова «работать» несколько неожиданным, но в рамках символистского мировидения—вполне законным образом. Он создает эффект остранения реальности, превращая ее в художественное произведение. В экфразисах Брюсова формируется поэтический механизм вторичного отражения отраженного. Поэтика этой вторичной картинности (картина картины) органично сливается с поэтикой зрелища. Среди многих позиций Брюсов и его герои нередко выбирают позицию наблюдателя, зрителя «высоких зрелищ» (этой формулой Тютчева означен целый раздел в сборнике 1914—1915 гг.). С особенной отчетливостью работает на зрелищное остранение жизни поэтика синема: «Синема моего окна», 1914. Мировая история предстает внутреннему взору «зрителя» рядом картин на световом экране («Мировой кинематограф», 1918); автор «монтирует» текст, как кадровую ленту: «Я древность мира высмотрел вполне ... И вот виденья вновь встают тревожно,—// Заклятьем вызваны вновь к бытию, // Как в синема, проходят фильмой сложной». (III, 372—3). Обмен приемами между литературной поэтикой и поэтикой кино выразился у Брюсова специфичным образом. Его герой переживает вынесение своих эмоциональных комплексов тревоги и неустроенности, свое чувство преследуемой жертвы вовне: «Я, словно вовне, // Вижу трагедии, вижу миракли, //Сужденные мне» (II, 209). Внутренняя драма у героя-экстраверта «выносится» в пространство театрализованной жизни, так что окружающая его действительность, и история и Космос предстают сценическим розыгрышем бытия, где ставка—жизнь, а человек—то игрок, то игрушка (Рока, Судьбы, Случая). Здесь пора назвать одну из центральных философем мировой культуры и ее универсалию, к которой картины мира Брюсова имеют прямое отношение.

Это—«игра», образные дериваты которой задают зрелищное восприятие мира, зафиксированное в метафорах «жизнь-театр», «жизнь-игра» и других этого ряда[1]. Древняя мифологема «жизнь—игра в кости», (шахматы, карты и т. п.)—устойчивый мотив лирики Брюсова (I, 161; III, 112; III, 186; III, 52: III, 79; I, 528; II, 184; I, 425]. Театрально-зрелищное переживание жизни русский авангард обратил в жизнетворчество—эстетизацию действительности, в особый род мифологического энтузиазма. Брюсов, как известно, недоверчиво относился к этой стороне жизненной игры современников (в частности, «аргонавтов», завсегдатаев Башни Вяч. Иванова, акмеистов и т. п.), но среди героев его есть и такие, чье видение мира не выходит за пределы реальности, построенной по модели инфернального балагана (III, 10; I, 438; III, 214; III, 136). Для героя игрока и героя-игрушки целые стихотворения развернуты как реализация метафоры «жизнь-театр» (После неудачи, 1917; Болезнь, 1920). В «Сонете» 1901 года герой восклицает: «О, ловкий драматург, судьба, ... «Вся жизнь игра». Я мудр и это признаю,...» (I, 321; ср.: II, 45). Герои Брюсова нередко чувствуют себя персонажами романа, лицедеями жизненного фарса. В одной из новелл героиня, добровольно играющая роль той женщины, которую в ней видят (но которой она не является), говорит: «Ведь мы все в жизни—актеры, и не столько играем, сколько изображаем жизнь»[2]. «Как героиня в мелодраме»[3], изъясняется Мари в рассказе «Ее решения», а поведение Гесперии в «Алтаре Победы» определяется как «игра, доведенная до высшего совершенства» (V, 209). Герой рассказа «Моцарт» вновь и вновь возвращается к Аде, чтобы «было опять похоже на сказку или рассказ Эдгара По,—это жизнь без людей ...». Отметим здесь автоцитацию ряда стихотворений: «Какую сказку сотворили б мы //Из нашей страсти! новый сон Эдгара!» (II, 85); «Жизнь прекрасна, как сказка...» (I, 64); «Не правда ли: мы в сказке...?» (I, 316); см. также «Быть без людей» (1907)

---

[1] Историю игрового образа в литературе см.: К. Г. Исупов. Игра в литературном произведении и творчестве. Автореферат... канд. филолог наук. Донецк, 1975; В огромном потоке работ об игре можно выделить таких авторов, как Ю. М. Лотман, В. И. Устиненко, Г. О. Нодия, М. Н. Эпштейн, Я. С. Билинкис, В. Я. Камянов. Об «игре» у Брюсова см.: К. А. Трифонов. От искусства эстетической игры к поэзии социальной действительности. Изв. ОЛЯ АН СССР. Т. 44, № 6.

[2] В. Брюсов. Избранная проза. М., 1989, с. 168. Далее даем стр. в скобках.

[3] В. Брюсов. Ночи и дни. 1908—1912. М., 1913, с. 93.

Брюсов скептически относился к кантовско-шиллеровой теории игры-творчества, которая, через Спенсера, а у нас — благодаря публицистике Г. Плеханова и А. Луначарского составила особый сюжет в эстетических спорах эпохи[1]. Брюсова не могла устроить в игре ее «целесообразность без цели». При всем признании за искусством его эстетической самодостаточности, Брюсов неизменно выдвигал на первый план гносеологическую функцию всякого искусства (VI, 89—91). На фоне оживленного интереса к «игре» символизма[2], акмеизма[3], позднее—конструктивизма[4]) позиция Брюсова, мастера мистификаций и всякого рода экспериментов по слиянию жизни и искусства, выглядит почти старомодной. Попытки героя «Моцарта» заменить жизнь игрой осуждаются. В этом рассказе Латыгин вспоминает о своих детских играх «в индейцев», когда эту игру еще можно было остановить и не заиграться всерьез: «Как просто было тогда из пленника свирепых дикарей превратиться в приготовишку Родю, и как невозможно теперь сделать так, чтобы все случившееся оказалось опять игрой, просто детской игрой. «Пойми! Ведь я только играл в индейцев!»—хотелось кричать Латыгину. ... Кто же поверит, что все это была «игра», только детская игра». Перед тем, как предательски бросить Аду в поезде, чтобы «выйти из игры», Латыгин пытается оправдать себя на языке шиллеровской теории игры, но ее аргументы утешения ему не приносят: «Он вспомнил теорию Шиллера: происхождение искусства из игры. «Ведь я же художник»,—сказал он в свое оправдание. Но сам потом рассмеялся над своим доводом. «Кто же тебе поверит!—отвечал он сам себе,—и хороша игра, которая разбивает сердце и жизнь... людей! однако игра, роковая игра, злодейская игра!».

[1] См. наш обзор: В поисках сущности игры. Философ. науки, 1974, № 5.

[2] Символистская периодика фиксирует внимание философов к игре (см.: Весы, 1904, № 10. с. 61). Проблематика и образ «игры» представлен в публицистике М. Волошин. Откровения детских игр. «Золотое руно», 1907, № 10—11, с. 68—75; П. Муратов. Солнечные часы. Там же, 1908, № 10, с. 62) в поэзии (стихами Балтрушайтиса и «Аллегро» в «Новом пути» (1903, № 12), Ф. Сологуба («...Я влюблен в мою игру...». Там же, 1904, № 1. с. 139), А. Блока («Есть игра—осторожно войти...»). Представления Блока об игре отражены в записи: «Это род эксперимента, проявление власти. На то и жизнь художнику, чтобы играть, пока играется. (Мы с тобой добры и не употребим игры во зло)». Собр. соч. в 8-и тт. Т. 8. М.—Л., 1963, с. 487.

[3] Н. Гумилев. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. с. 52.

[4] К. Зелинский. Поэзия как смысл. Книга о конструктивизме. М., 1929; с. 135.

Брюсов жестко различает эту злодейскую игру (безответственную режиссуру чужой судьбой, в чем, кстати, самого Брюсова упрекал Вл. Ходасевич[1]), «игру» как «предварение общения» (VI, 53) и «игру» как подневольную призванность к роли («Безумная, она забыла счет обличьям, Подсказывает роль любовнику в бреду» (I, 497)) и «игру» как добровольно принятую ролевую «маску» («Мне жизнь казалась блещущей эстрадой..., Рыдала ты, без слов поняв, что я лишь роль играю...» (II, 304; ср.: II, 35; II, 164). Вслед за Кантом и Щедриным Брюсов говорит о **лицемерии** как основе социально-ролевого обмана и самообмана, способных превратить общение людей в сценическую двусмысленность: «На свете нет людей—одни пустые маски,.. Мы дни и месяцы актеры и рабы,..» (III, 275—6).

Концептуальные панорамы игрового поведения, творчества и игровой онтологии даны Брюсовым глубоко и масштабно. Сильнейший эстетический эффект извлекается им из пересечений реальностей театральной и подлинной, при этом они обмениваются признаками, «рампа» исчезает. Возникает креолизованная реальность игры и жизни, относительно которой верным оказывается не только суждение «вся жизнь—игра», но и—«игра—это вся жизнь». На обращенном смысле этих формул держится сюжет стихотворения 1916 г. «Победа при Каррах» где, по авторским пояснениям, отражено время армянского царя Артавазда II (56—53 гг. до Р. Х.). Победитель римских легионов, Сурен, посылает царям голову Красса с Силлахом. Трофей принесен в новую армянскую столицу, Арташат, в театр, прямо на сцену, где в присутствии царей идут «Вакханки» Еврипида. Актер, играющий Агаву, «по ходу пьесы должен был показать зрителям голову Пенфея ...». Вместо того актер «схватил голову римского полководца и, бросая ее на подмостки, продекламировал подходящие стихи трагедии ...» (II, 450). Игровая инверсия театра и жизни, мифа и истории (Древней Армении и «Вакханок»; ср.: «игры вакханок» в Орфее, 1903), сказки и реальности, «романа» и быта возможно только в таком мире, чьим основным качеством признано изначальное родство с искусством.

[1] Вл. Ходасевич. Брюсов. «Волга», 1989, № 7. с. 106, 108. См. здесь же глубокие определения «трагедии» эротики Брюсова, имеющей «не онтологический.., а психологический» смысл (с. 105). О жизненной игре Брюсова см.: М. Цветаева. Герой труда. «Наше наследие», 1988, № 5. с. 54—69 (первая публикация: Воля России, 1925, № 9—10, 11).

Иначе говоря, это глубоко эстетизированный мир, волшебно-пестрый, как калейдоскоп в одноименном стихотворениии 1913 г. (II, 194—5) и, как эта игрушка, вводящая нас в реальность по ту сторону рампы, где все—«жизни с грезою игра» (I, 79).

Мы можем теперь убедиться в том, что при всем своем трезвом ощущении реальности рациональная установка Брюсова имеет свою иррациональную альтернативу—эстетику жизни, эстетику истории, эстетику символических трансформаций бытия. Символизм как художественный метод был изжит Брюсовым достаточно быстро, но творческую установку к миру как к Тексту (доступному для чтения онтологическому Целому с ограниченным «алфавитом», грамматикой сочетания исходных символов, словарем философем, набором фабул, пантеоном героев, любимцев памяти, жанровым иконостасом и метрико-интонационной таксономией) сохраняется у Брюсова до самых финальных строк, меняя мотивирующие логические структуры и оформляющий его стилистический антураж.

Эстетика жизни как мировоззренческая установка подразумевает восприятие реальности как художественного текста. Речь идет не просто о схождении и сведении объективного к субъективному, но о принципиальной онтологической гомоморфности эстетической реальности искусства и жизни как произведения человеческой действительности. Эпоха рубежа веков и начала XX в. одержима идеей бытия—артефакта, она вошла в философские конструкции русского религиозного Ренессанса, в искусство авангарда, в литературный быт.

Анализ брюсовского типа эстетики жизни может найти свое отражение в отдельной статье.

С. И. КОРМИЛОВ

БРЮСОВ И РУССКИЙ МОНОСТИХ

Моностих Брюсова «О закрой свои бледные ноги», напечатанный в 1895 г.[1] (I, 36), поразил читателей прежде всего самим фактом однострочия. До сих пор лишь этот моностих широко известен, хотя у Брюсова есть и другие, не все из которых опубликованы. Он воспринимался и воспринимается как курьез. Между тем моностих в России существовал с XVIII века, но не собственно в литературе, а главным образом в архитектуре, преимущественно малых форм. Это надписи на арках, павильонах, колоннах, надгробных памятниках. Одна из них бессчетное число раз повторялась на надгробиях—карамзинская 1792 г.: «Покойся, милый прах, до радостного утра!»[2]. Но это был не первый моностих.

Вероятно, можно считать моностихом надпись на медали, выбитой в честь перевозки (1768—1770) в Петербург огромного камня для постамента памятника Петру I: «Дерзновению подобно»[3] (4-стопный хорей). Я. К. Грот датирует надпись Г. Р. Державина «На гроб князу Петру Михайловичу Голицыну», убитому в 1775 г., 1779—1800 годами; это бесспорный моностих —4-стопный ямб: «Стой, Зависть, стой—и устыдись!»[4]. Моностих принадлежал к традиции «лапидарного слога», включавшего в себя и фигурную прозу[5], и свободный стих, например, в эпитафии А. С. Грибоедову (монастырь св. Давида в Тифлисе) с ее смысловым параллелизмом не смежных строк и с отступами при записи коротких четных:

---

[1] Русские символисты. Вып. 3. М., 1895, с. 13.

[2] Н. М. Карамзин. Полн. собр. стихотворений. 2-е изд. М.—Л., 1966, с. 112.

[3] Никита Воронов. Люди, события, памятники. М., 1984, с. 63.

[4] Державин. Соч. с объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-е академическое изд. Т. III. СПб., 1870, с. 385.

[5] См., например: Державин. Указ. изд. с. 278. Пример «обычной» прозы—«Гражданину Минину и князю Пожарскому благодарная Россия».

Ум и дела твои бессмертны
В памяти русской.
Но для чего пережила тебя
Любовь моя!

Я. К. Грот относил лапидарный слог к прозе даже при наличии ясно ощутимой стопности[1], но любые произведения, написанные этим «слогом», печатал среди стихов. Среди стихов Державина напечатана и строчка «Здесь лежит Суворов»[2] (3-стопный хорей). Не исключено, что моностихом (2-стопный дактиль) является надпись «Прадеду/Правнук» на постаменте памятника Петру I работы К. Б. Растрелли, установленного в Петербурге при Павле I в 1800 г. К концу XVIII века относится и сооружение в Петербурге румянцевского обелиска (архитектор В. Бренна) с инверсированной, как в стихотворной речи, надписью «Румянцева/победам» (3-стопный ямб). Спорно отнесение к стиху надписи «Супругу/благодетелю» (3-стопный ямб с дактилическим окончанием) на фронтоне Мавзолея в Павловске (проект Тома де Томона 1803 г., открыт в 1810). Определенно моностих-надпись на обелиске 1811 г. в с. Покровском в честь открытия Мариинской водной системы (изображение в музее г. Вытегры): «Петрову мысль Мария совершила». Проблематично—надпись в Царском Селе на воротах 1817 г. «Любезным моим сослуживцам». Это 3-стопный амфибрахий, но «узнаваем» в то время был ямб; однако ямбическое «Моим любезным сослуживцам» было бы не в норме литературной речи рубежа XVIII—XIX веков, да и выпячивание «моим» даже в сентиментальной надписи вряд ли уместно на монументальном сооружении.

Как видим, моностих использовался преимущественно на сооружениях классицистического периода. В его традициях предлагал уже в 70-е годы Н. С. Пименов проект памятника А. С. Пушкину с надписью «Пушкину—Россия» (3-стопный хорей)[3]. Еще позже появилась подпись «Помни войну», не исключающая трактовки в качестве моностиха (2-стопный дактиль), внизу пьедестала монумента адмиралу Макарову в Кронштадте (скульптор Л. В. Шервуд, 1913).

В советское время традиция лапидарного слога была продолжена, начиная с подписей А. В. Луначарского на памятнике борцам революции на Марсовом поле в Ленинграде.

[1] См.: Державин. Указ изд., с. 268, 271.
[2] Там же, с. 295.
[3] Никита Воронов. Люди, события, памятники, с. 73.

Но это была не традиция моностиха.

К лапидарным моностихам близки лапидарные «полуторастишия». Первое из известных нам—надпись Державина 1788 г. «На мраморную колонну, в Красной мызе Нарышкиных...»: «Сей/Свыше дар/и/ Нашей радости/Предмет неизреченный!»[1] (2+6Я); второе—Карамзина 1792 г. (вторая из пяти эпитафий, последняя из которых—моностих):

И на земле она, как ангел, улыбалась:
Что ж там, на небесах?[2]

(6+3Я). Надпись на могиле скульптора М. И. Козловского (умер в 1802 г.) в петербургской Александро-Невской лавре «Под камнем сим /лежит/ Ревнитель Фидию/ Российский Бонарот»[3] имеет схему 3+6Я. В советское время «полуторастишия» тоже встречаются. Такова надпись на памятнике в Новом саду Александрийского парка г. Пушкина (открыт в 1920-е годы, вновь создан в 1946): «Слава /героям/ павшим /в борьбе/за/ великий/ Октябрь» (2+4Д). А на площади Ленина в Петрозаводске—памятник с надписью из одного полного и двух «половиной» до и после целого стиха: «Героям/сынам Октября/Кто жизнь свою отдал/за счастье народа/Памятник этот воздвигнут» (ЗАМФ + 4АМФ + 3Д).

Возможны были двустишия без рифм и с разными клаузулами, как в четвертой эпитафии из серии Карамзина: «Едва блеснула в ней небесная душа, И к солнцу всех миров поспешно возвратилась»[4]. Во всех этих случаях имеет место условная имитация отрывков, нечто подобное руинам в архитектуре предроманического толка (в советское время уже просто традиция лапидарного слога). Если моностих—явно законченное произведение, то «полуторастишие» и даже двустишие вроде карамзинского внешне, с точки зрения стиха ориентированы на незаконченность, недоговоренность, будучи вполне законченными миниатюрами по существу. Есть случай, когда моностих или нечто ему подобное входит в более пространную надпись «лапидарного слога»—надпись Державина 1790 г. «К бюсту адмирала Василия Яковлевича Чичагова» на его могиле в Александро-Невской лавре:

С тройной силою шли шведы на него;
Узнав, он рек: Господь защитник мой:
Они нас не проглотят.
Отразил, пленил и победу получил.

[1] Державин. Указ изд., с. 267.
[2] Н. М. Карамзин. Полн. собр. стихотворений, с. 112.
[3] Музей городской скульптуры. Л., 1972, с. 91.
[4] Н. М. Карамзин. Полн. собр. стихотворений, с. 112.

«И под этою надписью: Екатерина II»[1]. Пометка касается, безусловно, последнего стиха, с тремя внутренними рифмами. Это своеобразный моностих, включенный в текст Державина (два с половиной стиха, причем прямая речь адмирала составляет как бы лапидарное двустишие: «Господь защитник мой: Они нас не проглотят»—3+3Я). Здесь есть все признаки фрагментарности и в то же время другой версификационной системы, чем традиционная силлабо-тоника. В классическом стихе 6Я практически не встречался без рифм, а тем более с одними мужскими клаузулами, тут же они идут подряд: «на него»—«мой», как в эпитафии М. И. Козловскому «лежит»—«Бонарот».

Мнимая незаконченность как раз и оправдывалась тем, что литературный текст вносился в другую среду. Дело не в том, что моностих, как пишет Ю. М. Лотман, «может сопоставляться с другими стихами лишь негативно»[2]. Он совсем необязательно с чем-либо конкретно сопоставляется, и как раз Брюсов по поводу своего нашумевшего моностиха писал в том же 1895 г.: «Если вам нравится какая-нибудь стихотворная пьеса, и я спрошу вас: что особенно вас в ней поразило?—вы мне назовете какой-нибудь один стих. Не ясно ли отсюда, что идеалом для поэта должен быть такой один стих, который сказал бы душе читателя все то, что хотел сказать ему поэт?...» (I, 568). В «полуторастишиях» же соотносимые ряды реально присутствуют, но ощущение отрывочности при этом никак не меньше. Моностихи и «полуторастишия» традиционно вырывались не из текста, а вообще из литературы, переносились из нее в архитектуру как «цитата» из другого вида искусства. Это оправдывало необычный для поэзии местом и функцией.

Впрочем, «отрывочность» эпитафий могла свободно переноситься обратно в литературу. Так, обе эпитафии в пушкинском «Евгении Онегине» не содержат законченных в самих себе рифменных цепей: «**Смиренный грешник, Дмитрий Ларин, / Господний раб и бригадир, / Под камнем сим вкушает мир**», «Владимир Ленской здесь лежит, /Погибший рано смертью смелых, /В такой-то год, таких-то лет/..Покройся, юноша поэт!»[3]. Элегия Ленского тоже начинается с двух незарифмованных стихов, но это уже от романтического по происхождению жанра «отрывка» (отрывок имитируется Пушкиным и в незаконченном стихотворении «Он между нами жил...», и в «Осени», и во «Вновь я посетил...») и от принципа недоговоренности, широко используемого именно в «Онегине».

[1] Державин. Указ. изд., с. 271.
[2] Ю. Лотман. Поэзия Карамзина.—В кн.: Н. М. Карамзин. Полн. собр. стихотворений, с. 40.
[3] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах. Т. У. Л., 1978, с. 45, 123.

Культура моностиха в принципе могла поддерживаться также использованием отдельных стихов из известных произведений, первоначально в двух видах: внелитературное использование—цитаты—афоризмы («Счастливые часов не наблюдают» и проч.—совсем не обязательно помнить, какие там другие стихи, какая рифма и т. д., стих существует вполне самостоятельно); литературное использование—эпиграфы. Никто не сомневается, что один стих с указанием имени поэта обеспечивает стихотворность эпиграфа. Даже если это не полный стих, а только полустишие: «Стрелялись мы» (Баратынский)[1]—или вообще два слова, составляющие одну стопу: «O rus !» (Hor.) (сокращение имени самого Горация)—и параллельное пушкинское «О Русь!»[2], специально сочиненный эпиграф.

В дальнейшем стало возможно функционирование одной строки в другом плане. Стали печатать наброски. И. И. Липранди вспомнил одну пушкинскую строку: «Улыбка уст, улыбка взоров»[3], и этот отрывок существует в качестве моностиха, каковым сам Пушкин его не мыслил.

Во второй половине XX века широко распространилось озаглавливание произведений, особенно литературно-критических и реже публицистических, строкой из какого-нибудь стихотворения: «От сердца к сердцу строя мост...», «Не оставляя линии огня...» и т. д. (особенно с деепричастиями). Совершенно необязательно знать, откуда цитата, каковы рифма и другие признаки целого, но всем ясно, что это стих, существующий сам по себе.

Может получить общественное распространение стих, который, будучи взят из авторского произведения, уже вовсе не ассоциируется не только с конкретным автором, но и с тем, что он вообще взят из какого-либо произведения, т. е. воспринимается как «чистый моностих». «Никто не забыт и ничто не забыто»—заключительный стих пространного произ-

[1] А. С. Пушкин. Указ. изд., т. VI. Л., 1978, с. 58.
[2] Там же. Т. V, с. 31.
[3] Там же. Т. II, с. 157.

ведения О. Берггольц, выполненного лапидарным слогом и выбитого на стене Пискаревского кладбища в Ленинграде. Но существует он давно как моностих, почти как народный афоризм.

На могиле И. М. Поддубного в Ейске выбито два четверостишия местного поэта. Д. А. Жуков в своем повествовании «Богатырское сердце» привел только одну строку крупными буквами—«Здесь русский богатырь лежит», а несколько ниже второе четверостишие—полностью обычным шрифтом[1], что создает впечатление, будто это два разных текста, хотя и с одного памятника. Тем самым первый из них получил общественное функционирование как моностих.

В новейшее время в юмористике некоторые фразы укладываются в узнаваемый размер и тоже могут рассматриваться как моностихи. Но резкой границы с прозой здесь не видно, особенно если фраза короткая; установки на ритм нет, а на каламбур, неожиданность—самоочевидна.

Наконец, существуют палиндромы. Даже когда это серия палиндромов, их практически не удается связать между собой. Тут не до смысла, когда задание одно—фокус, чтобы стихи одинаково читались справа налево и слева направо. В. Хлебников достигал единства ассоциаций, настроения, но не больше.

Итак, тенденции возникновения моностиха в русской литературе или, точнее, культуре не единичны и весьма разнообразны. Так чем же удивил своих современников Брюсов, написав про «бледные ноги»?

Дело в том, что хотя Брюсов—единственный русский поэт, у которого довольно много моностихов, его моностихи уникальны среди отмеченных тендеций. Они не цитатны (однострочные эпиграфы у Брюсова, как и у многих других, есть, но тут соотнесение со своими стихами, со своим текстом, а не полная изоляция строки) и не напоминают «фразы» современных юмористов, необязательно являются палиндромами, хотя в «Опытах» Брюсов представил и серию шуточных палиндромов:

Я—арка края.
Атака заката.
О, лета тело!
Ала зола.

«Шутки» (III, 508—509)

Брюсов начал писать моностихи не с «ног»—это стихотворение датировано 3 декабря 1894 г.; а два других моностиха из содержащихся в собрании сочинений датированы 27-ым ноября того же года (опубликованы, как и все пять последующих, в 1935 г.).

Я прекрасна, о смертный! Как греза камней!
(III, 236)

Здесь бросается в глаза архаизация стиля. Но она была призвана сделать моностих не более, а менее броским. Нетрадиционные стиховые формы в XIX веке как правило требовали их соотнесения с чужой традицией. Еще при Лермонтове почти сошло на нет строгое «жанровое мышление», но категориальное мышление во многих отношениях сохранялось. Недаром Брюсов, считая свободным стихом в сущности полиметрический стих, не отрицал в то же время у тогдашних поэтов «смыслового склада»[1] (но интересно, что «склада», а еще не стиха: свойственное XIX веку стопное понимание стиха было вполне присуще и Брюсову). Каждое явление представлялось уместным в связи с наличным опытом. Правда, Брюсов заявлял о стремлении к смысловой самодостаточности каждого стиха, но относительно строчки о «бледных ногах» счел нужным сослаться лишь на имеющуюся мировую традицию. Отвечая на предположение А. Измайлова о том, что имеется в виду будто бы Христос («В таком случае, в нем в самом деле есть смысл»), поэт заявил однозначно: «Нет. Я не разумел этого. Тогда... я и Бальмонт ничуть не меньше, чем и сейчас, интересовались всякими новыми формами стиха. Мы остановились на факте, что у римлян были законченные стихотворения в одну строку. У них в самом деле есть однострочные эпиграммы или эпитафии, вполне округленные по смыслу. Я просто хотел сделать такую попытку с русским стихом» (I, 568).

Тем самым Брюсов как бы констатировал экзотический смысловой ореол моностиха. Лексика и высокий стиль его первого опыта в этом плане отсылают во всяком случае к древности и очень возможно, что именно к античной. Но для молодого символиста была авторитетна уже и совсем другая традиция. В тот же день, 27 ноября 1894 г., написан моностих «Никогда не смеюсь, никогда я не плачу» (III, 237). Это перевод строки из стихотворения Ш. Бодлера «Красота»: «Et jamais je ne pleure et —mais je ne ris». Позднее, в 1903 г., в лекции «Ключи тайн», Брюсов вторично перевел эту строку, отделив ее отточием от других строк (четверостишия): «Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек» (VI, 84). Бодлер у публики, на

[1] См.: Дмитрий Жуков. Богатырское сердце. М., 1985, с. 227.

[1] См.: Валерий Брюсов. Основы стиховедения. Ч. 1 и 2. 2-е изд. М., 1924, с. 126—133.

которую тогда в основном ориентировался Брюсов, был на слуху, считался в своем роде тоже классиком. Правда, у Бодлера говорит олицетворенная Красота, у Брюсова же констатация имеет какой-то бытовой оттенок (моностих без заглавия, как всегда). По-видимому, это была неудачная попытка реализовать критерий самодостаточности смысла в моностихе.

Через два дня, 29 ноября, написан моностих «На пике скалы у небес я засну утомленно» (I, 568) — опять экзотика: русские не забираются на пик скалы, к небесам, и не спят там; но ореол уже весьма существенно расширен, это и не античность, и вовсе необязательно Франция. Уже после этого, 3 декабря, Брюсов написал «О закрой свои бледные ноги» и затем напечатал в «Русских символистах». В сборнике стихотворение занимает целую страницу; на следующей Брюсов напечатал за подписью В. Даров стихотворение «Мертвецы, освещенные газом!..», ориентированное на свободный стих; хотя этот опыт свободного стиха был далеко не первым в русской поэзии, автор предпочел скрыться под псевдонимом, а моностих напечатал под своим именем. Зато уж никакие другие моностихи, ни более ранние, ни более поздние, за исключением перевода моностиха Авсония в «Опытах» (1911), Брюсов не напечатал. «Бледные ноги» произвели эпатирующее впечатление в первую очередь не содержанием, а фактом однострочия потому, что как раз по смыслу не подходили ни под античность, ни под классику зарубежной поэзии, ни вообще под какую бы то ни было экзотику, даже такую, как близкие тогда всем образы христианства; и, конечно, потому, что не имели никакого отношения к надписям на сооружениях или медалях. «Покойся, милый прах...» Карамзина писали только на могилах, другие моностихи — на всевозможных памятниках, а этот был напечатан среди стихов русских символистов, новейших поэтов.

Для самого Брюсова он — симптом импульсивной попытки освобождения от каких-то канонов категориального мышления в поэзии, в данном случае едва ли не нарочито форсированный. Впоследствии поэт писал в форме моностиха уже без ориентации на образцы (кроме упомянутого перевода из Авсония, сделанного в учебных в общем-то целях), хоть и говорил А. Измайлову, что думал только о римском прецеденте. За «бледными ногами» последовали просто лирические высказывания без какого-то специального ореола: 4 августа 1895 г. пишутся моностихи «И никого, и ничего в ответ» (приписка: «В оглавл. «Кошмар» — III, 595), «Твои глаза простят мои мечты», «Воскреснувшей страсти безумные очи»

(III, 237; I, 568): обычная психологическая, в основном любовная тематика. Ничего из этого Брюсов не напечатал, а после 1895 г., видимо, больше не обращался к оригинальному, непереводному моностиху. В августе же 1895 г. написан моностих «На бледный лик луны упал дрожащий свет...» (III, 237) — пейзажная зарисовка; как символист, Брюсов мог полагать, что и ее поймут в одном из смыслов психологически, как описание огорчения женщины; но бесспорного экзотического ореола и здесь нет.

Брюсов резко нарушил канон. Но печатно больше не стал его нарушать. Он гораздо больше опубликовал своих «свободных» стихов относительно количества написанного, чем моностихов. Свободный стих был более традиционен, лучше вписывался в ту или иную традицию: античную, немецкую, новую французскую. А тут была даже русская традиция, но — «лапидарная», а не собственно литературная.

Брюсов-версификатор — ярко выраженная переходная фигура. Он едва ли не больше всех писал неклассическим стихом, но отошел от него, а в конце жизни опять к нему обратился[1] и вообще часто бывал очень непоследователен, даже эклектичен в стихотворной форме, например , соединял ориентированную на свободный стих форму с обычным ямбом или хореем («кусковая композиция», но без четкого разделения). Это свидетельствует о многократных попытках преодоления категориального («по полочкам») мышления и возвращениях назад, к версификационным принципам XIX века. Брюсов мог временно отбросить или «перевернуть» какой-то принцип, но качественно нового динамического единства разных принципов еще не мог установить. Это призваны были сделать крупнейшие поэты XX столетия, прежде всего Блок и Маяковский. Брюсов же — завершитель традиции XIX века, хотя и стремящийся наметить совершенно новые пути.

Коротко о метрике моностихов Брюсова. До него, в лапидарном слоге, явственно господствовал ямб, самый узнаваемый метр. Брюсов же начинал утверждать трехсложниковый моностих. Трехсложниками в этот период пишут значительно чаще, чем прежде, а ритмичность в них заметна больше, чем в двухсложниках: падение ударений более упорядочено. «Никогда не смеюсь, никогда я не плачу» (4АН) —

[1] См.: Д. Е. Максимов. О стихе Брюсова (Из предварительных наблюдений).— Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена. Т. 198. Л., 1959, с. 268; П. А. Руднев. Метрический репертуар В. Брюсова.— В кн.: Брюсовские чтения 1971 года. с. 319, 341—347.

вероятно, потому анапест, что строка оригинала соответствует анапестическому ритму: «Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris». Возможно, заодно в тот же день написано и «Я прекрасна, о смертный! Как греза камней!»—тоже о красоте по смыслу и тоже 4АН, только с мужским окончанием. 29 ноября 1894 г. появляется «На пике скалы у небес я засну утомленно»— 5 Амф, стоп много, они полные, стих особенно легко определим в своей стихотворности. И 3 декабря—«О закрой свои бледные ноги» (3 АН). В 1894 г.—только трехсложники.

Однако в 1895 г. Брюсов предпочитает ямб: «И никого, и ничего в ответ», «Твои глаза простят мои мечты»—5Я, «На бледный лик луны упал дрожащий свет»—6Я с цезурой. Но есть и трехсложник, 4 Амф: «Воскреснувшей страсти безумные очи». В 1903 г., переводя вновь строку Бодлера, но уже в контексте других стихов этого произведения, Брюсов обращается не к трехсложнику, а к ямбу, усиливая стихотворность синтаксическим параллелизмом (который есть и в оригинале, так что тут просто более точный перевод; в моностихе его переводность не оговаривалась): «Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек».

В 1911 г. Брюсов только переводит моностих. Первый образец, включенный в «Опыты»,—действительно моностих, строка гекзаметра,—«Рим (Моностих Авсония)»: «Рим золотой, обитель богов, меж градами первый» (III, 511). В примечании поэт писал: «Моностихи (стихотворения в одну строчку) встречаются в греческой и латинской антологиях. Приведенный образец—перевод моностиха Д. М. Авсония (IV в. по р. Х.)—был напечатан в «Русской мысли» и в брошюре «Великий Ритор» (III, 541).

Вместе с тем в «Опыты» включено стихотворение «О императорах» с подзаголовком «**Моностихи его же**» (также 1911 г.), свидетельствующее о возможности расширительного понимания термина «моностих». Это обычный ряд стихов гекзаметра, стихи вовсе не кончаются точками, чаще—точки с запятой, а в некоторых случаях даже—перенос:

> Первый Юлий раскрыл чертоги царские Цезарь;
> Августу он передал и власть над градом, и имя;
> Правил потом Тиберий, сын его сводный; за этим
> Кай, получивший прозванье Калигулы в лагере
> ратном...
> (III, 511)

Мысль, видимо, та, что на каждого императора отводится приблизительно по стиху. Противоречивость и непоследовательность Брюсова сказались и тут.

Противоречивость—это не только слабость. Для Брюсова противоречия были и сильной стороной творчества, сказавшейся во всех его многообразных сферах. Своими поисками он подталкивал других, хотя путь они выбирали самостоятельно. Но тем неизбежнее Брюсов оставался уникальной фигурой при всей своей «переходности» и именно благодаря ей. Рассмотрение частного версификационного «курьеза» позволяет лучше понять своеобразие творческой личности в целом.

Традицию «лапидарного» моностиха, довольно развитую, Брюсов перевел в чисто литературную плоскость, свершив новаторский акт и вместе с тем закрыв, исчерпав это небольшое направление развития художественного слова. Сейчас читатель сталкивается с моностихом (как нарочитым, так и «осколочным») древнегреческих лириков—Стесихора, Ивика, Архилоха, анонимной надписью на бесшумном водоподъемнике («Пана, меня, не любя, даже воды покинула Эхо») в переводах В. В. Вересаева и Ф. А. Петровского[1], но в современной собственно литературной поэзии самостоятельного моностиха практически нет. Единственный пример, известный стиховедению,—моностих В. Е. Субботина «Окоп копаю. Может быть могилу»[2] (однострочия А. Вознесенского[3] принадлежат к «фигурным» «архистихам», по определению поэта; их нужно воспринимать только визуально). Современная поэзия не знает традиционных «запретов» в стихе, но моностих в ней развивается слабо, как бы навсегда соединившись в сознании поэтов и читателей с именем Валерия Брюсова.

---

[1] См.: Античная лирика. М., 1968, с. 87, 89, 115, 116, 117, 343.
[2] Василий Субботин. Стихотворения. М., 1976, с. 40.
[3] См.: Андрей Вознесенский. Собр. соч. в 3-х томах. Т. 3. М., 1984, с. 232, 235, 236.

Н. Г. АНДРЕАСЯН

ДРАМА «ЗЕМЛЯ»—«СЦЕНЫ БУДУЩИХ ВРЕМЕН»

Драматургия В. Я. Брюсова представляет большой интерес, во-первых, потому, что его поэзия, проза и драматургия развивались в неотрывной связи друг с другом, влияли друг на друга, и, во-вторых, Брюсов никогда не оставлял драматургии—она прочно вошла в его творческий репертуар с первых лет литературной деятельности.

900-е годы, годы общественного подъема, ознаменовали новый этап в творческой биографии Брюсова.

По-прежнему отталкиваясь от буржуазной действительности, поэт из мира субъективных переживаний стремится войти в реальный мир социально-исторической и культурной жизни человечества—его влекут глубокие перемены, происходящие в жизни, и сам он хочет принимать в них деятельное участие.

Однако события 1905 г., глубоко взволновавшие Брюсова, были восприняты им своеобразно. Бурная и сложная революционная действительность вставала перед глазами поэта во всем величии высоких целей; она привлекала его героическими характерами, мощью народного движения и разбушевавшихся сил, несущих гибель ненавистному старому миру.

Жизнь, полная острейших противоречий, диктовала художнику новые темы, внушала ритмы, в которых отдавалась грозная пора революционной действительности, но в то же время, восприняв революцию только как романтическую стихию народной силы и приветствуя ее разрушительную силу, Брюсов представлял ее в образе хаоса и катастрофы.

Картина «последнего запустения», апокалиптической катастрофы, которая обрушивается на всемирный город, судьба человечества, духовно опустошенного «цивилизацией, представлена в драме «Земля»[1].

В рабочей тетради Брюсова (архив ГБЛ) в 1892 г. сделан конспект астрономической статьи К. Фламмариона «Неподвижная земля», а в тетради, составленной в 1893 г., есть начальные строфы поэмы, озаглавленной «Земля», со следующим замечанием: «... «Земля» была моим «Мцыри». Набросал я ее в первом варианте осенью 91 года, а переделал зимой 91—92».

К этой поэме Брюсов возвращается еще раз: «Надумал новую переделку поэмы «Земля»[1].

Теперь уже поэма называется «Гибель земли»—тема более конкретизирована.

Наконец, в 1904 г. Брюсов, вновь возвратившись к теме гибели земли, воплотил свои юношеские замыслы в драме «Земля».

Образы этих «сцен будущих времен» представлялись Брюсову, как указывал он сам, «ясной осенью 1890 г.», но драма была написана им только в 1904 г. Почти 15 лет молодым художником владела эта актуальная тема—тема будущего человечества, задуманная в грандиозных масштабах.

Для драмы характерны тенденция к разноплановости действия, внебытовой характер темы и сюжета, изображение событий вне времени и пространства, атмосфера ожидания чего-то необычного, грандиозного. И корни этого—в русской действительности тех лет.

В архиве Брюсова сохранились различные планы, отдельные черновые наброски, с многочисленными вставками и исправлениями; в этих набросках мы находим иные и названия драмы, и действующие лица (например, в одном из набросков драма названа «Огонь»—сцены из будущих времен).

Эпиграфом к первой сцене раннего наброска Брюсов взял строки из Баратынского: «Блестит зима дряхлеющего мира». Здесь мы встречаем также иные действующие лица и их характеристики:

Кн<язь> — Клятэс (зачеркнуто) — Келепс — Кетсаль.

М<удрец> — Алатас (зачеркнуто) — Тесулутлас — Тушуль.

Пр<едседатель> — Татэл (зачеркнуто) — Мемес — Куцулкан.

Ст<арик> — Ласатил (зачеркнуто) — Какчинель.

В<одитель> — Цутугиль—Эель и т. д.

Эти имена действующих лиц, как и их характеристики, указывают на то, что первоначальные наброски драмы были

[1] Архив В. Я. Брюсова, РО ГБЛ, ф. 386, к. 28, ед. хр. 9—10. В дальнейшем—ГБЛ, с указанием фонда, картона и ед. хр.

[1] В. Брюсов. Дневники, с. 3.

по времени связаны с изучением Брюсовым культуры народов майя (1904)—древних жителей Центральной Америки.

В вышеуказанной I сцене события разворачиваются у Большого бассейна. Это гигантский водоем необыкновенной глубины: двенадцать ворот открывают путь в другие проходы и комнаты. Все колодцы безнадежно высохли, и громадная угрюмая толпа собралась у Большого бассейна в ожидании воды. Когда звонкий женский голос возвестил: «Вода!», с гиканьем и визгом все протянули к воде свои руки и чаши. Жалкой и несчастной казалась эта толпа полуголых людей, сцепившихся около водоема, толкавшихся, карабкавшихся один на другого.

Действие драмы (во всех редакциях) происходит в городе Будущих Времен. Героем драмы является все человечество, олицетворенное в лице этих оставшихся в живых людей.

Из I варианта («Огонь») сохранилось только I явление—действие происходит в Зале Синего бассейна. Уже сама декорация подчеркивает необычность ситуации и обстановки—стены зала уходят в высь, в бесконечность, и сверху свет—чистый, ровный, неизменный.

Толпа мужчин и женщин у бассейна с кувшинами уже два часа безуспешно ждет воды и, наконец, решает направиться к «Круглому колодцу», где вода «бьет, так бьет».

В черновых набросках следующих вариантов действие также происходит в Зале Синего Бассейна. Высыхает уже десятый бассейн (их около сотни), и людям страшно, что скоро они «все перемрут без воды». Девяностолетний мудрец их успокаивает, просит не отчаиваться: «Верьте, что надо искать и работать, и вы всего достигнете». Пришедший с Мудрецом Тармаалд уверен, что это—«новое знамение Конца. Замыкается круг жизни, данный человечеству. Мы почти можем осязать последний день, когда последний человек умрет от жажды и голода в темном и мертвом своем Городе!»

Мудрец и Тармаалд придерживаются противоположных точек зрения: Тармаалд хочет жить только тогда, когда он верит «в рай впереди», когда он может мечтать, как люди былых тысячелетий, о лучшем будущем; Мудрец же считает, что раз они живут—надо постараться, чтоб «жизнь была достойна и красива». Он провозглашает: «Работа—прекраснейшее, что есть на земле. Человек, который трудится, являет всю красоту своего тела. Человек, который трудится для других,—и всю красоту своей души...»

В черновых набросках драмы, кроме массовых сцен, есть и камерные—это сцены свидания Ата и Энере, Лиэта и Ады,

Евы и Яреда.

Герои, отдавшись безумной страсти, не видят перед собой никаких светлых перспектив: то им кажется, что они—последние в этом мире, то им представляется, что их любовь—мизерная капля в океане жизни. У них отравлены даже самые лучшие минуты, и они живут в предчувствии конца—страшного и неотвратимого.

Сцены эти проникнуты тревожными мотивами современности и еще более мрачными раздумьями о будущем.

«Земля» была закончена в предреволюционные годы, когда творческим воображением Брюсова неумолимо владела мысль неизбежного крушения и конца буржуазной культуры. Эти картины представлялись ему то в смерти всего человечества (драма «Земля»), то в страшной катастрофе, постигшей «республику Южного Креста» («mania contradicent»—«болезнь противоречия», которой будут страдать люди будущего, выражается в том, что они начинают делать все наперекор тому, что сами хотят, и это приводит к гибели республику), то в разрушении, которое несут с собой «грядущие гунны» революции.

Это разрушение буржуазной культуры не пугает поэта—наоборот, он «приветственным гимном» (I, 433) встречает нашествие гуннов, которые уничтожат и его.

В поэме «Замкнутые» (I, 259—266) Брюсов нарисовал обобщенный образ современного ему города, который, «от мира оградясь», не хотел «дышать ничем живым и новым», и, «почти порвав с шумящим миром связь», «он жил былым своим воспоминаньем».

Перед поэтом встает страшная картина разрушения старого мира, когда «будут волки выть над опустелой Сеной и стены Тоуэра исчезнут без следа», когда «народы будут хохотать, как дети, как тигры грязться, жалить, как змея».

Город лишил несчастных людей даже естественного света и Солнца (поэма «Слава толпе»):

Области Солнца задвинуты
Плитами комнатных стен.
В свете искусственном,
Четком, умеренном,
Взоры от красок отучены... (I, 437)

А в драме «Земля» люди гибнут под сиянием ослепительного Солнца, гибнут на земле, обращенной в гигантский город, который представлялся поэту «чудовищем размеренно-громадным, с стеклянным черепом, покрывшим шар земной» (I, 265).

А. Блок справедливо отмечал, что драма «Земля» раскрывает связь Брюсова-прозаика с Брюсовым-поэтом—связь,

которая иначе была бы неясна для будущих поколений»[1].

Действие драмы происходит в отдаленном будущем, в городе, покрытом сплошными крышами; здесь машины доставляют воду, готовят пищу и очищают воздух. Из воздуха исчез кислород, и поэтому люди живут не на земле, а в колоссальном здании, в котором несметное количество залов, соединенных между собой замысловатыми переходами; обитатели этого города-гиганта отделены от внешнего мира стеклянной крышей, которая покрывает своды. Люди похоронены в «стеклянном гробу», отрезаны «от солнца и от живого воздуха»[2].

Общими штрихами подобная картина воссоздана была Брюсовым еще в 1900 г. в стихотворении «В неоконченном здании» (I, 222—223): люди бродят «в неоконченном здании по шатким, дрожащим лесам, в каком-то тупом ожидании»; они видят «бездонные пропасти», видят, «над крышами крыши надстроены»; они страшатся громадных размеров «безвестной растущей тюрьмы»; лестницы ведут их «к балконам, во мрак», и скоро «здесь стены задвинутся сплошь»—и, наконец, как итог:

Громада до неба взойдет
И в глуби, разумно расчисленной,
Замкнет человеческий род.

И вот в драме «Земля», написанной через несколько лет, драматург рисует трагическую, безысходную судьбу жалких людей. Человечество сорвалось в пропасти, падает «глубже, все глубже, стремительно, как камень» (28). Искусство погибло и вместо него—«скоморошеские изделия нынешних подражателей древним образцам» или слагатели «гимнов в честь консула» (28). Наука представлена десятью-пятнадцатью учениками Мудреца, а одних отраслей знания, разработанных прошлыми поколениями, несколько сот» (28). Они не в силах даже удержать то малое, что передали им отцы и деды. «Этот город покрывает всю землю, в нем миллионы зал», а люди занимают «несколько сот» (28). Среди

[1] А. Блок. В. Брюсов. Земная ось.—В кн.: А. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах. Т. 5. М.—Л., 1962, с. 642.

[2] В. Брюсов. Полное собр. соч. и переводов, т. XV. СПб., 1914, с. 22. В дальнейшем все ссылки драмы «Земля» на это издание даются в тексте с указанием страниц.

этих людей почти нет детей, как, впрочем, почти нет и стариков. Они—предпоследний род; с их сыновьями погибнет все человечество. Люди эти «загородили небо крышей... заменили Солнце... лампами, свободный воздух—искусственным, отреклись от старой жизни, но не были в силах создать иную» (29).

Описанию неизбежной гибели остатков человечества в стеклянном городе посвящена книга К. Фламмариона «La fin du monde», опубликованная на русском языке в 1893 г. под названием «Светопреставление»[1], смысл которой сводится к следующему: машины, выполняющие за людей всю работу, изнашиваются, почва погибает, воды и растения высыхают—человечество обречено на вымирание (кстати, об этой связи говорил сам Брюсов в своей неизданной статье «Пределы фантазии»[2]).

И в брюсовской драме также от многочисленного населения Земли осталось всего лишь полмиллиона, а остальные погибли, ибо нет света, нет воды и нет пищи,—машины, приводимые в движение центральным огнем, одна за другой выходят из строя, и оставшимся в живых людям нет спасения.

Брюсов, певец технического прогресса, порой испытывает некий страх перед неумолимостью сил этого прогресса перед их разрушительной стихией. В черновых набросках рассказа «Мятеж машин»[3] он рассказывает о фантастической возможности самоосвобождения механической мощи.

В драме «Земля» в единоборство вступают два начала: борьба за Жизнь, борьба за Смерть. Противопоставляя эти два начала, драматург заставляет нас задуматься о грани между миром жизни и смертью.

В создании разноплановой перспективы эти контрасты призваны играть важную роль: Жизнь и Смерть выступают как две борющиеся партии. Борцов за Жизнь возглавляет Неватль; ему противопоставлен Теотль—вождь Ордена Освободителей, у членов которого одно «священное стремление»—разбить узы Жизни, а гимн их—славословие Смерти, избавительницы от земных тягот.

Но даже член Ордена Латсеватли воспринял речи Неватля как призыв человечества «к радостям жизни, к возрож-

[1] К. Фламмарион. Светопреставление. Астрономический роман. СПб., 1893.

[2] ГБЛ, ф. 386, к. 53, ед. хр. 5.

[3] ГБЛ, ф. 386, к. 34, ед. хр. 13.

дениям и перерождениям» (23). Эти речи о новой жизни и новом человечестве заставили его усомниться в правильности их пути: «А что, если мы были слепы? Что, если Природа молода и могуча, как и в дни, когда она рожала ихтиозавров и китов?...» (22).

Теотль же уверен: сколько бы поколений ни прошло на земле, «все равно... жизнь прекратится» (24). Видя, что члены Ордена склоняются на сторону Матсеватли, он объявляет Орден Освободителей распущенным; Матсеватли же зовет всех вперед—они «родились для новой жизни» (25).

В противоположность мрачному Залу и давящей обстановке помещения, где заседает Орден Освободителей, Мудрец и его ученики собираются в просторном Зале Ликея, в котором стены уставлены книгами, фотографиями, инструментами. Неватль считает: только Мудрец здесь властен, и потому он должен решать судьбу всего человечества. Однако Мудрец уверен, что они обречены: «Человечество вымрет, как вымерли на земле животные и птицы» (28). Неватль призывает вырваться из этой добровольной тюрьмы и предлагает смелый план—приподнять крышу, чтобы увидеть солнце и начать жить под Солнцем! : «рухнет завеса, отделяющая нас от вселенной. Из нор мы вырвемся на простор. Ветер, блеск зари, быть может, благодатный дождь хлынут на нашу грудь, и мы оживем, как мертвое зерно, чтобы расцвести новым цветком во вселенной» (30).

Во всех монологах Неватля, романтически приподнятых и торжественных, Солнце—это символ жизни, символ счастья. Дерзкий план Неватля, направленный на спасение человечества, зажег душу Мудреца и воодушевил народ, который готов свергнуть Консула, ибо тот решительно противится замыслу Неватля и ведет «людей по мягкой и тихой дороге... к погребальному костру» (42).

Властный и деспотичный Консул развивает философию мига, некогда излюбленную Брюсовым: «Выше всех истин всегда для меня стояла одна святыня—мое «я». Ведь и истинность чего-либо я признаю лишь тогому, что я в этом уверен. «Должен» и «не должен»—только условности, как правое и левое. Но и это «я» распадается на бесчисленность мигов, из которых каждый только что был призрачным будущим и вот уже стал несуществующим прошлым. Единственная непреложность—миг» (4—43).

И Неватль, посвятивший себя делу освобождения человечества, гордо восклицает: «Что значит, если мы и погибнем? Мы пережили величайший миг, какой знали люди на земле» (47).

Даже враги Неватля признаются, что он «властвует всем...» Его мысль—поднять крышу—кажется всем «откровением» (32).

Теотль понял, что ему больше нечего делать среди людей, и, обращаясь к Смерти, просит, чтобы она дала ему успокоение. И вот именно сейчас, когда душевные силы Теотля надломлены, когда он переживает тяжелый кризис, ему является «Дух последней колдуньи».

Сцена эта имеет очень важное значение, так как здесь драматург обращается к теме смены культур и пересказывает некоторые положения ученых оккультистов об Атлантиде, о четырех «расах» или, как говорит он сам, «четырех материках», которые сменяли друг друга.

Для Брюсова исходным пунктом его концепции мировой культуры является культура атлантов, а ее конечным этапом—гибель всего человечества.

Даже Мудец, подобно Брюсову, верящему в силу и мощь человеческого разума, провозглашает наступление заката культуры и призывает придать этому закату высшую красоту: «Мы служим не делу Смерти, а делу Красоты. Смерть может быть безобразной и может быть прекрасной... Да будет последний день человечества гордой кончиной могучего героя, совершившего свой подвиг, а не яростной смертью затравленного зверя, потерявшего сознание и волю» (11).

Катонтли также сознает бесполезность любых начинаний и их полную обреченность: «Замыкается круг жизни, данный человеку! Мы почти можем осязать последний день, когда последний человек умрет от жажды и голода в темном и мертвом своем Городе!» (10).

Даже пылкий мечтатель и восторженный борец Неватль признается своей возлюбленной Тлан: «Да, были дни, когда мне представлялось последней надеждой—всю душу утопить в нашей любви, сжечь жизнь на костре нашей страсти. Но вдруг для меня разверзлись такие необъятные дали, что я почувствовал себя потерянной песчинкой в просторе мироздания» (38).

Вождь зловещего Ордена Освободителей предсказывает неизбежный конец мира и вдохновенно говорит о прелести мгновенной смерти.

А Матсеватли, его «брат» по ордену, призывает забыть о Смерти и пробиться к Солнцу: «Если ж небо и свободные дали грозят нам смертью, то ведь и все упования наши—только Смерть. Почему не понести и нам свою душу в огненную пещь солнца?» (22).

Во имя сохранения жизни, вселенского бытия «спаситель» человечества Неватль готов пожертвовать всем, даже собственной жизнью. Но источник жизни—это Солнце; путь к небу—приоткрыть крышу над городом, но и это—путь к Смерти, ибо за куполом давно нет атмосферы...

По существу, подвиг Неватля в итоге приводит к тому, к чему стремились члены Ордена Освободителей—к Смерти, которую они считали Освободительницей, Непобедимой и Единой. Даже Мудрец стремился к тому, чтобы дать возможность оставшемуся в живых человечеству узнать «гордую кончину». Значит, и Мудрец приветствует гибель человечества: вместо тусклого и жалкого вымирания, на которое все равно обречено человечество, пусть наступит «красивый конец».

В драме идет борьба за Жизнь и Смерть, но за Смерть как освободительницу. Герой, стремящийся к Солнцу и ведущий за собой толпу, непременно погибает, и в этом—весь смысл существования этого героя. Солнце же является и источником жизни, и источником смерти. Тут-то небесное и земное смыкаются, свет и тьма, жизнь и смерть оказываются взаимно связаны и взаимно обусловлены: смерть—оправдание жизни, и жизнь—оправдание смерти.

Увлеченность историей, разочарование в современнике, лишенном великих страстей, которые были характерны для предков, перерастают у Брюсова в тревогу за будущее цивилизации. В драме «Земля» обнаруживаются все эти три пласта авторских переживаний. С одной стороны, это мудрость древних, с другой—ее забвение современниками, с третьей—результат—ожидаемая гибель человечества.

Это ожидание, постоянно присутствующее на протяжении всей драмы, рождает новое осмысление старых исходных начал, движущих историю человечества. Сила физическая, олицетворенная в Теотле и Ордене Освободителей, оказывается силой разрушения, проповедующей Смерть. Но и разум, олицетворенный в Мудреце, приобретает тенденцию смирения с ожидаемым исходом. Уверенность, что «все равно жизнь прекратится», с которой Теотль и его Орден ратуют за Смерть, оказывается родственной убежденности Мудреца в том, что «человечество вымрет, как вымерли на земле животные и птицы»,—убежденности, приводящей его к пассивному ожиданию смертного исхода. С другой стороны, позиции и Мудреца, и Теотля родственны позиции Консула, развивающего философию мига. И здесь-то Брюсов выставляет иное, новое для него начало: озабоченность судьбой человечества, олицетворенную в образе Неватля. Характерно при этом,

что сила (Теотль) и власть (Консул) оказываются в одном лагере, между тем как разум (Мудрец) оказывается потенциальным союзником идеи служения людям.

Что же получается? Все герои так или иначе проповедуют Смерть и прямо или косвенно, мечтая о жизни, ведут к Смерти последние остатки человечества.

Основные герои драмы—носители той или иной черты мироощущения самого автора.

Так, Мудрец, подобно Брюсову, слагает гимн в честь труда, и он же утверждает неизбежность наступления конца культуры (правда, призывая придать этому концу великую красоту); Неватль тоже становится выразителем взглядов Брюсова, и не только в основной своей устремленности—быть с людьми и спасти их, перекликающейся в позицией «поэт всегда с людьми, когда шумит гроза» (I, 422), но и когда признается, что в прошлом пытался найти смысл жизни в страсти, мечтал утолить свою душу в любви; Теотль и Консул роднятся с Брюсовым в трактовке философии мига; Матсеватли, призывая пробиться к Солнцу, высказывал точку зрения Брюсова, который, обращаясь к «детям пламенного дня», звал их: «Крушите жизнь и с ней—меня!» (I, 432).

Все эти противоречащие друг другу поиски из создавшегося тупика были свойственны и Брюсову, который, понимая обреченность буржуазного мира, от теории наслаждения мигом перешел к готовности быть уничтоженным новой жизнью.

В драме нашли воплощение и пессимизм Брюсова, вызванный душевной усталостью, и полет фантазии, связанный со страстной мечтой о будущем,—причем они взаимно дополняют и оттеняют друг друга.

Отсюда—синтез нескольких тем в драме: тема замкнутости человечества в себе, тема опасности, затаенной в современном городе, тема самоуничтожения разума, тема конца человечества; параллельно с ними—тема труда (люди гибнут, потому что отвыкли от труда) и тема обновления мира.

Однако мысль Брюсова, обращена ли она в прошлое или стремится в будущее, тяготеет к «последнему дню», и его творческим воображением владеет тема трагической, неминуемой гибели.

«Земля»—не исключение, не случайность, а логическое следствие точки зрения драматурга, согласно которой история должна начаться снова, чтобы не повторить роковых ошибок, приведших к установлению тех социальных несправедливостей, против которых он выступал.

С. А. ХАНГУЛЯН

АНТИЧНОСТЬ В КНИГЕ СТИХОВ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА «ЗЕРКАЛО ТЕНЕЙ»

Стихотворения, в которых обнаруживается интерес Брюсова к античности, могут быть условно классифицированы следующим образом: 1) содержание к античной тематике отношения не имеет, но в текст «вкраплены» античные эмблемы; 2) содержание в целом далеко от античности, но в тексте—более или менее пространные античные аллюзии и реминисценции мифологического, литературного или исторического характера; 3) собственно «античные» стихотворения.

В книге стихов «Зеркало теней» (1912) к стихотворениям первого типа может быть отнесено, пожалуй, одно—«Ты—мой демон, ты—эринния..» (1910, 1911). Стихотворения этого типа доминируют в первых брюсовских сборниках, в частности, в наиболее символистской книге «Me eum esse». По-видимому, столь частое использование Брюсовым античных эмблем в неантичном контексте стихотворения находится в прямой зависимости от символистских экспериментов в ранний период творчества.

Второй тип представлен в «Зеркале теней» довольно широко: здесь и исторические и литературно-мифологические реминисценции и сравнения. Дважды Брюсов обращается к эпизодам из биографии Цезаря: в стихотворениях «Идут года. Но с прежней страстью...» (1911) (ср.: Плутарх. Цезарь, XXXVIII) и «В игорном доме» (1912) (ср.: Плутарх. Цезарь, XXVII), причем, в последнем сравнение настолько необычно, что принадлежность автора к числу историков-профессионалов, пожалуй, не вызывает никаких сомнений:

Как Цезарь жителям Алезии
К полям все выходы закрыл,
Так Дух Забот от стран поэзии
Всех, в век железный, отградил.
(II, 57)

Дальнейшее развитие находит в «Зеркале теней» одна из магистральных для Брюсова тем—«любовь-страсть», понимаемая поэтом в категориях рока античных трагедий, как некая неизбежность, преследующая человека и не меняющая своих деструктивных свойств с течением веков. Органически переплетается с ней тема «любви и смерти», с одной стороны, представляющая особый интерес для символистов, а с другой—одна из «вечных» тем мировой лирики вообще, что подчеркивает Брюсов в стихотворении «Любовь ведет нас к одному...» (1911), иллюстрируя этот факт, между прочим, и двумя античными реминисценциями—из Вергилия («Энеида») и из Еврипида («Ипполит») или, возможно, Сенеки («Федра»). Лейтмотиву этого стихотворения близки и два других: «Да, можно любить, ненавидя...» (1911) и «Ответ» (1911). В первом Брюсов использует в качестве сравнения общеизвестные эпизоды из «Одиссеи» и определенные реминисценции из Катулла. Очевидно, у Брюсова были причины для продолжения «разговора», начатого Катуллом в I в. до н. э. Брюсовское стихотворение, по всей видимости, связано с Н. Петровской, писательницей-символисткой, эмансипированной дамой поэтической элиты 900-х гг, которую А. Белый называл не иначе как «Настасьей Филипповной» и которую Брюсов без особых натяжек мог сравнивать с катулловской Лесбией-Клодией. Интересно, что сама Н. Петровская с присущим ей субъективизмом всю «ответственность» за эту «любовь-ненависть» возлагала на поэта: «Брюсов угадал по мне органическую родственность моей души с одной половиной своей, той «тайной», которую он в себе любил, а чаще люто ненавидел»[1]. В стихотворении «Ответ»—дальнейшее развитие темы «всесокрушающей страсти», роковым законам которой подчиняется «современность». Так в поэтическом видении Брюсова встречаются автомобили и Дидона, «фабричный дым» и Афродита, аэропланы и Антоний, «Дегаз» и Катулл:

Как прежде,—страшен свет дневной Дидоне,
И с уст ее все та же рвется речь;
Все так же должен, в скорбный час, Антоний
Пасть на меч.

Так не кляните нас, что мы упрямо
Лелеем песни всех былых времен,
Что нами стон Катулла: «Odi et amo»—
Повторен!

... И в час, когда лобзанья ядовиты
И два объятья—словно круг судьбы,—
Все той же беспощадной Афродиты
Мы—рабы!
(II, 67)

Как известно, над переводом «Энеиды» Брюсов работал с перерывами фактически в течение всей своей творческой

[1] Цит. по: М. Л. Мирза-Авакян. Образ Нины Петровской в творческой судьбе В. Я. Брюсова.—В кн.: Брюсовские чтения 1983 года, с. 224—225.

жизни. Поэтому, конечно, нет ничего удивительного в том, что он часто в своей оригинальной поэзии обращается к вергилиевым персонажам—Энею и Дидоне. Образ Дидоны, одержимой роковой страстью, в свете общей темы «любви-страсти» и «любви и смерти» особенно привлекателен для Брюсова. Приведенные выше строки, касающиеся Дидоны, являются прямыми реминисценциями из «Энеиды» (Вергилий. Энеида, IV, 388—389) (ср. с переводом Брюсова: «Речь в середине на этих словах прерывает и света, В горе, дневного бежит, сокрывшись от глаз, исчезает...»[1]). Столь же интересна для Брюсова и история трагической любви и гибели Антония и Клеопатры. Правда, образ Антония представлен здесь в традициях мировой лирики—окрашен в романтические тона, и тут Брюсов-историк делает уступку Брюсову-поэту: известно ведь, что Марк Антоний бросается на меч не столько из-за любви к Клеопатре, сколько по причине окончательного поражения в войне с Октавианом, следуя римскому «кодексу чести». Образ «беспощадной Афродиты»—один из наиболее часто встречающихся в поэзии Брюсова (см. «Гимн Афродите» из книги стихов «Семь цветов радуги»; «Гимн Афродите», «Заклятье Эроса», «Шаги Афродиты» из книги «В такие дни»). Частое упоминание Брюсовым именно греческого имени богини (не Венера, но Афродита) и ее спутника (Эрос, а не Купидон), в свете интереса к теме «все сокрушающей страсти» и, часто, воплощения ее в категориях античного понимания рока—отнюдь не случайно. Для древнегреческих трагиков образы «беспощадной Афродиты» и «Эроса, непобедимого в битве»—суть атрибуты Рока, его необходимые элементы, этапы Неизбежного. Так, образ брюсовской Афродиты в значительной степени близок, например, Афродите Еврипида (ср.: Еврипид. Ипполит, 540—544; 556—564; 1267—1271; 1280—1282). Заметим, что упоминаемые в стихотворении «Любовь ведет нас к одному...» Дидона и Федра были «направлены», как следует из контекста, по «гибельным склонам» именно Афродитой, «беспощадной» богиней любви и Эросом, ее «безжалостным» спутником.

Такая органическая потребность иллюстрирования основного смысла приведенных нами выше стихотворений реминисценциями или сравнениями из области мифологии, литературы или истории обусловлена у Брюсова постоянной направленностью его творческого внимания в сторону фактов античной культуры.

Третью группу по нашей классификации составляют

[1] Вергилий. Энеида. М.—Л., 1933, с. 124.

стихотворения из цикла «Властительные тени»: «Клитемнестра» (1911), «Сулла» (1912) и «Смерть Александра» (1900, 1911).

Исследователь брюсовского творчества Н. С. Бурлаков, справедливо замечая, что «Клитемнестра (сестра спартанской царицы Елены) и Фауст—не полководцы и не государственные деятели»[1] (Sic!—С. Х.), пишет: «...Клитемнестра», «Смерть Александра», «Сулла» написаны в 1911—1912 годах. Рим на грани летосчислений (?—С. Х.), его культура, весь уклад жизни, а главное—сильные, волевые люди, страстные, справедливые, мужественные, противопоставляются Брюсовым безвольной, разложившейся интеллигенции...»[2]. Не совсем понятно, каким образом Клитемнестра, персонаж, скорее, однозначный, чем противоречивый, противостоит «разложившейся интеллигенции», какое отношение она, «сестра спартанской царицы», и Александр Македонский имеют к Риму, да еще «на грани летосчислений» и, наконец, какое отношение к справедливости—в контексте Н. С. Бурлакова—имеет одиозная в целом фигура Суллы, которого Брюсов отнюдь не идеализировал и уж никак не рекомендовал в качестве объекта для подражания кому бы то ни было. Поверхностность исследования Н. С. Бурлакова, не сделавшего ни малейшей попытки «экзегезы» перечисленных выше античных образов, и явное тяготение его к пережившим себя вульгарно-социологическим штампам снижают серьезность его выводов и создают путаницу, доходящую порой до абсурда.

