

БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

1996 год

891.1.092
Բ 89

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.Я.БРЮСОВА

ԵՐԵՎԱՆԻ Վ.ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԼԵԶՎԱԲԱՆԱԿԱՆ
ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 1996 года

ԲՐՅՈՒՍՈՎՅԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ 1996

Издательство «Лингва»
ЕРЕВАН - 2001 – ԵՐԵՎԱՆ

УДК 882. 0

ББК 83.3 Р1

Б 898

Редакционная коллегия: С.Т.ЗОЛЯН (*редактор-составитель*), Е.А.АЛЕКСАНЯН, И.А.АТАДЖАНЯН, Э.С.ДАНИЕЛЯН, С.И.КОРМИЛОВ, К.С.САПАРОВ.

Б 898 Брюсовские чтения 1996 года: (сб. статей) (Ереван, гос. лингвистический университет им. В.Я.Брюсова). Редкол.: С.Т.Золян и др. — Ереван. Лингва. 2001. Стр. 385.

Одиннадцатые Брюсовские чтения, приуроченные к 80-летию со дня выхода в свет антологии "Поэзия Армении" и организованные ЕГИИЯ им. В.Я.Брюсова (ныне ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова), состоялись в 1996 году. В настоящий сборник включены статьи брюсоведов, принимавших участие в научной конференции, а также некоторые материалы 9-ых и 10-ых Брюсовских чтений, проходивших в Ставрополе и Пятигорске. Сборник традиционно состоит из следующих разделов: I — Проблемы творчества В.Я.Брюсова; II — В.Я.Брюсов и русская литература; III — В.Я.Брюсов и мировая литература; IV — Сообщения. Расчитан на широкий круг читателей.

Б 4603020101 / 0134 (01)-2001 2001 ББК 83.3 Р1

ISBN 99930-841- 7-5

© Издательство "Лингва"

ОТ РЕДАКТОРА

Последние Брюсовские чтения, приуроченные к 80-летию со дня выхода в свет антологии "Поэзия Армении", прошли в 1996 году, ровно через десять лет после предыдущих. Такого длительного перерыва не было со времени их учреждения в 1962 году. Явственно негативно сказались сложность нашей культурной жизни последнего десятилетия ныне уже ушедшего века, трудности, связанные с публикацией научных трудов, с организацией форумов такого масштаба.

А между тем проведение Брюсовских чтений в Ереване давно стало узаконенной традицией и подлинным праздником научной мысли и поэзии, у историков которого стояли ученые-первооткрыватели армянского брюсоведения тогда еще Ереванского пединститута, - К.В.Айвазян, З.И.Ясинская, Г.А.Татосян и горячо поддержавшие их инициативу — И.М.Брюсова, А.Я.Брюсов (жена и брат поэта) и известный ученый-брюсовед П.Н.Берков.

Эта историческая инициатива относится к числу тех, которые не могли не состояться. Кому, как не армянам, истории и поэзии которых были посвящены фундаментальные труды Брюсова-ученого, поэта-переводчика, гражданина, следовало увековечить его память, серьезно заняться научной разработкой его обширнейшего творческого наследия. Уже проведенные 11 научных конференций с привлечением самого широкого круга ученых из Москвы, С.-Петербурга, Киева, Риги, Таллина, Вильнюса, Одессы, Кишинева, Ставрополя, Новгорода, Коломны, Тбилиси далеко не исчерпали сокровищницу поэзии, прозы, драматургии, публицистики, изысканий Брюсова и его окружения, и это естественно. Жизнь в искусстве мэтра русского символизма, "самого культурного писателя на Руси", ревностного организатора литературного строительства, открывателя новых путей в поэзии и культуре, по праву продолжает привлекать новых исследователей, ждет свежего, незашоренного взгляда, оригинальной трактовки, индивидуального аспекта изучения, современной интерпретации.

Универсальность феномена Брюсова предопределила

ставшую традиционной структуру настоящего сборника: статьи распределены по проблемам, связанным с творчеством самого Брюсова, а также взаимодействию его наследия с русской и другими литературами. Внимание участников Чтений (из приглашенных на этот раз смогли приехать лишь ученые из Москвы — С.Кормилов, М.Михайлова и Р.Щербаков) было привлечено как к концептуальным теоретическим методологическим проблемам брюсоведения, так и к конкретному текстологическому анализу отделных произведений поэта, мотивов и образно-тематических конструкций его уникальных жанров стилевых новаций.

Достаточно широк разброс интересов ученых, представленных в разделе "Брюсов и русская литература", где в связи с художественныммиром Брюсова и поэтической системой символизма в целом рассматриваются традиции русской классики, а также его творческие взаимодействия с поэтами-современниками. Столь же примечателен раздел "Брюсов и мировая литература", в котором прослеживаются французские, английские и польские литературные связи Брюсова-поэта.

Заметна общая тенденция к более глубокому и тщательному погружению в художественный мир Брюсова и, с другой стороны, стремление ученых к большей разработанности поэтического и научного контекста эпохи "серебряного века", к обобщающим идеям и принципам, актуализированным сегодня. Главное — это, разумеется, новизна подхода к проблемам брюсоведения с позиций современных требований науки.

Мы вместе с нашим читателем надеемся, что плодотворный путь, намеченный уже на первых Брюсовских чтениях и воплощенный в дальнейшем в 8 томов "Брюсовских чтений", а также в "Библиографию жизни и творчества В.Я.Брюсова", доведенную до 1973 (составитель Э.Даниелян), будет успешно продолжен. Приближается юбилейная дата — 40-летие Брюсовских чтений. Она также должна быть ознаменована новым вкладом в брюсовдение.

В подготовке сборника к печати активное участие приняла сотрудница кабинета по изучению творчества В.Я.Брюсова при ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова Давтян С.С.

* * *

Ссылки в тексте сборника на источник — Валерий Брюсов. Собр. соч. в 7-ми томах. М., "Художественная литература", 1973-1975гг. — даются в скобках с обозначением тома и страницы.

I. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В. Я. БРЮСОВА

С. И. Кормилов

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И ПОЭТИКА КРИТИЧЕСКИХ СТАТЕЙ В. Я. БРЮСОВА 20-Х ГОДОВ.

Критические статьи Брюсова мало чем напоминают "писательскую" критику, дающую образно-эмоциональное представление о явлениях литературы. Брюсов-критик, особенно в советское время, определенно тяготеет к литературоведению и культурологии. Его арсенал- прежде всего аналитический, понятийный. Довольно значим в его статьях и выступлениях просветительский элемент, но не такой агитационно-пропагандистский, как, например, у Луначарского, рассчитывавшего обычно на самую широкую, в том числе совершенно неподготовленную, аудиторию. Брюсов адресовался, конечно, тоже не к литературоведам и не к критикам, но к среднему читателю, который кое-что знает, однако нуждается в различных, довольно многочисленных разъяснениях. "Мэтр" сказывался отнюдь не только в "Опытах..." - пособии для обучения стихотворству,но и в литературно-критических работах.

Впрочем, после революции учить и переучивать вообще было принято. Люди, исповедовавшие марксизм, внедряли его повсюду как единственно верное и абсолютно все объясняющее учение. Брюсов, член компартии с 1920 г., был в некотором роде обязан пропагандировать марксизм и утверждать принципы социологического литературоведения, занимаясь не только критикой, но и преподаванием /в частности, в Московском университете и Коммунистической академии/. Однако его критические работы 20-х годов скорее опровергают, чем подтверждают вывод литературоведения 60-х: "Б. пересматривал основы своего мировоззрения, стараясь придерживаться принципов социалистической партийности"[1].

Не то чтобы он остался верен своим позициям 1905 г., когда он полемизировал с Лениным по вопросу о партий-

[1] Громова А.Брюсов, Валерий Яковлевич //Краткая литературная энциклопедия. Т.1. М. 1962. Стлб. 758.

ной литературе, но во всяком случае не слишком изменил себе прежнему /в негативном плане, акцентируя антидемократизм Брюсова, его верность себе после прихода к большевикам констатировал В.Ф.Ходасевич[1]/, может быть, не намного больше, чем Блок, живший предчувствиями грандиозных потрясений и перемен.

Брюсов в своих статьях советского времени избегает самого слова "марксизм" и ни в коей мере не провозглашает себя приверженцем социологической методологии - в те годы практически сплошь вульгарно-социологической. Элементы вульгарного /в широком смысле/ социологизма у Брюсова весьма немногочисленны. Конечно, грешат социологической прямолинейностью в работе "Смысл современной поэзии" /1921/ фразы типа "кризис капиталистического строя и кризис позитивизма в конце XIX века определили направление школы Символизма" /VI,468/, - как бы непосредственно ориентированные на трактат Плеханова /тогда наивысшего авторитета среди русских марксистских теоретиков/ "французская драматическая литература и французская живопись XVII века с точки зрения социологии", но с определением эпохи конца XIX-начала XX в. как кризисной в целом нельзя не согласиться. Там же говорится, что "западный футуризм определенно был пропитан идеологией разлагавшегося капиталистического строя" /VI,473/. С "разложением" Брюсов, как все советские критики, непомерно спешил, но западный футуризм по сравнению с русским действительно был более "буржуазным", если уж применять к искусству непосредственно социологические упрощенные определения. Почти о том же шла речь в статье "Вчера, сегодня и завтра русской поэзии" /1922/, где Брюсов упоминал /без конкретизации/ "некоторые идеологические предпосылки, выставляемые ранними футуристами, заимствованные с Запада и толкавшие на роковой путь служения империалистическому капитализму" /VI,

[1] См.: Ходасевич В.Некрополь. Воспоминания. М.1991. С.38-40. Тот же мемуарист пишет, что в сущности Брюсов остался большевикам чужим и что они ему, "несмотря ни на что, не верили" /там же. С.40/.

497/. Вот, собственно, и все, что в основополагающих работах Брюсова 20-х годов можно соотнести с вульгарным социологизмом.

Правда, он говорил о "правых" и "левых" течениях в поэзии, используя политическую лексику, но имел в виду при этом гораздо более поэтику, нежели политику. Он принял словосочетание "пролетарская поэзия", но совершенно ясно, что принял очень условно, как уже распространившееся и даже привычное, хотя малопонятное по существу, поэтому и заявил в статье "Пролетарская поэзия" /1920/, что теория новой пролетарской культуры "возбуждает длинный ряд новых вопросов" /VI,459/, связанных уже хотя бы с неоднозначностью слова "культура", а тем более с представлениями о том, кого можно называть пролетарским поэтом: вышедшего из соответствующей среды, продолжающего работать на фабрике, посвящающего свое творчество жизни и идеологии пролетариата, но вышедшего из другого класса, и т. д.? Ответ Брюсова на эти вопросы был однозначен: речь для него шла о принципиально новом этапе в развитии художественной культуры, переход к которому мыслился столь же значительным, как переход от античности к средневековью или от средневековья к новому времени. Имелась в виду культура общенародная /VI,479./ и общечеловеческая: "Пролетарская культура по своим предпосылкам, по своим заданиям должна быть *коренной перестройкой* всего культурного уклада человечества последних веков" /VI,461/. Или в статье "Вчера, сегодня и завтра русской поэзии" /допустимо предположить, что само это название было неосознанно полемичным по отношению к заглавию статьи одного из наиболее "неистовых" пролетарских литераторов Иллариона Вардина "Сегодня" и "завтра "нашей печати"[1]/: "В конце концов, "пролетарская" /в кавычках!/ -С.К /поэзия есть та, которая должна стать "поэзией" вообще, заменить собою все то,что в течение *тысячелетий* называлось поэзией" /VI,503/. Здесь есть глобализм и утопизм, свойственные также и тогдашним марксистам, мечтавшим о "переделке" всего, что только можно, и от-

[1] Современник. 1922. Кн.1. С. 297-301.

нюдь не марксисту А.Блоку, но нет и намека на вульгарно — социологический "классовый" анализ.

Статья "Пролетарская поэзия" по своему жанру -теоретико-критическая статья "по поводу": формально это рецензия на ряд "пролетарских изданий, а фактически -собственные размышления Брюсова по данной проблеме. От анализа перечисленных в сноске изданий он демонстративно уклонился, сказав, что "говорить по существу" о них не приходится /т.е. не о чем говорить/, и только отпустив небольшой комплимент вульгарному социологу В.М.Фриче, автору книжки "Пролетарская поэзия" /1919/, - не за концепцию, а за конкретные литературоведческие разборы: "...то, что пишет В.Фриче в своем тонком и остром разборе отдельных пролетарских поэтов, часто кажется вполне верным; а в отдельных статьях журнала "Пролетарская культура" Брюсов усмотрел лишь "не мало интересного" /VI, 464/, что само по себе может быть характеристикой двусмысленной. "Только совокупными усилиями всех таких деятелей /разного происхождения, но имеющих особую цель. С.К./, непременно и пролетариев и непролетариев, могут быть заложены первые основы новой, искомой культуры" /VI, 463/, - утверждает Брюсов, относя завершение этого процесса к очень неблизкому времени. В статье "Вчера, сегодня и завтра русской поэзии" /отметим, что "русской", а не "советской", хотя словосочетание "советская литература" после 1922 г. стало широко распространяться[1], конкурируя с определением "пролетарская" /Брюсов вспомнил и о крестьянском происхождении своего деда и о том, что сам он "всю жизнь...был занят трудом", но констатировал: "я, однако, не могу считать себя рабочим, так как на фабрике или заводе не работал и получил воспитание "буржуазное" /VI, 494/. Здесь показательны и кавычки при слове "буржуазное", и уверенность автора в своем праве рассуждать о "пролетарской" поэзии в том специфическом смысле, который он этому слову придавал. Одно методологически уязвимое место в статье все же нужно отметить. Говоря о пролетарской поэзии 1917-1922 годов, Брюсов пишет: "Так как идеология движения была предрешена, то

[1] См. Бикмухаметов Р. Орбиты взаимодействия. М. 1983. С.15.

задачами пятилетия была — выработка новой поэтики и новой техники" /VI, 531/. Здесь Брюсов несколько противоречит собственному положению о единстве формы и содержания, четко заявленному вскоре вслед за тем в "Погоне за образами" /тот же 1922 г./, где говорится: "Значение образа в поэтическом произведении определяется его соответствием, во-первых, общему замыслу стихотворения, во-вторых, его общему стилю... Поскольку образ содействует выявлению общей мысли, он — хорош; поскольку он эту мысль затемняет, он - плох, хотя бы был весьма изыскан и весьма своеобразен" /VI, 534-535/. Но противоречие это относительное, так как "предрешенность" идеологии - еще необязательно сформировавшаяся идеология и, главное, идеология еще не есть художественное содержание. Тем не менее, брюсовская фраза неудачна. Подобную ошибку - вопреки собственным теоретическим концепциям - допустил в 1922 г. и лучший советский профессиональный критик тех лет А.К.Воронский, который, осудив по идеологическим мотивам роман Евг.Замятина "Мы", все-таки признал: "С художественной стороны роман прекрасен".[1]

Непричастность Брюсова к вульгарному социологизму видна и из признания Маяковского поэтом, весьма близким "по настроениям своей поэзии" к поэтам пролетарским /VI, 518/. Сами пролетарские поэты, как известно, числили его лишь в попутчиках. Вяч.Полонский, один из наименее "вульгарных" критиков-марксистов, в 1930 г. утверждал: "Он перестал быть попутчиком. Но не сделался еще пролетарским поэтом... Маяковский — *переходник*"[2]. Характеристика, данная Брюсовым на восемь лет раньше, с учетом его представлений о сущности "пролетарской поэзии", является в минимальной степени идеологически зашоренной.

При этом социально-исторические мотивировки Брюсову были вовсе не чужды. Он признавал огромное влияние мировой /Европейской, как он писал/ войны и революции на литературу /"Смысл современной поэзии"/ - вместе той и другой (оба слова - "Война" и "Революция" - он писал с прописной буквы), очевидно, считал их событиями, сопоста-

[1] Воронский А. Искусство видеть мир. М. 1987. С.121.
[2] Полонский Вяч. О литературе. М.1988. С.240.

вимыми по своему значению. Впоследствии А.Ахматова в "Поэме без героя" будет отсчитывать "настоящий", а "не календарный" XX век именно от начала мировой войны вопреки сложившимся к тому времени официальным представлениям о Великом Октябре как центральном и главном историческом событии XX столетия. Брюсов, во всяком случае, формированию этих представлений не способствовал, хотя одним из первых сделал вывод, что "годы 1917-1922 образовали самостоятельный период в русской поэзии" /VI, 531/: тогда это не было банальностью /впоследствии даже историю зарубежных литератур да и вообще мировую историю будут делить на периоды по 1917 году/, понятие о "советской литературе" только начинало формироваться, и под современной литературой практически все разумели литературу последних десятилетий, начиная с творчества символистов и Горького; Д.П. Святополк-Мирский в середине 20-х годов выпустил в Лондоне на английском языке книгу "Современная русская литература /1881-1925/", где и вовсе начинал современную литературу с года убийства Александра II и смерти Достоевского. М.Л. Слоним специально обосновал в статье "Десять лет русской литературы" /1927/ принципиальную однородность всего значительного, что было написано в Советской России после революции, с литературой предреволюционной[1]. Брюсов же, думая о принципиально новой культуре будущего, надеялся, что современная поэзия явится переходом к ней, хотя вместе с тем статью "Пролетарская поэзия" заключал словами о работах пропагандистов этой поэзии: "...во всех этих работах говорится о таком "новом", которое не превосходит новизны "новой литературной школы". Мне это представляется недостаточным. /VI, 464/. Здесь тоже нельзя не видеть противоречия в сознании Брюсова, которое он, должно быть, скрывал от себя самого. Правда, о новом периоде начиная с 1917 г. он говорил лишь применительно к поэзии, не касаясь проблем развития всей литературы, но с прозой в первые октябрьские годы было совсем плохо,

[1] См.: Литература русского зарубежья. Антология. Т.2. М. 1991. С.520-524.

так что вывод Брюсова стоит у истоков собственно советского литературоведения в целом.

Однако происходящие в литературе и культуре изменения Брюсов связывал не только с общественно-историческими, политическими событиями, но и с развитием техники, науки, ускорением темпа жизни, изменением ее ритма. В "Смысле современной поэзии" отмечается вхождение в "плоть и кровь" обихода новейших технических достижений. "А сколько новых научных теорий, в существе меняющих современное миросозерцание, еще не воспринято искусством, не претворено им в художественные формы, - начиная хотя бы с "принципа относительности!" /VI, 478/ - восклицает Брюсов. Он говорит о необходимости нового языка поэзии и добавляет: "Помимо выработки нового словаря поэты должны создать и новый синтаксис, более отвечающий потребностям момента, более приспособленный к речи, воспитанной на радио и на военных приказах, более отвечающий быстроте современной мысли, привыкшей многое только подразумевать"/VI, 479/. Воздействие радио и военных приказов здесь, конечно, несколько преувеличено, но бесспорно, что в XX в., особенно после Брюсова, и синтаксис стал более стремительным, более эллиптичным, и общий темп жизни и художественного восприятия значительно повысился: достаточно сказать о сокращении времени театральных постановок, когда, скажем, старые пятиактные пьесы ставятся с одним антрактом.

Вместе с тем воздействие техники самой по себе на культуру Брюсов не считал ни автоматическим, ни вполне достаточным. "Положим, современность имеет средства воздействия, которые были недоступны прошлому: это — наши радиотелеграфы, телефоны, синематографы, скоропечатные машины, автомобили, аэропланы и т. д.,- сказано в "Пролетарской поэзии". — Но как бы ни было сильно влияние этих факторов, оно не может мгновенно, - скажем, в несколько лет, - искоренить культурные навыки, усвоенные годами жизни и даже, больше того, наследственно, атавистически воспринятые всеми, в том числе и самими носителями пролетарской идеолгии" /VI, 461-462/. Отсюда вывод, "что строительство новой культуры — дело медленное" /VI, 462/, процесс, "требующий если не столетий, то ряда

десятилетий" /VI, 461/, - вывод, для тогдашних проеобразователей, конечно, неприемлемый. Исходя из фактов истории мировой художественной культуры, Брюсов говорит о том, что и общественно-исторические события порождают соответствующие им явления в искусстве не сразу, они назревают "в течение ряда лет, большей частью — целого десятилетия" /"Смысл современной поэзии" — VI, 475/. История показала, что высшие достижения послереволюционной литературы действительно появились через десятилетие после переворота/ первые книги "Тихого Дона", "Чевенгур" и др./, но эпохального "Возрождения", которое предсказывал Брюсов, не произошло.

Безусловно, Брюсов стремился быть историчным. Его историзм отчасти близок к историзму литературоведов-формалистов с их концепцией имманентного развития литературы вследствие автоматизации приемов, но близок весьма относительно и преимущественно там, где говорит именно о художественной форме: в статье "Вчера, сегодня и завтра русской поэзии" автор специально отмечал, что рассматривал поэзию "*преимущественно* с точки зрения формальных достижений" /VI,495/. Вообще же Брюсов мыслил категориями больших исторических эпох, поверх принятой им марксистской схемы общественно-экономических формаций для него существовала идея всеобщности циклического развития по аналогии с человеческой жизнью, совсем как в философии истории Н. Я. Данилевского или О. Шпенглера. "Все земное, как человек, родится, переживает юность, зрелый возраст, старится, умирает." /VI, 465/, - сказано в начале статьи "Смысл современной поэзии". Но в отличие от формалистов, и от сторонников идеи замкнутых цивилизаций со своими циклами развития, и от наиболее радикальных марксистов Брюсов, подобно Е. И. Замятину, автору статьи "О синтетизме" /1922/, огромное значение придавал культурно-историческому синтезу. В "Пролетарской поэзии" высшие достижения мировой культуры он объяснял синтезом здоровых элементов уходящих культур с жизнеспособными элементами культур развивающихся, "молодых" народов. Поэтому Брюсов настаивал, чтобы и при строительстве "пролетарской" культуры "культура уходящая была взята во всем своем объеме, ни в чем

не урезанная, и чтобы из этого целого делался нужный выбор" /VI, 463/. Ленин заявления подобного рода будет делать лишь два года спустя, в 1922-м, когда станет идеологом нэпа. Брюсов при этом радикальнее и последовательнее. Хотя он, как потом Ленин, говорит о "выборе" из старой культуры, он предлагает использовать даже тех работников, которые не усвоят новое мировоззрение, если они не проявят прямой враждебности: "Их знания, их навыки, самые их предрассудки окажутся ценными, если подвергнуть их внимательному анализу... так как они являются органическими элементами одной культуры и предостерегут от аналогичных предрассудков новой" /VI, 463/. Это звучало уже совсем не "по-пролетарски" и не в духе большевистского гимна, провозглашавшего разрушение всего старого мира. Как известно, против идеи о том,что новая культура всегда являлась синтезом нового со старым, выступил в журнале "Пролетарская культура" /1920. N. 17-19/ Валерьян Полянский / П. И. Лебедев/, иронически добавив: "А злые языки утверждают еще, что В. Брюсов — коммунист"/VI, 636/.

Циклическая модель серьезно деформировала брюсовский историзм. Его метод нельзя назвать конкретно-историческим, поскольку многое трактовалось им в соответствии именно с циклической моделью. В примечании к статье "Смысл современной поэзии" разграничены литературные школы, исторически не повторяющиеся, и "самые принципы классицизма, романтизма, реализма и символизма, так сказать изначальные в литературе", т. е. типологические: "Школы только выдвигали эти принципы на первое место и осмысливали их" /VI, 466/. В типологическом смысле трактовался "реализм" и в статье 1922 г. "Неореализм" - именно "неореализм" мыслился современным проявлением этого "извечного" принципа. В свое время поборник идеологической чистоты А. И. Метченко в книге "Кровное, завоеванное", пытаясь "оправдать" Брюсова, не противопоставлявшего реализм и нереалистические /т. е. осуждаемые советским литературоведом модернистские/ течения, утверждал, что пафос статьи "Неореализм" — "в стремлении по-

вернуть художников этих течений к реальной жизни..."[1]; сам термин "неореализм", распространенный в критике не только 20-х, но и 10-х годов, рассматривался как предложенный Брюсовым [2]. Конечно же, поэт не нуждается ни в каких идеологических "оправданиях" подобного рода. Понимание реализма как некоего универсального принципа будет свойственно литературоведению еще несколько столетий после Брюсова, а ведь при нем не было понятия о художественных методах как основных творчески-содержательных принципах, которые в конце концов стали трактоваться конкретно-исторически. Поэтому нельзя предъявлять претензий к Брюсову, когда, например, в "Смысле современной поэзии" он вслед за Вяч. Ивановым утверждал: "В принципе символизм и должен был быть строго реалистическим образом", - надо только понимать, что имелось в виду. Непосредственно перед этим Брюсов разъяснял: "После реалистического периода литературы вряд ли возможно иное изображение действительности, кроме строго соответствующего внешней правде. Всякая фальшь, всякая условность, всякая риторика ныне определенно режет ухо читателя" /VI, 470/. Брюсов утверждает, что завоевания и романтизма и символизма также прочно вошли в литературу, хотя сами "школы" уступили место другим /VI, 469/, - здесь наглядно сказываются брюсовские идеи синтеза и преемственности.

Но аналогия с человеческой жизнью оборачивается схематизмом. Реализм для Брюсова — "школа" в ряду других, которая "слабеет и вырождается к 80-м годам" /VI, 465/. Эта мысль, верная лишь отчасти, /хотя применительно к поэзии очень верная/, долго будет общим местом по отношению к истории литературы конца XIX — начала XX в. Символизм трактуется как представляющий целый период литературы: тут тоже сказывается недооценка реализма рубежа веков, существовавшего параллельно /и во взаимодействии/ с символизмом, а отчасти и свойственное Брюсову скептическое отношение к акмеизму, непризнание его самостоятельной "школой". Брюсов в 20-е годы поразительно несправедлив к Ахматовой, видя в ее новых стихах "только бессильные потуги" писать по-старому, "изложенные стихами, которых постыдился бы ученик любой дельной студии" /VI, 508/, к О.Мандельштаму, стихи которого только лишь "всегда красивы и обдуманны" /VI, 510-511/ и который отнесен к высоким служителям "чистого искусства" /VI, 512/, к Гумилеву, мастерство которого признано высоким, но неоригинальным: "Читая Гумилева словно любуешься искусной подделкой под какой-то старинный, классический образец" — и которому предпочтен Городецкий, удостоенный похвалы за новые темы, за способность "влить свою поэзию в жизненное русло наших дней" /VI, 510/, хотя эти "шаги вперед" и не сопровождались серьезными изменениями в поэтике. "Ничего самостоятельного ни в содержании, ни в "форме" не видел Брюсов в 1922 г. у М. Цветаевой и В. Ходасевича, назвав книгу последнего "Путем зерна" и стихи в журналах "почему-то вдруг превознесенными А. Белым" /VI, 508/. Недооцененным оказался и С. Есенин, рассматриваемый в ряду имажинистов.

Зато футуризм оценивается как школа современная, пусть и обреченная, согласно схеме "вчера, сегодня и завтра русской поэзии", где символизм — "вчера", а футуризм — "сегодня", уступит место поэзии пролетарской. К чести Брюсова он выделяет из тех, кто причислял себя к футуристам, две действительно самые эначительные фигуры — Маяковского и Пастернака, причем проницательно, опережая А. Воронского и критиков группы "Перевал", отмечает /в 1922 г. !/, "что у Маяковского уже начинается складываться шаблон. Во всяком случае, опасности для него еще впереди..." /VI, 517/. Творчество же Пастернака особо выделял в "Заметках о поэзии" /1923, 1927/ О. Мандельштам[1]. Брюсов отмечал, что стихи Пастернака, как пушкинские, распространялись в списках и что его влияние "на молодежь, пишущую стихи, было едва ли не равно влиянию Маяковского" /VI, 517/. В 1926 г. Д. С. Мирский /Д. Святополк-Мирский/ выразился даже более решительно, возможно, не без влияния брюсовской статьи: "Подражания ему стали появляться в печати еще до того, как появилась

[1] Метченко. А. Избранные. работы. В 2-х т. Т.1. М. 1982. С.229.
[2] Там же. С.230.

[1] Мандельштам О. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. М. 1990. С. 209-210.

Библиотека ГГИИ Русского языка для иностранных людей им. В. Я. Брюсова

его книга /"Сестра моя — жизнь". — С. К./, и влияния его избежали лишь немногие поэты. Оно затронуло не только футуристов, вроде Асеева, но и поэтов совсем иных школ, как Мандельштам и Цветаева, даже последние стихи Брюсова представляют собой старательное подражание Пастернаку"[1]. На последний вывод Брюсов, конечно, вряд ли рассчитывал.

Исходные установки диктовали Брюсову необходимость пристального внимания к сочинениям пролетарских поэтов. Если, например, имажинисты были удостоены в качестве отдельного отклика лишь полемической статьей "Погоня за образами" /1922/, где главное — вопросы теории, а о самих имажинистах почти не говорится, то пролетарским поэтам посвящен обзор с широким заглавием "Среди стихов" /1923/. Тяготея к глобальным обобщениям, Брюсов в подавляющем большинстве случаев не подтверждал свои положения анализом конкретных стихов или хотя бы цитатами, исключение представляет только неоконченная статья "Что же такое Бальмонт?". Но в статье "Среди стихов" процитировано по десятку строк М. Герасимова и Г. Санникова, впрочем, не для того, чтобы сделать им комплимент /VI, 541, 542/. На фоне безграмотности и бездарности массива "пролетарской" стихотворной продукции Брюсов искренне пытался отыскать что-нибудь более или менее ценное либо подающее надежды. В отношении молодого тогда В. Казина брюсовское заблуждение разделяли в то время многие, включая таких взыскательных критиков, как Андрей Белый, Ю. Тынянов, А. Воронский и др.

Отмежевываясь от символизма /не в прошлом, а в настоящем/, справедливо говоря о его кризисе в 10-е годы, Брюсов и творчеству А. Блока приписывал лишь историческое значение, а поэма "Двенадцать" — явление, признанное действительно новым, - для Брюсова вместе с тем "антиреволюционная по духу", хотя в ней "поэт все же соприкоснулся со стихией революции" /VI, 509/. Этот снисходительный тон явно не оправдан. Глобальная схема сказывалась также в более общем вопросе: идеализируя вообра-

[1] Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. London. 1992. С.775.

жаемую культуру "пролетарского", коллективистского будущего, поэт утверждал, что "все самые дерзновенные протесты нашей прошлой литературы, в том числе и Достоевского, колебавшего сущность всего, чем тысячелетия жило человечество, всегда переносились в глубь индивидуальных переживаний, все сводилось в конце концов к жажде освободить свое личное "Я" /VI, 477/. В этом контексте оказывается Бальмонт с его декларацией "Мое единое отечество — моя *свободная* душа" /там же/. Обобщение, по отношению ко всей русской литературе и особенно ее классике в высшей степени несправедливое. Говоря же о будущем, Брюсов в 1921 г., когда вся борьба литературных группировок еще была впереди, делает в общем верный прогноз: "Разные течения нашей литературы, в близком будущем, должны будут слиться в одном широком потоке, который и даст нам то, чего мы все так ждем: выражения современного мироощущения в новых,ему отвечающих формах. То будет поэзия вновь всенародная и общедоступная" /VI, 480/. Только бывший мэтр символизма не представлял себе форм, средств и истинного значения этого "слияния", не предполагал, что будущая общедоступная литература будет примитивна, да и не нова как по мироощущению, так и по форме.

Статьи Брюсова содержат в основном понятную большинству литературоведческую терминологию. Как и многие его современники, он не испытывает потребности в терминологической определенности во всех случаях. О слове "реализм" уже говорилось. Слово "методы" используется в тогдашнем значении — значении приемов /обычно стилистических/, способов достижения какой-то конкретной цели, но во "Вчера, сегодня и завтра..." один раз методом назван весь поздний символизм: "Несколько умножилось число примеров применения этого метода к некоторым темам, раньше не разработанным или не вполне разработанным, - примеров, сделанных по образцам прошлого" /VI,509/. В "Смысле современной поэзии" вслед за футуристами Брюсов осуждает "преувеличенный историзм символистов", т. е. уход поздних символистов от современности в стилизованное прошлое /VI, 472/. Сейчас историзм понимается в основном как некая концепция развития, а не факт обраще-

ния к прошлому, но из крупных литераторов — современников Брюсова "историзм" в значении, близком к нынешнему, использовали лишь А. Воронский /"История мидян темна и непонятна", 1925/ и М. Горький /"О социалистическом реализме", 1933/. Под "свободным стихом", часто упоминаемым, Брюсов разумел, подобно Г. А. Шенгели, весьма разные формы несиллаботонического стиха. Стихи Вас. Князева "Поэтам Пролеткульта" удостоились похвалы за "совершенно свободный склад" /VI, 529/, но вряд ли это словосочетание следует рассматривать как терминологическую альтернативу "свободному стиху".

Брюсов охотно использовал сложные синтетические жанры критики. Если "Пролетарская поэзия" по внешнему оформлению — рецензия-обзор, а по существу теоретико-критическая и культурологическая /а не собственно литературоведческая/ история новейшей поэзии также с большим элементом теории, "Среди стихов" — обзор /в данном случае простой жанр/. "Вчера, сегодня и завтра русской поэзии" — жанр промежуточный, обзор с элементами теоретико- и историко-критического анализа. "Неореализм" — теоретическая декларация, " Погоня за образами" — теоретико-полемическая статья, неоконченная статья "Что же такое Бальмонт?" — литературный портрет-приговор, отрицающий всякое современное положительное значение бывшего брюсовского соратника и друга.

При всей весомости просветительского элемента в этих статьях нет сознательной примитивизации, элементарной популяризации. Особенно заметна устойчивая склонность автора к систематизирующему, в той или иной степени теоретическому анализу.

В противоположность большинству поэтов, выступающих в критике, Брюсов предпочитал не субъективно-лирическую композицию статей и не фактографическую, как многие профессиональные критики в жанрах обзора или монографической статьи, а композицию логическую, что иногда прямо подчеркивается, как в статье "Среди стихов": "Начнем с формы", "Теперь о содержании" /VI, 538,539/. Хотя подтверждение соображений и выводов фактами — неизменный принцип Брюсова-критика, материал он пред-

ставляет скупо и, как уже говорилось, особенно скуп на цитаты.

Образность в речи поэта-критика используется также умеренно, в основном лишь в одной статье — "Вчера, сегодня и завтра...", образы традиционны, отнюдь не отвлекают внимание читателя на себя: "...в лагере символистов ...движение вперед остановилось, заменилось застоем, который явно грозил превратить мятежный поток 90-х и 900-х годов в загнивающее болото", в футуристическом движении "с чистой водой смешивались потоки грязи", "Октябрь был для многих, и очень многих как бы ударом обуха по голове", "В эпоху Революции символисты вступили уже разбитой армией..." /VI, 496, 497, 498, 507/, в начале "Погони за образами" упоминаются "Сцилла" — повторение старого - и "Харибда" — излишние новшества речи и образов /VI, 533/. В статье "Что же такое Бальмонт?" приводится устное высказывание собеседника /VI, 483/, а "Погоня за образами" открывается условно-обобщенными словами критиков поэзии "Банально! избито! старо!" — говорят одни. "Слишком изысканно! слишком исхищренно! вымученно!" — кричат другие /VI, 533/. Т. е. в статьях появляются своего рода персонажи, но эпизодические, не слишком приближающие эти логические продуманные работы к художественным произведениям.

С разной степенью отчетливости предстает в статьях образ автора, иногда с биографическими чертами. Например, Брюсов от первого лица объясняет, что его побудило приступить к данной статье. В введении "От автора" к "Вчера, сегодня и завтра русской поэзии" Брюсов сообщает, что огромное количество "альманахов, книг, книжек, брошюр со стихами, изданных за пять лет, которые не все можно было вновь получить в руки, заставляло о многом говорить по памяти" /VI, 493/. В обзоре "Среди стихов" про Ивана Филипченко сказано: "Стихи 'Мать" весьма и весьма близко напоминают одну поэму, написанную мной..." /VI, 549/.

Сочетание всех этих особенностей делает литературно-критическое наследие Брюсова 20-х годов неповторимым, интересным, во многих отношениях ценным памятником, отражающим и своеобразие личности Брюсова, и

противоречивость его сложного пути в последние годы, и само это непростое время.