Строки

> Ты был велик и в мести и в разврате,
> Ты счастлив был в любви и на войне... (II, 75)

отнюдь не следует рассматривать как проявление брюсовского восхищения «утонченником седьмого века». Стихотворение Брюсова историографично, если можно так выразиться, поскольку основывается на «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха (мотив величия «в мести и в разврате», счастья «в любви и на войне»—ср.: Плутарх. Сулла, XXXIV—XXXVI). Кроме афористической эпитафии, высеченной, по Плутарху, на надгробном камне Суллы, Брюсова-историка привлекает факт неожиданного и добровольного отказа диктатора от власти, удививший не только современников, но заставивший удивляться историков всех времен.

Еще одно стихотворение на античную тему—«Смерть

[1] Н. С. Бурлаков. Валерий Брюсов.: Очерк творчества. М., 1975, с. 144.
[2] Там же, с. 144—145.

Александра». Вводя в стихотворение сцену посмертного судилища в Аиде, традиционную в целом для античной поэзии, Брюсов ставит вопрос: какую оценку деятельности «любимца веков» дает история, суд последующих поколений, аллегорически представленный судом «справедливых»—Радаманта, Эака, Миноса. Конечно, Брюсов понимал, что любая однозначная оценка означала бы в данном случае элементарную необъективность. В стихотворении Брюсова Александр после смерти предстает перед судьями царства мертвых, «обычно» без долгих колебаний отправлявшими души умерших—в зависимости от их земных деяний, которые перечислялись «обвинителями» и «защитниками» (у Брюсова—«Некто» и «Другой»),—либо в глубины аида, либо в Элизиум (ср.: Вергилий. Энеида, VI, 295—755). Но сейчас судьи задумываются: доводы «против» и «за» не в состоянии склонить чашу весов ни в ту, ни в другую сторону. Решения нет: «Поник Минос челом венчанным. Нет Радамант, молчит Эак...» (II, 74). Бренность земного величия—лишь аспект затронутой Брюсовым проблемы (всемогущий до недавнего времени царь, простертый на ложе смерти—всего лишь «бессильный прах», и не более[1]). В чем же раскрывается ее основное содержание? «Обвинитель» Александра говорит:

«Он муж был многих жен.
Он нарекался сыном бога.
Им друг на пире умерщвлен.

Круша Афины, руша Фивы,
В рабов он греков обратил;
Верша свой подвиг горделивый,
Эллады силы сокрушил!»
(II, 74)

«Обвинения» эти, касающиеся непосредственно личности Александра, почерпнуты Брюсовым у Плутарха (см.: Плутарх. Александр, XXVII—XXXVIII; XLIX; L—LI). Речь же «защиты» преподносит деяния Александра в совершенно ином ракурсе, рассматривая их в ином—sub specie aeternitatis—масштабе:

Встает Другой,—черты сокрыты,—
Вещает: «Так назначил Рок,
Чтоб воедино были слиты
Твой мир, Эллада, твой, Восток!

Не так же ль свяжет в жгут единый,
На Западе, народы—Рим,

[1] Ср. с сообщением Плутарха о размышлениях Александра после прочтения надписи на могиле царя Кира (Плутарх. Александр, LXIX).

Чтоб обе мира половины
Потом сплелись узлом одним?»
(II, 74)

Подобную оценку деяниям Александра дает Плутарх в «речи первой» «О судьбе и доблести Александра»[1]. И все-таки в речи «Другого» отчетливо слышится голос Брюсова-историка, находит свое отражение концепция наследственной преемственности культур, которую Брюсов последовательно развивал, не переставая размышлять над связанными с ней проблемами буквально до последних дней своей жизни[2]. Проблема оценки деятельности того или иного исторического лица не раз ставилась в русской литературе. Один из наиболее ярких примеров—пушкинский «Медный всадник». Брюсова, которому «принадлежит заслуга первого научного исследования поэмы» (VII, 448), особенно интересовали мысли Пушкина о «смысле подвига, совершенного Петром» (VII, 38). В постановке вопроса и в решении его (ср. «...Нем Радамант, молчит Эак...» и своеобразное заключение Брюсова в статье «Медный всадник»—«Ответа нет...» (VII, 47)) чувствуется определенная связь брюсовского стихотворения об Александре с пушкинской поэмой о Петре. Выделяя из многоплановой пушкинской поэмы один из пластов—проблему оценки деятельности исторической личности, «смысла свершенного ею подвига», Брюсов ставит тот же вопрос, используя для этого античный материал (сопоставление Александра Великого с Петром Великим в общем русле брюсовского интереса к теме «любимцев веков» и «властительных теней» вполне закономерно). «Славные» и в то же время «страшные» дела Александра, «любимца веков», служили иллюстрацией важных, глубоких проблем, волновавших Брюсова, поэта и историка.

Особый интерес для исследования, на наш взгляд, представляет стихотворение «Клитемнестра», построенная в соответствии с композиционными принципами античной эпопеи с последовательной демонстрацией риторических фигур и архитектонических рекомендаций. Отталкиваясь от традиционного для античности образа кровожадной и зловещей Клитемнестры[3], Брюсов как бы вскрывает «истинную», на его

[1] См.: Плутарх. Сочинения. М., 1983, с. 415—417.

[2] См.: В. Брюсов. Смена культур. Публикация К. С. Герасимова в кн.: Брюсовский сборник. Ставрополь, 1977, с. 171—182, см. также: П. Н. Берков. Проблемы истории мировой культуры в литературно-художественном и научном творчестве Валерия Брюсова.—В кн.: Брюсовские чтения 1962 года, с. 20—54.

[3] Об эволюции образа Клитемнестры в античной литературе от «Одиссеи» до «Орестеи» см. в кн.: В. Ярхо. Эсхил., 1959, с. 136—138.

взгляд, причину преступлений героини, выводя на первый план отнюдь не месть за принесение в жертву Ифигении и не ревность к Агамемнону[1], а зависть к прекраснейшей женщине—Елене, из-за которой и произошли все бедствия ахеян и троянцев. Принципиальное сведение демонического образа Клитемнестры на уровень, правда сильной, но все-таки человеческой страсти соответствовало нормам «второй софистики» (II—начало IV вв.)[2]. В построении монолога Клитемнестры Брюсов следует правилам искусства декламации, известным еще со времен Демосфена и Аристотеля и развитым позднее в «Риторике для Геренния» неизвестного автора, в трактатах Дионисия Галикарнасского, Деметрия и Квинтилиана. Как известно, риторическое искусство, выполняя функцию методологической основы для искусства стихосложения, продолжало развиваться в эпоху поздней античности и раннего средневековья, обрастая сложными классификациями, сводами законов, правил и рекомендаций. Тем не менее, образцом для более поздних риторик оставалась античная классическая риторика, состоящая из пяти разделов (inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio), два из которых—dispositio, учение о расположении, рассматривающее вопросы композиции, «расположения изобретенного», inventa disponere, и elocutio, учение о тропах и фигурах, их взаимосочетаниях, рассматривающее проблему ornare verbis, «украшения словами», имели самое непосредственное отношение к искусству стихосложения.

Первые две строфы стихотворения, дающие общую информацию о Елене с позиции Клитемнестры , составляют пролепсис, предварение, начальный речевой блок. После такого «введения» следует блок из четырех строф (3—6), содержащий вопрошения, interrogatio, призванные придать речи особую силу убедительности («развертывание аргументов»):

Не обе ли мы дщери Леды?
И Зевс не также ль мой отец?
Мне—униженья, ей—победы?
Мне—в тернах, в розах—ей венец?..
и т. д. (II, 72)

[1] О двух традиционных мотивах преступлений Клитемнестры см. в кн.: В. Ярхо. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978, с. 123.

[2] Заметим, что речь брюсовской Клитемнестры, обличающей (intentio) Елену, обвиняющей (notatio) ее во всех последующих бедствиях греков, может восприниматься как контроверсия—ответ Горгию, автору «Похвалы Елене», что было вполне в духе прогимнасматических опытов риторов эпохи «второй софистики», а по нетрадиционности ракурса может быть сопоставима с «троянской речью» Диона Хрисостома.

Последующие строфы (7—11)

Все— в дар, забывшей честь и право,
Двумужнице! в стенах врагов
Смеющейся борьбе кровавой
И родине кующей ков!..
и т. д. (II, 72)

составляют блок, содержавший восклицания, exclamatio, демонстрирующие страстность чувств героини (в пяти строфах, т. е. в двадцати строках Брюсов поставил одиннадцать восклицательных знаков). Нагнетение эмоций героини от строфы к строфе, эмфатичность речи демонстрирует лестничка-climax, завершающаяся апогеем страстей Клитемнестры, своеобразным пуантом, и одновременно принятием окончательного и бесповоротного решения (обращение-апострофа и обращение к Эгисту с использованием frequentatio, фигуры настояния):

О, эвмениды! мне не страшен
Бичей, взнесенных вами, свист!
Спеши ко мне и скрой меж брашен
Клинок убийства, мой Эгист!
(II, 73)

Согласно законам и рекомендациям elocutio речь Клитемнестры насыщена определенными тропами и фигурами[1]. Вот ряд примеров: метонимия («И в стихах, и в громкой лире...», «И родине кующей ков!..», «...мне не страшен Бичей, взнесенных вами, свист!..»); амплификация («А я—отверженна, забвенна, Мне—прялка, вдовья участь мне...»); антитеза («Мне—униженья, ей—победы? Мне—в тернах, в розах—ей венец?..»); анафора, одна из наиболее частых фигур: («Сестра—царит в надменной Трое, Сестре—немолчный гимн времен...», «Мне—униженья, ей—победы? Мне—в тернах, в розах—ей венец?..», «Да совершатся преступленья! Да будет подлинно вина! Да будет жребий мой заслужен...»); симплока, или охват—одна из наиболее редких фигур повторения—(«Мне—прялка, вдовья участь мне...»); инверсия, требуемая, впрочем, заданным ритмом стиха («Не вся ль Эллада за Елену Стоит?..», «...Он не дочь ли нашу, Как жертву на алтарь принес?..»). Кроме того, в речи Клитемнестры используются чисто декламационные, ораторские приемы: апокрисис, subjectio, т. е. ответ себе же («...и

[1] Мы не будем специально останавливаться на различиях этих двух категорий, поскольку в сохранившихся риториках границы, разделяющие эти два понятия, достаточно зыбки. Заметим лишь, что тропами обычно назывались «украшения»— in verbis singulis, а фигурами—in verbis conjunctis.

за кого же? Не за себя, а за сестру!..»); риторическое отрицание («Нет! если людям на презренье Я без вины осуждена...»); обороты, характерные для возвышенного стиля («Да совершатся преступленья! Да будет подлинно вина!..»). Конечно, для поэтики символизма вообще характерна насыщенность изощренными метафорами, антонимическими и синонимическими конструкциями, оксюморонами, фигурами повторения и т. д.[1] Однако даже на таком фоне обилие риторических приемов в рассматриваемом стихотворении могло бы показаться излишним, если бы мы на секунду забыли, что перед нами этопея, требующая демонстрации возможностей dispositio и elocutio. Монолог Клитемнестры представляет собой смешение двух основных видов риторических декламаций—контроверсии, обычной для юридических упражнений (оправдательный характер монолога, попытка оправдать последующие действия), и свазории—увещевательной речи (героиня увещевает себя же, побуждая к действию). Весьма ценным для нас оказывается замечание И. М. Тронского о том, что риторические декламации и, в частности, свазории отделились от драматического действия[2]. Это особенно интересно прежде всего потому, что брюсовская «Клитемнестра», несмотря на нетрадиционность ракурса, безусловно связана с «Орестеей», отталкивается от нее и, по всей видимости, имеет определенное отношение к драме Эмиля Верхарна «Елена Спартанская». В 1913 г. Брюсов в статье о Верхарне «Данте современности» писал: «Поклонник античного мира увидит в драме Верхарна «Елена Спартанская» ожившей архаическую Грецию, со всей ее красочностью, пышностью, сложно-примитивной страстностью» (VI, 412). Стихотворение-эпопея «Клитемнестра» датируется 1911 годом, т. е. написано в период повышенного интереса Брюсова к творчеству бельгийского поэта, интенсивной переписки, а

[1] Это подтверждается соответствующими цитатами из стихотворений поэтов-символистов, которые можно найти в книге Н. А. Кожевниковой «Словоупотребление в русской поэзии начала XX века» (М., 1986), причем из 35 примеров на фигуры повторения (см. с. 25—36 указ. изд.) 12 составляют ссылки на Брюсова (следующий по количеству ссылок—Бальмонт: 8 примеров). Думается, что такая статистика зависела не столько от субъективного выбора исследователя, сколько от обилия иллюстративного материала, предоставляемого брюсовской поэтикой, тяготеющей к риторической архитектонике.

[2] См.: И. М. Тронский. История античной литературы. М., 1983, с. 351.

также личных встреч с ним, и как бы «окаймлено» событиями, связанными с драмой Верхарна (в 1908 г. публикация брюсовского перевода в «Весах», а в 1912—ее выход в свет в Париже на языке оригинала с посвящением первым ее переводчикам—Стефану Цвейгу и Валерию Брюсову). Так или иначе, включение «Клитемнестры» в цикл «Властительные тени» свидетельствует о дальнейшем развитии интереса Брюсова к «страстным личностям», причем сферой этого интереса к «сложно-примитивной страстности» обязательно охвачены герои античной истории, мифологии и литературы.

Стихотворения, включенные Брюсовым в сборник «Зеркало теней», создавались в период острых споров о сущности и назначении поэзии, возникших в лагере символистов, в период острейшего кризиса символизма. В этих спорах Валерий Брюсов занял однозначную позицию, выступив на страницах «Аполлона» (1910, №9) со статьей «О «речи рабской», в защиту поэзии», в которой подверг критике «теургизм» Вяч. Иванова и А. Блока, их стремление создать особую, «мистико-теургическую» поэтику символизма. За несколько месяцев до этого в «Аполлоне» (1910, №4) была опубликована программная статья М. Кузмина «О прекрасной ясности...» Кузмин, кстати, как и Брюсов, относившийся к античности с особым пиететом, в противовес ортодоксальным символистским постулатам выдвинул принцип «кларизма» (от лат. clarus—ясный), т. е. принцип особой ясности и четкости в языке и образах художественного произведения. Постулаты Кузмина оказались созвучны принципиальной линии брюсовской поэзии, по установившемуся мнению, изначально «грешившей» рассудочностью и рационализмом. Воплощение идей «кларизма» в поэзии неизбежно влекло за собой «обвинения» такого рода, ведь «кларизм», в сущности, подрывал основу основ поэзии «намеков»—принцип «соответствий», correspondances (Ш. Бодлер), разрушал структуру символистской поэтики, «низводил» символ до уровня аллегории (заметим, что символ в поэзии зрелого Брюсова, как правило, функционирует в пределах этого уровня). Поэтому не случайно Вяч. Иванов, поэт, «самый символистский из символистов» (С. Аверинцев), прямо обвинял Брюсова в отступничестве от символизма[1]. Тем не менее, позиция Брюсова оставалась однозначной. В одном из писем к П. Перцову он откровенно заявлял: «Я, как вы догадываетесь, всей душой с

[1] См.: Лит. наследство. Т. 85, с. 504.

«кларистами»[1]. Собственно говоря, в самой идее «прекрасной ясности» для Брюсова, конечно, ничего принципиально нового не было, о чем свидетельствует и брошенное вскользь «как вы догадываетесь...». По сути дела, «новая» идея Кузмина восходила к основательно забытому старому требованию античной риторики о ясности (saphenеia) и вразумительности (eycrineia) художественной речи, к одному из тех основополагающих принципов риторики, который был взят на вооружение поэтикой французского и русского классицизма. Аристотель, труды которого брали за основу все позднейшие риторы, писал, что «достоинство стиля заключается в ясности (saphe); доказательством этого служит то, что раз речь не ясна, она не достигает цели»[2]. В связи с этим А. Ф. Лосев замечает: «Прежде всего Аристотель требует от стиля принципиальной и глубочайшей ясности. Он еще не знает того, что ясность вообще является характерной чертой классики. Но мы-то теперь хорошо знаем, что классика не только в греческой, но и во всякой другой культуре всегда отличается в первую голову именно ясным стилем, в противоположность нагромождениям архаики и утонченной манерности декаданса»[3]. Интерес Брюсова к античной риторике и, прежде всего, к «поэзии риторического века» (М. Гаспаров), на наш взгляд, сыграл определенную роль в становлении и развитии «классической», прямо противоположной принципам символистской поэтики тенденции его поэзии, в его безоговорочном принятии идей «кларизма» и однозначной позиции в спорах о «теургизме» и «мистическом анархизме». Постепенный, но решительный и последовательный отход Брюсова от символистских идей и постулатов в поэтической практике был в немалой степени предопределен интересом к античной культуре и, в частности, к античной риторике. Процесс этот был сложным, за ним стоял целый ряд причин, изучение которых и ставит перед собой современное брюсоведение.

Основное противоречие творчества Валерия Брюсова 900-х и начала 10-х годов заключается, пожалуй, в определенной классической направленности его поэзии и одновременно в несколько искусственной, едва ли не вынужденной

---

[1] Письма Брюсова к П. П. Перцову. «Печать и революция», 1926, № 7, с. 46.

[2] Аристотель. Риторика. Пер. Н. Платоновой. В кн.: Античные риторики. М., 1978, с. 129.

[3] А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975, с. 540.

позиции вождя русского символизма, чьи теоретические статьи входили—порой совершенно откровенно—в конфликт с поэтической практикой. Ко времени общего кризиса символизма и фактического его «расползания» противоречия Брюсова-теоретика и Брюсова-практика, поэта, начинают постепенно, но совершенно очевидно стираться: Брюсов—вождь русского символизма остается в прошлом, настоящему же и будущему принадлежит Брюсов-поэт и Брюсов - «учитель поэтов». Книга стихов «Зеркало теней», как и предыдущая книга «Все напевы», явилась ярким отражением этой творческой эволюции.

Т. Е. ОРДУХАНЯН

ТЕМА КЛЕОПАТРЫ В ПОЭЗИИ В. Я. БРЮСОВА

Широта творческих интересов В. Брюсова отмечалась уже неоднократно. Это и Греция, и Рим, и Египет, и Финикия, и Ассирия, и Скифия, и средневековая Европа. Брюсов стремился насытить себя, свои статьи и стихи огромным содержанием культуры всех времен и стран.

По наблюдению М. Гаспарова в творчестве В. Брюсова были два периода, когда античные темы играли для него особенно важную роль. Первый—это 1890-е годы, второй—1910-е годы[1].

Сходным образом группируются и произведения, посвященные египетской царице Клеопатре: ряд стихотворений относится к началу 900-х годов: «Клеопатра» (1899), «Клеопатра» (1905), «Антоний» (1905). Другая половина к 1910—1920 годам: «Портрет» (1912), «Египетские ночи» (1916—1917), «Цезарь Клеопатре» (1920), «День за днем» (1921). И как промежуточное, связующее два периода, стихотворение «В маске», отмеченное годами 1907, 1912, 1914.

Между взглядами В. Брюсова на античность в 1890-х и 1910-х годах существует очень большая разница. В 1890-х годах в брюсовском отношении к античности доминирует романтическое мироощущение: субъективно-идеалистическая трактовка событий, герои этих произведений чаще всего являются не исторически-конкретными типами, а лишь воплощением романтического идеала художника. В 1910-х годах в центре внимания В. Брюсова стоит уже не личность, а общество; на смену стихам о героях прошлого приходят стихи о культуре прошлого, на смену стихотворению о «Клеопатре»—женщине («Tertia Vigilia», 1899)—стихотворение о судьбе и деле Клеопатры-царицы («Цезарь Клеопатре»).

Интересно в этой связи проследить соответствующее изменение в отношении В. Брюсова к А. С. Пушкину. Если в 1895 г. в период наиболее горячего увлечения декадентством, В. Брюсов считал, что поэтическая традиция Пушкина может жить в современности лишь в том случае, когда она будет «согрета дыханием Новой поэзии»[2], то к 900-м г. он признавал

[1] См.: М. Л. Гаспаров. Брюсов и античность, т. 5, с. 543.

[2] Письмо к Перцову от 17 апреля 1895 г. См.: Письма В. Брюсова к П. П. Перцову, с. 19.

актуальность Пушкина, свою любовь к нему и свою зависимость от него уже без всяких оговорок. В одной из своих черновых записей В. Брюсов указывал: «Выбери себе героя—догони его, обгони его»,—говорил Суворов. Мой герой—Пушкин. Когда я вижу, какое количество созданий великих и разных набросков, поразительных по глубине мысли, оставалось у него в бумагах ненапечатанными,—мне становится не жалко моих, неведомых никому работ. Когда я узнаю, что Пушкин изучал Араго, д'Аламбера, теорию вероятностей, Гизо, историю средних веков,—мне не обидно, что я потратил годы и годы на приобретение знаний, которыми не воспользовался»[1].

Это признание Брюсова о значении для него пушкинской поэзии вполне совпадает с мнением его современников. Так, например, А. Блок в рецензии на «Stephanos», напечатанной в газете «Слово» (1906 г.), отмечает: «Ясно, что он (Брюсов—Т. О.) «рукоположен» Пушкиным, это—поэт «пушкинской плеяды»[2]. На пушкинианство Брюсова указывали также и А. Белый, и А. Измайлов.

Итак, восприятие античности и восприятие Пушкина Брюсовым в указанные два периода проходит сходную трансформацию в сторону реализма, впрочем, как и все творчество Брюсова, начиная с 1911 года. Пушкин здесь выступает в качестве эталона, отца реализма.

Важно отметить, что тема Клеопатры, как она сегодня нам представляется, пришла в русскую литературу, прежде всего, благодаря своеобразному возрождению Шекспира на русской почве в период 20—60-х годов XIX века[3]. (К этому же периоду относятся и первые трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра»).

Первое стихотворение в поэзии Брюсова, посвященное Клеопатре, сразу же вводит героиню в мир современный поэту, и лирический герой Брюсова является своеобразным связующим звеном между этими далекими мирами[4].

[1] Опубликовано в кн.: Н. Ашукин, Валерий Брюсов, М., 1929, с. 273.

[2] А. Блок. Собр. соч. в 5-ти томах. М.—Л., 1962, т. 5, с. 516.

[3] См.: Ю. Д. Левин. Шекспир в русской литературе XIX века. (От романтизма к реализму). Л., 1967.

[4] В дневниковых записях Брюсова этих лет читаем: «Я похож на Антония, очарованного Клеопатрой. Вырвавшись из власти любви, я снова царствую. Сегодня я писал «Юлия Цезаря», изучал итальянский язык, разрабатывал «Помпея Великого». Следует заметить, что упоминание о Клеопатре и связанные с ее именем реминесценции встречаются вплоть до 1895 года. Дважды встречается фраза «Ты везешь Цезаря и его счастье!» Цит. по кн.: В. Брюсов. Дневники, с. 6, 17, 21.

Я—Клеопатра, я была царица,
В Египте правила восьмнадцать лет.
Погиб и вечный Рим, Лагидов нет,
Мой прах несчастный не хранит гробница.

В деяньях мира мой ничтожный след,
Все дни мои—то празднеств вереница,
Я смерть нашла, как буйная блудница...
Но над тобой я властвую, поэт!
.....

Бессмертен ты искусства дивной властью,
А я бессмертна прелестью и страстью:
Вся жизнь моя—в веках звенящий стих
(I, 153)

Стихотворение это, написанное между 13 и 25 ноября 1899 года, имеет в черновой рукописи помету Rider Haggard (подобные пометы Брюсов делал в том случае, когда стихотворение было навеяно тем или иным литературным произведением). Роман Райдера Хаггарда знакомит нас с Клеопатрой, «сотканной из пламени» «в ней был блеск, данный женщине для ее славы, гений мужчины, дарованный небом... Она походила на духа бури, сиянье света, она была жестока, как чума»[1], ее страстью пышущая красота играла судьбами царств.

Дело в том, что Брюсов сумел подойти к теме любви как к явлению не только индивидуальной жизни, но и жизни космической, явлению, раскрывающему связь человека с мировыми процессами природы. Такой подход принимал часто декларативную форму:

Любовью—с мировым началом
Роднится дух бессильный твой.
(1900)

Поэтому тема Клеопатры, жрицы любви, приобретала космическое, мировое значение:

Но мечтам, по путям, по орбите
Пред огнем мы кометы метнем.

Что во сне на земле,—повторится
В голубых и пурпурных краях.
Пей жемчужину в уксус, царица,
Клеопатра, Марго, Таиах!
(III, 94)

Данное Брюсову определение как поэта страсти (А. Белый) имело глубокое основание. По справедливому замечанию Д. Максимова: «Страсть была для него тем героическим началом в любви, которое с точки зрения Брюсова, только и

[1] Райдер Хаггард. Клеопатра. М., 1915, с. 73—74.

можно было измерять наивысшим масштабом: жизнью и смертью»[1].

В этом смысле апофеозом этой темы можно считать одно из послереволюционных стихотворений «Цезарь Клеопатре», где героическая страсть, возведенная до трагической высоты, стала основным содержанием любовной поэзии Брюсова.

Нет, египтянка, в изгибе строгом
Губ твоих, в огне холодном глаз
Понял я призыв к иным дорогам,
К большей глуби, соблазнившей нас...

...Так гори, согласно пламенея,
Огонь любви спеши со мной вдохнуть,
Чтоб с тебя он сжег клеймо Помпея,
Чтоб к клинку мне подготовил грудь.
(III, 77—78)

Тот факт, что тема Клеопатры занимает в поэзии Брюсова этих лет значительное место вызвал еще в 1900 г. в газете «Новости дня» ироническое замечание критика В. А. Ашкинази о том, что В. Брюсов «воображает себя закадычным другом египетской царицы Клеопатры»[2]. Это замечание лишний раз подчеркивает удивительно органичное сочетание мира исторического и мира современного, которые постоянно сопрягаются в творчестве В. Брюсова. А любовь—это то высшее, священное проявление человеческой природы, которое вечно и неизменно. Примером проявления такой высокой страсти может служить герой стихотворения «Антоний», который, по преданию, из любви к египетской царице Клеопатре пренебрег своим государственным долгом. В этом стихотворении Брюсов декларирует: любовь—оправдание всему, между любовью и жизнью ставится знак равенства, и лирический герой Брюсова готов принять стыд, даже гибель, ибо такова цена всепобеждающей и всеопределяющей любви к женщине:

Как нимб, любовь, твое сиянье
Над всеми, кто погиб любя!
Блажен, кто ведал посмеянье,
И стыд, и гибель—за тебя!

О, дай мне жребий тот же вынуть,
И в час, когда не кончен бой,
Как беглецу, корабль свой кинуть
Вслед за египетской кормой!
(I, 393)

[1] Д. Максимов. Поэзия Валерия Брюсова, Л., 1940, с. 114.
[2] См.: Лит. наследство, т. 85, М., 1976, с. 628.

Яркая победа героической воли над стихией изнурительной страсти и расслабляющей неги выражена в стихотворениях «Возвращение» (1900), «Портреты» (1912), «Образах времен» (1914), «Груз» (1921). И здесь Брюсов в решении темы Клеопатры превзошел А. Блока, понимая ее, не как тему—эротической, сладострастной, восточной, экзотической любовницы-царицы, а прежде всего, как женщины, единственным оружием которой была ее красота.

Именно такую Клеопатру мы встречаем в брюсовских «Египетских ночах».

«Египетские ночи» В. Брюсова стали своеобразным итогом в решении этой темы. Здесь вполне отчетливо выразились интересы Брюсова-художника, мыслителя, историка. Здесь великая дерзость—продолжить начатое рукой Пушкина, сочетается с высоким ученичеством—назвать себя учеником Пушкина, его продолжателем. Брюсов пишет в предисловии к «Египетским ночам»: «Почти излишне говорить, что ни на миг не мечтал я сравниться с Пушкиным и своими стихами заменить написанные части поэмы, я желал только помочь читателям по намекам, оставленным самим Пушкиным, полнее представить себе одно из его глубочайших созданий» (III, 621). И тем не менее В. Брюсов вначале подумывал о возможности мистификации критики и хотел подписаться только под предисловием[1].

Появление «Египетских ночей» В. Брюсова вызвало многочисленные и противоречивые отклики: «Брюсов заимствовал у Пушкина,—писал В. М. Жирмунский,—лишь внешнее и немногое—материал для поэтической настройки... Тему «Клеопатры» он понял как тему эротической баллады, соединяющей напряжение радости и страдания, чувственное наслаждение и муку, страсть и смерть...»[2]

Подобные упреки были адресованы и пушкинской «Клеопатре». Так некоторые исследователи Пушкина и Шекспира находят, что сходство шекспировской и пушкинской Клеопатры кончается на сходстве тем. Например, И. Нусинов[3] пишет, что «Пушкин в «Египетских ночах» прошел мимо шекспировской трактовки; создавая образ Клеопатры, он верен исторической традиции. Исследователь прежде всего указывает на разность источников: Шекспир держал в руках Плутарха, Пушкин неоднократно (и в «Египетских ночах», 1828, и более позднем незавершенном наброске «мы проводили вечер на даче...», 1835) ссылается на Аврелия Виктора, дающего следующую характеристику Клеопатре: «Клеопатра, дочь Египетского царя Птоломея... была так сластолюбива, что часто продавалась, и так прекрасна, что многие покупали ее ночь ценою смерти»[1].

Здесь же нужно отметить, что Плутарх, вовсе не пытался наделить Клеопатру высокой духовностью и способностью к верности. У Плутарха Клеопатра—«женщина хитрая прежде всего и употреблявшая свою красоту только для достижения политических целей»[2]. У Плутарха она более царица, чем женщина. Шекспир же со своей непревзойденной проницательностью гения сумел соединить эти две стороны Клеопатры. Он понимал, что хотя и увлекающийся характер Антония трудно обмануть лживым чувством, и он делает Клеопатру старше, нежели она есть исторически, мудрее, и создает образ женщины впервые, уже будучи немолодой—полюбившей, сила любви ее непередаваема. Весь мир для нее—Антоний. И ей нужно получить за свою любовь—весь мир, т. е. всего Антония. Она, измучившись, уже на каком-то последнем повороте своей жизни, не веря в возможность такой дорогой платы за свою любовь, поверяет силу своих чар, силу любви, забрав жизнь Антония.

Не то ли желание, быть всем миром для избранного, руководит Клеопатрой Пушкина. Не заплатит ли она вслед за героем той же платы? И. Нусинов в своей работе указывает: «То, что Пушкин создавал «Египетские ночи», отправлялся от характеристики Клеопатры, как восточной распутницы, заставляло ряд авторитетных пушкинистов считать, что поэма «Египетские ночи» выпадает из общего пушкинского умонастроения. Она дисгармонирует с «светлой леностью духа» Пушкина. Так для В. В. Вересаева «Египетские ночи»—вы-

---

[1] См.: Воспоминания В. Язвицкого.—В кн.: Ашукин. В. Брюсов. М., 1929, с. 340—341.

[2] В. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина, П., 1922, с. 84—85.

[3] И. Нусинов. «Антоний и Клеопатра» Шекспира и «Египетские ночи» Пушкина.—В кн: И. Нусинов. История литературного героя. М., 1958.

[1] Цит. по кн.: А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10-ти тт. М., 1975, т. V, с. 558—559. Имеется ввиду книга Аврелия Виктора «О знаменитых людях Рима».

[2] См.: Плутарх. Сочинения. Разд.: Сравнительные жизнеописания. М., 1983, с. 311.

ражение бодлеровских настроений Пушкина»[1].

Сходное мнение высказывается и В. Брюсовым в статье «Египетские ночи» (1929). В. Брюсов улавливает главное сходство «Клеопатры» Шекспира и «Клеопатры» Пушкина. Он указывает, что как Шекспир трагедией «Антоний и Клеопатра» отметил опытом нового времени античный мир; он предстал озаренный миросозерцанием новой эпохи и превратил Клеопатру в современницу (точнее, он вскрыл в Клеопатре, то, что роднит ее с человеком нового времени), так и Пушкина в равной мере интересует и древняя царица и современная «Клеопатра», которая так или иначе воссоздается в образе княгини Вольской.

Очень важно, что В. Брюсов придает кардинальное значение противопоставлению у Пушкина двух миросозерцаний—древнего и современного, контрасту мира Клеопатры и мира светской аудитории, пред которой импровизатор выступает с поэмой о Клеопатре. Здесь уместно вспомнить описание гостиной княгини Вольской в незаконченном наброске 1828—1830 гг.—«Гости съезжались на дачу...». Испанец, по-видимому, будущий импровизатор, говорит: «Всякий раз, когда я вхожу в зал княгини В.—и вижу эти немые, неподвижные мумии, напоминающие мне египетские кладбища, какой-то холод меня пронимает»[2]. Это пушкинская характеристика аристократического Петербурга легко ассоциируется с оценкой, данной Г. Гейне, шекспировской Клеопатры и страны, которой она правит. Он называет Египет «молчаливой, коснеющей в неподвижности страной мертвых... Точно немые мысли, высятся стройные обелиски и неуклюжие пирамиды... А из-за них глядят горы Эфиопии, обступившие истоки Нила... Повсюду смерть, камень и тайна...

И в этой стране царила прекрасная Клеопатра. Сколько иронии у господа бога!»[3]

Делая вывод из вышеизложенного, можно с уверенностью сказать, что мы наблюдаем высокую преемственность в решении темы Клеопатры на протяжении веков, имя этой преемственности: Шекспир—Пушкин—Брюсов.

Сквозь образ пушкинской Клеопатры начинает просвечивать Клеопатра Шекспира, Клеопатра, которая ради любви разрывает узы условностей и положения и приобщается к человечности. Справедливо, что Клеопатра Шекспира—это прежде всего не египетская царица, а современница Шекспира[1].

И Клеопатра Пушкина только на первый взгляд является олицетворением античного мира: к ее престолу «несутся сердца»; для всех в ее любви—«блаженство», она задумывается—и сотни присутствующих замирают,—«безмолвны гости, хор молчит». В Клеопатре воплощены и идеал обожествления человека. Она властвует над своим миром, как бог—над своим. Но что же не достает Клеопатре Пушкина? Того же, чего и Клеопатре Шекспира: ее обуревает поиск реального абсолюта. Поэтому она также экспериментирует. Ее жизнь представляет собой своеобразную лабораторию, где она трудится в поисках спасения от превратностей и случайностей судьбы. Шекспировская Клеопатра жаждет бессмертия, пушкинская ищет любви, брюсовская,—совместив обеих первых,—стоит у самого порога встречи со своей судьбой—Антонием.

Сегодня во дворце своем,
За пышно убранным столом,
Царица встретит триумвира.
(III, 454)

Эти почти финальные строки поэмы делаются ключом к пониманию и оправданию клеопатровского торга.

Это Клеопатра до встречи с Антонием, но уже осознавшая свой путь, решительно устремившаяся навстречу своей звезде, своему счастью, своей смерти.

В. Брюсов подчеркивает несколько узловых конфликтов, несоответствие которых, составляет поэтический мир «Египетских ночей»: Это, в первую очередь, контраст между античным миром эпохи заката Рима и современнымм светским обществом. Он указывает, что «Пушкин в «Египетских ночах» хотел сопоставить два мира, два созерцания—древнее и современное»[2]. Далее он отмечает чисто пушкинское противоречие между поэтом и толпой, поэтом и светской чернью. Брюсов вслед за Пушкиным утверждает, что «поэт в минуту вдохновенья словно становится причастен миру античного многобожья. Среди «блестящих дам» и мужчин во фраках, собравшихся с «северным равнодушием» смотреть на «заез-

[1] И. Нусинов. История литературного героя. М., 1958, с. 320.
[2] А. С. Пушкин. Гости съезжались на дачу..–Собр. соч. в 10-ти томах, М., 1975, т. V, с. 401.
[3] Г. Гейне. Девушки и женщины Шекспира. Л., 1958, с. 343.

[1] См.: Даудден. Шекспир, СПб, 1880.
[2] В. Брюсов. Египетские Ночи.—В кн.: В. Брюсов. Мой Пушкин. М., 1929, с. 108.

жего фигляра», прозвучали шаги грозного бога Аполлона-Кифареда»[1]. (Мы обращали на это внимание и ранее по поводу стихотворения «Клеопатра»).

На «вызов наслаждения» выходят трое. Эти трое олицетворяют три рода отношений к страсти, возможные в древнем мире. У Пушкина мы находим только первоначальные характеристики их, Брюсов дает нам картины трех ночей, трех мировоззрений, трех смертей.

Первый—Флавий—олицетворение Рима и его высшей доблести, храбрости. Флавий соглашается на условия Клеопатры потому, что он спешит смотреть в глаза и страсти, и смерти. Поэт намекает, что он принял вызов как бы в ответ на «высокомерное презрение» женщины. Флавий сам отвергает ласки Клеопатры, устремляясь на встречу смерти, здесь ярче всего выразились римские привязанности В. Брюсова, из которых следовало, что Клеопатра, прежде всего,—враг Рима.

Второй избранник судьбы—Критон—эпикуреец. Он—олицетворение Эллады, где умели чтить муз и по-детски радоваться жизни. Критон принимает вызов Клеопатры вполне сознательно, потому что в мире он не знает ничего прекраснее наслаждения. Наслаждение есть цель его жизни, его святыня, его божество, и этому божеству он охотно приносит в дар свою жизнь.

Третий—безымянный—принимает вызов потому, что любит Клеопатру первой, истинной любовью. Но у него

Страстей неопытная сила
Кипела в сердце молодом...
(III, 441)

Древний мир не знает любви без страсти. Юноша принимает условие Клеопатры потому, что для него любить—значит отдаваться страсти, потому, что утолить свою любовь он может, только сойдя «на ложе страстных искушений», хотя бы оно и было в то же время «ложем смерти».

В «Египетских ночах» В. Брюсова несколько снижена роль катарсиса, морального удовлетворения, в поэме как-будто недостает положительного начала.

Именно с целью избежать создание художественной картины пагубной страсти, Брюсов вводит в поэму подлинно трагическую тему: тему перерождения, второго рождения Клеопатры. Поэт дает нам широкую палитру удивительно тонких переживаний героини, связанных с безымянным юношей, когда она решается спасти его от гибели. Переживаемая Клеопатрой трансформация дает ей избавление от оков косности и застоя и указывает путь приобщения к жизни вселенной, Клеопатра последних сцен поэмы приближается к своему высокому назначению. Это позволило В. Брюсову в стихотворении «Клеопатра» (1905) воскликнуть:

Я как раб не буду распят,
Не покорствуй как раба!
Клеопатра!— Верный аспид—
Наша общая судьба.
(I, 392)

В. Брюсов по-шекспировски соединяет черты дальновидной, умной, хитрой царицы и страстно любящей женщины. В противоречиях ее натуры по-пушкински сложно переплетались нежность с жестокостью, притворство с откровенностью, ласка сменялась суровостью, детская наивность—трезвым расчетом, кокетство—простотой.

Клеопатра В. Брюсова, вслед за своими предшественницами, поднимается до подлинно трагедийной темы осознанного противоборства гармонической и цельной личности и жестокого, своекорыстного деспотического общества, столкновения между сильным человеческим чувством и жестокими нормами действительности.

[1] В. Брюсов. Египетские ночи.—В. Брюсов. Мой Пушкин. Указ. изд., с. 112.

Н. Ф. МИРОНЮК

СТИХОТВОРЕНИЯ В. БРЮСОВА В ПЕРЕВОДАХ М. РЫЛЬСКОГО

Первые переводы стихотворений В. Брюсова на украинский язык были сделаны накануне и в годы Великой Октябрьской социалистической революции. Довольно интенсивно украинские поэты переводили В. Брюсова в 20—30-е годы. Интерес к его творчеству особенно возрос в 80-е годы. В 1973 году усилиями многих украинских поэтов В. Брюсов снова приходит «в сады Украины». Появляется целый сборник его стихотворений на украинском языке. Среди переводчиков такие известные украинские поэты, как Д. Павлычко, Б. Олейник, И. Коротич и др.

Но исключительное внимание к поэзии В. Брюсова одним из первых проявил М. Рыльский. Его переводы помещены в 20-томном полном издании произведений М. Рыльского, они также вошли и в «Вибрані поэзії» В. Брюсова, изданные на Украине.

М. Рыльский в украинской литературе является не только выдающимся переводчиком-практиком, но первым по существу глубоким ученым-теоретиком в области художественного перевода. В своей теоретической концепции М. Рыльский выдвигал два основных принципа: 1. эстетику художественного перевода; 2. глубокие знания языков, с которого и на который переводят.

Мысли М. Рыльского о художественом переводе особенно ясно изложены в его статье «Художественные переводы литератур народов СССР» (1954)[1]. М. Рыльский считает, что переводчик не только должен обнаружить в оригинале «его социальную сущность, его историческую обусловленность, его народные корни», но и «с возможно большей яркостью показать их читателю», что является первейшей и самой трудной задачей.

Не случайно именно М. Рыльский утверждает в своих теоретических воззрениях, что переводчик—это художник слова. Конечно же, очень большое значение он придавал и художественной форме. И художественный смысл, и художественная форма—неотделимы друг от друга при переводе. По этому поводу М. Рыльский говорит: «Долг переводчика—проникнуться мироощущением, манерой, стилистическим характером автора и по мере сил передать это мироощущение, манеру и стиль средствами родного языка, оставаясь самим собою» (110).

Безусловно, М. Рыльский требовал от переводчика умения сохранить поэтическую форму оригинала: «В интересах теоретической ясности следует прибавить следующее: Поэт-переводчик может и должен сохранить поэтическую форму оригинала: строфику, чередование и характер рифм» (103). Вместе с тем он пишет: «Но пусть не маячат перед ним (переводчиком) при этом нормы чужого языка: чужой синтаксис, чужое стихотворение, которые складывались в нормах чужого языка и только от них зависят»(103).

М. Рыльский переводил А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Н. Некрасова и др. Его теоретические взгляды сформировались во многом как результаты его блестящих переводов с русского и польского языков.

Интересны его мысли о том, что «переводчик, если он действительно мастер, может переводить разных поэтов при условии глубокого проникновения в их творческий мир» (110). Но вместе с тем М. Рыльский писал, что «переводчик должен переводить только то, что соответствует ему как художнику» (101), «что по совести считает ценным и нужным для своих читателей» (106).

М. Рыльский высоко ценил творчество В. Брюсова. Оно действительно было близко ему по духу. Как поэт больших энциклопедических знаний М. Рыльский в В. Брюсове ценил его огромное дарование: «В. Брюсов,—писал М. Рыльский,—замечательный поэт, у которого все наше старшее поколение советских поэтов многому училось» (102).

Ритмика, чеканное слово, девиз, жизненое кредо В. Брюсова были и его, М. Рыльского, жизненным девизом. Сколько прекрасных стихов было посвящено труду, работе. Наверное, М. Рыльскому близка была эта тема, не случайно он и переводил такого плана стихотворения В. Брюсова, не случайно его прекрасное стихотворение «Трояндий виноград» во многом перекликается с брюсовской «Работой», и слова из него звучат сегодня на всех языках народов СССР:

У праці людської два рівних є крила:
Трояндий виноград, красиве і корисне.

[1] М. Рыльский. Мистецтво перекладу. К. Радянський письменник, 1975, с. 93—129. Далее ссылка на это издание дается только с указанием страницы.

В плане перевода М. Рыльский делал все, чтобы «слова з багатих не зробилися убогі, щоб залишмлась думка в них жива. І щоб душі поетової вияв на нас, як рідний, з чужини повіяв».

В. Брюсов тоже проявлял интерес к украинской культуре и литературе. Не случайно он вместе с М. Горьким готовил сборник украинской литературы на русском языке, для которого сам В. Брюсов переводил стихотворения Т. Шевченко, Леси Украинки, П. Грабовского, В. Самойленко и др.

Но есть у М. Рыльского и критические замечания по поводу переводов высокоодаренных мастеров.

Говоря о возможности поэта-переводчика экспериментировать в области поэтической формы, М. Рыльский считает эту возможность положительным явлением, «... английская и немецкая поэзия обогатила нас новыми ритмами, новой организацией поэтического материала» (101). Отмечает он интересные результаты передачи русским стихом сложных форм таджикской, азербайджанской, грузинской поэзии. И вот Брюсов, по словам М. Рыльского, «замечательный поэт», заслуги которого перед советской культурой бесспорны, поставил, как переводчик «Энеиды» Вергилия, перед собой задачу по существу невыполнимую: «передать русским стихом и русской речью латинский синтаксис, расстановку слов, возможную только в латинской поэтической фразе, и по-русски звучащую дико» (102). Именно поэтому «для читателя, не знающего латинского языка (а тольку такому и нужен перевод), поэма Вергилия в переводе Брюсова остается такой же книгой за семью печатями, как и подлинник» (102).

И тем не менее интересно посмотреть, как М. Рыльский, замечательный мастер украинского стиха, делает переводы такого поэта, как В. Брюсов.

М. Рыльский перевел 14 стихотворений В. Брюсова: «Знаешь, Миньона, один только раз...», «Я вернулся на яркую землю...», «Каменщик», «Тезей Ариадне», «Грядущие гунны», «Сумерки», «Работа», «Библиотека», «В такие дни», «Товарищам-интеллигентам», «Третья осень», «К русской революции», «Ленин», «России».

Очевидно, в результате этих переводов, как и многих других, сделанных намного позднее, М. Рыльский пришел и к оригинальной теоретической концепции о переводах из близкородственных языков. М. Рыльский ощутил сам, что такого рода перевод особенно труден. Именно здесь «вяжет» эта близость языков, это искушение переводить слово в слово, но близость эта часто иллюзорная.

Над переводами поэзии В. Брюсова М. Рыльский работал преимущественно до 1925 года. Почти все они появились в печати в 1925 году в сборнике, изданном к годовщине смерти В. Брюсова.

Во всех переводах стихов В. Брюсова М. Рыльский сохраняет основную тональность текстов, их ритмику и стилистику. На языковом сопоставлении русского и украинского текстов виден творческий подход М. Рыльского к оригиналу, чувствуется его умение передать мысли В. Брюсова эквивалентами украинского языка. Так, уже в самом названии стихотворения «Работа» («Праця») ощущается тонкое понимание М. Рыльским многозначности слова «работа» в обоих языках, но в украинском языке он останавливается на более емком по содержанию слове «праця», обозначающем любую деятельность человека, действия, которые требуют физической или умственной энергии, то есть это слово полностью соответствует значению слова у В. Брюсова «работа». Такое же тонкое понимание ощущаем в подборе эквивалентов к слову «счастье»—украинское «утіха». К слову «счастье» не дает варианта «утіха», а только «щастя», «доля», «щастя—доля», «талан». Но поэтическое чутье М. Рыльского подсказало ему именно «утіха», так как оно наиболее точно передает чувство радости, удовлетворения от работы, труда во имя будущего.

В украинском языке есть слово «библиотека». Чем же объяснить, что М. Рыльский даже название стихотворения «Библиотеки» не передает идентичным? Думается, что, как и В. Брюсов, будучи страстным библиофилом, М. Рыльский с пиететом относился к библиотекам как явлению уникальному, очевидно, он не случайно назвал книжным поэтическим эквивалентом «Книгозбірні».

Из всех слов, соответствующих русскому «сумерки» (укр.- сутінки, присмерки, присмерк, смерк, сутінок, сутінь, смеркання) М. Рыльский выбирает «присмерк». Словарь украинского языка (СУМ) одинаково определяет значение слов «сутінки» і «присмерк»: «полумрак, наступающий после заката солнца. Очевидно, М. Рыльский избрал более поэтическое слово из ряда возможных.

Своеобразно, творчески подходит М. Рыльский и к передаче образных, метафорических средств В. Брюсова. В стихотворении «Работа» («Праця») метафора «... заблещут алмазы росы» у М. Рыльского переданы тоже метафорой, но иной по грамматическим признакам—«ясною росою».

Очень мягко звучат метафоры в стихотворении В. Брюсова «Сумерки»:

Круги циферблатов янтарных
Волшебно зажглись над толпой,
И жаждущих плит тротуарных
Коснулся прохладный покой.
(I, 450)

Бурштином горять циферблати,
Чаруючи море голів.
І легіт прозоро-крилатий
Розпечений брук освіжив.
(620)

Или:

Под сетью пленительно-зыбкой
Притих отуманенный сквер,
И вечер целует с улыбкой
В глаза—проходящих гетер.
(I, 450)

Серпанком повився лінивим
Принишклий, задумааний сквер,
і вечір ці лунком щасливим
У вічі цілус гетер.
(201)

Казалось, что в III строфе в переводе есть некоторые потери: исчезает яркая метафора-эпитет «пленительно-зыбкая сеть», но если прочесть все стихотворение и II строфу, то видим, что М. Рыльский блестяще вводит каскад метафор, и—таким образом, общая тональность и образность сохранены.

Есть в стихотворении изменения другого порядка: у В. Брюсова «Как тихие звуки клавира»—у М. Рыльского «Як струн голубих перебори». Казалось бы, потеряно название музыкального инструмента, но у М. Рыльского все оправдано, так как в I строфе у В. Брюсова—просто «звенят телеграфные струны», а у М. Рыльского «Проноситься спів переднічний Крізь дріт, як по арфі дзвинкий». У В. Брюсова не называется музыкальный инструмент, а у М. Рыльского его название есть «арфа», поэтому и в последней строфе у М. Рыльского образ, близкий названному в I строфе—«Як струн голубих перебори». Подразумевается, конечно, арфа. Таким образом создается цельный образ музыкального инструмента, у В. Брюсова в I строфе—«Звенят телеграфные струны в незримых и нежных руках»; в IV—«Как тихие звуки клавира—Далекие рокоты дня». У В. Брюсова цельность художественного образа разорвана. Так мастерски владеет материалом М. Рыльский-переводчик.

Оригинально подходит М. Рыльский и к выбору неологизмов. Так, в этом же стихотворении «Сумерки»—«Присмерк» у В. Брюсова есть прекрасный неологизм «пленительно-зыбкая сеть»—у М. Рыльского в соответствующей строфе нет неологизма. Очевидно, в украинском языке он не нашел столь яркого эквивалента, и как бы компенсацию за это М. Рыльский вводит неологизм во II строфу: «Легіт прозоро-крилатий». В этом сказалось глубокое знание М. Рыльским возможностей и русского, и украинского языков. В стихотворении «Праця» наблюдаем подобный тонкий подход к выбору неологизма. М. Рыльский как бы смещает определения-метафоры. Сравните:

На фабрике в шуме стозвонном
Машин, и колес, и ремней
Заснояни с лицом непреклонным
Свой день...
(III, 20)

На фабриці, в гаморі й стуках,
У свисті, в шипінні коліс
Кипи у змаганнях сторуких
Майбутнэ будучи в муках
Для внуків, що прийдуть колись.
(21)

У В. Брюсова «шум стозвонный», а у М. Рыльского в этой же строфе, но совсем иное неологическое определение—«змаганнях сторуких». Таким образом, по возможности сохраняются языковые новшества оригинала.

Есть у М. Рыльского и точное воспроизведение брюсовских неологизмов. В стихотворении В. Брюсова «Третья осень» есть такие слова:

В городах бесфонарных, беззаборных,
Где пляшет нужда в домах...
(III, 48)

У М. Рыльского:

В городах безліхтарних та безтинних,
Де злиднів чутно пісні
(24)

Есть случаи («Третья осень»), когда М. Рыльский подбирает неологичные слова, которых не было в оригинале.

Эй, ветер, горячих взморий,
Где спит в олеандрах рай,
Развевай наше русское горе,
Наши язвы огнем опаляй!
(III, 48)

---

[1] Максим Рыльский. Зібрання творів у двадцяти томах. К., 1984, т. VI. Далее ссылка на это издание стихотворных текстов дается только с указанием страницы.

Гей, вітре, з тих надбережжій,
Де спить в олеандрах рай,
Підіймай світлоносні пожежі,
Наше горе старе розвівай.
(25)

или:

Над нашим ниденским пиром
Свет небывалый зажжен,
Торопя над встревоженным миром
Золотую зарю времен.
(III, 49)

Над нашим сміхом кривавим,
В темряві днів і століть
Ясноока і віща заграва
Невідомим огнем горить.
(25)

И в последней строфе этого стихотворения М. Рыльский снова находит необычное определение-метафору «надії зора злотокрила», которой нет в оригинале:

Что прежняя сила жива в ней,
Что, уже торжествуя, она
За собой все властней, все державней
Земные ведет племена.
(III, 49)

Що давня в ній міць пробудилась
Що веде за собою вона,
Як надія зоря злотокрила,
Повсталі земні племена.
(25)

Творческий подход наблюдается у М. Рыльского и в передаче словосочетаний. У В. Брюсова в стихотворении «Работа» использовано словосочетание «заветные мысли души» (III, 20). Главную мысль этой строфы о писательском труде М. Рыльский передает возможностями украинского языка и, очевидно, поскольку в I строке было слово «папері», М. Рыльский находит своеобразное, но в духе В. Брюсова, поэтическое словосочетание, наиболее точный эквивалент—«в творчім етері» (21).

Конечно, в переводах М. Рыльского просматривается и личность М. Рыльского, есть в них и некоторые, очень незначительные отклонения от оригинала, но все же везде, во всех переводах сохраняется идейный и эстетический комплекс В. Брюсова. Так, в последней строфе стихотворения «Работа» у М. Рыльского есть, казалось бы, несколько другие слова «Работай без лишнего счета» (III, 21)—«Прийдешнього світлі ворота» (21), но эта мысль звучит в последней строке В. Брюсова как бы в перспективе.

«Все счастье земли—за трудом» (III, 21), а у М. Рыльского в последней строке эта мысль не передана («У праці—все щастя землі» (21) и, вероятно, именно поэтому дух этой строки передан описательно в предыдущей.

Таким образом, переводы М. Рыльского поэзии В. Брюсова являются образцом творческого подхода к этому процессу, внимательно-трогательного отношения к оригиналу, умения передать мироощущение автора, характер и стиль оригинала.

II. В. Я. БРЮСОВ И РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ XIX—НАЧАЛА XX ВЕКОВ

К. С. САПАРОВ

ФЕТ В СИСТЕМЕ ВОЗЗРЕНИЙ БРЮСОВА КОНЦА 80-х—ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 90-х ГОДОВ

В системе взглядов читателя второй половины XIX века Фет, как и Некрасов, занимает особое место. Н. Н. Страхов в «Записках о Фете» писал: «У понимающих дело уже давно сложилась поговорка, что кто восхищается стихами Фета, тот действительно знает толк в поэзии, а кто не чувствует любви к этим стихам, тот вообще не знает настоящего вкуса в стихах, как бы он не восторгался другими поэтами». Фет, продолжал он, «истинно пробный камень для способности понимать поэзию»[1]. По существу Н. Н. Страхов выдвигает здесь своего рода критерий не только вкуса, но и литературно-эстетической позиции читателя.

Какое место занимал Фет в системе воззрений Брюсова в период формирования (что особенно важно) его литературно-эстетических взглядов? Этот вопрос в исследовательской литературе не ставился[2].

Отношение Брюсова к Фету колебалось в 80-е годы и в первой половине 90-х между двумя полюсами. В незавершенной автобиографической повести[3] Брюсов рассказал о глубоком психологическом шоке, пережитом им в один из дней ранней осени 1889 года[1]. Тогда в его сознании произошел сдвиг: «С этого дня я отдался поэзии. Я прочитал Фета, одно имя которого прежде было для меня ненавистно»[2]. В той же повести Брюсов называет Фета «первой любовью», говорит, что он «смотрел на Фета как на божество». Чем объяснить его крайнюю враждебность к Фету и беспредельное восхищение им? Ответ следует искать в историческом и литературном процессах, захвативших Россию второй половины XIX века.

Доминантой русской действительности до 1861 года была абсолютистская система правления, исключающая свободную жизнедеятельность демократических институтов. В их отсутствие русская литература взяла на себя и те функции, которые в условиях неабсолютистского режима выполняют не зависимые от правительства политические и общественные союзы. Именно этим качеством русской литературы определялась ее огромная, ни с чем не сравнимая роль в жизни общества на протяжении практически всего XIX столетия. На почве русской жизни и под мощным воздействием литературы и революционно-демократической критики (явления уникального в мировой литературе) возникает такой феномен в истории общественных движений, как русский демократический читатель XIX века. У этого читателя сложилось особое отношение к поэзии.

Д. Д. Благой писал, что в середине 30-х годов Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» выдвинул следующую концепцию: «цветущий» пушкинский период поэзии закончился в 20-х годах; начинается новый—прозаический период литературы, главой которого является Гоголь; этому положению критик «оставался верен до конца»[3].

---

[1] В кн.: А. А. Фет Полн. собр. стихотворений. СПб., 1901, с. XLII—XLIII

[2] Единственная на сегодняшний день статья Е. П. Тиханчевой—Брюсов о Фете—Брюсовские чтения 1980 года,—ответа не дает.

[3] См.: «Литературная Россия», 1973, 14 декабря, № 50, с. 5; публикация Р. Щербакова под заглавием—«Так начинались стихи...». В редакционной «врезке» это произведение характеризуется как незавершенная автобиографическая повесть Брюсова. (В дальнейшем: Незавершенная автобиографическая повесть. Н. К. Гудзий, датируя эту повесть 1895 годом, называет ее—«Начало автобиографии».—См.: Н. К. Гудзий. Из истории раннего русского символизма (Московские сборники «Русские символисты»). «Искусство», 1927, т. III, кн. IV, с. 207. В дальнейшем: Из истории раннего русского символизма.

[1] В тексте Брюсов не называет даты, но она устанавливается. Он пишет здесь: «Только что начался учебный год, для меня пятый класс гимназии». Известно, что до Рождества 1889 года Брюсов учился в гимназии Креймана. В августе 1890 года, сдав экзамены за неоконченный пятый класс (см.: В. Брюсов. Из моей жизни. М., 1927, с. 54. В дальнейшем: Из моей жизни.), он поступает в VI класс гимназии Поливанова.—См. Литературное наследство (ЛН), т. 85, с. 723—фотокопия аттестата Брюсова.

[2] Незавершенная автобиографическая повесть, с. 5.

[3] Д. Д. Благой. Белинский и Пушкин.—В кн.: Белинский историк и теоретик литературы. М.—Л., 1949, с. 254. При этом «сдержанная, а нередко и прямо отрицательная оценка Белинским пушкинской прозы» (с. 251) дается на фоне восторженной характеристики Гоголя (см. с. 253). Комментируя еще одно высказывание критика, Д. Д. Благой пишет, что явилось своего рода намогильной плитой, звучит надгробной эпитафией заживо по адресу Пушкина» (с. 254). В дальнейшем: Д. Д. Благой. Белинский и Пушкин.

Ведя яростную борьбу против опороченных эпигонами романтической поэзии и эстетики, Белинский вместе с тем допускает неоднократные напады против поэзии Пушкина 30-х годов. В пушкинских статьях «удивляет неоднократно высказываемое Белинским крайнее пренебрежение к «вольным стихам» поэта, которые Белинский иронически именует «стишками», исполненными «детской невинности», «громких и смелых, но тем не менее неосновательных и поверхностных фраз». Эта явная недооценка,—продолжает Д. Д. Благой,—несомненно, зависит от того, что Белинский неправильно считает Пушкина «только художником», «поэтом по преимуществу»[1]. По-видимому, с легкой руки Белинского в литературный и разговорный обиход демократических кругов вошло пренебрежительное определение поэзии—«стишки»[2]. В этих же кругах господствует убеждение, что поэзия мало пригодна для выражения актуального, социально острого содержания. С середины 40-х годов доступ стихам на страницы прогрессивных журналов резко преграждается[3]. Начало 50-х годов—время падения интереса и уважения к поэзии читателей, критиков, издателей и журнальных редакторов. Отзывы ведущих критиков—прежде всего Белинского—о современных поэтах становятся все более суровы и презрительны[4]. Во второй половине 50-х годов четко оформляется конфронтация в литературе и критике между «пушкинским» и «гоголевским» направлениями, т. е. между сторонниками «артистического искусства», «чистого искусства», «искусства для искусства» и «критического», «сатирического» или социального направлений. Начало было положено «Очерками гоголевского периода русской литературы» Чернышевского. Основной тезис здесь: Гоголь—отец русской прозы, Пушкин—отец русской поэзии—с развернутой попыткой его обоснования восходил к Белинскому, на что прозрачно намекнул и сам автор «Очерков», отсылая читателя к статье «О русской повести и повестях г. Гоголя»[5].

[1] Д. Д. Благой. Белинский и Пушкин, с. 269, Ф. Я. Прийма пишет, что характеристика пушкинского наследия в статьях позднего Белинского «не была свободна от известных преувеличений и субъективизма».—См.: «Русская литература», 1974, № 1, с. 34.

[2] Белинский, пишет М. М. Гин, с удовлетворением отмечал, что «могучим властителем душ нашего времени уже перестали быть «стишки».—М. М. Гин. Н. А. Некрасов—литературный критик. Петрозаводск. 1957. с. 89.

[3] См.: там же, с. 88—89.

[4] См.: Б. Я. Бухштаб. А. А. Фет. —Л., 1974, с. 23.

[5] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15-ти томах, т. III. М., 1947. с. 12. В дальнейшем: Чернышевский, том и стр.

В разборе второго посмертного издания сочинений Пушкина (под ред. П. В. Анненкова), который предшествовал «Очеркам» и явился «как бы вступлением к знаменитому спору о пушкинском и гоголевском направлениях в русской литературе»[1], Чернышевский выдвинул идею: Пушкин был «по преимуществу поэт формы»[2], «по преимуществу поэт-художник», «в его произведениях выразилось не столько развитие поэтического содержания, сколько развитие поэтической формы»[3]. В заключение Чернышевский писал: Пушкин «истинный отец нашей поэзии, он воспитатель эстетического чувства и любви к благородным эстетическим наслаждениям в русской публике»[4]. В другой работе—«Александр Сергеевич Пушкин. Его жизнь и сочинения», предназначенной для детского чтения, Чернышевский еще раз дал, в чуть измененном варианте, ту же характеристику Пушкина: он «доставил русской публике очаровательною прелестью своих произведений высокие поэтические, то есть благородные, наслаждения»[5]. Не удержался он и от такой оценки: поэзия Пушкина—«неуловима и эфемерна»[6]. Но и здесь Чернышевский был не оригинален: эти идеи вытекали из одного источника, на что он сам же и указал в восьмой статье «Очерков» прямой ссылкой на Белинского, который писал: «Пушкин был по преимуществу поэт, художник и больше ничем не мог быть по своей натуре. Он дал нам поэзию как искусство, как художество. Поэтому он навсегда останется великим, образцовым мастером поэзии, учителем искусства»[7]. Д. Д. Благой говорит, что

[1] Чернышевский, т. II, с. 850.

[2] Там же, с. 473.

[3] Там же, с. 475.

[4] Там же, с. 516.

[5] Там же, т. III, с. 316.

[6] Там же, с. 771. Непонимание Чернышевским значения Пушкина отмечено в современной литературе. М. Г. Зельдович говорит о «противоречиях и слабостях» Чернышевского «в понимании существа и исторической роли творчества Пушкина», о недооценке «социальной значимости и остроты произведений Пушкина, его враждебности антигуманистической общественнойсреде».—В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 4.—Саратов, 1965, с. 31. А. А. Жук пишет, что «значение Пушкина как родоначальника русского классического реализма не принято Чернышевским и начало реализма связывается только с именем Гоголя. Этим прежде всего и предопределена в «Очерках» известная недооценка Пушкина».—В кн.: Н. Г. Чернышевский Очерки гоголевского периода русской литературы.—М., 1984, с. 27. Е. И. Покусаев отмечает, что Чернышевский «впадал в крайности и допускал ошибки», утверждая, что «Пушкин по преимуществу поэт-художник».—Е. И. Покусаев. Н. Г. Чернышевский. М., 1976, С. 103—104.

[7] Там же, с. 275. Ф. Я. Прийма приводит еще одну оценку Белинского: «Пушкин—это художник по преимуществу. Его назначение было—осуществить на Руси идею поэзии как искусства... Для такого подвига нужна была

«конечные оценки Белинским Пушкина как «великого образцового мастера поэзии, учителя искусства» были обусловлены у критика «условиями современной ему политической борьбы»[1]. Закрепив за Пушкиным роль «отца русской поэзии», зачислив одного из величайших поэтов мира в «воспитатели эстетического чувства», Чернышевский тем самым соглашался с точкой зрения приверженцев «артистического искусства», считавших Пушкина самым ярким представителем этого направления. В этой акции Чернышевского (теперь уже в условиях политической борьбы его времени) таилась серьезная теоретическая ошибка, приведшая позднее к полной компрометации Пушкина в демократической критике («лавры» в этом деле следует отдать прежде всего Писареву, поднявшему, как сказал Д. Д. Благой, «руку на Пушкина»[2]). Так был создан плацдарм для генерального наступления всего демократического лагеря на поэзию и эстетику «чистого искусства». Эта поэзия воспринималась здесь как прерогатива «эстетов» и «эстетической критики». Из сознания демократического читателя она была вытеснена как объект, достойный уважения.

По рождению и воспитанию Брюсов принадлежал к тому социальному кругу, из которого вышел русский демократический читатель XIX века. Развитие Брюсова до кризиса 1889 года было определено его отцом—Я. К. Брюсовым[3]. Из различных источников выводятся имена авторов, дающих очертание круга чтения мальчика—Брюсова: русские революционные демократы (особо выделяемый Писарев), Н. К. Михайловский, В. В. Берви-Флеровский, Генри Бокль, Джон Стюарт Милль, Герберт Спенсер, Чарлз Дарвин, Огюст Конт и др. Вся эта литература усваивалась во многом по-детски, представлялась «смутно», по словам самого Брюсова, относящимся, правда, только к Конту и Спенсеру[4]. «Воспитанный

натура до того артистическая, до того художественная, что она и могла быть только такою натурою и ничем больше». «Таков необходимо должен быть (особенно в наше время) всякий художник, который только художник (т. е. вместе с тем не мыслитель, не глашатай какой-нибудь могучей думы времени)».—Указ. соч., с. 33.

[1] Д. Д. Благой Белинский и Пушкин, с. 270.

[2] Д. Д. Благой. Мир как красота (О «Вечных огнях» Фета).—В кн.: А. А. Фет. Вечерние огни.—М., 1971, с. 522. В дальнейшем: Д. Д. Благой. Мир как красота.

[3] В этой связи см. мои статьи: Идеи Писарева в системе воззрений Брюсова в 80-е годы.—Брюсовские чтения 1983 года; Гражданские традиции семьи Брюсовых (История знакомства Я. К. Брюсова с Н. А. Морозовым).—«Русская литература», 1987, № 4.

[4] В. Брюсов. Из моей жизни, с. 47.

в духе позитивизма,—писал Брюсов,—я до тех пор (т. е. до осени 1889 года.—К. С.) презирал поэзию»[1]. Какую поэзию? С высоты своего детского позитивизма Брюсов «презирал» поэзию и поэтов «чистого искусства»[2]. Что же касалось Фета, то имя его было для него прямо «ненавистно». На такое выделение Фета были особые причины.

В демократической русской критике XIX века творчество Фета в течение почти полувека толковалось по-разному. В 40-е годы и в первой половине 50-х—положительно. Л. М. Лотман пишет, что Фет был одним из любимых поэтов демократического читателя[3]. Но со второй половины 50-х годов отношение к Фету резко меняется. В 1859 году «Современник» поместил статью, направленную против Фета и написанную «в глумливом, оскорбительном тоне»[4]. Редакционное участие в ней предположительно принял возможно Добролюбов[5]. Сам Добролюбов мимоходом сделал два выпада против Фета в «Темном царстве» и в «Когда же придет настоящий день?», представляя его в одном случае поэтом ничтожным (его сила «только в уловлении мимолетных впечатлений от тихих явлений природы»), в другом совершенно забытым (его «хвалили когда-то, но... теперь только десяток любителей помнит десяток лучших стихотворений»)[6]. Если Писарев главным объектом нападок в борьбе против «чистого искусства» сделал Пушкина, то Фета он просто третировал при каждом подходящем случае: «микроскопический поэтик»,

[1] Незавершенная автобиографическая повесть, с. 5.

[2] На этом фоне неприятия поэзии—Некрасов и связанное с ним направление не только не умалялись, но, напротив, оказались в центре внимания демократического лагеря. Брюсов вспоминал, что для Некрасова делалось в их доме исключение и тогда, когда поэзия—и «даже Пушкин»—исключались отцом из детского чтения.—См.: В. Брюсов. Автобиография.— В кн.: Русская литература XX века. 1890—1910, т. I, м., 1914, с. 103. В дальнейшем: Автобиография.

[3] См.: Л. М. Лотман. Лирическая и историческая поэзия 50—70-х годов.—В кн.: История русской поэзии, т. II, Л., 1969, с. 132.

[4] Б. Я. Бухштаб. Указ. соч., с. 41. Имеется ввиду статья Д. Михайловского—Шекспир в переводе г. Фета—«Современник», 1859, кн. 6—направленная не только против Фета-переводчика, но и против тех эстетических принципов, которые он, деклалировал в своей статье—О стихотворениях Ф. Тютчева. («Русское слово», 1959, № 2). Статью в «Современнике» в унисон Б. Я. Бухштабу А. Е. Тархов называет издевательской по тону и разгромной.—См.: А. А. Фет. Собр. соч. в 2-х томах, т. II. М., 1982, с. 370.

[5] См.: Д. Д. Благой. Мир как красота, с. 515. Д. Д. Благой также считает статью в «Современнике» «разгромной и глумливой».—Там же.

[6] Н. А. Добролюбов. Избранные литературно-критические статьи.—М., 1970, с. 90, 192.

чтение которого «хорошо в гигиеническом отношении после обеда»; язвительно сравнивал его стихи с «миндальным печеньем»; издания Фета, предрекал он, со временем продадут «пудами для оклеивания комнат под обои и для завертывания сальных свечей, мещерского сыра и копченой рыбы» и т. д.[1] Тон, который взял Писарев и вообще радикальная журналистика в отношении Фета, «стал обычным»[2]. В 1863 году Салтыков причислит Фета к «семье второстепенных русских поэтов»[3]. В том же году В. Зайцев, рецензируя собрание стихотворений Фета, представил его поэзию как совершенный нонсенс[4]. Спустя три года, Некрасов, разбирая книгу стихов одного из поэтов «чистого искусства», «издевательски», по словам М. М. Гина, сравнил Фета и его последователей с «птицами—певчими»[5]. В этом хоре был слышен и голос Н. Михайловского. «Бедный г. Фет»[6]—в эту плоскую двусмысленность критик вкладывал содержание, понимаемое в контексте его статьи однозначно. Вероятно, эта аллюзия казалась не лишенной ядовитого остроумия.

Свою репутацию в глазах демократического читателя губил и сам Фет. В 60-е годы он публикует ряд деревенских очерков, под влиянием которых, пишет Д. Е. Тархов, «сложилось в русском обществе прочная репутация Фета как «крепостника и реакционера»[7]. Для характеристики политических взглядов Фета две иллюстрации: он считал Каткова, имя которого было синонимом крайней реакционности, «слишком либеральным»[8]. Московский университет для Фета, как и для всех ретроградов того времени, был рассадником революционных идей. Когда ему случалось оказаться на Моховой, он «опускал в карете окно и плевал на университет. Харкнет и плюнет: тьф! Кучер так привык к этому, что всякий раз, проезжая мимо университета, останавливался». Этот анекдот был записан Чеховым и сохранился в его бумагах[9]. Соединяя в целое поэзию и публицистику Фета, Салтыков нарисовал

---

[1] Д. И. Писарев. Собр. соч. в 4-х томах, т. I. М., 1955, с. 193, 195, 293; т. II.—М., с. 333.

[2] Б. Я. Бухштаб. Указ. соч., с. 44.

[3] М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах, т. V.—М., 1966, с. 383.

[4] См.: «Русское слово», 1863, № 8.

[5] См.: М. М. Гин. Указ. соч., с. 111.

[6] Н. К. Михайловский. Полн. собр. соч., т. VII. СПб., 1909, с. 84.

[7] А. А. Фет. Указ. соч., т. II, с. 369.

[8] См.: Д. Д. Благой. Мир как красота, с. 547.

[9] А. П. Чехов. Поли. собр. соч. и писем в 30-ти томах. М., 1980, с. 221.

на него злую карикатуру: «... сперва напишет романс, потом почеловеконенавистничает, потом опять напишет романс и опять почеловеконенавистничает»[1].

«Фетовское безобразничанье», как называл политическую агрессивность поэта Тургенев, на фоне общественных процесов 60-х—70-х годов в период господства в сознании демократического читателя некрасовской социальной и гражданской темы в поэзии, в совокупности сделали то, что «многие читатели лучше знали популярные пародии на Фета, чем его стихи»[2]. Д. Н. Цертелев, поэт и философ круга Вл. Соловьева, с горечью писал в конце века: мы «уж в гимназиях знали по имени Фета и большею частью даже наизусть выдолбили два или три стихотворения, которые легче других могли дать тему пародиям и шуткам...»[3].

Возможно, Брюсов не был знаком ни с глумливой статьей в «Современнике», ни с карикатурой Салтыкова и т. д. Существенно то, что в сознании демократического читателя Фет был фигурой одиозной. Вспоминая себя в возрасте 14—15 лет (87—88-ой годы), Брюсов писал, что «смеялся» над Фетом, «хотя и скрепя сердце»[4]. Смеялся со всеми, но принужденно, как бывает, когда смеются вокруг. Не подмешал ли он в свой смех чувство, пришедшее позднее: в свои 14—15 лет он мыслил не столь свободно, чтобы, пусть в глубине души, но воспринимать Фета независимо от большинства. Из «воздуха» эпохи, которым дышало поколение 70—80-х годов, «чистое искусство» и его ярчайший представитель были вытеснены. Поверженное революционно-демократической критикой (как казалось навсегда), оно отвергалось. Со свойственной возрасту ригоризмом, Брюсов мог не только смеяться и презирать, но и ненавидеть Фета. Причем, скорее всего, он тоже знал Фета только по имени[5].

Отношение Брюсова к Фету до осени 1889 года вполне характеризует его литературно-эстетические симпатии тех лет: он ярый, хотя и наивный, противник «чистого искусства» и Фета. После кризиса все круто меняется: «Я лучше

---

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин. Указ. соч., т. VI. М., 1968, с. 59—60.

[2] См.: Л. М. Лотман, А. А. Фет.—В кн.: История русской литературы, т. III.-Л., 1982, с. 428.

[3] «Русский вестник», 1899, № 3, с. 220.

[4] Из моей жизни, с. 47.

[5] Не случайно, по-видимому, пишет: имя Фета было для меня ненавистно, я прочитал (не перечитал!) Фета. Д. Д. Благой отмечает, что Фет был чужд и просто неизвестен широкому читателю.—См.: Д. Д. Благой. Мир как красота, с. 627.

всего определяю впечатление, которое он (Фет.—К. С.) произвел на меня, если скажу, что это была моя первая любовь. Одно время я смотрел на Фета как на божество, я упивался гармонией каждого стиха, я знал наизусть обе части издания 62 года и мог проводить целые часы, повторяя про себя фетовские стихи. Не скажу, чтобы меня очаровало самое содержание, именно образы, картины—нет, я упивался ритмом, словами, звуками. Надо мной властвовала форма стиха, которая тогда казалась мне недостигаемым совершенством»[1].

Новое психологическое состояние Брюсова можно определить как погружение в стихию творчества, упоение лиризмом, что сам он выразил так: «Я отдался поэзии».

Было ли обращение Брюсова к Фету спонтанно или как-либо внушено извне?

В 80-е годы XIX века в литературе произошел резкий поворот от прозы к поэзии: «стишки», которые совсем недавно шли на «затычку» пустого места в журналах (по выражению Салтыкова), выдвигаются вперед. Выходят многочисленные сборники стихов. После долгого воздержания стихотворчество приняло форму какого-то психоза. П. П. Перцов—свидетель той эпохи—вспоминал:«Стихи всех размеров и даже вовсе без размера затопляют собою все ящики, корзины и печи редакции... Все возможные и невозможные рифмы непрерывно звенят в редакционном воздухе и образуют одну сплошную симфонию или, точнее, какофонию[2]. Н.К. Гудзий, характеризуя это время, писал, что конец 80-х—начало 90-х годов в истории русской литературы—это эпоха возрождения поэзии. Влияние Некрасова слабеет. Он уступает место Тютчеву, Фету, Баратынскому, Пушкину Наблюдается и количественное преобладание поэзии над прозой. Молодежью овладевает повальная стихомания[3]. В эти же годы меняется и отношение к Фету. Н. Н. Скатов пишет: «Побиваемая и уже как-будто окончательно похороненная в 60-е годы прошлого века, она (поэзия Фета.—К. С.) возродилась к новой жизни в 80-е»[4].

Изменившееся отношение Брюсова к Фету после 1889

[1] Незавершенная автобиографическая повесть, с. 5.

[2] Цит. по ст.: Н. К. Гудзий. Из истории раннего русского символизма, с. 181.

[3] См. там же, с. 180—181. Выразительную картину этой стихотворной эпидемии нарисовал Мережковский в поэме «Вера».—См. главы I—III.—«Русская мысль», 1890, № 3.

[4] Н. Н. Скатов. Лирика Афанасия Фета (Истоки, метод, эволюция). В кн.: Далекое и близкое.—М., 1981, с. 119.

года нельзя объяснить только субъективными пристрастиями: его, как и других юных стихотворцев, влекла поэтическая волна, захлестнувшая поколение рубежа 80—90-х годов.

Как раз в это время Брюсов завел «простые, в клеенчатых переплетах, тетради», которые хорошо помнил друг его юности В. К. Станюкович[1], куда он переписывал полюбившиеся стихи. Н. К. Гудзий, описавший эти тетради[2], приводит список внесенных в них поэтов: Д. Мережковский, К. Фофанов (занимавшие по количеству выписанных стихов первое место), А. Майков, Я. Полонский, Вл. Соловьев, М. Лохвицкая, П. Козлов, И. Человеков, К. Р., А. Апухтин, О. Чюмина, Д. Цертелев, А. Голенищев-Кутузов, В. Величко, А. Жемчужников, К. Работников, Симбирский, Фруг и другие[3]. Здесь—поэты первоклассные, второстепенные и банальные—свидетельство не только еще не устоявшихся вкусов, но и не устоявшихся взглядов. Но главное: «В огромном большинстве случаев в брюсовские тетради попадала интимная лирика. Тема любви и природы является в ней преобладающей. Лишь спорадически встречаемся здесь с произведениями на гражданские темы»[4]. В эти же тетради переписывался и Фет: в 92-м году одинадцать стихотворений и около двадцати отдельных строк и строф, а в 95-м—только одно—«Из тонких нитей идеала». Выписки 92-го года сопровождались таким комментарием: «Я ожидал лучшего»[5].

Из длинного перечня поэтов, занимавших Брюсова, со временем остается несколько имен: «Понемногу я стал различать главнейшие лица и в новейшей русской поэзии. Два имени стали мне особенно дороги: Фофанов и Мережковский. Они постепенно вытеснили моих прежних любимцев»[6]. Присоединим к ним еще трех поэтов, которых называет В. К. Станюкович: Минский, Гиппиус и Сологуб[7]. Главнейшие лица новейшей русской поэзии, конечно, уступали Фету, но Брюсова притягивала их новая—нефетовская—эстетика. Из

[1] См.: Лит. наследство, Т. 85, с. 726.

[2] См.: Н. К. Гудзий. Юношеское творчество Брюсова. Лит. наследство. т. 27—28, с. 198—238. См. здесь же описание этих тетрадей в обзоре А. Ильинского—Литературное наследство Валерия Брюсова.

[3] Там же, с. 200—201.

[4] См.: Н. К. Гудзий. Юношеское творчество Брюсова, с. 201.

[5] Там же, с. 200.

[6] В. Брюсов. Из моей жизни, с. 76.

[7] Лит. наследство. Т. 85, с. 726.

сложного переплетения его интересов начала 90-х годов выделяется и увлечение французскими поэтами-символистами[1]. По-видимому, в 1894 году Брюсов сделал запись, которая, в передаче А. Ильинского, сводится к следующему: может ли современный поэт, знакомый с европейской литературой, с ее историей, явится продолжателем только Майковых и Полонских[2]. Во вступительной заметке к третьему выпуску «Русских символистов», датируемого—«Лето 1895 года»—Брюсов еще раз вернулся к этой мысли: «поэт знакомый с западной литературой, уже не может быть продолжателем только «Маев и Апухтиных». (VI, 33).

Множественное число в фамилиях поэтов не говорит о пренебрежении: Брюсов явно имел ввиду направление, представляемое ими. «Чистое искусство» ограничивало потенциал поэта уже знакомого с новейшей русской поэзией и с французскими символистами. Быть только «продолжателем»—мало, оставаться в пределах «чистого искусства»—значит не сказать ничего нового[3]. Именно в проекции новых формирующихся литературно-эстетических взглядов Брюсова следует понимать и его отношение к Фету. Если еще в 1894 году он называет Фета «яркосветлой звездой»[4], то через год он напишет: «Одно время я смотрел на Фета как на божество...» Состояние эйфории, охватившее юношу-Брюсова после осени 1889 года, улетучилось. Он остыл и освободился от гипноза фетовской лирики. Но преодолел ли он Фета?

---

[1] Время обращения к французским поэтам Брюсов определяет приблизительно: «Около 1890 года я впервые познакомился с поэзией французских символистов: с Вэрлэном, Маллармэ и Римбо» (Автобиография, с. 107). Во всяком случае, это увлечение пришло к нему в гимназии Поливанова (см.: Из моей жизни, с. 70). Д. Е. Максимов считает, что до сентября 1892 года, т. е. до публикации в «Вестнике Европы» (1982, № 9) статьи З. Венгеровой «Поэты-символисты во Франции»—первом в России обстоятельном сообщении о новом литературном направлении. Брюсов уже знал французских символистов. См.: Д. Е. Максимов. Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940, с. 286.

[2] См.: Лит. наследство. т. 27—28, с. 491.

[3] Интересны в этой связи записи Брюсова в «Дневниках», относящиеся к 1893 (март) и к 1894 (август) годам. В первой он задается вопросом: возможно ли на языке Пушкина выразить ощущение человека fin de siecle,—и отвечает: «Нет, нужен символизм!». Во второй—Брюсов утверждает: если сегодня писать языком Геродота и Гомера, вас сочтут ребенком, если говорить слогом Исайя или Иова от вас будут бегать, как от сумасшедшего,—и добавляет: «Вчитываясь в моих знакомых символистов, начинаю предпочитать стихи Добролюбова. Гиппиус эффектней, но слабее».—См.: Валерий Брюсов. Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 13, 18.

[4] См.: Е. П. Тиханчева. Указ. соч., с. 155.

Рецензируя первый выпуск «Русских символистов», Вл. Соловьев отметил влияние Фета, считая, правда, брюсовские стихи, помещенные здесь, «невольной пародией» на него[1]. В современной литературе это влияние признается безоговорочно[2]. Д. Д. Благой вообще полагает, что фетовские традиции в поэзии Брюсова были очень велики и разнообразны с самого начала и до самого конца[3].

Итак, отношение Брюсова к Фету в 80-е годы и в первой половине 90-х может служить критерием его литературно-эстетических взглядов в долитературный период[4] и в эпоху сборников «Русские символисты» Оценка им Фета до осени 1889 года показывает, что в сознании юноши-Брюсова сложилась устойчивая система ценностей: он отрицает «чистое искусство» и ее крупнейшего представителя—Фета. Здесь он разделял предубеждение и своего времени, и своего круга. После кризиса осенью 1889 года в его сознании происходит перелом: меняется его отношение к Фету и к поэзии «чистого искусства». Освоение в начале 90-х годов новейшей русской поэзии и французского символизма, внутренний процесс развития заставляют Брюсова по-иному оценить Фета, поэзия которого виделась ему в это время уже сквозь призму новых литературно-эстетических представлений. Это должно было привести его к освобождению (в какой-то степени) от эстетической системы «чистого искусства». Однако, «впитав» в себя, по выражению Д. Е. Максимова[5], поэзию Фета, Брюсов освободиться от ее влияния полностью не сумел.

---

[1] См.: «Вестник Европы», 1894, № 8, с. 891.

[2] См.: Д. Максимов. Русские поэты начала века. Л., 1986, с. 16, 19.

[3] См.: Д. Д. Благой. Мир как красота, с. 633. См. также Е. А. Маймин—А. А. Фет. М., 1989, с. 142—146.

[4] Термин Д. Е. Максимова. См. указ. соч., с. 16.

[5] Там же, с. 76.

П. Г. ПУСТОВОЙТ

ТВОРЧЕСТВО Ф. И. ТЮТЧЕВА В ОСМЫСЛЕНИИ И ОЦЕНКЕ В. Я. БРЮСОВА

Из всех русских поэтов XIX века В. Я. Брюсов выделял Ф. И. Тютчева и ставил его в один ряд с А. С. Пушкиным. Он писал: «по силе непосредственного стихийного дарования Тютчев не уступал Пушкину»[1]. В. Я. Брюсов проявлял большой профессиональный интерес к мастерству Тютчева, к технике его стиха, а также к его творческой биографии. «Я специалист по биографии Пушкина и Тютчева,—писал он,—и никому не уступлю этой области» (т. 2, 558). Имя Тютчева упоминается почти в каждой теоретической статье Брюсова.

И это несмотря на то, что профессиональная критика долгие годы придавала поэзию забвению. Исключение составляли лишь Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, которые высоко оценили и философское содержание и художественное мастерство тютчевской лирики[2]. Свое веское слово вслед за ними в конце XIX—начале XX века сказал В. Я. Брюсов. Во-первых, он дал высокую оценку поэзии Тютчева. В специальной статье «Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества» Брюсов пишет: «Поэзия Тютчева принадлежит к самым значительным, самым замечательным созданиям русского духа» (т. 2, 210).

Во-вторых, для Брюсова, как и для Л. Н. Толстого, Тютчев поэт мысли, поэт-философ. Его философские взгляды близки к воззрениям любомудров; в ранних его произведениях улавливается ориентация на немецких романтиков Иенской школы и на философию Шеллинга. Об этом красноречиво свидетельствуют его мысли об одушевленности природы, о тайнах мира («Природа-Сфинкс», «Близнецы», «Два голоса»), о космосе, о слиянии человека с природой.

Философия Тютчева идеалистична, в ней на первый план выдвигается созерцание жизни. В отличие от Фета, тютчевское созерцание не кантовское, а платоновское. По Платону, чувственные вещи—это тени мира идей, а искусство, его произведения—это «тень тени». Тютчев высказывает аналогичную точку зрения: жизнь человека, по сравнению с вечностью и тайной мироздания,—даже не «дым», а нечто еще более призрачное, то есть «тень, бегущая от дыма». А поэт, стремящийся постигнуть смысл жизни, тоже тень в мире, он погружен в себя, в свою душу, то есть в царство теней:

Душа моя, элизиум теней,
Теней безмолвных, светлых и прекрасных,
Ни помыслам годины буйной сей,
Ни радостям, ни горю не причастных!

—так пишет Тютчев в одном из своих программных стихотворений.

Индивидуальному бытию человека, которое рассматривается как призрак, нечто эфемерное, противопоставляется подлинное бытие—великая и всемогущественная природа; человек же—лишь случайное ее порождение, «грёза природы», капля в океане, «мыслящий тростник». Жизнь людей поэт сравнивает с льдинами, которые поток уносит «во всеобъемлющее море». Отсюда—преклонение поэта перед величием и всесилием природы:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик—
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Аналогичное восприятие природы в некоторых стихотворениях было свойственно и Брюсову, например в стихотворений «жизнь» из цикла «В эпическом роде» Брюсов пишет:

«О братья: человек! бацилла! тигр! гвоздика!
И жители иных непознанных планет!
И духи тайные, не кажущие лика!
Мы все—лишь беглый блеск на вечном море лет!» (т. I, с. 238).

По Тютчеву, мир полон тайн, загадок. Человек стремится заглянуть в тайны природы, разгадать ее сущность, постигнуть ее душу, слиться с беспредельностью:

«О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?
Что значит странный голос твой
То глухо жалобный, то шумный?»

На эти вопросы отвечает Тютчев-пантеист. Ветер поет о темной, первозданной стихии, которую поэт называет хаосом

---

[1] В. Я. Брюсов. Избранные сочинения в 2-х томах. Т. 2, М., 1955, с. 267. Далее ссылки на это издание даются только с указанием тома и страниц.

[2] По данной теме см. также: К. Пигарев. Брюсов-исследователь Тютчева.—в его кн.: Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962; Е. Тиханчева. Брюсов о Тютчеве.—в ее кн.: Брюсов о русских поэтах XIX века. Ереван, 1973.

или бездной. У человека непреодолимое тяготение постигнуть этот хаос, как исконное начало жизни. Но человеческая мысль бессильна: в одном случае она сравнивается с «подстреленной птицей», в другом—«мысль изреченная есть ложь» («Silentium»), в третьем—эта мысль рвется к небу, но способна лишь коснуться «высоты заветной» и вынуждена «ниспасть на землю» («Фонтан»).

В. Я. Брюсов усматривал в творчестве Тютчева «две лиры»: первая воспевала «блеск проявлений» дневного мира, была посвящена поэзии умиротворяющей, явной; вторая говорила о роковом и тайном, о поэзии ночи и посвящалась хаосу мироздания (т. 2, с. 221—222); обе эти «лиры» воплощены в стихотворении «День и ночь»:

«День—сей блистательный покров—
День, земнородных оживленье,
Души болящей исцеленье,
Друг человеков и богов!

Но меркнет день—настала ночь;
Пришла—и с мира рокового
Ткань благодатную покрова,
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами:
Вот отчего нам ночь страшна!

Брюсов показал, что Тютчева привлекало хаотическое, стихийное, безотчетное не только в природе (гроза, зарницы, бури, стихия моря), а и в человеке, в любви, во сне, в смерти.

И действительно, любовь для Тютчева—глубокое стихийное чувство, роковая страсть, «поединок роковой», «буйная слепота». Проанализировав любовную лирику Тютчева, Брюсов делает вывод: «Как слепнет человек во мраке ночи, так слепнет он и во мраке страсти, потому что и тут и там он вступает в область хаоса». (т. 2, с. 218).

Трагическую сторону любви Тютчев выражает во многих стихотворениях («Последняя любовь», «В душном воздуха молчанье»), но особенно ярко в четверостишии:

«О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!»

Крайнее выражение этой мысли в тютчевском афоризме: Смерть и любовь—близнецы» (стихотворение «Близнецы»).

Рассмотрев в произведениях Тютчева триаду: человек—природа—любовь, Брюсов переходит к проблеме искусства и технике поэтического мастерства. В теоретической статье

«Синтетика поэзии» он определяет специфику поэзии как искусства, отграничивая ее от науки: «В противоположность науке,—пишет он,—искусство, в частности поэзия, пользуется, как основным методом, синтезом. Произведение поэзии есть синтетическое суждение или ряд синтетических суждений; и такой же синтез есть каждый поэтический образ» (т. 2, с. 359). Объясняет свое определение В. Я. Брюсов на примере из стихотворения Тютчева «Сумерки». Приведем его полностью:

Тени сизые смесились,
Цвет поблекнул, звук уснул—
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!..
Все во мне, я во всем!...
Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

Брюсов пишет: «... выражение поэта (Ф. Тютчева) «звук уснул» есть суждение синтетическое. Сколько ни анализировать понятие «звук», в ней нельзя открыть «сна»; надо к «звуку» придать нечто извне, связать, синтезировать с ним, чтобы получить сочетание «звук уснул». В этом суждении некоторое явление—замирание, затихание звуков,... рассматриваемое, как нечто неизвестное, требующее объяснения, истолковано, объяснено явлением, рассматриваемым, как нечто известное, засыпанием живых существ». (т. 2, с. 359—360).

В данном случае мы имеем дело с обычным приемом поэтического синтеза, так называемым «олицетворением», при котором явлением «одушевленной» жизни объясняются явления мира «неодушевленного». По такому же образцу созданы Тютчевым синтезы—образы: «мир, пробудившись, встрепенулся», «лазурь небесная смеется», «лениво дышит полдень», или покорившее И. С. Аксакова тютчевское слово о радуге, которая «в высоте изнемогла». Эти образы-синтезы оправданы не формальной логикой, а наглядностью, непосредственным чувственным восприятием.

С вышеизложенных теоретических позиций В. Брюсов анализирует стихотворение Тютчева «Святая ночь на небосклон взошла». Вот пример его анализа, раскрывающий методику исследования. Брюсов полностью приводит стихотво-

рение:

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадный, день любезный,
Как золотой ковер она свила,—
Ковер, накинутый над бездной,
И, как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь и немощен, и гол,
Лицом к лицу пред пропастию темной.
На самого себя покинул он,
Упразднен ум, и мысль осиротела,—
В душе своей как в бездне погружен;
И нет извне опоры, ни предела.
И чудится давно минувшим сном
Ему теперь все светлое, живое,
И в чуждом, неразгаданном, ночном,
Он узнает наследье родовое.

Далее он пишет: «Тезой и антитезой здесь взяты образы «дня» и «ночи». День определен как «отрадный, любезный»; ночь—как «пропасть темная», где человек «немощен и гол». Чтобы синтезировать эти два образа, поэт вводит новый: день—это только ковер, временно накидываемый над пропастью ночи... Таким образом, ночь—нечто более исконное, более родное человеку. Отсюда вывод: в элементе «ночном», как он ни ужасен, человек «узнает наследье родовое» (т. 2, с. 364). А если этот вывод перевести на язык отвлеченной мысли, что и делает Брюсов, то его можно формулировать так: «в бессознательном человеке имеются элементы, восходящие к отдаленнейшим эпохам» «к предкам человечества в эволюции живых существ на земле» (т. 2, с. 364). Эти элементы вносят в человеческую психику начало хаотичности. Так анализ подвел нас снова к теме хаоса, столь характерного для поэтики Тютчева.

В. Я. Брюсов объяснил природу и технику поэтического мастерства Тютчева, продолжая сравнивать этого оригинального поэта с Пушкиным: «Рядом с Пушкиным, создателем у нас классической поэзии,—пишет Брюсов,—Тютчев стоит как великий мастер и родоначальник поэзии намеков» (т. 2, с. 225). Изучая форму тютчевского стиха, Брюсов приходит к выводу, что поэзия Тютчева «жива не метафорами и антитезами.., но целостностью замысла и певучестью строфы». В подтверждение этого можно было бы привести такие стихотворения Тютчева, как «Осенний вечер», «Есть в осени первоначальной...», «Как хорошо ты, о море ночное» и другие. Певучесть строфы может быть продемонстрирована стихотворением «Слезы людские...»:

«Слезы людские, о слезы людские,
Льетесь вы ранней и поздней порой...

Льетесь безвестные, льетесь незримые,
Неистощимые, неисчислимые,
Льетесь, как льются струи дождевые
В осень глухую, порою ночной».

Нетрудно заметить, что певучесть и плавность, какую-то особую гармонию лирическому течению чувств в этом стихотворении придают повторы: они—главный источник мелодичного звучания строфы. Их усиливает аллитерация. Целостность замысла и необыкновенная тонкость в восприятии явлений природы чувствуется и в таких гармоничных строках:

«Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора—
Весь день стоит как бы хрустальный,
И лучезарны вечера...
Где бодрый серп гулял и падал колос,
Теперь уж пусто все—простор везде,
Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде.
Пустеет воздух, птиц не слышно боле,
Но далеко еще до первых зимних бурь—
И льется чистая и теплая лазурь
На отдыхающее поле...»

Один из любимых примеров Тютчева, как тонко заметил Брюсов,—«проведение полной параллели между явлениями природы и состоянием души» (т. 2, с. 222). В подтверждение этого могут быть названы многочисленные стихотворения, среди которых наиболее характерны «Дума за думой, волна за волной», уже названные выше «Не то, что мните вы, природа...», «О чем ты воешь, ветер ночной», «Фонтан». Поэт отыскивает сокровенную связь даже между явно разнородными предметами и явлениями: день «как бы хрустальный», «луна магическая» очаровывает мглу, тьма «гремящая», деревья «поют», «вершины деревьев бредят», воздух «растворен любовью», лазурь «льется на отдыхающее поле».

Особо отмечает Брюсов в поэтике Тютчева употребление внутренних рифм, ассонансов и аллитераций: например, «и ветры свистели и пели», «кто скрылся, зарылся в цветах?», «как пляшут пылинки в полдневных лучах», «ветрило весело звучало», «сладкий сумрак полусонья». Заметим, что и Брюсов широко использует подобные художественные приемы в своих стихотворениях: «Березка любая в губернии горько сгорблена грузом веков»,—пишет он в стихотворении «Родное» из цикла «В деревне» (т. 1, с. 503).

Аллитерации—особая тема для исследования в поэтике Тютчева и Брюсова. Уже в раннем стихотворении Тютчева—«Весенние воды» можно виделить этот художественный прием:

«Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят,
Бегут и будят сонный брег,
Бегут и блещут и гласят...

Более разнообразным и динамичными аллитерации становятся в его пейзажной лирике («Весенняя гроза», «Летний вечер», «Первый лист», «Листья» и другие). Рощи, дубравы, первые листья в солнечных лучах; нивы, убеленные луной— все это вызывает восторг поэта; предметы, с одной стороны, окружаются обилием эпитетов (волшебный цвет, благовонная нега, чуткие звезды», эфирный стан, сладкий трепет, перлы дождевые, солнца раскаленный шар), а с другой приобретают особую динамичность, державинскую рельефность, радуют глаз и тревожат слух (гром грохочет, пыль летит, дождик брызнул, шум лесной, гам птичий).

Стихи Тютчева о природе, по Брюсову, это страстное признание поэта в любви или, по выражению А. А. Фета, «утонченный жизни цвет».

К Тютчеву Брюсов обращался во многих своих стихотворениях: эпиграфы из Тютчева предваряют такие стихи Брюсова, как «Помню вечер, помню лето» (из цикла «Вечеровые песни»), «На новый 1905 год» (из цикла «Современность»), «Ночные страхи» (из цикла »Ночью»). В этих стихотворениях и тематика, и лексика перекликаются с тютчевскими: «Чары сумрака и сна», «Мертвая луна», «Золотые нимбы света»; «Это вечность или час», «Грядущих дней пожар», «Роковые чаши», «Молчи и никни, ум надменный!, «Ночь открывает тайны» и т. п.

Вот наиболее яркий пример. В эпиграфе к стихотворению Брюсова «Еще закат» вынесены строки Тютчева: «И мирный вечера пожар Волна морская поглотила».

Все стихотворение Брюсова звучит воистину по-тютчевски:

«Свой круг рисуя все ясней,
Над морем солнце опускалось,
А в море полоса огней,
Ему ответных, уменьшалась.

Где чары сумрака и сна
Уже дышали над востоком,
Всходила мертвая луна
Каким-то жаждущим упреком.

Но вдоль по тучам, как убор,
Сверкали радужные пятна,
И в нежно-голубой простор
Лился румянец предзакатный (Т. 1, с. 108—109).

В поэзии Тютчева Брюсова привлекали яркие краски и романтические образы, а также философское восприятие мира (хотя у Брюсова оно было свое), попытки его художественного воплощения в снах, предчувствиях, мечтах. И, конечно же его тончайший стиль, в котором поэтически противоборствуют гармонически-светлое и стихийно-хаотическое начала действительности.

А. П. АУЭР

ПОЭТИКА ТЮТЧЕВА В ИСТОЛКОВАНИИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

«Тютчев и Брюсов»—это многоаспектная проблема, литературоведческая суть которой в большей степени заключается в поисках и определении контактно-типологических связей. Вместе с тем вопрос об исследовательском истолковании Брюсовым лирической поэтики Тютчева нельзя считать периферийным. Дело в том, что без разрешения этого вопроса трудно найти верные подходы к более крупной проблеме контактно-типологических связей и вот почему: следуя за логикой Брюсова-исследователя, можно со всей отчетливостью выявить и основные точки притяжения его поэзии к художественному миру Тютчева. Одним словом, намеченный аспект изучения имеет не только локальное (Брюсов—истолкователь тютчевской поэтики), но и более широкое историко-литературное значение.

Давно уже ясно, что разыскания Брюсова прочно вошли в опорный фонд науки о Тютчеве[1]. По крайней мере без ссылок на его работы не обходится ни одно крупномасштабное исследование творчества Тютчева, где с помощью Брюсова уточняются биографические факты, определяется общественная позиция и узловые моменты в художественной системе поэта[2]. Надо полностью согласиться с утверждением, что «особенную ценность представляют его (Брюсова—А. А.) соображения о художественном мастерстве Тютчева»[3]. Все стороны и грани «художественного мастерства», естественно, напрямую связаны с законами поэтики. Однако модель тютчевской поэтики, разработанная Брюсовым, еще не воспроизведена в своем полном структурном объеме.

Надо особо отметить, что интерпретация Брюсовым поэзии Тютчева имеет четкую теоретическую ориентацию. Это

[1] Общую оценку работ Брюсова о творчестве Тютчева см. в кн.: Д. Максимов. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969, с. 66.

[2] Это особенно заметно в монографиях: К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962; В. Н. Касаткина. Поэзия Ф. И. Тютчева. М., 1978.

[3] Е. П. Тиханчева. В. Я. Брюсов о Тютчеве.—В сб.: Брюсовские чтения 1963 года, с. 251.

относится прежде всего к его пониманию сущности литературной поэтики. По выводам Брюсова, поэтика включает в себя несколько опорных категорий, а именно: поэтическая техника как необходимая рациональная основа словесного искусства, синтез «новых форм», система форм как «тонких орудий» выражения глубинной психической жизни человека и, наконец, поэтика как всеобъемлющая художественная система, которая дает способы и возможности осуществления тончайших, но все же неразрывных связей между формой и содержанием.

Но, пожалуй, самое главное в другом: для Брюсова поэтика, осуществленная через художественный образ, существует для выявления направляющей идеи произведения. Этот тезис Брюсова имеет непосредственное отношение к телеологической концепции словесного искусства. Потому-то вполне естественным воспринимается его вывод о том, что каждый образ, нашедший свое место в поэтике, должен способствовать «выявлению общей мысли». Причем эстетические достоинства образа ставятся в прямую зависимость от этой способности: если образ «выявляет» мысль, то он «хорош», а если же наоборот, то «плох» (VI, 534—535).

На этом, однако, функции поэтики не исчерпываются. Брюсов предписывает ей не менее важную задачу, заключающуюся в том, чтобы придать произведению стилевую целостность и внутреннюю завершенность. Только при этом условии, когда все образы «подчинены единому стилю» (VI, 535), возникает подлинное произведение. Обращаясь для примера к поэтической классике, Брюсов пишет: «Сила и неумирающее очарование стихов Пушкина и стихов всех вообще великих поэтов (особенно античных) в том и состоит, что в их произведениях достигнута полная гармония между его общим замыслом, стилем и отдельными образами» (VI, 535). Нетрудно заметить, что в основе всей сложной системы соподчинения—поэтическая мысль. Только ей дается право приводить в соответствие стиль и самые различные образные ответвления, вплоть до ритмико-звуковой организации поэтической речи.

Итак, поэтическая мысль—организующее начало в творчестве каждого писателя. Казалось бы, логический круг замкнулся, но только не для Брюсова. Он идет дальше, стремясь отыскать сам источник этой мысли, и находит его—«душу художника» (VI, 62), что отмечено в теоретическом введении к статье «Ненужная правда». Данный тезис настолько важен для Брюсова, что он не боится открытой декларации, подкрепляя ее столь же риторическим обращением к Гёте: «Ка-

ково содержание гетевского Фауста?—душа Гёте» (VI, 62). Дальше же Брюсову остается только прояснить, как «душа» превращается в поэтическое создание. «Предмет искусства—душа художника,—объясняет Брюсов,—его чувствование, его воззрение; она и есть содержание художественного произведения; его фабула, его идея—это форма; образы, краски, звуки—материал» (VI, 62). Конечно, прямое сопряжение фабулы и идеи—это теоретическая аномалия, но вот в остальном Брюсов совершенно прав. Именно так осуществляет себя «душа художника» (т. е. его поэтическое мироощущение) в поэтике литературного произведения: вначале все концентрируется в определенной идее, а затем идея воплощается в бесконечных формообразованиях.

Отсюда следует, что Брюсов смысл изучения поэтики видит в одном—построить анализ так, чтобы в конечном итоге раскрыть воплощенную в слове «душу художника». В программной статье «О искусстве» (1899) Брюсов на этот счет рассуждает следующим образом: «Задача художественного разбора (критики) помочь читателю, зрителю, слушателю; истолкователь искусства—проводник в новых мирах... Ему важно не внешнее, что дает время, что у художника общее с современниками, а понять самую душу отдельных творцов. Разбор созданий искусства есть новое творчество: надо, постигнув душу художника, воссоздать ее, но уже не в мимолетных настроениях, а в тех основах, какими определены эти настроения» (VI, 49). Нам теперь ясно до конца, что познание «души» есть одновременно и познание мироощущения или даже миропонимания художника, а путь такого познания пролегает только через поэтику.

Именно этот путь избирает Брюсов и для познания поэтического духа Тютчева. Для подобного подхода у Брюсова были и особые основания, приведшие даже к некоторой абсолютизации его исследовательского метода. Дело в том, что он относит Тютчева к тем немногим художникам, которые осмелились заглянуть в самые глубины человеческой души, в том числе и своей собственной. Но эта глубина почти не подвластна поэтическому слову, что подтверждается Брюсовым с опорой на известный тютчевский афоризм: «мысль изреченная есть ложь». Свое определение («глубинные чувства—безмолвны».—VI, 60) и философский афоризм Тютчева Брюсов крепко связывает вместе, чтобы утвердить мысль о чуть ли не абсолютной непознаваемости глубинного душевного «безмолвия». Видимо, Брюсов сознательно завел свои рассуждения в этот логический тупик. Ведь на таком фоне еще резче проступают великие достоинства тех художников,

которые рвались к постижению «безмолвия» души: «Внешние чувства—достояние внешней поэзии, изображающей чувствования и страсти так, как они будто бы происходят, как они и действительно переживаются, поскольку люди подчиняются указке, книжке, трафарету. Таковы драмы Шекспира, где все упрощено и логично; такова у нас лирика А. Толстого, А. Майкова, Я. Полонского; такова вся французская поэзия до последних времен. Поэт, осмеливающийся заглянуть в глубь души, видит бездны и ужасы. У нас отваживались на это Тютчев, Достоевский, Фет...» (VI, 60). Как видим, Брюсов в угоду своей концепции пожертвовал даже Шекспиром. Но это, естественно, не просто заблуждение. Здесь надо видеть проявление логической силы брюсовской концепции—той силы, которая порождена не строгим схематизмом, а поэтическим гением Тютчева.

Становится очевидным, что понять «душу» Тютчева через его поэтику—для Брюсова главная исследовательская проблема. Потому вряд ли следует все сводить к тому, что Брюсов всячески старался доказать: Тютчев—предшественник русского символизма. В этом отношении весьма показателен вывод: «Однако при внимательном подходе к позициям Брюсова-критика обнаруживается определенный, один и неизменный авторский прицел: Тютчев—русский предтеча символизма»[1]. Думаю, что не совсем верно навязывать Брюсову такой исследовательский прагматизм, так как, повторяю, главная его цель в другом—раскрыть тайны «души» Тютчева, сотворившей один из прекраснейших поэтических миров.

Именно о такой устремленности Брюсова свидетельствуют не только литературоведческие опыты, но и сама его поэзия. Многие стихотворения, а особенно те, которые открываются тютчевими эпиграфами,—существенное дополнение к научным разысканиям Брюсова. По сути дела, эти стихотворения становятся своеобразным научнопоэтическим объяснением лирики Тютчева. Перед нами уникальный пример того, как исследовательская мысль и поэтическое воображение объединяются вместе, чтобы в последнем усилии преодолеть барьер непонимания. Убедительное подтверждение сказанному—стихотворение Брюсова «Демон самоубийства», где в качестве эпиграфа представлено заключительное четверостишие «Близнецов» Тютчева:

И кто в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,

[1] Н. С. Бурлаков. Валерий Брюсов. Очерки творчества. М., 1975, с. 135.

Не ведал ваших искушений—
Самоубийство и Любовь![1]

Содержание этого стихотворения почти полностью обусловлено направляющими сдвоенными символами «Близнецов»: «Смерть и Сон»; «Самоубийство и Любовь». Каждая пара символов-«близнецов», сопрягающая полярные начала, как раз и олицетворяют роковые тайны человеческой души. По словам самого Тютчева, все это, т. е. союз страшного и прекрасного, и становится «неразрешимой тайной». Содержание «Демона самоубийства» Брюсова не только пронизано тютчевским трагическим пафосом, но и в такой же мере объясняет природу поэзии Тютчева. Эпитеты, вытянувшиеся в длинную цепочку («улыбкой, странно-длительной», «речью, дьявольски-логической», «роковые доводы», «мысли потаенные», «омут тайны соблазнительной» (II, 16—17), выполняют свою художественную функцию, но одновременно раскрывают поэтику лирического психологизма Тютчева, где существенным является постоянное соединение противоборствующих начал, что и открылось проницательному взору Брюсова.

Вполне можно понять, почему к психологизму прежде всего приковано внимание Брюсова: это есть та сфера, в которой наиболее полно воплощается «душа художника». Каждая частица текста в поэтике психологизма для него—внешнее выражение потаенной внутренней жизни. Еще ранее, в стихотворении 1897 года «В последний раз пропел петух...» (кстати, и здесь эпиграф из «Дня и ночи» Тютчева, правда, с заменой эпитета «блистательный» на «сияющий»), Брюсов нашел содержательную формулу тютчевского психологизма, но с позиции восприятия поэтом реального мира. «Все вижу мир— родной и тайный» (III, 244)—это поэтическое определение как нельзя лучше характеризует отношение Тютчева к миру. В нем указано еще одно болезненное противоречие «души»: непреодолимое влечение к миру и психологическое отчуждение от него же.

Обостренный интерес к психологизму вызван еще и тем, что внимательное изучение его позволяет стать «на точку зрения поэта» (VI, 564). Скажем иначе: психологизм для Брюсова открывает не только стихию чувств, но и направляющие идеи в творчестве писателя. Эти же идеи в свою очередь— символическое выражение «его сокровенного миросозерцания» (VI, 195). Исходя из своего исследовательского опыта, Брюсов утверждает, что самое «сокровенное» у Тютчева надо

[1] Ф. И. Тютчев. Полн. собр. стихотворений. Л., 1957, с. 193.

искать в пантеизме: «Этим широким пантеизмом объясняется едва ли не вся его поэзия» (VI, 195).

Определив исходный тезис, Брюсов разворачивает целую систему доказательств. Он видит у Тютчева явное «преклонение» перед природой, его стремление «уловить, понять и объяснить во всех ее проявлениях» (VI, 196), его «страстное признание в любви» (VI, 196) матери-природе. Брюсов, однако, не прошел мимо трагической коллизии в поэзии Тютчева, выразившейся в резком противопоставлении «жизни человеческой» жизни природы: в природе видится Тютчеву «нечто божественное, святое», а вот «в жизни человеческой все кажется Тютчеву ничтожеством, бессилием, рабством» (VI, 196—197). Более того: «человек не только—ничтожество, малая капля в океане природы,—он еще в ней начало дисгармонирующее» (VI, 197). Вот к таким выводам приходит Брюсов, воссоздав в литературоведческом отвлечении содержание стержневой психологической коллизии в творчестве Тютчева.

Противопоставление человека и природы порождает в поэтике Тютчева еще одну художественную ситуацию, в центре которой—образ космоса. Сама же ситуация вновь возникает на психологической почве. Как отмечает Брюсов, «из противоположения бессилия личности и всемогущества природы возникает страстное желание хотя на краткое мгновение заглянуть в тайные глубины космической жизни, в ту ее душу, для которой все человечество—лишь минутная греза» (VI, 200). Психологически насыщенный образ «космической жизни» становится первопричиной появления в творчестве Тютчева образа хаоса. При этом Брюсов очередной раз выделяет идейно-психологическое содержание образа—как раз то, что может характеризовать поэтическое мироощущение Тютчева: «Этот хаос представляется ему исконным началом всякого бытия, из которого вырастает и сама природа» (VI, 200).

Отсюда Брюсов ведет начало и других центральных тютчевских образов, в частности любви и смерти. Оказывается, и они прочно связаны с темой космоса и хаоса. Эта связь выводится Брюсовым на уровень характерологии, что и предопределяет, по его мнению, художественную солидарность между всеми образами. Для Брюсова очевидно, что хаос, как его изображает Тютчев, «таится... в самом человеке» (VI, 201). Он скрывается даже в таком чувстве как любовь. «Любовь для Тютчева всегда страсть,—подводит итог Брюсов,—так как именно страсть близит нас к хаосу» (VI, 201). В таком случае смерть становится постоянной спутницей любви. Ко-

нечно, с точки зрения здравого смысла—это страшный парадокс. Но с позиции поэтической логики Тютчева здесь все естественно. Потому-то Брюсов столь категоричен в своем заключении: Тютчев «ставит на один уровень смерть и любовь» (VI, 202). Брюсов, таким образом, выделил и привел в систему доминантные художественные обобщения, которые образуют структурную основу тютчевской поэтики.

Тютчевская образная система потребовала соответствующего «внешнего выражения» (VI, 205). Поэтическое слово, захваченное этой системой, обрело особый облик и неповторимые черты. Брюсова наиболее сильно поразило то, что в поэзии Тютчева обострена мифологическая память. Иначе и быть не могло, ибо Тютчев сосредоточен на коренных проблемах человеческого бытия, а эти проблемы, считает Брюсов, вечны. Отсюда и внутреннее родство поэтического слово Тютчева с ушедшими временами и духовной историей человечества, что доказано Брюсовым при целостном анализе стихотворения «Святая ночь на небосклон взошла...» в статье «Синтетика поэзии». Наблюдения над поэтикой стихотворения, где в качестве опорного компонента отмечено противопоставление «дня» и «ночи», Брюсов пришел к такому философскому обобщению: «Переводя этот вывод на язык отвлеченной мысли..., можно его формулировать так: в бессознательном человеке имеются элементы, восходящие к отдаленнейшим эпохам; с современной научной точки зрения можно сказать (стихотв. напечатано в 1850 г.)—восходящие не только к первобытным, пещерным людям, но и к предкам человечества в эволюции живых существ на земле» (VI, 565). То обстоятельство, что тютчевское слово осуществляет взаимосвязь всех ушедших эпох, и обусловило крайнее обострение его исторической и мифологической памяти.

Что касается поэтической «техники» Тютчева, то Брюсов зафиксировал почти все формы и приемы, наиболее часто встречающиеся в его творчестве. Можно даже сказать, что Брюсов положил начало типологическому изучению поэтики Тютчева. Перед нами тут—целая классификация тютчевских изобразительно-выразительных форм и средств, центральное место в которой отведено психологическому параллелизму и ясно почему: этот прием позволяет максимально сблизить природу с «состояниями души» (VI, 206).

А затем Брюсов один за другим выделяет главные атрибуты поэтики Тютчева: символизация в изображении природы, поэтическое «обожествление» природы, универсальная антиномия: природа-человек, особая диалогичность поэтической речи, сложные психологические эпитеты, импрессионистические приемы. В свою классификацию Брюсов вводит и «вторичные средства изобразительности»—внутренние рифмы, ассонансы, аллитерации, различные звукоподражания, отличающиеся поэтической «изысканностью». По мысли Брюсова, все это, взятое вместе, придает поэтике Тютчева внутреннюю цельность и характер полностью завершенной художественной системы, во всем творческом величии воплотившей «душу художника».

В. В. АГЕНОСОВ, С. В. ЛОМТЕВ

В. БРЮСОВ И Ф. ДОСТОЕВСКИЙ

(К постановке проблемы)

Тема «Брюсов и Достоевский» имеет несколько аспектов. Во-первых,—прямые высказывания Брюсова об авторе «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых». Концентрируясь преимущественно в двух временных отрезках (1896—1899 и 1921—1924 гг.), они дают картину эволюции идейно-эстетических интересов Брюсова до и после Октября. Во-вторых,—общность литературно-критических взглядов обоих писателей, сближающихся, в первую очередь, в оценке А. С. Пушкина. И наконец, в-третьих,—отражение и преобразование в художественном творчестве В. Брюсова тем и идей Достоевского, решение каждым из художников вечных философских вопросов. Именно в этом аспекте сходятся, пересекаясь, два предыдущих. Он и будет составлять содержание настоящей работы.

В дореволюционной критике и литературоведении уже предпринимались попытки выявить общность Брюсова и Достоевского. Сущность их чаще всего сводилась к тому, что оба писателя объявлялись апологетами «человека из подполья», певцами Эроса, реабилитировавшими темные звериные чувства человека. В частности Н. Я. Абрамович в 1909 году утверждал, что едва ли не главная заслуга Достоевского «самостоятельное и пытливо-бесстрашное проникновение в тайные лабиринты человеческой психики»[1]. Извращая сон Раскольникова об избиваемой лошади[2], критик видел в нем «сладострастное мучительство и самомучительство»[3]. Прямо вопреки высказываниям Дмитрия Карамазова, Зосимы и самого автора литературовед утверждал, что «у героев Достоевского нет жажды здоровой полноты жизни, счастья, красоты»[4]. Эти же признаки «тонкого рисунка глубоко личных внутренних индивидуальных переживаний»[5] «в моменты плотского экстаза»[6] Абрамович находил в поэзии Брюсова. Еще дальше пошел А. Закржевский в книге «Карамазовщина». Понимая «карамазовщину» не как национальную русскую проблему борьбы светлого и темного начал не как философскую дилемму двух путей человечества, а лишь как «мир пола, трагедию пола, его очарование, его мистику и его ужас»[7], мир «пресыщения и опьянения»[8], обнаруживая в гуманистичнейших произведениях Достоевского «любовь к порочности и преступности»[9], критик находил эти же черты в творчестве В. Брюсова: «Брюсов—это музыка бесконечной ночи сладострастья, извращенности восторгов пола»[10], «дикий экстаз, садическая молитва»[11]. Используя эротически-упаднические строки поэта, дававшие повод к их декадентскому истолкованию, критик не замечал противоположных стихов брюсовских сборников. Особенно произвольно обращался А. Закржевский с прозой писателя. Приписывая автору слова героев, нарочито не замечая присутствия в ряде рассказов социальных мотивов, пренебрегая композиционным своеобразием первой книги Брюсова, автор «Карамазовщины» делал безапелляционный вывод, что у Брюсова, как и у Достоевского, царит безнадежность, культ любви-забвения в минуте, когда «уничтожается боль земли»[12], «любовь побеждает все человеческие вопросы»[13], отрицаетс сознание[14], любовь переходит в смерть и даже воспевается «красота преступления»[15].

Четырьмя годами позже, в 1916 году, М. Левидов повторил все эти утверждения о пессимизме творчества Брюсова,

---

[1] Н. Я. Абрамович. Литературно-критические очерки. Кн. 1. Творчество и жизнь. СПб., 1909. с. 105.
[2] См.: Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 6. Л., 1973, с. 48—49.
[3] Н. Я. Абрамович. Указ. соч., с. 106.
[4] Н. Я. Абрамович. Указ. соч., с. 107.
[5] Там же, с. 99.
[6] Там же, с. 103.
[7] А. Закржевский. Карамазовщина. Психологические параллели. Киев, 1912, с. 1.
[8] Там же, с. 6.
[9] Там же, с. 15.
[10] Там же, с. 18.
[11] Там же, с. 19.
[12] Там же, с. 61.
[13] Там же, с. 63.
[14] Там же, с. 62.
[15] Там же, с. 52.

правда, противопоставив его оптимизму Достоевского[1].

Следы воздействия этой точки зрения прослеживаются в интересной и богатой частными наблюдениями статье современного польского литературоведа Т. Пожняка «Валерий Брюсов и Достоевский». В отличие от названных критиков начала века, Т. Пожняк совершенно верно сосредоточил внимание на теме будущего у обоих художников. Брюсов, как и Достоевский, утверждает литературовед, «поднимает один из «проклятых вопросов»: судьба цивилизации, а точнее судьба личности и ее роль в формировании будущих поколений»[2]. Однако решение этой проблемы польский ученый связывает с якобы составляющей основу творчества Брюсова «убежденностью в имманентном анархизме людской природы»[3], в «подпольных» качествах человеческой природы»[4]. Все это приводит автора статьи к выводу о пессимизме Брюсова и резюме: «Такого пессимизма не найдем у Достоевского, который решал эти вопросы с помощью теории христианского социализма»[5].

Не разделяя этого конечного вывода, мы считаем продуктивным путь сравнения творчества В. Брюсова и Ф. Достоевского с точки зрения философского осмысления судеб мира и роли человека. Методология подобного изучения наследия писателя (правда, безотносительно к теме «Брюсов и Достоевский») разработана в трудах Д. Е. Максимова, С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова, Э. С. Литвин и других советских литературоведов[6].

Уже в самом факте обращения Достоевского к послереформенной промежуточной эпохе XIX века и Брюсова к эпохам немецкой Реформации XVI века, гибели Римской Империи и далеким временам кризиса буржуазной цивилизации

[1] М. Левидов. Достоевский и современность.— Журнал журналов. Птгр., 1916, № 8, февр., с. 10—11.
[2] Pozniak T. Walery Brjusow; Dostojewski-Slavia orientalis. 1967. № 4, с. 412.
[3] Там же, с. 414.
[4] Там же, с. 415.
[5] Там же, с. 416.
[6] См.: Д. Максимов. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969; С. С. Гречишкин и А. А. Лавров. Брюсов-новеллист.— В кн.: В . Брюсов. Повести и рассказы. М., 1983; Э. С. Литвин. Валерий Брюсов.— В кн.: История русской литературы. Т. 4, Л., 1983.

прослеживается интерес художников к переломному времени, когда особенно остро встает вопрос о двух путях развития человечества: торжестве человека или его превращении в индивидуалиста, животное существо. Именно такова дилемма «Преступления и наказания», где сну Раскольникова о гибели человечества противостоит идея единого человечества и прихода героя к людям. Именно такова дилемма «Братьев Карамазовых»: победа Великого инквизитора и того темного, животного, что есть в человеке и человечестве, или торжество добра («идеал Мадонны или содомский идеал»). Эта же самая дилемма стоит и перед автором «Земной оси», романов «Огненный ангел» и «Юпитер поверженный», повестей «Республика Южного Креста» и «Семь земных соблазнов», пьесы «Земля». Не имея возможности проследить заявленный тезис на материале всего прозаического наследия Брюсова, ограничимся «Земной осью» и наиболее близкой к ней повестью из «Ночей и дней» «Последние страницы из дневника женщины».

Общественно-философский характер «Земной оси», не замеченный даже через несколько лет после ее издания Н. Абрамовичем, А. Закржевским и М. Левидовым, был понят еще в 1906 году А. Блоком, писавшим: «Историческая «среда», в которой возникла эта книга,—безумный мятеж, кошмар, охвативший сознание передовых людей всей Европы, ощущение какого-то уклона, какого-то полета в неизведанные пропасти;... мозг человеческий в гулах вселенной исчисляет и регистрирует удары молота по наковальне истории с безумной точностью, которая не снилась науке»[1]. Общественно-философский характер книги подчеркнут и композицией первого издания. Если во втором и третьем Брюсов располагал рассказы уже по хронологии, то в первом книга открывалась гибелью Республики Южного Креста и завершалась смертью Земли. Казалось бы, сам этот факт служит доказательством симистического отношения писателя к перспективе развития человечества. Но все обстоит сложнее. Причины гибели Республики Южного Креста кроются не в «подпольных» чертах человеческой натуры[2], как это кажется Т. Пожняку, а в казенном бесчеловечном устройстве общества, где все зарегламентировано почти в точном соответствии с идеями Великого инквизитора. (Еще более страшна аналогичная кар-

[1] А. Блок. Собр. соч. в 8 томах. Т. 5. М.—Л., 1962, с. 637.
[2] T. Rozniak. Указ. соч., с. 415.

тина царства бездуховной сытости и униженности человека в «Семи земных соблазнах»). Даже если бы в повести не было очевидной реминисценции действий городских милиционеров, «осыпавших картечью мирно гулявшую толпу»[1], с событиями 1905 года, истоки болезни, разбудившей атавистические чувства людей, **во вседозволенности морали и отсутствии чувства долга** (не случайно Дивиль и его единомышленники, осознавшие свой нравственный долг, оказываются неподвластны болезни).

Еще более противоречива и сложна идея пьесы «Земля». С одной стороны, Брюсов утверждает идею цикличности развития вселенной и естественность гибели одной цивилизации и возникновения другой, хотя в пьесе присутствует и другое объяснение запустения, очень характерное для автора «Каменщика»: потеря у людей привычки к труду, к собственным усилиям. С другой стороны, мысль о бесконечности движения и гибели Земли не противоречит научно-естественным концепциям. И, следовательно, приобретает особое значение не сам факт гибели, а осмысление его писателем. В пьесе совершенно определенно намечены **три** пути поведения человечества в трагической ситуации, **три отношения** к человеку. Один олицетворен Тлакатлем, консулом. Это путь уже известный по «Республике Южного Креста» и близкий «Бесам» Достоевского: отобрать у людей свободу, волю, обречь их на бездуховное существование и продлить их животную жизнь. Критика этого пути была исчерпывающе дана в открывающей книгу повести. В пьесе она воплощена безликостью и нерешительностью группы жителей. Второй путь—путь Ордена Освободителей, связанный с мрачной идеей смерти. Дореволюционная критика приписывала эту идею самому писателю, что не было лишено основания применительно к «Сестрам» и некоторым стихам поэта, но не может быть распространено на анализируемую пьесу. Исповеди членов Ордена во второй сцене второго действия так гнусны и бесчеловечны, а бунт Матсеватли и других членов Ордена так убедителен, что позиция писателя не вызывает сомнения. Смерти Брюсов предпочитает жизнь. Но не жизнь-прозябание, а жизнь-творчество, деяние. Именно эту точку зрения осуществляют в пьесе Мудрец и Неватль. «Нам, хранителям священного огня,—говорит Мудрец,—вверен единый долг: не допустить человечество до падения... Человечество, чей факел долгие тысячелетия горел ярче других во вселенной, не должно утонуть в тусклой темноте варварства... Исполните мой единственный завет: останьтесь людьми, в великом значении слова» (с. 121).

Принципиально значим и служит весомым аргументом против декадентских толкований брюсовского творчества разговор Неватля и Тлан в пятой сцене четвертого действия. Неватль, «топивший душу в любви», «сжигавший жизнь на костре страсти» (с. 149) потому что ему некуда было применить свои силы, обретает новый смысл жизни, открыв возможность спасти человечество. Брюсов подчеркивает, что героя привлекает не слава, а «страсть к Земле», любовь к Земле. Он обретает то, что мы сегодня назвали бы «планетарным мышлением»: ответственность за прошлое, настоящее и будущее планеты, ее людей и животных. И в этом великом чувстве Неватль поднимается до ответственности за все и всех, что роднит его с Митей и Алешей Карамазовыми, Зосимой и другими любимыми героями Достоевского.

Другое дело, что художественное решение Брюсовым судьбы Земли еще более трагично, чем у Достоевского, еще более противоречиво. В реальной действительности побеждает смерть. Гордый поступок Неватля оказался так же бессмысленен, как и героические действия Дивиля из «Республики Южного Креста», убитого своими неблагодарными согражданами при штурме ратуши. Но кроме сиюминутного практического результата, есть высшее проявление бытия: человеческий дух, человеческое достоинство в борьбе с жестокостями мира. Эта вера в конечное, пусть отдаленное, торжество добра и гуманности, вера в Человека роднит Брюсова-автора «Земной оси» и «Огненного ангела» с Достоевским.

Именно эта мысль составляет философский стержень книги Брюсова, лежит в основе ее заголовка («Ось земли», или «axis mundi» по-латыни).

Наиболее глубокая трактовка названия книги принадлежит А. Блоку, писавшему: «Действующие лица захвачены основным «действием»—вихрем, образуемым поворотами земли вокруг земной оси»[1]. В этом определении заложена мысль об антиномии человек — судьба, составляющей содержание прозы Ф. Достоевского и едва ли не всех великих произведений XX века.

Однако в дальнейшем в литературоведении закрепилась другая трактовка названия, наиболее полно выраженная С. П. Ильевым[2], ведущим традицию брюсовской книги от процити-

---

[1] В. Я. Брюсов. Земная ось. М., 1907, с. 10. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

[1] А. Блок. Указ. соч., с. 638.

[2] С. П. Ильев. Книга В. Брюсова «Земная ось» как циклическое единство.—В кн.: Брюсовские чтения 1973 года.

рованного писателем высказывания Ст. Пшебышевского «Любовь и Смерть—ось земной жизни». Опираясь на эти заметки Брюсова, и толкуя их чрезвычайно расширительно, исследователь приходит к выводу о декадентской направленности брюсовских рассказов. Центральной темой книги объявляется страсть и смерть. Нетрудно заметить, что при такой трактовке целый ряд персонажей и ситуаций двух кольцевых произведений и рассказа «Последние мученики» окажется лишними, а смысл книги сузится. Вот почему концепция С. П. Ильева (при верности отдельных наблюдений, в первую очередь о цикличности) представляется весьма сомнительной. Если при этом учесть, что Брюсов неоднократно утверждал (цикл статей «Учители учителей») что любое культурное явление восходит к античности, что писатель охотно брал заголовки для своих книг из латинских крылатых выражений, то естественно предположить, что и первая книга рассказов и повестей восходит к античности. Действительно,axis mundi—широко распространенное латинское выражение, астрономический термин, использованный, в частности, Цицероном («Земля вращает себя вокруг круглой оси»). Составитель «Латинско-русского словаря» (М., 1976) И. Х. Дворецкий, откуда взят названный пример, указывает и поэтическое употребление «земной оси» как «оси мира», «северного полюса» или «шестого неба» в поэме Лукреция «О природе вещей». Однако наиболее близко к брюсовскому использованию «axis mundi» у Овидия в «Метаморфозах» (кн. I, стих 225 и кн. 2, стих 75). В частности, в мифе о Фаэтоне (кн. 2, стих 75) перед главным героем стоит задача «полюсов ход одолеть, не отброшенным быстрою осью». То есть, перед нами очевидная антиномия: человек—ось земли. Человеку предстоит преодолеть серьезнейшие преграды, проявить наивысшее напряжение сил, чтобы сохранить себе жизнь. Фаэтону, кстати, как и героям Брюсова, это не удалось.

Такое понимание заглавия брюсовской книги снимает односторонность «любовь-смерть», присущую Пшебышевскому и декадентам. «Любовь—смерть»—лишь одна из тем, которой вовсе не исчерпываются рассказы книги. Брюсов «не довольствуется периферией, не скользит по плоскости, не созерцает: он—провидец, механик, математик, открывающий центр и исследующий полюсы, пренебрегая остальным»[1].

Так писал о книге «Земная ось» А. Блок, подчеркивая, что через все рассказы проходит «полоса пытаний естества,

[1] А. Блок. Указ. соч., с. 638.

невыразимого любопытства, анализа самых острых и необычайных положений»[1].

Еще Н. Я. Абрамович сделал в свое время весьма ценное замечание (не получившее, правда, развития в его статье): «Мир таков, каков он есть, показывает силу человека в напряжении борьбы, и именно это и нужно было Достоевскому»[2]. Здесь лежит еще одна точка соприкосновения автора «Братьев Карамазовых» и Брюсова.

Герои Брюсова оцениваются писателем по их отношению к amis mundi. Как уже отмечалось, «Республика Южного Креста» и «Земля» являются как бы исходными, программными по отношению к другим рассказам книги произведениями, так как в них воплощено все многообразие «положений» между человеком и осью земли, человеком и судьбой и все многообразие человеческих характеров, интересующих Брюсова.

В иерархии характеров двух кольцевых произведений наибольшими симпатиями автора безусловно пользуются Орас Дивиль и Неватль.