М. Л. Гаспаров

"СИНТЕТИКА ПОЭЗИИ" В СОНЕТАХ В. Я. БРЮСОВА

1. Что имел в виду Валерий Брюсов под "синтетикой поэзии", он сам изложил в своей одноименной статье (1924). Поэзия является такой же формой познания, как и наука, но наука познает индуктивно, а поэзия дедуктивно. Стихотворение сводит вместе две несхожие мысли, тезис и антитезис, и из их соприкосновения рождает третью, синтез. Например, тезис: "поэт - такой же человек как и все"; антитезис: "поэт изрекает откровения, недоступные обычным людям"; синтез: "поэт одержим сверхъестественной силой" — содержание стихотворения Пушкина "Пророк". Этот упрощенный пример пригодится нам в дальнейшем анализе. Такая трехчленность - по Брюсову, норма поэзии, хотя, конечно, могут быть стихотворения, развивающие только тезис или только антитезис, а синтез как бы откладывается до других стихотворений.

Источником этой брюсовской диалектической теории поэзии, по —видимому, является концепция Вяч. Иванова из его статьи "О существе трагедии" с экскурсом "О лирической теме" (1912): в лирике есть стихи дионисийские, как расколотая "диада" идей, находящая разрешение лишь в домысливании взволнованного читателя, и есть стихи аполлинийские, как гармонизированная "триада", где разрешающая третья идея присутствует уже в самом тексте стихотворения. Триадичны "Горные вершины..." и "Я помню чудное мгновенье...", диадичны "Парус" или "Спеша на север издалека...". Характерно для брюсовского вкуса, что из этих двух вариантов он абсолютизирует только "аполлинисийский", триадический, - в соответствии с гегелевской диалектикой, на которою (в дальнейших своих лекциях о поэтике) ссылается и Иванов. Но этот генезис концепции для нас сейчас не главное.

Традиционная теория литературы таких формализаций содержания избегала, они казались ей слишком жестокими. Но одна область была исключением, и этой областью был сонет. Два четверостишия и два трехстишия сонета

усиленно осмыслялись то как развитие мысли "тезис – разработка – антитезис – синтез", то как развитие действия "завязка – продвижение – кульминация – развязка"; обычно и то и другое – с большими натяжками. Думается, отсюда пошли и ивановские, и брюсовские идеи о всеобщей "синтетике поэзии". Поэтому правомерен вопрос: а насколько собственные брюсовские сонеты соответствуют этой схеме "синтетики поэзии"?

2. Мы просмотрели с этой точки зрения в первую очередь поздние сонеты Брюсова – наиболее близкие по времени к его раздумьям над поэтикой вообще и поэтикой тематики в частности. Это семь сонетов из книг "Девятая камена" и "Последние мечты" (1915-1920, после этого Брюсов перестает писать сонеты) и восемь сонетов, не вошедших в книги; сонеты из "венков", конечно, не в счет. Как кажется, это выявляет некоторые общие черты.

Вот, например, три довольно схожих сонета. (1) "Миги" из книги "Последние мечты". Тезис: "бывают миги тягостных раздумий"; антитезис: "но ...мне нимфа предстает..., моей мечты созданье"; синтез: и она говорит: "роптать позорно...: есть жизнь иная". (2) "Сонет к смерти" из "Девятой камены". Тезис: смерть! "тебе мой дух передаю"; антитезис: за смертью будет новая жизнь и новые сомнения; синтез: но и я сохраню свою волю желать и стремиться. (3) Сонет 1919 г. "Мелькают дни...". Тезис: "чтоб все постичь, нам надобны века"; антитезис: "нам призрак смерти предстает ужасный"; синтез: "но нет! Он властен заградить дыханье, но мысль мою... я унесу с собой – в иную даль"

Мы видим: при всем сходстве здесь есть и разница. В сонете "Миги" синтез получается более полноценный: "есть жизнь иная" – это, действительно, новая мысль, не вытекающая ни из одной первоначально данной в отдельности. В "Сонете к смерти" синтезированная мысль – не абсолютно новая: просто тезис накладывается на антитезис, и они просвечивают друг через друга. А в сонете "Мелькают дни..." одна мысль даже не совмещается с другой, а лишь сополагается с другой, итоговая мысль – сравнение исходных: "мысль сильна, и смерть сильна, но мысль сильнее". Схему двух первых примеров мы можем назвать "мыслепорождающей" (в более законченном и в ослабленном виде), схему последнего примера – "мыслеполагающей"

Вот примеры более полноценной, мыслепорождающей схемы. Легко понять, что в законченном виде (как в первом примере) они редки: в нашем материале – всего один случай. Это (4) сонет 1918 г. "Ночное небо даль ревниво сжало...". Тезис: ночь моя - монотонный сон; антитезис: а были ночи, полные страсти и восторга; перелом ("но"): почему? синтез: всему в жизни свой срок. Мысль неглубокая, но в контексте сонета – новая. В более ослабленном виде эта схема предстает дважды. (5) Сонет "На полустанке" из книги "Последние мечты": тезис: промелькнул блестящий экспресс; антитезис: остался одинокий дежурный во тьме; синтез: вся жизнь его – снова ждать этого мгновенного экспресса. (6) Сонет 1920 г. "Безумной жизни поредевший дым...": тезис: развеивается повседневность; антитезис: вновь встают мечтания молодости; перелом (как бы развернутое "но": "в тот мир забытый ты вернешься ль вновь?"; синтез: да, вернусь, хоть и знаю, что он – обман. Синтезированная мысль возникает из наложенных друг на друга двух исходных. Еще более ослаблена эта схема в (7) сонете "Memento mori" из книги "Последние мечты": тезис: сатана царствует над людской жизнью; антитезис: но при виде девушки, наивной и любящей, он в смятении; синтез: и он исчезает, успев, однако, напомнить ей: " ты умрешь!". Этот последний случай – уже почти на рубеже упрощенной, мыслесополагающей схемы.

Бесспорными примерами упрощенной, мыслесополагающей схемы могут служить два сонета: в обоих тезис только сравнивается с антитезисом. (8) Сонет "Беглецы" из сборника "Последние мечты": тезис: после битвы при Каннах народ рвется бежать из Рима за море; антитезис: но вожди гласят им о высшей правде – борьбе; синтез: и эта высшая правда пересиливает и удерживает народ - вот залог будущей победы. (9) Сонет 1915 г. "Гот": тезис: сладострастная героиня влечет гота как женщина; антитезис: но она ненавистна ему как римлянка; синтез: и ненависть пересиливает, он убивает ее, и след от кинжала - как след от любовного укуса.

Таким образом, из 15 сонетов 9 построены — в большей или меньшей степени — по синтетической схеме. Это почти две трети нашего материала. Для контраста просмотрим остальные сонеты — те, в которых никакого развития мысли нет, ни порождения, ни соположения. Только тезис: (10) первый сонет диптиха 1915 г. "Польша есть!": Польша была, есть и будет. Только антитезис: (11) второй сонет того же диптиха "Польша есть !": но не потому будет, что сильна в битве, а потому, что сильна духом. В этом цикле из двух сонетов две мысли (не дающие синтеза) расположились по одной в каждом, это только и дает нам право называть изолированную мысль "тезисом" или "антитезисом". Чаще, конечно такие тезис и антитезис (без синтеза) совмещаются в одном сонете. Так — (12) в сонете 1915 г. "Мелькали мимо снежные поляны...": мы в уютном вагоне с умными беседами едем на запад,- а там льется кровь и гибнут люди. Так — (13) в сонете 1920 г. "Бунт": бунт обновляет мир — но плодов этого обновления я не увижу.

В этих примерах тезис и антитезис развернуты приблизительно одинаково; но это равновесие может нарушаться. Пример тезиса с усиленным антитезисом —(14) "Наряд весны" из книги "Последние мечты": земля прекрасна, - а мы этого не замечаем, - и даже оскверняем ее кровопролитием. Третья мысль как бы повторяется синтезом, но на самом деле является лишь продолжением антитезиса. Другим суррогатом синтеза может служить повторение как тезиса так и антитезиса — (15) "Горькому" из книги "Последние мечты": толпа громит Пушкина, а Пушкин все велик; толпа опровергает "На дне", а пьеса все прекрасна. Если стандартную (по Брюсову) трехчленную композицию сонета, "тезис — антитезис — синтез", можно обозначить АВС, а неполную, двухчленную композицию "Мелькали мимо..." и "Бунта" — АВ, то композиция "Наряда весны" будет иметь вид АВВ, а четырехчленная композиция "Горькому" — АВАВ; с этим последним типом мы еще встретимся. Синтез С не следует ни там, ни там, его представляется домысливать читателю. (недаром Брюсов в "Синтетике поэзии" оговаривал, что не объязательно все три члена триады должны присутствовать в стихотворении полностью.

Мы перечислили схемы содержательного строения всех 15 сонетов 1915-1920 гг. Теперь обратим внимание вот на что. В два сборника этих лет из них вошло 7: в том числе полносхемных, с синтезом (более полным, как в "Пророке", или более упрощенным, как в "мысль сильна, и смерть сильна, но мысль сильнее") — 5, а неполных, без синтеза — только 2. Вне сборников осталось 8 сонетов, из них полносхемных, с синтезом — 4, и неполных, без синтеза — тоже 4. Мы видим: для сборников Брюсов отбирал предпочтительно сонеты полносхемного строения, работающие по схеме "синтетики поэзии". Сознательно он это делал или безсознательно, высказываний мы не имеем; но все равно, по таким цифрам мы вправе сказать, какие законы в сонете сам Брюсов считал своими: законы синтетического порождения мысли.

3. Но всегда ли это было так?

Кроме книги "Последние мечты", единственный сборник Брюсова, где сонеты выделены в особый если не раздел, то полураздел ("Сонеты и терцины"), - это "Urbi et orbi". Там три сонета, и ни один из них не построен по схеме "тезис - но антитезис — стало быть, синтез". Они не сводят две мысли, а развивают одну: то-то — следовательно, то- то". (16) Сонет "Отвержение": рок "запретил мне мир изведанный и косный" — "вот почему" мне близки блудницы, пропойцы и убийцы. (17) Сонет "Втируша": ты властвуешь надо мной — и хоть ты уйдешь, я останусь под твоей властью (здесь по крайней мере можно уловить некоторое сходство с "ослабленно-синтетическим" типом сонета). (18) Сонет "О ловкий драматург, Судьба...": я радуюсь игре жизни, хотя бы и гибельной для меня — вот почему интересна мне не своя, а общая развязка. Совершенно ясно, что во всех трех случаях перед нами совсем иной тип сонета, идущий к выводу не из двух предпосылок, а из одной. Назовем его условно "однолинейным". Разумеется, связки типа "следовательно" могут быть здесь подчеркнуты, а могут быть притушеваны: суть от этого не меняется.

Как происходит переход от этой разработки однолинейных сонетов в 1901-1903 гг. к увеличению синтезирующими сонетами в 1915-1920 гг.? Рассмотрим сонеты промежуточных лет. Любопытно, что их немного: в 1901-1914гг.

Брюсов пишет в среднем 1,3 сонета в год, тогда как в 1915-1920 гг. по 2,5 сонета в год (не считая венков!). В значительной части это стихи-посвящения "на случай".

Из 16 сонетов, написанных за промежуточные 11 лет, только три могут быть уложены в синтезирующую трехчленную схему. Это — (19) не вошедший в книги сонет 1911 г. "Так повелел всесильный Демиург": каждому своя специальность — а ты совместил две,- слава тебе!; это (20) "На смерть Скрябина" из "Семи цветов радуги": он жаждал жить и творить — но он умер — и сердце не мирится с его смертью; и это до некоторой степени (21) "Предчувствие" из "Зеркала теней": по виду это скорее композиция АВАВ, "осеннее поле — воспоминание о любви — осеннее поле — ощущение весеннего счастья", но последнее звено так эмоционально выделено риторическими вопросами, что кажется не повторением, а новым качеством, синтезом.

Четыре сонета построены по неполной, двухчленной схеме "тезис — антитезис" без синтеза. Это (22) "Египетский раб" (я ничтожен — но труд мой вечен); (23) "К. Д. Бальмонту" из "Зеркала теней" (стараюсь понять тебя — но не могу найти для этого слов); (24) "Ребенок" 1913 г. (ты еще ребенок — но поневоле подражаешь взрослым развратницам); и (25) "Чуть видные слова седого манускрипта..." 1912 г. (я мечтал об экзотическом Египте — а в прозаическом Египте мечтаю о современном Париже); в этом последнем сонете намек на синтез, может быть, есть в последней строчке: "И Хронос празднует бесчисленные смены".

Безоговорочно однолинейных сонетов — три. Это сонеты-акростихи (26) "Николаю Бернеру" и (27) "Путь к высотам" из "Семи цветов радуги": в них только нагнетаются единые темы "миг тишины" (в мире — и в душе) и "поиск пути" (поиск — и обретение); и это (28) сонет 1912 г. "Всем душам нежным и сердцам влюбленным...", который имеет вид вступления к какому-то ненаписанному циклу и только сообщает: "я начинаю писать о любви". К ним примыкают два сонета, в которых в конце — буквально в последней строчке — однолинейность нарушается намеком на антитезис, но развернуться она не успевает: это как бы переходная форма к двухчленному типу "тезис — антитезис". Таков сонет (29) "В альбом Н. Львовой" из "Зеркала теней": на протяжении всего текста он развивает единую тему "Она мила...", и лишь в последних словах последнего стиха неожиданно вводит противоположную: "...Но есть ли в ней душа?". И таков сонет (30) "На память об одном закате" из "Семи цветов радуги": длинное описание прекрасного дорожного вечера, лишь в конце перебиваемое контрастом: "...дивный сон заката /Под грохот пушек, ровный и глухой". Через полтора месяца Брюсов повторил ту же тему в сонете "Мелькали мимо снежные поляны...", рассмотренном выше, и сделал там контраст более уравновешенным.

Наконец, четыре сонета построены по четырехчленной схеме АВАВ, но контраст тезисов "А" и антитезисов "В" в них обычно так слаб, что едва угадывается. Таковы во "Всех напевах" (31) "К Пасифае" (женщина — святыня — женщина — святыня) и (32) "М. А. Кузьмину" (ты — мы — ты — мы). Сильнее контраст в (33) " Южном Кресте" из "Зеркала теней" (одиночество — мечта — одиночество — мечта) и еще сильнее — в (34) "Ликорне" из "Всех напевов" (кругом покой — в груди пылает страсть; хочу покоя, - но не могу сладить с роком). Этот "Ликорн" интересен тем, что на эту тематическую композицию накладывается совсем иная интонационная: катрен на утвердительной, констатирующей интонации, катрен на вопросительной, терцет на восклицательной, терцет снова на утвердительной.

Из этого обзора видно: никакой постепенности в переходе от "однолинейного" к "синтетическому" сонету в творчестве Брюсова не было. Сонеты промежуточных лет между "Urbi et orbi" и "Девятой каменой" равномерно разрабатывают однолинейный, одночленный сонет (3 случая), синтетический, трехчленный сонет (тоже 3 случая) и преимущественно промежуточные типы: однолинейный сонет, оттеняемый кратчайшим антитезисом в концовке (2 случая) или оживляемый четырехчленным чередованием кратких тезисов и антитезисов АВАВ (4 случая) и, наконец, двухчленный сонет из тезиса и анитезиса без синтеза (тоже 4 случая). В поисках истоков "синтетического" сонетного типа приходится взойти выше: к ранним стихам 1892-1895 гг. (в 1896-1897 гг. Брюсов не писал сонетов) и к стихам из "Tertia vigilia" 1898-1900 гг. Здесь картина сразу меняется.

4. В ранних стихах 1892-1895 гг., включенных Брюсовым в собрание сочинений, - 8 сонетов, в невключенных — 6 сонетов. В стихах 1898-1900 гг., включенных в собрание сочинений - 10 сонетов, в невключенных — 2 сонета. (Всего 26 сонетов за 9 лет, в среднем 2,9 сонета за год, апогей брюсовского внимания к сонету). Из 8 "признанных" автором сонетов 1892-1895 гг. 4 сонета — половина! — построены "синтетически", два — "однолинейно", один — по типу АВАВ и один — по типу "перечня", до сих пор нам не встречавшемуся. Из 6 "непризнанных" сонетов 1892-1895 гг. все построены "однолинейно" и лишь в одном можно найти слабые признаки "синтетичности". Совершенно явно Брюсов (сознательно или бессознательно — опять-так несущественно) отбирал для собрания сочинений "синтетические" сонеты как более свойственные и отсеивал "однолинейные". На следующем этапе пропорции выравниваются: из 10 "признанных" автором сонетов 1898-1900 гг. три построены "синтетически", два "однолинейно" и один "однолинейно-контрастно"; что это за новая разновидность однолинейного типа, мы сейчас увидим. Далее следуют два с композицией АВАВ, один двухчленный (тезис — антитезис) и один по типу "перечня". Два "непризнанных" сонета этих лет — оба "однолинейно-контрастные".

Из 8 ранних сонетов, включенных в собрание сочинений, два попали в "Juvenilia" 1894-1896 гг. и шесть — в "Chefs d'oeuvres" 1894-1896 гг. Оба сонета в "Ювенилиях" — не синтетические. Один — однолинейный: это (35) знаменитый "Сонет к форме", плавно прослеживающий "связи" содержания и формы в природе (цветок), в природе под руками человека (алмаз), в человеческом творчестве (от мечты к слову и даже к букве). Другой — образец дробного "перечня": это (36) "Осеннее чувство", где перечисляется, как гаснут краски, замерзают сказки, замирают перед смертью вымыслы и пляски, не цветут розы и не светят звезды. Таким образом, разработка синтетической формы сонетов начинается у Брюсова лишь в "Шедеврах": из 6 стихотворений этого раздела 4 построены синтетически — две трети, точь в точь, как в тех поздних сонетах, с которых мы начали.

Обратим внимание, что все четыре синтетические сонета "Шедевров" дают итоговый синтез гораздо более диалектически напряженный, чем в позднейших сонетах такого рода. Там по большей части синтез представал в ослабленной форме: тезис и антитезис мирно просвечивали друг сквозь друга. Здесь таков лишь один сонет, (37) "В вертепе": "в сияюшем изысканном вертепе" (тезис) герою снится, что он узник в цепях, отторгнутый от родных степей (антитезис); он просыпается, сон тает, "но мне еще — кого-то — смутно — жаль..." (синтез). Остальные три сонета звучат трагичнее. (38) "Анатолий": возлюбленный монахини уплывает вдаль (тезис), героиня возвращается к монастырским молитвам (антитезис), но жизнь кажется смешна и невозможна, мечты надломлены, сердце ропщет (синтез). (39) "Сонет к мечте": "фантом женоподобный" словами своими побуждает поэта смирить чувства (тезис), но сладострастным видом только возбуждает их (антитезис), и поэт, "вновь у ног", трагически вопрошает: "зачем же ты со мной?" (синтез). Наконец, програмное (40) "Предчувствие": "моя любовь — палящий полдень Явы" (фон), появляешься "ты" (тезис), появляюсь "я" (антитезис), и исход этого соединения — смерть: " и саваном лиан я обовью твой неподвижный стан" (синтез).

По сравнению с этими синтезами "Шедевров" — кризисами и смертью — синтезы трех сонетов "Tertia vigilia" гораздо мягче. Они построены по принципу "одно в другом", тезис и антитезис просвечивают друг сквозь друга. Такова (41) "Клеопатра": я умерла во плоти — но я живу в мечтах поэта, вдохновляя его,- и мы оба бессмертны. Таков (42) "Моисей": я презрел народ, отвергший мои скрижали,- бог в любви своей повелел истесать их вновь, и я повинуюсь,- "но вечно, как любовь,- презрение мое". Таков (43) сонет "Юргису Балтрушайтису": ты был каменным утесом — ты стал человеком — но по-прежнему в глазах твоих вечность, а в голосе прибой волн.

Однолинейно построенных сонетов в "Шедеврах" нет. Из шести таких сонетов 1894-1895 гг., исключенных из собрания сочинений, один, (44) "В Японии", подчеркнуто экспериментален: он написан нестандартным размером (3-ст. анапестом) и представляет собой вереницу восклица-

тельных реплик, не дающих даже линейного развития темы. Два другие выделяются наличием повествовательного сюжета: в одном (45) "У друга на груди забылася она...", это миф об Ариадне, похожий на рассказ по картинке; в другом — (46) "Океан": "Титан морей прельстился ликом Геи...", опять мифологический сюжет! — повествование завершается дидактической концовкой — "...вражда есть ложь, раздор — дитя обмана!". Вполне свободны от повествования сонеты (47) "Сегодня мертвые цветы..." (я увидел твои цветы — и я чувствую твои мечты) и (48) "В египетскои храме" (я увидел таинственный храм — я понял священный завет); любопытно, что здесь кульминационное откровение "Все — истина! Все — братья! нет врагов" находится не в концовке, а в середине стихотворения. Наконец, в сонете (49) "Подземные растения", можно уловить даже слабое подобие "синтетической" трехчленности: подземные воды томятся во тьме — но им снится свет и свобода — и они пробиваются на поверхность.

В "Tertia vigilia" из трех однолинейных сонетов наиболее плавно — последовательны (50) "Тени прошлого": "осенний скучный день" наводит сны о прошлом — "о тени прошлого, как властны вы над нами!"; в (51) "Дон-Жуане" эта плавность смущается метафоричностью — от "Да, я — моряк! Искатель островов..." к "...каждая душа — то новый мир". Третий сонет, (52) "К портрету М. Ю. Лермонтова", обнаруживает некоторое своеобразие — то, что мы назвали "однолинейно-контрастным" подтипом: здесь линия, подводящая к финальному "И мы тебя, поэт, не разгадали",- прямая, извилисто мечущаяся между ангельским и демонским, гимнами и проклятиями, женщинами и могилами. Здесь нет контраста тезиса и антитезиса в композиции, но есть назойливый контраст образов в теме: из приемов построения контраст как бы становится предметом изображения. Так же построены еще три сонета, в "Шедеврах" — (54) "Скала к скале; безмолвие пустыни...", где последовательно описываются две скалы, два изображения, два демона, два символа: "добро и зло — два брата и друзья"; вне книг — (54) "Сонет о поэте"(он — светлый и грозный, пламя и холод, жизнь и гибель, зачатие и смерть, незнаемый, но знающий, живущий с людьми, но чужой им) и (55) "Сонет, посвященный поэту П. Д. Бутурлину", в котором на протяжении всего стихотворения развертывается парадоксальный синтез несхожего: "я, мертвый, оживаю, когда меня читают".

Остальные типы построения сонетов в "Шедеврах" и в "Tertia vigilia" менее интересны.

Классический тип "перечня" — еще более показательный, чем "Осеннее чувство" — представляет собой знаменитый (56) "Ассаргадон": все высказывания в катренах и все высказывания в терцетах повторяют друг друга с незначительными вариациями, и это не скрывается, а подчеркивается: каждая из начальных строчек "Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон" и "Владыки и вожди, вам говорю я: горе!" повторяется в тексте еще по разу, вопреки самым элементарным правилам построения сонета. (Это делает особенно ощутимой разницу в пунктуации: в начале — "Я вождь земных царей и царь Ассаргадон", в конце — "Я, вождь земных царей и царь — Ассаргадон"). Попытка такого нетрадиционного сонета — перечня с повторами (по образцу виланели) была впервые сделана Брюсовым еще в 1895 г. в непечатавшемся стихотворении "Призрак луны непонятен глазам...(4 — ст. дактилем!).

Двухчленное построение (тезис — антитезис) в очень нечетком противопоставлении "ты — я" представляет собой сонет (57) "К портрету К Д. Бальмонта" 1899 г.

Из трех сонетов, построенных по типу АВАВ, (58) "Львица среди развалин" чередуются темы "царевна — настоящее с дворцами и храмом — царевна — будущее с руинами и львицей"; в (59) "Женщине" — "ты величественна — ты мучишь, но мы тебя славим —ты величественна — ты мучишь, но мы тебе служим"; в (60) "К портрету Лейбница" это четырехчленность как бы вдвинута в рамку: "ты со мной - ты выше мира был — тебя не понимали — ты выше мира был — тебя не понимали - и вот час пришел, и ты со мной". Игра вариаций повторяющихся тем в типе АВАВ, пожалуй, наболее интересный материал для дальнейшего изучения структуры брюсовских сонетов, а может быть, и других лирических стихов. "Львица среди развалин" с посвящением Эредиа — единственный у Брюсова сонет описательного, "парнасского"типа; к нему приближается разве лишь сонет об Ариадне "У друга на груди забылася

она". Любопытно, что Брюсов, создавший свой зрелый стиль на скрещении символистского и парнасского (как это отметил уже С. Городецкий в "Аполлоне" 1913 г.), так чуждается формы парнасского сонета и предпочитает другие, более свободные. Это может быть подтверждением уже высказывавшегося предположения, что парнасом Брюсов вдохновлялся не столько прямо, сколько опосредованно — в преломлении через "Легенду веков" Виктора Гюго.

5. Таков фон, на котором эволюционирует главный предмет нашего внимания — синтетический, трехчленный тип сонета у Брюсова. Мы выделили основной соперничающий тип — однолинейный; второстепенный четырехчленный АВАВ и двухчленный "тезис — антитезис"; редкие и экспериментальные — перечень и "однолинейно-контрастный" перенос двухчленности из приема в тему. На этом фоне синтетический тип сонета абсолютно господствует дважды — в начале и в конце сонетного творчества Брюсова, в 1894-1896 и в 1915-1920 гг. можно думать, что оба раза причиной этих взлетов были теоретико- литературные раздумья Брюсова: в первый раз — между гимназической словестностью и впервые усваиваемыми уроками французских парнасцев и символистов, во второй раз — между собственным накопленным опытом и спросом новой эпохи, предъявляемым к поэзии. В первый раз это заставило юного Брюсова принять всерьез домыслы теоретиков о мнимой предрасположенности сонетной формы к такому-то и такому-то развитию содержания; во второй раз это заставило зрелого Брюсова построить теорию поэзии как дедуктивную форму познания, первые негласные пробы сделать на серии сонетов 1915-1920 гг., а затем, отложив сонеты в сторону, распространить эту теорию на всю поэзию вообще. Сонет был тем зерном, из которого Брюсов вырастил свое последнее учение — теорию "синтетики поэзии".

За пределами нашего обзора остались по меньшей мере два важных вопроса. Во-первых, об отношении Брюсова к исторической традиции. Однолинейное развитие мысли и чувства в сонете восходит к самому началу его истории, к Данте и Петрарке; статическое, описательное построение берет начало от Марино и достигает расцвета у французских парнасцев; развитие же диалектическое, с "синтезом",

было преимущественно теоретическим домыслом А. Шлегеля и пыталось реализоваться, как кажется, в XIX в. у романтиков и символистов. В какой мере Брюсов обращался к этим первоисточникам, а в какой находился под влиянием разрозненных русских образцов, от Сумарокова через Пушкина и Дельвига до Бутурлина, мы не знаем. Во-вторых, об отношении Брюсова к поэтам-современникам. Н. Ашукин ("Валерий Брюсов в автобиографических записях...", М.,1929, с.347) сохранил воспоминание В.И.Язвицкого, что в 1917 г., рассуждая о "диалектической форме" сонета, Брюсов говорил: "Пожалуй, кроме меня и Макса Волошина, ни у кого нет правильного сонета". Какие сонеты Волошина имел при этом в виду Брюсов и чем его не удовлетворяли, например, сонеты Вяч.Иванова, М.Кузьмина или даже И.Бунина мы не знаем. Здесь нужны еще долгие сравнительные исследования.

Н. Г. Андреасян

ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННОГО ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В. Я. БРЮСОВА (1890-е гг.)

В истории русской литературы XX века В.Я. Брюсову принадлежит одно из ведущих мест. Место это определяется не только значительностью оставленного им наследия, но и тем, что вряд ли можно найти какую-нибудь область в словесном искусстве, которая была бы обойдена им. Одной из почти забытых сфер деятельности Брюсова является драматургия, хотя она развивалась в неотрывной связи с его прозой и поэзией, и они дополняли и влияли друг на друга.

Законченных пьес у Брюсова пятнадцать, но опубликовано семь, однако черновых набросков, проспектов и прочих письменных свидетельств более чем достаточно. Для драматургии Брюсова характерны все жанры: трагедия, комедия, шутка, "миракль", "драматический этюд", "драматические сцены", "психодрама"[1].

Ранние драматические опыты Брюсова, в основном являются бытовыми сценками, но основные конфликты в них совершенно различны. Так, в отрывке "Ты моя Ева"[2] – это конфликт между супругами Катериной и Арнольфом, первая из которых стремится к возвышенной, платонической любви, второй же жаждет именно "земной" любви. Ему надоела эта игра в "высокие чувства", и вообще ему непонятно, почему им "не отдать все любви до самого конца": "Разве полна наша любовь, если есть между нами запретное?" Но никакие доводы и уговоры не могут поколебать стойкости Катерины, и Арнольф оставляет ее.

[1] Все драматические произведения (за исключением трагедии "Диктатор", хранятся в Отделе рукописей Государственной библиотеки (Москва) в фонде Брюсова (N 386), а "Диктатор" – в Отделе рукописей Института русской литературе (Пушкинский дом, фонд N 444).

[2] Архив В.Я.Брюсова. Отдел рукописей Государственной библиотеки (Москва), фонд 386, картон 30, единица хранения 19. В дальнейшем – ГБЛ с указанием фонда, картона и единицы хранения.

Эта неоконченная пьеса юного Брюсова отражает ту пору в мировоззрении поэта, когда он, погруженный в мир субъективных фантазий, выражает свою неприязнь к действительности, противопоставляет ей свои идеалы, которые оказываются беспочвенными и нежизнеспособными.

Эту трагедию любви Брюсов открывает в стихотворении "Туманные ночи" (из цикла "В будни", 1895)[1]. Героиня стихотворения покинула дом, в который еще вчера вошла с затаенной мечтой о большой, многообещающей любви. Но жизнь предстала перед ней другой стороной – мечта о возвышенной любви разбилась о реальный быт. Но в то же время она не потеряла веры в иную любовь, и сам автор тоже надеется, что этой будничной действительности, может быть, можно противопоставить большую любовь – сильную и всеохватывающую. С одной стороны, это будет любовь страстная, но – с другой стороны – герой не может до конца отдаться своему чувству, не может забыться в нем, потому что его главная страсть – творчество.

В стихотворении "Встреча после разлуки" (из цикла "Лирические поэмы", 1885) герой твердо заявляет:

Сокровища, заложенные в чувстве,
Я берегу для творческих минут,
Их отдаю лишь в строфах, лишь в искусстве. (I, 49)

Так же думает и герой из неоконченного отрывка, названного "Драматический этюд"[2]. Николай клялся Лидии в вечной любви, уверял, что для него счастье в жизни только с ней, но тут же заявлял: "Но я не могу искать такого счастья. У меня есть долг...перед собой и перед обществом...Главное то, что я не могу оставлять свои работы. Эти книги".

Так намечается, во-первых, образ "бессильных грез ненужной любви" и, во-вторых, тема творчества: уходя от прозы жизни, герой мечтает погрузиться в "хаос неизведанных творческих грез" (I, 87).

[1] Брюсов В. Собрание сочинений. В VII т. Т. I. М. 1973. С. 78. В дальнейшем – все ссылки на это издание в тексте с указанием тома римскими цифрами, страниц – арабскими.

[2] ГБЛ, ф.386, к.30, ед.хр.19.

При всем различии конфликтов в этих двух отрывках есть одно общее: они представляют собой столкновение идеального и материального миров, и одна из основных форм, какую принимает этот конфликт, - противоборство мира действительности и мира творчества.

Среди пьес на эту тему особняком стоит "Красная шапочка"[1], которую Брюсов назвал "сатирической драмой". Сюжет пьесы не отличается оригинальностью. Молодая женщина Вера, муж которой, Николай, в течение полугода находился по служебным делам за границей, связалась с другим, и теперь у нее должен родиться ребенок. И вот Николай неожиданно вернулся. На этом бытовом материале и построен конфликт пьесы, сам по себе незначительный и, пожалуй, нехарактерный для Брюсова.

Можно было заглавие "Красная шапочка" интерпретировать, исходя из прочтения пьесы следующим образом: насколько сопоставимы мелкие (с точки зрения Брюсова) любовные переживания героя с истинным драматизмом, настолько сопоставимы события в сказке со страхом, с которым она читается в начале пьесы. Но, видимо, вернее будет трактовать это заглавие несколько иначе. Плод творческого воображения, каковым является сказка, намного более есть материал для сильных переживаний, чем описываемые далее события.

Такая интерпретация вполне согласуется с трактовкой противопоставления "любовь — творчество", которая в этих ранних бытовых пьесах Брюсова выдвигается на первый план. И это противопоставление становится синонимичным противопоставлениям, традиционным для многих представителей символизма, таким, как "низшее — высокое", "проза — поэзия". Какой бы вид ни принимала данная оппозиция, она непременно означает единоборство мира зримого, ощутимого, и мира идеального.

Естественно, что лучшим материалом, на котором Брюсов мог предпочтительнее разрабатывать проблему этого единоборства, была тема поэта и поэзии, ее соотношений с реальной действительностью. И, действительно, в 1893 году в драматургии Брюсова появляется образ молодо-

[1] Там же, к. 28, ед. хр. 8.

го поэта, придерживающегося с тем или иным приближением брюсовских эстетических позиций. Образ этот оказывается центральным в двух неопубликованных пьесах 1893 года: "Декаденты" и "Проза".

В архиве Брюсова сохранились разрозненные автографы 3-х действий драмы "Декаденты"[1], а также список рукою И.М.Брюсовой, тоже неполный. Сюжетом пьесы "Декаденты" является жизнь Поля Верлена, которого Брюсов в одном из первоначальных набросков (II действие I рукописи) выводит под его собственной фамилией; в I действии этой же рукописи Верлен именуется Полем Лелианом (литературный псевдоним Верлена). Во II рукописи пьесы фамилий Лелиана и Верлена уже нет, а герой сначала выведен под фамилией Вандье, а затем, в последнем издании, носит фамилию Ардье[2].

Пьеса ставилась любителями-актерами в 1894 г. на сцене Московского "Немецкого клуба"; роль Ардье исполнял Брюсов.

Традиционное противопоставление любви творческому началу в этой драме видоизменяется. Во-первых, герой пьесы, поэт Ардье, искренне предан поэзии, своему призванию, и эта преданность, которая должна быть единственной, создает двойственность героя во всем прочем, в том числе и в любви. Ардье честно признается Эрмине, своей бывшей возлюбленной: "Душа страшно раздвоятся. Сердце мое там, у Лили, а чувства здесь, в этой...гостиной. Это не значит, что я люблю тебя, но кажется, что кто-то другой заменяет меня, - готов сказать тебе снова люблю. Это и я, и не я".

Возможно, здесь возникает второй прототип Ардье — сам Брюсов, за полчаса влюбившийся в двух сестер. Интересно, что этот автобиографический факт Брюсовым объясняется так: "В сущности, мне было все равно, в кого ни быть влюбленным, - мне просто нужен был чей-нибудь об-

[1] ГБЛ, ф.386, к.28, ед.хр.6-7.

[2] О пьесе "Декаденты" см. Комментарий С.И.Гиндина к письму Брюсова П.Верлену (окт. 1903)//Лит. наследство. Т. 98. Кн. I. М. 1991. С. 613.

раз, чтобы писать к нему стихи и мечтать о нем..."[1]. Во-вторых, поэзии Ардье Брюсов придает характерные верленовские нотки: туманные мечты, ощущение неуловимости минувшего, его невосстановимости, а порою и приписывает Ардье верленовские тексты в своем переводе.

Пьеса названа драмой. Драматизм видится Брюсовым в напряженной борьбе между двумя преданностями: земному и творческому, воображаемому. Герой волен в своих земных привязанностях, когда предан идеальному миру своей поэзии; изменив ему, он оказывается преданным лишь земному — отныне он будет мужем Лили. Земное и идеальное оказывались понятиями труднее соотносимыми, чем думалось. Поэтому и в пьесе "Проза"[2] герой, явно носящий автобиографические черты (фамилия его Даров — один из псевдонимов Брюсова), приходит в финале к уничтожению своих стихов. Столкновение материального и идеального, с одной стороны, реализуется в спорах начинающего поэта-символиста Дарова с Петром Николаевичем, считающим, что поэзия должна быть адресована публике и понятна ей; с другой стороны — во внутреннем конфликте между творчеством, предназначенным для избранных, и желанием опубликовать свои стихи, т. е. опять же между идеальным миром творческого вдохновения и материальным актом издания. И финал, где герой отказывается от публикации стихов и рвет их, можно растолковать двояко: то ли как соглашение с оппонентом, что нужны стихи "не для себя", а "для публики" (т. е. отказ от идеального), то ли как решение отказаться от любой материализации своих туманно-поэтических мыслей (т. е. приход к максимальному господству идеального мира).

Детали мало помогают уточнить интерпретацию. Так, можно было бы утверждать, что героя, наконец, увлек реальный мир, ибо решение порвать свои стихи наступило тогда, когда Дарова воодушевила идея загородного отдыха в лесу. Но и здесь возникает двойственное прочтение: лес оказался для него не воплощением реального мира и не этот мир привлек его, а все тот же фантастический мир, где

[1] Брюсов В. Из моей жизни. Моя юность. Памяти. М. 1927, С. 84.
[2] ГБЛ, ф. 386, к. 28, ед. хр. 4.

"деревья шепчут странную сагу, птицы чуть перекликаются".

Таким образом, сам Брюсов, давая возможность двоякого истолкования разрешения конфликта, идет по пути Дарова: контрастные идеи и нивелируют друг друга, и нам остается сфера догадок. Автобиографические моменты в этих пьесах свидетельствуют о том, что конфликт этот не был надуман, а являлся одной из основных проблем, волновавших Брюсова в ранние годы творчества. Однако он не может решить эту проблему однозначно: в сюжетных построениях этих пьес, в характеристиках персонажей мысль о приоритете творческой личности подана уже сама по себе двойственно. То, что герои легко отказываются от своего кредо, - уже симптоматично, и отсюда возникает некоторая ирония в их обрисовке.

Современный материал не дает Брюсову пищи для героики, для изображения сильной личности, которая всегда привлекала его. Отсюда — тенденция ухода в прошлое. Но Брюсов углубляется в историю не для того, чтобы уйти от насущных и тревожных вопросов современности, а чтобы через историю познать современность, чтобы найти выход из мира фантазии в мир реальной действительности.

Сопоставление фрагментов ряда незавершенных пьес ("C'est" ("Это — есть"),"Народ", "Иуда", "Учитель"[1]) позволяет обнаружить в них изофункциональные образы, четко располагающиеся в двух противоборствующих лагерях: с одной стороны, это образы, олицетворяющие силу, с другой — разум.

Уход в историю, вызванный стремлением поставить в центр описываемых событий сильную личность, которую Брюсов не в состоянии был обнаружить в современности, привел к тому, что в соседстве оказались сила физическая — исторические деятели, завоеватели, тираны и сила мыслительная — мудрецы, учителя. Они превращаются Брюсовым в два основных движущих фактора истории, а так же в два основных элемента, столкновение которых и является основой сюжетных конфликтов.

[1] ГБЛ, ф. 386, к. 30, ед. хр. 1а-б.

Обоим лагерям в пьесах 1890-х годов противостоит третья сила — народная, которая преимущественно стихийна: подчас она уподобляется силе рока, нависшего над любой сильной личностью, возвышающей и свергающей ее. Однако объективная ценность человеческого разума вовсе не отрицается драматургом, а наоборот: разумное начало, непонятное стихии, все-таки противостоит ей и не теряет надежды вернуться к людям, ибо оно должно отстоять жизнь.

Разум все-таки оказывается в пьесах Брюсова основой жизнеутверждения. В этом смысле характерен небольшой отрывок из жизни первобытных людей[1]. Здесь представителем силы является, видимо, Угрюмый, разума — Артас, стихии — голодные сопещерники. Угрюмый впервые видит хлеб, и Артас рассказывает, как он вырастил его, справедливо считая, что люди голодны "от того, что глупы": "Можно сажать зерна в землю ... вырастет много ... хлеба ... Можно поймать быков и коров и загнать в пещеру ... их разведется много-много. И тогда нужно убивать и есть. И всем хватит. И тогда не будем голодать".

Столкновение разума и силы, естественно, предполагало соседство и другого начала — героики. Слияние этих трех категорий и образует понятие сверхчеловека в брюсовском понимании. Однако сильная личность привлекает Брюсова сама по себе, вне ее конкретной исторической роли. Поэтому в центре внимания драматурга оказываются на равных правах и Цезарь, и Помпей, и Каракалла (Марк Аврелий Антоний). Социальная сущность этих персонажей не интересует Брюсова, политическая оценка их деятельности не представляется ему важным фактором.

История создания пьес "Цезарь", "Помпей Великий", "Каракалла"[2] свидетельствует о том, что декларация: "Я всем богам посвящаю стих!" — была явно недостаточна для синтезирования силы и внутренней красоты, силы и одухотворенности, силы и, как ее следствия, общественного блага — того, к чему Брюсов пришел намного позже. Интересно, что эти исторические личности фигурируют не столько в

[1] ГБЛ, ф. 386, к. 30, ед. хр. 6.
[2] Там же, к. 28, ед. хр. 2-3.

своих исторических деяниях, сколько в переживаниях и метаморфозах внутреннего мира. Отсюда - преимущественная монологичность этих героев, отсюда — возникновение глубоких размышлений "повелителя мира" Каракаллы о своей "человеческой" судьбе.

Пьесу "Каракалла" Брюсов назвал не трагедией, а "драматическим этюдом", и этот термин вернее определяет ее жанр — конечно, это не трагедия, а всего лишь эпизод, проливающий свет не столько на деятельность Марка Антония как полководца, сколько на события его личной жизни. Римляне, возглавляемые Каракаллой, уже подошли к стенам царского дворца. Парфянский царь Артабан думает только об одном — спасти свободу народов Парфии и охранить всю Азию от римлян. Он вынашивает план убийства Каракаллы, толкая на это свою дочь Атру (она была невестой Каракаллы, но он "без причин надменно отказался от брака"). Атра — натура сильная и решительная, но в то же время эмоциональная, способная на глубокое и сильное чувство, движимая которым она спасает Каракаллу, идя на казнь, чтобы тем самым искупить вину перед отцом и народом.

С одной стороны, Каракаллу отличает презрение и высокомерие по отношению ко всем:

Я выше всех! Я знаю — все ничтожны!

Но, с другой стороны, он чувствует и свою ничтожность:

Перед миром я ничто!

Под плач Каракаллы и его призыв:

Пусть захлебнется мир в слезах!
Рыдайте! —

занавес опускается.

Финал этот подготовлялся всем ходом развития действия в пьесе: та внутренняя борьба, которая совершалась в Атре и Каракалле, с одной стороны, и борьба между Атрой и отцом — с другой не могли не привести к такому концу.

Изображая величие человека, богатство его умственных и нравственных сил, Брюсов вместе с тем рисует его бессилие, ограниченность его возможностей. И здесь снова человеку противостоит некая сила, которая выше него. Но это не Рок в андреевском понимании, как это видим в "Жизни Василия Фивейского" или в драме "Жизнь Челове-

ка". Это - реальные силы, противостоящие брюсовским героическим персонажам. Это —не Фатум, а изменчивость человеческих судеб.

Очевидно, этой проблеме должна была быть посвящена и трагедия "Эдип и Лихас"[1]. На сохранившихся двух листах автографа Брюсов нарисовал мрачную картину человеческой судьбы и, на наш взгляд, хотел подчеркнуть не столько неотвратимость рока, сколько изменчивость счастья и ограниченность человеческих возможностей.

Следует отметить, что многие драматические произведения Брюсова (как завершенные, так и наброски и фрагменты) выходят далеко за пределы чисто философской проблемы "жизнь — смерть" и соприкасаются с проблемой моральной ответственности за человечество, гражданской активности. Однако пьесы эти, хотя и выдвигали социальные и философские проблемы, нередко отличались остротой общественно-политической мысли, тем не менее оставались драмой вопросов, но не путем к их решению, а по своему жанру это были преимущественно "пьесы для чтения".

[1] ГБЛ, ф. 386, к. 30, ед. хр. 15.

С. Д. Абрамович

БОГОБОРЧЕСТВО КАК СКВОЗНОЙ МОТИВ ТВОРЧЕСТВА В. БРЮСОВА.

В брюсоведении немало говорилось об авторской позиции Брюсова, но надо признать, что по условиям литературного этикета как дореволюционной, так и коммунистической России, многие вещи неизбежно оставались недоговоренными. В частности, оказывается совершенно неясной его духовная позиция. Он рисуется то убежденным атеистом, пронесшим "сквозь символизм" прямо-таки дарвиновские воззрения, то писателем, который "балуется" оккультизмом, то "пытателем в ладье" (Вяч. Иванов), то неким странным позитивистом, полагающим, что энергию духов человек будет использовать, "как электричество в трамвае". И, конечно же, не было недостатка в трактовке позднего Брюсова как убежденного ленинца, по заслугам награжденного к юбилею партийной грамотой... Нет нужды указывать, кто и когда выносил такие оценки; причины их ясны, как и ясна крайняя их недостаточность. Правда, в исследованиях последних лет, в частности, в книге покойного С. Ильева[1] о символистском романе истина как будто прорисовывается, но все еще имплицитно, не без вынужденной фигуры умолчания. Однако, в целом картина выходит столь же запутанной, сколь и сам, можно сказать, объект исследования: противоречивость мировоззрения Брюсова — прямо-таки кричащая, хотя он и уверял, что дух его во тьме этих противоречий не изнемог:

Я возносил мольбы Астарте и Гекате,
Как жрец, стотельчих жертв сам проливал я кровь.
А после подходил к подножиям распятий
И славил сильную, как смерть, любовь.
(1, 142)

Циркулирование "свободной ладьи" поэта между Господом и Дьяволом, которых он, по его признанию, "равно"

[1] Ильев С. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев.1991. С.169.

стремился прославить, являет весьма характерный пример современного духовного состояния человека "мучительно тоскующего", но не решающегося из гордости произнести слово веры, как об этом говорил Тютчев. Сколь бы угодно долго и решительно не объявлялись иссякшими христианские начала культуры нашего общества, непрекращающийся диалог с ними или, чаще, борьба с ними показывает, что точку здесь ставить рано. Творчество Брюсова — яркий тому пример.

Русская литература в самых своих основах сложилась как идеология, христианская словесность, а не как словесное художество в духе Аристотеля. Языческие начала тут не успели, как в античном мире, процвести до христианства. Не могло быть — по этой и другим причинам — ренессансной ситуации. "Фаустовская душа" западного европейца (Шпенглер), бросающая вызов Создателю, воспитанная столетиями борьбы индивидуума за свое раскрепощение, в России сушествовала долгое время как бы в эмбриональном состоянии, сказываясь глухо в средневековых ересях и чернокнижии, - в литературе вплоть до нового времени она о себе практически не заявляет. Лишь после петровской секуляризационной культурной реформы — преимущественно у литераторов, связанных с масонством, - возникает вопрос о "самостоянии человека, с должной полнотой развернутый в "золотой век" русской литературы, в первую очередь у Пушкина. Но это умонастроение, сильно подпитывающееся байронизмом, не доминирует в русской литературе XIX в., фундамент свой ощущающей все еще в древнерусских началах. Крупнейшие писатели этой поры как раз больше всего и озабочены восстановлением в правах христианского сознания (Гоголь, Толстой, Достоевский и др.), хотя в условиях растущей эмансипации, психологической и социальной, иные из них, как те же Гоголь и Достоевский, чувствуют магическое очарование инфернального. Атеизм и вера в будущее жизнеустроение начинают исподволь утверждаться в русском сознании со второй половины XIX в., в виде социальных утопий разного толка. Это сопровождается постоянным учетом западного культурного процесса, причем многие идеи заимствуются именно оттуда. Так, во французской литературно-духовной жизни

конца века, обычно воспринимающейся литераторами в России как нечто эталонное, торжество гуманистической доктрины сопровождается неслыханным расцветом оккультизма: фигуры вроде Сара Пеладана становятся в определенном смысле точкой отсчета, аромат бесчисленных "цветов зла" становится более резким. Речь идет в первую очередь о французском символизме, оказавшем столь ощутимое воздействие на русский.

В свою очередь, французский символизм был наследником комплекса идей, сложившихся, начиная с Ренессанса, в европейском сознании. Именно тогда "фаустовский человек", суммируя старые ереси, осмелился впервые открыто отвернуться от идеи строительства Града Божия, составлявшей центральный нерв средневековой культуры. Розенкрейцеры и близкие к ним мыслители выдвинули лозунг переделки природы в целях земного жизнеустроения; концепция человека, независимого от библейской морали и библейского понимания мира, лежит в основе литературы Нового времени, так что даже далекий от спиритуализма Н. Буало запретил писателю обращаться к Библии — нужно было строить заново античный мир, как во второй части "Фауста" Гете. Борьбой с церковным наследием проникнуто Просвещение, вручающее полномочия революционного героя не только Руссо, но и маркизу де Саду. Европейский романтизм добавляет к этому поэтизацию дохристианских, национальных начал (Германия) и безудержного индивидуализма (Байрон). Словом, во французском символизме, суммирующем духовный опыт Западной Европы, обнаруживается достаточно ощутимая программа, которую можно определить как богоборчество. Но это не богоборчество Иакова, который борется сам не знает с Кем, и чья сила тут любовно испытывается. Это сознательное противопоставление себя Богу, Библии, причем оно имеет два способа выражения — атеистический ("Библия — свод глупостей и обманов") и оккультистский ("Библия есть частичная, или неполная, или искаженная истина"). Желание подергать Бога за бороду, ощутимое в русской литературе уже со времен борьбы Ломоносова с "Пахомием", только на рубеже XIX-XX ст. начинает получать возможности публичного выражения.,

Ранний Брюсов, как и Бальмонт, с упоением молодости воспринимают эту программу эмансипации человека, хотя их уже мало занимает задача "расплеваться" с церковными началами культуры — это представлялось делом решенным. Острое чувство ценности собственного "я", себя как индивида есть "сокрытый двигатель" молодого Брюсова:

Я не знаю иных объязательств,
Кроме девственной веры в себя.
Этой истине нет доказательств,
Эту тайну я понял, любя.

(1, 132).

Но именно такое ощущение себя противоречит традиционному для России "роевому", православному сознанию, строящемуся на чувстве неполноты, безблагодатности жизни без Бога, сиротстве такой жизни. Современный православный мыслитель Запада замечает: "То, что наши философы называют личностью,- это всегда индивид или в лучшем случае некто, чье существование нельзя свести к научным и концептуальным редукциям...Индивид разделяет природу, коей является представителем. Он есть следствие ее греховной атомизации"[1]. Масса добрых христиан России, стремившихся изгладить из своей личности все несовершенное и случайное — да воцарится в душе Христос! — не могла воспринимать индивидуализм того рода, которым упивался Брюсов, иначе как богоотступничество, богоборчество (хотя для самого раннего Брюсова проблема вовсе так не стояла). Но с этим роевым сознанием он тогда менее всего расположен был считаться, напротив — одна из задач была дерзко эпатировать его.

Это стремление ухватиться за миг сиюминутного переживания как за некую экзистенциальную основу было тогда в глазах общества чем-то вроде кризисного состояния души. Совсем незадолго до этого Н. Михайловский изничтожил за подобную позицию Чехова, объявив его чуть ли не законченным циником с опустошенной душой. Сегодня

[1] Клеман Оливье. Беседы с патриархом Афиногором. Брюссель. 1993. С. 413.

такая позиция поэта уже воспринимается как единственно возможная. Но для молодого Брюсова подобная непосредственная отдача своим переживаниям была, видимо, чем-то сродни "бунта на корабле". Хотя душа поэта дрожит при виде "холма покинутых святынь", в ней ничто не стимулирует археологического интереса. "Живая жизнь", а не то, что постигается трансцендентно ("с усилием", как говорил Христос), интересует Брюсова. Но подобного импрессионизма в бальмонтовском вкусе было мало, тревожащее ощущение бытия иного мира вне собственного "я" не оставляют Брюсова. В отличие от Бальмонта, счастливо удовлетворенного собственной песней, Брюсов постоянно смущен всем "внешним". "Есть что-то позорное в мощи природы",- говорит он о том, что составляло источник вдохновения для лириков всего мира не протяжении веков. Такого рода лиризм, как лиризм молитвословия, псалмодии для него совершенно чужд — "не сиянье красных лампад", а "угрюмый и тусклый огонь сладострастья" высекает огниво его вдохновения. Алкоголь и наркотики, которые, судя по дневникам поэта рано вошли в его жизнь, не добавляли спокойствия. Тревожащее, имманентное бытие другого существа, другого сознания стало у Брюсова стимулом для создания удивительной лирики "перевоплощения", а переживание, в духе совершенно подростковой игры, себя то как Цезаря, то как Клеопатры, то как халдейского пастуха стало этапами становления собственного я: было "делать жизнь с кого"! И чисто языческая идея величия овладевает молодым поэтом. Как некогда Гильгамеш, устрашившийся смерти, хочет "сделать себе имя" в веках, так и Брюсов мучительно стремиться к величию, стремясь изжить в себе всякий признак "твари дрожащей".

Верно наблюдение, что в целом здесь "герой — схема *одной* страсти сменяется личностью *многосторонней*, мучимой различными страстями, а поэтому поистине трагической"[1].

[1] Страшкова О. Брюсовские замыслы "античной" и "шекспировской" трагедии.// В. Брюсов Проблемы мастерства. Ставрополь. 1983. С. 129-146.

Оккультизм стал для него спасительным ковчегом. Типичная черта нехристианского мифологического сознания — стремление подчинить себе Природу и Судьбу — продиктовано страхом перед непонятностью мира. "Магом" Брюсов, судя по сумме общеизвестных фактов, действительно стремился стать, причем это была отнюдь не поэтическая декларация. В дневниках от 1902 г. есть запись о переживании им моментов транса и ясновидения, которые "рассудочный" Брюсов считает для себя очень "дорогими". "Маг", каким видел Брюсова А. Белый, это не поза, а подлинная позиция.

Уместно вспомнить, что эта позиция, которую мы наблюдаем у Брюсова и многих его литературных товарищей, принциниально противоположна позиции служителя Бога Библии. Последний стремится к богопостижению и сообщает слушателям свои достижения в слове откровения. Он исполнен сомоотвержения и часто аскетичен. Маг же есть "заклинатель сил", приклоняющий небо к земле и преследующий чисто человеческие интересы, интересы собственной и автономной от мира личности.

О "христианском" Брюсове практически говорить не приходится, поскольку у подножий распятий он бывал гораздо реже, чем у алтарей Астарты и Гекаты. Собственно, стремление "Прославить Господа" практически осталось в данном случае чистейшей декларацией: все внимание Брюсова поглотила сфера оккультизма и чернокнижия, в которой он не без гордости полагал себя специалистом.

Симптоматично, что углубление в духовный поиск "младших" сделало Брюсова не "певцом Жены, облеченной в Солнце", а убежденным оккультистом; спиритизм и наркомания были лишь частью программы освоения новых духовных горизонтов, и свободу Брюсов стал искать все более устремленно не в области гормонии с Создателем, а в противостоянии ему. Его философский поиск художественно расширился на этом пути. В частности, он начинает писать серьезную прозу, и его композиционно-сюжетные и образные построения приобретают характер весьма сложной интелектуально-эмоциональной игры.

Все это не было чисто мозговой игрой, как не является ею и сегодня. Суммой подобных исканий стала на рубе-

же веков превозносимая многими младосимволистами теософия, синкретирующая духовный опыт человечества. Но не без известной акцентации. Характерна цитата из Блаватской: "Так "Сатана", когда его перестают рассматривать в суеверном, догматическом и, лишенном истиной философии духе церквей, вырастает в величественный образ того, кто создает из *Земного — божественного Человека*[1]. Понятно, почему в 1900-е. гг. Брюсов оставляет позицию "декадента" и принимает то, чем живут "младшие символисты" — и вовсе не одно желание упустить "бразды правления" им здесь руководило. Известный конфликт Брюсова с "младшими" тоже не исчерпал ситуацию. Стихотворение "Хвала Человеку" написано не как свидетельство разрыва с "мистикой", как часто утверждалось: разрывал Брюсов с теми христианскими началами, которые младосимволисты не желали отбросить вовсе, ему не хотелось петь "Жену, обличенную в Солнце", и трансплантация соловьевской мистики в теософию представлялась ему чужеродной. История духовного поиска этого отразилась в романе "Огненный Ангел", о чем мы уже в свое время пытались, пусть и не в полный голос сказать[2].

Но позиция простака Рупрехта, не понимающего мироздания, однако пытающегося проникнуть в его тайны, в "Огненном Ангеле" изображена как трагическое поражение ренессансного человека.

Проза Брюсова, в первую очеред, роман "Огненный ангел", как раз в силу насыщенности эзотерическим содержанием, не оценена еще в полной мере. Любопытно, что переход к прозе, "требующей мыслей и мыслей" (Пушкин) как раз и стимулирован у Брюсова интенсивной духовной работой, протекающей под знаком осмысления богоборческой идеи. В прозаических формах (роман, драма) развернуты едва ли не самые глубокие и интересные его концепции, причем весьма интересно, что во многих произведениях варьируется библейская тема Вавилонской башни, этого символа человеческого вызова Небу. Город, воспетый в лирике Брю-

[1] Блаватская Е. Тайная доктрина. Т. I. Л. 1991. С. 249

[2] Абрамович С. Историческая проза В. Я. Брюсова. Автореферат кондидатской диссертации. Львов. 1974. С. 26.

сова, как живое, но дегуманизированное существо, становится в его художественном мире со временем, как ,например, в драме "Земля", отчаянной попыткой человека выжить вопреки неуловимой природе; Рок, однако, судит иначе.

Надежды Брюсова-поэта — торжество в мире "дерзкого" человека, его воли и мысли, были достаточно оптимистичны[1]. В прозе и драматургии разворачивается иная версия — поражение человеческой гордыни.

Еще более отчетливо этот "вавилонский" порыв человечества наметился в незаконченном романе "Стеклянный столп", ситуация которого и строится вокруг намерения героя построить новый вариант Вавилонской башни. Но если, скажем, у современного фантаста А. Кларка, поклонника разума и инженерии, люди будущего возводят подобную космическую громаду и наслаждаются доставляемым им комфортом, у Брюсова довлеет библейский взгляд: у подножия великого и греховного замысла копошится и бурлит чисто обывательская,"рассеянная" жизнь. Однако вся симпатия автора отдана не этому мельтешащему прозябанию, а дерзновенному порыву Федора...

Не был ли приход Брюсова к большевикам, декларировавшим "переделку мира" (а позже дело дошло до "сталинского плана переделки природы"), обусловлен надеждой на то объединенное и богоборческое человечество, которое должно, наконец, осуществить желанный штурм неба?

Итак, Брюсов отойдя от "декадентства", как будто проникся "символизмом", точнее - взял на вооружение "богоборческую" часть его программы.

А. Нинов в свое время тонко подметил, что в жизни певца Бальмонта не исчезал страх перед природой, страх смерти[2]. Но Бальмонт предпочитал говорить о противоположном. Брюсов же нашел в себе мужество попытаться вникнуть в таинственную сущность мироздания, мобилизуя, по сути, весь арсенал человеческого знания, как научно-позитивного, так и оккультного. И все здесь обусловлено

---

[1] Геросимов К.С. Образы будущего в поэзии Валерия Брюсова // Валерий Брюсов: Проблемы творчества. Ставрополь. 1989. С. 33-40.
[2] Нинов А. Брюсов и Бальмонт.// Брюсовские чтения 1980 года. Ереван. 1983. С. 93-122.

позицией того самого человеческого "я", которое мыслит себя не только единственно возможным, но и единственно ценным во всей Вселенной. Эгоцентризм этот известен по часто цитируемой декларации поэта, полагавшего "я" средоточием всего на свете. Но бренность, обреченность этого "я" — всегда есть ситуация, порождающая протест против мира и Создателя. Именно такой страх был началом богоборчества.

Но это — страх твари, боящейся боли и смерти. В еврейской Библии такой страх называется "пархад", а вот страх иного рода — страх сойти с путей Божьих, утратить контакт с Ним, тот самый страх, что есть "начало Премудрости", именуется "ира". Первый страх Брюсов знал. Второй остался ему неведом.

В 1910 г. после распада символизма Брюсов написал странное и очаровательное стихотворение "Сон" ("Ты вновь меня ведешь..."). Здесь с редкой поэтической силой передана атмосфера "странствия души". Во все повторяющемся сне Аврора настойчиво и строго уводит сквозь луга и леса, на опасную крутизну гор некий женственный образ (Муза? Душа? Ангел-Хранитель?). На высоте им является "С крестом среди рогов склоненных Таинственный олень" (древний символ Христа). Лирическое Ты экстатически призывает автора молиться, но он, заранее смутно знающий, чем все будет закончено, стреляет в оленя, видения исчезают, автор остается, "как всегда, спокойным и мятежным", но ему все же грустно, и он отвечает вздохом на "стон безнадежный" исчезающего лирического Ты...

С точки зрения ортодоксального богословия, он свободно избирает богоборчество. С точки зрения иных протестантских теологов, он отречен от Бога изначально.

С точки зрения литературоведа — перед нами — то исконное упрямство, с которым Адам отверг райскую гармонию и встал на горький путь познания добра и зла, предоставив своим потомкам самим решать, что избирать,- штурм неба или поиск потерянного рая.

Личный штурм неба закончился для изможденного борениями Брюсова через неполных полтора десятка лет после "Сна". Обрел ли он свое Великое Быть Может? Кто знает...

С. А. Гуллакян

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР В СБОРНИКАХ В. Я. БРЮСОВА "ЗЕМНАЯ ОСЬ" И "НОЧИ И ДНИ"

Малая проза В. Брюсова стала объектом пристального внимания лишь за последние 10-15 лет. В этой области свое весомое слово сказали С. Гречишкин, А. Лавров, С. Ильев, Э. Даниелян. В центре их работ оказались в основном проблематика, темы, материал брюсовских произведений. Собственно поэтика рассказов Брюсова не привлекла еще исследователей, которые бегло характеризовали лишь сюжетику брюсовской прозы. Мы предлагаем вашему вниманию один из аспектов брюсовской поэтики, а именно предметный, вещный мир, отраженный в его произведениях малой прозы. Одной из важнейших категорий поэтики является категория предмета. Произведение словесности многослойно. По Р.Ингардену, оно обнаруживает три или четыре слоя, начиная от звуковых образований. Предметный слой он относил к третьему слою или уровню: "тот или иной вид, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения"[1]. Это и есть детали предметной изобразительности. Предметность, образующая внутреннее содержание произведения, не случайно отразившееся сырье. В отборе и подаче предметов находит выражение весьма существенная часть произведения, без предметности повествование немыслимо.

`"В мире писателя одной из составляющих является характер изображения того круга предметов, среди которого проходит жизнь человека и без которого она невозможна... По отношению к вещи оформляются целые литературные направления. Вот почему изучение предметного мира литературы необходимо для уяснения таких насущных вопросов исторической поэтики, как взаимоотношение поэзии и прозы в разные периоды развития литературы, процессы возникновения новых типов художественного мышления... и т. п."[1].

[1] Ингарден Р. Исследования по эстетике. М. 1962. С. 50.

Эстетика различных художественных систем неодинаково относилась к изображению внешнего, предметного мира. Народная словесность, литературы античная, средневековая, Возрождения, классицизм и сентиментализм, романтизм и реализм снабжали предметные слова различными функциями. Изучением предметного мира в различные эпохи, различными художественными направлениями занималась Л. Я. Гинзбург. В своем исследовании " Литература в поисках реальности" она прослеживает исторически изменявшиеся функции предметного слова на протяжении столетий — от гомеровского эпоса до произведений западных авангардистов[2].

Но и внутри отдельной художественной системы писатели различной творческой индивидуальности по-разному строят в своих произведениях картину мира, в которой непременно присутствуют вещи, предметы. "Видение мира писателем ... раньше всего прочего видение предмета, вещи"[3].

Изучение предметной изобразительности в творчестве того или иного писателя или целой художественной системы представляется весьма перспективным для исторической и типологической поэтики. Известны слова Александра Веселовского — "История эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании". С определенной оговоркой это высказывание можно отнести к истории предметной изобразительности. Какое место в эстетике писателя занимает категория предмета, каков круг вещей, которые отражаются в повествовании, какую роль играют они в характеристике персонажей и т. п. — все эти вопросы приобретают особое значение при анализе индивидуального стиля писателя.

[1] Чудаков А. Предметный мир литературы// Историческая поэтика. М. 1986. С. 251.

[2] Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. М. 1987. С. 4-57.

[3] Чудаков А. Предметный мир литературы// Историческая поэтика. М. 1986. С. 253.

Для анализа предметного мира в малой прозе Брюсова мы обратились к двум сборникам "Земная ось"[1] и "Ночи и дни"[2], при этом наша задача — выявить некоторые стороны поэтики брюсовских произведений. Оставляя в стороне сюжет, характеры персонажей, стилистику, мы обратились к предметному, материальному миру, отразившемуся в рассказах Брюсова, считая, что от характера предметной изобразительности во многом зависит и отмеченное уже первыми критиками впечатление "великолепной продуманности", "математичности", строгой выверенности от брюсовских произведений.

Каков же характер этой изобразительности?

По традиции предметные описания делятся на пейзаж, интерьер и портрет.

Общеизвестно, что функции пейзажа в произведениях художественной литературы зависят от метода и индивидуального стиля писателя. Достаточно напомнить столь различное изображение природного мира у Пушкина и Гоголя, Тургенева и Толстого.

Использование пейзажа в прозе Брюсова крайне ограничено. В первую очередь потому, что действие большей части рассказов происходит не на природе. Из 18 анализируемых рассказов двух сборников пейзаж присутствует только в шести, в этом соотношении проявляется определенная установка писателя.

В рассказе "В башне" ("Земная ось") действие происходит в средневековье, в рыцарском замке, на берегу северного моря. За замком "было поле и мелкорослые, но старые сосновые леса. Перед ним расстилался простор серых северных волн". И в другом месте: "В воздухе уже веяло дыханием весны, но кругом еще лежал снег. Волны с громовым шорохом белыми гребнями накатывались на береговые камни. Был вечер, и солнце утопало в море, как волшебная

[1] Брюсов В. Земная ось. Рассказы и драматические сцены. Изд. 2-ое, доп. М. 1910. В дальнейшем в ссылках на это издание страница указывается в тексте.

[2] Брюсов В. Ночи и дни. Вторая книга рассказов и драматических сцен. М. 1913. В ссылках на это издание страница указывается в тексте.

огненная птица, обжигая края облаков" (с.34-35). Скупо и четко обозначенные элементы пейзажа создают картину, напоминающую театральную декорацию, на фоне которой развертывается действие.

Также театрален пейзаж в рассказе "Только утро любви хорошо" ("Ночи и дни"). Круглая беседка над обрывом, неполная луна, кусты давно отцветшей сирени, отлогий берег по другую сторону ручья. Здесь происходит первое объяснение героя с любимой девушкой. Дальнейшее действие переносится в Москву, но городского пейзажа нет, указываются только те места, где случается очередная встреча: ресторан, вокзал, бульвар. Предельно скуп Брюсов в описании пейзажа в рассказе "За себя или за другую?" ("Ночи и дни"). Герой его — Басманов — встречает женщину, которую принимает за свою бывшую возлюбленную в Интерлакене — курортном городке в Швейцарии. Две короткие фразы указывают на то, что внешний мир существует в этом замкнутом пространстве сцены, на котором сталкиваются в поединке характеров мужчина и женщина: "За луговиной, как исполинский призрак, сияли вечные снега Юнгфрау. Она казалась близкой, но была безмерно далеко отсюда" (с.165).

В рассказе "Защита" ("Земная ось") очень лаконично описана вьюжная ночь, в которую рассказчик едет к Елене Григорьевне С., чтобы объясниться ей в любви. "Везде в двух шагах словно стояла серая стена. На дороге снег был чуть не по колено. Двадцать раз я сбивался с пути. Двадцать раз моя лошадь отказывалась идти дальше" (с.56). Это напоминает пушкинскую "Метель" — блуждание Владимира по дороге в Жадрино. Но у Пушкина описание занимает две страницы, Брюсов же ограничивается двумя строчками, это словно краткий пересказ пушкинского текста: ничего не описывается, только сообщается о состоянии ездока и всадника.

В этом строго ограниченном отборе реалий как бы и отсылка к известному эпизоду, и в какой-то мере снятие оставленного им впечатления. Пушкинский лаконизм доведен до предела. Однако Брюсов ориентировался не только на пушкинскую поэтику, но и на те ассоциации, которые вызывали пушкинские образы и мотивы Так, в рассказе

"Сестры" ("Земная ось") в пейзаже присутствуют скрытые цитаты из поэзии Пушкина. Вот картина из стихотворения Пушкина "Зима. Что делать нам в деревне?". "Маре было душно. Она растворила дверь, вышла на крыльцо. Задыхаясь, разорвала ворот рубашки. Метель ударила ей в лицо. Мокрые хлопья снега разбивались о ее грудь, и струйки студеной воды стекали по ее телу. Она вздрагивала и вдыхала холод" (с.85). Ср. "И дева в сумерки выходит на крыльцо: Открытая шея, грудь, и вьюга ей в лицо!" Снова другие, совершенно иные настроения, но картина та же.

Описание вьюги воспринимается как прозаический пересказ и "Зимнего вечера", и "Бесов": "Небо было белое от снега. Ветер кружил бессильные белые стаи. Ветер вскрикивал за воротами и над забором". В рассказе "Сестры" атмосфера пушкинских "Бесов" ощущается не только в описании метели, но и во всем повествовании: бесовские страсти, овладев персонажами, кружат их в мутной ночи, приводя к неизбежной гибели.

Говоря о реминисценциях из творчества Пушкина, вновь вернемся к рассказу "Защита". Он насыщен пушкинскими мотивами. О пересказе пейзажа из "Метели" уже упоминалось. Но в самом повествовании присутсвуют отзвуки из других произведений Пушкина — "Каменного гостя" и "Графа Нулина" одновременно: покойный муж защищает жену от посягательств влюбленного в нее юноши, охваченный страстью гость ночью тайком пробирается в спальню хозяйки. В этом эпизоде присутствуют и трагизм, и пародийность, особенно если учесть, что поэма "Граф Нулин" — сама пародия на поэму Шекспира "Лукреция". Воспроизводя ситуацию пушкинской трагедии и шутливой поэмы, Брюсов накладывает дополнительные штрихи на историю новоявленного Дон-Жуана, но реминсценция из Пушкина этим не ограничивается — перекличка с повестью "Метель" возникает не только в связи с описанием южной ночи: рассказчика так же, как и Владимира, постигает неудача — женщина, к которой он едет, преодолевая метель,- жена другого человека, и она "будет век ему верна", хоть и за гробом. Таким образом, пейзаж выводит на иные смыслы всего произведения. И тут проясняется одна особенность брюсовского пейзажа: при его внешней объективности, лаконичности, отсутствии "мелочных подробностей" существует связь между миром природы и внутренним состоянием персонажа. Нагляднее всего это видно в рассказе "Первая любовь" ("Земная ось"). Вот как описана ночь на берегу моря, когда юноша, рассказчик, попадает под власть чар Антонины: "Светила луна. Ее лучи падали в воду и превращались в тысячи извивающихся змей, которые неустанно сплетали и расплетали свои блестящие кольца. Далекая горная стена казалась поступившей к самому берегу и загородившей весь остальной мир. Мы были словно замкнуты в сказочной области. Все было возможно, все было прекрасно. Мы сели у самого прибоя на камне. Я взял Антонину за руки и целовал ее в глаза и губы, потому что это соответствовало тому, что было во мне, и всему, что нас окружало. Она тихо смеялась на мои поцелуи" (с. 50). Этот "романтический", сравнительно подробный пейзаж, в общем характерный для Брюсова, проясняет душевное состояние юноши, находящегося во власти любви-ненависти к "старой, развратной кокетке", которая как извивающаяся змея, оплела его.