Дивиль и его сподвижники продолжают вести борьбу в «зачумленном» городе, в них проявилось лучшее, что есть в человеке. И хотя они не одержали победу, но и не потеряли себя: до самой гибели они оставались людьми. До последних дней и часов сохраняют гордое звание человека Мудрец и его ученик Неватль. Уверенностью и достоинством проникнуты слова Неватля, через все трудности и преграды достигшего крыши и увидевшего звездное небо: «Я поведу вас к Солнцу, к древнему и вечному Солнцу!» (с. 126). Даже если бы Неватль знал (как знал Мудрец), что за пределами крыши Города нет атмосферы, навряд ли от этого изменилось бы его желание привести людей к Солнцу: «Да будет последний день человечества гордой кончиной могучего героя, свершившего свой подвиг, а не яростной смертью затравленного зверя, потерявшего сознание и волю» (с. 121). Такова позиция гордого человека, особенно ярко воплощенная в «Земле».

Однако таких «положительно прекрасных»[3] персонажей у Брюсова, как и у Достоевского, немного, и судьба их трагична, хотя именно они залог сохранения человеческого, духовного, совестливого.

Большинство персонажей брюсовской прозы наделены

[1] А. Блок. Указ. соч., с. 641.
[2] Н. Я. Абрамович. Указ. соч., с. 109.
[3] Ф. М. Достоевский. Об искусстве. М., 1973, с. 408.

«и идеалом Мадонны, и содомским идеалом»[1]. Здесь еще одна точка соприкосновения Брюсова с Достоевским. 31 июля 1896 года Брюсов записал в дневнике: «Тургенев рисует внешность, Достоевский анализирует больную душу, Толстой—здоровую. Эх, ежели бы из трех да одного!»[2]. Брюсов понимает, что чем более сложные персонажи берутся в качестве героев, чем тоньше мастерство художника, тем более полно и убедительно решается проблема борьбы между полюсами добра и зла, человеком и земной осью. Вот почему в творчестве писателя есть и здоровые души (Дивиль, Неватль), и «исключительные люди»[3], и «люди из подполья». Ошибка литературоведов и критиков, объявлявших Достоевского и Брюсова певцами содомского идеала, заключается в том, что они не могли понять особенностей монологического повествования обоих писателей, повествования, в котором автор и герой могут существенно отличаться (а порой даже быть антиподами) в своих взглядах и убеждениях. В достоевсковедении уже давно и убедительно показано, что индивидуалист-рассказчик «Записок из подполья» чужд автору, отвергнут им. На аналогичную особенность своего творчества указывал Брюсов во вступлении в «Земной оси», где он говорил, что «старался войти в чужое миросозерцание, перенять чужие убеждения и чужой язык. Можно вести повествование объективно, глядя на него со своей точки зрения, или, напротив, преломлять события сквозь призму отдельной души, смотреть на них глазами другого. Почти все мои рассказы пользуются этим вторым приемом» (с. IX)

Учитывать это замечание особенно важно, когда речь идет о брюсовском «человеке из подполья». Так, в рассказе «Теперь, когда я проснулся. (Записки психопата)» перед нами герой-индивидуалист с маниакальными отклонениями. Рассказ этот близок к новелле Э. По «Береника». Но если там герой был болен и страдал от своей мании, персонаж Брюсова находит в ней наслаждение, что и дало основание некоторым критикам увидеть в писателе апологета садизма. Между тем при внешней объективности повествования Брюсов обилием натуралистических деталей деэстетизировал своего героя. Это особенно наглядно прослеживается при сравнении первой и третьей редакций рассказа. Авторские добавления (расширен теоретический монолог персонажа и усилено несоответствие его сладострастных ощущений и объективно жуткой бесчеловечной картины убийства) развенчивают героя, вызывают физическое к нему отвращение. В еще большей степени брюсовское осуждение выступает в «Последних страницах из дневника женщины». Характерно, что даже А. Закржевский утверждавший, что «героиня Брюсова жестока, потому что такова ее природа и потому что ей нравится и любовь, и страсть, и преступление»[1], что «разврат—вторая натура»[2] женщины, проникся осуждающей брюсовской интонацией по отношению к идеалу содомскому и назвал рассказчицу «гадиной»[3]. Для нас же совершенно очевидны и те социальные мотивы, которые вложил писатель в объяснение поведения автора дневника. Богатая дама, ищущая за неимением другого дела острых ощущений, играющая судьбами людей, сильная личность, погруженная только в себя и свои ощущения и потому при всей силе своего характера побежденная земной осью (обстоятельствами)—вот портрет, нарисованный Брюсовым с удивительной глубиной психологизма и осуждения.

Если «люди из подполья», пытавшиеся преодолеть земную ось отдельно от человечества, даже в противопоставлении себя другим, губят свою душу и не только не достигают своей цели, но и вызывают безоговорочное осуждение Брюсова (что не было замечено большинством дореволюционных критиков), то люди, потерявшие границу между явью и сном, воображением, ищущие себя и страдающие от этого, далекие от самодовольства индивидуалистов, вызывают сочувствие писателя. Это души живые. Такова героиня рассказа «В зеркале». Ее борьба за свое человеческое достоинство (победа над соперницей), стремление сопротивляться силам судьбы не может не вызывать симпатий автора. Но она не уверена в своей победе. Финал рассказа не оптимистичен. «Когда я начинаю думать о той, заточенной в моем зеркале, меня начинает охватывать странное колебание: а что, если подлинная я—там? Тогда я сама, я, думающая это, я, которая пишу это, я—тень, я—призрак, я—отражение» (с. 105—106).

Именно здесь, на наш взгляд, проходит водораздел между реалистической и декадентской традициями в творчестве В. Брюсова. У декадентов предпочтение сна яви, уход в фантазию—естественное и всячески приветствуемое состояние. У реалистов (в том числе Достоевского)—трагедия человека,

---

[1] Ф. М. Достоевский. Поли. собр. соч. в 30 томах. Т. 14, с. 100.
[2] В. Я. Брюсов. Дневники, с. 25.
[3] Там же.

[1] А. Закржевский. Указ. соч., с. 30.
[2] Там же, с. 31.
[3] Там же, с. 29.

побежденного земной осью. Именно такой, «достоевской» болью за одного из малых мира сего проникнуты рассказы «Мраморная головка» и «Бемоль», персонажи которых уже и не пытаются противостоять силам земной оси, а обречены на холод и безнадежность.

Таким образом, обращение В. Брюсова к декадентским типам и конфликтам, являющимся косвенным отражением особенностей эпохи, было в основном лишено декадентской окраски, человек рассматривался по-достоевски широко и с гуманистических позиций его столкновения с миром и возможности сохранения его человеческой сущности. Другое дело, что эпоха (особенно реакция 1907—14 годов) не только углубляла трагизм художественного мира Брюсова, отдаляла возможность осуществления его гуманистических мечтаний (забрезживших особенно отчетливо в «Огненном ангеле»), но и порой вызывала в писателе отчаяние, толкавшее его в лагерь декадентства (рассказ «Сестры», например, действительно содержит в себе и поэтизацию любви—смерти, и эстетизацию нравственной вседозволенности).

Среди тем и проблем, сближающих и отличающих Брюсова и Достоевского, и тема революции. Брюсов решает ее во многом ином, чем Достоевский, ключе. Речь идет о рассказе «Последние мученики». Видимо, автор понимал, что его произведение может быть истолковано как реакционное. И потому во вступлении к книге Брюсов прямо отмежевался от рассказчика-повествователя, назвав его «утонченным развратником времен грядущей революции» (с. IX). Но это не сняло оттенка противоречивости, присущего концепции рассказа. Александр, от чьего лица идет повествование, не чувствует симпатий к старому. Какие могут быть симпатии, если «растерявшееся министерство отдало приказ коменданту Центральной крепости стрелять по всем скоплениям народа» (с. 67). Но насилием утверждается и новое революционное правительство. Как и Достоевский, Брюсов боится жестокости революции, уничтожения ею человеческой личности, установления того, что Маркс называл «казарменным коммунизмом»[1]. Симпатии автора совершенно очевидно разделены между активными, решительными варварами, «грядущими гуннами», подобно Дивилю и Неватлю, выступающими в бой с земной осью, и носителями утонченной культуры, разрушающейся под ударами нового. Сгущая апокалипсические краски, Брюсов предостерегал человечество от индивидуализма, ухода из жизни, утонченного эстетства, с одной стороны, и от вандализма—с другой.

Таким образом, вопрос о восприятии и традициях Достоевского в творчестве Брюсова-прозаика является составной частью проблемы о месте Брюсова в историко-литературном процессе конца XIX—начала XX веков. Анализ даже первого сборника рассказов и повестей (не говоря о романах «Огненный ангел» и «Юитер поверженный») приводит к выводу, что Брюсов при известных колебаниях стоял на гуманистических и далеких от декадентства позициях, позволяющих включить его прозу в контекст демократических традиций великой русской литературы, и—в первую очередь—традиций Ф. Достоевского.

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. II, т. 42, с. 411; т.22, с. 442

И. Г. ПАНЧЕНКО

РАССКАЗ В. Я. БРЮСОВА «ТЕПЕРЬ, КОГДА Я ПРОСНУЛСЯ...» (БРЮСОВ И ДОСТОЕВСКИЙ).

Рассказ «Теперь, когда я проснулся...» явился первым прозаическим произведением Брюсова, обратившим на себя внимание критики начала века.

Как установили ленинградские исследователи С. Гречишкин и А. Лавров, этот рассказ, написанный Брюсовым в 1902 году, имел первоначальный набросок под названием «Это было во сне». Набросок относился к 1895 году и посвящался автором памяти Эдгара По, которого Брюсов считал «величайшим поэтом в мире»[1].

В предисловии к сборнику «Земная ось», в который входил рассказ «Теперь, когда я проснулся...» (Первое издание сборника—1907, второе—1910), Брюсов указывал, что в этом рассказе, как и в рассказе «Республика Южного Креста», «слишком сильно сказывается влияние Эдгара По». (с. 8).

Вместе с тем, обращает на себя внимание и то, что в предисловии к неосуществленному чешскому изданию сборника «Земная ось» Брюсов подчеркивает, что он «остался в своих рассказах русским и славянином» (с. 10).

Вдумываясь в, казалось бы, противоречивые высказывания Брюсова, важно разобраться в том, что же в рассказе «Теперь, когда я проснулся...» восходит к Эдгару По, а что позволяет связать этот рассказ с русской литературной традицией? Это тем более интересно, потому что сколько-нибудь подробному и специальному анализу рассказ Брюсова «Теперь, когда я проснулся...» в советском литературоведении еще не подвергался. Вместе с тем, обобщенная оценка сборника «Земная ось», данная Э. С. Литвин, вполне приложима к интересующему нас рассказу. Определяя тематическую доминанту брюсовского сборника «Земная ось», Э. С. Литвин точно и четко определила и центральную тему рассказа «Теперь, когда я проснулся...»: «Через всю книгу проходит глубоко волновавшая Брюсова тема: тема катастрофичности бытия, обреченности современной цивилизации и порожденной ею эгоцентрической личности—тема, особенно притягивавшая Брюсова после уроков 1905 года»[1]. Литвин раскрывает эту мысль главным образом на примере анализа драмы «Земля» и рассказа «Республика Южного Креста», но иллюстрацией его мысли мог бы вполне послужить и анализ рассказа «Теперь, когда я проснулся...»

Однако Э. Литвин, останавливаясь на социальном содержании сборника «Земная ось», не касается его философских аспектов, не привлек исследователя в этом аспекте и рассказ «Теперь, когда я проснулся...» Между тем, в данном рассказе по-своему звучит стержневая для Ф. М. Достоевского проблема необходимости и свободы, предопределения и свободного хотения.

Нельзя сказать, что исследователи до сих пор не замечали близости Брюсова и Достоевского. Такое сближение мы находим в книге А. Закржевского «Карамазовщина», изданной в 1912 году: «Брюсов,—пишет Закржевский,—это музыка бесконечной ночи сладострастья, извращенности и восторгов пола. Это—драгоценный, порфироносный плащ, наброшенный на исступленность звериного, это таинственный ключ к тому, что было неясно даже для самого Достоевского, а если и было понятно,—то тщательно скрываемо и оберегаемо от сознания России 60-х годов»[2]. Как видим, Закржевский находит общее между Достоевским и Брюсовым в обращении этих художников к «особой области»—к «миру пола, трагедии пола», его очарованию, его мистике и ужасу»[3]. На рассказе «Теперь, когда я проснулся...» Закржевский не останавливается, целиком сосредотачивая свое внимание на поэзии Брюсова и на «Последних страницах из дневника женщины». Однако и в том и другом рассказе, как и в других своих произведениях, Брюсов, подобно Достоевскому, обращается к изображению непознанного, тайного тайных человеческой психики, на что справедливо обратил внимание Закржевский в своей книге.

Современный польский исследователь Пожняк также

---

[1] В. Брюсов. Повести и рассказы. Сост., вступ. статья и прим. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова. М., 1983, с. 344. В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием страницы в тексте.

[1] Э. С. Литвин. Валерий Брюсов. История рус. лит-ры в 4-х томах. Т. 4. Л., 1983, с. 503.

[2] А. Закржевский. Карамазовщина. Психологические параллели. 1912, с. 18.

[3] Там же, с. 1.

увидел многочисленные отголоски Достоевского в творчестве Брюсова[1]. С его точки зрения они слышны прежде всего в поэзии Брюсова, в ее «подпольных» и эротических «сюжетах».Парадоксализм Достоевского отозвался также, по мнению Пожняка, в фантастическом рассказе «Республика Южного Креста», в драме «Земля», в неосуществленном замысле брюсовской драмы о полете космического корабля на Марс, где Брюсова прежде всего интересует «противоречивость» «подпольной» психологии, поступающей постоянно «наоборот».

Между тем, рассказ Брюсова «Теперь, когда я проснулся...» оказался вне внимания польского исследователя, хотя он прямо посвящен автором художественному исследованию «подпольной» психологии.

Художественное исследование подсознательных областей человеческой психики роднит Брюсова с Эдгаром По. Исследователи С. Гречишкин и А. Лавров имели все основания утверждать, что брюсовский рассказ «Теперь, когда я проснулся...» написан под влиянием рассказа Э. По «Береника» (1835) (с. 344). Действительно, в этих рассказах много общего: оба произведения относятся к категории «страшных»; оба построены на исповеди главных героев; оба повествуют о преступлениях, где женщины оказываются невинными жертвами мужчин; в каждом из рассказов герои действуют в состоянии беспамятства, как во сне.

В рассказе Э. По «Береника» царит «тайна и ужас». Герой рассказа в своей исповеди говорит, что его болезнь, его исступленно-безумная жажда обладания зубами кузины Береники, вдруг водворившаяся в его сознании и управляющая им, «не поддается ни анализу, ни объяснению»[2]. Герой не помнит, каким образом он с заступом и инструментами дантиста отправился на кладбище, чтобы разрыть могилу Береники и вырвать ее маленькие белые зубы.

Коэффицент ужаса у читателя усиливается от использования Э. По коллизии о захоронении живого человека. Береника, оказывается, была мнимо умершей. После содеянного, как во сне, преступления в ушах виновного «раздавался пронзительный женский крик» (с. 52). Слуги находят в осквер-

[1] Gelesfon Pozniak, Walery Brjusow i Dostoyewski, "Sloviaorientalis", 1967, № 4, с. 409—18.

[2] Э. По. Рассказы. М., 1982, с. 53. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

ненной могиле Беренику обезображенной, но «живой, содрагающейся» (с. 58). В рассказе По присутствует и весь традиционный романтический «реквизит»: родовое кладбище, старинный замок, внезапные и роковые болезни...

Сила дарования позволяет американскому писателю Эдгару По прикоснуться к подсознательным областям человеческой психики, однако, подчиняясь литературным законам романтизма, художник не стремится к социально-философскому объяснению причин психических явлений, им же описанных.

У Брюсова в рассказе «Теперь, когда я проснулся...» также есть художественное исследование патологии подсознания, есть «ужас», но нет «тайны». Брюсов, следуя реалистической традиции русской литературы и ее исследовательского пафоса, вскрывает в духе творчества Достоевского социально-идеологические причины преступления своего героя. Не ради описания страшной романтической тайны, не ради нагнетения ужаса написан рассказ, а ради обнажения психологического механизма, приведшего к преступлению, ради сопротивления «страшному миру», порождающему эгоцентрическую личность. Существенное отличие рассказа Брюсова от рассказа По заключается в стремлении русского писателя добраться «до корня» преступления.

В рассказе «Теперь, когда я проснулся...» мы обнаруживаем брюсовскую интерпретацию стержневой для Ф. М. Достоевского проблемы свободы и необходимости.

Необходимость героем рассказа Брюсова понимается как подчинение человека диктату воспитания общепринятой нормы, цивилизации, культуры. Этот диктат заставляет героя рассказа притворяться, «лгать перед людьми», чтобы внешне походить на других. Коренную устремленность человека к свободе брюсовский герой осуществляет только в бегстве в воображаемый мир, в ирреальность.

В этой черте принципиальное сходство брюсовского героя с героем из рассказа Э. По «Береника». Сравните признания обоих персонажей:

«Материальный мир вокруг меня представлялся мне совокупностью видений, тогда как прихотливые образы страны воображения сделались не просто пищей моего повседневного существования, но самим этим существованием, исчерпывая и замыкая его» (с. 52).

«Сон столь же наполняет душу, как явь, столь же нас волнует, радует, печалит... Мне с детства сон нравился больше яви. ...Проходили года... Я имел возможность отдаваться безраздельно своему счастию. Я проводил во сне и дремоте большую часть суток» (с. 44—45).

Сон и власть над сновидениями—это для героя Брюсова способ отчуждения от мира, путь обретения им абсолютной свободы, средство «упиваться безусловнейшей из свобод, о которой только смеет мечтать человек» (с. 45).

В своем индивидуалистическом нигилизме герой рассказа Брюсова переходит черту, позволяющую различать явь и сон, бытие и небытие, разум и безумие, человеческое и нечеловеческое. Он на яву убивает свою ни в чем не повинную жену, уверенный, что действует во сне.

Брюсовскому герою понадобилась «безусловнейшая из свобод», чтобы повторить маркиза де-Сада. Как известно, тот проповедовал «удовольствие», испытываемое развращенной личностью от страдании своей жертвы. Подобная извращенно-гедонистическая позиция свойственна и герою рассказа Брюсова: «Мне кажется,—признается он,—что среди всех ощущений, которые называют наслаждениями, есть только одно, достойное такого названия,—то, которое овладевает человеком при созерцании страданий другого. Я полагаю, что человек в своем первобытном состоянии может жаждать лишь одного—мучить себе подобных» (с. 43).

Обнаруживая в своем герое стремление к сладострастному наслаждению в роли воображаемого насильника, убийцы, палача, Брюсов скорее всего шел за Достоевским, который художественно глубоко исследовал психологическую природу власти одного человека над другим и утверждал, что в человеке живет возможность тирана («Записки из мертвого дома», «Село Степанчиково», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Кроткая», «Братья Карамазовы»...).

Вслед за Достоевским Брюсов в рассказе «Теперь, когда я проснулся...» показал, что диалектика превращения «своей воли» в «своеволие» ведет от жажды «безграничной свободы» к жажде «безграничного деспотизма».

Рассказ Брюсова носит подзаголовок «Записки психопата» и, подобно «Запискам из подполья» (1864) Достоевского, написан в форме исповеди, рассказа от первого лица. В брюсовском герое много общего с «подпольным человеком» Достоевского, противопоставляющим свое индивидуалистическое «я», его неограниченное своеволие, даже дикий каприз какому бы то ни было разумному общественному идеалу.

Как парадоксалист из «Записок из подполья», так и «подпольный человек» Брюсова является героем-идеологом, наделенным самосознанием и самоощущением собственного «я». Брюсовский «подпольный человек» утверждает, что тяга

к насилию в человеке извечна: «... в тайне души я был убежден, ...что по своей природе человек преступен» (с. 43). Эти слова героя Брюсова можно сравнить с признаниями «человека из подполья» Достоевского: «Без власти и тиранства над кем-нибудь я ведь не могу прожить...»[1]. Историей своих отношений с Лизой герой Достоевского наглядно подтверждает свою склонность мучить другого человека.

В аспекте наших рассуждений интересно привлечь для литературной параллели рассказ И. А. Бунина «Петлистые уши» (1916). Как убедительно доказала О. Сливицкая, этот рассказ возник под влиянием и в полемике с Достоевским[2].

Адам Соколович из рассказа «Петлистые уши»—это еще один герой-идеолог, считающий, что тяга к преступлению заложена в натуре человека: «Страсть к убийству и вообще ко всякой жестокости сидит, как вам известно, в каждом...»[3],— обобщает Соколович. Подобно «подпольному человеку» Достоевского, Адам—«сын человеческий»—считает, что жестокость—норма не только индивидуального, но и исторического существования. Эта мысль составляет идейный стержень философского монолога Соколовича: «Состояние убийцы зависит от его точки зрения на убийство и от того, ждет ли он за убийство виселицы или же награды, похвал. Разве, например, признающие родовую месть, дуэли, войну, революцию, казни мучаются, ужасаются?»[4].

Характерно, что тиранство над женщинами «подпольным человеком» Достоевского и убийства женщин героями рассказов Брюсова и Бунина совершены без зла на объект преступления, это—реализация убеждений и эгоцентрических устремлений героев.

Л. Андреев в рассказе «Бездна» (1902) описывает, как просыпается насильник в «чистом» юноше. Звериный инстинкт торжествует над разумом в интеллигентном студенте Немовецком, когда он насилует свою невесту, уже оскорбленную надругательством пьяных негодяев. Причем Л. Андреев не изображает своего героя ни философом, ни человеком с искаженным болезнью сознанием. Предлагая свое предельно резкое воплощение зла жизни, Л. Андреев также включался в разговор русской литературы о природе человека.

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Т. 5, Л., 1973, с. 175.

[2] О. В. Сливицкая. Рассказ И. А. Бунина «Петлистые уши» (Бунин и Достоевский). Русская литература (дооктябрьский период). Сб-к третий. Калуга, 1971, с. 156—157.

[3] И. А. Бунин. Собр. соч. в 9-ти томах. Т. 4, 1966, с. 389.

[4] Там же.

Конечно, все выше перечисленные герои рассказов патологичны (у Бунина есть и прямое указание на это—«петлистые уши»), но эта патология оказалась в центре внимания художников потому, что они увидели в ней симптом того глубокого кризиса в социальной и духовной жизни России да и всего позднебуржуазного мира начала XX века, истоки которого восходят еще к середине прошлого столетия.

Каким бы не очевидным казалось влияние опыта Достоевского на творчество русских писателей рубежа XIX и XX веков, существуют и те принципиальные отличия, которые нельзя не отметить.

Если Бунин по сравнению с Достоевским не сужает философский масштаб повествования (у него в рассказе присутствует еще и образ Петербурга как образ «космического» зла), то о такой широте уже нельзя сказать применительно к названным рассказам Андреева и Брюсова. В прозе этих последних нельзя не заметить характерную для символистов рубежа века гипертрофию эротических проблем, эстетизацию патологических состояний («Теперь, когда я проснулся...», «В зеркале», «Сестры» В. Брюсова, «В тумане» Л. Андреева).

Характер героя «Записки из подполья»—сложен, противоречив, состоит из «противоположных элементов». В нем постоянно, не умолкая ни на минуту, идет внутренняя борьба между злыми и добрыми началами его натуры. Характеры героев рассказов Брюсова и Бунина однозначнее, беднее прямолинейнее. Это герои «одной идеи», это воплощения одной доминантной черты характера, не знающие раскаяния и сомнения. Причем Бунин, вступая в полемику с Достоевским, подчеркнуто декларирует наличие в мире именно такого преступного типа, лишенного рефлексии и угрызений совести.

Вместе с тем, русские писатели XIX и XX века, продолжившие художественную разработку идей и мотивов Ф. М. Достоевского, стремились, как и он, к разоблачению индивидуалистического эгоцентризма, «сатанинского» начала в человеке.

Рассказ В. Брюсова «Теперь, когда я проснулся...» так же, как нашумевшие в свое время рассказы И. Бунина и Л. Андреева, содержит определенный долю жестокости, который свойственен классической русской литературе с начала XX века. Не только Брюсов, Бунин, Андреев, но и дореволюционные Горький, Серафимович, Подъячев, учили рассказывать литературу недрогнувшим голосом о страшном. Но предтечей в этом ряду, конечно, надо назвать Достоевского с его «жестоким талантом».

Мировая романтическая и вслед за ией неоромантическая традиция накопили громадное количество произведений, живописующих зло в его наиболее крайних, наиболее резких проявлениях. По-видимому, литературная культура накапливала образы зла в таких количествах не из каких-то самоценных соображений, а в виде точного художественного рефлекса на реальное зло тогдашнего мира и на возможность тиражирования этого зла в ближайшем историческом будущем человечества. Романтические и неоромантические «цветы зла» в русской и мировой литературе предстают в виде эстетического сигнала о грядущем фашистском и другом массовом варварстве. Вся шкала художественного воссоздания зла от Эдгара По до Брюсова—представляется своего рода трагическим предчувствием гигантских социально-исторических катастроф будущего.

С. Д. АБРАМОВИЧ

ЧЕХОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПРОЗЕ В. Я. БРЮСОВА («ТРИ ГОДА» И «СТЕКЛЯННЫЙ СТОЛП»)

Проблема изучения прозы Брюсова, поставленная еще в 1934 г. И. С. Поступальским[1], долго оставалась нераскрытой. Сегодня, однако, положение изменилось: ставится даже задача описания брюсовской прозы как системы; исследователи говорят о необходимости сопоставления различных произведений Брюсова-прозаика как частей единого целого[2]. Не отрицая важности этой задачи, требующей, по сути, монографического исследования, добавим, что не менее важно определить и место того или иного произведения в литературном процессе. Слишком долго вся проза Брюсова ощущалась как нечто сугубо «декадентское», личностное, замкнутое в себе и чуждое духовным корням отечественной литературы.

В этом отношении особый интерес вызывает роман «Стеклянный столп», а точнее — наброски к роману, созданные на протяжении 1914—1917 гг[3]. Они возникают после окончания романа «Алтарь Победы», произведения вполне уже реалистического по концепции действительности и человека сравнительно с более ранним «Огненным ангелом»[4]. Более того, «Стеклянный столп» не без оснований сопоставляли с «Делом Артамановых» и трактовали как «движение к социальному реализму»[5]. Но учтем, что многие находки Горького подготовлены именно Чеховым[6] и что, если с «Делом Артамоновых брюсовский роман сходен типологически, то о чеховском начале у Брюсова можно говорить как о традиции, изучать контактное воздействие. И тут выявляется параллель «Стеклянного столпа» и чеховской повести «Три года», параллель, никем пока не отмеченная.

Правда, фрагментарность брюсовского текста не дает особых оснований для классического сравнительно-исторического сопоставления сюжетных ситуаций двух произведений. Но все же материал для сравнительного анализа имеется достаточный.

Начнем с того, что Брюсов обратил пристальное внимание на чеховскую повесть еще юношей, только что заявившим о себе в литературе («Три года» опубликованы впервые в январском номере «Русской мысли» за 1885 г.). В хоре неприветливых голосов старой критики, варьирующих мысль о «неудаче», о «безыдейности» Чехова и пр.[1] резким диссонансом звучит брюсовская оценка повести в письме к П. П. Перцову от 1.04.1895. Здесь Брюсов утверждает, что у таких мастеров, как Чехов, нужно учиться, обличает невежество его хулителей (Ч., IX, 464)[2].

В ту пору Брюсов ощущал Чехова как союзника в борьбе против художественной рутины. В воспоминаниях И. Н. Розанова сохранен отзвук литературных борений эпохи господства народнической критики: тогда и Чехову, и декадентам доставалось равною мерой: «Все свежее, новое, смелое и по тому самому еще не получившее всеобщего признания или даже гонимое, всегда находило в Брюсове сторонника. Чехова тогда еще многие, с легкой руки Михайловского, бранили, называя «безыдейным писателем»; с сочувствием и уважением говорил Брюсов о Чехове. Художественный театр только еще начинал приобретать симпатии; мы с Брюсовым были усердными его посетителями» (ЛН, 766)[3].

Эстетика реализма не вызывала тогда у Брюсова отчуждения — вспомним о его попытке вступить в переписку с Л. Н. Толстым. И в упомянутой чеховской повести многое должно было живо встревожить душу «юного поэта». Достаточно отметить, что у Чехова в IX главе «говорят о декадентах». Кроме того, двадцатидвухлетнего автора таких стихотворений, как «Мечты о померкшем, мечты о былом...», который только что (5.1.1895г.) писал В.К. Станюковичу: «А не правда ли

---

[1] В. Брюсов. Неизданная проза. М. -Л., 1934, с. 159.

[2] Вл. Б. Муравьев. Неопубликованные и незавершенные повести и рассказы. Ю. П. Благоволина. Вступительная статья к роману «Стеклянный столп»— В кн.: Лит. наследство. Т. 85, с. 65, 116.

[3] Сам автор называл свой роман по-разному; окончательный вариант— «Стеклянный столп».

[4] См.: С. Д. Абрамович. Историческая проза В. Я. Брюсова. Автореферат канд. дисс. Львов, 1974.

[5] Вл. Б. Муравьев. Указ раб., с. 68.

[6] Г. Бердников. А. П. Чехов. Идейные и творческие искания. М., 1984, с. 449.

[1] См.: А. П. Чехов. Полн. собр. соч., в 30-ти томах. Т. IX. м., 1985, с. 462—464.

[2] См.: там же, с. 464. Здесь и далее такое сокращение обозначает ссылку на указ. изд.

[3] Лит. наследство. Т. 85, с. 766. Здесь и далее такое сокращение обозначает ссылку на указ. изд.

и любовь это нечто «черт знает что»?» (ЛН, 734), должен был затронуть отзыв Чехова о «длинных московских разговорах... о том, что без любви жить можно, что страстная любовь есть психоз, что, наконец, нет никакой любви, а есть только физическое влечение полов» (Ч., IX, 7). И некрасивый, «непородистый», застенчиво-страстный купеческий сын Алексей Лаптев, человек «университетский», «выламывающийся» из купеческой среды, живущий духовной жизнью, увлекающийся искусством (в частности, как и Брюсов, живописью); человек, покоривший с трудом и мукою сердце не любящей его женщины,—и вдруг ощутивший по своей победе, что ему просто хочется завтракать,—такой человек должен был показаться молодому Брюсову настоящим двойником.

«Лаптевский тип», «Гамлет Замоскворечья» (определения А. Скабичевского, употребившего даже слово «лаптевщина»; (Ч., IX, 464), видимо, поразил тогда молодого Брюсова своей художественной емкостью и психологической близостью. В эти годы Брюсов, к слову, понимал «типичное» как «исключительность» (ЛН, 726), и образ Лаптева, созданный пером писателя, выросшего, как и сам Брюсов, в атмосфере купеческого дома, торгашества, человеческой приниженности и ханжества, но сумевшего «выдавить из себя по каплям раба»,—этот образ мог ощущаться Брюсовым как нечто глубоко родственное, едва ли не образец для подражания.

Прошли годы. Символисты, так же, как и юный Брюсов, посчитавшие было Чехова за «своего», постепенно утратили надежду вовлечь знаменитого писателя в символистское движение[1]. И Брюсов, искавший было личного общения с Чеховым, с раздражением записывал: «... не застали, или он не принял. Живет он плоховато, в деревянном домишке, почти на задворках, и дверь отпирает не ливрейный лакей, а подоткнутая баба. Генералу от литературы оно как-то не идет» (ЛН, 648).

Былая привязанность в конце концов обернулась тем, что в 1904 г. Брюсов начал было даже «разгромную» статью о постановке «Вишневого сада» в Художественном театре, упрекая писателя в подлаживании к невзыскательным вкусам и

[1] Чехов, иронически отзывавшийся о декадентах как о «здоровых мужиках», у которых «ноги не бледные, а как у всех, волосатые», после злоупотребления его именем в рекламе альманаха «Северные цветы» окончательно зарекся водиться со «скорпионами» (см.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986, с. 485, 531, 590).

вообще в «ненужной», как он позже скажет, правде. Но статья, инспирированная четой Мережковских, осталась незаконченной[1]. Более того, вскоре Брюсов, как мы видели, обратится как раз к тому «пошлому» бытовизму, о котором ортодоксальные символисты писали как бы соболезнуя[2]. Но для подобного «регресса» были основания.

То «разложение реальности», которое в «символистском символе» диктовалось поиском неких идеальных «монад бытия»[3], уже обернулось для Брюсова «хаосом» вместо «космоса»[4]. И к реалистическому поиску Брюсов относился глубже и сложнее, чем хотелось бы его товарищам по символизму. Во всей прозе, в т. ч. и в «бытовых повестях», сохранялась связь с поиском XIX в.[5] И еще: в 1898 г. он даже попытался было собрать свои самые ранние рассказы в сборник «Рассказы реальной школы» под выразительным титулом: «Это история моего возрождения». Но прав исследователь, по этому поводу заметивший: «... из всей противоречивой и поразительно яркой амальгамы реальной действительности по-настоящему актуальной и близкой была для Брюсова лишь лихорадочная жизнь быстро капитализирующейся Москвы»[6]. И вот теперь, накануне Октября, после ряда безуспешных попыток уйти от реальности, воспрянуть духом за «свод железный», в «трансцендентное», Брюсов как бы проверяет: а не окажется ли чеховский «ключ» более пригодным для открытия «тайн» жизни.

Нужно сказать, что в методе Брюсова вообще было нечто от метода переводчика. Он теснейшим образом связан

[1] См.: Г. Бродская. Брюсов и Чехов. Театр, 1972; Э. А. Полоцкая. Театр Чехова в восприятии Брюсова. Брюсовские чтения 1973 г. Ее же. Неоконченная статья о «Вишневом саде» Чехова. ЛН, 190—194.

[2] Мережковский, например, считал, что Чехов чужд мировой истории и знает лишь русский быт XIX в., что быт и смерть суть две точки его художественного мира (Мережковский Д. С. Поли. собр. соч. т. XI. СПб-М., 1911, с. 45).

[3] Л. Силард. Поэтика символистского романа конца XIX-начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый). В кн.: Проблемы поэтики русского реализма XIX в. М., 1984, с. 218.

[4] См. нашу статью «Вопросы историзма в романе В. Я. Брюсова «Огненный ангел». Вопросы русской литературы, Львов, 1973, в. 2 (22).

[5] Л. Силард., указанная работа, с. 267.

[6] С. С. Гречишкин. Ранняя проза Брюсова. Русская литература. 1980, № 2, с. 205. Стоит присовокупить, что в этом же 1898 г. Брюсов услышал такую оценку своей книги "Me eum esse" из уст поэта-символиста Минского: «Ждешь появления приведения, а входит дядюшка и говорит: здравствуйте! (ЛН, 746).

с той, восходящей ко временам Крылова и «трудолюбивого», по брюсовской характеристике, Жуковского[1], традицией творить при опоре на чужой оригинал, как бы «соперничая» с ним. Это не исключало глубокой внутренней независимости. К тому же Брюсов не любил обнаруживать себя: по характеристике Н. Петровской, «он замыкался в стилях, как в надежные футляры,—это был органический метод его самозащиты, увы, кажется, мало кем понятый» (ЛН, 785). Не случайно и то, что в боготворимом им Пушкине Брюсов отмечал способность писать в духе других характернее, чем они сами (ЛН, 815). Но не случайно и то, что в своем, скажем, переложении «Египетских ночей» Брюсов остался в конце концов на почве собственного стиля[2].

Чехов, для Брюсова с юных лет остававшийся «задачей» в этом отношении, был одновременно органически близким и недосягаемо далеким, и «разгром» Чехова в конце концов оборачивается анализом чеховской палитры, сделанным уверенной рукою собрата по перу.

Уже само начало III фрагмента «Стеклянного столпа» (первого из написанных Брюсовым) отчетливо восходит к началу чеховской повести. Ср.: «Было еще темно, но кое-где в домах уже засветились огни и в конце улицы из-за казармы стала подниматься бледная луна» (Ч., IX, 7), и: «Было рано; большая игра еще не начиналась» (ЛН, 121). Но, конечно, основной материал для сопоставления дает образное развитие сюжетных мотивов и характер центрального персонажа.

В сюжете повести «Три года» Алексей Лаптев сперва как бы определен судьбой на роль «недотепы», в отличие от своего брата, вошедшего было в дело отца (правда, «ущемленный» начавшейся некстати духовной работой, тот сходит с ума). Чувствуя и себя обделенным природой, неспособным ни к какому делу, Лаптев устраняется от отцовых начинаний, и, в ответ на упреки брата в том, что он, осуждая, «пользуется» плодами отцова дела, горько отвечает: «Но вы в своем амбаре с детства обезличили меня! Я ваш!» (Ч., IX, 81). И все же именно он остро чувствует ложь и бесчеловечность старого уклада; он резко возражает: «Ложь!» в ответ на братово мнение, будто «университетский человек» не годится в жизненном «деле»; он пытается, когда это «дело» сваливается на него, завести новые, гуманные порядки. Лаптев чужд какому бы то ни было

[1] Любопытно отметить, что бюсты Крылова и Жуковского украшали квартиру писателя с детских лет (ЛН, 725, 808).

[2] См.: В. Жирмунский, Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 142—204.

сословному снобизму, с раздражением отрицая «именитость» собственного рода: «Деда нашего помещики драли, и каждый последний чиновник бил его в морду. Отца драл дед, меня и тебя драл отец. Что нам с тобой дал этот твой именитый род? Какие нервы и какую кровь мы получили в наследство?» (Ч., IX, 80). В своем деле, перед нами история вырождения: умирает сестра Алексея; сходит с ума брат, под конец изъясняющийся «точно шедринский Иудушка»; гаснет властный старый отец... На нерешительного Лаптева в финале обрушивается 6 миллионов состояния, хотя он уверен, что дело, к которому у него не лежит душа, испортит его, сделает из него раба. И вот уже черная собака, лежащая посреди залитого лунным светом двора, так привыкшая к неволе, приковывает его взор не менее напряженно, чем взор Фауста—черный пудель... Это—символ того будущего «расчеловечения», которое грозит Лаптеву и отчасти уже проявляется в виде нарастающего равнодушия ко всему, что прежде было мило. Горечь этого знания отравляет в финальной, «солнечной» сцене чувствования «победившего» Лаптева, осознающего себя богатым, уверенным в будущем, добившемся невозможного—в том числе и любви прежде не любящей его Юлии. Он равнодушно почти взирает на то, что как-то по-новому глядит на его похорошевшую жену старый друг Ярцев: поживем—увидим...

Брюсовский Федор Ходаков—тоже «неудачник», но с еще более трагическим, конфликтным исходом. «Из замоскворецких перешедший в интеллигенцию» (ЛН, 136), одержимый мечтой о космических исследованиях, о постройке необыкновенной лаборатории по связи с другими планетами—«стеклянного столпа»,—он резок, порывист и непримирим даже более, чем Алексей Лаптев. Он ссорится с родными, уходит из дому отца; на него падает подозрение (правда, облыжное) в отравлении отца, скоропостижно скончавшегося после ссоры с сыном. В образе Федора звучат ноты не только «чеховские». Выразительна, например, реминисценция из Достоевского: юношей Федор сочинил трактат о «праве сильного», которым теперь, после смерти отца, шантажирует его родная сестра. Есть тут и сугубо «декадентская» нота: упоминание о развращенных нравах молодежи дома Ходаковых. Но в целом типаж выдержан все же в духе чеховской экономии художественных средств. В образе Федора нет острых углов и гиперболизма. Он зарисован более с «внешней» стороны, чем психологически; сложности его натуры даны «штрихом», и при этом, как у Чехова, сохраняется ощущение «диалектики души» и социальнная мотивировка характера, взятого

имплицитно. Так, в минуты гнева наш утонченный мечтатель становится «диким купцом, способным «бить по роже» «половых» и «ребят» (ЛН, 132), ср. у Чехова: «в нем это бурлит кровь купца-самодура»; журн. вар. (Ч., IX, 386). Недаром старый Ходаков говаривал: «Какие мы баре!» (ЛН, 139), что очень напоминает выпады Лаптева против соображений об «именитости» его рода. Правда, у Ходакова-младшего уже есть чувство «неприкосновенности тела», в отличие от людей тех кругов, где царят «затрещина и тычок» (ЛН, 130). Но и тут в подтексте—явственный отзвук и «Трех годов», и «Ваньки», и других рассказов Чехова на «детскую» тему, ощутимый столь же бесспорно, сколь и отголосок чеховских «Мальчиков»—в упоминании об увлечении юного Федора возможностями яда кураре.

«Выламывающийся» из купеческого быта Федор, как и чеховский Алексей, в конечном итоге, видимо, должен был оказаться перед выбором: либо, оправдавшись от подозрений в убийстве отца, превратиться в полноправного миллионера, либо, отказаться от наследства. Хотя у Брюсова ситуация куда более драматическая, нежели у Чехова, но позиция выбора, которую занимает центральный персонаж, сходна, ибо Лаптев тоже должен выбрать между деньгами и свободой.

Деньги омрачают и отношения Федора с его большой любовью, Людмилой. Однако у Брюсова молодая женщина выходит по расчету не за «выламывающегося» из своей среды молодого купца, а за пожилого богача: Федор безнадежно влюблен в замужнюю. Но ситуация не менее печальна, нежели в «Трех годах» (у Чехова Лаптев терзается тем, что Юлия вышла за него, польстившись на богатство. Социальная мотивировка характера у Брюсова сменяет романтическую «независимость» от общества, характеризующую личность в его ранней лирике).

Нужно сказать, что и социальная среда в «Стеклянном столпе» написана столь же тщательно, сколь и у Чехова, причем многое тут сходно.

У Чехова мы сталкиваемся с нравами и характерами большого купеческого дома, с самодовольным отцом-резонером (в журнальном варианте он прямо назван «самодуром»); с чудаковатыми, искалеченными патриархальной властью приказчиками; с бесправными мальчиками на побегушках; судьбы друзей и близких Лаптева тоже искалечены и нескладны. У Брюсова нравы дома Ходаковых описаны даже более «по Островскому» (что для «природного» москвича естественно). Резко подчеркнуто самодурство отца, безропотность матери, лицемерная покорность детей: выразительны портреты приживал, странниц. Обращает на себя внимание и любопытный образ Грабовского, проныры, который пытается втереться в доверие к предполагаемому будущему миллионеру: он явственно напоминает встречающийся у Чехова образ «поляка», приживающего при сильных мира сего («Барыня», «Драма на охоте»).

Но трудно и согласиться вполне со следующим мнением: «В отличие от предыдущих героев—«сверхчеловеков» Федор Ходаков обрисован в типичной обстановке, реальных, бытовых коллизиях и положениях. Он прочно связан с окружающей его средой, которой он обязан своим воспитанием, образом мыслей и поведением»[1]. Уж скорее, напротив, бунт героя против этой среды, сочетание социальной мотивировки характера с чертами «исключительности» и «избранничества» Федора определяют строй образа. Ведь перед нами—не просто сын миллионера, подозреваемый в отравлении отца. Федор репрезентирует еще и «фаустианский» тип поведения, с выходом—как это обычно для Брюсова—«силовых линий» замысла в Космос. Этот тип неизменно его привлекал; в частности, стоит упомянуть о теме «Фауст в Москве»[2], в чем-то, несомненно, предваряющей Булгакова. Отсюда—известное родство Федора с «любимцами веков» из ранней брюсовской лирики, с духоборцем Рупрехтом из «Огненного ангела», с дерзновенным Человеком из стихотворения «Хвала человеку». Вспомним: повествованию был предпослан пролог в духе Гёте, беседа Алого и Голубого духов, которые взирают на Землю, подобно лермонтовскому Демону, из космических высот, предрекая «казней ряд кровавых». Фигурально говоря, Федор—не только сын купца Ходакова; во «внутреннем» сюжете он еще и Сын Неба. Недаром в годину подавленности взор его обращается к Большой Медведице, Плеядам, Ориону (ЛН, 131).

Впрочем, эта, казалось бы, сугубо символистская черта тоже находит свою аналогию в повести Чехова. Там «космическое» начало тоже было представлено—луной, свет которой буквально с первых строк пронизывает всю печальную

---

[1] З. В. Удонова. Творческие искания Брюсова-прозаика. В. кн.: Метод, стиль, поэтика русской литературы XX в. Владимир, 1977, с. 81.

[2] См. об этом в содержательной работе: З. Е. Либинзон. Фауст в восприятии и изображении В. Брюсова. В кн.: Брюсовские чтения 1983 года.

историю Лаптева, лишь в финале уступая место яркому и беспощадному солнечному свету, свету прозрения. В этой связи любопытно, что образ луны, по точному замечанию Э. А. Полоцкой, составлял для Чехова настоящее наваждение[1]. У Брюсова же тема ночи и луны столь впечатляюще представлена, что даже стала объектом самостоятельного серьезного исследования[2]; лунная ночь здесь—источник «наваждений», лжи и опасностей. И, как у Чехова, почти все действие «Стеклянного столпа» происходит ночью. Правда, тут более «горят электричеством луны»: мы видим «электрические дыни» у подъездов, «огненные глаза автомобилей» (ЛН. 161, 163) и пр. Но это—присоединительные элементы сюжета: важно, что в обоих произведениях художественное время-пространство—«ночное» по преимуществу. А уж освещает его природная или рукотворная луна—не так важно.

При этом «обычный» пейзаж у Брюсова (т. е., не-«космический») рисуется столь же обесцвеченно-графически, сколь и в чеховской повести. Вот чеховское описание «серенькой московской погоды», которая москвичам кажется самой приятной и здоровой: «Дни, когда в окна стучит холодный дождь и рано наступают сумерки, и стены домов и церквей принимают бурый, печальный вид, и когда, выходя на улицу, не знаешь, что надеть...» (Ч, IX, 7). Читаем у Брюсова: «Был март, деревья стояли голыми, кое-где только пушились первые почки, должно быть, верб; прошлогодняя трава торчала странно-бурыми пиками; дорожки еще не были посыпаны песком» (ЛН, 192).

Кроме того, у Чехова много внимания отдано вещному образу; в частности, примечательно описание всегда сумрачного, пахнущего рогожами, побуревшего от сырости амбара, заполненного помятыми свертками и коробками, при взгляде на которые не верилось, что на таких пустяках выручают миллионы. У Брюсова в «Стеклянном столпе» «амбара» нет, видимо, единственно потому, что соответствующие страницы так и не были дописаны; можно было бы вполне ожидать тут чего-нибудь вроде известных строк:

> И запах надо всем, нежалящие когти
> Вонзающий в мечты, в желанья, в речь, во все!

---

[1] Э. А. Полоцкая. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979, с. 25—28.

[2] М. Давидович. Тема ночи в поэзии В. Я. Брюсова. Науч. зап. науч.—иссл. каф. ист. европ. культ., 2. Харьков, 1927.

> Быть может, выросший в веревках или в дегте,
> Иль вползший, как змея, в безлюдное жилье,
> Но царствующий здесь над всем житейским складом,
> Проникший все насквозь, держащий все в себе...
>
> «Мир», (I, 304)

«Бытовизм» заново художественно испытывается Брюсовым, и обычная для него «зеркальность» по отношению к используемому образцу свидетельствует о глубоком изучении реализма Чехова.

При этом у Чехова обнаруживались приемы, считавшиеся завоеванием символистов. Вопреки цитируемому выше мнению Мережковского, в «Трех годах» ощутимо и «дыхание эпох», реалистически мотивированное то как сон Ярцева, то как диалог персонажей. Повседневность тут озаряют отблески пламени древних нашествий, в мерное течение будней врывается загадочная фраза Ярцева: «Москва—это город, которому придется еще много страдать» (Ч, IX, 70—71). Повесть оказывалась пронизанной предчувствием социальных катаклизмов, и высказанное персонажем мнение о том, что люди живут накануне величайшего торжества, рождения нового поколения (Ч, IX, 75), звучит как своеобразный ключ ко всей «заурядной» истории.

И вот—«фаустианская» линия у Брюсова утрачивает «трансцендентную» перспективу, свойственную, скажем; «Огненному ангелу». Символический образ «стеклянного столпа», которому надлежит пронзить небесную высь, напоминает не «химеры» символизма, а скорее силуэт чайки или воздушную гряду вишневого сада. Более того, Брюсов переносит акцент на «рукотворность» столпа, относящегося не к миру природы, а к разряду «вавилонских башен» человечества. Но это «прободение небес» сопровождается вихрем социально-политических катаклизмов (ЛН, 114), предчувствуемых Чеховым и Брюсовым уже зримых воочию (роман писался и во второй половине 1917 г.). И хотя «философское» начало у Брюсова еще по-символистски тенденциозно конденсируется в фантастических образах Голубого и Алого духов, перед нами все же явная попытка развернуть чеховский подтекст.

Упомянем и о приеме «говорящей фамилии», не отброшенном зрелым Чеховым напрочь и подхваченном Брюсовым, видимо, в качестве приметы «классического» стиля. Ведь фамилии **Лаптев** и **Ходаков** явственно произведены от «стопы» (намек на «низкое» происхождение), а имена **Алексей** и **Федор** («властелин» и «божий дар») призваны указать на незаурядность личности. Брюсов даже активизирует этот экс-

прессивный пример: заправилы московского купечества у него носят имена **Василий, Кирилл** (т. е. царь, господин), Женские имена—реминисценция из Пушкина (томящаяся в постылом браке **Людмила** и шпионящая за ней **Фаина**).

Но в целом «загадка» Чехова, пишущего так, что текст увлекает и «невзыскательного» читателя, была трудна. «Выразительным, поэтическим, лирическим было у Чехова изображаемое, само изображение; его поэзия вырастала из прозы будней, окрашенных светом раздавленных человеческих возможностей; его поэзия никак не укладывалась в брюсовский поэтический канон, несмотря на подводные лирические струи»[1] Но все же Брюсову удалось «разобрать кладку» Чехова, как выразился о подобных ситуациях Л. Силард. И это отнюдь не было ученичеством. Характерно, что у Брюсова отчетливо обозначился роман с монументальным героем, которого Чехов так и не создал (Лаптев на роль «властителя» может лишь претендовать).

Однако без учета существования чеховской повести и ее несомненного влияния на Брюсова роман «Стеклянный столп» не может быть прочитан во всей полноте замысла.

И, видимо, вовсе не случайно то, что в 1920 году Брюсов уже назовет Чехова среди «всех других дорогих нам имен» (ЛН, 821), отбросив прочь все старые несогласия.

[1] Г. Бродская, указанная работа, с. 99.

Л. И. ЗВЕРЕВА

В. Я. БРЮСОВ И А. Н. ТОЛСТОЙ.

В. Брюсов и А. Толстой работали в литературе в бурное переломное время. Оба пережили сложную творческую эволюцию. В их эстетических исканиях было много общего, хоть каждый из них, разумеется, шел своим путем. А пути их в разное время то сходились, то расходились. Брюсов был старше А. Толстого на 10 лет. Он был уже признанным мастером русского символизма, редактором журнала «Весы», когда начинающий А. Толстой примкнул к этому литературному течению в период реакции после поражения революции 1905 года.

Как это обычно бывает, А. Толстой познакомился сначала с поэзией Брюсова и лишь потом—с самим поэтом. В автобиографии он вспоминал, что с новой поэзией—стихами К. Бальмонта, Вяч. Иванова и В. Брюсова—его познакомил дальний родственник, когда в 1902—1903 годах А. Толстой был студентом Петербургского технологического института[1]. В то время творчество самого А. Толстого, начинающего поэта, протекало в русле реалистических исканий.

Воспитанный на демократических идеалах шестидесятников и на высоких образцах литературной классики XIX века, он в своих стихах подражал Некрасову и Надсону. Важную роль в становлении мировоззрения и эстетических взглядов А. Толстого сыграли события революции 1905 года. Он сочувственно относился к рабочему движению, хотя сам в нем не участвовал. Писал стихи о революционном народе, выражал уверенность, что революция непременно победит. И тем не менее подлинного смысла революционного движения он не улавливал и ограничивался общедемократическими идеалами.

Во взглядах на революцию 1905 года А. Толстой сближался с В. Брюсовым, который радостно приветствовал «год бури, водоворота», грядущего «царства свободы», «братства, равенства» («К счастливым»), бурно реагировал на события

[1] См.: А. Н. Толстой. О себе. Полн. собр. соч., в 15-ти томах. М., 1949, т. 13, с. 557.

кровавого воскресенья 9 января (новелла «Последние мученики»), скорбно печалился о жертвах декабрьского восстания (поэма «Плач о погибшем городе»). Известно, что революцию Брюсов воспринял в романтическом ореоле, как разгул стихии, как разрушающую силу, опасную для цивилизации, но объективно необходимую.

Таким образом, стоящие на разных эстетических позициях реалист А. Толстой и символист Брюсов одинаково оценили первую русскую революцию, подойдя к ней с позиций буржуазно-либеральной интеллигенции. Далее, в период реакции после поражения революции 1905 года и творческие пути двух поэтов начинают сходиться. Оба переживают полосу разочарования и неверия. Брюсов возвращается на прежние позиции отрешенности от реальной действительности, устремляется к непознаваемому (сборник «Зеркало теней», 1912 г.). А. Толстой попадает под влияние символизма, налаживает связи с А. Белым, К. Бальмонтом, дружит с М. Волошиным, посещает салон Вяч. Иванова и созданное им общество «Академия стиха», бывает в доме Ремизовых, выступает в московском обществе «Свободная эстетика» и т. д.

Вскоре А. Толстой начинает сам писать символистские стихи. Метры «нового искусства» одобряют шаг молодого поэта. Он печатается в их журналах и издательствах «Шиповник», «Весы», «Гриф», «Аполлон». Итогом этих выступлений и явилась, как известно, его книга «Лирика», вышедшая в 1907 году. В этом же году А. Толстой становится редактором символистского журнала «Луч».

Общие творческие интересы должны были неизбежно свести А. Толстого с Брюсовым. Первая их встреча состоялась в Париже в 1908 году в столице Франции А. Толстой входит в компанию поэтов «нового искусства». Там были Н. Минский, М. Волошин, К. Бальмонт и др. Именно здесь он познакомился и с Брюсовым, который поощряет чтение А. Толстым своих стихов на встречах символистов. В письмах А. Бострому из Парижа молодой поэт с удовольствием сообщает, что поэты-символисты (среди них он называет и Брюсова) отметили у него «оригинальный талант» и «устраивают в разные журналы» его произведения[1].

Начинающий А. Толстой высоко ценил творчество Брюсова и преклонялся перед его поэтическим авторитетом. В письме М. Волошину (1908 г.) он рассказывает, как на одном из поэтических вечеров в московском литературном обществе

[1] А. Н. Толстой о литературе и искусстве. М., 1984, с. 428—429.

«Свободная эстетика: по просьбе Брюсова растерянный А. Толстой «замирая от ужаса» читал свои стихи. Брюсов взволнованно пожал ему руку и пригласил сотрудничать в «Весах»[1]. Одобрительное отношение признанного мастера к его стихам и это приглашение А. Толстой воспринял, как признание его поэтом. В письме к А. Бострому он написал: «Мои дела идут тл блестяще... что я даже удивлен немножко. Принят я в «Весы»!??! Это...диплом на поэта»; «В литературных и художественных кружках носятся со мной»[2].

Таким образом, сближение А. Толстого с Брюсовым произошло на почве символизма. Однако в рамках этого литературного течения у каждого из них были свои эстетические позиции. Известны слова А. В. Луначарского о том, что «Брюсов был основателем и одним из главных представителей русского символизма и, тем не менее, Брюсов не был типичным символистом»[3]. Уже в начале века он отходит от мистики, свойственной символистам (Ф. Сологуб, Д. Мережковский, З. Гиппиус), его поэзия делает шаг к сближению с жизнью, из нее начинает уходить абстрактная символика, появляется социальная проблематика, прославление труда («Рабочий», «Век за веком» и др.).

У А. Толстого отношение к символизму тоже было своеобразным. Даже в самый разгар увлечения поэтикой этого литературного течения его влекло к реалистическим, полнокровным и живым образам. Будучи символистом, он пишет реалистические рассказы и пьесы, пародирует символистские стилизации («Яшмовая тетрадь», «Соревнователь», «Молодой писатель», «Спасательный круг эстетизму»[4] и др.).

Таким образом, Брюсов и А. Толстой как бы выламывались из символизма. Правда, крен А. Толстого к реализму и проблемам человеческого бытия не шел дальше демократических убеждений (статьи «Об идеальном зрителе», «На площади у собора»). Брюсов ближе, чем А. Толстой, подошел в этот период к признанию революционных идеалов. Особенно во время первой русской революции («Последние мученики», «Агасфер в 1905 году», «Плач о погибшем городе» и др.).

Важным и полезным для А. Толстого было его сотрудничество с Брюсовым в журнале «Русская мысль» в 1910—

[1] А. Н. Толстой о литературе и искусстве. Указ. изд., с. 432.
[2] Там же, с. 432—433.
[3] А. В. Луначарский. Сочинения. М., 1964, т. 1, с. 455.
[4] Архив ИМЛИ, инв. № 128/92, 139 с.

1912 годах, повлекшее за собой оживленную переписку[1]. Это сотрудничество А. Толстой высоко ценил: «Я очень рад Вашему приглашению в «Русскую мысль», «В «Русской мысли» мне приятно работать под Вашим редакторством»[2],—писал А. Толстой в сентябре 1910 года.

Брюсов внимательно следил за творчеством молодого А. Толстого, который в эти годы переходит к реалистической прозе, и в письмах давал оценку его произведениям то хвалебную, то критическую. Благодарный А. Толстой отвечал ему: «я очень обрадован, вчера получив Ваше письмо, оно и удивило меня и взволновало. Конечно, я не судья своим произведениям, но мне казалось, они слишком еще элементарные, чтобы заслужить такой отзыв»[3].

Брюсов в письме к П. Струве называет А. Толстого «несомненным талантом», «реалистом», «восходящей звездой»[4]. В обзоре «Новые сборники стихов», напечатанном в №2 «Русской мысли» за 1911 год, он дал высокую оценку сборнику А. Толстого «За синими реками». Как особое очарование в стихах молодого автора Брюсов отметил склад его речи и «проникновение в стихию русского духа». Ему нравится в «фольклорных» опытах А. Толстого то, что он не прибегает к «подделке» под народную песню, а «пересоздает» ее. На фоне «искусственной», как он выразился, поэзии тех лет, ориентированной на народное творчество, произведения А. Толстого выгодно выделяются самобытностью, «совершенно своим» складом речи и формой стиха. «Все предыдущие попытки в этом роде—Вяч. Иванова, К. Бальмонта, С. Городецкого—значительно побледнели после появления книги гр. Толстого»,—заключает Брюсов. (VI, 366).

В рецензии Брюсова поучительными для начинающего А. Толстого были и критические замечания опытного мастера, который отметил в стихах молодого поэта «некоторую расплывчатость изложения и некоторую склонность к дешевым эффектам» VI, 366). Однако критика Брюсовым сборника «За синими реками» была в полной мере доброжелательной. Недостатки стихов А. Толстого он относит «на счет неопытности дебютанта и выражает опасение, сможет ли А. Толстой не только удержаться на достигнутой высоте, но и пойти дальше к новым достижениям.

Более критичным было отношение Брюсова к первым прозаическим опытам А. Толстого. Его рассказ «Родные места», присланный в «Русскую мысль», разочаровал Брюсова. Он увидел в нем лишь внешнюю интригу, анекдотичность сюжета, обыкновенный бытовизм. В письме к Струве он прямо сказал, что это произведение А. Толстого оказалось ниже его ожиданий[1]. Можно предположить, что на этом этапе Брюсов не очень одобрял движение А. Толстого от символизма к реализму. Может быть, поэтому он оставил без внимания в рассказе «Родные места» его критическую сторону: боль автора о гибели красоты, чистоты человеческих отношений, попрании гордости и человеческого достоинства.

Для А. Толстого, как позднее он сам признавал, весьма плодотворной оказалась учеба у такого мастера стиха, как Брюсов и другие представители «нового» искусства. Они дали ему «навыки формы» (выражение А. Толстого), от них он, по словам Ю. Оклянского, «воспринимал глубокое ощущение специфического в искусстве... несомненную роль эстетического критерия в любых оценках образного отражения действительности литературой»[2].

В конце 1912 г. Брюсов ушел из «Русской мысли», и его переписка с А. Толстым прервалась. Однако судьба снова свела их во время войны 1914 года. И Брюсов и А. Толстой становятся военными корреспондентами «Русских ведомостей». В августе 1914 г. А. Толстой писал А. Бострому: «Милый папочка, я сейчас вновь вернулся в Москву и сижу здесь, жду когда пустят в действующую армию. Немирович-Данченко, Брюсов, Куприн и я сидим и ждем»[3].

В отношении к войне 1914 года у А. Толстого и Брюсова было много общего. Оба вначале стояли на оборонческих позициях, надеялись, что война разрешит социальные противоречия («День битвы» и «Геката»[4] у А. Толстого; «Последняя война», «Орел двуглавый» у Брюсова).

Со временем оба писателя меняют свое отношение к им-

---

[1] См.: А. Толстой. Письма к Брюсову. Публикация В. М. Сивоволова. Вопросы русской литературы—Республ. межвед. сборник. Львов. 1981. Вып. I(37)., с. 134—140. А также А. И. Хайлов. А. Н. Толстой и В. Я. Брюсов. К истории литературных отношений.—Сб. А. Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985. с. 204—210.

[2] А. Толстой. Письма к Брюсову. Указ. изд., с. 137.

[3] Там же.

[4] Лит. архив. М.—Л., 1960, т. 5, с. 238.

[1] Лит архив. М.—Л. 1960, т. 5. с. 286.

[2] Ю. Оклянский. Художник и отчизна. О литературно-эстетических взглядах А. Н. Толстого—В сб.: А. Н. Толстой о литературе и искусстве. М., 1984. с. 10.

[3] А. Толстой о литературе и искусстве. Указ. изд., с. 436.

[4] Архив ИМЛИ, инв. № 117/81. 41 с.

периалистической войне. А. Толстой сосредоточивает внимание на окопных буднях, тяготах войны, на героизме народа (очерки «По Волыни», «По Галиции»). Брюсов идет дальше: не только отрицает войну, но и выражает надежду на то, что она вызовет революционное потрясение и ускорит падение старого мира («После битвы», «Тринадцатый месяц», «В окопе», «За что?», «Так, во тьме ночной, мне некий дух предрек»). Более того, Брюсов активно сотрудничает с М. Горьким в журнале «Летопись», в издательстве «Парус», участвует в создании сборников по литературам народов России. Эта работа Горького и Брюсова помогала рассеять шовинистический угар.

Таким образом, между Брюсовым и А. Толстым были и деловые, и творческие контакты, выразившиеся во взаимных оценках эстетических достоинств произведений друг друга. Выше уже было сказано, что Брюсов высоко оценил ранние стихи А. Толстого и критически отнесся к его первым пробам в прозаических жанрах. А. Толстой восхищался совершенством формы брюсовских стихотворений, но не принимал его рационализма.

Будучи человеком непосредственным и эмоциональным, А. Толстой не признавал, как он выразился в письме к Волошину, холодного бесстрастия «поэзии подбрюсовского толка»[1]. Не вступая в открытый спор с Брюсовым и М. Волошиным, он в статье «О Волошине» все же не приемлет их рассудочности, обыкновения «чувствовать через волю» «и волей создавать себе кумира». С одной стороны, А. Толстой признает у своих собратьев по перу совершенство формы, а с другой — подчеркивает, что картины в их стихах развертываются «точно, изысканно, холодно. Нет милых неправильностей, нарочитых ошибок... милых, ибо в них прелесть неожиданности. Настроение или одно, или меняется сообразно смыслу математически точно»[2].

Брюсов и А. Толстой по-разному решали творческие задачи и в области драматургии. В 1912—1917 годах А. Толстой продолжал реалистические поиски в этом роде творчества. Его пьесы «Насильники», «Выстрел», «Горький цвет», «Ракета», «Касатка» свидетельствовали о значительных достижениях драматурга в жанре бытовой комедии и социальной драмы. Творческие искания Брюсова проходили совсем в иной сфере — в философской фантастике. Однако А. Толстой с пониманием отнесся к творческим поискам старшего коллеги. В письме к Брюсову 22 октября 1910 года он одобрительно говорит о его трагедии «Земля». Более того — в использовании философской фантастики в сочетании с мейерхольдовскими поисками фантастики движения он усматривал возможные пути обновления театра: «Мне сдается, что это начало нового театра, который завершится преувеличением и богатством уже не положения, а ума; такой пантомимой ума и представляется мне Ваша пьеса в грядущем»[1].

Пути двух писателей в революцию оказались разными. Февральскую революцию 1917 года и Брюсов, и А. Толстой встретили восторженно. В стихотворении «Освобожденная Россия» Брюсов приветствовал избавление народа от гнета царизма и прославлял русских революционеров. А. Толстой выступал на собраниях писателей, славил буржуазно-демократическую революцию, возлагая при этом надежды на «великий вселенский мир»[2], на «абсолютную мировую свободу»[3].

Не одинаковым оказалось у них отношение к Октябрьской революции. Груз былых ошибок и сословных предрассудков, политическая ограниченность, отдаленность от революционного народа помешали А. Толстому правильно оценить Октябрь. На некоторое время пути А. Толстого и Брюсова расходятся. Брюсов, как известно, приветствует Октябрьскую революцию, вступает в ряды Коммунистической партии, принимает участие в культурном строительстве, в государственной деятельности, становится одним из начинателей поэтической ленинианы, много и плодотворно работает как поэт-переводчик.

А. Толстой тоже приходит к принятию Октября, но более сложным путем: через хождение по мукам эмиграции, преодоление ошибок, через медленное вживание в советскую действительность.

В советское время А. Толстой сохранил уважительное отношение к Брюсову, всегда высоко отзывался о его творчестве, говорил о значительном вкладе поэта в советскую литературу. В статье «В стенах Ленинградского института литературы»

---

[1] И. Т. Куприянов. К истории взаимоотношений А. Н. Толстого и Максимилиана Волошина. Радянське літературознавство. 1974, № 7(163). с. 69.

[2] А. Толстой. О Волошине.—В сб.: А. Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985, с. 217—218.

[1] А. Толстой. Письма к Брюсову. Указ. с. 139.

[2] А. Толстой. Первого марта.—Полн. собр. соч.: В 15-ти томах. М., 1949, т. 13. с. 7.

[3] А. Толстой. Письмо А. Бострому, сент. 1917.—В сб.: А. Толстой о литературе и искусстве. с. 437.

(1938 г.) он выразил сожаление, что в экспозиции музея Пушкинского Дома отсутствуют материалы о целом ряде русских классиков. В их числе А. Толстой назвал и имя В. Я. Брюсова[1].

В итоге можно отметить, что вышедшие из символизма Брюсов и А. Толстой стали выдающимся писателями и внесли большой вклад в советскую литературу.

---

[1] А. Толстой. В стенах Ленинградского института литературы—В сб.: А. Толстой о литературе и искусстве. М., 1984, с. 177.

III. В. Я. БРЮСОВ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Б. А. ГИЛЕНСОН

БРЮСОВ И ЭДГАР ПО

Характеризуя интерес, который проявлял Брюсов, переводчик и критик, к западно-европейским литературам, отметим, что первое место, безусловно, занимала франкоязычная поэзия, прежде всего, Верлен и Верхарн; далее немецкая (Шиллер, Гете, Гейне), английская (Шекспир, Байрон, Шелли, Мур, Уайльд), из древних—римская литература. Что касается американской литературы, то она явно в меньшей мере привлекала его внимание; в этом, видимо, сказалось то, что в начале века она все же не была столь популярна в России как литературы западноевропейские. Правда, Брюсов выказывал интерес к Уитмену, хотя не занимался его переводами, ибо верлибр не был его стихией; нам уже приходилось затронуть эту тему в докладе на Брюсовских чтениях 1980 года[1]. Лонгфелло, поэт, традиционный, во многом ориентированный на европейские образцы, переводами которого с середины прошлого века занимались многие русские поэты (а Бунин создал настоящий шедевр своим переводом «Гайаваты»),—оставил Брюсова равнодушным[2].

Иное дело Эдгар По, прозаик, эссеист и поэт, яркий, оригинальный, наделенный самобытным, мощным талантом, человек трудной, трагической судьбы: он был любимцем Брюсова всю его жизнь, который его переводил, изучал, завершив свой труд изданием в последний год своей жизни тома переводов поэзии По. Наверно, не будет преувеличением сказать, что работа над Эдгаром По, так же как работа над Верленом, Верхарном, Вергилием сыграла очевидную, заметную роль в формировании эстетики и поэтики Брюсова. Однако тема «Брюсов и Эдгар По», достаточно закономерная и важная, не получила до сих пор специального освещения в брюсоведении, хотя исследователи касались отдельных ее граней, в связи с характеристикой деятельности Брюсова, переводчика и критика.

---

[1] См.: Б. Гиленсон. Брюсов и Уитмен.—Брюсовские чтения 1980 года.
[2] См. комментарии в кн.: Г. Л. Лонгфелло. Стихотворения. Эванжелина. Песнь о Гайавате. У. Уитмен. Стихотворения. Поэмы. Публистика. М., 1986.

С Эдгаром По[1] случилось, что и с некоторыми другими его соотечественниками литераторами, например, с Купером и Уолтом Уитменом: их оценили и признали за границей, в сущности, раньше, чем у себя на родине. В Америке он воспринимался на первых порах как поэт, странный фантазер, личность загадочная, бросающая вызов буржуазной благопристойности, привлекавшая, прежде всего, внимание сенсационными эпизодами своей биографии[2] Мировая известность По началась еще при его жизни: в 1845 г. во Франции были переведены его новеллы «Золотой жук» и «Украденное письмо»; несколько позднее, произошло «открытие» Эдгара По, сделанное Шарлем Бодлером, который написал статью «Эдгар По, его жизнь и произведения» (1856), а затем перевел три тома его произведений. Бодлер одним из первых опроверг расхожую легенду об Э. По как о «пьяном поэте», он акцентировал в нем редкую проницательность и серьезность, «ненасытную любовь к Прекрасному»[3]. Вслед за Бодлером к Эдгару По обратились французские символисты, начиная с Малларме и до Верлена и Аполлинера[4]. Они преводили По, писали о нем, ставили его в ряд своих прямых предтеч, как «исходный образец» (если использовать формулу Жана Пьера Жува)[5]. Безусловно, что увлечение Брюсовым французскими символистами давало импульс его заинтересованности в Эдгаре По, который воспринимался на исходе века как предвестник символизма и его эстетики, а его хрестоматийно-классическое стихотворение «Ворон», уже звучавшее на многих языках мира, оставалось эталоном виртуозной техники, музыкальности, удивительной гармонии и целесообразной «сделанности» всех своих элементов.

Но конечно же, Брюсов опирался и на русскую традицию освоения наследия Эдгара По, который стал у нас известен с конца 1840—х годов[6]. Уже в 1847 году появился первый перевод его новеллы «Золотой жук», а в 1852 г. был напечатан первый критический очерк о нем А. Григорьева, навеянный статьями Ш. Бодлера. Это было время как бы второй волны, после Ирвинга и Купера, интереса к американской литературе. С тех пор не проходило, наверно, года, чтобы не появился перевод из Эдгара По, в журналах или в отдельных сборниках[1]. В 1895 году уже вышло его первое русское собрание сочинений, в 1896 году—второе. Если на первых порах По особенно «везло» как прозаику, новеллисту,—к чему мы еще вернемся,—то начиная с 80-х—90-х годов нарастает волна его поэтических переводов и здесь решающий вклад внесли русские поэты символисты.

Так, к исходу века стихотворение «Ворон» бытовало уже в нескольких переводах, в том числе С. Андриевского, Л. Пальмина, Л. Оболенского, Д. Мережковского, К. Бальмонта и других. Существовали разные русские стихотворные версии и других широко известных стихотворений Эдгара По: «Аннабель Ли», «Эльдорадо», «К Елене» и др. В 1890-ых гг. горячим энтузиастом Эдгара По сделался К. Д. Бальмонт: в 1901 году вышло его пятитомное собрание сочинений, полностью им переведенное; в 1911 году оно было возобновлено. Впоследствии Брюсов, который по-своему соревновался с Бальмонтом, подверг суровому разбору его переводы, о чем мы скажем позднее. Много писала в начале века об Эдгаре По и русская критика.

Справедливо отозвался о творчестве американского писателя М. Горький в письме к А. Л. Волынскому от 1897 года: «Поэт был человек, плененный тайнами жизни, он внушал ужас своей любовью к ним, был рабом смутных волнений своего духа, но рабство это было выше, чище, ценнее всякого свободного исследования этих тайн, ибо «свободное исследование» всегда поражало меня своей грубостью и самодовольством... Все, что сказано и что мог сказать этот гениально-болезненный человек, рисует его как существо, охваченное святой страстью понять душу свою, достичь до глубины ее»[2].

На переломе веков в России, да и не только в России в По видели художника, обращенного к актуальным литературным проблемам. Объясняя его популярность, А. Блок инте-

---

[1] Среди советских работ последнего времени, дающих серьезную оценку его наследия, выделяется прежде всего монография: Ю. В. Ковалев. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Л., 1984.

[2] Во многом новый свет на истинные обстоятельства его жизни проливает книга Г. Аллена «Эдгар По» (М., 1984)

[3] Цит. по пред. Г. Злобина в кн.: Э. По Избранные стихи. Проза. Эссе. М., 1984.

[4] См.: Д. Д. Обломиевский. Французский символизм.

[5] См.: Писатели Франции о литературе. М., 1978, с. 276.

[6] Подробно см.: А. Н. Николюкин. Литературные связи России и США. М., 1981 (гл. У1. Эдгар Аллан По в России). Богатый свежим фактическим материалом очерк доведен до конца XIX в. и не охватывает деятельности Бальмонта и Брюсова.

[1] См.: Е. К. Нестерова. Русские переводы стихотворения Э. А. По «Ворон» (Тетради переводчика, М., 1976, вып. 13); Л. Н. Болтовская. К вопросу об изучении творчества Эдгара По.— Вопросы русской советской и зарубежной литературы. Хабаровск, 1973, т. 11, с. 99—122.

[2] Цит. по кн.: А. Н. Николюкин. Литературные связи России и США. С. 334—335.

ресно размышлял о том, что его творчество имело отношение к «нескольким широким руслам литературы XIX века»; в этой связи он называл имена Жюля Верна, Обри Бердслея, английского художника, Достоевского и Уэллса. И добавлял: «Произведения По созданы как будто в наше время...»[1]

В сущности, к сходным идеям приходил и Брюсов, когда в предисловии к «Полному собранию стихотворений и поэм» Эдгара По объяснял свое намерение приняться за их перевод. Он характеризовал По, как «одно из замечательнейших явлений в мировой поэзии», давшего классические образцы словесного искусства». В то же время его творчество—«источник весьма многих течений в новейшей литературе». «Круг идей, вложенных в поэмы Эдгара По,—продолжал Брюсов,—и многие его технические приемы были позднее разработаны и использованы поэтами конца XIX века, английскими, французскими, немецкими, русскими и др., и правильно оценивать их произведения невозможно без правильного знакомства с одним из основных их первоисточников»[2].

По словам Брюсова из того же предисловия, творчество Эдгара По он «изучал с большим вниманием, с своей ранней юности, т. е. в течение 25—30 лет»[3]. Обратим внимание на то, что им сказано не только о переводах, но об изучении; и действительно, научный аппарат, использованный им в данном издании, убеждает, что Брюсов находился на уровне современной науки об Эдгаре По, был начитан в критико-биографических трудах, опубликованных в США, проанализировал главные издания его поэтических сочинений.

Рабочие тетради, которые вел Брюсов в 1890-е годы, содержат первые наброски переводов по преимуществу из зарубежных поэтов символистов и предсимволистов, среди которых оказывается и Эдгар По. Однако он не спешил с их публикациями. Впервые как переводчик По Брюсов выступил лишь в 1905 году, когда в журнале «Вопросы жизни» (№1) появился шедевр По—его «Ворон». В дальнейшем Брюсов еще четырежды публиковал свой перевод на протяжении двух

---

[1] А. Блок. Собр. соч. т. 5. М., 1962, с. 617.

[2] В. Брюсов. Предисловие переводчика.—В кн.: Эдгар По. Стихи. М.—Л., 1924, с. 7. Это предисловие было включенов антологию: Взгляд в историю—взгляд в будущее. М., 1987, с. 366—367. В своих комментариях А. Н. Николюкин обращает внимание на допущенную Брюсовым неточность: юношеская поэма Э. По «Аль-Ааараф», которую он считает неизвестной русскому читателю, была переведена в 1901 г. К. Бальмонтом.

[3] Цит. по кн.: Взгляд в историю—взгляд в будущее. М., 1987, с. 367.

десятилетий, всякий раз внося в него коррективы. В следующем 1906 году появился его перевод стихотворения «Леолени» («Слово», №2), затем «Эльдорадо» («Правда живая», 1907, №1). Он включал свои переводы в некоторые антологии, а в 1914 году дебютировал очерком об Эдгаре По в известной «Истории западной литературы» (том III), вышедшей под редакцией Ф. Батюшкова; это был один из лучших дореволюционных коллективных трудов по данной проблеме. Свой очерк Брюсов в дальнейшем использовал в издании По 1924 года.

В 1914 году в журнале «Русская мысль» (№7) публикуется сразу цикл из четырех переводов Эдгара По, среди которых было стихотворение «Звон» («Бубенцов вам слышен звон»). Именно об этом стихотворении По Брюсов заметил как-то: «...Есть стихи, в которых первенствующую роль играют не образы, а например звуки слов (« The Bells» Эдгара По)...»[1]. Он также подвергся последующей редактуре и стал одной из заметных удач Брюсова, переводчика По. В издании 1924 года Брюсову удалось передать звукопись По, его музыкальность, заключенную в стихотворении философскую мысль: ведь четыре его части, разные виды колокольного звона как бы соответствуют четырем периодам человеческой жизни.

Вот его начало:

Внемлешь санок тонким звонам,
Звонам серебра?
Что за мир веселий предвещает их игра!
Внемлен звонам, звонам, звонам
В льдистом воздухе ночном.
Под звездистым небосклоном
В свете тысяч искр, зажженном
Кристаллическим огнем,—
С ритмом верным, верным, верным
Словно строфы саг размерным.
С перезвякиванием мягким, с сонным отзывом времен,
Звон, звон, звон, звон, звон, звон
Звон, звон, звон,
Бубенцов скользящих санок многозвучный перезвон!

Перевод этот точнее передает структуру стихотворения Эдгара По, присущие По лексические повторы, чем перевод Бальмонта под названием «Колокольчики и колокола», в котором много просто отсебятины, но который, тем не менее, включен в последние издания стихов По (сб. «Поэзия США», 1981; «Эдгар По», 1984; серия «Библиотека литературы

---

[1] Цит. по кн.: Русские писатели о переводе. Л., 1960, с. 536.

США»). Возможно, здесь сыграло роль то обстоятельство, что этот перевод Бальмонта в 1913 г. положил на музыку С. Рахманинов.

В 1915 году появился еще один брюсовский вариант «Ворона», год спустя «Духи смерти», в 1918 году—«Страна фей». Газета «Биржевые ведомости» (1915, от 19 ноября) сообщала о чтении Брюсовым на одном из вечеров своих переводов из По, которые кстати не укрылись от внимания критики. Николай Гумилев в статье «Заметки о русской поэзии» («Аполлон», 1911, №8) высказал предположение о возможном влиянии Данте и Эдгара По на поэму Брюсова «Подземное жилище».

Основная же масса стихотворных переводов По, около полусотни стихотворений, а также две поэмы «Тамерлан» и «Аль-Аараф» были выполнены Брюсовым, видимо, в начале 1920-х годов для издания 1924 года.

Таким образом, Брюсов трудился над По долгие годы, он вживался в поэта, «вынашивал» свои переводы,—и это было ему свойственно. В рецензии «Верхарн на прокрустовом ложе» (1923), разбирая переводы из бельгийского поэта, выполненные Георгием Шенгели, Брюсов справедливо упрекает его, в частности, за то, что он, решив перевести все стихи Верхарна, стал делать это ремесленно, одним махом, выполнив свою задачу в два-три года, в то время как это—«работа для очень талантливого поэта на десятки лет»[1].

Брюсов с такой тщательностью работал над По, понимая, сколь важно донести всю высокую технику этого поэта, который был ему внутренне близок многими гранями своего таланта. В письме к С. А. Венгерову от 17 декабря 1904 года, касаясь проблемы перевода Данте, он заметил: ... «Если я могу признать сам какие-либо достоинства за своим стихом, то прежде всего, сжатость и силу (предоставляя нежность и певучесть—Бальмонту...)[2]. И ему всего более удались переводы тех стихов По, в которых ощутимы лаконизм, внутренняя энергия. Вспомним, что в своей теоретической работе «Принципы поэзии» Эдгар По выступал против дидактики, настаивая на том, чтобы поэтический эффект достигался суровостью, а не живописностью языка, простотой, точностью, сжатостью. Поэту надлежит оставаться холодным, спокойным, бесстрастным, подчиняя стихи чувству прекрасного,

[1] Русские писатели о переводе. Л., 1960, с. 545.

[2] Там же, с. 555.

которое достигается с помощью ритма. Все это во многом близко к эстетическим установкам Брюсова. Надо думать, русскому поэту был созвучен рациональный пафос поэзии По. Менее близки Брюсову были те стихи По, в которых проявлялась присущая ему сентиментально-меланхолическая, печальная интонация: эти брюсовские переводы менее удачны.

Безусловно, что решение перевести всю поэзию По возникло у Брюсова благодаря тому, что с 1919 года Горький стал осуществлять свой знаменитый замысел «Всемирной литературы» с целью дать новому пролетарскому читателю лучшие литературные образцы всех времен и народов. В проспекте англо-американского раздела,—а им руководил Корней Чуковский, тот самый, который настойчиво трудился как пропагандист и переводчик Уолта Уитмена,—числился и том Эдгара По. И если в конце жизни Чуковский мог подвести итог своим уитменоведческим трудам в книге, названной «Мой Уитмен», то думается, что и Брюсов (чьи пушкиноведческие труды были собраны в посмертном сборнике «Мой Пушкин» 1929), создавал «своего По, он также мог бы назвать цитируемый сборник: «Мой По».

Подобно тому, как Чуковский, работая над Уитменом, вступал в полемику с переводческой практикой Бальмонта, точно так же Брюсов трудился, памятуя о том, что «до сих пор в русской литературе не только не существовало удовлетворительного перевода поэм Эдгара По, но напечатанные переводы—за исключением не более как двух-трех—дают совершенно превратное представление о его поэзии, что особенно должно сказать о переводах К. Бальмонта»[1].

Надо помнить, что критическое восприятие Брюсовым переводов К. Бальмонта сложилось уже в начале 900-х гг. (и здесь он солидаризировался с К. Чуковским). В это время его общая оценка бальмонтовской поэзии оставалась еще достаточно высокой; ее пересмотр относится к более позднему времени[2].

Еще в известной статье «Фиалки в тигеле» (1905) он писал: «К. Бальмонт почти исключительно занят передачей размера[3] подлинника и совсем, например, пренебрегает сти-

[1] По Эдгар. Полное собр. поэм и стихотворений. М.—Л. 1924, с. 7. В дальнейшем в скобках указаны страницы этого издания.

[2] См., например, его статью «Что же такое Бальмонт?» (1921) (VI, 482—492).

[3] Подчеркнуто Брюсовым.

лем автора, переводя и Шелли, и Эдгара По, и Бодлера одним и тем же, в сущности, бальмонтовским языком» (VI, 106).

В комментариях к изданию По 1924 г. он приводит убедительные образцы крайне небрежной работы Бальмонта над переводами По, что приводило к утрате звуковой игры стиха, особенностей стихосложения, к нарушению поэтического синтаксиса, а местами и размера, к переводу отдельных слов, вне смыслового контекта и т. д.

В уже цитированном «Предисловии переводчика», Брюсов сетуя на низкое качество многих поэтических переводов По, на то, что многие его поэтические произведения вообще до сих пор не известны русскому читателю, высказывает существенную для теории перевода мысль о том, что «подлинное влияние на литературу оказывают иностранные писатели только в переводах» (с. 7). «Поэтому—продолжал Брюсов,—можно утверждать, что до сих пор значение Эдгара По для нашей литературы было ничтожно, как в смысле непосредственного влияния его высокого мастерства в технике словесного искусства, так и для правильного понимания задач поэзии, что требует знакомства со всеми высшими достижениями в этой области» (с. 8). Все это стимулировало решение Брюсова перевести всего По-поэта.

В том же предисловии Брюсов высказывает другую крайне существенную мысль, когда оспаривает широко распространенное ложное представление об Эдгаре По—мистике и называет его «неисправимым реалистом». В примечаниях А. А. Ильинского к переводам Брюсова, включенным в его «Избранные сочинения в двух томах» (М., 1955), содержится во многом неверная характеристика По как писателя с «ущербным мировоззрением», «тяготевшим к иррациональному», к «любованию ужасами и страданиями». Далее сказано, что Брюсов совершенно необоснованно пытался представить его «по существу «неисправимым реалистом». Этот тезис комментатора—несправедлив. Слова Брюсова не следует понимать буквально. Вслед за этим Брюсов говорит, что По увлекался данными науки и положительными знаниями, что он глубоко проникал в человеческую психологию, в чем был предшественником Достоевского (с. 8), что в его поэмах найдутся «настоящие откровения о глубинах нашей психики, частью предварившие выводы экспериментальной психологии нашего времени» (с. 8).

Эта мысль Брюсова, в сущности, развивает тонкое наблюдение Достоевского, большого поклонника американского писателя, который еще в 1861 году в коротком предисловии

«Три рассказа Эдгара По» отметил, что в «способности воображения» у Эдгара По «есть такая особенность, какой мы не встречали ни у кого: это сила подробностей»...» Поясняя это, он добавляет: «В Поэ, если есть фантастичность, то какая-то материальная, если бы только можно было так выразиться. Видно, что вполне американец, даже в самых фантастических своих произведениях»[1].

Не случайно, наверно, что и «Сонет к науке» Эдгара По был особенно удачно переведен Брюсовым и воспроизводится во всех последующих изданиях американского писателя. Очевидно, что и к переводу стихов Эдгара По Брюсов подходил, исходя из верного представления о сущности его творчества.

В задачу статьи не входит подробный текстовой анализ переводов Брюсова,—это, пожалуй, особая, специальная тема. Мы ограничимся лишь некоторыми общими замечаниями. Среди его переводов имеются очень удачные, лучшие для своего времени: это «Ворон», «Звон», «Юлялюм», «Сонет к науке», «К Елене», «Сон во сне», «Червь-победитель» и некоторые другие. Долгое время брюсовский «Ворон» не был, на наш взгляд, никем превзойден: ему удалось довольно точно передать то, что составляет суть идейно-композиционной структуры произведения: и аллитерацию, и внутренние рифмы, и повторение целых речевых кусков, и ключевые слова-символы; донесена до читателя и таинственно-меланхолическая атмосфера «Ворона». Эти переводы вошли в классический фонд брюсовских работ в данном жанре. Некоторые же переводы,—это относится к двум поэмам, нельзя признать сегодня удачными, они несколько холодноваты, громоздки.

С момента выхода сборника 1924 года прошло более шести десятилетий: переводам Брюсова с той поры пришлось выдержать очень серьезную конкуренцию, «напор» нескольких новых поколений переводчиков, которые энергично трудились

---

[1] Цит. по кн.: Взгляд в историю—взгляд в будущее. М., 1987, с. 187. В чем-то сходные мысли высказывает и известный русский публицист и общественный деятель Н. В. Шелгунов в статье «Эдгар По как психолог» (1874), где он отклоняет бытовавшее представление об американском писателе как о «мечтателе; мистике, утописте, сумасшедшем». Шелгунов видит в По «американца», писателя рационального и остро психологичного, который «не любит искусственных положений», но «постоянно держится положительной житейской обстановки, несмотря на самые мощные порывы его воображения» (Там же, с. 249). Иным виделся По Бальмонту, который рассматривал его сквозь призму своей символистской эстетики: он писал о «безумном Эдгаре», «сладчайшем звуке лютни и самом страстном рыдании скрипки», «горниле самопознания», «любимом и одиноком старшем брате» и т. д. (Там же, с. 329)

над стихами Эдгара По: это М. Донской, М. Зенкевич, Ю. Корнеев, Т. Гнедич, В. Рогов, Г. Кружков, Н. Чуковский, В. Топоров, А. Сергеев и некоторые другие. Происходит неумолимый процесс: переводы устаревают, особенно поэтические. Тем не менее, и в последних изданиях Эдгара По (1981, 1984 гг.) сохранились некоторые поэтические переводы Валерия Брюсова.

М. Л. Гаспаров, автор предисловия и составитель сборника избранных переводов Брюсова, называет полный перевод стихов Эдгара По «неплодотворной неудачей». На наш взгляд, это излишне суровый вывод, хотя Гаспаров и признает, что отдельные стихотворения «удались Брюсову замечательно»[1]. Важно учитывать в полном объеме весь характер проделанного Брюсовым труда: ведь, он выступил не только как переводчик, но и как автор предисловия, емкого биографического очерка. Он снабдил этот том основательным критико-библиографическим комментарием, в котором, в частности, убедительно проанализировал имевшиеся неудачные переводы стихов По, в частности, бальмонтовские, а также некоторые другие В. Федорова, С. Андреевского и др., охарактеризовал использованные им издания Эдгара По, прокомментировал текст своих переводов. Таким образом, была проделана тщательная филологическая работа во всем ее объеме, и в этом плане Брюсов преподал нам убедительный урок.

Напоминаю об этом потому, что работа с издательствами, рецензирование рукописей убеждает в том, что у нас както пал престиж филологического труда. Когда выходят антологии, то обычно маститые литературоведы берут на себя работу по написанию предисловий или по составлению как выгодную; комментирование же как правило, работа «черная», отдается на откуп кому-то другому. Не редко бывает так: переводит один, комментирует другой. Склонность части наших критиков к эссеистике, к художественности стиля, к концептуальности, к самовыражению нередко идет в ущерб исследованию, к отрыву от текста произведения. Анализ заменяется рассуждениями по поводу произведения, «вокруг» произведения.

Брюсов не только переводил любимых им поэтов, но писал о них, комментировал их, специально исследовал ту эпоху, в которую они жили, иногда в связи с конкретной переводческой практикой ставил какие-то общие вопросы теории перевода: так было во время работы над Верленом, Данте, поздними римскими поэтами, Верхарном (статья «Данте современной жизни»), наконец, Эдгаром По. В сущности, тем же путем шли и другие советские критики и переводчики: К. Чуковский, когда работал над Уолтом Уитменом, И. Кашкин—над Хемингуэем, С. Апт—над Томасом Манном, П. Антокольский—над французскими лириками (статьи о Гюго, Бодлере, Рембо и др.).

Брюсов-переводчик и интерпретатор Эдгара По являет нам пример той высокой филологической культуры, эрудиции и трудолюбия, которые столь необходимы нашим литераторам. Сам же его сборник Эдгара По в серии «Всемирная литература» 1924 года остался как факт нашей художественной культуры, как важная страница в освоении наследия великого американского писателя в нашей стране[1].

---

[1] В. Брюсов. Торжественный привет. М., 1977, с. 14.

---

[1] Знаменательно, что в двуязычной антологии «Американская поэзия в русских переводах XIX—XX века». М., «Радуга», 1983 (Сост. пред. и комм. С. Джимбинова) включено пять стихотворений Э. По. В. Брюсов представлен переводами четырех стихотворений, вошедших, правда, не в основной текст, а в приложение: это «Юлалюм», «Звон», «Эль-Дорадо», «Аннабель Ли». Три последних стихотворения вошли в основной текст в переводах Бальмонта; составитель выделил присущую им музыкальность.

Е. В. КАРАБЕГОВА

БАЛЛАДА ШИЛЛЕРА «ИВИКОВЫ ЖУРАВЛИ» В ПЕРЕВОДЕ В. Я. БРЮСОВА

К творчеству Шиллера Брюсов обращался в разные периоды своей жизни—в юности, когда он был еще гимназистом, и позднее, в годы творческой зрелости.

В 1911—13 годах Брюсов работает над переводом баллады Шиллера «Ивиковы журавли».

В журнале «Весы» в №5 за 1905 год Брюсов печатает статью «К юбилею Шиллера». В ней он рассматривает разные аспекты творчества немецкого поэта, которые в различные периоды жизни русского общества привлекали особое внимание читателя. Если в начале XIX века особое значение имело идейное содержание стихов и драм Шиллера, его великий порыв к идеалу, призыв к борьбе с тиранами, то в последствии на первый план выступает уже художественная сторона стихов Шиллера. Как отмечает М. Л. Гаспаров, к началу XX века значительно изменились также цели и задачи, которые ставили перед собой русские переводчики западноевропейской литературы—«новая культурная эпоха проявлялась не только в стремлении приобщиться поскорей к последним достижениям европейского модернизма от Верхарна до Жюля Ромена. Она проявилась и в потребности по-новому перечитать наследие прежних веков: Пушкина, Гете, Данте, Вергилия. Во всех этих смолоду знакомых классиках сверстники Брюсова с легкостью видели то, чего не видели их отцы,—с одной стороны, таинственные прозрения, с другой стороны, изысканные стиховые и образные эксперименты. Эти новые открытия на старых местах им хотелось донести до современников.»[1]

В своей статье о балладах Шиллера Брюсов писал: «Забыв рифмованные статьи о «Идеалах» и «Художниках», мы увидали в его балладах и романсах уже не детские рассказы, а вечную правду нововоссозданных мифов... Шиллер близок нашему времени и своим миросозерцанием. Гете был пантеист, всебожник, Шиллер многобожник, пантеист. Никто с такой ясностью, как Шиллер, в лучшие годы его жизни, не ощущал одушевленности и олицетворенности всего сущего. В таких песнях, как «Жалоба Цереры», «Кассандра», «Ивиковы журавли», «К цветам», «Поликратов» перстень», «Геро и Леандр», не подражая формам античной поэзии, Шиллер воскресил оживляющий ее дух. Он воспринял у античного мира самое существенное, что было в нем,—его веру. Можно сказать, что в поэзии Шиллера томится арийская душа по родной ей стихии многобожия»[1] Таким образом, Брюсов намечает здесь важнейшие черты баллад Шиллера, которые должны быть воссозданы потом в переводах: особый «балладный» дух, единство мира баллады, в котором сообща выступают божественные и человеческие силы.

Сюжет баллады «Ивиковы журавли»—трагическая гибель греческого поэта Ивика, жившего в Греции в VI веке до н. э., старшего современника Анакреона. Ивик был странствующим певцом, любимым и почитаемым всеми. Он воспевал любовь и человеческую красоту. Ивик погиб недалеко от Коринфа от руки убийц, подосланных его врагами. Позднее, уже в эпоху эллинизма, возникла легенда о чудесном возмездии за гибель поэта.

Этот сюжет предложил Шиллеру Гёте. Переписка между двумя великими немецкими поэтами по поводу этой баллады свидетельствует о том, что под влиянием Гёте Шиллер стремится к большей ясности в мотивировке эпизода с журавлями, исключает все сверхъестественное, связанное с их появлением. Таким образом достигается наиболее полное раскрытие основной идеи баллады—идеи высокой роли искусства в системе мироздания и неотвратимости возмездия за зло, причиненное человеку искусства—художнику. Ивик—уже не штюрмерский герой, бунтующий против общества, а поэт, любимый всей Грецией, образ, неразрывно связанный с гармонической картиной бытия.

Для европейских поэтов-символистов рубежа XIX—XX веков характерно было отношение к поэзии как к воплощению исключительно чувственного восприятия мира, требующего символического выражения. Брюсов же, хотя он и был главой и апологетом русского символизма, воспринимал всегда поэта и поэзию с гражданских позиций, в связи с общественной жизнью, с историей народа и его духовной жизнью. Интерес к этой теме в какой-то степени может объяснить обращение

[1] М. Л. Гаспаров. «Путь к перепутью».—В кн.: В. Я. Брюсов. Торжественный привет. М., 1977, с. 10.

[1] В. Я. Брюсов. К юбилею Шиллера. «Весы», 1905, № 5, с. 4.

Брюсова именно к балладе «Ивиковы журавли», выбор ее из всех баллад Шиллера. Она отличается от остальных баллад Шиллера на античные темы наиболее простым сюжетом, динамичным развитием действия, масштабностью и значительностью описываемых событий. Брюсова мог привлечь и сам образ народа, вершащего правый суд над убийцами Ивика. Брюсов работал над переводом баллады в 1911—13 годах, готовя его для двухтомного издания Шиллера на русском языке под редакцией профессора А. Е. Грузинского. Работа над переводом «Ивиковых журавлей» была долгой и упорной, Брюсов принимал во внимание замечания А. Е. Грузинского и вносил в перевод соответствующие изменения.

В своей программной статье о принципах перевода «Фиалки в тигеле» Брюсов пишет: «Поэтов при переводе стихов увлекает чисто художественная задача: воссоздать на своем языке то, что их пленило на чужом, увлекает желание—«чужое вмиг почувствовать своим», желание завладеть этим чужим сокровищем. Прекрасные стихи—как бы вызов поэтам других народов: показать, что и их язык способен вместить тот же творческий замысел. Поэт как бы бросает перчатку чужеземным сотоварищам, и они, если то борец достойный, один за другим подымают эту перчатку, и часто целые века длится международный турнир на арене мировой литературы» (VI, 104). И тут же сам Брюсов как бы бросает перчатку Жуковскому—признанному авторитету в искусстве художественного перевода: «... вряд ли я ошибусь, сказав, что большинство из нас представляет себе поэзию Шиллера не по подлинникам, а по переводам Жуковского... Жуковский во всех своих переводах заботился больше всего о том, чтобы передать сюжет и образы: таков был его метод перевода; он часто подменял даже размер, совсем не думал о движении стиха и лишь изредка обращал внимание на его звуковое значение, почти исключительно при звукоподражании.» (VI, 104). Перевод Брюсовым баллады «Ивиковы журавли» может, на наш взгляд, служить яркой иллюстрацией своеобразной полемики Брюсова с Жуковским. Брюсов относился к переводам Жуковского с глубоким уважением, но в то же время видел их слабые стороны и стремился их преодолеть в своей переводческой работе.

Интересно отметить, что в целом переводы немецких баллад Жуковского ближе к эстетике «Бури и натиска», в них особый акцент делается на изображении ярких чувств героя, его роковой судьбы, над которой властвуют темные, фантастические силы. Усиливая эти черты баллад, а иногда и внося их в переводы от себя, Жуковский скорее воспроизводит

поэтику баллад Бюргера, чем Шиллера.

Перевод Жуковским «Ивиковых журавлей» сделан в подчеркнуто архаизированном стиле. Сам подбор лексического состава был предназначен для того, чтобы вызвать в воображении читателя картину очень далекой древности, возвышенного, идеализированного мира. Для архаизации стиля баллады Жуковский использует устаревшие по форме и звучанию слова—«зрит», «мнит», «внемлет», «с подъятою главой», «пришед», «слиянны», «в страны полуденны», «брег», «странничья глава», «перед седалище судей» и т. д. Жуковский употребляет эпитеты, усиливающие ощущение страха, смятения чувств, жалости—«ужасный лес», «жалобно-стенящий» глас журавлей, «тщетный» плач уличенных в убийстве злодеев. У Шиллера ничего этого нет.

А Брюсов со всею возможною точностью следует оригиналу. В письме к А. Е. Грузинскому Брюсов подробно описывает ход работы над переводом «Ивиковых журавлей». Брюсов пишет: «В конце строфы, сохранив «Твоею славой озарен» (Bestrahlt von seines Ruhmes Glanz!) и расположение стихов подлинника, я теперь сумел избежать совпадения с переводом Жуковского.

Стих 5 по выражению иной, чем у Шиллера, но смысл, кажется тот же. Можно было сказать:

Так вот как свиделись мы снова!

Но рифмовать «снова»-«сосновый» я себя не считаю вправе!

Однако стих передает подлинник точно и не хочется отступать от верного перевода ради соображения чисто ритмического да еще спорного.»[1]

И далее Брюсов пишет: «В строфе XVII «на свете» было не очень хорошо. Я изменил все четверостишие. Оно стало, может быть, менее красивым, но точнее передает подлинник...

В строфе XXII (предпоследний) стих:

Отмщенье за певца готово!—

конечно, недопустим, потому что целиком заимствован у Жуковского, тогда как у Шиллера: Der fromme Dichter wird gerochen.»[2] («Благочестивый поэт отомщен!»—здесь и далее дословный перевод мой—Е. К.)

Таким образом, в письме к Грузинскому Брюсов намечает два главных направления своей работы над переводом баллады: во-первых, соблюдать точность и во-вторых, не следовать Жуковскому.

---

[1] Лит. наследство. Т. 85, с. 700.
[2] Там же.

Остановимся подробнее на узловых моментах баллады—образе главного героя Ивика, эпизоде с журавлями и связанным с ними раскрытием преступления и возмездием убийцам.

В первой строфе баллады у Жуковского Ивик—«скромный друг богов», в то время, как у Шиллера он просто «друг богов»—«Götterfreund», так же это звучит и у Брюсова. Восьмую строчку первой строфы Брюсов завершает словами, в точности передающими слова оригинала—Ивик «богом полн» (des Gottes voll). А у Жуковского—«вдохновенный». Брюсов подчеркивает близость Ивика к богам, а Жуковский—его покорность им, зависимость от них. Возможно, на такой вариант перевода Жуковского натолкнуло само слово «fromm»—«благочестивый», «смиренный», «набожный», которое появляется в следующей строфе в сочетании «mit frommem Schauder»—(дословный перевод—с благочестивым страхом, с трепетом). Однако, Жуковский вообще опускает это выражение, а Брюсов переводит его точнее—«с священной дрожью». Таким образом, Брюсов точно передает внутреннее состояние Ивика.

Вся третья строфа баллады—это слова Ивика, обращенные к журавлям, пролетающим над ним:

,Seid mir gegrüßt, befreund'te Scharen!
Die mir zur See Begleiter waren,
Zum guten Zeichen nehm ich euch,
Mein Los, es ist dem euren gleich.
Von fernher kommen wir gezogen
Und flehen um ein wirtlich Dach.
Sei uns der Gastliche gewogen,
Der von dem Fremdling wehrt die Schmach!

Сравним оба варианта. Перевод Жуковского:

...Сказав: прости! родной стране,
Чужого брега посетитель,
Ищу приюта, как и вы;
Да отвратит Зевес-хранитель
Беду от странничьей главы!

Перевод Брюсова:

...Удел ваш близок моему:
Издалека сюда пришли мы,
Мечтаем добрый кров найти,—
Да будем Зевсом мы хранимы,
Блюдущим странников в пути!

Жуковский подчеркивает беззащитность, «бесприютность» поэта-странника, который может только надеяться на покровительство великого бога. Ивик как будто предвидит «беду», уже ожидающую его на пустынной лесной дороге, и это усиливает трагическое звучание образа поэта.

Брюсов же делает почти дословный перевод, точно передающий внутреннее родство Ивика с вольными журавлями. И образ Зевса возникает еще и как подтверждение этого родства—ведь он покровительствует и поэту, и гордым и сильным птицам. В переводе Жуковского—«рой» журавлей для Ивика—«верный провожатый», «доброе знамение». У Брюсова—поэт почти отождествляет себя с журавлями, это подчеркивается в переводе употреблением местоимений первого и второго лица—«вас, что со мной», «ваш»—«к моему», и дважды Ивик говорит про себя и журавлей «мы».

В четвертой строфе, где описывается гибель Ивика, Жуковский еще раз подчеркивает зависимость поэта от Зевса и злой судьбы, у Брюсова же акцент перенесен на неравный поединок Ивика с подстерегавшими его злодеями, что опять-таки ближе к подлиннику. В черновике перевода слово «убийцы» зачеркнуто и надписано слово «злодеи»—убийство получает более обобщенное значение, что точнее соответствует стилю баллады.

Брюсов ищет более емкий и экспрессивный вариант перевода. Строки

Нигде не видно здесь живых,
И крик не долетит до них

он зачеркивает и пишет:

Напрасен крик его: кругом
Живого нет в лесу глухом.

Умирающий Ивик слышит крик пролетающих над ним журавлей:

Er hört, schon kann er nicht mehr sehn,
Die nahen Stimmen furchtbar krahn.

У Жуковского этот крик звучит как «жалобно-стенящий» глас и затем, в конце строфы опять призывается Зевес. Брюсов сначала дает дословный перевод—«ужасный голос», но потом зачеркивает и пишет «грозный оклик». Таким образом, он как бы предвещает ту роль, которую сыграют журавли в отмщеньи за Ивика. Четче выявляется логика развития событий.

Следующая строфа, в которой описывается реакция греков на известие о гибели поэта, построена Шиллером по принципу нагнетания эмоционального напряжения. Брюсов точно передает это эмоциональное «крещендо». Сначала народ «слушает скорбя», «вся Греция в слезах», но затем народ

«как буря» бросается к пританам[1] и «в ярости» требует мести и искупления смерти Ивика кровью его убийц. Далее, в следующей строфе, Брюсов еще более усиливает образ толпы—«в громадной толпе, как море неоглядной».

Жуковский, описывая скорбь греков о своем любимом певце, опять подчеркивает, что Ивик—наперсник Аполлона, а Брюсов переносит акцент на изображение горя и гнева народа—строфа начинается со слов: «Народы, собранные вместе...»

Брюсов стремится к предельной конкретности образов—он зачеркивает слова «иль зависть тайною рукой» и пишет: «иль тайный враг своей рукой». Это точнее соответствует словам Шиллера—«ein verborgner Feind».

В описании хора Эвменид Жуковский переносит акцент на восприятие Эвменид собравшимися—хор «священным страхом окружен», а описывая внешний вид Эвменид—«их стана дивная громада предел земного перешла»,—фактически указывает только на их величину. Брюсов здесь ближе к Шиллеру:

Не здесь те женщины взросли,
Их стан безмерно превосходит
Рост смертных жителей земли.

Это почти единственное место, где Брюсов допускает архаизацию. Чтобы не повторить одно и то же слово, он зачеркивает слово «рост» и пишет «стан».

Жуковский переводит более обобщенно и песню Эринний, в которой они грозят карами злодеям: «Как тень, за вами всюду мы». У Брюсова дается более сильный образ: «к его стезям прильнем бессонно». У Шиллера: «Wir heften uns an seine Sohlen»—«ухватимся за его подошвы».

Далее, у Жуковского—«Но не покинем вас и там». И у Брюсова—«Но жертву не щадим и там». У Шиллера: «Und geben ihn auch dort nicht frei»—«и даже там не выпустим его».

Когда Эриннии начинают петь, то над театром опускается тишина. У Жуковского эта тишина—«богинь присутствием полна». Перевод Брюсова: «мнится, близко божество»,—т. е. его нет, но оно ощущается. Это ближе к Шиллеру: «Als ob die Gottheit nahe wär».—«как будто божество было близко». В то же время это более соответствует восприятию баллады современником Шиллера, уже не верящим по-настоящему в Эринний!

[1] Пританы — а) члены афинского совета, выбирающиеся на определенное время (на «пританию»—35—36 дней) для руководства текущими делами и заседающие в «пританее».; б) должностные лица в государствах Древней Греции.

Момент появления журавлей над театром и реакция зрителей на них описаны у Шиллера без малейшего намека на мистицизм, в простой разговорной манере. Это подчеркивается использованием выражения «auf einmal»—«вдруг» и тем, что дважды употреблена конструкция accusativus cum infinitivo.

Da hörf man auf den höchsten Stufen
Auf einmal eine Stimme rufen:
"Sieh da! Timotheus,
Die Kraniche des Ibykus!"—
Und finster plötzlich wird der Himmel,
Und über dem Theather hin
Sieht man, in schwarzlichtem Gewimmel,
Ein Kranichheer vorüberziehn.

У Брюсова реакция убийц Ивика на появление журавлей передается простыми словами и фразами:

Вдруг на верху, с скамьи высокой
Раздался голос одинокий—
Чу, слышишь, слышишь, Тимофей,
Крик Ивиковых журавлей!

У Жуковского это место звучит более торжественно:

И все, и все еще в молчанье...
Вдруг на ступенях восклицанье.

Но особое значение получает момент появления журавлей. Перевод Жуковского:

И небо вдруг покрылось тьмою,
И воздух весь от крыл шумит;
И видят... черной полосою
Станица журавлей летит.

Перевод Брюсова:

Внезапно небо стало темно
Все видят: высоко вдали
Несутся полосой огромной,
Театр минуя, журавли.

Таким образом, появление журавлей связывается в переводе Брюсова в одно целое с **огромной** толпой, заполнившей **театр**, и в то же время—с шествием закутанных в **черные** плащи, тоже по-своему **крылатых**, Эринний. Брюсов подчеркивает значения образа журавлей как смыслового узла всей баллады, ее лейтмотива, связывающего момент убийства Ивика с моментом возмездия за него.

В финале опять возникает образ Ивика, последние дополняющие его черты:

"Des Ibykus"—Der teuere Name
Rührt jede Brust mit neuem Grame.
Und wie im Meere Well auf Well,

So läuft's von Mund zu Munde schnell:
"Des Ibykus, den wir beweinen,
Den eine Mörderhand erschlug!"

Перевод Жуковского:

Что? Ивик! Все поколебалось
И имя Ивика помчалось
Из уст в уста. Шумит народ,
Как бурная пучина вод.
Наш добрый Ивик! Наш сраженный
Врагом незнаемым поэт!

Перевод Брюсова:

Как, Ивик? Имя дорогое
Теперь сердца тревожит вдвое...
Летит, как за волной волна,
Из уст в уста мольба одна.
Как, Ивик? Тот, о ком все плачут?
Убийцы кто сражен рукой...

Перевод Брюсова более простой и в то же время точный, в нем еще раз подчеркивается любовь народа к Ивику, глубокая скорбь о нем.

В последних строфах Брюсов сначала дает такой вариант—«отмщенье за певца готово», потом зачеркивает его как повторение варианта Жуковского и пишет: «Отмстим мы за певца святого!» В двух строках, завершающих балладу, описывается признание пойманных злодеев и постигшее их возмездье:

Und es gestehn die Bösewichter,
Getroffen von der Rache Strahl.

У Жуковского эти строки звучат так:

И тщетный плач был их ответом,
И смерть была им приговор.

У Брюсова:

И сознаются лиходеи,
Стрелой возмездья сражены.

Здесь подчеркивается сама идея возмездья у Шиллера—«поражены стрелой мести». Это магистральная идея баллады—зло, причиненное поэту, карается самим народом, выступающим как единое целое с богами и силами природы в извечной борьбе добра против зла. Преступника ждет неминуемое возмездие! Таким образом, сам образ Ивика в переводе Брюсова соотвветствует шиллеровской концепции поэта-гражданина и его поэзии, понимаемой и любимой народом. У Жуковского же, при всей красоте и поэтичности созданного им перевода, Ивик—это прежде всего «скромный друг богов», невинный страдалец, месть за которого вершится по указанию «ужасных Эвменид».

В целом же Брюсов дает перевод намного более точный, некоторые места воспроизводят оригинал с поразительной степенью адекватности. Все сцены баллады стали более динамичными и зримыми. Таким образом, при точном переводе всех конкретно-исторических реалий баллады, возникает удивительное ощущение близости описанных в ней событий современному читателю, его живой причастности к судьбе древнего поэта, той внутренней связи современности с античностью, которая была характерна для многих произведений Шиллера эпохи веймарского классицизма.

Брюсов как бы участвует в длящемся целые века «международном турнире на арене мировой литературы». Выступая против принципов перевода Жуковского, он как будто продолжает все ту же полемику Шиллера и Бюргера и, идя этим путем, приходит к раскрытию творческого замысла баллады, отражающего одно из центральных положений эстетики Шиллера.

Принципы, выработанные Брюсовым, оказали определенное влияние на дальнейшее развитие художественного перевода в русской советской литературе. Одним из примеров этого влияния может послужить перевод трех баллад Шиллера («Рыцарь Тогенбург», «Порука», «Ивиковы журавли»)—Н. А. Заболоцким—одним из лучших советских поэтов-переводчиков. В высоко художественном переводе баллад Шиллера Заболоцким так же чувствуется стремление к максимально возможной точности, но в то же время, благодаря сочетанию «меры точности» с «мерой естественности»[1] возникает ощущение близости описываемых событий, морального содержания баллад читателю—современнику уже Заболоцкого. И перевод баллад Шиллера становится фактом литературы уже современной нам эпохи. Великий «турнир на арене мировой литературы» продолжается.

[1] Н. А. Заболоцкий. Заметки переводчика.—В кн.: Н. А. Заболоцкий, Собр. соч. в 3-х томах. М., 1983, т. 1, с. 584.

Б. Е. ЧЕРЕМИСИН

БРЮСОВ И ВЕНГРИЯ

Творчество Валерия Брюсова известно и почитаемо в Венгрии. В последние годы наметилась тенденция к расширению и углублению знаний о поэте, прошедшем сложный путь идейно-творческой эволюции: от вождя русского символизма до активного строителя новой социалистической культуры.

Впервые венгерские читатели познакомились с Брюсовым в 1911 году на страницах газеты «Vilag ́(«Мир»). Ряд стихотворений поэта был опубликован между двумя мировыми войнам! в прогрессивных и влиятельных журналах того времени «A He't" («Неделя») и «Nyugat» («Запад»). Первыми переводчиками Брюсова стали Йухас Арпад и Геллерт Хуго (стихотворения «L'enni de vivre» (1918), «Каменщик» (1922).

Интерес к Брюсову вырастал из того повышенного внимания к русской литературе, которое появилось в Венгрии в 80—90-е годы прошлого века. Печатаются первые переводы Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Тургенева, Толстого и Достоевского. Кроме того, наряду с реалистическими тенденциями, в венгерской литературе рубежа веков все ярче проступали признаки декадентства. Поэтому раннего Брюсова в Венгрии приняли как «созвучного времени» поэта, близкого по духу новым течениям венгерской поэзии, которую представляли в этот период прежде всего революционно-демократический поэт Эндре Ади и сторонник «искусства для искусства» Михай Бабич.

Революция 1905 года породила новую вспышку интереса Венгрии к России. «Какой великой и счастливой будет эта страна!»—восклицает Э. Ади, уже будучи зрелым мастером[1]. Венгерские поэты все чаще обращаются к русской поэзии. Постепенное оформление в венгерской литературе 10-х годов XX века футуризма и экспрессионизма углубляет интерес к русскому модернизму, истории русской литературы в целом.

В 1926 году был переведен на венгерский язык «лучший роман Брюсова» (по словам известного венгерского филолога Бонкало Шандора) «Огненный ангел». Мастерство художественного перевода, выполненного Кишем Деже, явилось основой устойчивого внимания венгерского читателя к этому произведению. Одновременно Бонкало Шандор предпринимает одну из первых попыток оценить литературное наследие Брюсова—в книге «История русской литературы» («Az orosz irodalom tortenté»), изданной в Будапеште в 1926 году.

Подчеркивая благотворное влияние на Брюсова—«одного из лучших писателей»—идей большевизма,его веру в справедливость и историческое значение социалистической революции, Ш. Бонкало выделяет мысль поэта о том, что «содержание нового пролетарского искусства будет коллективным, а формы его—индивидуальными» (с. 173). Исследователь отмечает у поэта обширные энциклопедические знания (при этом называет его «кабинетным ученым»), трудолюбие—«большую прилежность и старательность», подлинную поэтическую культуру, «чувство языка» и мастерство переводчика.

Наряду с многими справедливыми суждениями, в статье Ш. Бонкало есть, на наш взгляд, некоторые неточности, не совсем верные оценки и выводы. Например, вряд ли можно согласиться с автором, который утверждает, что «изучает он (Брюсов—Б. Ч.) не жизнь, а книги», что «источником его вдохновения являются книги» (с. 172). Противоречит истине, по нашему мнению, и такой вывод Ш. Бонкало: «Футуристы и имажинисты считают Брюсова своим мастером» (с. 173).

В целом же оценка, данная венгерским литературоведом Брюсову, была близкой к истине и весьма высокой.

В 30-е годы имя Брюсова, как, впрочем, и имена многих русских писателей, исчезает со страниц венгерских изданий: хортистский режим с ненавистью отвергал культуру молодой Советской России. С 1926 по 1945 год в венгерской печати выходит всего лишь одно брюсовское стихотворение—«Поэту» (1938). Важно то, что перевел его, как и многие последующие, признанный мастер художественного перевода Дьёри-Йухас Йено.

Освобождение Венгрии послужило началом новых культурных отношений двух стран. Началось—с обеих сторон—серьезное изучение русско-венгерских литературных связей. Имя Брюсова вновь появляется на страницах художественно-публицистических и литературоведческих журналов Венгрии.

Во второй половине 40-х годов переводятся и публикуются (в основном, в будапештских изданиях) такие стихотворения поэта, как «Октябрь 1917 года», «Ленин», «К рус-

[1] Д. Самойлов. Мятежные поэты.—В кн.: Эндре Ади, Атилла Йожеф. О, Венгрия, страна моя...—М., 1987, с. 7.

ской революции», «Работа», «Товарищам интеллигентам» и др. Переводят их на венгерский язык такие видные литераторы и филологи: много сделавший для популяризации Брюсова в Венгрии Радо Дьёрдь, тонко чувствующий поэтический язык Бекеш Иштван, уже упоминавшийся мастер перевода Дьёри-Йухас Йено. Часть из названных стихотворений вошла в «Антологию русской поэзии» («Orosz költok antologiaja», 1945) и в «Антологию советской поэзии» («A szovjet költeszet antologiaja», 1952 и 1955).

Нетрудно заметить, что все отобранные для публикации произведения Брюсова характеризуются ярко выраженной социальной направленностью, идейной проясненностью, открыто выраженной авторской позицией. Факт обращения венгерских издателей именно к этим произведениям объясняется тем, что Брюсов к тому времени становится для венгерских переводчиков и исследователей олицетворением проповедника и проводника новой социалистической культуры, своеобразной иллюстрацией *прихода* поэта в революцию.

Для примера сошлемся на статью классического филолога Тренченьи-Вальдапфел Имре «Поэт-гуманист революции» («A forradalom humanista költöje», 1947, 19sz.) автор которой—и в этом ценность работы—останавливается на благотворном воздействии двух революций на творческий путь Валерия Брюсова. Отмечая постепенный отход художника от декадентской эстетики, исследователь пишет: «Революция (1905 г.—Б. Ч.), хотя и потерпела поражение, дала поэту ту веру, которую книги были не в состоянии ему дать. Это произошло потому, что революция показала человека снова могучим, благородным, человечным. В огне веры растаял прежний индивидуализм поэта. Оттолкнувшись от этого, он чувствует себя частицей человечества, борющегося за свободу». «Брюсов,—продолжает свою мысль Тренченьи-Вальдапфел Имре,—опирается на гуманистические традиции европейской литературы,.. когда он торжественно воспевает Октябрьскую революцию». И примкнул к революции Брюсов, по мнению исследователя, только тогда, «когда он осознал ее природной наследницей великих гуманистических традиций».

При всей несомненной ценности работы Тренченьи-Вальдапфел Имре, фигура Брюсова, на наш взгляд, берется и рассматривается несколько обособленно от историко—литературных фактов времени, несколько «спрямляется» путь поэта в революцию.

Большим литературным событием явился выход в свет в 1959 году в Будапеште «Избранных стихотворений» Брюсова («Va'logatott költeme'nyei», вступительная статья Тёрёка

Эндре), куда вошли самые значительные поэтические произведения русского советского художника. Это было уже подлинным признанием Брюсова в Венгрии.

В 50-е годы продолжают работать над переводами брюсовских стихотворений Бекеш И. и Радо Д. (кстати, последний и Козоча Шандор стали авторами всех библиографий литературы народов СССР, изданных в Венгрии). Можно сказать, появляется новое поколение переводчиков Брюсова: Гашпар Эндре, Вег Дьердь, Вереш Шандор, Гёргеи Габор, Раб Жужа, Тот Юдит. Растет мастерство переводчиков—совершенствуется качество художественного перевода. Именно высокий уровень переводческой культуры и обусловил успешное завершение работы над «Избранными стихотворениями». Сборник получил благожелательные отклики читателей, многие из которых впервые познакомились с творчеством русского советского поэта.

О Брюсове пишут в эти годы известные литераторы и филологи Радо Дьёрдь, Диосеги Андраш, Апоштол Андраш, Хегедюш Геза. Несколько работ принадлежит перу венгерского брюсоведа Тёрёка Эндре. Авторы статей и исследований касаются вопросов мировоззрения, творческого метода, образной системы Брюсова-художника, анализируют его отдельные произведения, комментируют факты его биографии.

Так, например, Тёрёк Эндре в статье «Поэзия и интеллект (о творчестве В. Брюсова)» (1958) рассматривает природу творчества поэта, особенности и познаваемые тайны его творческого процесса, участие и соотношение «сердца» и «разума» в нем, поднимает проблему научной поэзии Брюсова, отдавая ему в этой области бесспорное лидерство.

В целом же венгерские исследователи опирались и опираются на работы советских брюсоведов. Но ориентация на имеющее богатый опыт и серьезные достижения советское брюсоведение отнюдь не исключает интересных наблюдений, важных научных выводов, встречающихся в трудах венгерских ученых. К тому же разнохарактерный подход венгерских литературоведов к художественному наследию Брюсова помогает взглянуть на ряд проблем с различных, иногда неожиданных, точек зрения, служит в конечном итоге нахождению истины.

Основным же недостатком большинства работ венгерских исследователей является, на наш взгляд, то что их авторы не учитывают (или недостаточно учитывают) качественных изменений в мировоззрении Брюсова, происшедших после Октябрьской революции и повлекших за собой изменения образно-стилевой системы, обновления лексического словаря

поэта. Авторы многих исследований (за исключением, пожалуй, Л. Силард и еще двух-трех литературоведов) недостаточно ясно представляют сложную природу, философию и эстетику русского символизма, вследствие чего затрудняются дать полную картину раннего творчества Брюсова, связать его с творчеством поздних лет, то есть проследить *эволюцию* поэта, «вписав» его в «контекст» эпохи.

В 60—70-е годы, наряду с появлением переводов уже известных стихотворений, переводятся и неизвестные стихи Брюсова, такие, как «Блудный сын», «Когда смотрю в декабрьский сумрак...», «Мир электрона», «Последняя война», «Памятник», а также важнейшее в последний период творчества поэта—«Я вырастал в глухое время...» Эти, а также другие произведения Брюсова вошли в «Антологию русской классической поэзии («Orosz klasszikus költök antologiaja», Budapest, 1961) и в сборники: «Классические русские поэты» («Klasszikuz orosz költök...», Budapest, 1966), «Жемчужины мировой литературы» («A vilagirodalom gyongyszemei», Budapest, 1965).

Все увеличивающееся количество переводов и публикаций произведений Брюсова в венгерских изданиях свидетельствовало о постоянно возрастающем интересе братской литературы к творчеству самобытного художника слова страны-освободительницы. Достаточно сказать, что с 1955 по 1970 год в периодической печати, поэтических сборниках и антологиях Венгрии было опубликовано свыше 100 стихотворений Брюсова, причем поэт в них представлен достаточно широко—не только хрестоматийными произведениями. К тому же часто одно и то же стихотворение переводилось разными переводчиками, что давало возможность сравнивать художественные достоинства текстов,глубже проникать в замысел автора, его творческую лабораторию. Венгерский читатель воспринимал Брюсова уже не только как художника, отразившего эпоху «неслыханных перемен» и «невиданных мятежей», но и открывал в нем тонкого лирика, чувствующего и понимающего человеческую душу, глубокого философа, смелого экспериментатора стиха.

«Поэт мрамора и бронзы», по словам авторитетного филолога Лены Силард, заинтересовал прежде всего «строгой, законченной формой, искусством синтаксических параллелизмов и антитез, холодноватой рационалистичностью, превращающей символы в аллегории»[1]. Другой венгерский исследователь Имре Ласло считает, что секрет притягательности поэзии и прозы Брюсова кроется в своеобразном сплаве символистских и романтических тенденций, в «доминирующем рационализме» и «психологизации» его творчества. Находя много общего у Брюсова и венгерского «парнассиста» М. Бабича (в частности, своеобразную разработку темы города), Имре Л. отмечает то, что венгерский читатель ждал в первую очередь,—новое Слово в литературе[1]. А Брюсов, как и Бабич, сумел сказать его.

1974 году (с послесловием Бакчи Дьёрдя) переиздается роман Брюсова «Огненный ангел» (не переведены и не изданы, к сожалению, в Венгрии его «римские романы» «Алтарь Победы» и «Юпитер поверженный»).

В 1975 году выходит сборник избранных стихотворений поэта—«Городу» [2], в котором великолепно представлен прежде всего Брюсов—уррбанист и Брюсов—лирик. В числе лучших переводов—стихотворения «Весна», «Прощальный взгляд», «Вечером в дороге», «У земли», «По меже» и др. Хуже выполнены переводы «Кинжала» и «Каменщика»: переводчики Фодор Андрош и Габор Андор наверняка встретили трудности стилевого и ритмического соответствия. Сборник прекрасно иллюстрирован (художник Семети Имре).

Имя Брюсова прочно занимает свое место в антологиях 70-х годов: «Вечный май» (1975), «Жажда бесконечностти» (1977), «Лучезарный Октябрь» (1977) и дрр. Периодически стихотворения поэта печатаются в журналах «Életünki» («Наша жизнь»), «Szovjet irodalom» («Советская литература»), «A H'et» («Неделя»)—в период с 1977 по 1983 годы.

Из довольно обширного списка критико-библиографических работ о Брюсове этих лет следует выделить статьи и книги критика-марксиста Бакчи Дьёердя («Брюсов. На переломе столетий», Будапешт, 1967), Франё Золтана («Брюсов. На струнах тысячелетий», в 3-х тт., Бп., 1960), Кинижаи Надь Антала («Брюсов. Огонь Прометея», Бп., 1961). Все это вместе взятое свидетельствовало о постоянном возрастании не только читательского, но и научного интереса к литературному наследию Брюсова в Венгрии. Способствовали этому и статьи советских исследователей, опубликованные в венгер-

---

[1] Л. Силард. Русская литература XIX—начала XX века (1890—1917), т. 1.—Будапешт, 1973, с. 244.

[1] Л. Имре, М. Бабич и В. Брюсов (параллели в венгерской и русской литературах конца XIX—начала XX века).—"Studia Slavica", Дебрецен, 1971, с. 91—101.

[2] A városhoz. Válogatott versek. Ford.: Fodor András, Gabor Andor str. Ill.: Szemethy Imre. Bp. Magyar Helikon-Európa, 1975, 89 p.

ских изданиях, в том числе и в соавторстве с венгерскими филологами[1].

Из научных статей о Брюсове, появившихся в 70-е годы, привлекают к себе внимание работа Имре Ласло, ученого Дебреценского университета, «Брюсов и русский символистский роман» (1973) и, уже упоминавшаяся, статья «М. Бабич и В. Брюсов». В первой из них автор, рассматривая Брюсова как «наследника романтизма», останавливается на типологических особенностях русского романа первых десятилетий XX века, имеющего признаки символистского метода. Во второй статье сопоставляемое творчество Брюсова и Бабича становится веским аргументом в доказательствах того, что объединяло и роднило русскую и венгерскую литературы в сложный исторический период. У поэтов Имре Л. находит больше точек соприкосновения. нежели расхождения, и как определяющее сходство—принятие революционного вихря, сметающего старый мир, тягу к обновлению обветшалых художественных форм. Говоря о двух поэтах, Имре Л. пишет: «В. Брюсов более холодный, артистичный, а Бабич—вопреки всей своей искусственности—проникнут беспокойством, огнем» (с. 98). Он называет Брюсова «первым певцом города» в России (как М. Бабич—в Венгрии) (с. 99).

Интересен один из выводов Имре Л.: «...Брюсов, оставаясь символистом вопреки романтическим чертам своей поэзии, в двух своих исторических романах оказывается собственно романтиком, вернее, его проза содержит много таких стилистических и философских элементов, которые доказывают общность этих двух направлений» (с. 100).

Глубокими, во многом справедливыми являются наблюдения венгерского ученого Бакчи Д. в книге «Революции, войны, литература» («Radolmak, haboruk, irodalom»), Будапешт, 1976). Автор исследования, в частности, подчеркивает, что «Брюсов—выдающийся организатор, ведущая личность первых десятилетий XX столетия, воспитатель многих поэтов» И тут же добавляет: «который сам «сгорел» без настоящего шедевра...» (с. 33). Важным и объективным выводом Бакчи Д. является вывод о том, что «чутье духа эпохи привело его (Брюсова—Б. Ч.) к революции» (с. 33).

[1] См.: Э. А. Полоцкая. Пушкинские студии В. Я. Брюсова.—Studia Slavica, Будапешт, 1976, с. 377—386; С. С. Гречишкин. В. Я. Брюсов о себе как прозаике.—Studia Slavica, Будапешт, 1975, с. 425—427: Kirjanov Sergey es Hidas Antal, Valeriy Brjuszov.—A szovjet költeszet Antológiaja.— Br., 1952, Uj Magyar könyvkiado, p. 772—773.

Отмечая некоторые противоречия творчества Брюсова («разноголосость» его поэзии, «анархический индивидуализм» раннего периода деятельности, некоторая декларативность отдельных стихотворений), автор статьи подчеркивает, что систематический труд и самодисциплина помогли Брюсову вырасти до большого поэта.

Подводя итоги исследования, Бакчи Д. делает вывод, с которым нельзя не согласиться: Брюсов «обогатил русскую поэзию своеобразным стилем и метрикой» (с. 34), «подобно своим героям, он принял новый мир» (с. 36).

Полезные замечания включает в себя статья венгерской исследовательницы Геребен Агнеш «Размышления о литературном наследии Валерия Брюсова» («Reflections on the literary heritage of Valerij Brjusov»—«Studia Slavica», Бп., 1978, на англ. яз.). Но надо сразу сказать, что широко заявленная тема не находит полной реализации в работе: автор вводит большое количество биографических сведений в ущерб анализу творчества поэта.

Отмечая разносторонность деятельности Брюсова, Геребен А. подчеркивает два факта его творческой биографии: принятие Великого Октября и вступление в партию большевиков. Не скрывая известных противоречий («разный Брюсов»), Геребен А. отмечает: «Сосредоточенный на искусстве мыслитель уступил место политику и пропагандисту искусства, провозглашающего воинствующие революционные идеи» (с. 383). Все это верно, но вот как происходил этот процесс, что лежало в его основе, автор не рассматривает, и это снижает, на наш взгляд, ценность исследования. В то же время интересны замечания Геребен А., касающиеся деятельности Брюсова в журнале «Весы», его отношений с Горьким. Статья привлекает еще и тем, что Брюсов берется не изолированно, а рассматривается в многочисленных связях с современниками, то есть на определенном историко-литературном фоне эпохи.

В последние годы интерес к творчеству Брюсова в Венгрии не ослабевает, хотя еще нельзя сказать, что он стал поэтом для широкого круга читателей. Как бы то ни было, имя Валерия Брюсова остается в поле зрения истинных любителей поэзии, венгерских филологов. Об этом свидетельствует, например, появившаяся в 1980 году в журнале «Studia Slavica» серьезная и обстоятельная рецензия Мадьяроди Т. на 85 том «Литературного наследства»—«В. Брюсов» (1976).

Отмечая бесспорные достоинства брюсовского тома—«огромный, чрезвычайно интересный по содержанию мате-

риал», «широту и многообразие новых архивных изысканий», «строго научный подход, в методологическом аспекте исторически выверенный», «удачную композицию пяти разделов», рецензент вступает в спор по отдельным частным проблемам (скажем, по вопросу назначения эксперимента в творчестве поэта) и высказывает свое отношение по многим сферам его многогранной деятельности. Причем, на высоком профессиональном уровне.

Часть стихотворений Брюсова включает в себя новая антология «Под одним небосводом. Советские русские поэты» (Бп., 1981). В издательстве «Учпедгиз» в 1983 году вышла книга «Русские поэты глазами венгров», где встречается и имя Брюсова. Появилось пятое издание сборника художественных текстов «Русская поэзия советской эпохи» (Бп., 1984), которое подготовили М. Варга, И. Секей, Л. Силард (она же автор вступительной статьи), один из разделов которого посвящен В. Брюсову.