Степень предметной насыщенности в рассказах Брюсова неодинакова. В рассказах "В башне", "Мраморная головка", "Защита", "Сестры", "Через 15 лет", "В зеркале", "Пустоцвет" она минимальна. В своих "рассказах положений" Брюсов отбирает лишь отдельные предметы, детали интерьера, указывающие, как и в описании пейзажа, место действия, создающие соответствующий фон для него. Детали эти не характеристичны, предельно общи. Они представлены признаками родовыми, а не частичными и единичными: "роскошный кабинет, везде позолота, картины" ("Мраморная головка"), "полена трещали в камине, а свет висячей лампы заключил нас в свой круг" ("Защита"), письменный стол, цепи книг на полках, папких с начатыми и давно заброшенными работами, лампа под металлическим абажуром ("Сестры"), альбомы, фотографии в мастерской Рудакова ("Пустоцвет"), ковер — единственная деталь обстановки в рассказе "Через 15 лет", так же, как в рассказе " В зеркале" — единственная вещь — зеркало. Но оно ведь в данном случае не обычный предмет обихода, это воплощение иного мира, куда героиня проникает в своем боль-

ном воображении. В рассказах "В подземной тюрьме", "В башне", "Последние мученики", и особенно "Республика Южного Креста" вещное окружение описано более подробно. Здесь называемые предметы переносят читателя в определенную эпоху, реконструируемую также и через мир вещей. Родовые признаки вновь преобладают над частными, например, описание города в "Республике Южного Креста" — магазины, рестораны, притоны.

В то же время вещи, предметы щедро представлены в рассказе "Бемоль". "Мир книги, конвертов, открытых писем, карандашей, перьев, сводных, рельефных и вырезных картинок" — мир этот был понятен Анне Николаевне и относился к ней дружественнее, чем люди. И вещи описаны как люди, одушевлены и очеловечены.

В характере предметной изобразительности особняком стоит рассказ "Последние страницы из дневника женщины". Некоторые эпизоды имеют здесь довольно подробно описанное вещное окружение: комната Володи, восточное убранство покоев Модеста. Но в целом принцип организации предметного мира не нарушается: ничего не говорится ни о комнате самой героини, ни о кабинете ее покойного мужа. Выделяется нечто экзотичное, ни на что не похожее.

Брюсовская особенность отбора и организации предметов в пространстве зависит от целевой установки. Создавая "рассказы положений", вглядываясь в характер современной женщины, Брюсов помещает свои персонажи как бы на подмостки сцены. Свет авторского внимания, как театральный прожектор, направлен на их фигуры. Вся остальная сцена словно погружена во мрак. Порой выступают отдельные предметы, но это не вещи в их материальной сути, а их знаки, плоские макеты. Благодаря этому само действие, поступки героев, их напряженный диалог становится единственным притягивающим к себе центром повествования, оказывая сильное эмоциональное воздействие на читателя, который становится и зрителем.

Такой же знаковый характер носит и внешний облик брюсовских персонажей. Этот облик, за редким исключением, лишен индивидуальных черт, о чем сообщает только то, что, с точки зрения автора, должно прояснить ситуацию,

то самое "положение": "красавица Джулия" ("В подземной тюрьме"), о Нерягиной — "была еще молода и красива" ("Через 15 лет"), Кэт — "высокая, стройная, девственная, нетронутая" ("Сестры"), Матильда - "стройная, высокая, светлоокая" ("В башне"), "правильно сформированное, молодое, крепкое тело Иры" ("Пустоцвет") и т. п. Внешность мужчин не описывается вовсе, исключение — Марко ("В подземной тюрьме"), Модест и Володя ("Последние страницы из дневника женщины"). Это объясняется экзотичностью этих персонажей. Что же касается мужчин "обыкновенных", то изредка они наделяются каким-либо признаком, чтобы сделать их узнаваемыми: "немолодой господин с седеющими усами" ("Только утро любви хорошо"), усы и волосы с проседью у мужа героини ("Защита").

Костюм описан в рассказах еще более общо, нет ни одной характерной детали: "одета просто, но не без элегантности" ("Пустоцвет"), о спутнике Вали — "он был в элегантном пальто и модном котелке" ("Только утро любви хорошо"). Не раз упоминаемая парижская шляпа героини из рассказа "За себя или за другую?", единственный элемент туалета, воспринимается не как деталь костюма, а как знак отчуждения, неразгаданной тайны, разделяющей Басманова с некогда любящей его женщиной.

Эстетическая установка малой прозы Брюсова — изобразить человека в противоборстве страстей, максимально приблизить его к читателю, показать его крупным планом, убрав все, с точки зрения автора лишнее, сосредоточив внимание на "интересе самих событий" (характеристика Толстого пушкинской прозы), определила содержание и характер предметного мира брюсовских сборников "Земная ось" и "Ночи и дни".

Основное внимание Брюсова обращено в рассказах на действия персонажей и на диалог. Слово, произнесенное персонажем, такой же поступок. Экспрессивное слово и исключительный, даже экстравагантный поступок характеризуют брюсовские персонажи, а не внешняя обстановка. Вещный мир попросту игнорируется им.

Но это отношение к вещному миру не характерно для брюсовской творческой манеры в целом. Так, полную противоположность анализируемым рассказам представляют

такие разные повести, как "Рея Сильвия" и "Обучение Даши", где демонстрируется преувеличенное внимание к бытовой обстановке с целью воссоздать определенный тип действительности.

"Способность к острому ощущению материальной, предметной действительности" – одно из важнейших свойств также брюсовской поэзии. "Поэзия Брюсова,- пишет Д.Максимов,- даже тогда, когда господствующее положение занимают в ней интеллектуальные обобщения или эмоции, связанные с "самовыражением", тяготеет не к "музыкальной", а к пластически-живописной реализации[1]. Сопоставление вещного мира, "вещевидения" в поэзии Брюсова – задача будущего исследования.

Известно, что Брюсов все умел и мог все. Он был выдающийся поэт и выдающийся стилизатор. Ставил перед собой самые разные художественные задачи и блестяще решал их, избирая каждый раз соответствующую эстетику.

[1] Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция. Л. 1969. С.83.

Д. В. Кузьмин

МОНОСТИХИ БРЮСОВА: ФАКТЫ И ДОГАДКИ

Традиция приписывает Валерию Брюсову 8 или 9 моностихов[1], из которых, впрочем, он рискнул напечатать лишь один – знаменитое

О закрой свои бледные ноги.

Еще семь были опубликованы в 1935 г. А.Тер-Мартиросяном[2], в собрании сочинений 1973-75 гг. добавлен еще один однострочный текст (правда, один из напечатанных в 1935 г. исключен). Однако эта традиционная точка зрения[3] должна быть оспорена.

Хронологически первыми брюсовскими моностихами считаются две строки датированные 27 ноября 1894 г. Комментаторы Собрания сочинений указывают, что они представляют собой перевод двух строчек из сонета Шарля Бодлера "Красота". При обращении к автографу этих строк в записной книжке Брюсова "Мои стихи" (ОР РГБ, ф. 386, ед. 14.5/1, л. 28) выясняется, что он имеет своеобразный вид: вверху листа расположена строка

Я прекрасна, о смертный! Как греза камней -[4]

[1] Марков В. Ф. Одностроки. //О свободе в поэзии. Спб. 1994. С. 341-356.- Кормилов С.И. Маргинальные системы русского стихосложения. М. 1995.

[2] В предисловии к этому изданию анонсированы всего четыре "одностишия" (Брюсов В. Неизданные стихотворения. М. 1935. С. 7. Первоначально составитель планировал публикацию только текстов 1894 г. , три текста 1895 г. были вписаны И. М. Брюсовой в гранки (см. РГАЛИ ф. 613 оп. 1 е.х.5755 л.72). Именно интерпретация Иоанны Матвеевны, принявшей ряд брюсовских набросков за самостоятельные произведения, легла в основу всех дальнейших публикаций по вопросу о моностихах Брюсова.

[3] К которой, к сожалению, доверившись академическим авторитетам, присоединились однажды и мы (Кузьмин Д. В. "Отдельно взятый стих прекрасен!"// Арион. 1996. N 2. С. 68-78).

[4] Тире на конце этой строчки всеми публикаторами опущено.

затем оставлено свободное место (что вообще для записных книжек Брюсова нехарактерно: обычно текст в них идет очень плотно), далее идет вторая строка:

Никогда не смеюсь, никогда я не плачу.

вписанная поверх зачеркнутого варианта:

- И смех мне незнаком и незнакомы слезы.

и, наконец, далее оставлено пустое место до конца страницы. Такое расположение текста с неопровержимостью свидетельствуют о том, что перед нами — не два моностиха, выборочно переведенные Брюсовым из Бодлера, а перевод всего бодлеровского сонета, оставленный Брюсовым на ранней стадии работы: вначале им был переведен 8-й стих, легко укладывающийся в Я6, затем — 1-й, хорошо легший в Ан4, после чего 8-й стих также переделывается Брюсовым под этот размер, но дальше работа почему-то не пошла, и место для стст. 2-7 и 9-14 осталось пустым[1].

Следующими по хронологии считаются два моностиха от 29 ноября 1894 г. Их самостоятельность также проблематична. Первый из указанных текстов —

Я знаю искусство, страданья забыв

в автографе имеет на конце вовсе не точку, как в публикации А. Тер-Мартиросяна (и у последующих републикаторов), а сокращение "etc." (ОР РГБ, ф. 386, ед. 14.5 /1, л. 45 об), употребляющееся иногда Брюсовым для обозначения неоконченных произведений (ср., напр., там же, л. 13 об), видимо, поэтому в собрание сочинений Брюсова 70-х гг. эта строка не включена.

Есть ряд любопытных особенностей и у автографа второго текста:

- *На пике скалы у небес я засну утомленно.*

С одной стороны, перед ним, вместо заглавия стоит число "XII" римскими цифрами, с другой — после него стоит в скобках слово "Кошмар", и к этому слову сделана

[1] Добавим к этому, что и датировка этих строк именно 27-м ноября условна: собственно под ними даты нет, и датировать их можно с равной степенью вероятности по первой последующей дате и по последней предшествующей, т.е. как 27-м ноября, так и 26-м.

помета "в огл<а>вл<ение>?"[1]. Номера с I по XI, которых естественно было бы ожидать в непосредственной близости от текста под номером XII, в указанной записной книжке отсутствуют. В каком оглавлении рассчитывал Брюсов поместить заглавие "Кошмар" — также совершенно неясно. Наконец, слабо прослеживается связь текста и названия: в том, чтобы заснуть в таком не совсем привычном месте, нет еще ничего особенно кошмарного, если же предположить, что кошмар лирическому герою приснился, то удивляет непрописанность этого мотива. Отсюда, в свете истории с двумя бодлеровсими строчками, возникает гипотеза: перед нами — еще один перевод, не продвинувшийся дальше первого стиха. Этим легко объясняются и номер, и помета: и то, и другое относится к иноязычному подлиннику (гипотетический текст-оригинал значился в некоей книге под номером "XII", а в ее содержании - под заглавием "Кошмар". Брюсов, как правило, никак не отделяет в своих записях оригинальные сочинения от переводов, но, если отделяет, то, в частности как раз указанием на номер текста в книге-источнике (обычно, правда, называя и саму книгу — см., напр., там же, лл.88,89). Разумеется, такое наше предположение остается гадательным до тех пор, пока вышеприведенная строчка не будет сверена с начальными строками "XII-х номеров" во всех книгах, откуда Брюсов мог переводить книги в ноябре 1894 г., - эту задачу мы оставляем грядущим брюсоведам, до тех пор, однако, утверждать самостоятельность и этой брюсовской строки оказывается невозможным.

Пятый брюсовский моностих по традиционному счету (и, похоже, первый настоящий) — тот самый, который знают все:

О закрой свои бледные ноги.

Однако, при изучении автографа этого текста мы обнаруживаем знакомую картину (там же,л.50). Над текстом — номер "XIII", под строкой — свободное место до конца листа. Сам текст содержит правку: первоначальный вариант

[1] Комментаторы Собрания сочинений, интерпретируя "Кошмар" как вариант заглавия, ошибочно относят его к другому моностиху, написанному почти годом позже (Брюсов В. Т.III. С.595)

Обнажи свои бледные ноги.

Затем первое слово зачеркнуто, сверху написано "Протяни". Итоговый вариант, появившийся в печати, в автографе отсутствует. По-видимому, и здесь перед нами - осколок незавершенного перевода. И, вероятно, лишь впоследствии, просматривая свои записные книжки при подготовке третьего выпуска "Русских символистов", Брюсов по-новому взглянул на этот отрывок, принял решение об его отдельной публикации и внес в имеющийся текст правку, изменившую его первоначальный смысл на противоположный[1].

Затем на протяжении более чем полугода какие-либо однострочные фрагменты в брюсовских записных тетрадях отсутствуют. Но в середине августа 1895 г. Брюсов получает тираж "Русских символистов" с опубликованным моностихом, и это, по-видимому, возвращает его к размышлениям об этой форме и желанию экспериментировать с нею: 24 августа в очередной записной книжке "Мои стихи" (ОР РГБ, ф.385, ед.14.5/4, л.24 об) появляются три однострочных текста, впервые, судя по всему, задуманные и воплощенные Брюсовым как моностихи. Они включены в состав цикла, открывающегося 12-строчным стихотворением "Призрак и тень" ("Под звуки безжизненных весел..."), над которыми стоит римская цифра I. Затем над цифрами II и III следуют два моностиха:

И никого и нечего в ответ.

и

Твои глаза простят мои мечты.

Далее начат набросок многострочного текста, не относящегося к циклу, зачеркнут, и дописан текст под номером IV:

Воскреснувшей страсти безумные очи.

[1] В связи с этим традиционное датирование брюсовского моностиха 3-м декабря 1894 г. становится не вполне корректным: эта дата относится к наброску из записной книжки, дата же вышеозначенного решения и итоговой правки — а до этого нет оснований говорить о существовании отдельного текста, нуждающегося в датировке, — остается неизвестной.

На соседнем листе (л.35) следует другое стихотворение, а в самом низу страницы — так, что на развороте он находится рядом с предыдущим, - расположен еще один моностих:

На бледный лик луны упал дрожащий свет...

Этот текст также обозначен номером IV: то ли по ошибке, то ли потому, что Брюсов рассматривал его как вариант для завершения цикла (и тогда два текста под одним и тем же номером не случайно записаны рядом). Все эти тексты — включая открывающее цикл многострочное стихотворение — Брюсовым при жизни не печатались.

Таким образом, можно с полным основанием говорить, с одной стороны, о четырех оригинальных моностихах Брюсова, а с другой —о том, что, судя по всему, исходной точкой обращения Брюсова к этой форме послужила не только античная традиция однострочных стихотворных надписей[1], сколько характерный для любой переломной эпохи чисто оптический сдвиг, позволяющий увидеть целостное и самодостаточное в том, что прежде казалось случайным и не имеющим самостоятельной ценности, - причем объектом, на который Брюсову удалось взглянуть новым взглядом, оказались, по-видимому, фрагменты его собственных стихотворных переводов.

[1] Такое признание сделал однажды сам Брюсов: "У римлян были законченные стихотворения в одну строку... Я просто хотел сделать такую попытку с русским стихом" (Измайлов А. Литературный Олимп. М. 1911. С. 395). Сборник латинских эпиграмм (среди которых целый ряд однострочных) был в домашней библиотеке Брюсова. Находились в поле зрения поэта и греческие однострочные фрагменты, в имевшейся у него книге "Anthologia lyrica graeca" один из таких фрагментов, содержащий характеристику Сапфо, данную Алкеем, несет следы брюсовской работы по его переводу (ОР РГБ, ф.386: Книги: 628, л.117 об). Существенно позже Брюсов переводил однострочные фрагменты раннелатинских авторов (Зарубежная поэзия в переводе Валерия Брюсова. Сост. С. Гиндин. М. 1994. С. 795).

Р. Л. Щербаков

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ПОБЕДЫ И ПОРАЖЕНИЯ

Работа текстолога со стороны кажется простой и легкой. Началось все с "Собрания сочинений" в семи томах Валерия Брюсова, выпущенного в "Художественной литературе". Шла сверка текстов по рукописям. Не буду вспоминать об ошибках нашего маленького коллектива брюсоведов, а покаюсь в собственных. Надеюсь, что будущие литературоведы не повторят их.

1. Не блеском мил мне "Сердолик".

Стихотворение "Сердолик" памятно мне тем, что я не попал на "Брюсовские чтения 1973 года" в Ереване, для которых уже приготовил доклад. Все произошло так. Случилась катастрофа с выпуском третьего тома "Собраний сочинений", в котором есть раздел "Стихотворения, не включавшиеся В. Я. Брюсовым в сборники". В примечаниях к нему я писал: "После смерти поэта вышли две объемистые книги — "Неизданные стихи" (ГИЗ, 1928) и "Неизданные стихотворения" (Гослитиздат, 1935), был предпринят целый ряд публикаций, тем не менее значительная часть поэтического наследия Брюсова все еще остается неопубликованной. <...> В данный раздел включены преимущественно законченные произведения, которые расположены в хронологическом порядке. <...> В таких случаях дата написания определялась по хронологической раскладке неизданных стихотворений, произведенной И. М. Брюсовой".

В этот раздел третьего тома "Собрания сочинений" перекочевали из книги "Неизданные стихотворения" (1935, составитель А. Тер-Мартиросян) два стихотворения, датированные 1906 годом: "Сердолик" и "Ах, не глухих теплиц..." Текст сверили по рукописи. Ничто не предвещало никаких неприятностей.

За два дня до отъезда в Ереван я что-то искал в зале открытого доступа в Ленинской библиотеки, и мне на глаза попалось Венгеровское издание Байрона. Я взял один из томов (Сочинения, т.3, Спб., Брокгауз — Ефрон, 1905, стр. 457) и вдруг с ужасом увидел брюсовский перевод стихотворения "Сердолик", составленный из двух уже прошедших стадию сверки якобы брюсовских стихотворений 1906г. Забыли великого автора — Байрона! Разрезали текст на две независимые части! Ошиблись в дате стихотворения — уже в 1905 году опубликован перевод! У меня буквально потемнело в глазах.

Значит, виноват А. Тер-Мартиросян — составитель книги, редактор Н. С. Ашукин, в хронологической раскладке Иоанны Матвеевны Брюсовой была допущена ошибка... За их спины не спрячешься, выходит, "ляп" отпраздновал сорокалетний юбилей: 1934-1974. Но как его исправить? Я тут же кинулся к Наталье Николаевне Акоповой, заведующей русской редакцией "Художественной литературы". Она тоже пришла в ужас и сказала, что переверстать том уже невозможно. Единственный выход: найти у Брюсова в рукописях неопубликовавшиеся стихотворения, которые займут точно такое же место в томе и не разрушат хронологию. И Акопова уехала в Ереван.

Я бросился в Рукописный отдел Ленинской библиотеки, Какое счастье, что много стихов Брюсова еще не опубликовано! Нашлись такие и за 1906 г. Правда, подгоняя объем, в стихотворении "Я безволен, Я покорен..." пришлось опустить эпиграф и в спешке в стихотворении "Остров" (август 1906 г.) выпало из первого стиха одно слово — "ненайденным", что нарушило размер. Должно быть так:

Пусть он останется ненайденным, безвестным
За далью призрачных неведомых морей...

Так я и не смог приехать на "Брюсовские чтения 1973 года", но серьезный чужой "ляп" исправил, а свой новый, относительно легкий внес. Считайте, что мой "ляп" просуществовал до настоящего времени.

2.Текстологический бартер.

Прекрасная книга "Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова", составленная С. И. Гиндиным, вышла в Москве в 1994 году. Особенно приятно было мне, что перевод "Сердолика" опубликован рядом с байроновским стихотворением "The Cornelian" .

В этой же книге помещено верленовское стихотворение "Donc, ce sera" и брюсовский перевод, датированный 1899 годом:

Так это будет в летний день. В тот час
Горящий полдень, радуясь со мною,
Меж шелка и атласа с кисеею,
Еще прекрасней мне покажет Вас.

И синий небосвод, как ткань в полатах,
Над нами, побледневшими тогда
От счастья, ожиданья и стыда,
Вдруг задрожит в роскошных, длинных складках.

Настанет вечер; всех маня ко сну,
Коснется ветер свадебной вуали,
И звезд приветный взор из темной дали
Поздравит тихо мужа и жену.

Этот перевод Брюсов опубликовал в книге "Поль Верлен. Собрание стихов." Москва. 1911. Мне хочется предложить Сергею Иосифовичу Гиндину для будущего переиздания сборника лучший перевод этого стихотворения, выполненный Брюсовым 14 июля 1901 года:

Так это будет летом. Кисея
Вся заблестит, пронизанная светом,
И мне покажется в наряде этом
Еще милее красота твоя.

В широких складках, полных трепетанья,
Повиснет неба полог голубой,
И побледнеем оба мы с тобой
От чувства счастья и от ожиданья.

Настанет вечер, в чуткой тишине
Коснется ветер до твоей вуали,
И улыбнутся из прозрачной дали
Нам взоры звезд, как мужу и жене.

Возможно, сам Валерий Яковлевич, выпуская в 1911 году "Собрание стихов Поля Верлена", забыл о другом переводе.

В благодарность за эту маленькую услугу я попрошу Сергея Иосифовича не ссылаться при указании первой публикации перевода на третий том "семитомника", где оно напечатано в 1974 году, как оригинальное стихотворение поэта (см. с. 267), на журнал "Москва" 1973, N. 12, с.157, где оно же выдано публикатором Олегом Сайкиным за брюсовское стихотворение.

Подобные ошибки бывают нередки, когда начинающий брюсовед берет в руки папку, на которой давным-давно Иоанна Матвеевна Брюсова написала: "Неизданное". В журнале "Москва" О. Сайкин поместил "ряд неопубликованных стихотворений В. Я. Брюсова", которые печатались не только в старых газетах, но и в сборниках Брюсова.

Случается и иначе: в том же злополучном третьем томе приведена маленькая подборка однострочных стихотворений поэта, аналогичных его знаменитому "О закрой свои бледные ноги". Взяты они все из одной записной книжечки "Мои стихи", писались в одно и то же время: поздняя осень 1894- лето 1895. Среди них и такие: "Я прекрасна, о смертный! Как греза камней!" и "Никогда не смеюсь, никогда я не плачу". Так вот, это не однострочные стихотворения, а строчки из перевода стихотворения Шарля Бодлера "Красота". Можно прочитать перевод в книге "Французские лирики XIX века" (Спб, 1909), а лучше рядом со стихотворением Бодлера "La Beauté" в сборнике "Зарубежная литература в переводах Валерия Брюсова".

В свое оправдание "ляпа" могу сказать лишь то, что все описанные грехи заметил я сам.

3. Замеченные "опечатки".

Основная часть работы по текстологии первого и третьего томам пришлась на моего покойного друга Михаила Васильевича Хвастунова (Васильева) и меня, а второй том единолично готовил Алексей Алексеевич Козловский. Естественно, что раздел третьего тома "Стихотворения, не включавшиеся В. Я. Брюсовым в сборники" был поделен по годам: до 1909 года несобранные и неизданные стихотворения подбирали я и Михаил Васильевич, а дальше хронологически лежала территория Алексея Алексеевича. Когда была готова верстка, то один листок оказался пограничным: на одной странице наш текст, на другой — Козловского.

Поскольку он был штатным сотрудником издательства "Художественная литература", то он, естественно, этот листик присоединил к своей пачке. И я корректуру нашей странички не держал.

Кстати, должен сказать, что почерк Михаила Васильевича был отвратительный, И именно он списывал из брюсовской рукописи стихотворение 1907 года "Жигули", попавшее на злополучную страницу. Машинистка при перепечатке выдала нелепую отсебятину, которая беспрепятственно проникла на 298 страницу третьего тома "Собрания сочинений" Брюсова. В стихотворении "Жигули" удивленный читатель должен был обратить внимание на вторую строфу, где мэтр, славящийся умением ковать стихи, рифмует "сонный и полусонный" и даже "плотов" и "деревень". А в последней строфе еще большая бессмыслица:

Земли, жаждущие плуга,
Грустны с Севера до Юга,
Вся прорезана река,
И струи твои друг друга
Гонят в лучшие века!

Прорезанная река — удивительный образ. На самом деле строчка иная:

Земли, жаждущие плуга,
Грустны с Севера до Юга,
Ты прорезала река.

Нелепый "ляп" сделали три текстолога-брюсоведа.

4. Pro domo mea

Примечание к стихотворению иногда меняет смысл текста. В сборнике "Tertilia Vigilia" в стихотворении "Старый викинг" читаем:

Там, там, за простором воды неисчерпно-обильной,
Где Скрелингов остров, вновь грянут губящие битвы,
Ему же коснеть безопасно над кровлей могильной
Да слушать, как женщины робко лепечут молитвы!

Я пытался найти для примечаний, что это за остров: ни в топонимических словарях, ни в Британской энциклопедии, ни в подобных атласах мира я этого названия не

нашел. Может быть, оно случайное, так, для звучности придумано автором. Но тогда почему в поэме "Царю Северного полюса" вновь появляется тот же остров:

Скрылся в налете тумана Скрелингов остров, земля;
Дрожью святой Океана зыблется дрожь корабля

Значит, всезнающий Брюсов не зря называет этот остров. И вот однажды попалось мне в руки издание "Неведомые земли" Тура Хенинга. Дай, думаю, загляну туда. Вдруг автор снабдил свой труд топономическим указателем. И точно. Оказалось, что Скрелингов остров, точнее, Скрелингерланд — это на языке норманнов одна из местностей Северной Америки. Так вон куда, выходит, плыли викинги! Задолго до Колумба добирались они северным путем к американским берегам. И вся поэма зазвучала для меня после этого маленького открытия совсем иначе.

Бывает, что не только слова, но и одна буква меняет смысл стихотворения. В сборнике "Mea", последнем сборнике поэта, есть стихотворение "Эры". Начинается оно так:

Что Сан-Фриско, Сан-Пьер, Лиссабон, Сиракузы!
Мир потрясен! Пансейм! дым из центра веков!

Что это за слово — пансейм? Задал я этот вопрос одному из старейших брюсоведов И. С. Поступальскому. То ли из желания подшутить надо мной, то ли потому, что в его жилах текла польская кровь, он, усмехаясь, ответил: "Так это панский сейм, который как раз и собирался в январе 1923 года, когда писались "Эры". Я с удивлением спросил:

- Игорь Стефанович! Почему мир был потрясен таким весьма заурядным событием?

Первая мысль была простая: может быть, это опечатка? В последние годы жизни Брюсов уже не столь тщательно работал с корректурой, как в молодости. О тех временах есть забавные воспоминания Б. М. Рунт-Погореловой о том, что он заметил не тем кеглем набранную запятую. До сборника "Mea" стихотворение не публиковалось, а в беловой рукописи было то же слово — пансейм. Тогда я заглянул не

в беловую, а в черновую рукопись. А там совсем другое слово — пансейсм. Мировое землетрясение! Где же были мои глаза? Ведь из самого текста ясно, что это пансейсм: Сан-Франциско, Лиссабон, Сиракузы — это места крупнейших геологических потрясений. Теперь ясна и ритмика стихотворения, рваная, как сейсмограмма, с толчками и обвалами:

Мир потрясен! пансейсм! дым из центра веков!
В прах скайскарперы! Крейсеры вверх! На все вкусы!
Звезды трещин, развалы скал, клинки ледников.

5. Korga писать с заглавной буквы — вот проблема тестолога.

Как-то в один из визитов к Аделине Ефимовне Адалис, последнему увлечению поэта, зашел разговор о стихах, посвященных ей. Аделина Ефимовна заметила: "Почему Вы, молодой человек, все время говорите о стихотворениях? Валерий Яковлевич посвятил мне целый сборник!" Я прекрасно знал, что такого сборника, посвященного Адалис, не существует, но счел неприличным возражать. Уже не все помнила точно поэтесса. Тем более, что ее в этот момент более всего на свете волновала проблема летающих тарелочек и она яростно спорила с Михаилом Васильевичем Хвастуновым, тогдашним заведующим отделом науки "Комсомолки", который проявлял в этом вопросе некоторый скептицизм. Спор постепенно стал яростным, я под столом отдавил ногу Хвастунову, пытаясь вернуть разговор к Брюсову, но безуспешно. Уже прощаясь, • я все-таки позволил себе спросить Аделину Ефимовну: "Валерий Яковлевич хотел посвятить Вам сборник или действительно посвятил?" Адалис гневно посмотрела на меня и рявкнула: "Конечно, посвятил! Такие вещи не забываются!"

По дороге к метро я неистово ругал Хвастунова и жалел, что мы начали встречаться с Адалис поздновато, когда память ей явно изменила и она начала присочинять явную несуразицу. Уже много позже мне вдруг в голову пришла неожиданная мысль: вряд ли при живой жене Валерий Яковлевич решился бы посвятить книгу Адалис.

Жанна Матвеевна не выносила соперницу. Но ведь посвящение можно было и зашифровать. Не стало ли название предпоследнего сборника "Дали" таким зашифрованным посвящением?

Я позвонил Евгении Филипповне Куниной, ученице Брюсова и близкой подруге молодой Адалис, и спросил: "Простите за нахальный вопрос. А как называл Брюсов Аделину Ефимовну в интимной обстановке, в кругу близких друзей?"

- Ну, как? Далью он ее называл!

Значит, ничего не придумала и ничего не позабыла пожилая поэтесса. Надо было мне не стесняться и прямо спросить: "А какой сборник Вам посвятили?" Теперь стало понятно стихотворение "Даль" из сборника "Миг":

Ветки, листья, три сучка,
В глубь окна ползет акация.
Не сорвут нам дверь с крючка,
С Далью всласть могу ласкаться я. (III, с.115)

О своем открытии я рассказал редактору тома Елене Михайловне Малининой и хотел упомянуть о нем в предисловии к сборнику "Дали". Она посчитала это не очень удобным. Единственное, что мне удалось сделать, так это написать слово "Даль" с большой буквы, как имя, и сообщить, что стихотворение обращено к Адалис в сборнике "Миг".

И. Захариева

КОНЦЕПЦИЯ СИМВОЛИЗМА В ТРУДАХ В.БРЮСОВА

Известность Валерия Брюсова в русской литературе первой четверти XX века утверждалась одновременно в нескольких направлениях. Он успешно выступал в различных ипостасях: поэт, прозаик, критик, переводчик, издатель, историк и теоретик литературы. В его рецензиях на появлявшиеся поэтические сборники, в статьях и заметках на общелитературные темы, в обзорах современной литературной жизни, а также в полемических диалогах и очерках о творчестве отдельных писателей замечается повышенный интерес к истории и теории символизма.

Как один из основателей русской литературной школы символистов, он сумел взглянуть на данное эстетическое явление с разных сторон, представил его в эволюционном развитии, размышлял о сущности символизма в историко-литературном и теоретическом аспектах. В центре нашего внимания поздние, обобщающие статьи Брюсова, когда период экстравагантного "символистского" мышления для него оказался далеко позади, – статья 1921 года "Смысл современной поэзии", а также итоговая статья 1922 года "Вчера, сегодня и завтра русской поэзии". Из других критических работ писателя привлекаются отдельные суждения по интересующей нас проблематике.

В европейской литературе XIX века Брюсов различал три основных литературных направления с приблизительной хронологической ориентацией: романтизм /с начала века до тридцатых годов/, реализм /с тридцатых до восьмидесятых годов/ и символизм /с восьмидесятых до начала 1910-х годов/[1]. Французский символизм, заявивший о своем существовании на десятилетие раньше, чем русский, признавался образцом на российской почве. Сам Брюсов, как известно, в сборниках "Русские символисты" /1894-1895/ выступал популяризатором поэзии Ш.Бодлера,

[1] Брюсов В. Сочинения. В 2-х т. Т.2. М. 1987. С.429-436.

П.Верлена, Ст.Малларме. Критик подчеркивал, что необходимо различать два неоднозначных понятия символизма: символизм как "литературная школа" и символизм как "метод творчества". В понимании Брюсова, символистский метод творчества так же древен, как и реалистический. Любое искусство стремится сохранить верность правде жизни и в своей изобразительной системе пользуется символами. Черты символиской поэзии он находил у Эсхила, у Данте, у Гете.

Не соглашался критик с теми авторами, которые воспринимали символизм как мировоззрение/ Вяч. Иванов, А. Блок/. В статье "О "речи рабской", в защиту поэзии" /1910/ он отказывался видеть в поэзии "теургическую" поэзию: "Неужели после того, как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии!"[1].

Внимание Брюсова - аналитика литературного процесса в России акцентировалось на понятии символизма как "литературной школы", или "литературного направления", обусловившего расцвет отечественной поэзии рубежа веков.

В развитии всемирного искусства поэт-критик усматривал осуществление принципа эволюции художественных форм, вызванных к жизни эстетическими потребностями времени, т.к. искусство нуждается в постоянном обновлении и достижении равновесия "формосодержания".

На подступах к XIX веку, в интерпретации Брюсова, взлет творческой индивидуальности был подготовлен критической философией Канта, бросившей вызов рационализму XVIII века. Романтики начали преобразовывать поэтику классицизма, "искать нового стиля, новых ритмов, новых средств воздействия на читателей..."[2]. Реалистическая школа основывалась на философии позитивизма. "Круг объек-

[1] Брюсов В. Среди стихов. 1894-1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М. 1990. С.323. В статье Брюсова "О "речи рабской", в защиту поэзии" (1910) содержались возражения по поводу статей Вяч. Иванова "Заветы символизма" и А. Блока "О современном состоянии русского символизма".

[2] Брюсов В. Сочинения.В 2-х т. Т.2. С.431.

тов, входивших в искусство был значительно расширен...". Критикуя риторику и формальные ухищрения позднего романтизма, реалисты детально выписывали и широко воспроизводили образ действительности: "...в стиле все стремились отрешиться от внешних эффектов, в стихах — от всякого блеска формы..."[1].

В восьмидесятых годах, вместе с нарастанием натуралистической описательности в школе реализма, в условиях кризиса позитивистской философии, происходит зарождение символизма как европейского литературного направления, призванного развить философичность искусства и художественным путем интегрировать его во всемирную общность. Брюсов заметил в этот период актуализацию философских идей Канта и возросшую популяризацию идей Фридриха Ницше.

В брюсовской критике обосновывается мысль о том, что символизм, как литературное направление, был призван привести в равновесие интеллектуальную насыщенность искусства с системой высокоразвитых эстетических форм.

При своем возникновении символизм, по свидетельству Брюсова, отталкивался от реализма, сознавая преемственность с этой могучей литературной школой. Символисты признавали, что именно реализм радикально активизировал творческую индивидуальность и расширил связи личности с окружающей средой. "Только реализм вернул искусству весь мир, во всех его проявлениях, великих и малых, прекрасных и безобразных"[2].

В школе символистов вырабатывалась поэтика, аккумулирующая завоевания всех предшествующих литературных школ. В частности, был принят на вооружение "индивидуалистический лиризм" романтиков, учитывалась многогранность образов классического реализма. В целом же реалистическое творчество получало символистское истолкование.

[1] Брюсов В. Сочинения. В 2-х т. Т.2. С.432.

[2] Брюсов. В. Среди стихов, С.129. Статья Брюсова "Священная жертва" (1905) воспринималась как один из манифестов литературной школы символистов.

Критик распознавал связующие нити между литературными направлениями. Он писал о зыбкости границы между реалистическим и романтическим подходом автора к объекту изображения: "Фикция, вымысел художника становится действительностью, входя в сознание читателей, зрителей, слушателей". Наглядный пример — образ Дон Кихота /"Дон Кихот реален не менее, чем Наполеон"/[1]. Так поэт-критик воссоединял в сознании читателей романтизм, реализм и символизм.