Литературоведческие работы о поэте (до 1970 г.) представлены в «Венгерской библиографии литературы народов СССР» (Бп., 1982). Жаль, что издания и критические статьи о Брюсове последних лет еще не систематизированы и не оформлены подобным образом.

Необходимо особо отметить тот факт, что творческий путь Брюсова обзорно рассматривается в вузовских учебниках, в частности, в учебниках Феньвеши Иштвана; отдельные стихотворения поэта представлены в хрестоматиях для вузов и университетов.

Таким образом, несмотря на многочисленность переводов и важность большинства научных работ о Брюсове, венгерское брюсоведение еще не дает исчерпывающего представления о творческом пути русского советского поэта. Думается, в ближайшее время появятся как новые переводы произведений Брюсова (в том числе его прозы и критики), так и фундаментальные научные исследования—с учетом потребностей современной филологической науки.

А это значит, что подлинное открытие Брюсова в Венгрии еще впереди.

IV. БРЮСОВ И АРМЕНИЯ

О. Т. ГАНАЛАНЯН

В. Я. БРЮСОВ В ОЦЕНКЕ И ПЕРЕВОДАХ В. ТЕРЬЯНА

Ваан Терьян был первым среди армянских писателей, который, начиная с 1912 года, стал публиковать свои переводы из поэзии Брюсова. Тем самым он привлек внимание широких кругов литературной общественности Армении к его поэзии.

Едва ли ошибемся, если скажем, что Ваан Терьян был одним из первых, кто еще задолго до появления известной статьи Луначарского, огораживающего Брюсова от нападок «желтой прессы» и других злопыхателей, называвших Брюсова «холодным ювелиром», говорили, будто его поэзия головная и тому подобное; «..., но Брюсов... не хотел забыть про свою голову»—остроумно писал А. Луначарский. Брюсова незаслуженно высмеивали футуристы, называли его «Валерий в прозаическом Василии», намекая этим на то, что будто его поэзия тяготеет к прозе.

В этот период Терьян публикует свои переводы на страницах журналов «Гушарар», а затем и «Гехарвест», со следующим препровождением: «Имя Брюсова... далеко не безызвестно и даже вполне знакомо армянам—любителям литературы. Однако в самой русской литературе этот автор не оценен по достоинству, хотя его имя уже занимает почетное место в ряду лучших русских писателей. Вступив на литературное поприще в 90-х годах, он оказался одним из первейших и блестящих деятелей новейшего литературного движения... он вначале превратился в предмет насмешек, преследований со стороны мелкотравчатых и увязших в болоте представителей желтой прессы... Однако своим многолетним плодотворным и ярким творчеством он заставил даже самых ярых своих противников понять и оценить его... Несколько слов о моих переводах. Намереваясь сделать несколько переводов из новейших русских поэтов, я начал с Валерия Брюсова... не лишним считаю также напомнить, что в нашей литературе весьма мало (если не сказать, что почти нет) переводов из этого поэта. Мне известны лишь два перевода одного и того же стихотворения «Каменщик», один из них принадлежит Давиду Нореку, другой—Г. Калашяну»[1].

[1] «Гехарвест». Венеция, 1913, № 5.

В 1913 г. в письме к Брюсову Терьян сообщает: «Глубокоуважаемый Валерий Яковлевич! Получил присланную мне Вами фотокарточку. Благодарю и извиняюсь за беспокойство. Присылаю Вам напечатанные... карточку с моими переводами (10 стихотворений)...Может, и еще два-три перевода, если успею отделать. Все эти переводы, как и карточку, а также небольшую заметку о Вашей личности и поэзии посылаю в Венецию, где на о. Св. Лазаря печатается теперь издаваемый раньше в Тифлисе журнал «Искусство» («Гехарвест»—О. Г.). Любящий Вашу поэзию и глубоко уважающий Вас, Ваан Терян»[1].

В знак признательности Терьяну за его переводы Брюсов посылает ему свою книгу «Семь цветов радуги» с дарственной надписью: Ваану Теряну—с любовью к его творчеству, дружески». В ответном письме Теряна читаем: «От всей души благодарю за книгу.... с любезной и лестной надписью, которой Вы украсили свой дар. Новая книга уже издавна любимого поэта вызывает чувства, напоминающие те, которые овладевают человеком при встрече с издавна любимой женщиной после долгой разлуки. В ней со всем тем, что было тебе дорого и мило находишь и новое, и она уже по-новому тебе мила, точно всяя она новая, и та, и не та, и любовь так глубоко освежена. Вот так я встретил Вашу прекрасную книгу, где вместе со всем, что было мило в Вашей поэзии, так много освежающего».

Терьяна Брюсов привлекал тем, что русский поэт был большим мастером стиха, мастером непревзойденным. «Есть поэты,—писал А. Луначарский,—вообще небрежные к форме, которым попросту скучна ремесленная сторона их работы, которые бросают порой целые фонтаны искр и этим ограничиваются»[2]. Брюсов же давал форме щедрую дань, «стих, как монету, чеканил», к тому же писал так, «чтобы словам было тесно, а мыслям—просторно». Вот почему Ваана Терьяна привлекал наряду с Пушкиным, Лермонтовым, Верленом и Валерий Брюсов; он учился у них, и не потому, что сам был слаб как мастер, а именно потому, что был силен.

В Ереванском Государственном музее литературы и искусств им. Е Чаренца, в архиве Терьяна хранится тетрадь, где поэт собственноручно переписал ряд образцов пушкинских, лермонтовских, брюсовских стихов, представляющих интерес в отношении формы.

[1] В. Терьян. Собр. соч. 1963, т. III, с. 269. (на арм яз.).
[2] А. В. Луначарский. Классики русской литературы. Москва, 1937, с. 428.

Терьян, как и все истинные поэты, переводил лишь таких певцов, которые являлись для него «поэтами по голосу». Вот что писал он в этой связи: «Вы ошибаетесь, если думаете, что поэты—переводческие машины, которые переводят, что им дадут. Такое мнение о поэте—оскорбительно»[1].

По образному выражению Туманяна «Перевод—это роза под стеклом. Роза видна, но аромата и не чувствуешь, и почти невозможно, чтобы переводчик сумел передать подлинный аромат и обаяние оригинала. Но всегда надо требовать, чтобы он остался верен смыслу оригинала и был понятен читателю»[2]. Это требование еще более усиливается, когда переводу подлежит такое произведение, каждое слово и выражение которого точно взвешено и имеет свой глубокий смысл и свое определенное место.

Переводя классиков мировой поэзии—Шота Руставели, Поля Верлена, Шарля Бодлера, а также Ф. Сологуба и В. Брюсова, Терьян неустанно шлифовал свои переводы, «чеканил» их, долго бился над каждым словом, искал адекватное его выражение. Он владел магией слов, ибо был настоящим поэтом, а для настоящего поэта «каждое слово это целый мир, и большое значение должен придавать поэт слову, особенно, когда переводит великого поэта, у которого не найдешь ни единого лишнего слова... верность подлиннику—честь переводчика»[3]. Следует заметить, что, переводя вышеназванных поэтов, Терьян не пользовался подстрочниками, а переводил прямо с оригинала.

При переводе стихотворения Брюсова «Городу» Терьян сохранил размер брюсовского стиха—девятистопный ямб с одним анапестом (2+2+2+3=9; 3+2+2+2=9), рифмовку оригинала (I—III, II—IV строки), поэтические образы, а для точной передачи слов он создал новые слова как думается, более поэтичные.

Ты гнешь рабов угрюмых спины,
Чтоб, исступленны и легки,
Ротационные машины
Ковали острые клинки.

Կորացնում ես քո գերիներին,
Որ մեքենաներն այն դարձրդաձիկ
Թափով մոլեգին, զարկով դյուրին,
Կռեն սայրեր սուր և ցոլացիկ...

[1] В. Терьян. Собр. соч. Под ред. П. Макинцяна. Ереван, 1924, т. IV, с. 263.
[2] Туманян-критик. Ереван, 1939, с. 340.
[3] Там же, с. 333.

Большой интерес представляет и перевод стихотворения Брюсова «Одиночество». При его переводе Терьян не стал соблюдать размера подлинника (пятнадцатисложный пятистопный анапест), а перевел его восемнадцатисложным шестистопным анапестом. Это, пожалуй, единственный случай в переводческой практике Терьяна. Такая развернутая синтаксическая единица, из всех русских символистов, была наиболее присуща Брюсову (что и давало повод его недоброжелателям говорить, что брюсовская поэзия тяготит к прозе). Из армянских поэтов до появления этого перевода Терьяна никто не писал стихов восемнадцатисложным анапестом, это было новаторством.

Отступив, как отлив, все дневное, пустое волненье,
Одиночество, стань, словно месяц, над часом моим!
Слышу, тихо грохочут с волной уходящей каменья,
Вижу, алый закатный туман превращается в дым.

Նահանջիր, որպես ծով, ցերեկի սնամեջ ընդունայն խռովում,
Մենություն կանգնիր լուռ, լուսնի պես լուռ կանգնիր և
իմ ժամը հսկիր:
Լսում եմ՝ տեղատու ջրերում քարերն են, քարերն են որոտում.
Տեսնում եմ մայրամուտի կաս-կարմիր մշուշն է ծխանում
ցանուցիր:

Терьяну, автору сборника «Грезы сумерек», больше всего пришлись по душе именно те стихи Брюсова, которые затрагивают тему одиночества. «Одиночество,—писал Туманян,—хорошо именно тем, что в одиночестве рождаются самые возвышенные настроения, они возникают в те минуты, когда душе человека дышится широко, покойно, безмятежно, и сердце сладко сжимается от порою явственной, порою неопределенной тоски. Вот в эти-то минуты люди делают открытия, творят—особенно поэты»[1]. «Одиночество», «Быть без людей» и другие—именно из тех стихотворений Брюсова, которые с любовью перевел Ваан Терьян. При переводе стихотворения «Быть без людей» Терьян допускает вольность и переводит его как «Быть одиноким...», что по сути означает то же, но звучит более лаконично. Заметим, что при переводе Терьян употребил более «нежные» слова, согрел «холодный, северный брюсовский стих», вдохнув в него много лиризма и эмоциональности. Кто хорошо знаком с лирикой Ваана Терьяна (разумеется, в оригинале), думаю согласится с нами.

[1] Ов. Туманян. Избранное. В 2-х томах. Ереван, 1969, т. II, с. 248.

«Ваан для меня—вершина,— писал А. Исаакян,—Его песни равны песням Гёте, Гейне, Лермонтова, лирическим песням Верлена.»[1]

Приведем пример перевода Терьяном стихотворения Брюсова «Быть без людей»:

В лицо мне веет ветер нежащий,
На тучах алый блеск погас,
И вновь, как верное прибежище,
Вступаю я в вечерний час.

Вот кто-то, с ласковым пристрастием,
Со всех сторон протянет тьму,
И я упьюсь недолгим счастием:
Быть без людей, быть одному!

(I, 453)

Գզվում է դեմքիս քամին քնքուշ,
Ամպերում հանգավ հուրը կարմիր,
Եվ նորից ահա—մեղմ ու անույշ
Իջավ երեկոն, փռվեց անծիր:

Չորս կողմից մութը պարզվում է ինձ
Գգվանքով մեղմ ու սիրափափագ,
Վերջին վայելք իմ, իմ վերջին իղձ՝
Լինել հեռավոր, լինել մենակ:

Терьян очень кропотливо работал над передачей метрики русского тонического стиха. «Общепризнано мнение,—пишет Исаакян,—что армянское стихосложение силлабичное, подобно романским языкам, основано на количестве слогов. Однако это неверно, на самом деле нашему языку органически присуще тоническое начало, что дает возможность писать тонические стихи... Слов, формирующих эту метрику, в нашем словаре очень мало, однако Терьян, в поте лица своего, смог найти их, внести в употребление и создать из них прекрасные образцы.»[2]

Вот образец перевода брюсовского стиха с трехсложной стопой, с ударением на первом слоге (дактиль):

Все тот же адрес у тебя,
Все тот же твой отель «Париж».
Иная только скорбь моя:
Не тем живешь,—не так грустишь.

[1] А. Исаакян. Собр. соч. В 6-ти томах. Ереван, т. VI, 1979, с. 917, (на арм. яз.).

[2] Ав. Исаакян и Ваан Терьян.—В «Гракан терт», 1945, № 1.

Նույնն է հասցեդ հնամյա
Նույնն է՝ օթելը «Պարիժ»

или:

Դուրսը մայիսն է, արբած,
Դուրսը խնդում ու աղմուկ:

Высоким поэтическим выражением преданной любви Ваана Терьяна к своему литературному учителю является стихотворение «Валерию Брюсову». Вот эта поэтическая исповедь Терьяна:

Я с юношеских лет любил твой строгий стих,
Холодный, северный твой сдержанный язык,
И много в нем тепла я чувствовать привык
Под скрытым пламенем спокойных строк твоих.

Здесь Терьян с необыкновенной точностью охарактеризовал поэзию Брюсова с «сдержанным языком» и «теплотой» «скрытого пламени».

Любовь Терьяна к поэзии Брюсова перерастает в любовь к личности русского поэта как великого гуманиста, поэта, который в роковые дни 1915 года, геноцида армян, привлекает внимание русской общественности к судьбам армянского народа:

Ты в испытанные дни, в час
Страшных бурь и бед,
Когда в волнах наш челн захвачен
Штормом был,
Как верный друг, мой край несчастный посетил
И предсказал нам всем спасение и свет.

В этот период, несмотря на сильную занятость, связанную с работой над «Сборником армянской литературы» (редактором которого был М. Горький), Терьян устанавливает личные контакты с Брюсовым. Он пристально следит за работой над будущей брюсовской «Антологией» и с любовью выполняет по поручению Брюсова подстрочные переводы стихов армянских поэтов.

В письме к жене Брюсова, Иоанне Матвеевне, Терьян писал: «Почему так задерживается Ваш сборник— нет больше терпения ждать. Хотя это выгодно для нашего сборника, но Ваш ведь, естественно, интересует меня больше, чем «наш» и очень хочу, чтобы Ваш был лучше нашего. Был у Горького, и он очень хвалил Валерия Яковлевича и его последнюю книгу .., я очень рад этому »[1].

Когда выходит в свет долгожданная «Поэзия Армении» под редакцией и с предисловием Брюсова, Терьян вместе с Иоаннисианом и Туманяном первым откликается на это большое литературное событие. Он же первым обрушивается на тех, кто незаслуженно упрекал Брюсова за то, что он якобы прислушивался к мнению своего консультанта Павла Макинцяна и не включил в антологию стихи Акопа Акопяна или недостаточно места уделил стихам ряда западных армянских поэтов. Высказывая возмущение по этому поводу, Терьян в статье «Одно объяснение» пишет: «Вы ошибаетесь, господа! Валерий Брюсов не легкомысленный, чтобы не знал, что он делает, и не вам учить его... Вы очень ошибаетесь и в том, что думаете, что Брюсов или иной русский поэт—переводческие машины, и что бы вы не предложили им для перевода, они переведут. Нельзя оказывать давление на их литературные вкусы.»[1]

[1] В. Терьян. Собр. соч. Ереван, 1963, т. III, с. 411, (на арм. яз.).

[1] В. Терьян. Собр. соч. Под ред. П. Макинцяна. Ереван, 1924, т. IV, с. 263.

И. А. АТАДЖАНЯН

«ПЕСНЯ ОБ АРТАШЕСЕ В ПЕРЕВОДЕ В. Я. БРЮСОВА

В своей «Истории Армении» знаменитый историк-писатель Мовсес Хоренаци (Ув.) искусно использует древнеармянские мифы, предания, легенды, которые придают всему повествованию неповторимую поэтическую прелесть и своеобразный колорит.

Хоренаци считал, что мифы «таят в себе истину в аллегорической форме». Благодаря ему до нас дошли бесценные жемчужины народной фантазии, фрагменты богатейшего фольклорного творчества армян языческих времен. Пусть это только отдельные отрывки, но они дают какое-то представление о древнеармянском фольклоре.

В эпоху, которую описывает Хоренаци в своей «Истории», существовали два цикла народных мифов и эпоса. Первый цикл возник в период Ванского царства (Биайны). Он начинается ветвью «Хайка и Бела» и завершается ветвью «Ара и Шамирам». Второй цикл представлен ветвями «Тигран и Аждахак» и «Арташес и Артавазд». Этот цикл создан после падения царства Биайны в царствование Ервандидов и Арташесидов.

Как отмечают М. Эмин и М. Абегян, в отдельных ветвях как первого, так и второго эпического цикла была единая сюжетная связь[1].

В поэтике же и в жанровых особенностях этих циклов имеются существенные различия. Первый цикл более мифологичен, а второй цикл, имея мифологическо-легендарные элементы, в жанровом отношении резко отличается— это эпос, обладающий удивительной поэтической силой. Предмет его—история. Хоренаци эпос называет Випасанк, Ерг випасанц (песнь випасанов—И. А.). Одни из них рассказывались, другие рассказывались и пелись, а третьи сказывались в ритмической форме. Особенно распространены они были в области Гохтн (отсюда и «Песни Гохтна»—И. А.).

Эти предания, сказания и песни связывались с именами и деяниями армянских царей—Арташеса, Тиграна Великого, Артавазда, Ерванда и др[1]. «Песня об Арташесе» из ветви «Арташес и Артавазд» является последней ветвью данного цикла.

Ветвь «Арташес-Артавазд» выделяется богатством событий, многосторонностью содержания. По хронологии Хоренаци, Арташес и связанные с ним события относятся ко времени исторического Тирит-Арташеса, основателя династии Аршакуни в Армении. Изложение «песен випасанов» вначале имеет общий эпический мотив, далее сюжет эпоса интерполируется реальными историческими фактами. В этой части, где повествуется о самом Арташесе, реальные исторические события и эпические сказания смешиваются. Женитьба Арташеса представляет собою отдельную ветвь данного эпоса. Это место, облаченное в иносказание, так поется випасанами в их песне:

Հեծավ արի արքա Արտաշեսը սևը գեղեցիկ,
Եվ հանելով ոսկեօղ շիկափոկ պարանը,
Եվ անցնելով գետը, որպես արծիվ արագաթև,
Եվ ձգելով ոսկեօղ շիկափոկ պարանը՝
Գցեց մեջքը ալանաց օրիորդի,
Եվ շատ ցավեցրեց մեջքը փափուկ օրիորդի՝
Արագ հասցնելով բանակը իր:
Առատ անձրևի պես ոսկի էր տեղում Արտաշեսի փեսայության
հանդեսին,
Տեղում էր մարգարիտ Սաթենիկի հարսնության
հանդեսին:[2]

Подстрочный перевод:

Сел мужественный царь Арташес на красивого вороного коня,
И вынул красный аркан с золотым кольцом,
И пролетел как быстрокрылый орел через реку,
И бросил красный аркан с золотым кольцом,
Обхватил стан девы Аланской
И причинил боль стану нежной девы,
Быстро увлекая ее в свой стан.

Золото сыпалось у дома жениха Арташеса,
Жемчуг сыпался в день бракосочетания Сатеник.

В чем смысл этих строк? Дело в том, что у аланов очень ценилась красная кожа, и Арташес отдает за Сатеник много

[1] См.: М. Эмин. Эпос Древней Армении. М., 1850; Манук Абегян. Соч. т. I., Ереван, 1966 (на арм. яз.).

[1] См.: В. С. Налбандян, С. Н. Саинян, С. Б. Агабабян. Армянская литература. Под ред. С. К. Дароняна, М., 1976, с. 37. (Учитывая специфику темы нашего исследования, мы не рассматриваем в настоящей статье современные работы по мифологии).

[2] Древняя и средневековая армянская поэзия. Составители: С. С. Акопян, Э. П. Чаликян. Ереван, 1987, (на арм. яз.), с. 10.

красной кожи и много золота. Последние два стиха пелись в виде эпиталамы, в них есть намек на обыкновение армянских царей бросать во время бракосочетания у дверей своего дворца деньги, подобно римским консулам, а также рассыпать жемчуг в брачном покое царицы. Об этой традиции сказано иносказательно:

Золото сыпалось у дома жениха Арташеса,
Жемчуг сыпался в день бракосочетания Сатеник.

Эти отрывки—целый мир изящных поэтических образов и картин, блестящее доказательство духовного богатства, силы и возможностей народного творческого воображения.

В этих песнях удивительно тонкое чувство меры—ничего лишнего, все на своем месте, кристальная отшлифованность и ясность языка, красочность и своеобразие сравнений и эпитетов.

Здесь мы сталкиваемся с характерным для песен випасанов гармоническим повторением некоторых выражений. С помощью повторов випасаны усиливали ритмичность и музыкальность песни, создавали впечатление движения.

Обычно самым существенным признаком эпического жанра является богатство действия. Именно это характерно для песен випасанов, приведенных в «Истории Армении». Особенно яркое выражение стремительного действия мы видим в «Песне об Арташесе», полной наивной и дикой прелести. И не случайно, что эти отрывки из песен випасанов привлекали внимание переводчиков и исследователей армянской народной поэзии.

Впервые на русский язык «Песня об Арташесе» была переведена А. Муликовским с французского языка. Этот прозаический перевод приведен в тексте статьи Эл. Дюлорье «Народные песни Армении»:

«Доблестный царь Арташес на прекрасном вороном коне, взял убранный золотыми кольцами аркан из красной кожи, с быстротою орла в полете промчался через реку, забросил убранный золотыми кольцами аркан свой из красной кожи, обвил им стан девы Аланов и, схватив ее, быстро увлек в свой лагерь».[1]

Это прозаический перевод, в котором автор фактически передает содержание песни, не сохранив песни, не сохранив стремительности действия, характерного для армянского текста. Нет той ритмичности, музыкальности, которые создавались гармоничными повторами:

[1] «Кавказ», 1853, № 8, с. 35.

И вынул.....
И пролетел.....
И бросил.....

Переводчик местами излишне подробен, а последние две строки полностью выпали. А. Муликовский, по всей вероятности, преследовал одну цель — ознакомить русского читателя с содержанием армянского произведения.

Позднее, в 1880 году, к этой песне обращается К. Патканов, создав перевод, который ближе к поэтическому переводу:

Сел доблестный царь Арташес на красивого вороного коня,
И, взяв аркан из красной кожи с золотыми кольцами,
Орлом быстрокрылым пронесся через реку,
Он бросил аркан из красной кожи с золотым кольцом,
И обхватил стан девы аланской,
И причинил сильную боль стану нежной девы,
Увлекая ее быстро в свой лагерь[1].

Следует отметить, что перевод К. Патканова имеет несколько прозаический характер, здесь не чувствуется того стремительного движения, которое характерно для оригинала. В оригинале на первом месте почти в каждой строке имеем глагол, переводчик нарушил эту конструкцию и, на наш взгляд, произведение лишилось своей оригинальности и своеобразности.

В 1890-х г. к этому произведению обратился крупный специалист армянской филологии и первый его исследователь—М. Эмин:

Мужественный царь Арташес сел на красивого вороного коня;
И вынул аркан из красной кожи с золотым кольцом;
И пролетел быстрокрылым орлом через реку;
И бросил аркан из красной кожи с золотым кольцом,
И обхватил стан царственной девы Аланов,
И причинил сильную боль стану нежной царственной девы,
Быстро увлекая ее в свой лагерь...

М. Эмин пошел по иному пути. Будучи знатоком фольклора, он отразил в своем переводе фольклорный характер, придав свойственный былинам народный дух. Это явление вызывает некоторые разногласия в вопросе передачи истинного духа, смысла «Песни». «Песня об Арташесе» имеет мифологическую основу и, придавая песне более былинный смысл, М. Эмин несколько лишает ее мифологического духа. Здесь

[1] К. Патканов. Очерк истории древней армянской литературы.—В кн.: Всеобщая история литературы. Под ред. В. Корша, Вып. 1, СПб., 1880, с. 125.

больше, чем в предшествующих переводах, повторами сохранен характер стремительного движения. Но следует отметить, что, ставя в конце каждой строки вместо запятых, как это мы видим в оригинале, точку с запятой, М. Эмин несколько замедляет движение, отрывает последующее движение от предшествующего. В переводе М. Эмина чувствуется нечто от русской былины.

В 1916 г. к «Песне об Арташесе» обращается В. Я. Брюсов. К поставленной перед собой задаче он подходит, исходя из главного своего принципа: «... сохранить в стихотворной передаче подстрочную близость к тексту, поскольку она допускается духом языка, сохранить все образы подлинника и избегать всяких произвольных добавлений»[1].

В. Я. Брюсов старался сохранить максимальную близость к подлиннику и в содержании, и в форме. И эту максимальную близость мы чувствуем, читая перевод В. Я. Брюсова:

Храбрый царь Арташес на вороного сел,
Вынул красный аркан с золотым кольцом,
Через реку махнул быстрокрылым орлом,
Метнул красный аркан с золотым кольцом,
Аланской царевны стан обхватил,
Стану нежной царевны боль причинил,
Быстро в ставку свою повлачил[2].

В. Я. Брюсов верно передает содержание оригинала и воспроизводит характерные отличия формы эпоса. Его перевод несет в себе и повествовательность песни, и художественную силу оригинала, и мифологичность сюжета. Здесь сохраняется самый существенный признак жанра эпоса—сила и богатство действия в похищении Сатеник Арташесом. В. Я. Брюсов более лаконичен и краток по сравнению со своими предшественниками.

Наиболее ценными являются переводы М. Эмина и В. Брюсова (перевод Эмина приводится в литературоведческих работах, перевод Брюсова—в поэтических изданиях). Сопоставим эти два перевода, созданные различным методом творческой работы.

Перевод М. Эмина, в отличие от перевода В. Брюсова, более прозаичен, в нем больше элемента повествовательности. Эмин не нарушает последовательности стиха. Он подчас более точен и ясен, чем автор подлинника. Перевод В. Брюсова поэтичнее, поэт свободен в словах и выражениях, ему удается подобрать такие выражения, которые и придают песне большую музыкальность. Он во многих случаях подбирает синонимы, имеющие дополнительную оценку, более выразительные по своему звучанию: «храбрый» вместо «мужественный», «царевны» вместо «девы», «махнул» вместо «пролетел», «ставка» вместо «лагерь». Точно найденные слова и выражения придают переводу Брюсова лаконичность.

Подстрочник:

Сел мужественный царь Арташес на вороного красивого,
И вынул золотой красный аркан,
И пролетел как быстрокрылый орел через реку,

М. Эмин:

Мужественный царь Арташес сел на красивого вороного коня;
И вынул аркан из красной кожи с золотым кольцом;
И пролетел быстрокрылым орлом через реу;

В. Брюсов:

Храбрый царь Арташес на вороного сел,
Вынул красный аркан с золотым кольцом,
Через реку махнул быстрокрылым орлом,

В своем переводе М. Эмин излишне точен и подробен, что придает переводу сухость. В. Брюсов достигает поэтичности краткостью, оставаясь при этом верным духу оригинала. Вместо прозаического «сел на красивого вороного коня», у Брюсова—«на вороного сел»; вместо «вынул аркан из красной кожи»—«вынул красный аркан».

В переводе В. Брюсов особенно сильно звучат следующие строки:

Подстрочник:

И причинил сильную боль стану нежной девы,
Увлекая ее быстро в свой лагерь.

В. Брюсов:

Стану нежной царевны боль причинил,
Быстро в ставку свою ее повлачил.

Верно подобраны, максимально сжаты выразительные средства, передающие стремительный бег, так характерный, как уже отмечалось выше, для древних эпических произведений. Стремительность движения передается также своеобразной пунктуацией песни (все строки отделяются друг от друга запятыми). Это своеобразие сохраняет и В. Брюсов.

«Песня об Арташесе» написана смешанной стопой, когда в ямбический стих вклинивается анапест, тем самым нарушается ритм стиха, нет никакого определенного размера. Количество слогов в стихах также различно. Но при вольном расположении ударных слогов, ритмическая организация стиха налицо. Такой стих характерен для армянского народного эпоса, народных песен.

[1] Поэзия Армении. Ереван, 1973, с. 20.
[2] Там же, с. 97.

В основу ритмического строя русского народного стиха положен принцип соизмеримости стихов по количеству наличествующих в них ударений. Мелодия народных стихов требовала обязательного ударения на последних слогах. И если на последний слог не падало грамматическое ударение, ставили ритмическое. В. Брюсов перевел данное произведение в традициях народного стиха.

Основной целью В. Брюсова при создании сборника «Поэзия Армении» было—«получить на русском языке точное воспроизведение оригинала в такой мере, чтобы читатель мог доверять переводам и был уверен, что по ним он знакомится с созданиями армянских поэтов, а не русских переводчиков»[1]. Эту задачу он выполнил и при переводе рассматриваемого нами древнеармянского произведения. В. Брюсов добивается адекватной художественной выразительности, эмоциональной силы и экспрессивной динамики стиха умением передать подлинник во всем его национальном своеобразии.

Достоинства брюсовского перевода в поэтичности очевидны. В. Брюсов создал перевод, который передает дух и колорит армянского оригинала, при этом переводчик не забыл об интересах русского читателя, для которого создавался перевод и поэтому он особенно заботился об их русском звучании, о передаче с большей поэтической силой.

В. Брюсов старался быть верным духу и содержанию, форме стиха, его метрике и рифмовке, чередованию рифм, построению строф, количеству строк; стремился сохранить мифологический дух. И все это в полной мере удалось В. Я. Брюсову.

---

[1] Поэзия Армении, с. 19.

Э. Б. МИРАКЯН

СТИХОТВОРЕНИЕ ОВ. ТУМАНЯНА «АРМЯНСКОЕ ГОРЕ» В ПЕРЕВОДЕ В. БРЮСОВА

Известна поэтическая по своей сути оценка, данная одним большим поэтом другому: «Поэзия Туманяна есть сама Армения, древняя и новая, воскресшая и запечатленная в стихах большим мастером»[1].

Как певец своего народа, его трагической исторической судьбы, чаяний и разочарований, Туманян не мог оставаться в стороне от основной темы гражданских мотивов в армянской поэзии на протяжении всей ее истории. Перефразируя известную строку Некрасова, можно сказать, что каждый поэт был гражданином, но не всегда—поэтом, и как писал П. Макинцян, служившие этой идее поэты—предшественники Туманяна уходили из сферы художественности в сферу публицистики. «Единственный поэт, кто подошел к этой теме как художник, был О. Туманян. Пройдут годы, изменятся политические условия, позабудется сознание этой боли—и вместе с этим станут достоянием истории поэты-публицисты и беллетристы, а песни Ов. Туманяна, как великолепное свидетельство пережитой нашими отцами и дедами печали—останутся яркими и живыми в веках»[2].

Это с особенной поэтической силой прозвучало в стихотворении Туманяна «Армянское горе», которое справедливо считается одним из лучших произведений гражданской лирики поэта:

Հայոց վիշտը անհուն մի ծով,
խավար մի ծով ահագին,
Էն սև ծովում տառապելով,
Լող է տալիս իմ հոգին:

Մերթ զայրացկոտ ծառս է լինում
Մինչև երկինք կապուտակ,
Ու մերթ հոգնած սուզվում, իջնում
Դեպի խորքերն անհատակ:

---

[1] В. Брюсов. Поэзия Армении. 1966, с. 83. В дальнейшем все ссылки—на это издание.

[2] Цит. по: Брюсовские чтения 1966 года, с. 186.

Ոչ հատակն է գտնում անվերջ
Ու ոչ հասնում երկնքին...
Հայոց վշտի մեծ ծովի մեջ
Տառապում է իմ հոգին:[1]

Основной образ стихотворения—образ моря, олицетворяющего горе армянского народа—горе-море, то мрачное, огромное, вздыбленное до самых небес, как огромный былинный конь, то спокойное, уставшее, примиренное, ищущее покоя глубоко на своем дне, но не находящее его. Образ динамичного, ощутимого моря как бы материализует и манифестирует идеальное по своей сути понятие горя. Образ этот строится словесной тканью произведения и формальными, художественными средствами—ритмикой, мелодикой стиха, создающих своеобразное биение волн, грохот вздыбленной волны и др.

Стихотворение это впервые было переведено С. Головачевским и помещено в сборнике «Современные армянские поэты», который вышел в 1903 г. под редакцией известного пропагандиста армянской поэзии Ю. Веселовского.

В переводе Головачевского, сделанного прямо с авторской рукописи, стихотворение звучало так:

Армянское горе—безбрежное море,
Пучина его глубока и мрачна,
В его необъятном и темном просторе
Блуждает душа моя, скорби полна.

Она то возносится к небу высоко,
Стремясь в недоступный, блистающий свод;
То вновь погружается в море глубоко.
С тоской в пучину бездонную вод.

Но дна не найти бесконечного моря.
И ей не достигнуть лазурных высот.
По мрачному морю армянского горя
Душа моя полная скорби плывет[2].

Перевод этот звучит красиво, лирично. Особенной удачей можно считать перевод первой строки: «Армянское горе—безбрежное море». Если сопоставить перевод с подлинником, то особых отклонений не обнаружим. Все так. И все же—не так. В переводе нет той мужественной боли, с которой написано это программное произведение Туманяна. В переводе

[1] Ов. Туманян. Избранные соч., в 2-х томах. Ереван, 1985, с. 76 (на арм. яз.).
[2] Современные армянские поэты. Сб. под ред. Ю. Веселовского. М., 1903, с. 41.

поэт—лирический герой стихотворения скорбит, душа его, полная скорби, блуждает в темном просторе безбрежного моря. Она возносится к небу, погружается в море, плывет по мрачному морю. Все действия—возносится, погружается, плывет— непроизвольные, как бы не зависящие от воли и желания лирического героя стихотворения. Перевод звучит поэтому гораздо пассивнее подлинника.

Такой перевод, естественно, не мог удовлетворить составителей и главного редактора сборника «Поэзия Армении» В. Брюсова. Издание это осуществлялось в трагические годы массовой резни армян в Турции и ставило перед собой задачу «открыть перед русскими читателями поэтический мир Армении», «вселенную, в которой блестели и светились высокие создания подлинного художественного творчества»[1].

Был нужен новый перевод, и его осуществил В. Я. Брюсов.

Сравнив подстрочник с переводом С. Головачевского, Брюсов, по свидетельству П. Макинцяна, «...возмутился, ...начал ходит по комнате...—Гм, самый красивый и смелый образ «встает на дыбы» он проглотил. И потом, все эти «скорбно», «печально» и пр. излишества обессиливают стихотворение.—Так, бормоча себе под нос, ходил по комнате, потом сел и написал. Прочел. Вот это да! Ни единого слова, ни единой буквы не прибавил он к моему подстрочному переводу. Но как возвышенно и благородно, как может быть достойно только Ивана Фадеевича и Брюса!» (Из письма П. Макинцяна В. Теряну от 23 июля 1915 г.)[2].

В переводе Брюсова стихотворение звучит так:

Армянское горе—безбрежное море,
Пучина огромная вод;
На этом огромном и черном просторе
Душа моя скорбно плывет.

Встает на дыбы иногда разъяренно
И ищет: где брег голубой:
Спускается вглубь иногда утомленно
В бездонный глубокий покой.

Но дна не достигнет она в этом море,
И брега вовек не найдет.
В армянских страданьях—на черном просторе
Душа моя скорбью живет[3].

Не нужно прибегать к особому текстологическому анализу, чтобы оценить высокие достоинства перевода Брюсова

[1] Поэзия Армении, с. 13, 10.
[2] Цит. по: Брюсовские чтения 1966 года, с. 167.
[3] Поэзия Армении, с. 299.

по сравнению с первым переводом. Да и этот вопрос рассудило время—после выхода в свет сборника «Поэзия Армении» печатается именно этот перевод. Нашу мысль подтверждает следующее высказывание Левона Мкртчяна: «...почти все дореволюционные русские переводы из Ов. Туманяна должны быть заменены. Лишь один единственный старый перевод по праву печатается во всех новейших русских изданиях Туманяна. Это знаменитое стихотворение Ов. Туманяна «Армянское горе» в отличном переводе Валерия Брюсова. Это лучший перевод из лирики Туманяна»[1].

Крайне взыскательный к своим и чужим переводам, не принявший в целом перевода С. Головачевского, Брюсов сохранил его первую строчку: «Армянское горе—безбрежное море». Эпитет «безбрежный» передает огромность, безграничность горя армянского народа, исстрадавшегося под тяжестью многовекового ига персидских, византийских, турецких и других завоевателей. Стихотворение написано в 1902 году. Поэт становится почти очевидцем разнузданного, бесчеловечного геноцида. И не может не откликнуться своим поэтическим словом на этот трагический факт.

Таким образом, эпитет անհուն переведен Головачевским и принят Брюсовым словом «безбрежный». Такой перевод, хотя и не совсем точный, возможен: это значение слова անհուն приводится в качестве второго в четырехтомном толковом словаре армянского языка (2.—անեզր, անսահման—«безгранный», «безграничный») [2] и в качестве третьего значения в двухтомном словаре Эд. Агаяна (3.—անեզրական, անծայր, անվերջ, անսահման—«безгранный», «бесконечный», «безграничный») [3]. А в качестве первого значения в обоих словарях дается հուն չունեցող, հատակ չունեցո—«не имеющий русла», «не имеющий дна». В этом именно значении употреблено слово Туманяном. Следовательно, правильнее было бы перевести: «Армянское горе—бездонное море».

Итак, слово сказано—«безбрежное». Чем это вызвано и к чему привело?

Интересно было бы посмотреть, есть ли в подстрочнике «безбрежное» наряду с «бездонное». Наличие второго, конечно, бессомненно. Но, к сожалению, подстрочник нам недоступен, и приходится только строить догадки, домысливать. Нам кажется, что хотя «бездонное» является прямым эквивалентом слова (անհուն) оно могло быть отклонено потому, что в русском языке имеет некоторые отрицательные коннотации, связанные с его употреблением во фразеологизме «бездонная бочка»[1]. Кроме этого, и что особенно важно, фраза «Армянское горе—бездонное море» уступает великолепно инструментированной фразе «Армянское горе—безбрежное море», в которой звучит музыка согласных и гласных. Не случайно первое четверостишие этого перевода приводится С. К. Дароняном в качестве примера адекватного сохранения и передачи отличной звукописи Туманяна в переводах Брюсова:

Армянское горе—безбрежное море,
Пучина огромная вод;
На этом огромном и черном просторе
Душа моя скорбно плывет[2].

Нам кажется, что исключительное благозвучие этого четверостишия обусловлено не только и не столько инструментовкой согласного р, но и сочетанием согласного с гласным:

—оре/—ре—оре
—ро
ро/—ер —ро —оре
—ор

Наконец, возможно, что Брюсов представляет море с его величественными страстями именно как безбрежное, а не как бездонное. Слабым аргументом в пользу такого предположения могло бы послужить употребление им эпитета «безбрежный» в переводе стихотворения Ов. Туманяна «Экспромт перед картиной Айвазовского», где это более естественно, так как является прямым переводом слова անեզր в подлиннике: անեզր ու անվերջ переведено «безбрежный, безгранный»[3].

Возможны и другие причины, другие объяснения. Но не в этом суть. Интересен сам факт и то, к чему привел выбор эпитета «безбрежное».

Первая строка, как нам представляется, в известном смысле задает тон последующему переводу—и в смысле построения образов, и в выборе ритмики. Она как бы предопределила некоторые, на первый взгляд, вольности, имеющиеся

---

[1] Левон Мкртчян. О стихах и переводах. Ереван, 1965, с. 188—189.
[2] Толковый словарь современного арм. яз. Т. I, Ереван, 1969, с. 113 (на арм. яз.).
[3] Эд. Агаян. Толковый словарь современного армянского языка. Т. I, 1976, с. 68 (на арм. яз.).

[1] Бездонная бочка (разг. шутл.)—о человеке, который может много выпить.—С. И. Ожегов. Словарь русского яз. М., 1960, с. 38.
[2] См.: С. К. Даронян. Валерий Брюсов и Ованес Туманян.—В кн.: Брюсовские чтения 1983 года, с. 274—275.
[3] Поэзия Армении, с. 299.

в переводе Брюсова.

Нашу мысль попробуем доказать при помощи сопоставительного анализа текстов—перевода и подлинника, хотя и отлично сознаем, что способ оценки перевода посредством текстологического сравнения его с подлинником несовершенен, за что и справедливо критикуется. Без сомнения, он таит в себе возможности для субъективной оценки. Но, к сожалению, объективные строгие формальные критерии пока не разработаны, и нам придется прибегнуть к старому испытанному методу критической оценки и характеристики перевода посредством выяснения неточностей, расхождений с подлинником, с одной стороны, и удач, поэтических находок, с другой.

Хочется отметить, прежде всего, такую удачную находку, которая обусловлена лексическими возможностями русского языка, как перевод поэтичного в армянском языке только в плане содержания образа «վիշտը մի ծով» поэтичным и в плане выражения, благодаря своей исключительной музыкальности, сочетанием «горе-море».

Итак, «Армянское горе—безбрежное море». А это значит—огромное, бесконечное в горизонтальном направлении. В оригинале же море (и душа лирического героя, которая скорбно плывет в этом «бездонном» море-горе) движется исключительно вертикально—от поверхности моря до небес и обратно до дна:

Մերթ զայրացկոտ ծառս է լինում
Մինչև երկինք կապուտակ:
Ու մերթ հոգնած սուզվում, իջնում
Դեպի խորքերն անհատակ:

Как же у Брюсова?

Встает на дыбы иногда разъяренно
И ищет, где брег голубой;
Спускается вглубь, иногда утомленно
В бездонный, глубокий покой.

Кроме направления снизу вверх, душа на вздыбленной волне бросает свои взгляды «зонтично»—во все стороны, пытаясь охватить огромную безбрежную пучину, не может найти заветного спасительного берега, не может достичь дна моря (движение сверху вниз)—так велико море-горе! Как же так Брюсов-переводчик, основной принцип которого—максимальная близость к подлиннику и в содержании, и в форме, утверждающий, что необходимо «сохранить в стихотворной передаче подстрочную близость к тексту поскольку она допускается духом языка, сохранить все образы подлинника и избегать произвольных добавлений»[1], сам допускает их. В подлиннике нет «И ищет, где брег голубой», «И брега вовек не найдет». У Головачевского, кажется, точнее переведено:

Она то возносится к небу высоко,
Стремясь в недоступный, блистающий свод,
То вновь погружается в море глубоко
С тоскою в пучину бездонную вод.

Направление движения передано, как в подлиннике. Но откуда этот «недоступный, блистающий свод», «лазурные высоты» (из третьей строфы). И все эти красивости являются всего лишь переводом употребленного Туманяном один раз эпитета «կապուտակ» при слове «երկինք».

Эти вольности перевода, вероятно, имел в виду Брюсов, когда говорил о «прочих излишествах, обессиливающих стихотворение» наряду с «скорбно» и «печально».

Выбор эпитета «безбрежный» вместо «бездонный» допускает появление образа «брега» в переводе и оправдывает его. Эта «вольность» Брюсова, как нам кажется, настроена на поэтическую волну подлинника, не нарушает ее и может быть расценена как результат художественного домысла поэта-художника. Для Брюсова-переводчика вообще не характерна буквалистическая, ремесленническая точность. «Точность в переводе Брюсова—это точность творца и мастера»[2], переводящего, в согласии с известным требованием Пушкина, дух поэтического произведения. И в полном согласии с «духом» стихотворения Ов. Туманяна, этот образ не нарушает образную систему стихотворения, не искажает и не обедняет его идейное содержание, а только расширяет диапазон горя, показав его и в другом измерении. При этом не пропадает значение «бездонности», выраженное эпитетом «անհուն», а лишь переводится не дословно и не тут, а во второй строке словом «пучина», которое, кстати, тоже «вольность», так как не имеет прямого аналога в подлиннике.

Слово это в русском языке, как засвидетельствовано в «Словаре русского языка» С. И. Ожегова, имеет значения: 1. Водоворот, а также провал в болоте. 2. Морская бездна (книжн.). 3. перен. Средоточие чего-то неприятного, гибельного, угрожающего (высок.). Пучина бедствий[3]. Таким образом, оно одно несет в себе информацию и о «глубоком» и «без-

[1] Поэзия Армении, с. 16.
[2] См.: Левон Мкртчян. О стихах и переводах. Ереван, 1965, с. 42.
[3] С. И. Ожегов. Словарь русского яз. С. 625.

донном (անհուն); и «огромном» (ահագին); и «мрачном» и «темном» (խավար, սև). Эта замечательная поэтическая находка, которая, кстати, есть и в переводе Головачевского—«Пучина его глубока и мрачна»—не дает, таким образом, пропасть эпитету «անհուն». Он присутствует в переводе как бы зашифрованно и не лежит на поверхности.

Но получается, что то, что мы считаем поэтической находкой Брюсова—эпитет «безбрежное», поэтический образ «пучина»—было в первом переводе. И в этом большое значение этого перевода. Брюсов заимствовал их, следовательно, оценил по достоинству, но усилил, развил их и создал поистине адекватный перевод.

В поэтической передаче образа моря в подлиннике и в переводе центральное место занимает первая строка второй строфы: Մերթ զայրացկոտ ծառս է լինում Брюсов переводит «Встает на дыбы иногда разъяренно»—абсолютно точно и по значению, и по поэтическому образу, и по силе эмоционального воздействия.

Из письма П. Макинцяна, цитированного выше, мы уже знаем, что Брюсов был поражен образом: «встает на дыбы», который он считал «самым красивым и смелым образом». В переводе С. Головачевского—«Она то возносится к небу высоко...». «Возносится»—это хорошо, особенно, когда речь идет о душе (но отнюдь не море—горе). Душа возносится к небу обычно примиренная, отрешенная от всего земного, перестав бороться со всем земным, возносится мирно, оставив бренное тело, в котором обитала, страдала, боролась. Так обедняется образная ткань подлинника. Строка эта явно проигрывает и в выразительности. Это совсем не то же, что «встает на дыбы» или «восстает» в чеканной строке из брюсовского перевода упоминавшегося выше стихотворения Ов. Туманяна «Экспромт перед картиной Айвазовского»—

«Восстав в океане, неистовость вод,
Тяжелыми всплесками бьет до высот».

В переводе Брюсова, как и в подлиннике, армянское горе воплощается в зримом образе моря, могучего, динамичного, как богатырский конь вздыбленного, сгорбатившего свою огромную пучину вод к небу. Известно требование, чтобы поэтический образ, как один из важных компонентов идейно-художественной системы стихотворения был адекватно воспроизведен. В этом переводе поэтический образ моря настолько близок оригиналу, насколько это вообще возможно. Этот образ строится словесной тканью стихотворения: անհուն մի ծով—безбрежное море, խավար մի ծով ահագին—пучина огромная вод, սև ծովում—на черном просторе, զայնացկոտ ծառս է լինում—встает на дыбы разъяренно. Таким образом, налицо почти дословное сохранение эпитетов, создающее образную структуру стихотворения.

Образ моря создается также формальными художественными средствами—ритмикой, мелодикой, передающими то монотонное биение волн, то грохот вздыбленной волны.

Первая строка интонационно разделена ритмической паузой благодаря тире. Тире создает интонацию предикативной синтагмы с опущенной связкой. Будь там запятая, интонация фразы изменилась бы, строка стала бы звучать как атрибутивная система с определяющим вторым членом. Но в переводе стоит тире, которого, однако, нет в подлиннике. Интересно привести здесь любопытное наблюдение: если Брюсову «не удавалось разделить стих ритмической паузой, соответствовавшей оригиналу, то он ее добивался интонационно, ставя знаки препинания, главным образом, тире»[1]. Хотя в данном случае тире поставлено не Брюсовым, а заимствовано из перевода Головачевского вместе с первой строкой, однако не погрешим против истины, если будем утверждать, что ритмическая пауза в этой строке создается именно этим тире. Непроизвольно появляется желание в армянском тексте поставить соответствующий знак препинания»

Сравним строки «Армя́нское го́ре—безбре́жное мо́ре» и «Встает на дыбы иногда разъяренно». Хотя обе строки написаны одним размером -/ --/ --/ --/ -, однако гласные ударных слогов в первой фразе произносятся долго и тягуче, а во второй—с большей силой выдоха. Это можно изобразить следующим образом: «Армя́нское го́ре—безбре́жное мо́ре», но «Встает на дыбы иногда разъяренно». Такое произношение допускается смешанным—экспираторно-квантитативным характером русского ударения. От контраста мерного течения первой строфы и напряженных ритмов первого двустишия второй, что, однако, снова переходит в плавность, создается ощущение тревоги, беспокойства.

Сохранение интонации подлинника К. И. Чуковский считал большим достоинством перевода. По его словам: «Интонация—первооснова стиха. Отнимите у любого стиха интонацию—ничего не останется»[2].

В переводе Брюсова сохранена поэтическая душа подлинника, его идейное содержание, его мужественная боль,

---

[1] См.: Е. П. Тиханчева. Брюсов—переводчик Патканяна.—В кн.: Брюсовские чтения 1966 года, с. 385.

[2] К. И. Чуковский. Высокое искусство. М., 1941, с. 151.

система образов, интонация, стилистика.

Такой перевод стихотворения Ов. Туманяна может быть оценен как гражданский и поэтический подвиг Брюсова, создавшего в годы, когда особенно остро разыгрывались трагические события, стихотворение, в котором в полную силу прозвучал высокий гражданский пафос подлинника. В нем торжествует дух поэта, а дух его был смятен варварскими событиями, против которых Брюсов и поднял свой поэтический меч.

Перефразируя известного советского переводчика И. Кашкина, можно назвать Брюсова «творческим полпредом» армянской поэзии в русской литературе.

С. С. ДАВТЯН

ЛЕКЦИИ В. Я. БРЮСОВА В ЗАКАВКАЗЬЕ

В хранилище древних рукописей, Матенадаране (Ереван), в Диване католикоса (архив и собрание исторических документов)[1] нами был обнаружен материал, связанный с пребыванием В. Я. Брюсова в 1916 г. в Армении.

По приглашению армянских культурно-общественных организаций, в январе 1916 г. Брюсов едет в Закавказье с лекциями об армянской поэзии, чтобы ознакомить армянскую общественность с результатами своей работы по изучению истории и переводу поэзии Армении, получить непосредственные впечатления о жизни ее народа, лично познакомиться с видными представителями армянской интеллигенции.

Первая лекция Брюсова состоялась в Баку, куда он был приглашен «Обществом любителей армянской словесности», 8 января; затем—в Тифлисе, где по приглашению «Кавказского общества армянских писателей» 13 января им была прочитана лекция в зале Артистического общества. Из Тифлиса Брюсов (с женой и в сопровождении П. Макинцяна) 16 января приезжает в Эривань (Ереван), где также должен был прочитать лекцию об армянской поэзии. О предстоящей публичной лекции Брюсова в городе извещали афиши на русском и армянском языках. 17 января Брюсов (с женой и в сопровождении В. Терьяна, П. Макинцяна и архимандрита Гарегина Овсепяна) приезжает в Эчмиадзин, где в духовной Академии Геворгян он читает лекцию[2]. После осмотра Кафедрального собора Брюсов был принят католикосом Кеворком V.

Событие это освещалось в периодической печати того времени и отражено в воспоминаниях современников Брюсова.

Ни в одной из хранящихся в Диване католикоса Книг записи почетных гостей мы не нашли автографов Брюсовых.

---

[1] Матенадаран. Диван католикоса, ф. 238.

[2] В воспоминаниях И. М. Брюсовой нарушена хронологическая последовательность событий—приезду Брюсова в Эчмиадзин предшествует чтение лекций в Ереване. См.: И. Брюсова. Из воспоминаний.—В сборнике «Брюсов и Армения». В 2-х кн. Ереван, 1988, 1989, кн, с. 64—65. (Далее ссылки на это издание даются с указанием книги и страницы).

Однако документом за № 274а из этого архива оказалась печатная Программа (с тезисами на русском и армянском языках) предстоящей 18 января в Эривани лекции Брюсова, до сих пор не известная в литературе.

Сообщения, отклики, воспоминания дают лишь картину восприятия и оценки слушателей лекции Брюсова об армянской поэзии, прочитанной им в Эривани в зале Городского клуба 18 января 1916 г. Из сообщений в местной прессе того времени ясно, что эриванская лекция явилась повторением предыдущих, прочитанных Брюсовым в Баку Тифлисе.

Правда, в газете «Баку» от 4 января 1916 г., в которой было помещено объявление о предстоящей 8 января первой публичной лекции Брюсова, была опубликована и программа, но лишь на русском языке, со множеством неточностей и пропусков. Составлена она была на основе программы, приложенной Брюсовым к письму от 30 декабря 1915 г. к Тиграну Иоаннисянцу, председателю «Общества любителей армянской словесности», которому он сообщал о днях своего выезда из Москвы и прибытия в Баку[1]. «Согласно Вашему желанию, я телеграфировал Вам вкратце программу моего доклада,[2] которая, надеюсь, оказалась достаточной для исполнения требований администрации. Теперь высылаю Вам более подробную программу, которую, может быть, Вы захотите отпечатать в форме афиши и т. под.»—писал он в этом письме. И далее: «В программе перечислены, конечно, не все имена, т. е. не все те поэты, о которых я предполагаю говорить, особенно среди новейших.»

Весьма существенный пропуск в разделе «Новая армянская литература» таких имен как Дурян и Пешикташлян, а также имен Иоаннисиана, Туманяна и Исаакяна,—с брюсовским определением их как «трехзвездие» армянской поэзии,—в эриванской программе был уже восполнен. Обнаруженная в архиве Матенадарана программа, представляет собой уже откорректированный, дополненный и, судя по всему, согласованный с Брюсовым материал.

---

[1] См.: Брюсов и Армения Кн. I, с. 301—302.

[2] В первом январском номере издающейся в Тифлисе еженедельной литературно-политической газеты «Кавказ» с сообщением из Баку о состоящейся там 8 января лекции была приведена и «программа» (скорее—план), которая представляла собой часть текста телеграммы Брюсова Т. Иоаннисянцу от 26 декабря 1915 г.: «влияния, под которыми вырабатывалась самобытность армянской литературы: поэзия древнейшая, народная, средневековая, новая; различие поэзии турецких и русских армян; значение армянской поэзии для европейских литератур». Полный текст телеграммы см.: Брюсов и Армения. Кн. I, с. 301.

Ниже приводится полный текст (на русском и армянском языках) обнаруженного документа, дающего весьма полное представление о всеобъемлющем характере содержания лекций Брюсова об армянской поэзии, о всестороннем и глубоком научном постижении исследуемого им вопроса, о выводах и оценках, предлагаемых поэтом—ученым—переводчиком, к лекциям которого в Закавказье, еще до выхода в свет антологии «Поэзия Армении» вся армянская культурная общественность отнеслась как к важнейшему литературному и общественно-политическому событию.

Программа, без сомнения, представляет интерес и как фактический материал (так как информация именно о эриванской лекции Брюсова не столь обширна, как о бакинской или тифлисских) и как материал научно-исследовательский, несущий дополнительную информацию о многообразной работе Брюсова над историей и поэзией Армении.

ПРОГРАММА

В понедельник 18-го января 1916 г.

ЛЕКЦИИ
ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА
ОБ АРМЯНСКОЙ ПОЭЗИИ

1) Исторические судьбы армянского народа в их влиянии на его культуру. Различные воздействия, которые испытывала Армения за два с половиною тысячелетия своего существования: древней Персии и Эллады, Рима и Парфии, ранней Византии и новой Персии (иранизм и эллинизм), Сирии, арабской культуры, позднейшей Византии, Запада, в эпоху Киликийского царства; монгольского нашествия; владычества турок и персов; новой Европы.

2) Общая характеристика армянской литературы. Ее возникновение и развитие. «Золотой век». Основные течения в древности и в эпоху Средних веков. Общее значение армянской литературы. Ее место в ряду других литератур, ее самобытность и своеобразие.

3) Армянская народная поэзия. Языческий период. Песни духовные и обрядовые. Песни любовные. Древнейшие поэты Армении. Григорий Нарекский, Нерсес Благодатный, Мкртыч Нагаш, Нагаш Овнатан и др. Поэты «Шаракана».

4) Лирика XIV—XVIII веков. Наапет Кучак, Фрик, Ованнес, Григорий Ахтамарский и др. Ашуги, Саят-Нова, Дживаии (XIX в.) и др.

5) Новая армянская литература. Два течения; константинопольское (турецкое) и русское. Патканян и Шах-Азиз, Дурян и Пешикташлян. Трехзвездие: Иоаннисян, Туманян, Исаакян. А. Цатурян, его деятельности переводчика и самостоятельная. Демирчян и мн. др. Молодая армянская поэзия. Русская школа (Терян и др.); константинопольская (турецкая) школа (Чобанян и др.)

6 Общие выводы. Возможности, открытые перед армянской поэзией. Значение армянской поэзии для европейских литератур, в частности,—для русской.

ԾՐԱԳԻՐ

Երկուշաբթի, 18 հունվարի 1916 թ.

ՎԱԼԵՐԻ ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԴԱՍԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ
ՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

1. Հայ ազգի պատմական վիճակը, սրա ազդեցությունը ազգի կուլտուրայի վրա: Զանազան ազդեցություններ, որ կրել է Հայաստանը իր գոյության երկու և կես հազարամյակի ընթացքում, հին պարսից և հունաց, հռոմեական և պարթևների, նախկին Բյուզանդիայի և նոր պարսից (իրականություն և հելլենականություն), ասորական, արաբական կուլտուրայի, հետագա Բյուզանդիայի արևմուտքի Ռուբենյաց թագավորության շրջանում. մոնղոլների արշավանքի, տաջիկների և պարսիկների տիրապետության նոր Եվրոպայի:

2. Հայ գրականության ընդհանուր բնավորությունը: Նրա ծագումը և զարգացումը: «Ոսկեդար»: Հիմնական հոսանքները հին և միջին դարերում: Հայ գրականության ընդհանուր ինքնուրույնությունը և ինքնօրինակությունը:

3. Հայ ժողովրդական բանաստեղծությունը: Հեթանոսական շրջան: Հոգևոր և ծիսական երգեր: Սիրո երգեր: Հայոց հին բանաստեղծները. Գրիգոր Նարեկացի, Ներսես Շնորհալի, Մկրտիչ Նաղաշ, Նաղաշ Հովնաթան և այլն: «Շարականի» բանաստեղծները:

4. ԺԴ-ԺԸ դդ. քնարերգությունը: Նահապետ Քուչակ, Ֆրիկ, Հովհաննես, Գրիգոր Ախթամարցի և այլն: Աշուղներ Սայաթ-Նովա, Ջիվանի (ԺԹ դ.) և այլն:

5. Հայոց նոր գրականությունը: Երկու հոսանք Կ. Պոլիս (տաճկահայոց և ռուսահայոց): Պատկանյան և Շահազիզ, Դուրյան և Պեշիկթաշլյան: Երաստղություն—Հովհաննեսյան, Թումանյան, Իսահակյան: Ա. Ծատուրյան, նրա թարգմանչական և ինքնուրույն գործունեությունը: Դեմիրճյան և այլն: Հայոց նորագույն բանաստեղծությունը: Ռուս-հայկական դպրոց (Տերյան և այլն), տաճկահայ դպրոց (Չոբանյան և այլն):

6. Ընդհանուր եզրակացություններ: Հայ բանաստեղծության հնարավոր ապագան: Հայ բանաստեղծության նշանակությունը եվրոպական և մասնավորապես ռուսաց գրականության համար:

Брюсов предпринимает поездку в Закавказье в то время, когда работа над «Поэзией Армении» была практически завершена: сборник в декабре 1915 г. был сдан в набор. Корректура сборника, контрольное чтение гранок проходили уже после возвращения Брюсова в Москву, в конце февраля—начале марта 1916 г.

К моменту приезда в Закавказье Брюсовым уже был написан и сдан в печать большой историко-литературный очерк «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков», предназначенный для этого сборника.

Кроме «Вступительного очерка» Брюсовым был написан и «Очерк исторических судеб армянского народа, его культуры и литературы» (рукопись датирована 9 ноября 1915 г.)[1], который первоначально был задуман как предисловие к «Поэзии Армении»[2], затем отвергнутый им как не соответствующий данному изданию.

В сносках—и «Предисловия», и «Вступительного очерка» к «Поэзии Армении», вышедшей в свет в август 1916 г.,—Брюсов сообщает читателю о своем «Очерке исторических судеб армянского народа с древнейших времен и до наших дней» как об уже изданном в том же году, в котором более подробно изложена историческая часть, являющаяся «как бы дополнением» к настоящему изданию, где даны лишь «несколько намеков на исторические судьбы Армении»[3].

В «Очерке...» же, вышедшем в 1918 г. под полным названием «Летопись исторических судеб армянского народа от IV в. до Р. Х. по наше время», «Предисловие» датировано ноябрем 1916 г., а краткое дополнение к нему, объясняющее задержку издания более чем на год,—февралем 1918 г.[4]

С ноября 1915 г. (датировки рукописи) до выхода в свет «Летописи...» рукопись «Очерка исторических судеб армянского народа» претерпела ряд изменений. «Очерк...» был переработан Брюсовым в «лекции», затем позднее «лекции» вновь были переработаны им в «Очерк...»[5], в котором история армянского народа была представлена значительно полнее.

Как известно, содержание этих «лекций» (т. е. перера-

---

[1] В архиве Брюсова (ГБЛ), где широко представлены его работы по изучению как литературы, так и истории Армении, кроме этих очерков имеется еще и автограф «Очерка истории Армении в связи с развитием ее литературы»—См.: Е. Н. Коншина. Творческое наследие В. Я. Брюсова в его архиве.—Записки Отдела рукописей ГБЛ, вып. 25, М., 1962, с. 136. (Далее—Е. Н. Коншина. Указ. изд.)

[2] Это показано в статье И. Брюсовой и И. Ильинского «Работа Брюсова над очерком «Летопись исторических судеб армянского народа».—В кн.: В. Брюсов. Летопись исторических судеб армянского народа. Ереван, Арм. ФАН, 1940; см. также: в примечаниях к «Летописи...», где почти полностью приведена эта статья, —Брюсов и Армения, Кн. I, 347—350; В. Брюсов. «Летопись...». Ереван, 1989, с. 172—178. (К сожалению, при переиздании статьи И. Брюсовой и А. Ильинского или при ссылке на нее нигде не отмечены содержащиеся в ней ошибочные сведения о закавказских лекциях Брюсова в 1916 г. Неверное утверждение авторами статьи, что лекции состоялись в конце декабря 1915 г.—январе 1916 г. повлекло за собой ряд неточностей. Основанные на ошибочных данных выводы, в целом не противоречащие истине, также содержат ошибки фактического характера и нуждаются в серьезной коррекции. Во всяком случае, при обращении к теме о цикле лекций Брюсова о поэзии и истории Армении в Закавказье в 1916 г. ориентация на эту статью исключается).

[3] Поэзия Армении. 1916, с. 3, 23.

[4] Летопись исторических судеб армянского народа. 1918, с. 16.

[5] См.: Е. Н. Коншина. Указ. изд., с. 136.

ботанного «Очерка»...») послужило основой для закавказских лекций Брюсова об армянской поэзии.

Состав же «Программы» дает основание считать, что эти лекции явились **промежуточной стадией** между работой Брюсова над «Поэзией Армении» и над «Летописью...».

«Программа» отражает новую художественно-историческую концепцию построения брюсовской «Антологии» («Поэзии Армении»)[1], включившей в себя всю поэзию Армении в ее лучших образцах, начиная с древнейших времен, принципиально отличающую ее от всех предыдущих изданий, представлявших литературу Армении.

Лекция строилась Брюсовым с позиции историка литературы. Но под историей армянской литературы он понимал не только хронологически-последовательное расположение материала. «Программа» отражает «сквозное» изложение исторической части,—в «Антологии» же историческая часть присутствует в самостоятельном «Вступительном очерке» в качестве иллюстрации влияния ее на развитие поэзии Армении. Лекция Брюсова должна была представить причинно-следственную взаимосвязь литературы и истории Армении.

Чтение лекций Брюсовым в Закавказье явилось, собственно, апробацией изысканий и выводов о поэзии Армении в историческом ее развитии в армянской аудитории. Сам Брюсов в «Предисловии» к «Поэзии Армении» говорит: «...теоретическое изучение закончил я поездкой по областям русской Армении, по Кавказу и Закавказью,—поездкой, во время которой мог лично познакомиться со многими представителями современной интеллигенции, с ее выдающимя поэтами, учеными, журналистами, общественными деятелями. Мне удалось также, хотя и бегло, видеть современную армянскую жизнь, посетить развалины некоторых древних центров армянской жизни и побывать в Эчмиадзине, этом священном для всех армян месте, где по справедливому выражению, «бьется сердце Армении. Мое маленькое путешествие как бы увенчало **первый период моих работ по Армении, позволив мне подтвердить живыми впечатлениями кабинетные соображения и проверить по критике или одобрению авторитетных лиц выводы, к которым я пришел, работая самостоятельно...**»[2]. (подчеркнуто нами—С. Д.)

Эта часть «Предисловия» к «Поэзии Армении» могла появиться только после поездки Брюсова в Закавказье, и такая вставка, понятно, сделана им в текст по возвращении в Москву при корректуре сборника, в конце февраля—начале марта 1916 г.

Глубокое владение материалом давало Брюсову большую свободу для развития тех или иных тезисов общей «Программы» лекций об армянской поэзии, о чем можно судить по отчетам корреспондентов[1].

Начиная свой цикл закавказских лекций, на первой встрече с армянской аудиторией (в Баку), в ответ на приветственную речь И. Иованнисиана, Брюсов, поблагодарив за «сердечный прием и трогательное доверие, оказываемое ему, сказал, что слишком ответственна его роль как русского писателя, «который пришел к армянскому обществу говорить об армянской поэзии»[2].

Считая невозможным в пределах одного выступления дать полный обзор истории Армении (о чем он скажет позднее в «Объяснительной записке»[3]), Брюсов представляет в лекциях главным образом поэзию армянского народа. Великолепно изучивший предмет своего исследования, Брюсов не посчитал нужным выступать здесь в качестве ученого-историка: «Я не пришел сюда вас поучать, а поделиться только теми чувствами, наслаждениями и впечатлениями, которые я как читатель получил от знакомства с армянской поэзией. Не свои суждения о ней и тем более не критику я хотел бы сегодня представить вам, а свои попытки передать на русском языке и, так сказать,—в русской одежде думы, чувства и мотивы, выраженные в армянской поэзии... Об исторических судьбах Армении... не приходится говорить перед армянской аудиторией. Слишком хорошо они вам известны...»[4]—говорил он.