Как было указано, при формировании символистского метода творчества современные писатели обратились ко всему многовековому арсеналу художественной литературы. Они перелагали "...классические мифы, вообще легенды и сказания разных народов, построенные по принципу символа, а также...темы истории, дающие простор для символизации". Они воскрешали "старинные "формы", начиная с сонета или терцин до французских баллад, итальянских канцон, ронделей и т.под."[2]. Безгранично расширился общекультурный контекст творчества символистов. При обращении к литературе прошлого их интерес был связан с тем, что могло быть использовано для сопоставлений с современностью.

Главное завоевание своих политических сподвижников Брюсов видел в разработке "идеи символа", знака, намека, который посредством внешнего образа связывал временное с вечным в искусстве. "Идея символа...сделалась постоянным достоянием литературы, и никто из поэтов не может более не считаться с ним и не пользоваться /сознательно/ им".[3] На символистской образности построена новая по духу и формам лирика К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Блока, А. Белого, проанализированная Брюсовым в статьях, посвященных разбору их творчества.

На материале поэзии упомянутых символистов критик развивал мысли о перевоплощениях лирического "я", важные для понимания сущности лиризма. Он писал: "Лирика — почти то же, что и драма, и как несправедливо приписы-

[1] Брюсов В. Сочинения. В 2-х т. Т.2. С.356.

[2] Там же. С.432, 435.

[3] Там же. С.433.

вают Шекспиру чувства Макбета, так ошибочно заключать о симпатиях и воззрениях Бальмонта на основании какого-то стихотворения..." ("Замечания, мысли о искусстве, о литературе...", 1913). Драматизация лирики была характерна и для самого Брюсова, поэта с ослабленным лиризмом.

Угасание символизма, как литературного направления, критик относил к первому десятилетию XX века и давал объективный анализ признаков вырождения школы. При этом он оговаривался, что выдающиеся поэты-символисты, определившие лицо направления, до конца дней своих оставались образцовыми творцами с собственной судьбой, а отмирание школы символизма ускорили эпигоны, превратившие символистские приемы в схематизированные шаблоны.

В своих статьях Брюсов показывал, как "символизм творчества вырождался в грубый аллегоризм, теряя характерные черты реального образа".[1] Нарочитый аллегоризм, которого избегали истинные символисты, приводил к рассудочности и дидактике. Совершалось отступление от принципа правдивости в искусстве. А принцип правдивости, или подлинности, Брюсов видел преломленным в формах символизма поры его расцвета. Критик подчеркивал: "После реалистического периода литературы вряд ли возможно иное изображение действительности, кроме строго соответствующего внешней правде".[2]

"Мифотворчество" символистов /термин, введенный Вяч. Ивановым/ в период упадка потеряло свободу переосмысления старых идей в новых произведениях искусства. Появились черты самоцельной описательности и систематического анахронизма. Форма отделилась от ранее пульсирующего современного содержания и превратилась в набор технических средств /"Символизм возвел в канон выработанную им технику"/.[3] Как следствие в поэзии варьировались однообразные ритмы и рифмы, развивавшие принцип музыкальности, господствовала стилистика, канонизирующая иносказательность, шаблонизировались приемы воссоздания двоемирия и пр.

[1] Там же. С.434.
[2] Там же.
[3] Там же. С.435.

Самым тяжким грехом позднего символизма критик считал "небрежное отношение к слову". С этого пункта когда-то, в начале 90-х годов прошлого века, русские символисты развернули свои обвинения против реалистов: "...работать над развитием словаря и синтаксиса — было первоначально одной из главнейших задач школы".[1]

С годами, по наблюдениям Брюсова, поэтический язык символистов оскудел, оторвался от народной языковой стихии. Добавим, что до конца первого десятилетия XX века нарастает интерес к фольклору у поэтов, близких к модернистским кругам /у К.Бальмонта, С.Городецкого, С.Есенина, М.Цветаевой и др./. Тенденции использования фольклорных образов в литературе этого периода нуждаются в специальном изучении. Они доказывают правоту брюсовских воззрений на поэзию как пространство постоянного обновления национального языка. В связи с вышесказанным, критик вполне сознавал историческую необходимость появления в России новой литературной школы — футуризма.

В статьях Брюсова мотивировалась борьба русских футуристов против творческих принципов символистов. Адепты "нового искусства" противопоставляли закостеневшей символистской поэтике свободу не регламентированного "словотворчества". В качестве реакции на "идейность" символизма явилась "бессмыслица", "заумь" футуристической поэзии. Отметим, что в трудах критика языковые и формальные задачи искусства связаны с пониманием нерасчленимости в нем формы и содержания. Процитируем из "Диалога о футуризме" /1914/: "...сочетание слов в поэзии, т.е. то, что обычно называют "формой", на самом деле есть ее душа..."[2]. Содержание рождается в процессе творчества автора, в момент отливки формы в его сознании. Восприятие произведения искусства в его слитной двусоставности предопределяет осторожность брюсовских сужде-

[1] Там же.
[2] Брюсов В. Среди стихов. С. 429. ("Здравого смысла тартарары. Диалог о футуризме", 1914).

ний о формалистских тенденциях в футуризме. В "словотворчестве" поэтов — "заумников" он выявлял специфику выражения общественного сознания начала века: "Молодым поэтам наших дней инстинктивно хочется воплотить в своих стихах то новое, что внесли в психику человечества последние десятилетия..." /"Новые течения в русской поэзии", 1913/.[1]

Наряду с отстаиванием мысли о том, что искусство должно быть тесно связано с современностью, с сегодняшним днем, Брюсов не находил противоречия между понятиями "временного" и "вечного" в искусстве: "Конечно, события дня — современность, но вопросы Любви, Смерти, Цели Жизни, Добра и Зла тоже современность наших дней, как для времен Орфея" /"Современные соображения", 1905/.[2]

При подчеркнутом внимании к футуристам, поэт-критик не принял всерьез их современников — акмеистов, считая акмеизм всего лишь филиалом символистской школы. По мнению Брюсова, у теоретиков этого объединения — Н.Гумилева и С.Городецкого — не получилось убедительного обоснования новаторской сущности акмеизма. Он говорил об этом при возникновении акмеизма и позже повторил то же самое в статье "Вчера, сегодня и завтра русской поэзии": "...двух основателей этого течения, Н.Гумилева и С.Городецкого, было бы правильнее прямо причислить к символистам, ибо оба ограничились лишь тем, что выкинули новое знамя, не изменив принципам символизма в творчестве". На наш взгляд, в данном случае Брюсов не заметил или в полемическом запале не пожелал заметить новизны эстетических принципов акмеизма.[3]

В "Диалоге о футуризме" /1914/ автор заставил полемизировать несколько персонажей. В числе спорящих были выведены "символист" и "футурист". Скрывшись за маской

[1] Там же. С. 323.
[2] Там же. С. 159
[3] Брюсов В. Среди стихов. С. 588 ("Вчера, сегодня и завтра русской поэзии", 1922). Проблема новизны творческих принципов акмеизма разработана нами в статье. Захарьева Ирина. Поэтическая система Анны Ахматовой. - "Opera slavica", Brno, 1996, N1. С.24-30.

"историка", писатель предрекал: "Футуризм доведет до крайности культ формы. Но истинно великое сознание он даст тогда, когда с этим культом соединит тот самый символизм, который теперь так надменно хоронит".[1]

В поздней заметке "Неореализм" /1922/ Брюсов показал приверженность как футуризма, так и символизма к воссозданию реальной правды, т.е. рассуждал об универсальности реалистического метода творчества. Согласно его утверждениям, "реализм — исходная точка искусства, как бы не разветвлялись далее его пути".[2] Не раз напоминал писатель, что искусство "как Антей, получает силы, лишь коснувшись земли". В "Диалоге о реализме" /1906/ он убеждал читателей в том, что поэты - символисты не беглецы из реального мира: отличие их состоит в том, что они — "всегда мыслители, истолкователи жизни".[3]

Критик-мыслитель в начале двадцатых годов предугадывал грядущее возрождение "идеи символа" и плодотворных завоеваний символистской поэтики, к примеру, виртуозно разработанной системы соответствий, способствующей обогащению лирического психологизма. По его предвидению, русская поэзия будущего приобретет синтетическую парадигму форм /см. "Синтетика поэзии", 1924/.

[1] Брюсов В. Среди стихов. С.429.
[2] Там же, С. 612 ("Неоромантизм". 1922).
[3] Там же. С.186 ("Карл 5. Диалог о реализме в искусстве". 1906).

А. В. Геворкян

"СЕМЬ ЦВЕТОВ РАДУГИ". ТЕКСТ И КОНТЕКСТ.

Сборник "Семь цветов радуги" относится к числу малоисследованных в творчестве В. Я.Брюсова. В отличие от других, более ранних его книг, он еще не становился предметом целостного изучения.

В общих чертах "Семь цветов радуги" анализировались в основном в обзорных исследованиях, посвященных творчеству поэта. Так, например, Д. Благой отмечал: "Однако следующие два сборника Брюсова "Зеркало теней" /1912 г./ и "Семь цветов радуги" /1916 г./ оказались помимо воли их автора, почти полным повторением "пройденных", старых путей".[1] Таковой книга была признана еще при выходе в свет многими рецензентами: М. Слоним писал, что "Семь цветов радуги" в целом уступают по силе и выразительности прежним собраниям стихов Брюсова"[2]. Мнение о книге, как, в определенной степени, творческой неудаче автора, следует считать доминирующим, устоявшимся в литературоведении.

Наиболее полный, обстоятельный анализ "Семи цветов радуги" дан в монографиях Д. Максимова "Поэзия Валерия Брюсова" /М., 1940/ и Н. Бурлакова "Валерий Брюсов. Очерк творчества. /М., 1975/. Говоря об этих исследованиях, необходимо отметить, что в них оба автора, характеризуя темы и мотивы сборника, ограничиваются в своих работах лишь констатацией довольно важных особенностей, определяющих поэтику "Семи цветов радуги", и не переводят свои наблюдения в плоскость более конкретного анализа.

Одной из таких особенностей, диктующих текстовые и внетекстовые значения "Семи цветов радуги", является цикловый принцип построения книги. Выделяя его как основной формообразующий, композиционно организующий принцип сборника, исследователи тем не менее не обращают внимания на роль и значение данного принципа в образовании текстовых и контекстуальных значений в нем. Между тем, необходимо заметить, что являясь одним из типологически определяющих формальных черт русского символизма, принцип этот играет довольно важную роль и в поэзии Брюсова. Как теоретически, так и художественно он начал оформляться еще в период написания "Шедевров". Затем, став устойчивым, композиционно организующим элементом всех последующих сборников, он как доминирующий формальный признак переносится не только на отдельную книгу в целом, но и на все собрание сочинений. Оно уже рассматривается как единое целое со своими частями-томами. Брюсов отмечал: "Иная вещь, слабая сама по себе, не удавшаяся автору, или представляющая простое подражание другому, - на своем месте, в Собрании сочинений, получает смысл и значение. Недоговоренное на одной странице доказывается на другой, новая мысль объясняет прежнюю, случайно данный образ бросает свет на созданный раньше, и т.д.[1] Исходя из этих теоретических посылок при анализе брюсовских поэтических сборников, их необходимо мыслить как единый целостный текст, где каждое отдельное стихотворение кроме собственно его текстуального значения обладает также развитой системой контекстуальных. Пример такого организованного текста и являет собой анализируемый сборник "Семь цветов радуги". В нем последовательно можно выявить следующую иерархию смыслов. Взаимообусловленная цепочка значений здесь схематически будет выглядеть так: стихотворение — эпиграф цикла — название цикла — название макроцикла — эпиграф сборника — предисловие — название сборника. Каждый из указанных элементов раскрывает содержание и контекст соседних. Между взаимосвязанными элементами этой системы, каждый из которых следует мыслить как отдельный текст, возникает контекстуальное поле, придающее дополнительные значения конкретному тексту.

[1] Благой Д. Три века...Из истории русской поэзии 18, 19 и 20 вв. М. 1933. С.357.

[2] Цитата дается по: Брюсов В. Собр. сочинений. В 7 томах. Т.2. М. 1973. С.417.

[1] Брюсов В. Собр. сочинений. Т.1. М. 1913. С.7.

Определенная взаимосвязь складывается прежде всего между стихотворениями внутри самого цикла. Именно этот существенный, смыслообразующий момент текстуального анализа упускает в своей работе Д. Максимов. Так, характеризуя тему любви в сборнике /стихотворения макроцикла "Красный"/, он писал: "И все эти темы он (Брюсов) развертывает как имеющие *самодовлеющий*/ разрядка наша, А. Г./ смысл".[1] Между тем, образование указанного единого, целостного контекстуального пространства внутри цикла можно проиллюстрировать, в частности, на примере анализа стихотворений цикла "Я сам". Можно заметить, что каждое из них несет в себе то или иное временное значение. Мироощущение настоящего передается в стихотворениях "О чем мечтать", "Лето 1912 года", связь с прошлым — "Должен был...", обращенность в будущее раскрывается в стихотворении "Юношам" /на это указывает, в частности, грамматическая форма самого заглавия/. В стихотворении "Ожерелье" сквозь призму настоящего выявляется общее, философское осмысление времени в цикле, в частности, мотив космической предначертанности ухода. Ожерелье /=кольцо/ скрыто содержит в себе также идею бесконечного, мотив возврата /смерть — рождение, отсюда, очевидно, и закономерно возникающая в конце цикла тема памятника; ср., контекст вечности в "Ожерелье" со следующими строками из стихотворения "Памятник": "Я есмь и вечно должен быть". Совокупность временных значений этих стихотворений, их контекстуальное единство позволяет, таким образом, выявить одну из основных тем данного моноцикла — тему осмысления лирическим героем своего "я" в потоке времени. Выявленная связь между ними получает свое окончательное художественное оформление в последнем произведении — "Памятник". Понятие это семантически включает в себя все три указанных момента времени. Так, строки "Венчай мое чело, иных столетий Слава, /Вводя меня в всемирный храм" можно соотнести с именами деятелей прошлого из стихотворения "Должен был..." /Герострат, Пушкин, Тютчев и др./. Вместе с тем памятник есть и переход в иное состояние, инобытие /ср. с

[1] Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. М. 1940. С.255.

уже указанным мотивом смерть-рождение стихотворения "Ожерелье"/.

Триединство циклов придает дополнительные смысловые оттенки и раскрывает контекстуальное содержание всего макроцикла. Так три цикла "Оранжевого" выявляют разные уровни достижения своего "я" лирическим героем: "я" как субъект, как отдельная самоосознающая личность /цикл "Я сам"/, "я" как часть целого, единица рода человеческого /цикл "Сын земли" /ср. стихотворение "Я сын земли, дитя планеты малой..."/ и "я" как слияние этих двух равных сторон на третьем уровне /цикл "Перед тобою я" с характерным эпиграфом, передающим эту двойственность: "Но что мной зримая вселенная //И что перед тобою я..."/.

В другом макроцикле, "Синем", наоборот, наблюдается последовательное сужение объема значений, вынесенных в заглавия циклов понятий /"В жизни человеческой" — "На шумных улицах" —"Детский блеск очей"/. Здесь, в стихотворении первого цикла, "Синема моего окна", определяется программа всего макроцикла, его центральное понятие — синема — новая примета "в жизни человеческой" /в этом плане правомерна напрашиваемая параллель между заглавием макроцикла и этим понятием, основанная на аллитерации слов "синий" — "синема"/. С появлением кино меняется не только мировидение, мироощущение, но и само чувство времени. Скорость смены кадров убыстряет его, сжимая до мгновенья, мимолетности /ср. эпиграфы двух циклов: "В жизни человеческой, в важные мгновенья..." и "О, эти встречи мимолетные...", а также сочетания "проходящий миг", "виденья дня" из вышеупомянутого стихотворения/. Жизнь как синема есть преображение действительного, реального и создание нового мира. Именно эта мысль определяет основную тему стихотворения "Электрические светы", также являющимися приметой XX века и тесно связанными с синема. Произведение это открывает второй цикл "Синего" — "На шумных улицах". Происходит своеобразное сужение объема понятий: "волшебный фонарь" (синема=жизнь, ср. "И с нами каждый на экране, /И на экране кто, - мы с ним!"). "концентрируется" в уличном фонаре. Электрический свет меняет облик городских улиц и как кино создает некий новый иномир /ср. синема —

иллюзион — иллюзия — основная тема этого стихотворения/

И женщин с ртом, как рана, алым,
И юношей с тоской в зрачках,
Мы озаряем небывалым
Венцом, что обольщает в снах.

Этому большому миру франтов и дамских шляпок, уличных женщин и самоубийц /стих. "Портрет", "На церковной крыше", "Вечером", "У канала" и др./ противостоит незамутненный детский мир, в который еще не проник "бесцветно-острый" электрический свет, безраздельно царящий, господствующий, властвующий в вечернем городе. В третьем цикле, "Детский блеск очей", это понятие выявляется уже в своем отрицательном значении. В связи с проанализированными темами уместно привести ряд высказываний А. Ф. Лосева об электрическом свете, передающих его мироощущение этого явления. В работе "Диалектика мифа" он, в частности, писал: "Можно разве указать на мифологию электрического света, так как поэты, испокон веков воспевавшие цвета и цветные предметы в природе, покамест еще недостаточно глубоко отнеслись к этому механически изготовленному свету...Свет электрический есть мертвый, механический свет. Он не гипнотизирует, а только огрубляет чувства...Электрический свет - не интимен...Нельзя любить при электрическом свете, при нем можно высматривать жертву...". Схожее понимание электрического света выявляется, в частности, в стихотворении "Вербная суббота", указанного цикла

И бредут под блестками
Злыми, электрическими,
С свечками и ветками
Тени идиллические.

Таким образом, в данном макроцикле в целом последовательно можно выявить следующее сужающееся отношение ключевых понятий его: мир /=свет/ кино — мир /=свет/ большого города — детский блеск очей. Такое же сужение значений можно выявить на оси времени и в трех частях макроцикла "Фиолетовый": "В душевной глубине" — "В минуту жизни" — "На памятном листке".

Таким образом, любое изъятие отдельного стихотворения может изменить не только содержание и контекст данного цикла, но также всего макроцикла в целом.

Ярким примером нарушения такой связи между стихотворениями может служить цикл "Там, на Западе" /макроцикл "Желтый"/. Основную тематику "Желтого" можно определить следующим образом. Первая его часть, "Стоим мы, слепы перед судьбой...", в основном осмысливает философию войны, ее судьбоносность, предначертанность свыше /отсюда и эпиграф цикла, выявляющий его значение — "Стоим мы, слепы перед судьбой..."/. Лейтмотив второго — славянское единство и духовное родство этих народов. Третий цикл "Там, на Западе" — своеобразно конкретизирует и дополняет темы этих двух циклов.

В первом издании сборника "Семь цветов радуги. Стихи 1912-1915 года" /М., 1916 г./ этот цикл состоял из следующих стихотворений: "Западный фронт" /"От Альп неподвижных до Па-Де-Кале"/ - "Фламандцам" /"Народ Верхарна! Не напрасно вещий..."/ - "Тевтону" /"Ты преисполнил чашу меры..."/ - "Туркам" /"Довольно! Больше мы не спорим..."/ - Отрывок /"Там, где Геллеспонта воды..."/ - "На бомбардировку Дарданелл" /"Неужели вы близки, к исполненью вы близки..."/.

В более позднем издании брюсовских произведений, а именно во втором собрании сочинений, последние три были исключены из состава цикла (см. В. Я. Брюсов. Собр. соч. В 7-и томах. Т.2. с.155-157, следует отметить, что до выхода в свет этого издания в сборниках поэта публиковались лишь отдельные стихотворения "Желтого", сам же макроцикл нигде полностью не публиковался). Такое произвольное, немотивированное усечение состава цикла, как было уже отмечено, существенно меняет не только его содержание, но и содержание всего макроцикла в целом. Так внутри самого цикла первое стихотворение - "Западный фронт" — повторяет одну из основных тем "Желтого": война — это разделение людей на два враждебных лагеря.

Народ передает народу
Проклятый лозунг: "Мы - враги!
/"Круги на воде", цикл "Стоим мы слепы..."/

и

От Альп неподвижных до Па-де-Кале
Как будто дорога бежит по земле;
Прошла, разделила две вражеских рати
И стала дорогой вражды и проклятий.
/"Западный фронт", цикл "Там, на Западе"/

Далее поэт обращается к европейским союзникам /стихотворение "Фламандцам"/, после чего следует новая для всего макроцикла тема - обличение варварства противников. Отношение к ним выявляется, прежде всего, в стихотворениях "Тевтону" и "Туркам". Такая двойственность определяется действительным положением России, сражавшейся в этой войне на два фронта. Таким образом, историческое противостояние ее получает в данном цикле свое наиболее полное и конкретное, емкое художественное воплощение. Одновременно эти стихотворения тематически завершают весь макроцикл, полностью исчерпывая тему войны в сборнике. Вновь отметим, что произвольное изъятие даже одного из указанных стихотворений нарушает не только текстуальную целостность отдельного цикла, но и всего макроцикла в целом как с точки зрения замысла поэта /война во всех ее проявлениях, изображение ее со всех сторон/, так и с точки зрения исторических реалий.

Более высокий уровень соединения текста и контекста в "Семи цветах радуги" являет собой название его макроциклов: "Оранжевый", "Зеленый", "Красный" и т.д. Именно совокупность текстуальных значений трех циклов, а также внетекстовые связи между ними на этом уровне раскрывают семантику каждого цвета в сборнике. Здесь реалистическое содержание конкретных стихотворений уже приобретает символическую направленность, заданность. Эту двойственность поэзии Брюсова периода "Семи цветов радуги" отмечает Д. Максимов, который пишет: "Как бы Брюсов не изменил свою художественную ориентацию, - полностью преодолеть символистские традиции, оставаясь верным "принципу свободного искусства", он не мог".[1]

Символика цвета в "Семи цветах радуги" почти не исследована в литературоведении. На его значение в сборнике меньше всего обращалось внимание. И. Поступальский даже писал: "Цветовое деление "Семи цветов радуги" искусственно. Три основные тенденции установили мы в книге: 1/брюсовский "акмеизм", 2/научные стихи, 3/отклики на войну 1914 г.".[1] Межу тем, исследуя тему цвета в поэзии Брюсова можно заметить, что цветовая символизация мира в красках, являясь одной из основных типологических черт русского символизма, не случайны в его творчестве.

Известно, что в своей лирике и эстетических работах символисты, несмотря на предельную субъективность, значительно расширили общекультурную семантику существующих до них цветовых определений /сине-лиловые миры Блока, вышедшие за рамки простого определения и сложившиеся в многоуровневое понятие, обозначающее цельную философскую тему-образ, или знаменитое стихотворение А. Рембо "Гласные", а также стихи и творческие работы А. Белого, в частности, его статья "Символизм как миропонимание"/. У Брюсова такую цветовую модель мира можно выявить еще в "Tertia vigilia", в стихотворении "Ребенком я, не зная страху". В этом произведении в черном космосе последовательно разворачивается белая, серебряная и красная нити судьбы. Далее эту тему можно выявить также в поэме "Краски" и в стихотворениях "Фонарики", "Париж", в которых уже формулируется видение мира как радуги, главной темы "Семи цветов радуги"

И начинал мираж вращаться вкруг, сменяя
Все краски радуги, все отблески огней
И краски были мир.[2]

Сборник "Семь цветов радуги" являет собой своеобразный итог всех этих художественных исканий. Здесь уже во всей своей полноте складывается завершенная брюсовская модель восприятия действительности. Содержательная сторона каждого цвета, его семантика и текстуальное наполнение определяется с одной стороны, субъектив-

[1] Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. М.1940. С.238.

[1] Поступальский И. Поэзия Валерия Брюсова в ее идеях и связях со временем. //Брюсов В. Избранные стихи. М.-Л. 1933. С.67.

[2] Более подробный анализ вышеприведенных стихотворений и темы в целом сделан нами в статье: "К вопросу о цвете в поэтике В.Я.Брюсова" //Вестник Ереванского ун-та. Общественные науки. 1993. N1 /81/.

ным художественным мировосприятием самого поэта, а с другой - традициями русского символизма в целом.

Анализируя поэзию Брюсова, можно заметить, что красный в тех или иных своих оттенках и значениях в основном соотносится с темой любви в ее разных проявлениях, являясь ее знаком /признаком/. Это видно уже в ранних стихах поэта /"С кометы", "Пурпур бледнеющих губ", "Продажная"/. Более ярко такое осмысление красного раскрывается в стихотворениях циклов "Любимцы веков" и "Еще сказка" /сб. "Tertia vigilia"/. Здесь этот цвет скрыто содержится в понятиях, составляющих семантическое поле значений любви (ср. огонь/пламя, костер, пожар/, свеча, кровь, страсть). Следует отметить также, что ряд стихотворений первого цикла по своему содержанию соотносится с темой красной нити судьбы из указанного программного стихотворения "Ребенком, я, не зная страху", что собственно и позволяет проводить данные параллели.

В "Семи цветах радуги" тема эта получает свое конкретное обозначение и завершение. В первой части макроцикла "Красный", "Под улыбкой солнца", любовь раскрывается как камерное, теплое чувство; во второй — как всесжигающая страсть, что выявляется уже в заглавии цикла /"В буйной слепоте" /и его эпиграфе

Как в буйной слепоте страстей,
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!

Как эпиграф, так и цикл можно соотнести с содержанием ряда стихотворений из указанных выше циклов ("Цирцея", "Ламия", "Дон-Жуан", "Клеопатра", "Женщина", "Любовь", "Я мотылек ночной. Послушно..." и др.).

Основной темой третьего цикла /"Там, у входа"/ является тема любви-возрождения после губительной страсти и завершающем весь макроцикл стихотворением "Умершим мир!".

В отличие от "Оранжевого" или "Красного" семантика и содержание макроцикла "Желтый" обусловлены восприятием этого цвета в поэтике русского символизма. Здесь он в основном обозначает умирание, зло, разрушение, стихию темных, воинственных сил. Это выявляется уже в поэзии И. Анненского ("Как мертвы желтые утра!", "Эта

лунная ночь невозможного сна /Так уныла, желта и больна", "В желтый сумрак мертвого апреля", "Солнце за гарью тумана /Желто, как вставший больной"). А. Белый, создавший в статье "Символизм как миропонимание" собственную цветовую модель действительности, писал: "Первое сияние, разверзающее мрак, окрашено желто-бурым зловещим налетом пыли".[1] Это мироощущение нашло свое художественное отражение в его поэзии, в частности, в сборнике "Пепел" ("Жестокие, желтые .очи /Безумных твоих кабаков", "Коротал я время сном, /В душных клубах желтой пыли", "Они кричали в желтый прах, /Они рыдали на закате", "С милой гостьей: желтой костью /Щелкнет гостья: гостья — смерть" и т.д.). В своих воспоминаниях об Ал. Блоке Е. Книпович писала: "Желтый он ощущал мучительно, но не глубоко. Желтый цвет для него не играл важной роли в мирах искусства, он был как бы фоном, но здесь он проявлялся в периоды обмеления души, "пьянства и бреда, общественности" /слова Аленсандра Александровича/, клубился желтым туманом, растекался ржавым болотом или в "напряжении бреда" /слова Александра Александровича/ горел мрачным закатом".[2]

В поэзии же Брюсова этот цвет выполняет функции эпитета и не наполнен определенным контекстуальным содержанием ("свет непонятный и желтый", "желтоватый, безжизненный месяц", "желтизну колосьев злачных", "желтый воск", "желтый камень хризолит", "желтым золотом песчинок", "желтыми лисичками"). Таким образом, символизация темы войны в сборнике /указанный выше макроцикл "Желтый"/ можно соотнести непосредственно с ощущением этого цвета русскими символистами. В данном контексте он у Брюсова получает также дополнительное значение мирового зла, теряя в некоторой степени конкретную привязанность к реальным историческим событиям.

Необходимо еще раз отметить, что цветовая символизация сторон действительности у поэта носит не искусст-

[1] Белый А. Символизм как миропонимание. //Арабески. М. 1911. С.226.

[2] Книпович Е. Об Александре Блоке. Воспоминания. Дневники. Комментарии. М. 1987. С.85.

венный характер, как отмечал И. Поступальский, а обусловлен в своей основе как мировосприятием Брюсова, так и традициями русского символизма в целом. С брюсовским ощущением этих цветов связана и другая особенность сборника, отмеченная, но не комментируемая Н. Бурлаковым. Он пишет: "Книга построена по строгому плану. Вначале идут циклы стихов, символизирующие семь цветов радуги. Каждому названию цвета соответствует название цикла стихотворений, порядок расположения цветов в спектре нарушен".[1] Брюсовский спектр открывает "Оранжевый", цвет наименее связанный с определенной общекультурной традицией. Как уже было отмечено выше, он символизирует внутренний мир лирического героя, чье мировосприятие сторон действительности раскрывается далее в сборнике. Вот собственно почему цвет этот стоит первым в книге. Второй макроцикл, "Зеленый", традиционно символизирует в "Семи цветах радуги" природу. Далее последовательно следуют "Красный", "Желтый", тесное связанные с брюсовским мировидением этих цветов и поэтикой русского символизма. Общая тематика - человек и время - связывает последние три макроцикла "Синий", "Голубой", "Фиолетовый". Поэт сообразно своему восприятию меняет не только расположение отдельных цветов в спектре, но и переосмысливает саму общефилософскую концепцию свето-теневого познания действительности, Так, если, например, у А. Рембо в стихотворении "Гласные" или у А. Белого в указанной статье совершается восхождение от тьмы ко свету, то Брюсов, при декларируемой в предисловии равноценности всех цветов, тем не менее выстраивает свой спектр от светлого /"Оранжевый"/ к темному /"Фиолетовый"/. В определенной степени такой переход обусловлен некоторой "итоговостью", рубежностью сборника. Не случайно первый цикл "Я сам", открывающий сборник, начинается с обращения к юношам /стих. "Юношам"/ и заканчивается стихотворениями - посвящениями умершим и посланиями нынешним и будущим поэтам /цикл "На памятном листке", "Фиолетовый"/.

[1] Бурлаков. Н. Валерий Брюсов. Очерк творчества. М. 1975. С.152.

Итоговость эта отмечается и рецензентами сборника. Характеризуя "Семь цветов радуги" Брюсова и "Ясень" К. Бальмонта, Д. Выгодский отмечал: "Оба исчерпывают свой материал до конца, замыкают круг своего творчества. И один и другой дают Summa Summarum, после которой никаких подсчетов больше не надо. И не только не дерзко, не самоуверенно, но как-то особенно правдиво, с торжественной откровенностью звучат слова Брюсова:

"Довольно думано. Довольно свершено".[1]

Сборник "Семь цветов радуги", совмещающий в себе две линии творчества поэта: угасающий символизм и нарождающийся реализм, занимает важное место в творчестве Брюсова. Здесь впервые получает свое целостное художественное воплощение цветовое мировосприятие поэта, философское осмысление его. В этом своем качестве оно дополняет общую концепцию цветового познания русских символистов, привнося новое, оригинальное его поэтическое восприятие. Семантика цвета тесно связана с текстуальным и контекстуальным уровнями сборника, с содержанием и составом циклов, а также сама книга как целостный, единый текст требует своего дальнейшего, еще более глубокого исследования.

[1] Выгодский Д. Поэзия и поэтика (Из итогов 1916 г.). //Летопись. 1917. N.1. С.249.

С. П. Ильев

БЛАЖЕННЫЙ АВГУСТИН И ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ.
/"Исповедь" и "Огненный ангел"/

Как известно, Валерий Брюсов, будучи студентом историко-филологического факультета Московского университета, слушал лекции профессора В. И. Герье /1837-1919/, посещал его семинары и профессионализировался как историк под его непосредственным научным руководством. Его очерки "Борьба за единство веры в IV веке", первоначально публиковавшиеся на страницах журнала "Вестник Европы" в течение 1901-1907 гг., впоследствии составили монографию о Блаженном Августине /354-430/, епископе Иппонийском.[1] Первые три очерка /"Вестник Европы". 1901. N.1-3/ Брюсов упомянул в своем годовом обзоре книжных новинок для английского журнала The Athenaeum: "Проф. В. Герье начал цикл очень интересных очерков под названием "Борьба за единство веры в IV веке", в которых говорится о ереси донатистов. Очерки основаны на самостоятельном изучении эпохи и особенно на глубоком знании сочинений Св. Августина, а также новых исторических исследований. Благодаря выдающемуся дару изложения, научные выводы и сообщения профессора доступны пониманию широкой публики".[2]

Выход исследования В. И. Герье отдельной книгой Брюсов почему-то оставил без внимания /по крайней мере в печати/, хотя именно в это время он писал свой "Алтарь Победы", герои которого были современниками манихея Августина, в те годы /382-383/ еще не покинувшего Карфаген ради Рима и Медиолана /Милана/, где с 384 г. он слушал проповеди Св. Амвросия, одного из эпизодических действующих лиц романа, и где принял крещение в 387 г., после чего возвратился в родную Африку.

Современный исследователь считает его "последним в ряду больших мыслителей античности и первым крупным

[1] Герье В. И. Блаженный Августин. М. 1910. С. 682.
[2] Брюсовские чтения 1980 года. Ереван. 1983. С.294.

идеологом средневековья"[1]. По определению В. И. Герье, "Августин стал одним из главных строителей *средневекового мировоззрения*" (с.11).

Обратимся к некоторым особенностям поэтики "Исповеди"[2] Августина, поскольку в ней можно видеть исходную модель всех последующих "исповедей" мировой литературы. В ней автор рассказал историю своих духовных исканий до 33-летнего возраста, когда он наконец принял крещение в Медиолане. Его рассказ обращен не к читателю, а к Богу:"...я буду говорить пред милосердием твоим, а не перед человеком посмеивающимся" (Августин,6), и начинается цитатой, восхваляющей безмерное величие Творца: "Великий еси, Господи, и хвален зело, велия крепость твоя и разума твоего несть числа!" /Псал.144, 3, 145, 6/. За ней следует рассуждение о человеке как атомарной частичке, греховной и смертной. После первых пяти глав славословий и уничижений Августин в последующие вкрапливает отдельные замечания о своих младенческих годах. Эта повесть об отпадении от Бога, о грехах и спасении через покаяние. Исповедь и покаяние перед Богом предполагало и публичное покаяние перед людьми, народом...

Проповедь аскетизма как принципа новой жизни была вкладом Августина в духовную культуру Западной Европы, куда лишь начинало проникать восточное отшельничество. Аскеза открывала перспективу личного подвижничества как восхождения по лестнице духовного совершенства к Богу. В то время как монашеская братия отражала осаду бесов, укрывшись за стенами монастыря, отшельник выходил к ним на единоборство /см. рассказ об Антонии Египетском и о монастыре под Медиоланом. — Августин, 214/.

В "Исповеди" Августин представил свою жизнь до крещения как "первый христианский эпос, повествование о земном странствии и заблуждении грешной души и о ее спасении". Причиной этих блужданий и заблуждений было

[1] Бычков В. В. Эстетика Аврелия Августина. М. 1984. С.3.
[2] Творения Блаженного Августина, епископа Иппонийского. Кн.7, ч.1. Исповедь. Изд. 2-е. Киев. 1901. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

отпадение от Бога и раздвоение, выражавшиеся в борении двух начал, расщепляющих нашу волю, которую Августин считал болезненным состоянием: "...это болезнь души и всего существа нашего, состоящая в том, что мы по своей поврежденности и греховности как бы раздвояемся, прилежа одною стороною к добру, а другою стороною ко злу. /.../ в этой-то видимой борьбе между добром и злом и состоит воля наша". /Августин, 222-223/.

В свое время Гастон Буассье /"Падение язычества", 1888/ и В. И. Герье пытались ответить на вопрос, почему Августин, порвав с язычеством, сохранил в своих трудах, так сказать, методологию языческой /платонической/ философии. Ответ В. И. Герье представляется достаточно широким и убедительным, поскольку он учитывает и характер эпохи, и структуру личности: "Это была эпоха одновременной веры в религию и философию, веры во взаимодействие откровения и разума, стремления идти к нравственному совершенству обоими путями, философским и христианским, погружением мысли в идею абсолютного и вознесением сердца в молитве к Богу. Таким образом, в течение нескольких лет Августин одновременно совмещал в себе два культурных типа, созданных идеализмом, /.../ - тип языческого мудреца, который пренебрегает низшими благами, ища "блаженной жизни" в созерцании интеллектуальных благ, - и христианина, ищущего смерти в жизни, чтобы удостоиться вечного блаженства во Христе".[1]

Двойственности переломной эпохи соответствовала и двойственность личности - черта, общая всякой переломной эпохе, будь то Возрождение или Русский Реннесанс начала XX в.