На лекции Брюсова пресса отозвалась восторженными откликами, однако, наряду с ними, появились и статьи, содержащие критические высказывания,—в частности, что «лектором не было доказано, что армянская литература является «синтезом двух начал»—начала Запада и начала Востока»[5].

Хотя первый тезис «Программы» и содержит общие по-

---

[1] Подробно о формировании структуры сборника см.: А. П. Макинцян. Из истории создания «Поэзии Армении».—Брюсовские чтения 1966 г., с. 148—209.

[2] Поэзия Армении. 1916. с. 4.

[1] В сб. «Брюсов и Армения» в разделе «Летопись» (хроника) многие факты «закавказского периода» Брюсова приведены на основе газетных сообщений, корреспонденций, статей, посвященных этим событиям.—См.: Брюсов и Армения. Кн. 2, с. 118—514.

[2] Там же, с. 159.

[3] Далее в тексте мы обращаемся к документу, названному так нами условно, полный текст которого см.: Брюсов и Армения. Кн. 2, с. 327—328.

[4] См.: Брюсов и Армения, Кн. 2, с. 159—160.

[5] Там же, с. 213.

ложения выработанной Брюсовым теории «двуединства армянской культуры», которая «за два с половиной тысячелетия своего существования испытывала влияния Древней Персии и Эллады, Рима и Парфии, Ранней Византии и Новой Персии (эллинизм и иранизм)...», но из его содержания еще не следует, что весь этот исторический материал рассматривался именно в аспекте концепции «синтеза Востока и Запада» в армянской культуре.

Однако, из подробных корреспонденций о содержании лекций следует, что Брюсов тезисно изложенный им в «Программе» исторический материал не представлял аудитории достаточно широко. Что, собственно, понятно, так как Брюсов, как мы уже знаем, и не ставил такой задачи—основное внимание им было уделено поэзии, а не истории Армении. Но критика его теории «двуединства» армянской культуры основывалась именно на отсутствии подтверждения ее конкретным историческим материалом, что делало ее голословной и бездоказательной.

После публикаций в прессе критических замечаний, касающихся его концепции «синтеза Востока и Запада» в армянской культуре, необыкновенно требовательный к себе, но убежденный в правильности сравнительно-исторического метода исследования, на который он ориентировался[1], Брюсов счел необходимым дать развернутое обоснование своему тезису.

Поэтому цикл его лекций о поэзии Армении в городах Закавказья не завершился эриванской лекцией 18 января, как намечалось[2] . По настоятельной просьбе «Кавказского общества армянских писателей», а в большей мере, в силу необходимости, вызванной появлением в печати критических ста-

[1] В своих исследованиях об армянской литературе Брюсов ориентировался на сравнительно-исторический метод—один из ведущих в мировом литературоведении того времени. Историю армянской литературы Брюсов рассматривал как исторический процесс. Говоря о «двуединстве армянского народного духа», Брюсов склонен был придавать слишком большое значение как этническому, так и географическому факторам. Отсюда его теория «синтеза», «двух начал» (восточного и западного) в армянской культуре. Она уже тогда вызывала споры и возражения. Современная наука считает теорию «двуединства» происхождения армянского народа (развитой Марром, на арменоведческие работы которого большей частью опирался Брюсов) устаревшей. (См.: история армянского народа с древнейших времен до наших дней. Под ред. М. Г. Нерсесяна. Ереван, 1980).

[2] Перед поездкой в Ереван, давая в Тифлисе интервью корреспонденту газеты «Кавказское слово», Брюсов сказал: «Еду в Эривань, где я буду читать об армянской поэзии, а оттуда в Москву, где намечена моя лекция на эту же тему».—См.: Брюсов и Армения. Кн. 2, с. 180.

тей, Брюсов, перед отъездом в Москву, вновь возвращается в Тифлис, где 22 января в том же зале Артистического общества читает свою дополнительную лекцию, уже на тему «Исторические периоды Армении и развитие армянской поэзии»[1].

Перед выступлением с лекцией Брюсов пишет в «Объяснительной записке» (так условно назовем этот документ): «...считаю необходимым объяснить задачи моего сегодняшнего доклада. Неделю назад я имел честь прочесть в этой самой аудитории лекцию об армянской поэзии (подчёркнуто нами—С. Д.). После того как в газетных отзывах, так и в частных беседах с лицами, в этой области авторитетными, мне указывали на то, что мною не была доказана основная мысль моего доклада: а именно, что исторический характер Армении и армянского народа и его историческая миссия состоит в синтезе начал Востока и Запада, Азии и Европы, что самобытность, оригинальность армянской поэзии основана прежде всего на своеобразном сочетании и гармоничном примирении восточной фантастики и восточной красочности с европейской интеллектуальностью, с классической эллинской стройностью и соразмерностью частей. Более подробно обосновать эту историческую часть моего доклада, подтвердить мою мысль хотя бы беглым обзором исторических судеб Армении—и составляет задачу моего сегодняшнего чтения...»[2]

Говоря о трудности решения поставленной перед ним задачи, более того, невозможности в пределах одного выступления дать самый общий обзор истории Армении, обнимаю-

[1] Сообщения, отклики, отчеты в прессе о второй лекции Брюсова в Тифлисе см.: Брюсов и Армения. Кн. 2, с. 198, 200, 209, 213, 214. Как правило, в литературе в ряду перечисленных лекций Брюсова (в Баку, Тифлисе, Эчмиадзине и Эриване) отсутствует упоминание о второй тифлисской, имеющей, как видим, чрезвычайно важное значение. Именно эту лекцию имел в виду О. Туманян в своей статье «Армянская история (по поводу лекций В. Брюсова)», говоря: «Ныне г. Брюсов перешел от армянской поэзии к истории.»—см.: там же, с. 20.

[2] Брюсов и Армения. Кн. 1, с. 327. (Этот документ, не имеющий ни даты, ни адресата, обнаруженный Г. А. Татосяном в фонде Брюсова РО ГБЛ, приведен в примечаниях к «Поэзии Армении», без привязывания его к конкретному событию, для иллюстрации того, что Брюсов в своих публичных лекциях об армянской поэзии говорил о «двойственности» ее характера. Исходя из содержания «Объяснительной записки», нетрудно прийти к выводу, что она, без сомнения, была написана Брюсовым в день, когда состоялась его вторая лекция в Тифлисе, поводом для которой послужили критические заметки в прессе, а именно 22 января 1916 г., по прошествии недели с небольшим со дня его первой лекции в Тифлисе, состоявшейся 13 января в том же зале Артистического общества—см.: курсив цитаты в статье.)

щей более двух тысячелетий, Брюсов пишет, что он должен будет «ограничиться лишь некоторыми эпизодами этой истории, преимущественно древнейших периодов, когда именно и слагался характер народа», причем останавливаться будет на эпизодах, «научно-исследованных».

И, вновь обращаясь к теме предстоящей лекции, Брюсов, отстаивая свою правоту в утверждении тезиса о влиянии на культуру Армении двух начал—западного и восточного, пишет: «начало арийское сливается с началом яфетическим и частью семитическим; эллинская культура с культурой Ассиро-Вавилонской и Ирана... Азия и Европа сливаются в Армении, и эта горная страна, поставленная на страже двух миров, под охраной древнего Арарата, была, остается и должна быть примирительницей Востока и Запада, историческая миссия которой—найти синтез двух культурных миров человечества».[1]

В заключение, в подтверждение своих выводов, Брюсов ссылается на современную науку «в форме той теории, которую с блистательной эрудицией развивает профессор Марр», который видел в самом образовании армянского народа слияние двух начал, двух рас: элементов индоевропейского племени и элементов яфетического корня.

Как видим, для доказательства своей теории «двойственного характера» культуры Армении Брюсов счел нужным расширить и углубить содержание первого тезиса «Программы», привлекая конкретно-исторический материал, который оказался необходимым для трансформации общих положений в оформленную концепцию «синтеза Запада и Востока».

Вторая тифлисская лекция Брюсова на тему «Исторические периоды Армении и развитие армянской поэзии» вызвала бурный восторг у слушателей, но и она не была лишена критики в прессе, также касавшейся его концепции двух культурных начал в истории Армении.

Важно иное,—«Программа» потребовала коррекции еще в период пребывания Брюсова в Закавказье. Здесь же подтвердилась необходимость издания специальной работы по истории Армении, при непременном дополнении и расширении уже существующего материала.

Эта поездка, завершившая, по словам Брюсова, «первый» период» его работ над поэзией и историей Армении, действительно явилась тем промежуточным этапом между двумя

---

[1] Брюсов и Армения. Кн. 1, с. 328.
[2] Там же. Кн. 2, с. 209, 213, 214.

его фундаментальными трудами по Армении—«Поэзией Армении» и «Летописью исторических судеб армянского народа, явившейся своеобразным итогом его арменоведческих работ.

В подтверждение того, сколь большое значение придавал Брюсов результатам проверки своих изысканий на слушателе, хотелось бы привести его слова из «Предуведомления автора»[1], предназначавшегося им, судя по содержанию, для «Предисловия к «Летописи...»: «Отдавая теперь на суд читателей свою скромную работу, я сознаю, что сочувст-

читателей свою скромную работу, я сознаю, что то сочувствие, какое уже встретили мои работы по Армении, в армянском и русском обществе, в Москве[2], в Баку, в Тифлисе, в Эриване, и особенно в Эчмиадзине, в кругу высокопросвещенных представителей древнего Эчмиадзинского монастыря, любезный прием которых я всегда буду вспоминать с самым живым волнением,—что это сочувствие должно побудить меня не останавливаться на достигнутых результатах, но считаю их лишь вступлением к настоящей работе по изучению предмета, представляющего такой захватывающий интерес для историка, как история Армении».

Таким образом, обнаруженная нами «Программа» позволяет сделать вывод, что у Брюсова до поездки в Закавказье уже была сложившаяся концепция развития истории, культуры и литературы армянского народа, но в период пребывания в Армении он убедился, что уже оформившаяся концепция нуждается в определенной коррекции; им была проделана необходимая работа, позволившая расширить содержание «Очерка...» и завершить арменоведческие исследования «Летописью исторических судеб армянского народа».

---

[1] Этот документ, обнаруженный Г. А. Татосяном в фонде Брюсова (РО ГБЛ), приведен в примечаниях к «Летописи...» в сб. «Брюсов и Армения»—Кн. 1, с. 350—351.

[2] Еще до приезда в Закавказье Брюсов прочел лекцию об армянской поэзии в Москве 15 октября 1915 г. в Обществе «Свободная эстетика», затем, по возвращении в Москву, 28 января 1916 г. им была прочитана на ту же тему лекция в политехническом музее, 25 марта того же года на заседании «Общества любителей российского словесности» он выступил с докладом на тему «Армянские средневековые лирики», а 12 мая в Петербурге в зале тенишевской гимназии для участников всероссийского съезда армян и гостей съезда была прочитана лекция на тему «Средневековая армянская поэзия и армянские ашуги», весь сбор от которой поступил в пользу беженцев-армян. Чтение этих лекций Брюсовым в Москве и Петербурге после возвращения из Закавказья представляется естественным продолжением «закавказского периода», имеющим не только сугубо литературный смысл, но и немаловажное общественно-политическое значение.

Д. В. МАРУТОВА

БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ. ПРОБЛЕМЫ И ТЕМАТИКА

С того дня, как В. Я. Брюсов приступил к изданию антологии «Поэзия Армении», и по сей день имя поэта свято чтится в Армении. И вполне закономерно, что тема «Брюсов и Армения» имеет устойчивую и длительную традицию. С декабря 1962 г. Ереванский государственный педагогический институт, носящий имя поэта, стал инициатором и организатором Всесоюзных конференций—Брюсовских чтений, которые подтвердили актуальность и необходимость исследования творческого наследия Брюсова—поэта, переводчика, писателя, критика, теоретика и историка.

Традиция эта, зародившаяся в Ереване, как дань благодарности русскому поэту, вот уже на протяжении более двух десятилетий подтверждает научную ценность и общественную значимость этого начинания. За это время проведено восемь конференций, материалы которых легли в основу сборников «Брюсовские чтения».

Первые Чтения привлекли в Ереван литературоведов Москвы, Ленинграда, Риги, Киева, Тбилиси, Ставрополя.

Тематика Чтений вбирала два основных направления: проблемы творчества и мировоззрения Брюсова и обширной темы «Брюсов и Армения». Все доклады объединились стремлением рассмотреть поэзию и поэтику Брюсова, его «подвижническую жизнь» и «культурную работу».

Разработке специфики принципов Брюсова-переводчика, окончательно сформированных в период работы над антологией «Поэзия Армении, были посвящены доклады: «Поэзия Армении и Валерий Брюсов» (О. Т. Ганаланян), «Брюсов—переводчик армянской поэзии» (Г. А. Татосян), «Валерий Брюсов и Эмиль Верхарн» (В. С. Дронов), «Брюсов—переводчик Я, Райниса» (Т. Я. Гринфельд) и др.

Особый интерес вызвали доклады «Проблемы истории в литературно-художественном и научном творчестве Валерия Брюсова» (П. И. Берков), «Брюсов-художник» (М. Л. Мирза—Авакян), «А. М. Горький и В. Я. Брюсов» (Т. С. Ахумян) и др.

Почетным гостем Чтений был брат В. Я. Брюсова, доктор исторических наук, А. Я. Брюсов. Воспоминаниями о поэте поделились М. С. Сарьян, З. И. Ясинская, бывший сотрудник Армянского Московского комитета А. В. Ширмазан.

Вдова В. Я. Брюсова, Иоанна Матвеевна, приветствуя Чтения, писала: «Брюсовские чтения продолжат традицию тесного сближения литератур братских народов... Обширная и интересная тематика Чтений, несомненно, будет способствовать более глубокому изучению целого ряда малоисследованных проблем жизни и творчества Валерия Яковлевича Брюсова».

Чтения вызвали горячее одобрение литературной общественности страны. Высокая оценка их научной значимости была дана А. Антокольским, И. Кашиным, И. Поступальским, А. Ильинским и др.

В приветственной телеграмме в адрес «Брюсовских чтений, правление Союза писателей СССР выразило надежду, что Ереван станет центром советского брюсоведения. Сегодня мы с гордостью можем констатировать, что это пожелание сбылось.

В том же, 1962 г., Ергоспединституте был создан Кабинет по изучению творческого наследия Брюсова, где усилиями сотрудников института была собрана уникальная литература, рукописи, богатый критический материал.

В декабре 1963 г. в Армении широко отмечалось 90-летие со дня рождения Брюсова. Ереванскими издательствами были выпущены книги: «Валерий Брюсов об Армении и армянской культуре» (стихи, статьи, письма; отв. ред. К. В. Айвазян), «Поэзия Армении в переводах Брюсова» (под ред. А. Инджикяна). Вторые Чтения, организованные Ергоспединститута совместно с институтом литературы АН Арм ССР им. М. Абегяна и Армгоспединститутом им. Х. Абовяна, также посвящались этой дате.

Особую актуальность имел доклад П. Н. Беркова, в котором давалась оценка имеющейся критической литературе о Брюсове и были выдвинуты новые задачи брюсоведения.

На вторых Чтениях различные аспекты творчества Брюсова исследовались в статьях: «Исторический роман Брюсова «Огненный ангел» (З. И. Ясинская), раскрывшей новаторский характер этого произведения; «О характере символизма Брюсова и о реализме в его ранней лирике» (Т. С. Ахумян), «Штурм неба» в поэзии Брюсова» (К. С. Герасимов), в которых подчеркивался характер символизма раннего Брюсова как «тяготеющий к реализму» и творчество позднего Брюсова рассматривалось как творчество «поэта-энтузиаста, певца научно-технического прогресса». В других докладах рассматривалось отношение поэта к классикам русской литературы—Пушкину, Тютчеву, Л. Толстому (Э. С. Литвин, Е. П. Тихан-

чева, Э. Л. Нуралов). Исследования, посвященные Брюсову-переводчику, охватили широкую проблему «Брюсов и национальные литературы». В них анализировался опыт Брюсова-переводчика с армянского, чешского, болгарского, латышского языков.

Интересные сведения содержали воспоминания сестры поэта—Н. Я. Брюсовой-Колюжной, С. С. Шервинского, Б. И. Пуришева, А. А. Ильинского, С. И. Зорьяна.

Вторые Чтения определили новый подход к сложному творческому облику Брюсова.

К 50-летию со дня выхода в свет антологии «Поэзия Армении» были приурочены третьи Чтения, проведенные в 1966 г. Тогда же было предпринято второе издание антологии «Поэзия Армении», уже с учетом замечаний самого Брюсова, подготовлен сборник «Валерий Брюсов об Армении и армянской культуре», изданные позже, в 1967 г. (на арм. яз.)

В отличии от предыдущих, тематика третьих Чтений была ограничена проблемой «Брюсов и национальные культуры», с выдвижением на первый план круга вопросов, относящихся к творческой истории создания «Поэзии Армении». В исследованиях был проведен конкретный анализ переводов, показана роль Брюсова в изучении и пропаганде истории и культуры армянского народа (К. Н. Григорьян, С. К. Даронян, Е. А. Алексанян, А. Л. Сахаров, Т. С. Ахумян и др.).

В докладе «Проблемы национальных культур в понимании Брюсова» П. Н. Берков показал, как «Поэзия Армении», помимо своей непосредственной задачи—раскрыть богатства армянской поэзии и культуры перед русскоязычным читателем, содействовала пониманию особенностей трактовки Брюсовым общих проблем национальной культуры вообще.

В некоторых докладах раскрывалась деятельность поэтов-переводчиков, принявших участие в работе над антологией «Поэзия Армении» (К. В. Айвазян, И. Р. Сафразбекян и др.). С неопубликованными до того архивными материалами о деятельности П. Н. Макинцяна—одного из активных помощников Брюсова при создании антологии—ознакомила его дочь, А. П. Макинцян.

Несколько докладов было посвящено Брюсову-переводчику французской (М. Л. Мирза-Авакян), украинской (Б. М. Сивоволов), чешской (И. И. Гонзик) литератур. Участие в Чтениях не только известных ученых нашей страны, но и зарубежных (в работе вторых и третьих Чтений приняли участие исследователи из Болгарии, Чехословакии, Югославии), явились свидетельством возрастающего интереса к творчеству Брюсова.

Четвертые Чтения проходили в январе 1971 г. в Москве. Их организаторами, наряду с Ергоспединститутом, явились МГПИ им. В. И. Ленина и Гослитмузей СССР.

Тема этих Чтений намного расширилась: были представлены новые исследования по прозе Брюсова (С. С. Гречишкин, А. В. Лавров), драматургии (Э. С. Литвин), русской научной фантастике (К. С. Герасимов, М. В. Васильев), показано влияние античной истории и культуры на общий ход идейной и творческой эволюции поэта (М. Л. Гаспаров).

В нескольких работах рассматривалась переводческая деятельность Брюсова (И. С. Поступальский, С. В. Потеян, И. А. Атаджанян, Т. Я. Гринфельд, Р. А. Папаян).

Новым в четвертых Чтениях было участие и молодых ученых, которые проявили интерес к многранной поэтической, научно-общественной деятельности Брюсова. Закончились Чтения торжественным открытием в Москве Мемориального кабинета поэта, восстановленного усилиями И. М. Брюсовой.

В декабре 1973 г. отмечалось 100-летие со дня рождения В. Я. Брюсова, этой дате были посвящены пятые Чтения (на этот раз организаторами явился Ергоспединститут совместно с Ергосуниверситетом и Гослитмузеем СССР).

С каждыми Чтениями возрастает интерес к прозе Брюсова: в докладах «Книга Валерия Брюсова «Земная ось» как циклическое единство» (С. П. Ильев), «Незаконченный утопический роман В. Я. Брюсова «Семь земных соблазнов» (Э. С. Литвин), «Неопубликованный роман В. Я. Брюсова «Гора Звезды» (С. С. Гречишкин) его проза рассматривалась как особая, новая форма эстетического освоения действительности, ей отводилось важное место в его творческом наследии.

Изучив «лабораторию» брюсовского стиха, М. Л. Гаспаров в статье «Брюсов-стиховед» и «Брюсов-стихотворец (1910—1920-е годы)» определил роль и место поэта в развитии русского стиха.

В нескольких исследованиях отразилась творческая история создания отдельных сборников Брюсова (М. Л. Мирза-Авакян, В. С. Дронов, К. С. Герасимов). Широко была представлена проблема «Брюсов и русская литература и культура XX века» (Н. А. Трифонов, Э. А. Полоцкая, Е. П. Тиханчева, Б. М. Сивоволов и др.). Неотъемлемой частью Чтений явились исследования по теме «Брюсов и национальные литературы» (А. А. Китлов, М. П. Цебоева, В. Кубильюс и др.).

После семилетнего перерыва, в мае 1980 г., в Ереване состоялись шестые Чтения. За это время произошли значи-

тельные перемены в деле пропаганды и популяризации творчества поэта: осуществилось издание семитомного собраний сочинений Брюсова (1975), вышел 85-ый том «Литературного наследства», посвященного жизни и творчеству поэта (1976); был издан 39-ый выпуск «Записок отдела рукописей» (описание архива Брюсова) (1978); плодом кропотливой работы Кабинета по изучению творческого наследия В. Я. Брюсова (Ергоспединститут) явилась первая «Библиография В. Я. Брюсова (1884—1973)» (1976). Эти труды свидетельствуют о все более возрастающем интересе к творчеству поэта и превращения брюсоведения в большой самостоятельный раздел литературоведения. В этом немаловажную роль, несомненно, сыграли Брюсовские чтения.

Широта творческих интересов Брюсова и на этот раз определила многообразие тематики докладов, в которых была продолжена разработка важных вопросов, касающихся сложного, противоречивого пути идейного развития поэта, формирования его эстетических взглядов (К. С. Сапаров, С. Д. Абрамович); отношения поэта к событиям февральской революции (В. С. Дронов); оригинальной концепции, рифмы созданной Брюсовым (О. И. Федотов); конкретному анализу теории и практики художественного перевода с объективным определением меры точности брюсовского перевода (М. Л. Гаспаров).

Многие доклады посвящались Брюсову как вдумчивому исследователю русской классической поэзии (А. А. Нинов, М. П. Цебоева, Е. П. Тиханчева). Интересными явились и исследования, выявившие влияние зарубежных писателей и поэтов на формирование мировоззрения поэта (З. Е. Либинзон, С. К. Кульюс, Б. А. Гиленсон).

На Чтениях была представлена также традиционная «армянская тема» (М. Л. Гаспаров, С. К. Даронян, М. Д. Амирханян, А. М. Гаспарян). Новые интересные сведения содержали сообщения и публикации.

Во многих выступлениях участников конференции прозвучала мысль о том, что творчество Брюсова должно полнее изучаться в вузе и средней школе Армении, что необходимо издание дополнительных томов к собранию сочинений поэта, летописи его жизни и творчества и книги «Брюсов в воспоминаниях современников».

Седьмые Чтения, приуроченные к 110-летию со дня рождения поэта, проходили в ноябре 1983 г. в Ереване. Они отличились многообразием исследований во всех представленных ранее аспектах. Общие проблемы изучения творчества Брюсова обогатились работами по сонету (К. С. Герасимов), ана-

лизу идей и образов как отдельных сборников (М. Л. Гаспаров), так и его исторических романов (С. Д. Абрамович), по исследованию «свободного стиха Брюсова (С. И. Кормилов).

В докладах, посвященных теме «Брюсов и русские писатели XIX—начала XX века, Брюсов был представлен как исследователь и интерпретатор Н. В. Гоголя (Л. А. Сугай), биограф и редактор Каролины Павловой (Е. П. Тиханчева); рассматривалось восприятие идей Писарева Брюсовым (К. С. Сапаров), его оценка поэзии А. Ахматовой и М. Цветаевой (О. А. Клинг). Тема «Брюсов и зарубежная литература» была широко освещена в ряде докладов: «Брюсов и Шекспир» (Б. А. Гиленсон), «Фауст в восприятии и изображении В. Брюсова» (З. И. Либинзон), «Античность в раннем поэтическом творчестве Брюсова» (С. А. Хангулян) и др.

Участники Чтений отметили, что за все это время собрано немало фактического материала для подготовки книг «Брюсов в воспоминаниях современников» и тома «В. Я. Брюсов» для серии «Жизнь замечательных людей» и следует приложить усилия их издания.

Подводя итог, считаем необходимым подчеркнуть, что Брюсовские чтения, центром которых явилась Армения, четко определили роль и значение Брюсова в развитии русской литературы, литературы народов СССР и русско-армянских литературных связей, и намного опередили время, вернувшее из забвения целую плеяду первоклассных русских поэтов и писателей начала XX века. Чтения восполнили многие пробелы и изучении творческого наследия Брюсова—его поэзии, стиховедения, переводческой деятельности, прозы, драматургии; проследили процесс формирования его эстетических взглядов, отразили его отношение к истории мировой культуры и т. д.

Однако все это далеко не исчерпало всех сторон многогранной деятельности Брюсова. Думается, что на сегодняшний день брюсоведам необходимо, придав Чтениям новый импульс, реализовать многие исследования творчества одного из крупнейших русских поэтов конца XIX—начала XX века.

V. СООБЩЕНИЯ. ПУБЛИКАЦИИ.

К. С. ГЕРАСИМОВ

НЕОПУБЛИКОВАННАЯ СТАТЬЯ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Среди рукописей Валерия Брюсова, не ставших до сих пор достоянием литературоведения и объектом изучения, одна, несомненно, заслуживает пристального внимания. Это обусловлено, в частности, особым значением, особой ролью, которую суждено было сыграть его известной статье «Ключи тайн»[1], опубликованной в первом номере брюсовского журнала «Весы» в первый же—1904—год выхода его в свет. Программное теоретическое выступление Брюсова было единодушно расценено современниками как м а н и ф е с т р у с с к о г о с и м в о л и з м а. Появление «Ключей тайн» за подписью вождя русского символизма в редактируемом самим мэтром журнале, естественно, и не могло рассматриваться иначе как немаловажное событие в литературном процессе начала века.

Известно, что выходу в свет КТ предшествовала «лекция, читанная автором в Москве, 27 марта 1903 г., в аудитории Исторического музея, и 21 апреля того же года, в Париже, в кружке русских студентов» (VI, 78).

Не известен был до сих пор, однако, один из манускриптов Брюсова, представляющий собой текст этой лекции и находящийся в частном собрании[2]. Этот автограф Брюсова не датирован, но определенно предшествует КТ. Статья, в сравнении с ним, несомненно, тщательно отредактирована автором, стилистически совершеннее и, главное, значительно сокращена—в соответствии с масштабами журнальных требований. Объем рукописи Брюсова, представляющей собою вариант идейно-эстетической программы русского символизма, превосходит объем статьи КТ по крайней мере в д в а р а з а. При почти полном текстуальном совпадении отдельных частей и фрагментов КТ и автографа, о котором идет речь,—в последнем материала, впервые вводимого здесь (в отрывках) в научный обиход, по объему столько же, сколько было в известной журнальной декларации Брюсова. Думается, что знакомство с манифестом русского символизма в его п о л н о м о б ъ е м е, хотя и запаздывающее более чем на восемь десятков лет, не будет лишено историко-литературного значения.

Брюсовский автограф (без заглавия и даты)—это 32 листа большого формата (220×355 мм), исписанных с одной стороны мелким, но большей частью, четким почерком, порой с сокращением слов, весьма компактно (от 40 до 50 строк на странице).

Задача, поставленная автором в лекции (о том, что это л е к ц и я свидетельствует обращение в начале ее—«М.Г.Г»)-та же, что поставленная им в ранней (1899г.) брошюре «О искусстве», в которой Брюсов уже пытался изложить собственную концепцию сущности и целей художественного творчества. Этот комплекс проблем был в центре внимания Брюсова на протяжении четверти века—с 1899 г. по 1924 г.—т. е. до года выхода в свет (посмертно) статьи «Синтетика поэзии».

Текст, о котором здесь идет речь, был создан, очевидно, в промежуток времени между заметками Брюсова «Истины» (1901 г.) и статьей КТ (1904 г.). В «Истинах» Брюсов «пришел ко взгляду, что цель творчества не общение, а только самоудовлетворение и самопостижение» (VI, 60). Та же мысль в рукописи статьи-лекции (Р, 18)[1]: «Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить себе свои тайные смутные чувствования», что почти дословно повторяется в КТ (VI, 92). Там же Брюсов формулирует взгляд на искусство как на «акт познания» (VI, 92), которому останется верен и далее—до конца жизни. Так, и в статье «Литературная жизнь Франции. Научная поэзия» (1909 г.) утверждается положение «Поэзия есть верховный акт мысли» (VI, 167), связываемое на этот раз уже с именем Рене Гиля. И, наконец, в статье «Синтетика поэзии» (1924 г.) мы читаем: «Искусство, в частности поэзия, есть акт познания»: «Поэзия, вообще искусство, как и наука, есть познание истины» (VI, 557, 558).

В «Ключах тайн»—четыре части. В первой Брюсов отвергает «первобытное» по его мнению представление о том, что ценность искусства—в его «полезности», упоминая при этом,

---

[1] Статья Брюсова «Ключи тайн» далее будет чаще всего приводиться в сокращенном виде (КТ).

[2] В собрании К. С. Герасимова (Тбилиси). Указание на иные архивные варианты автографов Брюсова этого рода см.: VI, 585; а также: Е. Н. Коншина, «Творческое наследие В. Я. Брюсова в его архиве»; Записки отдела рукописей, вып. 25, М., 1962, с. 137, и др.

[1] В дальнейшем ссылки на рукопись Брюсова будут даваться буквой «Р» с указанием страницы (в данном случае—Р, 18).

в частности Торквато Тассо: «Конечно, нам смешно теперь, когда Тассо уверяет, что поэтические вымыслы подобны «сластям, которыми обмазывают края сосуда с горьким лекарством» (VI, 78). Ссылка на Тассо представляется нам в устах эрудита Брюсова, да еще с его неизменной безграничной преданностью и любовью ко всему, связанному с Римом, несколько странной, поскольку это место у автора «Освобожденного Иерусалима»—не что иное как пересказ стихов поэмы Лукреция Кара «О природе вещей»:

Ведь, коль ребенку врачи противной вкусом полыни
Выпить дают, то всегда предварительно сладкою влагой
Желтого меда кругом они мажут края у сосуда...
. . . . . .
. . . . . А поскольку учение наше
Непосвященным всегда представляется слишком суровым
И ненавистно оно толпе, то хотел я представить
Это ученье тебе в сладкозвучных стихах пиэрийских
Как бы приправив его поэзии сладостным медом.
(«О природе вещей», кн. I, ст. 936 и далее).

Во второй части КТ Брюсов отрицает теории «чистого искусства», считая что «искусство во имя бесцельной Красоты (. . .)—мертвое искусство» (VI, 86). В третьей (и четвертой) он считает научное знание неспособным проникнуть в «сущность вещей» (VI, 86) вообще и в сущность искусства в частности; кантианский подтекст авторских суждений о пропасти между «миром нуменов и феноменов» явственно ощущается и без упоминания имени Канта. «Мы живем среди вечной, исконной лжи. Мысль, а следовательно и наука бессильны разоблачить эту ложь» (VI, 92). В рукописи статьи-лекции кантианские основы брюсовских суждений о сущности искусства очерчены еще четче: «К (. . .) мысли, что искусство есть особая форма познания мира и притом в его ноуменальной реальности, а не в феноменальных проявлениях подступали многие мыслители» (Р, 21), впрочем, не без апелляции автора к излюбленному символистами идеалистическому первоисточнику: «С полной ясностью[1] она уже намечена в учении Платона» (Р, 21).

Здесь уместно вспомнить, что основной вывод сформулирован Брюсовым в КТ и в рукописи с ссылкой, в частности, и на Шопенгауэра, причем в рукописи намного подробнее: «...художественное созерцание должно кончаться отрешением от

[1] Вместо вычеркнутого Брюсовым «С поразительной силой».

единичной вещи, представляющей собой произведение искусства, и вознесение к сверхпространственному, сверхвременному, сверхчувственному» и т. д. (Р, 21). Вывод этот, в соответствии с учением Шопенгауэра, следующий: «... искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство то, что в других областях мы называем откровением» (VI, 91). Итак, новое искусство призвано «... быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности» (VI, 93)[1]. Года через два-три в статье «Священная жертва» Брюсов склонен уже трактовать символизм как следующую ступень, как эволюцию реализма, отнюдь не желая порывать с последним окончательно: «Подобно реалистам, мы признаем единственно подлежащим воплощению в искусстве: ж и з н ь,—но тогда как они искали ее вне себя, мы обращаем взор внутрь... Выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию,—вот что стало задачей художника» (VI, 97). Отметим здесь, что еще через четыре года в статье «Научная поэзия» Брюсов, говоря о том, что «новейшая критика решительно разрушает все до сих пор выставленные учения о конечной ц е л и искусства, в том числе идущую от Аристотеля теорию «подражания» (mimesis), гегелевскую теорию «Красоты», шиллер-спенсеровскую теорию «бесцельной игры», сенсуалистическую теорию особого «эстетического удовольствия» и теорию «общения», которую у нас отстаивал Л. Толстой» (VI, 174), обходится здесь без упоминания Платона, Канта и Шопенгауэра и вместо вознесения к сверхчувственным «откровениям», вместо приотворения «дверей в Вечность», говорит об искусстве как особом методе познания, ссылаясь на Гумбольдта и Потебню (о Потебне, впрочем, есть упоминание и в манускрипте). И, наконец, в «Синтетике поэзии» возможности науки отнюдь не дискредитируются автором, полагающим, что она отличается в своем постижении бытия «исключительно м е т о д о м. Метод науки—анализ, метод поэзии—синтез» (VI, 558). Оставив в стороне вопрос о справедливости или ошибочности этого достаточно категорического суждения, отметим лишь идейную эволюцию Брюсова, ушедшего довольно далеко от взгляда на художественное творчество как на сверхчувственное откровение.

[1] Мнение Брюсова же, отнюдь не склонного верить «неколебимым истинам», о КТ, где «много... вздору»—см.: История русской литературы. В 4-х томах. Т. IV, Л., 1983, с. 442 (с ссылкой на: К. Д. Муратова. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.—Л., 1966, с. 171).

Во всем теоретическом наследии Брюсова нет, пожалуй, ничего разительнее контраста, возникающего при сопоставлении ранних апелляций вождя и идеолога русского символизма к «сверхпространственному, сверхвременному, сверхчувственному»—с предисловием Брюсова «От редактора» к сборнику «Проблемы поэтики» (ЗиФ, М.—Л., 1925), вышедшему (со статьей «Синтетика поэзии») уже после его смерти. В предисловии этом мы читаем: «На твердую научную почву изучение поэтических произведений стало лишь после того, как были осознаны два положения: 1) что поэтическое произведение есть отражение социальных условий жизни, 2) что формы поэтических произведений суть результаты коллективного опыта определенных общественных групп».

Такова в общих чертах ситуациях, определяющая место брюсовского манускрипта, его статьи-лекции, в ряду теоретических исследований о сущности и целях искусства. Обратимся теперь к этой рукописи, отмечая лишь наиболее интересные особенности ее текста. Обращение это, учитывая объем брюсовского манускрипта и всего того в нем, что не было известно ранее исследователям его творчества, должно по необходимости носить фрагментарный, далеко не полный характер.

II

В кратком (14 строк) предисловии к своему манускрипту Брюсов заявляет: «Я намерен критически рассмотреть выставленные до сих пор теории искусства... В заключение я изложу тот взгляд на искусство, который разделяю и сам, и постараюсь уяснить на его основании задачи и пути развития так называемого «нового искусства» (Р, I). Отметим на той же первой странице категорическое: «Наука представляется нам именно тем, что противоположно искусству» и сравним это суждение с утверждением «Синтетики поэзии» о том что разница—лишь в методе...

Сравним также стремление Брюсова к трактовке символизма как углубления, развития реалистического метода («Священная жертва») с тем, что читаем в манускрипте: «Искусство никогда не воспроизводило действительности, н е м о г л о ее воспроизводить, да и н е д о л ж н о[1] ее воспроизводить. Реалистическое искусство похвалялось тем, что оно дает жизнь и природу, как они есть, но даже и реалистическое искусство, по самой сущности вещей, давало жизнь и природу не таким, каковы они. Это искусство искало правды, но на ложном пути, и потому не находило ее» (Р, 4). Любопытно также сравнить приведенное выше мнение Брюсова—редактора сборника «Проблемы поэтики» о том, что «поэтическое произведение есть отражение социальных условий жизни», с тем, что мы читаем в манускрипте, где он отвергает мнение о том, что «Искусство [...] изображает факты, но не внешние и не индивидуальные, а социальные факты». И далее: «Никто из великих поэтов никогда не задавался целью помочь классовой борьбе и дать материал для будущих социологов. Никто, беря в руки книгу стихов, не имел при этом намерения приобщиться к думам того слоя общества, к кот [орому] он принадлежит... Если создания искусства должны выражать собой суммарную психологию класса, не естественно ли было бы ждать, что художники, вышедшие из одной среды, будут выражать одни и те же чувствования. Между тем мы знаем, что этого вовсе нет [...] Чем гениальнее художник, тем казалось бы он должен был вернее передавать психологию своего класса. Между тем именно более гениальные художники—тем б о л ь ш е между собой и различаются [...] каждый художник отдельный, неповторимый мир, целая вселенная» (Р, 7—8).

На с. 9 манускрипта всплывает, наконец, имя Канта, как защитника учения о «бесполезном» искусстве, причем в несколько неожиданном порою сочетании с другими именами: «С большой силой [...] учение о бесполезном искусстве развил Кант. Сознательно или бессознательно его переняли и усвоили все наши лучшие поэты: Пушкин и его школа, Лермонтов, Тютчев, Фет, Майков, Тургенев...» В КТ это отражения не нашло: в этой статье лишь цитируются те же стихи Пушкина и Майкова, что и в рукописи.

В КТ Брюсов осуждает попытки науки «... разгадать тайну искусства, разбирая его генеалогическое дерево» (VI, 89). В манускрипте это осуждение носит более решительный характер. В частности, на с. 15 мы читаем: «Обращаться при изучении искусства к первобытным временам и к созданиям диких народов все равно, что для изучения свойств золота пользоваться им не в очищенном современными химическими приемами виде, а в форме руды или золотоносного песка. Современные художники дают нам гораздо более беспримесное, более чистое искусство, чем искусство дикарей. Первое по времени может и не быть первым по сущности». Вне зависимости от справедливости или ошибочности этого суждения,

[1] Здесь и далее в автографе подчеркнуто Брюсовым.

нельзя не согласиться с тем, что оно кое-что прибавляет к нашим представлениям о тех или иных этапах творческой эволюции Брюсова—теоретика искусства.

Наконец, на с. 17 манускрипта подводится некий итог критического рассмотрения «выставленных до сих пор теорий искусства», обещанного в самом начале его. Итак: «Мы принуждены были отвергнуть разные утилитарные цели у искусства и отвергнуть бесцельное искусство. Мы не могли удовлетвориться учением о искусстве как о чистой игре и о особой форме общения»[1] И далее: «Вот, наконец, истинное слово, объясняющее загадку искусства. Искусство—есть откровение [. . .] Искусство это приотворенная дверь к вечности. Сейчас же за этим суждением (довольно близким тому, которое мы находим в КТ (VI, 92)), в манускрипте следует похвала «замечательным исследованиям» Потебни (речь не средство общения, а служит «уяснению себе своей мысли»; Р, 18).

На странице 19 среди многого из того, что отсутствует в КТ, мы находим и следующее: «... то, что еще недавно казалось плоской и прочной равниной, оказалось лишь зыбким покровом тумана. Нам казалось, что мы идем по безопасной широкой дороге, а мы шли по узкой тропинке, цеплявшейся над бездной. И многие из нас срывались в эти бездны, и мы недоумевали, отчего и как они погибли. Для современного сознания мир похож на зачарованный замок. Днем он казался гостеприимным приютом. Настала ночь, «бездна нам обнажена с своими страхами и мглами», и во всех углах явились привидения и везде открылись чары. Или еще мир подобен новейшей тюрьме, где на каждом шагу есть опасность наступить на люк опускной двери и упасть в глубину, в неизвестность. За каждым мигом, самым обыденным, мы увидим бесконечность. В самом простом, всматриваясь, нашли непобедимую сложность. Каждая вещь нерасторжимыми нитями оказалась связана с иным миром». Далее следуют слова: «... и эти нити ведут нас к Тайне и к Богу», зачеркнутые самим автором. Добавим также, что стихотворные строки («... бездна нам обнажена...» и далее) принадлежат Тютчеву («День и ночь», 1839 г.).

Далее на той же 19-й странице читаем: «Художник это человек, который всматривается, [...] видит нити, связывающие все вещи с Тайной, и пытается указать на них другим. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо—тот не может быть художником. Кто не сознает обступившего кругом, теснящего нас ужаса, тот не причастен искусству».

[1] В рукописи, цитируемое здесь, рукой Брюсова перечеркнуто.

На стр. 20-21 Брюсов, говоря о бессилии мысли, а следовательно и науки разоблачить вечную, исконную ложь, среди которой мы, по его представлению, живем, приводит пример с предметами, отбрасывабщими свои тени на «плоский белый лист бумаги», причем по этим теням судить об истинной форме предметов нельзя. «Тени причудливо меняются, суживаются, смешиваются, качаются, пляшут. А при этом качается еще и самая бумага, на которую они падают. Да и источник света, отбрасывающий эти тени, быстро перемещается. Таково приблизительное положение науки в изучении мира, только гораздо более трудное [...] Надо преклониться пред наукой. Она сделала многое, она совершила подвиг... Но искусство ищет большего. Оно хочет отвратить лицо человека от черных пляшущих теней и дать ему взглянуть прямо на самые сущности, прямо к солнцу мира!» Этот пример с тенями не может не напомнить нам о Платоне с его пещерой и о платонизме Влад. Соловьева и соловьевцев.

Далее в рукописи речь идет, в частности, и об усовершенствовании «новым искусством» изобразительных средств: «Старое искусство думало достичь изобразительности точным, научно точным копированием действительности. Оно на помощь магу призывало линейку и циркуль [...] Современное искусство попыталось достичь новой изобразительности, передавая не признаки предмета, а признаки чувства, заботясь не о том, чтобы предмет был нарисован согласно с нашими знаниями о нем, но чтобы нарисованное произвело одинаковое впечатление с ним. Так возник в живописи и в скульптуре импрессионизм и его подразделения, а в поэзии и в музыке искусство намеков» (Р, 22-23). Но не только благодаря усовершенствованию изобразительных средств, а, главным образом, в результате отказа нового поколения деятелей искусства от гнета «мертвенного, позитивного миросозерцания» (Р, 24), «На арене всех искусств, в литерат[уре], в живописи, в скульптуре явились мощные личности, по стихийной силе своего дарования не уступающие никому из прославленнейших творцов прошлого времени. И по разнообразию этих дарований, по силе и напряженности современного творчества, по его одушевлению, нашему времени можно найти только одну аналогию в истории—эпоху Возрождения» (Р, 25а).

Далее Брюсов называет представителей нового искусства, «великих художников» нового Возрождения, о которых в России, «за китайской стеной нашего обычного нелюбопытства» представление «искаженное» или «прямо обратное» (Р, 25а). Это, по его мнению, Верхарн, Вьеле-Гриффен, Анри

де Ренье, Метерлинк, Гауптман, Стефан Георге, Гуго фон Гофмансталь, Демль и другие.

Вслед за этим перечислением художников нового—модернистского—Возрождения в манускрипте следует подлинный панегирик Верхарну, занимающий не менее четырех страниц (Р, 25с—28). Эта часть брюсовского автографа, несомненно, созвучна другим его работам о Верхарне, опубликованным в различных изданиях на протяжении ряда лет и нуждается в тщательном изучении и сопоставлении с ними.

Завершается брюсовский манускрипт гимном «новому искусству» и пророчеством автора: «Приближается[1] эпоха синтеза всех сторон человеч[еского] духа—науки, искусства, философии, религии. Но когда это чаяние осуществится—станет уже невозможным то самое, о чем мы говорим сейчас: наука о искусстве. Все будет искусством, или если хотите все будет наукой, ибо не будет этих разделений. Интуитивное познание сольется с познанием по причинам, логика озарится вдохновением. Новое искусство—первые шаги по этому направлению, лчше сказать первые сознательные шаги в брезжущем рассвете давно жданного утра» (Р, 28). И, наконец, в финале, после повторения утверждений о том, что искусство должно быть откровением, и о том, что «время реалистического искусства, будто бы изображающего действительность, прошло невозвратно», а «современное искусство все шире и шире там и здесь раскрывает двери в область Непознаваемого» (Р, 29), Брюсов завершает свою лекцию словами о мистических к л ю ч а х т а й н—тех созданиях искусства, «которые растворят перед нами врата из нашей душной «голубой тюрьмы» к вечной свободе», т. е. примерно теми же словами, которые завершают его статью КТ.

Таково—в самых общих чертах, в кратких отдельных фрагментах—содержание брюсовского манускрипта. Что-то в нем повторяет известное нашему литературоведению о Брюсове, а кое-что расцвечивает наше о нем представление новыми красками. Небесполезным представляется как первое, так, в особенности, и второе.

[1] В рукописи «Приближается» зачеркнуто карандашом и надписано: «М(ожет) б(ыть) это...»

М. П. ЦЕБОЕВА

В. Я. БРЮСОВ И ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ.

(Замечания и пометы на сборниках пролетарских поэтов)

В. Я. Брюсов с первых лет Октября стал союзником новой советской литературы, всем сердцем приветствовал появление новой пролетарской поэзии. Это нашло свое выражение не только в ряде его статей, рецензий, заметок (1920—1924 гг.), сделавших многое для пропаганды молодой советской поэзии, но и в выступлениях с лекциями, в большой организаторской работе по воспитанию поэтической молодежи. «Недюжинный темперамент» Брюсова (П. Антокольский), вся его деятельность, огромный авторитет были отданы служению молодой русской поэзии. Брюсов проявлял особенно пристальное внимание к молодым, начинающим поэтам. Еще накануне Октября в незаконченной статье о поэзии Брюсов писал, что за прошедшие три десятилетия он «...прочел даже гораздо больше стихов, чем сколько их было напечатано, потому что прочел и целые горы рукописей, присланных... поэтами-дебютантами то как редактору того или другого журнала, то просто как известному литератору»[1]. Не случайно А. М. Горький привлекал поэта к сотрудничеству в ряде газет и организаций литературных издательств. Так, в письме от 16 (29) января 1917 г. Горький, предлагая Валерию Яковлевичу сотрудничать в радикально-демократической газете «Луч», писал: «Мне кажется, что нам—судьба работать вместе; по крайней мере, я очень хотел бы Вашего доброго совета во всех моих затеях»[2]. А в письме от 23 (8 марта) 1917 г., когда издание газеты «Луч» откладывалось на неопределенное время, Горький предложил Брюсову организацию издания ряда книжек с привлечением к этой работе молодых писателей. И еще раз Горький отметил организаторский талант поэта: «Очень хочется работать с Вами много и долго. И—это не комплимент, поверьте!—я не знаю в русской литературе

[1] Лит. наследство. Т. 85, М., 1976, с. 216.
[2] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. 29. М., 1955, с. 376.

человека более деятельного, чем Вы. Превосходный Вы работник!»[1].

Воспитанию молодого поколения поэтов способствовали лекции Брюсова в организованном им Высшем литературно-художественном институте, в Московском университете и в «школе поэтики»[2]. Один из слушателей этой школы В. В. Фефер вспоминает: «Брюсов доказывал, что художественное слово самое могущественное из искусств... Он умел превращать весь класс в дружную творческую лабораторию. Между ним и его учениками быстро устанавливались простые и доверчивые отношения...»

В лекциях раскрывались не только глубокая эрудиция поэта, но и его истинный талант педагога. В деле воспитания и «собирания» молодых литературных сил деятельность Брюсова шла в ногу с работой в этом направлении А. М. Горького.

В. Я. Брюсову присылали в дар свои поэтические сборники поэты разных направлений (их, как известно, было множество в первые годы после революции) и из различных городов. Брюсов не оставлял без внимания ни один из них. Особенно пристально он присматривался к пролетарской поэзии. В своих дарственных надписях молодые поэты называли В. Я. Брюсова учителем, мастером, выражали свое свое глубокое уважение и признательность за его наставничество. Так А. Несмелов на своем сборнике стихов «Уступы», присланном из Владивостока, (1924) сделал надпись: «Великому мастеру от подмастерья...»[3] Поэты, группирующиеся вокруг Ивано-Вознесенской газеты «Рабочий край», прислали для товарищеского отзыва книжку «Красная улица. Стихи и песни» (1920) с дарственной надписью (к сожалению, сохранившейся наполовину), в которой чтят Брюсова как «одного из своих передовых руководителей...»[4]; Александр Германов сделал дарственную надпись на поэтическом сборнике «Железный рейс» (Ленинград, 1924 г.) следующего содержания: «Поэту вершин и несравненному мастеру стиха, Валерию Яковлевичу Брюсову от скромного самоучки...» «Учителю моему Валерию Яковлевичу с любовью 12/VI—23 г. Москва»— так подписал свою книжку стихов «Железное цветенье»

[1] М. Горький. Указанное изд. с. 380.
[2] Профессионально-техническая школа поэтики; просуществовала одно полугодие 1921—22 года.
[3] РО ГБЛ, ф. 386, опись т. 4. Книги, 1225. (В дальнейшем указываются: Книги и ед. хр.).
[4] Там же, книги, 1536 (Поэты: М. Артамонов, А. Луганский, И. Жижин и др.).

(1923) Михаил Герасимов[1]. В этот сборник вошли «Вешние воды. Стихи 1913—1915 гг.» и «Завод весенний. Стихи 1915—1917 гг.», о которых Брюсов в статье «Среди стихов» сказал, что стихи Герасимова останутся «в истории русской поэзии...»

Еще задолго до революции молодые поэты России высоко ценили поэтическое мастерство Брюсова, его творческие поиски, присылали ему «на суд» свои стихи. Так, поэт А. С. Рославлев на сборнике «Красные песни» (1906) обращался к Брюсову в своей дарственной надписи: «Приношу на суд Валерию Брюсову, мысль которого подобна молнии и слово—железу...» Евгений Тарасов, чей талант отметил Брюсов позднее, (в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» на сборнике «Зимные дали» написал: «Валерию Брюсову, высокому суду которого вверяю себя всецело...»[1].

В. Я. Брюсов внимательно вчитывался в стихи пролетарских поэтов, делал пометы (краткие и более обширные) на полях сборников, подчеркивал удавшиеся рифмы (и, наоборот, менее удачные), ассонансы, поэтические образы, отмечал традиции Верхарна и Уитмена, выражал свое недоумение, если строфическая форма не была выдержана в классическом стиле, если встречались неудачные словосочетания, слишком абстрактные образы, преувеличения и т. д. Замечания поэта касались и содержания и формы произведений. В этих пометах и подчеркиваниях—весь Брюсов с его неравнодушием ко всему новому, страстной любовью к поэзии, горячим желанием увидеть в порой далеко не совершенных стихах задатки будущей большой советской лирики.

Особенно примечательны пометы Брюсова на полях сборников тех поэтов, которых он выделил в своих статьях и рецензиях двадцатых годов («Смысл современной поэзии», «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» и др.),—М. Герасимова, И. Филипченко, А. Германова, Н. Полетаева и других. Так, в сборнике Михаила Герасимова «Негасимая сила»(М., 1922) Брюсов сделал довольно много помет критического содержания, но и отметил удачные строки. В стихотворении «Песня утренних зорь» вся 1-я строфа отчеркнута и слева отмечена крестиком:

Петушиные песни—
Утренние гудки над селом,
Зорька колышет
Розовым крылом.

[1] ГБЛ, книги, 1012, 1016.
[2] Там же, 1413.

Песнь от насеста
Ярка и остра,
Вспыхивает лепестками костра.
Плеснул петушиный смех
В соломенную бороду
Растрепанных застрех[1].

В других стихотворениях и поэмах Герасимова поэт увидел излишнюю гиперболизацию образов, «космичность», неудачный выбор слов. Так, в поэме «Таинство труда» в первой строфе Брюсову не понравилась метафора в последних двух строках, эти строки отмечены:

Мне голос сталесвирельный
О бессмертьи труда поет,
В тюрьме,
В тюрьме котельной,
Где огненная пасть гложет и жует
Черные кости.

Около этих строк, справа, помета: «преувел» (ичение)[2]. В этой же поэме помета на полях справа от стихов:

И вот без слов и отчаяния,
На кладбище льдов,
На плитах могильных молчаний
Я, ливнем зари облитый,
Прозрел
И разбрызнул
Заледенелые капли пота—«отд. (ельно) стих не живе(т)»[3]

В поэме «Сила» подчеркнуты слова в словосочетаниях: «Электрожильных мускулов», «Там и тут сверхмагистрали», «Россия просунула в вечность глаза», «Просяную и ржаную кожу Твою, Россия, Творческой электродрожью Прожгла индустрия».

Около стихотворения «Чучело» (вверху, справа) помета: «зд(есь) ясно, а вообще мало—единства образа»[4].

В самом деле, в стихотворении речь идет об огородном чучеле, а в языке—смещение лексических пластов: рядом с обычными словами стоят слова из религиозной лексики, взятые «напрокат» из символистской поэтики—«нимбы», «литургия», «риза», «алтарь» и т. п., с их помощью Герасимов создает образ подсолнухов. Эти слова подчеркнуты Брюсовым и против них на полях справа сделаны прочерки.

Особенно много помет и подчеркиваний поэта на полях

[1] ГБЛ, книги. 82. Герасимов Михаил «Негасимая сила», М., 1929, с. 55.
[2] Там же, с. 17.
[3] Там же, с. 19.
[4] Там же, с. 24—25.

сборника стихов Ивана Филипченко «Руки» (М., 1923), В. Я. Брюсов, как известно, находил поэзию Верхарна и Уитмена наиболее отвечающей времени. Об этом он скажет в своих статьях и критических обзорах. Масштабность тем и образов, свободный стих, необычность рифм и строфики у этих поэтов покоряла и пролетарских поэтов. И. Филипченко многое усвоил из поэтики Верхарна и особенно из Уитмена. В стихотворении «Ткачи» около строфы, начинающейся словами: «Как много, как много уж выткано ткани на все нужды, запросы«[1] слева помета: Верх (арн). Над строфой из «Поэмы славы» слева вверху большая помета:

Во имя равенства, братства, права,
Я, рабочей республики поэт,
Труду человечества шлю привет.
Ему слава, слава, слава.

Там, где Филипченко перечисляет части света, справа помета:

Это Африка в зное огня замерла	Аз.
	Афр.
И цветник самоцветный Австралии	Австр.

Последняя строка подчеркнута и против нее стоит вопросительный знак, явно обозначающий недоумение Брюсова по поводу неудачного образа[2]. Поэт подчеркивает в поэме строки, где перечисляются города, части света, страны, горы и абстрактные грандиозные образы, например:

Человечество сумрачной содрогается дрожью...
Ныне шар земной по космическому простору,
Ныне шар земной по космическому простору,
По орбите летящий стремглав абрикос...[3]

В стихотворении «Мать», там, где Филипченко пишет:

Вижу, как матери учат молиться детей,
Так учили пророков, подростка Иисуса,
Спартака, Франциска, и Гуса,
Каляева и Гарибальди...

справа помета Брюсова: переч(исление). И снова, в том же стихотворении, помета слева около строк: «перечисление».

Художник, скульптор, композитор, поэт и философ,
Архитектор...[4]

Для поэтики Уитмена характерно перечисление[5], очевидно,

[1] ГБЛ, книги. 120. Филипченко И., «Руки», М., 1923, с. 52.
[2] Там же, с. 101.
[3] Там же, с. 114.
[4] Там же, с. 155—156.
[5] Поэтическая фигура «усиление».

это и имел в виду Брюсов, делая свои пометы.

Влияние Уитмена видит Брюсов и в стихах Александра Германова (сб. «Железный рейс», Ленинград, 1924). В стихотворении «Юные девушки, ожидающие жениха...» отчеркнут первый катрен и слева на полях помета: «У. У.» (Уолт Уитмен):

Юные девушки, ожидающие жениха,
Целомудренные невесты, прекрасные, как солнце,
Не верьте вчерашним дряхлым богам,
Благославляющим ваши обручальные кольца[1].

Брюсов выделяет удачные стихи в поэзии Филипченко; в том же стихотворении «Мать» крестиком и несколькими черточками отмечена строфа:

Вот матери кормят грудных ребятишек
Окруженные стаей подростков детей,
С головой одуванчика светлых полей,
С глазами зверьков, милых мышек[2].

Некоторые стихотворения написаны Филипченко в духе футуризма. Например, «Бой барабана» (1918 г.), построенное на звукоподражании:

Бедноте бездольной бью в барабан я
Бью огрубелый в бранных боях:
Там тиран,
Таран там,
Рать там тарабанная,
Трон там-таратайка-мертвый прах.

Над стихотворением—помета Брюсова: «преувеличен(ие)»[3].

Мастер формы, Брюсов обращает большое внимание на характер рифм, на замену их ассонансами, что было характерно для молодых поэтов, ищущих новые формы. Это отмечал еще А. В. Луначарский во вступительных заметках и предисловиях к сборникам пролетарских поэтов. Так в предисловии к сборнику стихов Анны Барковой «Женщина» (Петербург, 1922) Луначарский писал: «Посмотрите: А. А. Баркова уже выработала свою своеобразную форму, она почти никогда не прибегает к метру, она любит ассонансы вместо рифм, у нее совсем личная музыка в стихах—терпкая, сознательно грубоватая, непосредственная до впечатления стихийности»[4]. Луначарский отмечал и «пролетарский космизм» в поэзии молодых поэтов.

[1] А. Германов «Железный рейс», Ленинград, 1924, с. 27.
[2] ГБЛ, книги. 120. И. Филипченко, «Руки», М., 1923, с. 155—156.
[3] Там же, с. 23.
[4] Там же, книги. 919. А. Баркова. «Женщина», Петербург, 1922, с. 3.

В сборнике Барковой очень много помет Брюсова. Преимущественно Брюсов обращает внимание на несоответствие лексики новому, революционному содержанию.

Так, в стихотворении «Преступница» поэт выделяет первый стих и последнее рифмующееся слово в третьем стихе:

Я—преступница; я церкви взрываю,
И у пламени, буйствуя, пляшу,
По дороге к светлому раю
Я все травы, цветы иссушу[1].

Последние два стиха—метафора, даже символ, ибо поэтесса имеет в виду будущее, коммунизм, борьбу за него. Брюсов против третьего стиха ставит резкую длинную черту. Образ «светлый рай» его явно не устраивает. В стихотворении «Красноармейка» поэт подчеркивает:

В Райском саду нерасцветающем
Не суждено мне расцвести[2].

В стихотворениях «Христос», «Мои волосы с зелеными листьями сплетаются», «Первая Голгофа», «Я упала в таинственный сон» подчеркнуты названия («Христос», «Первая Голгофа») и поэтические образы «божественных риз», «Небесный жених», «Отсиял его хитона шелк», «Причастий будущего вам». В последнем из названных стихотворений отчеркнуто последнее четырехстишие:

И с тех пор средь шума земного
О неземном я грущу цветке
И ожидаю неба иного:
Не засияет ли оно вдалеке[3].

Это то явление, о котором Брюсов скажет, обобщив свои наблюдения над пролетарской поэзией в рецензиях и статьях: в поисках своего оригинального стиля молодые поэты не всегда находили новые формы и обращались одни—к поэтике символистов, другие—к поэтике футуристов.

В поэзии Николая Полетаева («Сломанные заборы», 1923), Брюсов подчеркивает ассонансы в конце стихов: «восторг-долг», «сверкая-задыхаясь» (в стихотворении «Чадило чертово кадило»); в стихотворении «Мой друг, мой легкий воробей...» пометой «хорошо» и подчеркиванием выделяет удачный поэтический образ в следующем катрене:

Ей тяжко красной, молодой
Под тятой рос и лунным лущем
Ей тяжко страстной и одной
Певца невидимого слушать...

[1] ГБЛ, книги, 919, с. 11.
[2] Там же, с. 10.
[3] Там же, с. 21.

Но в следующем катрене Брюсов подчеркивает просторечия, резко контрастирующие с нежным, сентиментальным содержанием стихотворения и на полях ставит вопросительные знаки:

Он сладок, как цветенье лип,
Он пеньем только **САДНИТ** ухо,
А я вцепился б, я бы **влип**
В ее дурманящее брюхо[1].

Неудобные для слуха слияния звонких согласных с глухими и другие варианты слияния согласных поэт отмечал кружком, например:

За синеву глубоких глаз
Ее я полюбил без слова (стихотворение Сергея Панкратова «Первая любовь»)[2].

В стихотворении «Голова» И. Филипченко:

Рассвет глумивец, бичей ременных спец,
Растет багрец, идей зажженных драма:
Вмиг хлама не взвести в гиппопотама,
Вмиг шрама не скрести, - на лбу рубец[3].

В сборнике Д. Туманного «Московская Америка» (1-я книга стихов М., 1924) Брюсов подчеркнул ассонансы «могильном—автомобильный», «бредит-меди» (стихотворение «Тринадцатая ночь»), «жажда-неграждане», «выси чуть—тысячу» «(«Двадцать одно»—стихотворение из поэмы «Сухаревка») и обвел кружком неудобное для слуха сочетание согласных в словосочетании «стараясь-сбросить снег»[4]. Действительно, для русского языка нехарактерны сдвоенные согласные, а в стихах они особенно ощутимы и потому нежелательны.

Интересно замечание Брюсова, касающееся содержания стихотворения «Апофеоз сумасшедшего» Д. Туманного. Отчеркнута вся третья строфа, вызвавшая его недоумение:

Ты придешь, Спаситель наш, я верю!
Ты придешь и кончится борьба!
Над садами, площадями, скверами
Прогремит железная труба.

А справа на полях помета: «Про кого?»[5]

В книжке стихов поэта Н. Церукавского Брюсов не только отчеркивал строки с интересными повторами (анафорами), аллитерациями, рифмами, но и «проверял» размер стиха, рисовал на полях схемы, иногда для удобства определения

[1] ГБЛ, книги, 108. Н. Полетаев, «Сломанные заборы», М., 1923, с. 7—8
[2] Там же, книги. 1239. С. Панкратов. «Огни», Вологда, 1924, с. 33
[3] Там же, книги. 120. М. Филипченко, «Руки», М., 1923, с. 15.
[4] Там же, книги. 1424. Д. Туманный (Панов Н. Н.), «Московская Америка», М., 1924, с. 9, 13.
[5] Там же, с. 17.

ритмической структуры стиха соединял строки, например:

И безликий
Пиликает
Хило
На скрипках (Стихотворение «Ветер»)

И далее:

Город, втянутый в черную жуть,
Где сплелись
Лихорадка и отдых,
Гляжу:
Лишь один обелиск...
.....
Сдавливала тьма
В диск
Ночь онемела приказом
Во все дома
Взойти (Стихотворение «Обелиск свободы»)

Схемы ритмической организации стиха убеждали в том, что молодые поэты пользовались не столько традиционными размерами (в данных примерах анапест и ямб), сколько дольником или свободным стихом. Отметил Брюсов в стихах Церукавского и оригинальные аллитерации и рифмы (усеченные, ассонансы):

Сердце в синь,
В сон,
В юг
Унеси
От сонма
Вьюг
.....
Воя
В хвоях
Вьюгу взяли
Миллионом снежных вил[1]. (Стихотворение «Вьюга»).

В. Я. Брюсов, как известно, был мастером строфической композиции. Он строго соблюдал каноны классических строф-триолетов, терцин, сонетов (вспомним его «Сонет к форме»). Поэтому понятны его замечания, например, в книге стихов Николая Берендгофа «Доктор ночь» (М., 1924). В «Сонете А. Блоку» автор не строго выполнил требование к построению двух терцетов, идущих вслед за двумя катренами (каноническое построение сонета: 14 строк, 2 катрена имеют опоясывающую рифмовку—абба и 2 терцета—любую рифмовку). У Берендгофа эти терцеты выглядят несколько иначе:

... Шаги о них весенние говорят.
Но вот свисток схватил слова. И скомкал.
Взметнулся снег. И зажурчал не громко.
И снова тишь. Опальных светов ряд.
Поэт, один, в дыханьи фонаря,

[1] ГБЛ, книги. 1436. Н. Церукавский, «Соль земли», М., 1924, с. 11, 30, 23.

Глядит на неживую незнакомку.

Справа на полях помета Брюсова: «Сонет!»[1] Подчеркнуты рифмующиеся слова во 2-й и 3-й строках первого терцета и в последней—второго терцета, что было недозволено в сонете. Кроме того, первый стих—«шаги о них весенние говорят»—не выдержан: полагается сонет писать пятистопным ямбом, а в данном стихе—лишний ударный слог. Сонет строг и по развитию темы; этого нет в сонете Берендгофа.

Пометы в сборниках стихов пролетарских поэтов говорят о глубокой заинтересованности В. Я. Брюсова в развитии советской поэзии, о стремлении помочь молодым поэтам, но говорят еще и о другом—о желании Брюсова разобраться в этой поэзии, выяснить характер поисков молодых поэтов, что нового несет она и, думается, приобщиться к этим поискам, уяснить что-то для себя. Здесь как раз уместно сказать о традициях. Можно ли вообще говорить о традициях Брюсова в пролетарской поэзии? Вопрос сложный. Очевидно, следует говорить о взаимовлиянии. Бесспорно одно—советские поэты учились у Брюсова мастерству в области формы (жанровой, строфической, метрической и т. д.), в умении облекать мысль в строгую форму (как говорил А. Блок, Брюсов умел ковать не только стихи, но и идеи). Многие из пролетарских поэтов подражали своему учителю, иные обращались к темам и образам древней истории, урбанистическим мотивам, что было свойственно поэзии Брюсова еще в дооктябрьский период, порою стремились усвоить некоторые особенности его поэтики. Поэты А. С. Рославлев, Михаил Никитин, Анна Радлова, Д. Туманный писали поэмы и стихотворения явно под влиянием поэмы Брюсова «Конь Блед». Так, стихотворение Д. Туманного «Апофеоз сумасшествия» и по теме, и по особенностям поэтики (изобразительные средства, ритмическая структура стиха) близко брюсовской поэме. «Красный всадник» А. С. Рославлева написан в духе символизма; красный всадник—олицетворение возмездия, которое он возвещает неправедному миру:

По городам и деревням
К заклятой башне мчится он
Уже давно нет счета дням
И каждый день как страшный сон
Когда-то белый красен конь,
А он смеется крови рад
За ним шум битвы и огонь
И пьяный воющий набат.
От многовечных бед и злоб
В лице нельзя признать лица.