В поведении Августина и Рупрехта суть эпизоды, поступки и жесты, которые можно считать типологически сходными, поскольку они не выходят за пределы одной модели поведения, представленной в притче о блудном сыне, художественная продуктивность которой не иссякла на протяжении двух тысячелетий. Здесь уместно отметить тот факт, что вся автобиографическая канва "Исповеди" строится на пунктирном цитировании главы 15 Евангелия

[1] Герье В. И. Блаженный Августин... С. 77-78.

от Луки /см. стр.25, 44, 59, 94, 204, 303/. Поступки Августина — язычника оцениваются через призму христианской морали как безусловно греховные, его характер и вся его история до обращения в христианство полностью укладываются в рамки притчи о блудном сыне с той, однако, поправкой, что, в отличие от притчи, в "Исповеди" отец Августина замещается Отцом небесным...

К притче о блудном сыне неоднократно обращался Брюсов: как поэт, - в стихотворении "Блудный сын" /1902-1903/, причем, характерно, с эпиграфом не из Нового завета, а из "Воспоминаний в Царском Селе" Пушкина; как прозаик, - в своих романах. Так, в "Юпитере поверженном" Юный Норбан начинает главу V своей горестной исповеди словами: "Единственное сравнение, которое может дать понятие о том состоянии, в каком я находился, подъезжая к родной земле, к нашему родному поместью, это — образ того блудного сына, о котором повествует нам святое Писание. Как оный расточитель, я говорил себе, что недостоин войти в круг семьи, не смею увидеть чистые глаза сестры, скорбные — матери и суровые — отца, но что, может быть, и мне в этом обширном доме, где живет так много рабов, найдется угол, чтобы в нем мог я провести жалкие остатки своей жизни".[1]

В "Огненном ангеле" Рупрехт, можно сказать, - типичный блудный сын, которым после восьми лет скитаний и странствий овладела мысль вновь посетить немецкие земли "не без суетного намерения похвалиться своими успехами перед отцом, который не мог не считать меня бездельником, его обокравшим".[2] Рупрехт, тайно покинув родительский дом, прихватил с собой при этом 25 рейнских гульденов, но не "расточил" их, а приумножил, и в начале романа он возвращается богатым человеком, о чем самодовольно сообщает читателю: "я, благодаря неуклонному труду, и не без поддержки счастия, собрал достаточные сбережения". /Т. IV, 23/.

[1] Брюсов В. Собр. сочинений. В VII т. Т.V. Юпитер поверженный. М. 1974. С.425.

[2] Брюсов В. Собр. сочинений. Т.IV. М. 1974. С.23. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

Августин, повествуя о случаях мелких краж в юные годы, истолковал свою страсть к воровству как самоцель — наклонность к греху в результате отпадения от Добра: "Я пускался на воровство таких вещей, каких у меня и гораздо лучших было слишком много. Я воровал не для того, чтобы пользоваться кражей, а находил удовольствие в самом воровстве и грехе". /Августин, 35-36/. В отличие от Рупрехта, который видит оправдание своего поступка в приумножении тех отцовских денег, которые он украл, Августин осуждает свое постыдное прошлое безоговорочно и не находит должных слов для раскаяния и в этом моменте усматривает начало уклонения своего от пути Добра. "Что же я, окаянный, полюбил в тебе, о постыдное воровство мое, о гнусный поступок мой, совершенный мною ночью на шестнадцатом году моей жизни?" /Августин, 38/. Любопытно, что Рупрехт совершил кражу также в ночное время, как ночной тать. Оба они — язычник раннего Средневековья и христианин эпохи Реформации — нарушили одну из первых заповедей /"не укради"/, но неофит и впоследствии "отец церкви", обращая взор на свое прошлое, оценивает воровство как грехопадение; бывший же студент Кельнского университета, а ныне ландскнехт равнодушен и к конфессиональным проблемам, и к вопросам христианской морали. С инквизитором братом Фомой он отстаивает католичество, в армии протестантов он участвует в штурме Рима и разгроме папского престола, не испытывая угрызений совести и специально не задерживая на этих эпизодах свое внимание.

Обозревая прошедшую свою жизнь /возраст Августина в "Исповеди" и возраст Рупрехта в романе от 30 до 33 лет/, Рупрехт мог бы сказать о себе то же, что написал Августин: "Чего я не испытал? Я испытал и любовь, и взаимность, и прелесть наслаждения, и радостное скрепление гибельной связи, а вслед за тем и подозрение, и страх, и гнев, и ссору, и жгучие розги ревности..." /Августин, 45/. Но и нарушение в прошлом заповеди "не прелюбодействуй" они толкуют каждый по-своему. Для Августина преступление заповедей "не укради" и "не прелюбодействуй" — начало грехопадения и перепутий, уводящих далеко от "дома отеческого" — в буквальном и аллегорическом смыслах: "Уклонился я от путей Твоих и пошел по распутьям, Боже мой; отошел от Тебя в страну далече, подобно евангельскому юноше блудному; и блуждал там вдали от Тебя в юности моей; и, оставив дом отеческий, я скитался в стране отчуждения и лишения. /Лук. 15, 2-32/". /Августин,44/.

Известно, что Августин уехал в Рим тайком от матери, которая хотела или вернуть его, или поехать с ним в столицу. Его разгульный образ жизни в Карфагене /Кн.3, главы 1, 2/ по контрасту с сонным существованием в родном Тагасте /"И отчизна стала для меня в тягость, и дом отеческий — дивным несчастием". — Августин, 75/ могут составить параллель к тому, что сообщает Рупрехт о своих студенческих годах в Кельне: "После строгости отчего, дома мне очень по вкусу пришлись и удалое пьянство и часы с покладистыми подругами, и картежная игра, захватывающая дух сменами случайностей". /Т. IV, 17/. По возвращении в родной Лозгейм Рупрехт поселился дома "в жалком положении тунеядца" и жизнь в обществе родных была бы для него совсем нестерпимой, если бы в тихом Лозгейме не дружба его с мечтательным Фридрихом, "юношей болезненным и странным", книгочеем, пристрастившим к чтению и Рупрехта. Точно так же в Тагасте Августин поддерживал дружбу с неким юношей: "его дружба была для меня очень дорога по причине нашей взаимной горячности и сходству в образе мыслей". /Августин, 73/.

Если дружба Августина с юношей имела для последнего самые дурные последствия /"И этого-то юношу, еще не утвердившегося совершенно в вере, я отвратил от истинной веры к суеверным и погибельным басням..." — Августин, 73/, то дружба Рупрехта с Фридрихом была благодетельна для первого, поскольку, по его признанию, "тихие дни, проведенные за книгами с милым Фридрихом", воспитали его мысль./Т. IV, 23/. Одинакова судьба этих юношей: они рано ушли из жизни, но успели содействовать духовному развитию своих товарищей. В их духовности были заложены те начала, которые реализовались, в каждом по-своему, в Августине и Рупрехте.

Мучительная страсть к женщине также сближает героев "Исповеди" и "Огненного ангела", но Августин борется с нею и в конце концов выходит победителем, Рупрехт

же охвачен ею настолько , что на время забывает даже о цели возвращения на родину. Августина вынудили отправить свою сожительницу назад в Африку, он взял в дом другую женщину, однако рана, нанесенная ему разлукой с прежней сожительницей, не заживала, и некоторое время он чувствовал себя бессильным в борьбе с этой страстью. Рупрехт, изведав " жестокие душевные потрясения в любви к одной индейской женщине" /Т. IV, 22-23/, вскоре был поглощен страстью к Ренате. По словам Августина, дурная воля порождает страсть, а потворство страсти образует привычку, согласно его теории двух воль. Впоследствии он осудил и этот "сладкий сон" "бремени мира". Свою "исповедь" Рупрехт заканчивает двусмысленной клятвой: с одной стороны, он клянется перед своей совестью, что в будущем не отдаст свою бессмертную душу, вложенную в него создателем, "во власть одного из его созданий, какой бы соблазнительной формы оно ни было облечено", с другой же, - не скрывает, что если жизнь его бы вернулась на полтора года назад и вновь на Дюссельдорфской дороге ждала его встреча с Ренатой, он, возможно, вновь совершил бы "все те же безумства и вновь перед троном дьявола отрекся бы от вечного спасения", поскольку в душе его все еще жива "непобедимая любовь к ней" /Т. IV, 302/.

В этих словах Рупрехта тот культ любви-страсти, который славил Брюсов, автор стихотворения "Любовь" /1900/ и статьи "Страсть" /1904/. Вслед за Брюсовым Рупрехт мог бы повторить стихи из "Любви": "Любовь находит черной тучей. Молись, познав ея приход! Не отдавай души упорству, Не уклоняйся, но покорствуй!"[1]. В "исповеди" Рупрехта нет ни расскаяния, ни славословия богу, и в этом смысле его "правдивая повесть" - исповедь человека эпохи Реформации и Возрождения. Поступки Рупрехта как блудного сына своего времени нередко зависят от состояния его кошелька. Так, после исчезновения Ренаты он, собираясь в путь, пересчитал оставшиеся деньги, несмотря на сумму сто с лишним рейнских гульденов, он твердо решил, что не поедет в родной Лозгейм, к родителям: "... мне ... казалось нестерпимым явиться перед ними каким-то неудачником, без денег, без надежд, чтоб отец был вправе сказать мне в лицо: "Был ты бездельником, таким и остался". /Т. IV, 200/. Рупрехт выступает как *субъект* истории, и спасение — только в его воле и власти. Он расстается с читателем нераскаявшимся грешником и блудным сыном так и не посмев встать перед отцом и матерью на колени, поцеловать их сморщенные руки, просить их прощения и благословения.. Самолюбие, гордость и мучительный стыд взяли верх над прочими его чувствами /даже сыновними/ и побуждениями: "Я не хотел входить в город, потому что не хотел явиться перед родителями, как блудный сын в Евангелии, нищим и несчастным..." /Т. IV, 195/.

[1] Брюсов В. Собр. сочинений. В VII т. Т. I. М. 1973. С. 180.

Таким образом, будучи блудным сыном по существу, Рупрехт это отрицает, уклоняясь от повторения финальной сцены евангельской притчи. Он не признает себя побежденным порядком вещей и патриархальной моралью, и скитания его продолжаются до того дна, пока не затеривается его след в верховьях реки Святого Духа. Ведь он ищет любви и знания, а не веры, в отличие от Августина, который в конечном счете веру поставил выше знания, и не продал душу дьяволу, даже будучи язычником. Рупрехт же сам о себе написал: "я — грешник, продавший душу дьяволу" /Т. IV, 295/, и при условии новой встречи с Ренатой он "вновь перед троном дьявола отрекся бы от вечного спасения". /Т. IV, 302/. Как и Брюсов, Рупрехт познает мир в его онтологической сущности чувственно - через переживания любви-страсти: "Любовь с мировым началом Роднится дух бессильный твой!" (Т. IV, 179).

И Августин, и Рупрехт в поисках истины впадают в грубые языческие заблуждения: первый сделался ревностным манихеем, второй увлекся оккультными науками. "Жажда истины, - писал впоследствии Августин, - не познанной в источнике ея, заставила меня обратиться к философам /манихеям/, и я обратился к этим людям, тщеславившимся сумасбродством, людям слишком плотским и многоглаголивым, в устах коих были растянуты дьявольские сети..." /Августин, 52/. В результате Августин разорвал родственные узы и оставил родину, что вызывает сравнение с поведением блудного сына: "Долго в стране далекой блуждал я, в отчуждении от Тебя, живя распутно, и питался

рожцами от свиней, которых пас. /Лук. 15, 15, 16/." /Августин, 54/. Заблуждениям его ума и духа сопутствовала и страсть к "жене безумной и предерзкой", упоминаемой в притчах Соломона. "Она-то и уловила меня, блуждавшего вне дома своего и предавшегося плотским похотям, в которых я погрязал, будучи опутан сетями ея". /Августин, 55/. "Пылкая и безрассудная страсть" осуждается потому, что она уводила от истины /Бога/, завлекая в сети дьявола.

Взгляд Августина на страсть Рупрехт переосмыслил по-своему: да, страсть, - возможно, дьявольское искушение и наваждение, но она побуждает к познанию запредельного мира, и уже несущественно, бог или дьявол открывает человеку истину. Рупрехт как бы реализует известную стихотворную декларацию Брюсова: "Непоколебимой истине Не верю я давно, И все моря, все пристани Люблю, Люблю равно. Хочу, чтоб всюду плавала Свободная ладья, И Господа и Дьявола Хочу прославить я".(Т.I, 354-355).

Через 9 лет Августин охладел к фантастическому мистицизму манихеян. Разрыв ускорила его встреча с манихейским епископом Фавстом, которого Августин называет "могучим ловцом дьявольским". О нем носилась молва как о весьма сведущем во всех благородных науках ученом. Карфагенские манихеи, не умея рассеять сомнения Августина, указывали ему на Фавста как не такого мудреца, который способен легко и удовлетворительно ответить на самые сложные вопросы философии и теологии. "И вот он явился, наконец, и не первый раз показался мне человеком приятным и ласковым, с даром слова увлекательным..." /Августин, 105/.

Такое же впечатление произвел не Рупрехта Фауст, сопровождаемый Мефистофелесом. Но восхищение героев умом эрудицией и красноречием Фавста и Фауста не подавили в них сомнения. Фавст оказался несостоятельным в главном — в разрешении вопросов, которые занимали Августина. "Таким образом, тот самый Фавст, который многих безвыходно увлекал в сети своих заблуждении, облегчил мне выход из этих сетей, в которые попался было и я..." /Августи, 109/. Точно так же и Рупрехт за время недолгого знакомства успел составить себе "суждение самое лестное" о докторе Фаусте, считая его человеком "весьма просвещенным". /Т. IV, 223/. Однако двусмысленное поведение и двусмысленные речи Фауста и особенно комментарии к ним Мефистофелеса дали повод Рупрехту назвать его "сомнительным чародеем" /Агриппа остается в глазах Рупрехта "великим чародеем"/.

А. М. Панченко отметил такую черту средневекового сознания, как двойничество — следствие отщепенства,- отпадение человека от рода и корпорации[1], что так характерно для Августина и особенно для Рупрехта. О раздвоении сознания Августина было сказано выше. Рупрехт также неоднократно упоминает об этой особенности своего сознания, например, после шабаша он рассуждал, раскладывая аргументы надвое: "Доводы шли ко мне с двух сторон, как воины двух враждебных партий, и мне нелегко было склонить весы моего разумения на одну сторону, потому что на обе чаши их я мог бы класть все новые и новые соображения". /Т. IV, 86/. И впоследствии в обществе Фауста, Мефистофелеса и графа фон Веллена он, по его признанию, чувствовал сабя "не приставшим ни к тому, ни к другому берегу, как бы в поле между двумя враждебными лагерями..." /Т. IV, 224/. Поэтому-то он легко продал свою душу дьяволу и не исключает, что у каждого человека может быть свой бес-искуситель: у Агриппы фон Неттесгейма — в виде собаки с кличкой Монсеньор, у Фауста — в виде монаха Мюллена-Мефистофелеса, у Ренаты — в виде огненного ангела /демона Мадиэля/, воплощением которого она считает графа Генриха фон Оттергейма; да и сам Рупрехт приобрел покровителя в образе мастера Леонарда в ночь шабаша.

Все эти герои — блудные детища своего времени, но в эпоху Реформации и Северного Возрождения притча о блудном сыне трансформировалась как легенда о докторе Фаусте,-человеке, заключившим пакт с самим дьяволом ради сверхчеловеческого знания. В сущности литературная редакция фаустианского мифа как синтеза притчи о блудном сыне и рассказа о манихейском мудреце Фавсте была предложена в "Исповеди" Августина. История духовных ис-

[1] Панченко А. М. Русская культера в канун Петровских реформ. Л. 1984. С.154.

каний героя как блудного сына эпохи и встреча его с Фавстом наметила тот вариант позднейшей легенды о докторе Фаусте, который в "Исповеди" не получил самостоятельного развития. От манихейского мистицизма и античного неоплатонизма язычник Августин перешел к христианству. Блудные же сыны Возрождения /Фауст, Агриппа, Рупрехт и др./ отказались от веры /христианства/ в пользу знания /языческого мистицизма, оккультизма/.

В романе "Огненный ангел" Брюсова занимала задача — показать процесс создания мифа о Фаусте как народной /творимой коллективно/ легенды с участием исторических /Фауст, Агриппа, Лютер, Парацельс, Тритгемий и др./ и безвестных лиц вроде ландскнехта Рупрехта, так и не осознавшего себя одним из рядовых Фаустов эпохи. Всем им присущи сомнения в достоверности познания /трактат Агриппы того же названия/, тогда как уверовавшего Августина и его духовных наследников эпохи Возрождения истина — одна и воплощает ее Бог. Но этот теологический догмат уже подтачивается мефистофелеским скепсисом фаустианского сознания Реформации. "Особенно же я люблю,- издевательски комментирует Мефистофелес речь Фауста,- когда вы приводите в доказательство тексты Святого писания: это лучший способ доказать что угодно. Ведь только глупость одностороння, а истину можно повернуть любой гранью!" /Т. IV, 232/.

В свое время Н. А. Бердяев в "Предсмертных мыслях Фауста" /1922/ по поводу выхода книги "Закат Европы" Освальда Шпенглера отметил, что "фаустовская душа постепенно была изъедена мефистофелефским началом", что и определило судьбу европейской культуры как материальное усторение земли и материальное господство над миром.[1] Эта тенденция лишь намечена в художественной трактовке Фауста в "Огненном ангеле" в виде народной молвы, переданной графом фон Велленом, будто бы Фауст и Мефистофелес — "просто шарлатаны", которые, "выдав себя за чародеев и показывая фокусы", взамен отбирают деньги, "позволяющие им жить безбедно". /Т. IV, 223/.

[1] Материалы к изучению культуры конца 19-начала 20 вв. Ч.1. Сост. Лена Силард. Будапешт. 1989. С.200.

Для Брюсова, современника Шпенглера и Бердяева, перерождение первоначального фаустианского идеала было очевидным, но его Рупрехт как сын своего времени и автор "правдивой повести" не мог заглянуть на четыре века в будущее. В новое время на параболической основе /притче о блудном сыне Евангелия от Луки/ Брюсов вновь поставил вопрос о судьбе европейской культуры с неотъемлемыми ее составляющими — верой и знанием — в свете гносеологической проблематики мифа о Фаусте, и закономерно, что он вспомнил автора "Исповеди" Августина, заложившего фундамент средневековой идеологии, поставившего в центр европейского сознания диалектику веры и знания.

С. А. Хангулян

ОПЫТЫ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА В ОБЛАСТИ АНТИЧНОЙ МЕТРИКИ И РИТМИКИ

Интерес Валерия Брюсова к античной метрике и ритмике достаточно ярко проявился со времен первых поэтических опытов. Так, первую попытку придать русскому стиху "античное" звучание можно, можно, пожалуй, отнести к 1887 году, когда в тетрадку "Мои стихи" четырнадцатилетний Брюсов записывает стихотворение "Песнь троянцев":

О Гектор, о Троя,
Погибли и вы!
Убили героя,
Олимпа сына.
Разрушили Трою
Не силой враги,
А хитростью злою
Победу взяли.[1]

Здесь юный поэт использует ритм, наиболее созвучный, по его мнению, "мусикийности" древнегреческого стиха. Этот эффект достигается неожиданной "перебивкой" амфибрахия (строки 1-3, 5-7) ямбом (строки 4 и 8). Известно еще несколько юношеских стихотворных этюдов Брюсова, в которых весьма удачно имитируется ритм античной поэтической речи (заметим, что это, в сущности, первые эксперименты поэта по созданию логаэдического стиха)[2].

В начале девяностых годов, во время учебы в Поливановской гимназии (с поощрения и одобрения Аппельрота, преподавателя классических языков), в тетрадях Брюсова появляются переводы фрагментов "Энеиды" (сначала пятистопным хореем — отрывки из III книги, а затем терцинами), "Одиссеи" (один отрывок рифмованным амфибрахием, другой — начало XII песни — гекзаметром) и "Илиады" (гекзаметром)[1]. В тетрадях так называемой первой серии (1890-1892) есть любопытные наброски переводов из Катулла и Овидия. Так, например, выглядит незавершенный перевод катулловского стихотворения, известного в традиции под названием "К Лесбии, о поцелуях" (Catullus, 5):

Из Катулла

"Vivamus, mea Lesbia, atque amemus..."
Перед нами жизнь и любовь!
Позабудем слова мудрецов.
Мы знаем другое ученье.
Солнце восходит, восходит луна,
Нам же с тобою ночь лишь одна
И вечно одно наслажденье.
Тысячу раз поцелуй, дорогая,
Сто раз потом.....
.....
.....

17 ноября 1892[2]

Вольность этого перевода несколько напоминает перевод С. Е. Раича ("Лесбия! Время летит!"), а наличие рифмы свидетельствует о том, что девятнадцатилетний Брюсов опирался на существующую традицию перевода этого стихотворения Катулла в русской поэзии: зарифмован и перевод Раича и куда более совершенный перевод А. А. Фета ("Жить и любить давай, о Лесбия, со мной!"). И все-таки брюсовский перевод примечателен тем, что в нем делается попытка, пусть несколько наивная, имитации ритма оригинала, написанного фалекиевым одиннадцатисложником, или гендекасиллабом, блестящие образцы которого будут даны

[1] В томе 27-28 Литературного наследства (М. 1937) это стихотворение напечатано дважды с разночтением: на стр. 202 строка 4-я читается: "Олимпа сыны" (амфибрахий), а на стр. 478 — "Олимпа сына" (ямб), что позволяет читателю сомневаться в намерении четырнадцатилетнего поэта провести эксперимент с перебивкой ритма. Сравнение разночтений с рукописным оригиналом показало, что текст воспроизводится по брюсовской рукописи (ОР ГБЛ. Ф.386, 14.1) с соблюдением строфического рисунка нарушенного в указанном издании.

[2] Лит. наследство. Т.27-28. М. 1937. С.209. 492.

[1] Там же. С.229, 235, 480.

[2] ОР ГБЛ, ф.386, 14.3 (в рукописи отточия, воспроизведенные нами).

зрелым Брюсовым[1]. В основе перевода Раича лежит дактилический ритм, ямбический - в основе перевода Фета. Брюсов же построчно чередует основные стихотворные размеры русской силлабо-тоники (вторая строка — анапест, третья — амфибрахий, четвертая — дактиль, шестая — амфибрахий, седьмая — дактиль), а в двух строках имитирует логаэдический стих (первая строка — анапест/ямб/анапест, пятая — дактиль/хорей/дактиль).

Любопытен, на наш взгляд, и метрический эксперимент, продемонстрированный Брюсовым в следующих трех строфах, написанных им набело в тетрадь "Мои стихи":
Из трагедии "Каракалла":

Много толпится людей
Здесь перед троном твоим.
Волны священных курений,
Слава на лирах певцов.

Только поверишь ли им,
Жалким льстецам и рабам?
Явно — покорны и верны,
Втайне — готовят кинжал.

Правда, они не поймут
Гордых стремлений твоих.
Ты — повелитель вселенной,
Ты — среди всех одинок.[2]

2 ноября 1892

Каждая строфа здесь представляет собой "опрокинутый" элегический дистих: первые две строчки складываются в пентаметр, а две последние — в гекзаметроподобную

[1] Ср. подражание "В духе Катулла" ("Обманули твои, ах! поцелуи...", 1913), подражание Луксорию "Как корабль, что готов менять оснастку..." (1913?) из "Снов человечества" и перевод стихотворения Катулла "Плачьте Венеры все и все Эроты..."

[2] ОР ГБЛ, ф.386, 14.3 (не публиковалось).

строку, вся необычность которой заключается в иктовой клаузуле[1].

Формалистические искания поэтов начала века, вызвавшие "широчайшее обновление и перестройку поэтических средств", по словам М. Л. Гаспарова, напоминают "эпоху романтизма, а отчасти даже эпоху реформы Тредиаковского-Ломоносова"[2]. Сам Брюсов, отмечая тот факт, что "Россия до последних лет почти не участвовала в общеевропейском труде над совершенствованием стихотворной формы", утверждал: "...эволюция поэзии состоит в непрестанном искании новых форм, новых средств изобразительности, позволяющих глубже и адекватнее выразить чувство или мысль"[3]. Так, поиски "форм и средств" новой поэтики заставляли Брюсова-модерниста, как в свое время классицистов и романтиков, парадоксальным образом обращаться и к опыту античности, то есть к "хорошо забытому старому". Беспрецендентной демонстрацией возможностей русского стиха явилась книга Брюсова "Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, и по строфике и формам"[4], в которую поэт включил стихотворения 1912-1918 годов, частью опубликованные в предыдущих сборниках (преимущественно в книге стихов "Семь цветов радуги" и в "Снах человечества"). Значительное место в книге занимают те стихотворения, в которых поставлена цель русскими поэтическими средствами воспроизвести античную метрику и ритмику. Между тем, сам Брюсов подчеркивает не-

[1] Ср. две последние строчки из строф с гекзаметрической Гнедича "Оба спустились, как львы бесстрашные в сумраке ночи...", которую Брюсов приводит в качестве примера одного из вариантов русского гекзаметра в книге "Наука о стихе" ("Краткий курс науки о стихе. Часть первая. Частная метрика и ритмика русского языка." М. 1919. С.103).

[2] Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М. 1984. С.206.

[3] Брюсов В. Собр. сочинений. В VII т. Т. 6. М. 1975. С.293-294 (в дальнейшем все ссылки в тексте будут даны по этому изданию с указанием в скобках тома римскими цифрами и страницы арабскими).

[4] Брюсов В. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М. 1918.

возможность адекватной передачи квантитативной, основанной на музыкальных ритмических интонациях природы античного стиха средствами квалитативной системы русского стихосложения, основанного на речевой, акцентной ритмической интонации[1]. Имитация же античных метров возможна, возможно стилизованное воспроизведение ритмов "божественной эллинской речи" в таких разработанных и популярных метрах, как дактиле-хореический гекзаметр и его строфическая разновидность — пентаметр, освященных русской поэтической традицией (как переводческой, так и оригинальной). Сборник "Семь цветов радуги" (1916) содержит ряд стихотворений, в которых Брюсов воспроизводит звучание античного стиха, обращаясь прежде всего к "гекзаметра священным напевам". Причем, поэт сознательно не идет по уже проторенному пути, а экспериментирует с гекзаметрической строкой, пытается модернизировать ее[2]. Очевидно, это позволило П. А. Рудневу, проделавшему объемную работу по изучению метрических структур брюсовского стиха, констатировать: "В отличие от Блока, в репертуаре Брюсова нет гекзаметра..."[3]. Тем не менее каждая строка стихотворения "Гимн Афродите" (1912) может быть приведена в качестве примера контрольного ряда русского гекзаметра с демонстрацией то мужской, то женской "большой" цезуры:

Гимны слагать не устану бессмертной и светлой богине.
Ты, Афродита-Любовь, как царила, так царствуешь ныне.
Алыми белый алтарь твой венчаем мы снова цветами,
Радостный лик твой парит с безмятежной улыбкой над
нами.

[1] Брюсов В. Основы стиховедения. Курс В. У. З. Части первая и вторая. Общее введение. Метрика и ритмика. М. 1924. С.105, а также: Брюсов В. Русский стих и античные размеры.// Вопросы языкознания, 1968. N.6. С.128.

[2] По свидетельству С. В. Шервинского, Брюсов, обладавший утонченным чувством меры, крайне опасался банальности при воспризведении античных форм (Шервинский С. В. Ранние встречи с Валерием Брюсовым. //Брюсовские чтения 1963 года. Ереван. 1964. С.503).

[3] Руднев П. А. Метрический репертуар В. Брюсова. //Брюсовские чтения 1971 года. Ереван. 1973. С.340.

(II, 103)

Желая придать "Гимну" характер "месмерического заклинания", Брюсов использует однообразный ритм чистого дактиля, лишенного хореических "ипостас". Разумеется, нетрадиционным для гекзаметра в целом является и наличие рифмы.

Гекзаметром написано и стихотворение "После скитаний" (1915), включенное в "Опыты" как пример "разложения дактилического гекзаметра"[1].

После скитаний,
далеких и трудных,
вдали заблистали,
В нежном тумане,
лугов изумрудных
знакомые дали!
(II, 126)

Каждая строфа являет собой чистый дактилический гекзаметр с демонстрацией двух женских цензур в строке, отмеченных "лестничной" архитектоникой и "неклаузульной", цезурной рифмой. "Каждые три стиха, - комментирует свой эксперимент Брюсов,- образуют полный гекзаметр, рифмы усиливают цезурное деление не третьестишья"[2].

Любопытно звучание "античного" по содержанию стихотворения "Гимн богам" (1913):

Я верую в мощного Зевса, держащего выси вселенной;
Державную Геру, чьей волей обеты семейные святы;
Властителя вод Посейдона, мятущего глуби трезубцем;
Владыку подземного царства, судью неподкупного Гада...
(II, 102)

Стихотворение написано шестистопным амфибрахием с цезурой на третьей стопе, четко делящей строку на два стиха; иллюзию "античного" звучания подчеркивает отсут-

[1] Следует отметить, что приоритет новатора в области "разложения гекзаметра" по праву принадлежит В.А. Жуковскому, заслуги которого в становлении русского гекзаметра трудно переоценить (Бонди С. О Пушкине. М. 1978. С. 333-335).

[2] Брюсов В. Опыты... С.180.

ствие рифмы. Амфибрахий, несомненно, связан со структурой гекзаметрической строки, поскольку его ритмический рисунок отличается от дактилического гекзаметра лишь наличием однодольной анакрузы. Отбрасывание анакрузы (без морфологической деструкции это возможно только в первой строке) даст контрольный ряд русского гекзаметра.

Гекзаметром, правда зарифмованным (аа бб ...), но с весьма разнообразным чередованием хореических "ипостас" (из четырнадцати строк лишь три имеют пару с идентичным ритмическим рисунком) написаны три строфы "Вступления к поэме "Атлантида" — "Муза в измятом венке, богиня, забытая миром..." (1897) (III, 247). Кроме того, в роман "Алтарь Победы" Брюсов включил стихотворение "Семь священных планет..." (V, 244), написанное классическим гекзаметром и являющееся переложением фрагмента апулеевского перевода "псевдоаристотелева трактата" (V, 614)[1].

Элегический дистих, строфическая разновидность гекзаметра (первая строка — гекзаметр, вторая — пентаметр, "сложный метр условной последовательности, образуемый двумя колами, разделенными постоянной б<ольшой> цезурой"[2],- является строгой стихотворной формой, которая, кроме означенных метрических особенностей, должна отличаться семантической "расширенностью" первой строки (гекзаметра) и "сжатостью" второй (пентаметра). То есть элегический дистих (строфа) должен представлять собой вполне законченную мысль, выраженную одним предложением, первая часть которого носит посылочный, информативный характер (гекзаметр), вторая же (пентаметр) должна представлять собой заключение, вывод, логический "замок". Всем требованиям классической строгой формы элегического дистиха отвечает брюсовское стихотворение "Должен был..." (1915), включенное в книгу стихов "Семь цветов радуги" (II, 96). Заметим, что содержание стихотворения имеет к античности лишь косвенное отношение: дистих первый о Герострате начинает ряд примеров, иллюстрирующих брюсовскую идею "исторической необходимости".

[1] В ОР ГБЛ (ф.386, 2.5, л.48) с незначительными разночтениями.
[2] Брюсов. Краткий курс науки о стихе... С.106.

Вторая часть дистихов всюду сохраняет постоянный ритмический рисунок, соответствующий исходной структуре пентаметра: |2|2||2|2|. Зато гекзаметрические строки этого стихотворения отличаются удивительным ритмическим разнообразием.

Такое разнообразие достигается в русском гекзаметре за счет комбинации цезур, и, в первую очередь, за счет возможности "ипостасировать" дактилические стопы хореями и, реже, другими "сложными метрами"[1],- факт, в целом известный со времен Тредиаковского. О монотонном звучании чистого дактилического гекзаметра, то есть о монотонности константного акцентирования первого слога стопы писал А. Х. Востоков ("...таковые стихи еще утомительнее и однообразнее наших александрийских..."[2]), а о возможном разнообразии ритмического рисунка дактиле-хореического гекзаметра, опираясь естественно на идеи Тредиаковского и практику русского языка, - Н. Ф. Остолопов[3]. Брюсов, давший в "Науке о стихе" 32 примера, иллюстрирующих разнообразие ритмико-интонационных структур русского гекзаметра, что совпадает с числом комбинаций стоп гекзаметра античного[4], в этой области, разумеется первооткрывателем не был. Однако несомненным представляется тот факт, что в стихроворении "Должен был..." поэт намеренно дает, по меньшей мере, 6 вариантов звучания гекзаметрической строки (по количеству дистихов). Причем, при изменении интонационной акцентации (при инвариантности дактиле-хореической структуры в целом) возможны, а по задумке Брюсова, очевидно, и необходимы, другие варианты ритмического рисунка тех же гекзаметрических строк. Ни один из вариантов (по нашим предположениям не менее девяти), конечно, не повторяется, а это неискушенным читателем может восприниматься как некая неотшлифованность ритма стихотворения в целом. Тем не менее, Брюсов идет на такой риск с целью проде-

[1] Там же. С.103.
[2] Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. СПб, 1817. С.40.
[3] Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч.1. СПб, 1821. С.306.
[4] Квятковский А. Поэтический словарь. М. 1966. С.84.

монстрировать потенциальные возможности русской поэтической речи, заключив различные, в том числе весьма редкие, ритмические комбинации гекзаметрических стоп в рамки одного стихотворения.

Первая строка первого дистиха

[Должен был Герострат сжечь храм Артемиды в Эфесе...]

может быть прочитана либо как "Должен был Герострат сжечь...", либо, с изменением ударения, как "Должен был Герострат сжечь..."[1], что дает в первом случае "ипостасы" хореями: |1|2|1|2|2|1 (в точности воспроизведен ритмический рисунок первой гекзаметрической строки пушкинского стихотворения "Из Ксенофана Колофонского": "Чистый лоснится пол, стеклянные чаши блистают...", а во втором — редкий пример спондея в русском гекзаметре: |2|2|2|2|1.

Гекзаметр 2-й и 3-й строф дает идентичную последовательность стоп (хорей в 4-й стопе), но ритмическое разнообразие достигается здесь за счет различного характера цезур:

[Так же Иуда был должен// предать Христа на распятье...]

(женская, интонационно ослабленная цезура после третьей стопы, или, по комментарию Брюсова к соответствующему примеру в "Науке о стихе", "женская, после первого тесиса 3-й стопы (post tertium trochaeum)"[2],

[Был Фердинанд принужден //оковать цепями Колумба...]

(мужская "энергичная" цезура "после арсиса третьей стопы (penthemimeres)[3].

Гекзаметр 4-й строфы

[А Бонапарте? Он мог ли остаться в убежище Эльбы? ...]

• является иллюстрацией того, что "дактилические стопы допускают, на общих условиях дактилических метров", как

[1] Вспомним брюсовское "Венера", "Приам", "Аполлон" и т.д. в гекзаметрах его перевода "Энеиды", в приложении к которому поэт, оправдывая такое нетрадиционное звучание, отмечает: "Если мы будем говорить Данаи, Эол, Приам...мы потеряем возможность передать движение многих характернейших для Вергилия стихов. Между тем та самая "звукопись"...весьма часто основана именно на звуках собственных имен" (Брюсов. О переводе "Энеиды" русскими стихами. //Вергилий. Энеида. М.-Л. 1933. С.44-45.

[2] Брюсов В. Краткий курс науки о стихе.... С.102.

[3] Там же.

"ипостасу" трибрахий, то есть безударную трехдольную стопу[1]: 3|2|2|2|2|1.

Гекзаметр 5-й строфы

[Пушкин был должен явить нам, русским, облик Татьяны...]