[1] ГБЛ, книги. 942. Н. С. Берендгоф, «Доктор ночь», М., 1924, с. 11.

Где спутник конь его—там гроб
И ужас, нет гробам конца...[1]

Рославлев обращается к древней истории, иногда, как и Брюсов, предпосылает эпиграфы из книг религиозного содержания. Так, например, перед стихотворением «Вифлеем» такой эпиграф: «Глас в Риме слышен, плач и рыдание и вопль великий, Рахиль плачет о детях и не хочет утешиться,ибо их нет. (Иеремия 31, 15)»[2]. Вспомним эпиграф к поэме «Конь Блед»: «И се конь блед и сидящий на нем, имя ему смерть. Новый Завет, Откровение VI, 8».

Влияние Брюсова, его поэмы «Конь блед» и стихотворения «Слава толпе» ощутимо в поэзии Анны Радловой:

Поющая, вопиющая, взывающая, глаголющая орда
Кричит, бежит, куда?
.....
Автомобильный звериный рык.
Несказанный, ужасный, сияющий лик.
— Михаил... С нами Михаил Архистратиг!
— Видишь в руке огненный меч?
— От сиянья бы на земь лечь...[3]

Радлова откликается на современные события,—далее в стихотворении говорится о борьбе за Петроград и героизме его защитников. Но поэтесса обращается к старым поэтическим средствам и образам, близким поэтике раннего Брюсова.

Урбанистические стихи С. Обрадовича («Город» 1923) в духе дореволюционной поэзии В. Я. Брюсова прославляет город, правда, новый,—город «великих начал и дорог»:

Славлю Тебя, из гранита и стали,
Город великих начал и дорог,
И Тебя, познавшего дали,
Переступившего тысячелетий порог!...[4]

Город олицетворяется поэтом, он представлен живым существом и потому пишется с большой буквы (как и у Брюсова в произведениях «Слава толпе», «Городу», «Вечерний прилив», «Замкнутые» и др.).

Даже эти некоторые приведенные примеры говорят о значительном влиянии творчества Брюсова на пролетарских поэтов. Вместе с тем следует, очевидно, сказать и о воздействии (в какой-то мере) пролетарской поэзии 20-х годов на Брюсова. На полях сборников пролетарских поэтов (о чем говорилось выше), Брюсов, как недостаток, отмечал преувеличенный пафос, космизм, отвлеченность, перечисление образов и т. п. Однако и Брюсов нередко шел за молодыми поэ-

[1] РО ГБЛ, книги, 1330. А. С. Рославлев. «Красные песни», Ялта, 1906, с. 13.
[2] ГБЛ, книги, 1330, с. 10.
[3] Там же, книги, 1294. А. Радлова, «Корабли», Петербург, 1920, с. 10—11.
[4] Там же, книги, 1231. С. Обрадович, «Город», М., с. 61.

тами, и его стихи последних лет были отягощены «космизмом», абстрактными образами, перечислением городов, стран, материков, собственных имен и т. д.,—словом, всем тем, чем «грешила» пролетарская поэзия. Так в стихах из книги «Меа» («Спеши»):

Были лемуры, атланты и прочие...
Были Египты, Эллады и Рим... «Магисталь» (III, 161)

Или:

Колбы полны, микроны скрипят, бьют в идеи,
Здесь—Эйнштейн, Кантор—там; ум горит, как в былом.
Деви, Пристли, Пти, Лавуазье, Фарадеи:
Смысл веществ, смысл пространств, смысл времен, все—на слом!
(III, 169)

Поэт видел назначение современной поэзии в выражении нового пафоса и создании таких форм, которые могли бы вполне выразить новое содержание жизни. В своей поэзии он стремился, как и пролетарские поэты, выполнить это назначение. Искания не всегда были удачны, но важно другое: происходило взаимообогащение. Брюсов писал обновлении, происходящем в литературе в начале 20-х годов: «...Это обновление, это возрождение направляется сейчас по двум путям—по пути исканий в области форм и по пути исканий в области содержания...

...Прежде чем в законченных произведениях достигается совершенная гармония форм и содержания, длится подготовительный период, когда отдельно разрабатываются то преимущественно задача техники, то задачи содержания.

Сейчас мы переживаем именно такой подготовительный период...»[1]

Брюсов выразил уверенность в том, что из согласной работы поэтов «должна родиться та новая поэзия, та новая литература, которой мы ждем, давая пока ей разные наименования»[2].

Сам Брюсов находился в центре этого «подготовительного периода», поэтому, естественно, и в его статьях, и в его поэзии отразились искания и увлечения, свойственные не только ему, поэту, теоретику, критику, а вообще литературной жизни той поры.

Пометы и замечания Брюсова на сборниках пролетарских поэтов еще раз свидетельствуют о его горячей заинтересованности в успехах пролетарской поэзии.

[1] Лит. наследство. Т. 85, 1976, с. 219.
[2] Там же.

Т. Л. МИХНЕВА

М. ЦВЕТАЕВА И В. БРЮСОВ

Маленькая статья Цветаевой «Волшебство в стихах Брюсова»[1], которую опубликовала А. Саакянц в альманахе «День поэзии. 1979», прошла почти незамеченной, как первая неумелая попытка начинающей поэтессы сказать несколько теплых слов о любимом поэте. Однако, эта статья—первая в ряду ее литературно-критических эссе, посвященных современникам-поэтам, дает богатый материал к пониманию истоков ее творчества и, конечно, к теме «Цветаева и Брюсов».

О том, что Брюсов-поэт оказал влияние на раннюю лирику Цветаевой, есть ее собственное признание. Это очерк «Герой труда»[2], написанный к годовщине смерти Брюсова в 1925 году. Характер этого влияния уточняют стихотворения ее первых двух сборников, письмо Цветаевой Брюсову, а также пометы Цветаевой на принадлежавшем ей трехтомнике «Пути и перепутья».

Основа написанного М. Цветаевой пятнадцать лет спустя очерка «Герой труда»—история развития отношения ее к Брюсову и его творчеству. Она конструируется от «любви заочной» к разочарованию, возникающему при непосредственном контакте. Однако действительность, как можно судить по сохранившимся материалам, несколько отличается от того, что Цветаева рассказала в этом очерке.

Один из опорных эпизодов очерка—встреча в книжном магазине Вольфа, послужившая поводом для письма. В очерке текст письма приведен не полностью, и общая тональность его отличается от оригинала. В «Герое труда» основной побудительный мотив письма—упрек Брюсову в нелюбви к Ростану, по тем временам кумиру Цветаевой: « ...Сам Брюсов! Брюсов Черной мессы, Брюсов Ренаты, Брюсов Антония! И—не поклонник Ростана: Ростана—Ростана—Мелизанды, Ростана—Романтизма!». (с. 185)

В отделе рукописей Государственной библиотеки им.

[1] М. Цветаева. Волшебство в стихах Брюсова.—В кн.: День поэзии. 1979. Л., 1979, с. 33—34.
[2] М. Цветаева. Герой труда.—В кн.: Избранные произведения. Нью-Йорк, 1979. Т. 1, с. 176—219. В дальнейшем—ссылки на это издание с указанием страниц.

В. И. Ленина хранится автограф этого письма, датированный 15 марта 1910 года[1]. Содержание его свидетельствует о том, что Цветаевой двигало не столько желание высказать сожаление о «не-любви» Брюсова к Ростану, сколько возможность обратиться к Брюсову и подчеркнуть, что подобный недоуменный вопрос вызван далеко не поверхностным знанием творчества обоих поэтов.

В конце 1910 года выходит «Вечерний альбом»—первый сборник Цветаевой, в котором переклички с Брюсовым очевидны. Это—мотивы встречи, экзотики, чародейства,—стихотворения, в которых отразились брюсовские баллады, это и городская тема. Порой такие стихи близки и в ритмическом оформлении, и в лексическом[2].

Статья «Волшебство в стихах Брюсова», вероятно, была написана в период, предшествующий появлению отзыва Брюсова на «Вечерний альбом», то есть до февраля 1911 г.[3] Объяснение ее появления можно отыскать в ней же. Это ответ некоему критику, «отрицающему музыку в душе и стихах поэта».

---

[1] Письмо М. Цветаевой Брюсову.—РО ГБЛ, ф. 386, к. 107, ед. хр. 16.

Москва, 15-го марта 1910 г.

Многоуважаемый Валерий Яковлевич. Сейчас у Вольфа Вы сказали: «...хотя я не поклонник Rostand «...Мне тут же захотелось спросить Вас, почему? Но я подумала, что Вы примете мой вопрос за праздное любопытство или за честолюбивое желание «поговорить с Брюсовым». Когда за Вами закрылась дверь, мне стало грустно, я начала жалеть о своем молчании, но в конце концов утешилась мыслью, что могу поставить Вам этот вопрос письменно. Почему Вы не любите Rostand? Неужели и Вы видите в нем только «блестящего фразера», неужели и от Вас ускользает его бесконечное благородство, его любовь к подвигу и чистоте? Это не праздный вопрос. Для меня Rostand—часть души, очень большая часть. Он меня утешает, дает мне силу жить одиноко. Я думаю никто, никто так не знает, не любит, не ценит его, как я. Ваша мимолетная фраза меня очень опечалила. Я стала думать: всем моим любимым поэтам должен быть близок Rostand, Victor Hugo, Lamartine, Лермонтов—все ли они любили его. С Heine у него общая любовь к Римскому королю, к Mélessinde, триполийской принцессе; Lamartine не мог бы не любить этого "amant du Rêve ", Лермонтов, написавший Мцыри, сразу увидел бы в авторе L'Aiglon родного брата. Victor Hugo гордился бы таким учеником... Почему же Брюсов, любящий Heine , Лермонтова, ценящий Victor Hugo, так безразличен к Rostand ? Если Вы, многоуважаемый Валерий Яковлевич, найдете мой вопрос достойным ответа—напишите мне по этому поводу. Моя сестра, «маленькая девочка в больших очках», преследовавшая Вас однажды прошлой весной на улице, часто думает о Вас.

Искренне уважающая Вас

М. Цветаева.

Адр.: Здесь, Трехпрудный пер., соб. д.

Марине Ивановне Цветаевой.

[2] Сопоставление ранней лирики М. Цветаевой с поэзией В. Брюсова—большая тема, рассмотреть которую автор этой статьи попытается на ближайших «Брюсовских чтениях».

[3] В. Брюсов. Новые сборники стихов. «Русская мысль», 1911, № 2, с. 233

Брюсовские эстетические принципы, его «рационализм», как и его поэтическое мастерство, в это время становятся объектами всевозможных критических атак. В весьма придирчивой книжке «Стихи Брюсова и русский язык» А. Шемшурин собрал немало примеров, обличавших «неправильный стиль» Брюсова, его стилистические новшества[1]. Но, пожалуй, самый серьезный удар был нанесен известным критиком импрессионистического толка Ю. Айхенвальдом. В 1910 г. в серии «Критическая библиотека» появляется его статья «Валерий Брюсов», затем включенная им в книгу «Силуэты русских писателей»[2]. Айхенвальд, признавший «медиумичность» творчества, видит поэзию Брюсова как «искусственное искусство», «преднамеренность» которого несовместима с высоким традиционно-поэтическим стилем. Основным его пороком он считает «неодолимый внутренний прозаизм», умственность, отравляющую художественную сторону брюсовского мастерства.

По Айхенвальду «родник певучести—непосредственность, и если нет последней, то не будет и первой; жизнь не претворится в стихи». Он считает, что Брюсов—«поэт менее всего музыкальный, жестокий в слове и сердце, он не свободный художник», так как за его стихами неизбежно ощущается преднамеренность, их «человеческое происхождение»: «Именно потому, что неосуществимы и тусклы мертвенные заветы Брюсова, у него самого как раз певучести и нет; и когда читаешь заглавие его последнего сборника «Все напевы», то хочется сказать: «ни одного напева», хотя это и было бы преувеличением; но возникает такое искушение,—столь редка в его книгах внутренняя и вдохновенная мелодия» (с. 9)[3].

Аргумент в пользу предположения того, что «Волшебство в стихах Брюсова» написано как отклик на статью Айхенвальда,—это очерк «Герой труда». Основные образы—сравнения, конструирующие авторскую оценку у Цветаевой и Айхенвальда, совпадают. Сравним:

Айхенвальд—«Валерий Брюсов»: а) «Музагет его (Брюсова) поэзии—вол; на него променял он крылатого Пегаса и

[1] А. Шемшурин. Стихи Брюсова и русский язык. М., 1908.

[2] Ю. Айхенвальд. В. Брюсов. Опыт литературной характеристики. М., 1910. То же в кн.: Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей, вып. III, М., 1910.

[3] В сопоставляемых текстах страницы указаны по следующему изданию: Ю. Айхенвальд. В. Брюсов. Опыт литературной характеристики. М., 1910.

ему сам же правильно уподобляет свою тяжелую мечту. Его стихи не свободно рожденные. Илот искусства, труженик литературы, он при всей изысканности своих тем и несмотря на вычуры своих построений, не запечатлел своей книги красотою духовного аристократизма и беспечности. Всегда на его челе заметны неостывшие капли трудовой росы». (с. 3). б) «Специалист искусства, не только он, явно для всех, поставил ему подножием ремесло, как Сальери, он и оцепенел в своей эстетической профессиональности и в самой широте своих сюжетов и сведений оказался узким, появил нечто тесное и тупое» (с. 5—6).

Цветаева—«Герой труда»: а) «Три слова являют нам Брюсова: воля, вол, волк. Три-единство не только звуковое—смысловое: и воля—Рим, и вол—Рим, и волк—Рим. Трижды римлянином был Валерий Брюсов: волей и волом в поэзии, волком (homo homini lupus est) в жизни» (с. 184). Творец-ребенок (Бальмонт) и творец-рабочий (Брюсов). (...) Бальмонт и Брюсов точно поделили меж собой поговорку «На Бога надейся (Бальмонт), а сам не плошай (Брюсов). (...) Процесс работы скрыт в игре. Пот превращен в упоение» (с. 212). б) «Бальмонт и Брюсов. Об этом бы целую книгу,—поэма уже написана: Моцарт и Сальери» (с. 210).

В «Герое труда», 15 лет спустя, Цветаева раз вспомнит: «В Брюсове я ухитрилась любить самое небрюсовское, то, чего он был так до дна, дотла лишен—песенное начало». Но в 1910 году, как и многие начинавшие тогда поэты, Цветаева училась у Брюсова мастерству владения стихом, инструментовке, композиции (оба первых ее сборника тому доказательство). Это сторона его поэзии, связанная, особенно на раннем этапе, с традицией французских символистов, несомненно несла черты песенного стиля[1]. И, обращаясь в своей ранней статье к критику, «отрицающему музыку в душе и стихах поэта», Цветаева цитирует стихотворение Брюсова «Сумерки», открывавшее раздел «Вечеровые песни» сборника «Все напевы»: «Горят электричеством луны На выгнутых, длинных стеблях...», а затем восторженно добавляет: «В этом стихотворении—все волшебство городской весны. Прочтите его, вы, отрицающий музыку в душе и стихах поэта. Прочтите вслух эти строки:

Как тихие звуки клавира
Далекие ропоты дня...»

[1] Об этом см.: В. И. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. В кн.: В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 142—204.

И сразу подкрепляет свою мысль другим брюсовским стихотворением «Помню вечер, помню лето...» из сборника «Венок», входившего в раздел «Вечеровые песни», эпиграфом к которому Брюсов взял строку Верлена «De la musique avant taute chose».

В «Волшебстве в стихах Брюсова» Цветаева так же, как и Айхенвальд в своем очерке, опирается на недавно вышедший трехтомник «Пути и перепутья». На страницах ее статьи он предстает тем «метром», «магом» русской поэзии, каким его видели в свое время Блок, Эллис, Гумилев и многие другие современники. Пафос статьи Цветаевой направлен на доказательство того, что упреки в бездушности, в отсутствии вдохновения несостоятельны. С первых строк она говорит о впечатляющей силе брюсовских стихов: «Не много раз улыбнулась волшебница-муза на 600 страницах «Путей и перепутий». Но эти улыбки единственны и незабвенны».

Цитируя отдельные стихи, она пытается доказать, что «волшебство юности подвластно поэту, как и волшебство старой Германии», «волшебство ночи и вагона», волшебство городской весны»: «Музыкой юности, вызванной властью воспоминаний, звучат стихотворения «Одиночество», «Первые встречи». В них оживает убитое жизнью волшебство: «Шум экипажей, блеск витрин, смена лиц и среди стольких лиц вдруг одно на миг единственное,—вот оно, волшебство улицы».

Останавливаясь на стихотворении «Который раз», Цветаева, как и Айхенвальд, упрекает Брюсова в заземленности, но этот выпад тонет в дифирамбах удивительной атмосфере «неповторимого и тайны» его стихов, способности передать «музыку в душе» гипнотической инструментовкой и ритмом.

Пониманию статьи Цветаевой помогает знакомство с экземпляром принадлежавшего ей трехтомника Брюсова «Пути и перепутья»[1]. Пометы на страницах, а их свыше 100, свидетельствуют о том, как пристально вчитывалась Цветаева в стихотворения Брюсова. На фронтисписе последнего тома ее рукой отмечена дата приобретения: «М. Цветаева, Москва, 23-го февр. 1910 г.». Вероятно, этой книгой она пользовалась при работе над статьей, так как стихотворения, которые в ней упоминаются, имеют в книге одну, а иногда и несколько

[1] В. Брюсов. Пути и перептья. Т. 1—3. М., 1908—1909. Книга хранится у московского коллекционера Л. М. Турчинского. Три тома переплетены в темно-красный сафьян. На корешке внизу—инициалы «МЦ», которыми Цветаева отмечала книги собственной библиотеки. Разбор помет по этому изданию остается без указания страниц.

помет. Из всех помет сразу выделяется одна, сделанная цветным синим карандашом, который никогда больше не повторяется. Им отчеркнуты начальные строки последней строфы стихотворения «Золото»:

Из жизни медленной и вялой
Я сделал трепет без конца.

Именно эти строки цитирует Айхенвальд, сурово обличая брюсовские «восторги бесстрастья», безжизненность.

Все же остальные пометы сделаны черными чернилами, простым карандашом и синими чернилами (или химическим карандашом). Иногда рядом стоят разноцветные пометы, что позволяет думать, что Цветаева несколько раз с разной целью просматривала этот трехтомник. Те стихотворения, на которые она обращает особое внимание, она отмечает, обводя их заголовок (53 случая). Если стихотворение не имеет названия, она обводит его первую строку (6 случаев). Эта основная цветаевская помета есть на всех стихотворениях, упомянутых ею в статье. Реже обведены серединные стихи (3 случая), или стих подчеркнут снизу (2 случая, концовки). Иногда несколько стихов отчеркнуты с левого края (11 случаев).

Многие пометы свидетельствуют о внимании Цветаевой к брюсовской поэтике. В стихотворении «Который раз» заглавие обведено синими чернилами, а слева от 1 стиха последней строфы карандашная приписка: «не надо». По поводу этого стихотворения в «Волшебстве...» она делает замечание: «Каким прекрасным было бы стихотворение без последней строфы:

И в стройных строфах вновь мечты
Поют—который раз!
А месяц смотрит с высоты—
Веков холодный глаз».

Интерес к брюсовским финалам подкрепляется и другими примерами. Из 15 помет, выделяющих отдельные строки, 5 отмечают финальные строки; из 13 отчеркнутых слева групп, 4 отчеркивают финал и 2—стихи, образующие кольцевую композицию (весьма часто встречающуюся в первых сборниках Цветаевой). Эти брюсовские финалы или отличаются оригинальным ритмико-синтаксическим решением, или представляют разные типы кольца.

Среди отмеченных Цветаевой строк «Путей и перепутий» можно выделить группу, отвечавших вкусу молодой поэтессы, близких стихотворениям «Вечернего альбома». Сюда можно отнести отмеченные ею строфы таких брюсовских стихотворений, как «Я мотылек ночной», «В моих словах бесстыдство было», «Обряд ночи». О таких стихотворениях она

пишет в статье «Волшебство в стихах Брюсова»: «Доказать волшебство в лице ли, в голосе ли, в стихах ли оно—невозможно. Заглянув в чьи-нибудь черты, прочтя какую-нибудь строчку, мы только можем воскликнуть: ах! Только вздрогнуть, от сознания, что волшебство здесь, перед нами».

Читательское восприятие Цветаевой выделяет стихотворения, на которых лежит печать брюсовской романтической фатальности, понимание любви как мига, мгновения, озаряющего серое существование—«Идеал», «Любовь», «В моих словах бесстыдство было», «Аганатис», «Помню вечер», «Встреча», «На улице», «В вагоне», «Встреча», «Который раз» или любви, роднящей бессильный человеческий дух с мировым началом, («Обряд ночи», «Я помню вечер», или заключающее в себе нечто изначально гибельное—«Я мотылек ночной», «Ламия», «Город женщин»).

Она обводит заголовки стихотворений, в которых любовь предстает как невозможность соединения любящих—«Памяти Е. И. П.», «Прощальный взгляд». Так, в стихотворении «Встреча» отмечены строки:

Мы были рядом на мгновенье
И встречи жизнь не повторит.

Об этой черте брюсовской музы в своей статье Цветаева говорит, останавливаясь на стихотворении «Идеал»: «Несложная эта сказка и с грустным концом, как все лучшие сказки. Вся она в трех словах: увиделись, поняли, расстались».

Цветаева-читатель останавливается на строках, в которых Брюсову удается размыть грань между действительным и мечтой, реальным и сверхъестественным, «здесь и там»—«Одиночество», «Царица», «Туман», нарисовать лунные пейзажи, сопутствующие всему «странному», беспредельному, уходящему за грань познаваемого: «Я бы умер с тайной радостью», «Предание о луне», «Чудовища», «Приветствие», «Сумерки». Эта же тема брюсовского «магического часа» находит отражение в ее статье: «Магический час»—мы уже чувствуем, что это час сумерек, странный час после заката».

Карандаш Цветаевой останавливается и на стихотворениях, в которых использованы мифологические и библейские сюжеты «Одиссей», «Noli me tangere. Maria», «Себастиан», а также исторические—«Мария Стюарт», «Наполеон», «Помпеянка», «Флоренция Декамерона», «Париж». Однако эта группа небольшая, и в ней ощутимы те же брюсовские мотивы, о которых говорилось выше.

Можно выделить еще одну группу стихотворений: те, которые упомянуты или процитированы в «Волшебстве в сти-

хах Брюсова». Их основную тему Цветаева так определяет в статье: «у Брюсова много муз—муза в лавровом венце, в венце из терний, муза в латах и шлеме, муза «с поддельной красотой ланит», но есть и волшебница, есть девушка-муза. Об этой редкой гостье в стихах Брюсова я и хочу рассказать».

В статье упомянуто и процитировано 18 стихотворений из «Путей и перепутий», объединенных темой девушки-музы. Все они (кроме трех) отмечены Цветаевой в книге: обведено заглавие. Их темы—«робкие мечтанья», «девственные грезы», просыпающееся чувство, ощущение духовной близости, при которой не нужны «ни клятвы, ни речи», и, наоборот, «плач девушки-музы», разочарование при встрече мечты с жизнью. В тексте «Путей и перепутий» гораздо больше отмеченных рукой Цветаевой стихотворений, которые можно объединить темой «девушки-музы». К этой же группе можно отнести стихотворения, в которых оппозицией серым будням жизни выступает детство, его чистота и ощущение полноты счастья. В статье Цветаева цитирует лишь строки из «Осужденной жрицы»[1]. Но на аналогичном контрасте «детство—жизнь» построены отмеченные ею в трехтомнике, но отсутствующие в статье, «Эпизод» и поэма «Мир».

Однако не только тоска по мечте, «сон», идеал, воспетые Брюсовым,—в полне ее внимания. Обведены заглавия стихотворений «Ламия», «Флоренция Декамерона, «Помпеянка», «В сумраке», поэмы «Город женщин», основной мотив в которых—эротика. В цикле «Еще сказка», объединенном темой «ночного солнца—страсти», Цветаева делает 6 помет. Тема брюсовской эротики присутствует и в статье «Волшебство...». Цветаева цитирует строки стихотворений «Встреча», «Сумерки», «Помню вечер», «В вагоне», «Который раз».

Если сопоставить темы брюсовских стихотворений, заинтересовавших молодую Цветаеву со сквозными темами ее творчества, то возникает интересная картина. Рука начинающей поэтессы останавливается на том, что в дальнейшем станет ее собственными темами, возвращаться к которым она будет не однажды. В очерке «Герой труда» Цветаева с позиции середины двадцатых годов дает общую негативную оценку творчества Брюсова. Однако и в этом очерке она отдает ему должное, считает его одним из самых значительных «проло-

[1] Во многих брюсовских строках, процитированных в «Волшебстве...» допущены мелкие неточности. Отсутствие доступа к рукописи статьи не позволяет уточнить их происхождение: неточность ли это самой Цветаевой или опечатки при публикации.

лагателей поэтических путей»: ««Маг», «Чародей»—ни о зачарованном Бальмонте, ни о магическом Блоке, ни о рожденном чернокнижнике Вячеславе[1], ни о не-нашем Сологубе,—только о Брюсове, об этом бесстрастном мастере строк.» (с. 181) И признает, что поэтическим «материалом его был гранит, а не картон, ...мрамор, а не гипс», что в русской поэзии начала века его приоритет неоспорим.

[1] Вячеслав Иванов.

Н. В. НИКОЛАЕВ,
Л. И. ЗВЕРЕВА

ВОСПОМИНАНИЯ Н. Н. ФАТОВА О В. Я. БРЮСОВЕ

(Наброски воспоминаний)

Я мало знал В. Я. Брюсова и мало с ним встречался. Но все же кое-какие штрихи, оставшиеся в моей памяти, быть может, не лишним будет сохранить для тех, кому дороги воспоминания об этом замечательном поэте.

[...] Я написал тогда (1920 г.) свою первую книжку о Пушкине.[1] Сначала ее хотело издавать какое-то кооперативное издательство, кажется, Общество народных университетов. Но дела у них разладились. Рукопись мне вернули. Я отдал ее в Госиздат. Раньше об этой книжке не совсем одобрительно отозвался П. Н. Сакулин[2],—это, мол, нечто вроде того, что когда-то писал Острогорский[3], и едва ли стоит печатать. Но я решил попытать счастья в Госиздате, зная, что редактором там В. Я. Брюсов: я надеялся, что он, как пушкинист, заинтересуется моей работой. Через несколько времени мне назначили прийти. Было это в конце 1920 г. Госиздат помещался тогда на Малой Никитской[4]. Когда я пришел, мне сказали, что В. Я-ча еще нет, но он скоро должен быть. Просили подождать. Через несколько минут В. Я.-ч пришел: я увидел, как он поднимался по лестнице. Был он в зимнем пальто и шапке, шел с трудом, сгорбившись. Меня поразил его усталый вид. Но тут же, не отдышавшись и не отдохнув, узнав меня, он приветливо поздоровался и стал говорить прерывающимся от сердцебиения голосом, разматывая с шеи шарф. Сказал, что рукопись прочел и что она ему понравилась. «Вы даете Пушкина... во многом по-новому». Я спросил, что, может быть, он даст мне какие-либо указания, чтобы что-то дополнить, исправить. Он ответил: «Нет, ничего не нужно, напечатаем так, как Вы написали».

---

[1] Н. Н. Фатов. А. С. Пушкин. Научно-популярный очерк. М., 1921, с. 71

[2] П. Н. Сакулин—советский литературовед, академик, Председатель Общества любителей российской словесности.

[3] В. П. Острогорский (1840—1902)—русский педагог, редактор, автор работ о классиках русской литературы.

[4] Теперь ул. Качалова.

Я не смел задерживать его. Попрощался. Разговор продолжался, вероятно, не более 5—10 минут. Тут же к нему подошли с разговорами какие-то другие люди. Книжку скоро стали набирать, и в 1921 году она вышла. Экземпляр ее я, конечно, счел своим долгом одному из первых послать своему снисходительному редактору.

Другое воспоминание, как В. Я. Брюсов читал свои стихи. Вечер в Политехническом музее, вероятно, в ту же зиму 1920—21 г. Выступают поэты. Аудитория переполнена. Читали, насколько помнится, Маяковский, Вас. Каменский, Есенин, выступали другие «имажинисты» и футуристы. В. Я-ч, кажется, председательствовал. Но вот и сам он выступает с чтением своих стихов. Высокий, сухой, суровым, глуховатым голосом он читает «Третью осень»:

Вой, ветер осени третьей,
Просторы России мети,
Пустые обшаривай клети,
Нищих вали по пути;

Догоняй поезда на уклонах,
Где в теплушках люди гурьбой
Ругаются, корчатся, стонут,
Дрожа на мешках с крупой...

И мне показалось странным, что хотя В. Я-ч и читает по-своему, но что-то роднит его с Маяковским, с которым он тогда не то во вступительном, не то в заключительном слове полемизировал. Получалось, что он читает таким образом, что стихи требуют такого же графического изображения, как и стихи Маяковского,—точнее того способа (лесенкой), который сам Маяковский ввел только в 1923 году, примерно, но который ясно звучал при его собственном исполнении своих стихов:

Вой, ветер
осени третьей,
Просторы
России
мети,
Пустые
обшаривай
клети,
Нищих
вали
по пути...

Что это? Неужели влияние манеры Маяковского на Брюсова? А, может быть, и наоборот? Может быть, это и раньше было в самом Брюсове, и Маяковский, из него исходя, да из Блока, развил свой знаменитый «паузник»? Или великая эпоха Октября потребовала нового ритма, и его, независимо друг

от друга, уловили и Маяковский и Брюсов?[1]

Читал В. Я-ч потрясающе, местами поднимаясь до подлинно трагического пафоса при изображении тогдашней хозяйственно-бытовой разрухи.

Но зато какой светлой верой в нашу окончательную победу, в наше торжество, мировое значение нашей революции прозвучали заключительные строфы этого замечательного стихотворения:

Над нашим нищенским пиром
Свет небывалый зажжен,
Торопя над встревоженным миром
Золотую зарю времен.

Эй, ветер, ветер! поведай,
Что в распрях, в тоске, в нищете,
Идет к заповедным победам
Вся Россия, верна мечте,

Что прежняя сила жива в ней;
Что, уже торжествуя, она,
За собой все властней, все державней
Земные ведет племена!

Как сейчас слышанные, звучат у меня в ушах эти певучеритмические и вместе с тем властные, полные, горячего убеждения интонации, этот глуховатый, но звучащий металлом голос поэта-коммуниста.

В. Я. Брюсов был, как известно, не только поэтом, а и ученым-филологом. В советские годы начинается его научная, вузовская деятельность. Он читает лекции по истории римской литературы в Московском университете[2], становится директором по его инициативе основанного Литературного института[3], членом РАНИОНа[4]. Несколько раз я встречал его в РАНИОНе, на Волхонке, 18. Помню его мимолетные замечания, как он пытается читать курс истории римской литературы совершенно по-другому, стремясь дать марксистский анализ, как это трудно, т. к. никто никогда еще так не читал курса римской литературы, не освещал ее с марксистских позиций: «Приходится ощупью идти самому»,—говорил он, кажется, П. Н. Сакулину. Помню очень внимательное отношение В. Я-ча ко мне, тогда еще молодому ученому, научному сотруднику РАНИОНа.

[1] См., напр., Б. М. Сивоволов. Революцией мобилизованные. Валерий Брюсов и передовая русская литература его времени. Харьков. 1985, с. 53—57

[2] Кроме указанного курса, В. Я. Брюсов читал в Московском университете историю древнегреческой литературы, новейшей литературы (Валерий Брюсов: В автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики.—М., 1929, с. 360).

[3] Высший литературно-художественный институт (ВЛХИ), основан в 1921 г.

[4] РАНИОН—Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук (1924—1930).

Я выступал как-то в методологической комиссии РАНИОНа с докладом о «классовой схеме» изучения русской литературы конца XIX—начала XX вв. Во время моего доклада вошел запоздавший, и—как тогда, в Госиздате,—тяжело дышавший В. Я. Брюсов, сильно смутивший меня своим появлением,—я как раз говорил о символизме. Доклад мой вызвал очень оживленные прения, растянувшиеся на несколько заседаний—выступали П. Н. Сакулин, В. М. Фриче, В. Ф. Переверзев, П. И. Лебедев-Полянский и другие. В. Я. Брюсов не выступал, да он, кажется, и был на одном только первом заседании. Я спросил его в перерыве, будет ли он выступать, сказал, что было бы очень ценно его мнение как участника литературного движения той эпохи, о которой идет речь. Он, улыбнувшись своей необычайно милой, застенчивой улыбкой, сказал что-то вроде того, что хотя моего он всегда доклада и не слышал, к сожалению, опоздал, но с интересом слушает прения по этому, столь близкому ему вопросу. Я спросил, что, быть может, он недоволен сближением символизма с буржуазной идеологией. В. Я-ч поспешно возразил: «Нет, нет, конечно, буржуазные настроения в символизме были, только, знаете, все это много сложнее... Обо всем этом надо еще подумать...». Точно слова не помню, но смысл был таков. И еще раз прибавил, что он с большим интересом слушал доклад и прения.

Самые приятные для меня воспоминания—это о В. Я. Брюсове у меня, на моей квартире, на Трубниковском переулке. В 1922—23 гг., если не ошибаюсь, как-то вышло так, что Пушкинской Комиссии О-ва Любителей Российской Словесности негде было заседать. Исторический круглый зал в Университетском старом здании, где обычно происходили заседания Общества, не то ремонтировался, не то не отапливался, точно не помню, но почему-то получилось так, что заседать Пушкинской Комиссии было негде. Я был тогда секретарем Пушкинской Комиссии и предложил свою квартиру для заседаний. П. Н. Сакулин, председатель О-ва, сначала как будто смутился, мол, не было прецедентов, чтобы О-во Любителей Российской Словесности, более 100 лет существовавшее при Московском университете, собиралось на частной квартире, но скоро сдался: его уговорил, кажется, Н. К. Пиксанов, сказав, что мало ли для чего прецедентов в прошлом не было. И

вот несколько заседаний Пушкинской Комиссии состоялось в моем кабинете, достаточно обширном, чтобы вместить 25—и даже более человек. Кабинет был разделен аркой с двумя белыми колоннами на две неравные части—за аркой стоял удобный диван. Большой портрет Пушкина—гравюра с портрета Кипренского, книжные полки по стенам—все это создавало соответствующую обстановку. Единственное неудобство—это шестой этаж, а лифт в то время не работал. Но все-таки несколько раз (отчетливо помню два заседания) у меня собирались[1]. Помню, как П. Н. Сакулин, едва взойдя почему-то по черной лестнице, долго не мог отдышаться и укоризненно сказал: «Ну и живете ж вы: едва забрался. Мука прямо...».

Вероятно, и В. Я-чу не так легко было «взобраться», но он, не выразив никакого недовольства, очень оживленный пришел на заседание, на котором сделал свой доклад «О левых рифмах Пушкина»[2]. С солидной эрудицией старого пушкиниста и с тонким чутьем ритма, как полновластный хозяин в этой области, он прочел блестяще-парадоксальный доклад, выдвинув многим показавшуюся тогда парадоксом мысль, что у Пушкина можно, в зародыше, конечно, найти те же принципы, которые положены в основу рифм у Маяковского, у которого часто рифмуются не концы слов, не звуки, идущие от ударения направо (если представить слово напечатанным или написанным), а помещающиеся от ударения налево—потому В. Я-ч и назвал такие рифмы «левыми»... Не ручаюсь, но, кажется, был В. Я-ч и еще раз у меня на квартире на чьем-то другом докладе, может быть, на докладе Л. П. Гроссмана об «онегинской строфе».

Потом заседания были перенесены в другое место, в одну из университетских аудиторий, и пользоваться моим кабинетом не было уже необходимости. Правда, там с февраля 1924 года [...] начал собираться основанный мною литературный кружок, получивший потом название «Утро». На заседаниях этого кружка В. Я. Брюсов не бывал, хотя мы и приглашали его и он обещал свое содействие. Последние мои воспоминания о В. Я. Брюсове, о последней встрече с ним, связаны с работой этого кружка.

Мы задумали издавать альманах участников нашего

[1] Об одном из этих заседаний, состоявшихся 28 февраля 1924 года на квартире Н. Н. Фатова, см.: Лит. наследство. Т. 85. М., 1976, с. 763—770.

[2] Доклад стал основой статьи В. Я. Брюсова «Левизна Пушкина в рифмах». (VII, 148—178).

кружка[1]. Издание оказалось возможным осуществить только в порядке авторского. Печатать согласилось ленинградское издательство «Прибой». Дали нам свои стихи и рассказы П. Радимов, И. Уткин, С. Малашкин, П. Романов, В. Шишиков, А. Демидов, Н. Никитин, Н. Степной,[2] ряд молодых. Кроме беллетристики мы решили давать в альманахе документальный и критический материал: удалось в единственном вышедшем томе опубликовать письма Л. Андреева, А. Неверова и другие материалы. Решили дать и отдел «Писатели о себе и своем искусстве». Отрывки из воспоминаний написал для нашего «Утра» А. С. Серафимович, частный посетитель наших собраний, П. С. Романов дал «Мысли об искусстве. Из записной книжки писателя». Решили обратиться к В. Я-чу, который хотя и не успел побывать у нас на кружке, но был нами приглашен и мы его считали сочленом.

В. Я-ч любезно согласился быть участником нашего альманаха. В связи с этим мне довелось побывать у него на квартире. Помню, не без некоторого смущения отыскивал я дом В. Я-ча на I-й Мещанской[3] и входил в его квартиру—жилище знаменитого поэта и ученого, в кабинет, где перебывало столько замечательных людей, где рождались и ложились на бумагу бессмертные стихи одного из выдающихся русских поэтов.

Кабинет у В. Я-ча был большой, в первом этаже, и потому мне показался несколько темным. Все заставлено и завалено книгами. Картины, статуэтки, безделушки, связки бумаг. Письменный стол стоял где-то в углу, далеко от окон, вероятно, чтобы не было холодно. В. Я-ч любезно принял меня, но сказал, что у него нет сейчас произведений, не отданных в печать, а у нас было условие: печатать только то, что нигде еще не печаталось. Поэтому В. Я-ч, ознакомившись с планом альманаха и увидев «Писатели о себе и своем искусстве», предложил мне свою автобиографию, которую он недавно написал, но она никуда еще не была отдана в печать. Я сказал, что это очень хорошо, что автобиография как раз подходит для отдела «Писатели о себе...» и украсит его. Тут же В. Я-ч показал мне написанные им недавно стихотворения «СССР», «З.С.Ф.С.Р. и «Магистраль», вошедшие потом в книгу «Меа»[4],

[1] Утро. Литературный сборник. М.—Л., 1927. Вып. 1

[2] Н. Степной—псевдоним русского советского писателя Н. А. Афиногенова (1879—1947).

[3] Теперь Проспект Мира.

[4] В. Брюсов. Меа. Собрание стихов. 1922—1924. М., 1924.

сказав, что если бы он не отдал их уже в печать,то охотно уступил бы для «Утра». Я выразил сожаление, что это уже невозможно и попросил у него себе на память рукописи этих стихотворений. В. Я-ч как-то неожиданно для меня смутился и сказал: «Ну, если они представляют для Вас какой-н нибудь интерес, пожалуйста, возьмите».

Мне неловко было отнимать время у В. Я-ча—я видел, что он для меня оторвался от какой-то срочной работы поспешил проститься и уйти, хотя, конечно, о многом бы хотелось поговорить с ним. Помню, он и сам сказал мне, что страшно занят, что особенно много времени отнимают у него всякие заседания, административные дела, а замыслов много, много неоконченных спешных работ. Вот он должен закончить перевод «Фауста» потом перевод«Энеиды», и многое другое у него на очереди. Я ушел с драгоценным подарком. Автобиография была напечатана в альманахе «Утро»[1]. Рукопись ее, как и рукописи трех стихотворений [...] до сих пор хранятся у меня, как ценнейшая реликвия, как память о замечательном поэте и старшем товарище, который с такой предупредительностью и доверием отнесся ко мне, мало известному ему человеку.

Этот визит к В. Я-чу был последним случаем, когда мне довелось видеть В. Я-ча близко и говорить с ним [...].

1945, 1949 гг. Черновцы.

* * *

Фатов Николай Николаевич (1887—1961)—советский литературовед, член Всесоюзной Пушкинской комиссии, автор работ о Л. Андрееве, А. Серафимовиче, Д. Бедном, А. Неверове, незавершенного «Специального курса о Пушкине».

Воспоминания написаны в конце 1940-х годов, когда Н. Н. Фатов был заведующим и профессором кафедры истории русской литературы Черновицкого государственного университета. Он встречался с В. Я. Брюсовым в начале 20-х годов в Москве. В воспоминаниях освещены отдельные моменты активной общественно-литературной деятельности В. Я. Брюсова. В целом, достоверность свидетельств мемуариста представляется несомненной.

Публикуются с сокращениями по рукописи (машинописи), хранящейся в собрании З. В. Николаевой-Фатовой.

[1] Одна из редакций краткой автобиографии В. Я. Брюсова, датированная апрелем 1924 г. (Утро. Литературный сборник. М.—Л., 1927. Вып. 1, с. 187—189.).

Подготовка текста и примечания профессора Л. И. Зверевой и доцента Н. В. Николаева (кафедра истории русской литературы Черновицкого ордена Трудового Красного Знамени государственного университета.)

Е. В. ИВАНОВА

В. Я. БРЮСОВ В ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИСЯХ СОВРЕМЕННИКА

Первое выступление русских символистов на литературной арене на страницах организованного Брюсовым альманаха «Русские символисты» вызвали вокруг его имени атмосферу скандала. Газетчики очень быстро усвоили по отношению к символистам тон, каким было принято писать в репортерской хронике о диковинных феноменах. Все это во многом влияло не только на отзывы тех лет на книги Брюсова, но и на воспоминания о нем, написанные гораздо позднее: в них сохраняются отзвуки былых литературных скандалов. По существу запас наших сведений о Брюсове 90-х годов исчерпывается единственным источником—записями самого поэта. Но при всей способности Брюсова к объективности самооценок, мы не можем брать эти самонаблюдения за единственную основу наших представлений о поэте. Тем большую ценность приобретают новые штрихи к чисто человеческому облику Брюсова тех лет, когда бульварная пресса окрестила его «главарем московских декадентов». Именно такого рода свидетельство находим мы в предлагаемой ниже записи из дневника П. И. Корженевского[1], где описывается визит к Брюсову. Ценность ее в том, что она сделана по горячим следам и сохранилась среди других записей П. И. Корженевского 1890—1896 гг. Еще большую ценность придает ей тот факт, что автор записи выступает по отношению к Брюсову только в качестве любопытствующего современника—и потому объективен.

В упоминаемом в записях П. И. Корженевского Губоне, благодаря которому состоялся его визит к Брюсову, легко угадывается А. Бугон, публиковавшийся в «Русских символистах» под псевдонимом. Он был один из тех, кто, прочитав первый выпуск «Русских символистов» решил примкнуть к новому литературному течению. 16 марта 1894 года Брюсов отмечает: «Получил символические стихи от некоего Эрлы-Мартова»[2]. Помимо стихотворений, Эрла Мартов прислал

[1] Корженевский Петр Иванович. Дневники и дневниковые записи. 1890—1896. РО ГБЛ, ф. 439, оп. 9, ед. хр. 1.

[2] В. Брюсов. Дневники, с. 16.

свой перевод «Пелиаса и Мелисанды» М. Метерлинка, а также письмо[1], адресованное Владимиру Маслову, от лица которого было написано предисловие Брюсова к первому выпуску «Русских символистов». Брюсов упомянул Мартова в числе сторонников символизма в интервью Арсения Г. «Московские декаденты», где сказано, что он «... пока готовится к окончательному экзамену в университете»[2]. Стихи Эрлы Мартова были включены Брюсовым во II и III выпуски «Русских символистов». В «Дневниках» Брюсова есть несколько упоминаний об этом поэте, судя по которым, Брюсов относился иронически к сотруднику своих «Русских символистов»[3].

Предлагаемая запись П. Корженевского, датированная 20 марта 1896 года, представляет собой черновик со множеством вычеркиваний, которые восстанавливаются в квадратных скобках. Зачеркнутые варианты даны в сносках, в квадратных скобках—недописанные слова.

20 марта 1896 года.

Я был недавно у главы русских символистов. Подъезжая, я спросил моего спутника: жаль, что ты вкратце не объяснил мне сути символизма. —«Ишь, чего захотел!»—сказал он...

Я действительно никак не мог хорошенько понять смысла символизма, собственно пружины его поддерживающей. Давно попадаются мне, хотя и изредка, стихи, читал я и прозу, писанную символистами, и никак не мог понять, что такое символизм.

Его ругают, я хотел сказать все, но это несправедливо, т. к. его не ругают только сами символисты[4], но это же пожалуй и справедливо, т. к. его не ругают только одни символисты. Меня часто[5] забавляет, что у нас всегда ругают такие явления, не возмущаются, не объясняют, а ругают [такие независимо от количества] массовые явления... [Я этой руганью не мог удовольствоваться]. Когда [передо мной] ругают подобное явление, то [мне] кажется, что в нем есть что-нибудь такое, что режет других, словом: ты сердишься, Юпитер, следовательно... Я оговариваюсь, я только что допустил негодование,—но негодовать—не значит ругать или злиться. Негодование есть защита глубоких убеждений, а глубокие убежде-

[1] Письмо опубликовано в: Н. К. Гудзий. Из истории раннего русского символизма.—«Искусство», 1927, кн. IV, с. 188—189.

[2] См.: «Новости дня», 1894, 24 августа.

[3] См.: В. Брюсов. Дневники, с. 18, 32.

[4] Было: «декаденты».

[5] Было: «всегда».

ния—глубокие—имеют право на внимание. Итак, символизм ругали, а для меня является интересным все то, что «все» ругают. Но я долго стоял перед этим явлением и никак не могу понять его. Не понимаю, конечно[1], потому я все-таки стоял перед, а не старался войти в это явление близко.

Я помню первый спор с одним очень докторальным, развитым, юношей-гимназистом. Он начал с того, что назвал символизм глупостью, прочитав несколько стихов так, чтобы их нельзя было слушать без смеха. Я признаюсь, у большинства докторальных и образованных людей я до сих пор всегда замечал такое отношение к объектам их отрицательной критики. По-моему это недостойно серьезного и честного человека. После этого начался спор. Я прочел несколько стихов противоположным образом и объяснил их, т. к. они мне казались понятными. Некоторые были прочтены барышням, как более свежему элементу и оказались некоторые стихи удовлетворит[ельным]. Что же такое символизм—спорили мы долго. И в конце горячих и пожалуй диковатых прений выяснили, что со стороны внешней это [трехмерное построение]. **Изображение известных впечатлений исключительно путем символов, т. е. изображение отвлеченного путем конкретных понятий.** Дальше мы пока не пошли. Словом, остановились на том, что говорит в двух словах словарь 80 000 иностр[анных] слов Менельсона, потратив часа три времени и много бездымного пороху нашего красноречия... Зная я еще, что [путем известных] символисты хотят действовать на впечатление (как и всякий грешный писатель).

С такими познаниями вошел я в переднюю главы московского символизма. Пока об нас пошли сказать, я стоял с приведшим меня спутником в передней и смотрел, как около самой отворенной двери в зале, сидела за пианино девица[2] и вовсю разучивала что-то, ровнехонько обращая на нас столько же внимания, сколько... ну сколько в наших образоват[ельных] учрежд[ениях] на душу и сердце молодежи. Вышел сам Брюсов. Это был среднего роста и удовлетворительного питания человек. Мы прошли прямо из передей в его комнату, сели и начали чувствовать себя неловко, пока в зале раздавались бесконечные [exercicia] звуки. Собственно неловкость происходила, оттого, что приведя меня не предупредив, мой спутник, который и сам как оказалось давно не был у Бр[юсова], ограничился моей фамилией, которая, видимо,

[1] Было: «может быть».
[2] Сестра В. Я. Брюсова—Надежда Яковлевна, впоследствии—музыковед.

никак не укладывалась в тех клеточках мозга хозяина, где он складывает имена людей, которые хотя чем-либо известны и хоть в чем-либо проявили себя. Словом, он не мог понять причины моего посещения, кроме разве моего «ты» с моим спутником.—«полусимволистом». Я поэтому сперва тоже чувствовал себя как-то странно: мне было собственно смешно, глядя на себя и все происходящее из-за меня со стороны. Мой спутник как будто был смущен приемом, происшедшим должно быть от смущения хозяина.

Нам было предложено неск[олько] книг новых стихов: Гиппиус, Мережковский, Бальмонт и еще не помню. Начался прелестный разговор, [перебегавший[1] как искорки электричества по тоненькой проволоке], каждую минуту выбираясь в стороны. Говорили о своих делах Бр[юсов] и мой спутник—будем называть Губон. Я не помню этого разговора, т. к. лица были мне мало известны. По поводу некоторых стихов я промычал что-то в ответ на критику Бр[юсова], потом сказал два-три слова. Потом еще... «Вот, прочтите,»—уже [первый] прямо ко мне обратился Бр[юсов]. [Не правда ли]. Я прочел [Неправда ли, прелесть, особенно первые две строки...»—«Представьте»,—невольно вырвалось у меня] «Да, ничего себе»...—протянул я. Губон прочел: «скучновато что-то»,—сказал он с обычной ему и довольно злостной усмешечкой...—«Да,—подхват[ил] я,—не понимаю я таких стихотворений...»—«А вам вот какие...»—сказал Бр[юсов] и отыскал... Я прочел «Гимн вакханок», кажется, [сочин[ения]] Мережковского...—«Вот это так»,—вскричал я... «Эван, эвое, к нам, о младость!»—да ведь это восторг!»—«Ну мы с вами расходимся»,—сказал Бр[юсов]. Потом он подал мне помню чье-то стихотворение. Я прочел—«Не правда ли,—сказал он... Прелесть, особ[енно] две первые строфы!»—«Представьте,—невольно вскрикнул я..—мне если и понравились, то последние две строфы».—«Да!»—полуудивл[енно], полунасмешливо, сказ[ал] он.

Мы смотрели «La Plume», французский журнал символистов, единств[енный] журнал, который проходит без цензуры в Россию: даже наша жандармерия нашла это возможным, очевидно не читая его... Боже, какие у нас бывают quipro-quo благодаря удивительной нашей тупости, прямо тупости и это иногда при очень солидных познаниях. В этом «La Plume» мы впрочем смотрели рисунки. Бр[юсов] особ[енно] налегал на одну девицу, нарисованную стоящей в воде, кото-

[1] Было: «проскальзовавший».

рая закрывала ей ноги, только ноги и около ее на воде была нарисована Лилия, водяная лилия. «Вы посмотрите,—востор[гался] Бр[юсов],—ведь именно так. Ведь если бы поместить глубже или мельче, ведь было бы не то»... «А по-моему,—гов[орил] Губ[он],—это довольно скромная картинка». Я и Бр[юсов] усмехн[улись]—«Правда!»—сказ[ал] он и право мне показ[алось] уступающим тоном проставка—«Где же символизм»,—спр[осил] Губон, переходя по приглаш-[ению] хозяина в гостиную, т. к. сестра кончила вариации, перешедшие в довольно удовлетворительные этюды. В нескольких книгах «La Plume» были правда очень милые рисунки, но большинство состояли из изображений голых и вообще почти все—из изображений женщин. Некоторые производили безусловное впечатление. Мне, напр[имер], понравилось изображ[ение] молодого всадника, нет всадницы («верхом: очевидно, мужчина»,—пояснил Брюсов) въезжающей в лес из перепутанных стоящих и повалившихся деревьев с гиероглифическим расположением белых и черных красок. Эта картина называлась как-то вроде: юности выступающей...

А Бр[юсов] опять читал стихи... «Мы с Вами расходимся, однако»,—мягко вырвалось у меня, т. ч. он тоже мягко улыбнулся.—«Я не понимаю таких стихов, для чего они?»—«Как для чего»—«Что хотят сказать»,—гов[орю] я,—«Да мы и не хотим ничего говорить».—ничего говорить».—«Тогда я...»—«Вы... я сразу заметил... вы, очевидно, сторонник цели в искусстве... —«Да,... безусловно...»,—сказ[ал] я очень твердо. «Я так и заметил...» Меня самого, признаюсь, удивило, как я открыто в сущности объявлял войну этой главе московского символизма. Но я [сейчас же] чувствовал, что для меня это не опасно. [Не опасно и то, что я пришел в чужой дом, чтобы объявить хозяину] «А вы»,—спросил он Губона,—«Я уже говорил Вам,—сказал тот,—что я не понимаю бесцельности».—«Да иначе и я не понимаю...,—гов [орил] я, ободренный, соверш[енно] неожид[анной] ясности мне[ния] в Губ[оне]...—Мне нужна обязательно цель. Жизнь так коротка, ее так портят, что надо постоянно твердить старые истины, каждый день твердить одно и то же... и тогда...»—«А искусство должно [давать отдых, покой... Мы] быть само целью»,—говор [ил] он.—«К чему изображать то, что можно пережить...»—«Как к чему?»—«Мы гораздо лучше и естественней можем пережить все это... [Нет, мы хотим создать новый мир, где бы могли отдыхать... новый м[ир]] Все это будет старо, все избито, все темы разработаны... Да их лучше всякий почерпнет из жизни.—« Но вы можете вносить свое...»—Да что же тут

мо[жно] [Мы хотим создавать новый мир, мир новых впечатлений. Где бы] —Да ведь эдак [куда же] вы так далеко уйдете от жизни»,—вскричал я.—«Мы этого только и хотим...—сказ[ал] мне Бр[юсов] с улыбкой человека, просвещающего прозелита, понявшего наконец..., Мы этого лишь и хотим... Нам нужен новый мир, где бы мы могли отдыхать, куда бы мы могли совершенно уйти от жизни... Мир существующий доступен всякому, к чему же изображать то, что может каждый перечувствовать сам и притом гораздо лучше... Мы хотим создать новый мир...»

Вы хотите уйти из жизни»,—мелькнуло у меня. Имеет ли кто на это право. А пожалуй, если не вредит этим другим. А их вред ведь такой отдаленный, что... Я прочел ему несколько стихотвор[ений], случайно оказавшихся у меня. Из них ни одно не понравилось, видимо, ему. Я пояснил опять, что я перешел на прозу..., что бросил писать стихи и вообще писал их мало...»—«Это и видно»,—подчеркнул[1] он.

Спорили немного. «Да ведь и вы же,—гов[орит] Губон,—добив[аетесь] некот[орых] целей, кроме искусства. Зачем это?»...—«Да,—несколько конфузливо отв[ечает] Брюсов,—верно... Я каюсь, но это потому, что не все еще символисты... А ведь все, тогда бы было чистое искусство...»

Бр[юсов] говорил, что, например, нельзя достигнуть одним стихотворением какой-нибудь цели, а потому не след [ует] пресле[довать] цель искусством... И т. д. Стихи он читал особенно, неск[олько] нараспев: и «т»емные, «т»еплые, «т»ихие стены...» А слыш[алось] тем, тепл, тих, стены...,—пел он, выделяя «т». Какое сочетание. Вот всем все равно, если сказать крепкие черные стены. А мне это «т» говорит... И он читал так это «т», что я почти готов был ему верить... Resume или moralite:

Наше время довольно подлое, раз от него уходить хотят так сильно. Нашему поколению надо опомниться, иначе оно кончит плохо, если оно уходит от плохой жизни, а не вносит в нее живой элемент. С другой стороны: всякий имеет право искать своего счастья. Следовательно искать спокойствия дозволительно всякому. Эти люди ищут спокойствия и счастья. в создании нового литературного мира мечты и грезы. Вредного тут мало, даже почти ничего нет, по кр[айней] мере другим.

———————

[1] Было: «аминировал», и далее шел текст: «Пусть этот глагол от слова «аминь» будет моим изобретением, хотя мне жаль, что он напоминает «мину».

ПАМЯТИ С. К. ДАРОНЯНА

В период подготовительной работы над настоящим сборником 23 января 1990 г. скоропостижно скончался заведующий кафедрой русской литературы Ереванского ордена дружбы народов педагогического института русского и иностранных языков им. В. Я. Брюсова, заслуженный деятель культуры АрмССР, доктор филологических наук, профессор Сергей Карпович Даронян.

С. К. Даронян прошел большой жизненный и творческий путь. Родился 1 апреля 1925 г. в Харькове. Начальное образование получил в армянской школе Краснодарского края, среднюю русскую школу станицы Казанская окончил с отличием в 1942 г. С 1943 г.—участник Великой Отечественной войны; он прошел славный боевой путь в рядах Таманской дивизии, участвовал в боях на Северном Кавказе, в Крыму, Польше, Германии, дошел до Берлина; удостоился девяти правительственных наград. В 1944 г., будучи на фронте, вступил в ряды КПСС.

Демобилизовавшись из армии, С. К. Даронян в 1946 г. поступил на восточное отделение филологического факультета МГУ, которое окончил в 1951 г. и сразу поступил в аспирантуру университета, завершил ее в 1954 г. Одновременно с учебой в аспирантуре вел преподавательскую работу в МГУ, затем работал в Гослитиздате старшим редактором, зам. зав. редакцией литературы народов СССР, зав. этой редакцией. В 1956 г. защитил кандидатскую диссертацию.

В 1964 г. С. К. Даронян переезжает в Ереван, поступает на работу в институт литературы им. М. Абегяна АН АрмССР старшим научным сотрудником, а с 1966 г. возглавляет отдел литературных связей этого института. В 1969 г. С. К. Даронян защитил докторскую диссертацию на тему «М. Налбандян и русские революционные демократы». С августа 1974 г. по март 1982 г. он был ректором Ереванского госпединститута русского и иностранных языков им. В. Я. Брюсова, а с марта 1982 г. и до конца своих дней возглавлял кафедру русской литературы института.

Видный ученый-литературовед, блестящий исследователь творчества М. Налбандяна, автор многочисленных монографий, статей, рецензий, неоднократный организатор и участник Брюсовских чтений, научный руководитель Кабинета по изучению творческого наследия В. Я. Брюсова, театральный критик С. К. Даронян снискал известность и популярность в литературном мире страны. Как многопрофильный исследователь он является автором более десяти монографий по литературе народов СССР, таких как: «Проза Мирзы Ибрагимова» (1958), «М. Налбандян» (1960, 1975, 1979), «Наири Зарьян» (1978, 1982), «Классики и современники» (1985) и др.

С. К. Даронян внес серьезный вклад в армянское и русское литературоведение, впервые глубоко и обстоятельно исследовав и дав собственную оригинальную интерпретацию творчества революционера-демократа М. Налбандяна. Он написал огромное количество статей по армяно-русским литературным связям. В своих литературоведческих содержательных, глубоко аргументированных и интересных работах С. К. Даронян старался сказать новое слово, по-своему принципиально, объективно и смело подойти к освещению проблемы. Он был блестящим полемистом, убежденно отстаивал свои принципы, выступал с докладоми на многих республиканских и союзных научных сессиях и конференциях. С особой теплотой он относился к разработке проблемы «Брюсов и Армения». Его статьи и доклады вызывали всеобщий интерес.

Как один из ведущих театральных и кино-критиков С. К. Даронян внес несомненный вклад в дело развития советской армянской драматургии, дал оценки десяткам театральных постановок на армянской сцене, кинофильмам, произведениям русской и армянской классики и современных драматургов. Не упускал С. К. Даронян случая сказать свое доброе слово о множестве гастрольных театральных постановок коллективов Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Одессы, Тбилиси и многих других городов по линии Ереванского театра «Дружба».

Под научным руководством С. К. Дароняна защищены десятки кандидатских диссертаций по русской и армянской литературам, русско-армянским литературным связям. Он неоднократно выступал и в качестве официального оппонента по защите докторских и кандидатских диссертаций в ученых советах многих городов страны.

Наряду с научно-исследовательской и педагогической деятельностью С. К. Даронян выполнял и большую общественную работу. Он был членом Союза писателей СССР, членом Совета по критике при правлении СП СССР, членом международной ассоциации литературных критиков, членом редколлегии журналов «Литературное обозрение» и «Литературная Армения», членом правления СП Армении, членом союза театральных деятелей Армении, депутатом городского и районных советов народных депутатов.

Образ Сергея Карповича Дароняна, чуткого человека, доброго товарища и наставника молодежи, талантливого исследователя, прекрасного пропагандиста армянской и русской литератур, навсегда останется в памяти тех, кто его знал.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии 3

1. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В. Я. БРЮСОВА

А. А. Нинов (Ленинград) — О биографических и литературных источниках книги В. Я. Брюсова "Me eum esse" 7

С. К. Кульюс, М. А. Гофайзен (Таллинн) — Философия Шопенгауэра в записях и художественном творчестве В. Я. Брюсова (1890-е годы) 19

А. Э. Зелинский (Джезказган) — Тема революции в лирических циклах Брюсова 1900—1905 годов 30

С. П. Ильев (Одесса) — Художественное пространство в «Огненном ангеле» Валерия Брюсова 39

В. Д. Седельник (Орехово-Зуево) — «Огненный ангел» в восприятии и оценке критики 48

Э. С. Даниелян (Ереван) — Сборник рассказов В. Брюсова «Ночи и дни» 59

С. Д. Титаренко (Кемерово) — Венок сонетов в творчестве Валерия Брюсова («Светоч мысли») 71

Д. А. Тухарели, М. Д. Тухарели (Тбилиси) — Об одной частной черте поэтики В. Брюсова 80

В. Л. Скуратовский (Киев) — Брюсов-культуролог 90

В. А. Никитин (Москва) — В. Я. Брюсов и Н. В. Федоров (научно-филосовские и литературные взаимосвязи) 102

О. И. Федотов (Москва) — В. Я. Брюсов о народном стихе 114

К. Г. Исупов (Ленинград) — Человек в пространстве истории (об историзме В. Брюсова) 124

С. И. Кормилов (Москва) — Брюсов и русский моностих 135

Н. Г. Андреасян (Ереван) — Драма «Земля»- «Сцены будущих времен» 146

С. А. Хангулян (Тбилиси) — Античность в книге стихов Валерия Брюсова «Зеркало теней» 156

Т. Е. Ордуханян (Ереван) — Тема Клеопатры в поэзии В. Я. Брюсова 168

Н. Ф. Миронюк (Запорожье) — стихотворения В. Брюсова в переводах М. Рыльского 178

2. В. Я. БРЮСОВ И РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ XIX—НАЧАЛА XX ВЕКОВ

К. С. Сапаров (Ереван) — Фет в системе воззрений Брюсова конца 80-х — начала 90-х годов 188

П. Г. Пустовойт (Москва) — Творчество Тютчева в осмыслении и оценке В. Я. Брюсова 200

А. П. Ауэр (Коломна) — Поэтика Тютчева в истолковании Валерия Брюсова 208

В. В. Агеносов, С. В. Ломтев (Москва) — В. Я. Брюсов и Ф. Достоевский (К постановке проблемы) 216

И. Г. Панченко (Киев) — Рассказ В. Я. Брюсова «Теперь, когда я проснулся...» (Брюсов и Достоевский) 228

С. Д. Абрамович (Черновцы) — Чеховская традиция в прозе В. Я. Брюсова («Три года» и «Стеклянный столп») 236

Л. И. Зверева (Черновцы) — В. Я. Брюсов и А. Н. Толстой 247

3. В. Я. БРЮСОВ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Б. А. Гиленсон (Москва) — Брюсов и Эдгар По 257

Е. В. Карабегова (Ереван) — Баллада Шиллера «Ивиковы журавли» в переводе В. Брюсова 268

Б. Е. Черемисин (Шадринск) — Брюсов и Венгрия 278

4. БРЮСОВ И АРМЕНИЯ

О. Т. Ганаланян (Ереван) — В. Я. Брюсов в оценке и переводах В. Терьяна 289

И. А. Атаджанян (Ереван) — «Песня об Арташесе» в переводе В. Я. Брюсова 296

Э. Б. Миракян (Ереван) — Стихотворение Ов. Туманяна «Армянское горе» в переводе В. Брюсова 303

С. С. Давтян (Ереван) — Лекции В. Я. Брюсова в Закавказье 313

Д. В. Марутова (Ереван) — Брюсовские чтения. Проблематика и тематика 324

5. ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

К. С. Герасимов (Тбилиси) — Неопубликованная статья Валерия Брюсова 332

М. П. Цебоева (Кишинев) — В. Я. Брюсов и пролетарская поэзия (Замечания и пометы на сборниках пролетарских поэтов) 341

Т. Л. Михнева (Вильнюс) — М. Цветаева и В. Брюсов 353

Н. В. Николаев, Л. И. Зверева (Черновцы) — Воспоминания Н. Е. Фатова о В. Я. Брюсове 362

Е. В. Иванова (Москва) — В. Я. Брюсов в дневниковых записях современника 370

Памяти С. К. Дароняна 376

БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 1986 ГОДА

(Сборник статей)

Типография издательства "Периодика"

Ереван - 1992

Редактор А.В. Геворкян
Художник С. Неркарарян
Тех. редактор А.Ц. Вартанян
Контрольные корректоры С.С. Давтян
Д.В. Марутова

Сдано в набор 16.03.90 г. Подписано к печати 12.10.91 г. Бумага офсетная. 20,2 усл.печ.л., 23,6 уч.изд.л. Заказ №382. Формат 84x108 1/32. Тираж 1000. Типография издательства "Периодика" Ереван-23, ул. Аршакуняц, 2.