проиллюстрирован Брюсовым в "Науке о стихе" строчкой Гнедича "Но Лаэртид на корабль доспех Долопов кровавый...": |2|2|1|1|2|1 (в "Науке" это пример на "два хорея и (или? — С. Х.) двойную и(постасу) хореем"[2]). При изменении интонационной акцентации — здесь редчайший пример "ипостасы" спондеем. Причем, в непосредственном соседстве оказываются не два ударных слога, как в варианте 1-й строки 1-го дистиха, а сразу три(!): |2|2|||1|2|1.

Наконец, гекзаметр шестой строфы

[Так и я не могу не слагать иных, радостных песен...]

представляет собой редкий пример "ипостасы первой хореической стопы пиррихеем"[3], что дает ритмический рисунок анапеста: 2|2|2|2|2|1. При акцентировании же слова "иных", без нарушения общего анапестического ритма, возникает "ипостаса" 4-й стопы кретиком (спондей на "стыке" 4-й и 5-й стоп): 2/2/2/1//2/1.

Таким образом, в стихотворении "Должен был..." Брюсов демонстрирует ритмические комбинации русского гекзаметра, не избегая наиболее редких случаев (спондей, пиррихий), но, напротив, подчеркивая их, порой откровенно принося благозвучие в жертву систематическому следованию античным образцам и примерам из русской поэтической традиции, что, кстати, в целом характеризует и "буквальный" перевод "Энеиды".

П. А. Руднев, по-видимому, не располагая материалами, опубликованными позднее, или опираясь исключительно на прижизненные издания, утверждал, что у Брюсова "есть три стихотворения, написанных элегическим дистихом"[4]: "Начинающему", "В духе латинской антологии" (собственно, три стихотворения) и "Должен был..." Добавим, что э<легическим> д<истихом> в дооктябрьский период

[1] Там же. С.103.

[2] Там же.

[3] Там же. С.104.

[4] Руднев П. А. Метрический репертуар.... С. 340.

были написаны также "Речи медной, когда-то звучавшей...", несколько эпиграмм и шаржей[1] и ряд подражаний, "вкрапленных" в роман "Алтарь Победы": "К светлой Диане...", "Ночь вышивает по сини...", "Евридику - змея...", "Царственной где диадемой..." Кроме того, элегическим дистихом написано датируемое 1912 годом незавершенное стихотворение, обнаруженное нами в брюсовском архиве. Приводим текст[2]:

Шестеро нас собралось пировать у льстивой Алекто:
[Трое давних друзей, каждый с подругой своей.
Я был с милой Глицерой, девочкой робкой и нежной,
[С Фригией сумрачный Руф, с Делией гордый Тибулл.
О, какое вино, в кубках, обвитых змеями,
[Нам подавали на стол, радость бессмертных богов!
Звучными нас утешал стихами божественный Альбий,
[Шуткой я тешил друзей, Руф неизменно молчал.
Девушки три веселились, наполняли комнату смехом,
[Вечер веселый бежал, словно крылатой стопой.

Вот, когда души горели предчувствием ночи счастливой,
[Вдруг бросает Тибулл легкий намек, как стрелу:
"Мы обратим, говорит, в поцелуи наше веселье,
[Сделает что ж с немотой Руф, возвратившись домой?"
Руф, то услышав, вскочил, поводя угрюмо очами,
[Начал руками искать меч свой, стоящий в углу.
"Ты, он вскричал, сочинитель, словами любишь сражаться,
[Я же умею держать сильной рукою клинок.
Ты узнаешь сейчас, я ли в рядах легиона
[Черной смерти смотрел прямо в пустые глаза!"
Он был готов устремиться на бедного нашего друга,
[Но, упреждая других, прыгнула Фригия (sic! — С. Х.) к нему.
"Прочь, закричала, безумный! Подымешь ли ты на этого (поэта? — С. Х.)
[Руку? Он служит богам, бога ли смеешь разить?!"
Фригию мы окружили, чтобы...

---

[1] Брюсов. Неизданные стихотворения. М. 1935. С.451-456, 458.
[2] ОР ГБЛ, ф.386, II. 3, л.47 (не публиковалось).

Вторую часть стихотворения, отделенную от первых пяти строф прочерком в беловике, Брюсов, возможно, собирался доработать, поэтому в общих чертах рассмотрим лишь первую часть.

Все пентаметры имеют классический ритмический рисунок, за исключением пентаметра первой строфы, хотя и здесь нет принципиального отступления от античных канонов. "Хореические стопы,- писал Брюсов о пентаметре,- свободно допускаются только в первой коле, т.е. в 1-й или 2-й стопе...[1] Заметим, что в нашем примере акцент первой стопы выделяется недостаточно четко, стопа приобретает "пиррихическое" звучание и, следовательно, придает первой коле (полустишию) ритм анапеста.

Гекзаметрические строки отличаются разнообразием комбинаций стоп. Интересен случай четко обозначенного спондея, разделенного большой цезурой, что придает строке пентаметрический ритм ("О, какое вино, в кубках, обвитых змеями..."), а также редкий в русском гекзаметре случай разделенного женской цезурой пиррихея ("Девушки три веселились, наполняли комнату смехом...").

Стихотворение "Шестеро нас пировало..." носит нарративный характер, (чем и отличается от афористического звучания "антологических" дистихов, включенных в "Опыты"), а в центре — эпизод ссоры Альбия Тибулла, кстати, мастера элегического дистиха, с неким Руфом. На черновом листике рукой Брюсова написано "Видено во сне" и поставлена дата "1912".

Брюсовские гекзаметры не следует рассматривать лишь как "путеводитель по гекзаметру" или как формалистический эксперимент ради эксперимента. Если при переходе от силлабике к силлабо-тонике дактилический и дактиле-хореический гекзаметр Тредиаковского сыграл весьма значительную роль, то в дальнейшей эволюционирующей тенденции русского стиха от силлабо-тоники к тонике роль его, затененная тем значением, которое имели для этого процесса русский народный тонический стих и тонические образцы западноевропейского стиха, была куда менее значительной. Это, безусловно так. Однако несомненным, на

---

[1] Брюсов В. Краткий курс науки о стихе. С.106.

наш взгляд, остается тот факт, что опыты Валерия Брюсова с гекзаметром имели известное значение для разработки форм дольниковых структур в русской поэзии. Если у Блока и Белого, по данным П. А. Руднева, дольники дают соответственно 8 и 4 типологические разновидности, то у Брюсова их 10[1], что, в известной степени связано с глубоким интересом к античной метрике и ритмике "самого культурного писателя на Руси", поэта, своими исследованиями обогатившего теорию русского стихосложения и на практике продемонстрировавшего неисчерпаемые возможности русской поэтической речи.

[1] Руднев П. А. Метрический репертуар. С.340.

С.С. Давтян

СИМФОНИЯ БРЮСОВА "ВОСПОМИНАНИЕ" КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ СИНТЕТИЧЕСКОГО ЖАНРА

Синкретическая культура начала XX века, в основе которой лежал литературный символизм, ознаменована новыми тенденциями в развитии искусств, проявившимися в возникновении синтезированных форм художественного творчества. При всей спорности теоретических основ символизма, созданная им новая культура была все-таки реформаторской в своих стремлениях. Желание найти новые законы для формы, выражающей новую эстетику, объединяло символистов в поисках возможностей синтеза поэзии и других видов искусств. При определении свойств и закономерностей взаимодействия разных видов искусств главенствующая роль отводилась музыке. Смыкаясь с опытом французского символизма[1], поэты "испытывают" лирическую поэзию в приведении ее к музыке в ритмико-интонационной структуре — в том, что составляет музыкальную стихию речи. "Музыкальность" становится важнейшей эстетической категорией в поэтике символизма, а музыка — ритмико-интонационной и образно-тематической основой поэтических произведений. Нередко они и просто называются, как музыкальные произведения — прелюдии, менуэты, песни, сонаты, симфонии...[2]

[1] Напомним, что поэтическая формула Верлена "De la musique avant toute chose..." — "Музыка прежде всего" из его стихотворения "Art poétique" ("Искусство поэзии") составила один из краеугольных камней эстетики русского символизма.

[2] Подобным примером являются два стихотворения Брюсова 1904 года — "По твоей улыбке сонной..." и "Владыка слов небесных, Тот...", — названные им "симфониями" в письмах к Вяч. Иванову, высоко оценившему их, в особенности I-ое, назвав его "симфонией в Л"(См.: Лит. наследство. Т. 85. С. 464-465). Обе эти, так называемые, "симфонии" были построены на широком применении аллитераций и ассонансов, но не содержали никакого намека на аналогию с высшей формой инструментальной музыки, а скорее, были названы так, исходя из семантики слова (по-гречески — созвучие) или в смысле переносном, как обозначение явления

Брюсов, сочетавший в себе поэта и теоретика, считал, что сближение поэзии с музыкой является не столько сущностью, сколько одним из его поэтических средств[1]. Это, характерное для Брюсова 90-х годов мнение, сохранило для него свою значимость и в 900-е годы. В отличие от поэтов-символистов, придававших главенствующее значение ритмо-мелодической стороне стиха, он вводит музыку в свое творчество в качестве конструктивной основы, используя присущие ей структуры, формы и приемы развития образов.

Так, к примеру, в двух его "музыкальных" (воспользуемся этим определением в качестве рабочего термина) стихотворениях "Обряд ночи" и "Возвращение" (1905-1908), включенных им в сборник "Все напевы" под объединяющим их заглавием "Сонаты", уже проявляется конкретное применение музыкально-драматургического принципа сонатности, основанного на столкновении конфликтных начал. Эти и другие "музыкальные" произведения Брюсова таких поэтических жанров (имеющих музыкальные аналогии), как рондо, элегии, дифирамбы могут составить предмет самостоятельного анализа как опытов поэта в области синтеза литературных и музыкальных форм.

Как пример наибольшего соответствия сложной музыкальной форме особый интерес из существующих "музыкальных" произведений Брюсова представляет его крупное поэтическое произведение под названием "Воспоминание. Симфония первая патетическая", которое впервые было опубликовано в 1918 году в альманахе "Стремнины"[2], без

гармонического. Впоследствии Брюсов включит оба стихотворения в сб. "Stephanos" (1905-1906) в цикл "Из ада изведенные" под общим заглавием "Жрице Луны", уже лишив их музыкального заглавия.

[1] См.: Брюсов В. Предисловие. // Русские символисты. Вып. II. М. 1894. С. 9.

[2] Стремнины. Альманах. Кн.2. М. 1918. С. 1-48. Точнее, это единственное издание Симфонии "Воспоминание" Брюсова в полном объеме, так как во второй раз, в сборнике "Избранные стихотворения русских поэтов", составленном А.Дерманом (Симферополь, 1920), под тем же заглавием была опубликована лишь начальная часть Симфонии — Вступление.

даты ее создания. Однако зная, что вторая (незавершенная) Симфония Брюсова "Мы — дети Севера" датирована 1915 годом[1], а симфоническая "Поэма огня" А.Скрябина "Прометей"[2] (чей образ, навеянный этим музыкальным произведением, становится одной из тем Симфонии Брюсова) была создана в 1910 году, то с достаточной степенью точности вполне устанавливаем промежуток времени, когда могла быть написана Симфония "Воспоминание". А именно, 1911-1914 гг. — это те пределы, в которых заключены события, предшествующие и последующие созданию этого произведения.

Подчеркнуто выраженные формальные признаки музыкальной конструкции Симфонии — разбивка текста на отдельные части, именуемые музыкальными терминами (Разработка, Реприза, Кода...), обозначение темпа или динамики отдельных фрагментов (piano, forte, animoso, sostenuto, lente и т.д.), проставление цифр у каждого десятистрочья, наподобие тактового отсчета в партитуре музыкального произведения, — представляют визуальное выражение воспринятого в теории понятия о музыкальной форме. В предпосланном Симфонии посвящении ее И.И.Трояновскому[3] Брюсов называет его "знатоком и ценителем всех видов искусств", подчеркивая синтетический характер своего произведения. Известно, что при создании своей Симфонии, Брюсов подробно расспрашивал сестру Надежду о музыкальных формах и серьезно интересовался теоретическими основами музыки, в изучении которых ему помогал композитор и музыковед Б.Л.Яворский.[4]

---

[1] См.: Неизданные стихотворения. М. 1935. С. 471-489.

[2] "Поэма огня" ("Прометей") А.Н.Скрябина выражала идею синтеза музыки и света (цвета).

[3] Трояновский И.И. — врач-хирург, меценат, один из организаторов Общества Свободной Эстетики.

[4] Яворский Б.Л. — композитор, пианист, музыковед, видный музыкальный деятель, ученый, сам изучавший закономерности взаимодействия слова и музыки. Сестра поэта, Надежда Яковлевна Брюсова — ученица и последовательница Яворского Б.Л., пианистка, музыковед, впоследствии ставшая профессором Московской консерватории и известным музыкальным деятелем.

Появление литературной симфонии, рожденной синкретической культурой символизма, связано с именем Андрея Белого, задолго до Брюсова дебютировавшего в литературе своеобразными произведениями, написанными ритмической прозой.[1] Они отличались несвойственной литературному произведению формой - делением текста на "музыкальные отрезки", - что приводило в замешательство критиков.

Идея Симфонии как произведения синтетического жанра, безусловно, была взята Брюсовым в рецепции А.Белого, но уже не просто как система, в которой главенствующее место отведено формальным признакам музыкального строя, а уже как универсальная структура, лежащая в основе создания явления искусства — как музыки, так и поэзии.

Поэтическую Симфонию Брюсова следует рассматривать в общем русле философско-эстетических идей символизма, вопреки общепринятому мнению об отходе поэта в 10-е годы от поэтики и эстетики этого литературного явления, так как в этом произведении не только воплотились идеи синтеза поэзии и музыки, но и нашли отражение многие философско-эстетические воззрения декадентского периода.

Идее создания произведения синтетического жанра соответствуют и художественные средства его решения.

По внешним признакам легко устанавливается выбранная Брюсовым музыкальная форма: членение Симфонии на Вступление, Экспозицию, Разработку, Репризу, Коду и Заключение соответствует теоретическому представлению о разделах сонатной формы. [2]

[1] I-ая — "Героическая" ("Северная симфония") была написана А.Белым в 1901г.; II-ая, "Драматическая" -в 1902г.; III-ья, "Возврат" - в 1904; IV-ая, "Кубок метелей" - в 1906г.

[2] При всей очевидности представленной Брюсовым музыкальной формы О.Томпакова в своей статье "Валерий Брюсов и музыка" (Музыкальная жизнь. 1979. N 14. С.18-19) ошибочно указывает, что Симфония "Воспоминание" написана в форме классического четырехчастного цикла, выделяя при этом части: сонатное аллегро, адажио, скерцо и финал. Неточна она и в определении тем произведения, так как ею смешаны темы I-ой и II-ой Симфоний Брюсова.

К внешним проявлениям "музыкальности" относится и подчиненное идее синтеза с музыкой различное строение метра, ритма, простого и сложного чередования рифм, обилие повторов. Таким образом, по мнению Брюсова поэтический образ должен был восприниматься как семантически, так и на слух - как в музыке.

Обозначение им темпа и динамики отдельных фрагментов, как нам видится, выполняет здесь функциональную роль авторских ремарок, сообщающих "музыкальному" образу особенности "звучания" — дополнительные компоненты к его характеристике.

Внешние факторы играют роль организующую, так как в подчинение выбранной музыкальной форме Брюсов ставит развитие всей образно-тематической системы произведения, т.е. структура ее напрямую увязана им с музыкальным принципом построения. Поэтому развитие поэтических тем и образов подчинено канонам музыкальной формы и соотносимо с логикой ее образно-тематического развития.

Зная, как канонизирована сонатная форма, можно с достаточной полнотой проследить за способом и степенью воплощения Брюсовым своей идеи.

Идейный замысел проявляется как в формальных признаках, так и в структуре образов и способах их развития. Своеобразие и нетрадиционность данного произведения обусловливает неизбежность различных пониманий как всего произведения, так и его компонентов, поэтому оно требует "подготовленного" прочтения. Лишь привлечение музыковедческого материала в качестве вспомогательного (так как для Брюсова он был в качестве отправного) даст достаточно полное представление как об образно-тематической, так и структурно-композиционной основах Симфонии Брюсова.[1]

[1] Без учета музыкальной формы как основы образно-тематической структуры Симфонии Брюсова могут возникнуть искаженные ее трактовки, такие, как в работе А.Н. Лурье "Поэтический эпос революции" (Л., 1975. С. 109), где образы, соответствующие му-

В музыковедении сонатная форма[1] характеризуется как сложная, но гибкая форма, способная отобразить действительность в многообразии, резких контрастах и вместе с тем в единстве, диалектических переходах противоречащих начал. Композиционные закономерности этой музыкальной формы наиболее близко отвечают принципам симфонизма.

По мере проникновения в сложную систему сцеплений всех компонентов структуры этого произведения, постигается его идейно-тематическое содержание, трудно укладываемое в традиционную формулировку (как это пытались сделать некоторые интепретаторы Симфонии Брюсова)[2], как и необычайно сложно передать и идейно-тематическое содержание музыкального произведения под названием симфония.

В этом произведении Брюсова, структура которого соответствует музыкально-композиционным принципам, а развитие поэтических образов подчинено канонам изложения музыкального материала, отчетливо проявляются признаки такой специфической доминанты как симфонизм[3]

зыкальным партиям, им приняты за "образы-уподобления", "возникающие в памяти лирического героя" (??).

[1] Следует отличать от сонатной формы понятие "соната", которое означает жанр инструментальной музыки. В сонатной форме могут быть написаны произведения различных музыкальных жанров.

[2] Так, к примеру, О.Томпакова в вышеназванной статье пишет: "Свою "Патетическую" симфонию Брюсов посвящает теме освободительной борьбы". Л. Лурье, определяя идейное содержание Симфонии Брюсова в своей монографии, названной выше, формулирует его как "осмысление психологии индивидуалиста с точки зрения победившей революции" (??). Такие искаженные формулировки, не имеющие ничего общего с истинным содержанием исследуемого произведения, кроме того отражают усилия авторов "привязать" его к революционным событиям 1917г., исходя из ошибочной ориентации на дату его первой публикации — 1918г.

[3] Музыковедческий термин "симфонизм" (введенный А.Серовым и разработанный Б.Асафьевым), означающий органическую взаимосвязь музыкальных образов в их динамическом и непрерывном становлении, преобразовании в качественно новые состояния, в диалектике развития от контраста к синтезу, от противоречия к

(рассмотрение которого выходит за рамки настоящей работы), составляющий основу как музыкально-эстетической категории, так и метода художественного отражения. Именно в силу проявления симфонизма как диалектической формы развития художественных образов это произведение Брюсова полностью соответствует своему названию "Симфония".

В единстве двух основ — образно-тематической и структурно-композиционной, — определяющем жанровую принадлежность любого явления искусства, Симфония Брюсова действительно представляется произведением синтетического жанра. По своему жанровому облику, методу, поэтическим принципам Первая патетическая симфония Брюсова "Воспоминание" — уникальна как пример синтеза поэзии и музыки.

Литературная симфония, рожденная синкретической культурой символизма, интересна как эксперимент, как попытка переступить грань, существующую между видами искусства различной фактуры, как поиск универсалий, лежащих в основе явлений искусства вообще.

Существует проблема и иного порядка — это вопрос о художественной ценности произведений синтетического жанра. Вспомним слова В.Жирмунского, отрицавшего саму возможность подобного явления. "С помощью слов создать художественное произведение, ...до конца подчиненное музыкальной композиции, не исказив природы словесного материала невозможно", — писал он[1].

И если для Брюсова как теоретика небезынтересен был такой эксперимент, то для Брюсова-поэта он, пожалуй, был решен в косвенной оценке подобных опытов, которую мы находим в его незавершенной статье по теории стиха, относящейся к 1915-1916 годам, где довольно категорично звучат его суждения о сущности стиха и его главном значении: "...стих должно отделить от смежных понятий" (музыки и танца — С.Д.), и далее: "...важно выяснить ошибочность распространенного взгляда, смешивающего свой-

---

единству, давно приобрел новое, но уже литературоведчески устоявшееся значение как тип художественного мышления.

[1] Жирмунский В. Теория стиха. Л. 1975. С.14.

ства музыки и поэзии"[1]. Так или иначе, но его вторая Симфония "Мы — дети Севера", начатая в 1915 году, осталась незавершенной. Решив формальную архитектоническую проблему и максимально подчинив развитие поэтических тем и образов канонам музыкальной формы в 1-ой Симфонии, Брюсов, конечно, выполнил свою программу. Но здесь проявилось осознание музыки как формальной структуры, и назвать эту Симфонию совершенным словесно-музыкальным произведением мы не можем. Здесь, говоря словами Д.Максимова (взятыми из общей характеристики поэзии Брюсова), действительно проявляется "наглядная, но рационалистически созданная образная конструкция"[2].

Но именно как поэтическое произведение, в котором развитие поэтических образов полностью подчинено канонам музыкальной формы, оно не имеет аналогов в области синтеза поэзии и музыки. По глубине же философско-эстетических решений, принципиальной новизне поэтических приемов Симфония Брюсова — это уникальный опыт в поисках нового видения, которое характерно для искусства XX века.

Возникновение в наше время большого числа новых явлений искусств, промежуточных и синтетических жанров и форм, эволюция, которую переживают виды искусства, заставляет нас сегодня с особым вниманием изучать факты, подобные эксперименту Брюсова.

Для современного исследователя Симфония как литературный и синтетический жанр представляет безусловный интерес как в историко-литературном, так и в философско-эстетическом планах. Ее можно и должно рассматривать и в формально-поэтическом, и типологическом аспектах.

[1] Брюсов В. Несколько мыслей об армянском стихосложении. Публ. К.Григорьяна. // Рус. лит. 1959. N 1. С.182,183.

[2] Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция. Л. 1969. С. 73

С.С. Давтян

СВОЕОБРАЗИЕ ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ ПЕРВОЙ ПАТЕТИЧЕСКОЙ СИМФОНИИ БРЮСОВА "ВОСПОМИНАНИЕ"

Специфике названного произведения Брюсова посвящена наша статья "Симфония Брюсова "Воспоминание" как произведение синтетического жанра". Настоящая работа представляет собой аналитическое подтверждение теоретически обоснованного положения о соответствии образно-тематической структуры Симфонии Брюсова сложной музыкальной форме, наиболее отвечающей принципам симфонизма, а именно — сонатной форме.

Зная, как канонизирована сонатная форма, можно с достаточной полнотой проследить за способом и степенью воплощения Брюсовым своей идеи.

Сонатная форма, состоящая из 3-х основных разделов — экспозиции, разработки и репризы (возможны еще вступление и кода), — основана на противопоставлении двух тем, закрепленных за партиями, которые при первом изложении контрастируют (в экспозиции), затем (в разработке) получают развитие и, наконец, повторяясь (в репризе), предельно сближаются.

Вступление, предваряющее основную часть Симфонии "Воспоминание", представляет собой двадцатистрочную строфу. Семантически выделяемые здесь фрагменты, "рассыпающиеся" затем по всей Симфонии, составляют систему лейтмотивов произведения. Тем самым Брюсов добивается сохранения значения Вступления как раздела музыкальной формы, содержащего намеки на элементы тематического материала всех следующих разделов.

Трижды проведенный во Вступлении лейтмотив "Воспоминанье!... Проклятый демон с огненными крыльями!" в дальнейшем становится основным рефреном. Без труда вычленяемый из Вступления другой фрагмент:

Нет большей скорби,
Как вспоминать о днях блаженных
Во дни несчастий...

становится кардинальным лейтмотивом всей Первой патетической. Это брюсовский перевод открывающего Симфонию эпиграфа из V-ой песни "Ада" "Божественной комедии" Данте.

Включая в текст Симфонии фрагменты Вступления в различных их комбинациях (либо частями, либо отдельными стихами, либо вариативными преобразованиями), Брюсов определяет сферу влияния этого раздела, аналогично сонатному вступлению — на все произведение в целом.

Основная часть сонатной формы начинается экспозицией — разделом, который посвящен первоначальному изложению противопоставляемых тем, закрепленных за главной и побочной партиями; но, кроме того, в состав сонатной экспозиции входят связующая и заключительная партии. В полном соответствии с законами построения сонатной формы, деля свою Экспозицию на 4 части, Брюсов располагает материал в следующей последовательности: 1-ая часть соответствует главной партии (ГП)[1] , II-ая —связующей партии (СП), III-ья — побочной партии (ПП), IV-ая — заключительной партии (ЗП).

Анализ показывает, что Брюсов, пользуясь теоретическими знаниями, не только "строит" свою систему поэтических образов в соответствии с архитектоникой выбранной им музыкальной формы, но и свойства каждой из партий-образов[2] приближает к её закономерностям изложения материала. Музыкальной формой определен и характер каждого из образов.

Основной характер ГП, в соответствии с требованиями музыкальных канонов, должен быть определен уже самым началом. ГП представлена у Брюсова образом Наполеона, заточенного на острове св. Елены и обреченного лишь на воспоминания о великих сражениях, принесших ему победу и могущество. Образ Наполеона предваряет сопутствующий ему образ бушующего Океана, возносящего

[1] Для упрощения изложения и удобства наблюдения использованы принятые в музыковедении сокращения.

[2] Здесь музыковедческий термин "партия" соотносим с литературоведческим понятием "образ".

"ужасы угрюмо-пенных громад", "ломающего снасти и топящего корабли". И здесь, на острове средь Океана:

Он, одинокий, на краю земли
Любуется стихий безумной схваткой,
Один, один, на выступе скалы...

Пред ним встают "великие и грозные виденья жизни краткой" и воспоминания о былой славе, которой "толпы буйно рукоплещут" и возносят к небу "Vivat Imperator!"

Драматическая тема ГП (Наполеона, испытавшего былое величие и обреченного на бесславный конец) противопоставлена мягкой, лирической теме ПП (выраженной образом безвестного Страдальца, оплакивающего рано умершую невесту и живущего одними воспоминаниями о счастливых днях любви). Брюсовым выбран характерный тип контраста между главной и побочной партиями сонатной формы, когда ГП (в главной тональности) носит более активный характер, чем ПП (в подчиненной тональности). Отсутствие в словах (и ритмах) поэтического текста понятия "тональность", присущего музыке, Брюсов компенсирует наличием разной стилистической окраски образов — как персонифицированных, так и сопутствующих им, — различием их внутренней экспрессии (различным метроритмическим строем стихов).

В соответствии с теоретическими представлениями о конструкции сонатной формы, между главной и побочной партиями Брюсов располагает связующую партию (СП) — образ Бетховена,[1] великого композитора, потерявшего слух и обреченного жить в мире "беззвучных звуков".

Завершающий главную партию "дантевский" лейтмотив ("Нет большей скорби...") интонационно связывает с началом СП — с упрямым гудением "осеннего ветра за окном" в сопровождении "горестных стонов", "шумов", скрипов "ветхой" оконной рамы, "шуршания" деревьев. Сопут-

[1] Для музыковеда образы Бетховена и Наполеона ассоциативно связаны с Третьей ("Героической") симфонией композитора. Известно, что Бетховен намеревался посвятить ее Наполеону, и в рукописном варианте она имела первоначальное заглавие "Бонапарте".

ствующие Бетховену образы обобщены Брюсовым поэтической формулой "Осенняя поэма", звуки которой для потерявшего слух композитора стали "немы".

Тройной анафорой "он помнит, он помнит..." вводится пласт прошлого: воспоминание воскрешает былые времена мира, "полного созвучий", "великих и малых, звучащих всегда...". Но Бетховен уже не услышит их никогда.

Трагическое звучание темы Бетховена, "как Бог царству звуков дававшего законы" и пораженного страшным недугом, обрекшим его на жизнь "узника" в "черном молчаньи", переплетается с мягким, лирическим звучанием темы "воспоминания звуков былого", которую составляют и "ропот стройноровный", и "плеск фонтанных струй", и "моря говор многослойный", и "тихой ночью поцелуй", и "щебет птиц зарей весенней", и "страсти вздох в бреду томлений"... Так образу Бетховена Брюсов сообщает диктуемое музыкальными канонами функциональное значение связующей партии. Как и требуется, СП представляет собой единый образ, содержащий в себе внутреннее противоречие в своих крайних проявлениях. С эффектом крещендо это выражено в заключительной строфе, где в сравнительный оборот включены несовместимые понятия ("молчанье, как ... рыданье, как...вопль, как... гром):

Молчанье! Молчанье! Молчанье! Молчанье!
Везде: впереди, в высоте и кругом!
Молчанье — как слитое в бурю рыданье,
Как демонский вопль мирового страданья,
Как в безднах вселенной немолкнущий гром.

По законам сонатной формы ПП должна строиться на контрасте с ГП, который также должен определяться самым ее началом. И, следуя теории, Брюсов начинает свою ПП (образ Страдальца) аналогично построению ГП: величественной картине "бушующего Океана, сопутствующей образу Наполеона, противопоставлена сопутствующая образу Страдальца картина Города в "час наступающей мглы", где "улицы молкнут", "гулы и звоны, и речи, и хохот кроются тайно в глухие углы". Еще большего снижения образа ПП достигается бытовой картиной кабинета и настольной лампы с "матовым куполом", при свете которой Страдальца обуревают воспоминания. Звучит парафраз лейтмотива

"Воспоминания" — "Ах, думай, ах, думай об том, чего нет, чего более нет!". Брюсов достигает требуемого музыкальной формой противопоставления образов (ГП - ПП) и в семантическом, и в интонационном планах, выдержанного в соответствии с требованиями поэтического жанра.

Образ Страдальца лишен внутренней энергии и значительности образа Наполеона, развитие проходит в лирических тонах и замкнуто в малый круг любовных переживаний. "Память чувств" ПП строится как фрагменты "потока сознания", в котором сцеплены элементы внутренней речи и чужие голоса, обрывки воспоминаний, жизненные реалии и предчувствия... Бытовые детали снимают возвышенный тон, снижают значимость событий. Тема безвестного Страдальца, обреченного на жизнь лишь одними воспоминаниями об умершей возлюбленной, дополняется мотивом "безмолвия". Мотив "Черного безмолвия", прозвучавший в СП, здесь трансформируется в "кого-то черного", кто "приходит по ночам", а затем конкретизируется в теме "Рока", которая становится лейттемой Симфонии. Рок "сжимает! душит! давит!" и "отмечает" страсть своим "роковым проклятьем". "Роковой водитель правит" жизнью простого Страдальца, в отличие от которого Наполеон сам "держал Судьбы властительные нити". Будучи мельчайшим архитектоническим звеном, "сцепляющим" всю сложную конструкцию произведения, лейттема "Судьбы-Рока" (достигающая максимальной концентрации в ПП) обобщает драматические интонации всей Симфонии.

К ПП примыкает последний раздел Экспозиции — заключительная партия (ЗП), имеющая менее самостоятельное значение и служащая дополнением к ПП — образу Страдальца. С тематической стороны — ЗП сонатной экспозиции обычно строится на материале ПП, но видоизмененном. Брюсов находит интересное решение: он представляет ЗП в деперсонифицированном образе "Белого Могильного Безмолвия". Этот "мир глухой, мир онемелый", спящий "под снегом белым сном" в разной степени соотносим как с образом Страдальца, "склоняющего чело над могильным крестом", так и с образом Бетховена, живущего в мире "звуков онемелых". Сквозной мотив "Одиночества", прохо-

дящий через все партии, отражен в образе "мглы осиротелой".

Как и каждый раздел, ЗП завершается "дантевским", слегка трансформированным, лейтмотивом: "Знай, нет в мире большей скорби...".

В соответствии с теорией музыки, разделу ЗП Брюсовым придано значение своеобразного итога развития как отдельных элементов Экспозиции, так и Экспозиции в целом.

Повторы как структурообразующий элемент всей Симфонии в разделе ЗП имеют более локальный характер, и в плане инструментовки резко выделяют этот раздел из всего произведения.[1]

Завершается вся первая часть Симфонии (Экспозиция) связкой-переходом, составленной из неполной системы лейтмотивов, но уже с включением элемента ЗП: "Ложится снег над ними, белый, белый, белый...".

Композиционная целостность Экспозиции основана на внутренней логике развития каждого из образов. Прямой общности между образами Наполеона, Бетховена и Страдальца — нет, в традиционном понимании связи. Но без нее невозможно было бы построить логически развивающуюся форму. Связь эта выражается в их внутреннем

[1] Анализ звукописи Симфонии не есть предмет настоящего исследования. Но, тем не менее, следует отметить, что в плане звуковой организации наиболее "музыкальным" является именно этот раздел. Брюсов, сам далекий от чрезмерного увлечения звуковой доминантой, представляет здесь сложную систему повторов - от анафор и движения ключевых слов, до ассонансов и аллитераций. Мы усматриваем здесь явную ассоциацию с поэзией А.Белого. Вспомним, что в рецензии на сб. Белого "Урна" (Рус. мысль. 1909. N 6) Брюсов говорил о впечатлении, которое производят его стихи, "напоминающие более впечатление от музыки, чем от поэтического произведения". Анализируя там же "новый поэтический стиль" Белого, он выделяет в числе особенностей "постоянные повторения одних и тех же слов... (большей частью эпитетов)". Четырехкратный повтор эпитета "белый" в начале каждой строфы и постоянное "обыгрывание" этого главного ключевого слова (созвучного с псевдонимом автора первых литературных Симфоний) в разделе заключительной партии Симфонии Брюсова подтверждают наши наблюдения.

единстве, обобщенном мотивом "Одиночества". Время настоящее для каждого из них облачено в состояние одиночества: одинок и Наполеон, в заточении на острове св. Елены, и Бетховен, живущий, "как узник" в мире "беззвучия", и Страдалец, ушедший от мира действительности в свои воспоминания.

Во второй части Симфонии — Разработке — появляется образ титана Прометея, несущего особую семантическую нагрузку. Введение образа Прометея также подчинено формальным закономерностям сонатной формы.

Прометей появляется в самом начале Разработки: "Ты, Прометей, Прикованный к скале Колхиды...". В соответствии с канонами данной музыкальной формы, "эпизодическая"[1] тема титана, введенная прямо после Экспозиции, практически заменяет собой Разработку.

Образу Прометея Брюсовым сообщена черта, свойственная всем партиям-образам Экспозиции — это "одиночество". Строфа, вводящая образ Прометея, построена на повторе слова "один": "Один, За часом час, Ждешь новой пытки... Один Ты, Прометей, Мучения изведавший в избытке...".

Мотив "одиночества" переплетается с главным лейтмотивом "Воспоминание...". Образ-аллегория "Воспоминание — проклятый демон с огненными крыльями", который "любит потешаться над бессильями страдальцев", кардинально трансформируется Брюсовым, в "Зевесова крылатого орла", "по воле Громовержца взрывающего грудь титана". Но, если в Экспозиции "демон-воспоминание" терзает всех, кто "предался его власти", то в Разработке "Зевесову орлу", "рвущему сердца страдальцев горделивых", не победить Прометея, полного сознания внутренней свободы: "Зевс! Враг беззаконный!... Кричать не устану, что муки — награда, Что ты — побежден, что победа — моя!"

[1] Новая тема, появившаяся в сонатной разработке, называется в музыковедении "эпизодом". Его можно соотнести с литературоведческим понятием эпизода как отрывка художественного произведения, обладающего самостоятельностью и законченностью.

С ремаркой "forte" утверждается тема "Побежденного страдания":

О, Прометей!
Титан распятый!
Дай нам
Твое упорство в ужасах страданий!
Чтоб мы, в уединеньи тайном
Когда появится орел крылатый
Воспоминаний,
Не трепетали перед яростью когтей!

Пессимистические интонации произведения перекрываются оптимистическим утверждением Прометеева духа. Оно наполнено высоким звучанием, в силу чего Симфония соответствует своему обозначению как патетическая.

Функциональное значение Разработки проявляется в интенсивном развитии тем (в литературном смысле термина), напрямую не связанных с героями (Наполеоном, Бетховеном, Страдальцем, Прометеем), но занимающих важное место в образно-тематической структуре произведения и играющих значительную роль в воплощении идейного замысла.

Что касается развития образов, то следует напомнить, что, после разработки, темы (музыкальные), которые в экспозиции контрастировали, в сонатной репризе тонально сближаются. Согласно логике развития музыкального материала, образы поэтического произведения также должны прийти к определенному единству. В точности следуя канонам сонатной формы, в третьей части своего произведения — Репризе — Брюсов находит решение "тонального" сближения в своеобразных преобразованиях. Он фактически компонует уже звучавшие фразы, слова, словосочетания, стихи в новые "блоки", добиваясь их новой лексико-семантической наполненности, стилистической окраски, экспрессии, "звучания". Новые сочетания, составленные из стихов разных контекстов, варьируются, объединяя в единую синтаксическую конструкцию образно-тематический материал предыдущих разделов. Черты, характеризующие один образ, перемещаются на другой. Ранее контрастирующие образы интонационно сближаются и объединяются в обобщенном образе "Страдальцев всех времен и стран".

Смысловая двуплановость, одновременное сопоставление двух (или нескольких) ассоциативно-смысловых рядов, их уподобление являются здесь специфической чертой образности, например: "Святой Елены новый Прометей", "Позабытый на краю земли, другой титан", "Творец симфоний, новый Прометей" и т.д. Совмещение происходит и на уровне сопутствующих партиям образов, и на уровне лейтмотивов.

Без подробного анализа IV-ой части Симфонии — Коды, следует отметить, что она также соответствует своему теоретическому описанию. Кода как заключительное построение произведения окончательно снимает контрасты и закрепляет устойчивость формы. Ее строение напоминает Разработку. Кода уравновешивает Разработку, как Реприза — Экспозицию. В части разработочного характера, с обычным для этого раздела проведением коротких элементов тем, неожиданно появляются "короткие" фразы, составленные из образов его II-ой Симфонии "Мы — дети Севера": '"Легких санок смелый бег", "Сладкой стужей дышит грудь", "Стая белых мошек — снег" и т.д.

Заключительная часть Коды — собственно заключение — вынесено Брюсовым в самостоятельную часть — "Заключение", что не свойственно музыкальной форме. Заключение поэтической Симфонии имеет цель представить квинтэссенцию идеи произведения.

Следует подробнее остановиться на кардинальном — "дантевском" — лейтмотиве. Как эпиграф он выражает основную идею и тему Симфонии, определяет её общую настроенность. В переводе он сначала звучит во Вступлении, затем лейтмотивом проходит через все произведение и, наконец, завершает его в заключительных аккордах.

Обращаясь к песне V-ой "Ада", откуда взят эпиграф, Брюсов отнюдь не идет по пути иллюстрирования трагедии загубленных жизней. Связь с "Божественной комедией" Данте глубже и шире. Брюсов апеллирует к дантевской идее возмездия за недолгое счастье (отсюда в его Симфонии "казнь одиночества" — Наполеону, "казнь глухоты" — Бетховену). Мысль Данте, обобщающая драматически-философский образ неудержимого бега времени, сменяющего горем радость, воплощена в сопряжении лейтмотива с те-

мами "времени", "вечности", "рока". Тема "страдания грешных душ в аду" переносится в мир человеческих чувств, и адом становится память-"воспоминание", терзающая сердца страдальцев, сильнее когтей "Прометеева коршуна" (парафраз "Зевесова орла").

Подобно тому, как в музыке может использоваться в качестве лейтмотива целая тема, "дантевский" лейтмотив, получая интенсивную разработку, приобретает значение лейттемы. Развитие темы "страдания от воспоминаний" разворачивает лирическое движение по спирали, где на одном из витков она получает более конкретное, уточняющее значение — это удел всех смертных ("Нет большей скорби жителям земли..."). Вариационный цикл "дантевской" темы разделен на две части: экспозиционный раздел и репризный. Если в первом разделе "жители земли" — это "великие и малые" (Наполеон, Бетховен, безвестный Страдалец), то во втором - это "страдальцы всех времен и стран" ("цари, вожди, борцы о вере", "все памятные блеском дел" и те же "великие и малые"). Одновременно действуют несколько пружин сегментации; постепенное "складывание" темы из накопляющихся отдельных мотивов, развивающихся как бы параллельно друг другу, на определенном витке спирали включает и тематически обособленный "эпизод" с темой "побежденного страдания", привносящий патетическое звучание. Но ответ на вопрос "Ты сохранил ли гордый лик Титана?", обращенный к "новым Прометеям" (Наполеону и Бетховену), возвращает к исходу:

Не нам мечтать
О мощности гиганта!
Нам — горький отзыв
Данта:
"Нет большей скорби,
Как вспоминать о днях блаженных
Во дни несчастий!"

И в конце Симфонии уже над градом и миром (urbi et orbi) звучит все тот же "дантевский" мотив "Нет большей скорби...". Обращение к Данте для Брюсова - есть возможность обратиться к "вневременным", общечеловеческим проблемам, имеющим непреходящее значение в своих космологических обобщениях.

Введение мотивов и тем (в литературном смысле термина), получающих дальнейшее внутреннее развитие — есть определяющая черта Симфонии Брюсова. Наряду с тесно взаимодействующей лейтмотивной системой выделяется множественность самостоятельных тем, составляющих подлинную полифонию звучания произведения. Так, лейтмотив "Воспоминание", развиваясь в Разработке до пределов, допускаемых для самостоятельных тем, предстает в теме "Памяти" как философской категории. "Память" объединяет и совмещает в едином понятии пласты времени, конечное и бесконечное, время и вечность. Используя свойство одновременного сосуществования в памяти событий прошлого, Брюсов создает пространственно-временную конструкцию, в которой разные временные пласты как бы входят один в другой, переплетены друг с другом или сополагаются рядом.

В теме "Памяти" как возврата в прошлое — эзотерика не только Брюсовского восприятия жизни и времени, но и общности с "Симфониями" А.Белого. Еще в рецензии 1904 года на III-ью симфонию Белого "Возврат" он считал основным из ее достоинств то, что автор "сдвинул, покачнул ту недвижимую основу трехмерного пространства и никогда не возвращающегося времени, к которым мы привыкли, как к вечной незыблемости".[1] Разделяемая с Белым, та же концепция времени послужила основой для создания Брюсовым в своей Симфонии такой конструкции, где иллюзия существования каждого из образов-героев возникает сразу в нескольких временных измерениях, сцепленных памятью. Причем историческое время не играет особой роли, так как в систему включен и пласт мифологический (тема титана Прометея). Истончается грань не только между настоящим и прошлым, сохраненным памятью, но и между реальностью и фантасмагорией (мифом), между значительностью и обыденностью.

Тема "Памяти" у Брюсова одновременно тесно связана и с идеей "бега времени". Если память и есть возврат в прошлое, то время, в необратимости своего движения, —

[1] Весы. 1904. N12. С.59-60.

есть некая фатальная сила, независящая от сознательной воли человека. Рок довлеет и над героями (Наполеон), и над гениями (Бетховен), и над безвестными простыми смертными (Страдалец). В контексте восприятия времени как "рокового предопределения" тема "Памяти" как возврата в прошлое выступает чем-то вроде синтеза между тезисом и антитезисом. Но система не замыкается у Брюсова в циклической форме кольца, а продолжает развиваться по спирали, и, закрепляясь на каждом новом витке, вбирает в себя все новые элементы, становясь выпуклой, фактурной.

Переплетение тем "Необратимого времени" и "Памяти" как возврата в прошлое приводит к противопоставлению в чистом виде тем "Вечности" и "Времени". Общая тема "Памяти - Воспоминания" обретает симфонический смысл как предпочтение одновременного пребывания во времени и вечности.

В Симфонии Брюсова находит отражение и его философия мгновения, широко представленная во всем поэтическом творчестве и декларированная еще в его ранней философско-эстетической статье "Ключи тайн" (1904), где мгновение понимается как акт интуитивного познания инобытия, являющегося сущностью мира. Смыкаясь с темой "Вечности", тема "Мига" здесь представляется осознанием бытия как бесконечности мгновений: "Кто миги вечности исчислил? И кто отнять мог миг у жившего!". Значение мгновения для Брюсова — "непреходящее", и выражается оно как понятие о единственно существующей действительности "меж бесконечностью былого и бесконечностью грядущего". Гимном звучит тема "Мига", облаченная в философскую сентенцию:

Несуществующий, он — вечен;
Неуловимый, он — действительность.
Как призрак мысли, — скоротечен,
Но, как Вселенная, он — длительность.!

В этом произведении нашла воплощение и концепция "двоемирия" Брюсова как слияния противоположностей ("двух бездн"), идеальной и материальной основ мира. Соединив в идее единого смешения мира быта и бытия (мира ноуменального и феноменального), он, по сути, слил воедино пласты реального и ирреального. Сочетание обыденных реалий с мифологическим антуражем, бытовой атрибутики с видениями и т.д. — таково выражение этой идеи.

Поэт открывается нам в ином качестве, демонстрируя и новое стилевое мышление, и новые способы изложения материала. Он использует здесь приемы разделения образов, их дробления и последующего слияния в единый совмещенный образ; монтаж семантических блоков; смещение и совмещение разных временных пластов; различные переходы сюжетно-тематических звеньев и т.д.

Здесь мы имеем дели с варьированием и трансформацией поэтических образов и тем, тесно взаимодействующих с лейтмотивной системой. Смысл многонаправленного лирического развития в Симфонии Брюсова соотнесен с реализацией полифонического принципа создания образов, где доминирует музыкальная форма. Воплощение этой идеи осуществлено через осознание музыки как формальной структуры. Поэтому привлечение для анализа теории музыки и ее терминологического аппарата, позволяет постичь скрытую логику развития поэтических образов и тем в этом произведении.

Данный метод анализа позволил обнаружить прямую связь сложной многоуровневой образно-тематической структуры Первой патетической симфонии Брюсова "Воспоминание" как произведения синтетического жанра с музыкальными структурно-композиционными принципами сонатной формы.

II. В.Я.БРЮСОВ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

М. В. Михайлова

В. Я. БРЮСОВ И Г. И. ЧУЛКОВ

Взаимоотношения Брюсова и Чулкова — хотя и недолгая, но весьма витиеватая, запутанная и при том показательная история, составляющая одну из интереснейших страниц русской литературы и журналистики. Она включает в себя несколько аспектов — личные контакты, встречи, переписка, заочные оценки, даваемые в рецензиях и отзывах, полемика о переводе, особенно интересная в контексте общих размышлений русской переводческой школы начала XX века с учетом мнений М. Волошина, К. Бальмонта и других активных участников дискуссии, споры о сути символизма и составляющих его течений, в частности, осмысление проблемы мистического анархизма, а также психологический момент, наиболее ярко отразившийся в воспоминаниях одного из участников этого длившегося несколько лет диалога — книге Г. Чулкова "Годы странствий". В настоящей работе не представляется возможным осветить все эти аспекты. В центре внимания будут находиться взаимные оценки творчества и психологическая интерпретация истории этих нестабильных отношений.

Формально резкое неприятие Чулкова Брюсовым может быть отнесено к моменту заявления первым принципов мистического анархизма, т.е. с середины 1906 г., когда на страницах "Весов" были помещены сразу два отзыва на выдвинутую Чулковым теорию. Это статьи Брюсова, публиковавшиеся им под рубрикой "Вехи", что само по себе говорит о важности и значимости последних для автора. В майском номере "Весов" появилась рецензия на сборник "Факелы", а в августовском работа, озаглавленная "Мистические анархисты". И первая, и вторая были не просто отрицательными, а ошеломляюще разгромными, что, естественно, развязало руки выступившим против Чулкова на страницах этого журнала вослед Белому, Эллису и Гиппиус, которые уже не стали церемониться. Статьи Брюсова можно даже расценить как своеобразный крик "Ату его!", после чего

началось то, что современники по справедливости окрестили травлей Чулкова.

В первой статье, которая явилась рецензией на альманах "Факелы", Брюсов подчеркнул, что не нашел в нем ничего нового и своеобразного, что соответствовало бы программе нового общественно-литературного направления: одни лишь обличения городовых и частных приставов в духе тенденциозной литературы предшествующих лет. Но при этом сам поэт поместил под общим названием "Близким" два стихотворения ("Нет, я не ваш..." и "Нам руки свободные свяжут") из цикла "К современности", весьма отчетливо обнаруживающие его гражданскую позицию, которая полностью согласовывалась с выявленной им в "Факелах" тенденцией к обличительству, но которую он — в свою очередь — как "политическое революционерство"[1] отверг в своей рецензии.

Брюсов оказался в некотором роде в положении унтер-офицерской вдовы, которая сама себя высекла. Подобное поведение было настолько двусмысленным, что вызвало недоумение и нарекания в близких Брюсову кругах. Брюсову даже пришлось в письме к В. Иванову[2] оправдываться. Сделал он это, на наш взгляд, довольно ненаходчиво, объяснение было шито белыми нитками: у декадентов-де так мало мест, где можно напечататься, почему же не опубликоваться там, где участвуют любезные *сердцу* Брюсова люди, даже если общее направление издания ему глубоко несимпатично? Получилась явная неловкость. Попытка разделения творческой позиции и человеческого поведения, к чему всегда стремился и на чем настаивал Брюсов, на этот раз не удалась. Ведь если ты себя мнишь строгим сторонником символистского направления, борцом с его фальсификацией, - а именно об этом свидетельствуют его строки еще из одного письма В. Иванову: "В проповеди, затеянной ... Георгием Ивановичем (Чулковым - М. М.), мне видится нечто глубоко гибельное для того движения в литературе, для которого я служу...я готов нападать ... прямо вменяю себе в долг всеми средствами, вплоть до насмешки, бороться с "мистическим анархизмом"[1] — то вряд ли могут найтись смягчающие обстоятельства, позволяющие сквозь пальцы смотреть на профанацию дорогого тебе явления и даже поддерживать ее своим участием. Правда, Брюсов попытался принизить значение своего появления в "Факелах", написав в письме к Блоку от 25 апреля 1906 г.: "Все остальное в "Факелах" (в том числе стихи мои и Б<ориса> Н<иколаевича>) — дрянь, вещи, которые к искусству причислить нельзя никак."[2] И нельзя сказать, чтобы он кривил душой. Подобную же оценку он позволил себе высказать и в письме к Чулкову, однако, уже после опубликования стихотворений: "...мои стихи мне *совсем* (выделено автором — М. М.) не по душе"[3]. Можно, тем не менее, предположить, что это мнение возникло не сразу. До этого он настойчиво рекомендовал их для печатания: "...вышлю Вам сегодня же два стихотворения, которые, кажется мне, соответствуют цели сборника. Это — *из числа уже совсем обработанных* (выделено мною — М. М.)".[4] Таким образом, несправедливо подозревать Брюсова в неискренности — он действительно хотел печататься много. Судя по его интенсивной переписке с Чулковым, достигшей своего пика именно в период, когда тот оказался среди руководителей "Вопросов жизни", можно увидеть, как важно Брюсову появится в петербургском издании. Он радостно предлагает Чулкову, как он сам выражается, "груду писаний" — стихи, переводы, прозу, критику, причем часть этого он готов опубликовать даже "совершенно бесплатно".[5]

Все эти объяснения подтверждают тот факт, что Брюсов допускал для себя возможность на определенном этапе творческого сотрудничества с "факельщиками".[6] В

[1] Брюсов В. Среди стихов. 1894-1924. М.1990. С.192.
[2] Лит. наследство. Т.85. С.491.

[1] Там же. С.493-494.
[2] Лит. наследство. Т.92. Кн.1. С.494.
[3] Чулков Г. Годы странствий. М. 1930. С.341.
[4] Там же. С.339.
[5] См. Чулков Г. Годы странствий. С. 327-328.
[6] Тем не менее можно указать на то место его письма Чулкову, в котором он, объясняя причины своего недовольства взглядами создателей мистического анархизма, высказывает сомнение, будет ли он "как художник" уместен в "Факелах" после публичного осуждения этого начинания (см. Чулков Г. Годы странствий. С. 344.)

письмах к Чулкову он неоднократно пишет о желании участвовать в сборнике "Огни" ("Позвольте мне рассчитывать, что я буду считаться сотрудником "Огней"[1]), который, видимо, являлся первоначальным вариантом "Факелов". А в том, что ему было известно направление "Огней", свидетельствует фраза из письма от декабря (?) 1905 г.: "Их ("Огней" — М.М.) краткое исповедание веры мне *очень по душе*" (выделено мною — М.М.).[2]

Вторая статья — "Мистические анархисты" — была посвящена выходу в свет брошюры Г.Чулкова "О Мистическом Анархизме. Со вступительной статьей В. Иванова". Здесь уже возник теоретический спор, который был нередок среди символистов, каждый из которых стремился довести до сведения остальных собственное понимание символизма. Брюсов попытался показать, что представляет собой "старая пережеванная мука", которая выдается мистическими анархистами за "истинный хлеб" и которая должна "будто бы заменить очерствелый символизм".[3] Он подвел под теоретические построения Чулкова философскую базу, и оказалось, что — в его интерпретации — они не содержат ничего оригинального, кроме бессчетного повторения слова "мистический анархизм", а в основе лежат идеи браманизма, Кропоткина, В.Соловьева. Думается, однако, что критик здесь не совсем прав. Ведь сам Чулков не скрывал источников своих воззрений, упоминал и Бакунина, и Кропоткина, и буддизм, и соловьевство, но утверждал при этом, что он продолжает, развивает и расширяет эти учения.

Однако мистический анархизм оказался только поводом для того, чтобы обнажить шпаги и приоткрыть забрала. На самом деле один на один вышли старые недруги, которые еще раньше затаили друг против друга неприязнь, но до поры до времени довольно удачно ее скрывали. Впоследствии Чулков признавался, что начало разногласии должно быть отнесено к 1904 г., когда появился весьма резкий отзыв Брюсова о первом сборнике Чулкова "Кремнистый

[1] Там же. С. 340.

[2] Там же.

[3] Лит. наследство. Т.92. Кн.1. С.494.

путь". Брюсов в нем, опираясь в первую очередь на свое главнейшее эстетическое требование — оригинальность и новаторство поэтической манеры — можно сказать, камня на камне не оставил на чулковском "кремнистом пути", объявив все достижения поэта только потугами на оригинальность, упрекнув его в подражательности себе и претенциозности. Были там и грубоватые сопоставления. Расхожесть стихотворных приемов, используемых Чулковым, Брюсов сравнил с общедоступностью публичной женщины (упрек в общедоступности Чулков вскоре возвратит ему!). И, несмотря на то, что были отмечены "изысканные звукоподражательные стихи" и даже было сказано, что Чулков "не безнадежен" и, может быть, даже "будет поэтом", общий итог был малоутешительным — автор продемонстрировал "только попытки и опыты".[1] Следует подчеркнуть, что это был единственный случай, когда Брюсов высказался о художественных произведениях Чулкова. В дальнейшем он просто игнорировал все его обширное наследие, включающее, помимо стихов, и прозу, и драматургию.

Чулков же, на первый взгляд, сосредоточился именно на художественном творчестве поэта. Но художественные произведения Брюсова все же были для него только предлогом, чтобы высказаться именно о мировоззрении писателя, раскрыть свое представление об истинном символизме, которому абсолютно не соответствует брюсовское понимание этого течения.

Однако первые печатные отклики Чулкова о Брюсове были очень и очень доброжелательны. Анализируя переводы Верлена, сделанные Эллисом, Чулков попутно — для противопоставления — дает восторженную оценку переводческим способностям Брюсова. Говоря о брюсовском переводе "Романсов без слов", Чулков замечает: "Несмотря на то, что этот юношеский опыт Брюсова нельзя признать вполне удачным, все-таки в *каждой пьесе* слышится *голос*

[1] См. Брюсов В. Среди стихов. 1894-1924. С.102. Надо отметить, что подобное мнение не было единичным, его высказывали и другие критики. Следовательно, стоит предположить, что оно не было ошибочным (исключение составил только отзыв П.Соловьевой, благосклонно отнесшейся к поэтическим начинаниям Чулкова).

Верлена" (выделено мною – М. М.).[1] Критик обнаруживает в переводах Брюсова и "руку мастера", и "счастливые места", наиболее точно воспроизводящие строки подлинника. И даже единственное замечание звучит едва ли не как похвала: "Впрочем, внятные и чистые слова Верлена у Брюсова иногда пропадают, и на их месте начинают рдеть его собственные, брюсовские, намекающие на ту червонность, которая так характерна для стиха, который он сумел создать в последние годы".[2] Т.е. почти открыто признается, что Брюсовым сказано новое, самобытное, абсолютно индивидуальное слово в поэзии.

Своему отклику на 4-ый сборник "Знания", напечатанному в "Вопросах жизни", Чулков предпослал эпиграф со строками брюсовского стихотворения, увидев в них отточенную форму борьбы за "всемирное освобождение" и воплощение "вселенских мечтаний"[3] поэта. И еще в середине 1905 г. он поет подлинный дифирамб поэту: "Из Брюсова вышел замечательный поэт, который встал во главе освободительного движения в искусстве. Наивные порывания к "золотым феям в атласном саду" сменились *вдохновенным творчеством*, неуверенно-шаткий стиль приобрел гибкость, подражательность стиха исчезла и неожиданно зазвучал *смелый и свободный ритм* (выделено мною – М. М.).[4] В этой же рецензии (на "Северные цветы Ассирийские") Чулков сочувственно процитировал и предисловие автора к своему сборнику "Tertia Vigilia", отметил несомненные успехи поэта в совершенствовании верлибра, а про такие стихи, как "Молния", "Пытка" и "Бальдеру Локи", сказал, что они "прекрасны".[5] Как видим, везде чувствуется умение Чулкова ценить стихи Брюсова. Об этом же говорит и то, что на одной из ивановских сред, где обычно собравшиеся читали собственные произведения, он прочел наряду с

[1] Эти строчки необходимо вспомнить, когда зайдет речь о позднейшей статье Чулкова "Верлен", где он как раз предельно критически оценит переводы Брюсова на том основании, что Брюсов *не доносит* до слушателей *голоса* Верлена.
[2] Вопросы жизни. 1905. N.2. С.314.
[3] Вопросы жизни. 1905. N.3. С.292.
[4] Вопросы жизни. 1905. N.6. С. 249.
[5] Там же. С.257.

двумя блоковскими стихотворениями новое стихотворение Брюсова.[1]

Но все же в цитировавшейся выше статье Чулков впервые позволил себе намекнуть на несовершенство брюсовского мировоззрения. Сделал это, однако, как нельзя более мягко, осторожно и деликатно: "Безукоризненно построенная ... – трагедия эта ("Земля" – М. М.) лишена Божественной Тайны, - и за роскошным фасадом чувствуешь черные провалы безвременья. Ледяным холодом веет от слишком человеческой мудрости трагедии Брюсова".[2] Критик позволил себе предположить у Брюсова наличие "мук тоскующего сердца", которые приводят к "расколу" в душе, а тот в свою очередь обуславливает понижение художественного уровня произведений: "Драматический диалог, освобожденный от ритма, лишен у Брюсова той сосредоточенной силы, которая так характерна для его строгого стиля".[3] Думается, что именно бесцеремонное "диагностирование" психологического состояния, назойливые попытки направить его творчество по пути, который им сознательно отвергался, всерьез разозлили оппонента, и он разрешил себе посмеяться над теми "ключами тайн", которые под видом мистического анархизма попробовал преподнести публике теоретик этого "движения".

Не остался в долгу и Чулков. Самые резкие суждения о Брюсове появились в его рецензии на сборник брюсовских рассказов "Земная ось". Вмиг были забыты восторженные слова о мастерстве и удачах. Теперь говорилось только о "похвальном трудолюбии автора" (этот тезис отныне неизменно будет присутствовать во всех последующих отзывах критика), утверждалось, что все представленное на суд читателя "не представляет никакой художественной ценности", так как является подражанием С. Пшибышевскому и Э. По, демонстрируя лишь собственное "художественное бессилие".

Чулков поднимает перчатку, брошенную Брюсовым, и тоже выходит на уровень обсуждения идейных вопросов и

[1] См. Лит. наследство. Т.85. С.485.
[2] Там же. С.256.
[3] Там же. С.257.

мировоззренческих проблем. Задачу своей статьи он формулирует глобально: раскрыть публике глаза на "отрицательное значение ... писателя", проповедующего "ложный индивидуализм", который, будучи "слепым религиозно-философски", оказывается "бескровен, бездушен, реакционен". Чулков пишет и о "крушении целого миросозерцания", и о "банкротстве уединенной души", и о связи "механического"[1] брюсовского искусства с европейским мещанством.

Критик использует уже привычный для младосимволистов набор понятий, под его пером превращающийся в штампы: "знать... тайну", "ведать... чары", слушать музыку, постигать Эрос, ощущать литературу как событие, Нечаянную Радость, воспринимать Смерть как Незнакомку, "что чаровала и чарует поэтов всех времен". Отсутствием всего этого хочет уязвить Брюсова. Но на самом деле эти экстатические заклинания мало проясняют суть проблемы. А утверждения, что "принцип автономности искусства вовсе не исключает той истины, что всякое искусство непременно несет в себе начало религиозное" лишь свидетельствует о том, что мерка, с которой Чулков подходит к Брюсову, совсем тому не годится. Критик и писатель говорят на разных языках, причем язык первого столь невыдержан,[2] что редакции журнала пришлось даже уведомить читателя, что она не согласна с некоторыми суждениями своего автора. Если же свести воедино все глубокомысленные суждения Чулкова, то они означают следующее: Брюсов — не символист, ему не хватает глубины и понимания Тайны, он способен воспроизводить только внешнюю реальность.

В этой статье речь шла только о прозе и миросозерцании поэта. Итог его политическим исканиям был подведен Чулковым в статье 1908 г. "Исход". В ней он предпринял выигрышное для Брюсова сопоставление его творчества

[1] Перевал. 1907. N.4. С.64.

[2] Чулков говорит о "неискушенности" и наивности Брюсова, у которого "за ужасным" лицом... вдруг открывается благонамеренный потомственный почетный гражданин, за гимном "утонченному" разврату — невинные и скучные грехи обывателя, за "дерзновением мысли" — "идейная импотенция".

с поэзией Бальмонта, но в то же время дал поэзии Брюсова такие характеристики, которые вряд ли могли понравиться "объекту" наблюдения. Так, он назвал отстаивавшего замкнутость и независимость искусства поэта — поэтом "*для всех*", имея в виду "определенность и ясность" владеющих им настроений, "ограниченность (NB! —, выделено мною — М. М.) переживаний" и противопоставил его "программную" (в смысле заданности и рационалистичности) поэзию непрограммной поэзии Фета, Тютчева, В. Соловьева. Указав, что стихи Брюсова — "прекрасная литература", он, тем не менее, упомянул о том, что он — не "лирик", что у него "фальшивый" верхарновской пафос, что декадентская идеология есть нечто внешнее по отношению к существу его поэзии, которая на самом деле полна "образами", а не "символами".[1] Очевидно, что критик продолжал настаивать на тех определениях, которые были им даны в рецензии на "Земную ось": Брюсов лишь прилежный ученик, поверхностно изучивший заветы зачинателей нового искусства и не сумевший претворить их на практике.

О переводческой деятельности Брюсова Чулков не говорил вплоть до 1911 г., не выступив в свою защиту ни после критики Брюсовым своих переводов из Метерлинка,[2] ни по поводу критических замечаний в свой адрес как переводчика Верхарна.[3] Он даже, можно сказать, уклонился от разбора брюсовских переводов этого поэта, к чему его усиленно склонял С. Соколов, писавший в 1906 г., что Чулков "единственный ..., имеющий право говорить о Верхарне".[4] Но зато критик явно "отыгрался" за свое молчание в

[1] См. Чулков Г. Покрывало Изиды. М. 1909. С.37-40.

[2] Брюсов разобрал их в статье "Фиалки в тигеле". В письме, написанном в связи с этой работой, Брюсов предлагал Чулкову ответить критикой на критику и развенчать его собственные переводы Метерлинка (См. Чулков Г. Годы странствий. С. 328, 330).

[3] Брюсов, обобщая свои впечатления от стихотворных переводов Верхарна Г. Чулкова и С. Шамбинаго, писал, что они "плачевны", в них "все неверно: общий тон, стиль речи, отдельные выражения" (Весы. 1906. N.9. С.78).

[4] Лит. наследство. Т.98. Кн. 2. С. 367-368. Чулков в 1906 г. опубликовал свой перевод драмы Верхарна "Зори". Выскажем предположение, что появившиеся в печати в 1909 г. переводы Верхарна

написанной в Париже работе 1911 г. о Верлене[1], где высказал весьма резкое мнение о брюсовских переводах этого поэта.

Это, пожалуй, самая ядовитая из чулковских рецензий. Она полна скрытой иронии и очевидного сарказма. Вначале он притворно приветствует "скромные цели", которые преследовал Брюсов, публикуя переводы, о чем тот сам упомянул в своем предисловии, желая познакомить читателя со стихами мало им известного поэта и дать им понять как много они теряют, не обращаясь к его творчеству. Чулков соглашается с тем, что книга, несомненно, имеет "педагогическое значение" и нужно, чтобы "министерство народного просвящения рекомендовало" ее библиотекам гимназий, реальных училищ и кадетских корпусов, что будет тем более уместно, что в нее Брюсов не включил "рискованные пьесы" Верлена.

Далее Чулков возвращает Брюсову его же фразу, подчеркивая, что, именно познакомившись с Верленом в брюсовском переводе, любой читатель поймет, как он "*много потерял*" (выделено Чулковым — М. М.), не прочитав Верлена в подлиннике, а узнав в брюсовском переложении. Рассуждения Чулкова о недостатках переводов Брюсова сводятся к довольно спорному утверждению, что для максимальной приближенности к подлиннику необходимо психологическое сходство автора и переводчика. Чулков, таким образом, объявляет себя сторонником не формальной близости источника и перевода, а их внутреннего родства, которое, конечно же, по его мнению, "неизбежно отразится и на музыке стиха". Поэтому он считает невозможным говорить о "порочности перевода", апеллируя к "неточностям логическим, стилистическим, грамматическим", хотя,

"Издыхающие равнины. Города-чудовища", переводчик которых скрылся под инициалами "Н.Ч." (Надежда Чулкова — жена Чулкова?) не самом деле хотя бы частично принадлежали Чулкову. И об этом, возможно, было известно в символистских кругах. Надо добавить к этому, что тот же Соколов настраивал Чулкова и против "Весов", еще в 1906 г. настаивая, чтобы тот "помыслил о сокрушительной статье" против журнала (Лит. наследство. Т.85. С.320).

[1] Речь. 1911. N.147.

впрочем, и не удерживается, чтобы не отметить отдельные "нескладности" брюсовских переводов.

Для сравнения "лирического дара" Верлена и "литературных способностей" Брюсова Чулков использует довольно- таки необычный (впрочем, и не совсем убеждающий) прием: он сопоставляет портреты поэтов, написанные Карьером и Врубелем. И здесь Чулков выступает в не очень удающейся ему роли провидца, которая ему нужна опять-таки для того, чтобы еще раз уколоть своего противника: "Пройдут года и, может быть, забудут Брюсова-поэта. Но замечательный портрет не умрет. Врубель оказался гениальным прорицателем. "Это портрет человека, который умел взвешивать обстоятельства, обладать здоровым смыслом, твердою волей, решительным характером... человек, почти смелый, но не всегда знавший, где пределы возможностей, дарованных ему судьбой". — вот что скажет будущий *ценитель Врубеля*" (!? — выделено мною — М.М.). И как приговор Брюсову-переводчику Верлена должны были прозвучать следующие слова: "Что общего у трезвого, механически-точного Брюсова с печальною, нежно-зыбкою и ночною лирикою поэта?".

Логическая невыверенность, аморфность концепции перевода подводит Чулкова, и он, сам того не замечая, констатирует общность поэтов, когда пишет, что Брюсов, желая сделать Верлена "приличным, затушевать его "фривольности и резкости", прибегает к "смягчению своей жесткой кисти". Следовательно, и у того и у другого имеется в природе их таланта и жесткость, и резкость.

Но самым любопытным оказывается то, что, на первый взгляд, принципы переводческой деятельности и Брюсова и Чулкова выглядят схоже: оба не требуют точности, копирования, детального воспроизведения подлинника! Разногласия же начинаются с момента, когда один (Чулков) ожидает непременно уловить *дух* переводимого автора, второй (Брюсов) предлагает, выработав *метод* перевода, попытаться уяснить, что же является в стихотворном произведении главным — образы, рифмы, стиль, размер, движение стиха, ритм — и именно на этом сосредоточить свое внимание. Поэтому и критика Брюсовым чулковских переводов Метерлинка звучит намного убедительнее, что он требует

не аморфного сходства душ, а сближения в переводе с песенным складом конкретных стихотворений бельгийского поэта, чего не сделал Чулков, погнавшийся за передачей образов, которые в данном случае были менее важны.

На редкость неудачной и неубедительной следует признать критику Чулковым "Огненного ангела". Если из предшествующих статей хотя бы становилось ясно, что Чулков и Брюсов занимают несходные позиции в искусстве, то здесь нет ничего, кроме несправедливых наскоков и обвинений. Критик высказывался о романе как о "громоздкой.., растянутой на два тома" "стилизации ради стилизации"[1], как о скучном произведении, лишенном "занимательности" и "гениальных (?! — М.М.) идей". Он буквально придрался к совершенно незначительному сюжетному элементу — появлению в романе Мефистофелеса и не нашел ничего лучшего, как заняться сравнением его с гетевским героем, конечно, не в пользу героя Брюсова. При этом недочеты, связанные с образом брюсовского Мефистофелеса, он назвал "роковой (?! — М.М.) неудачей" романиста. Однако Чулков, кажется и сам осознавал неуместность (и добавим неумность!) своего замечания, поскольку подчеркнул, что Брюсов "невиновен" в "мелковатости" своего героя, т. к действие в романе происходит в 16 веке, и "рассказ ведется от лица не слишком мудрого". Но несмотря на это уточнение, критик твердо стоит на своем: автор должен уметь показать "*свою* (выделено Чулковым —М.М.) мудрость за наивною формою "чужого" повествования". Несоблюдение выведенного им правила Чулков заклеймил как "профанацию искусства", которой и занимается Брюсов! Попутно он не отказал себе в удовольствии дать характеристику "душевных особенностей" Брюсова, которые накладывают на его творчество неизгладимый отпечаток: "бедность фантазии" и "сухость дарования".

Последним, появившимся при жизни Брюсова, упоминанием о нем Чулкова является указание на продолжателей традиций поэта в современной поэзии, к коим он отнес Е. Кузьмину-Караваеву и М. Зенкевича.[2] Но и тут имя Брюсова возникло в негативном контексте. Оно появилось с целью напомнить молодой поэзии, что она должна распрощаться со своим учителем, и только в этом случае ее голос прозвучит "внятно и убедительно". Это уже удалось сделать Кузьминой-Караваевой и еще предстоит совершить Зенкевичу. По сути пафос этой крохотной рецензии заключается в том, чтобы заявить: знамя поэзии, оброненное Брюсовым, который лишь удачно воплотил "в себе многочисленные влияния французов", подняли молодые. Заодно он пропел ему отходную. Вспомнив об удаче его молодости — стихотворении "К скифам", Чулков заявил, что "мотив и тон этого стихотворения поэт, помнится, не повторял уже никогда".

[1] Речь. 1908. N.301. 8 декабря.

[2] Утро России. 1912. N.87.

В мемуарах Чулкова "Годы странствий" (1930) Брюсову отведено целых две главы — "В. Я. Брюсов" и "Весы", обычно именуемая в литературоведении как "некролог "Весов". Такой чести автор не удостоил никого, хотя перед его глазами находились такие фигуры, как Блок, Сологуб, Андреев, каждому из которых он посвятил лишь по одной главе. В то же время некоторым, очень близким ему людям (Ремизов, Волошин, Мирэ, Голубкина) он вообще дал суммарную характеристику. Это, несомненно, говорит о том, что отношения с Брюсовым оставались для него важны и по прошествии времени, задевали за живое, не изглаживались из памяти. Они выявляют в большей мере, чем что-либо другое, "психологию ревнителей символизма"[1] — то, к чему всегда тяготел Чулков. А в том, что каждый из них был или, по крайней мере, мнил себя "ревнителем", нет никакого сомнения.

Однако превалирование Брюсова над всеми остальными героями книги — мнимое. Чулков ни слова не добавил к тому, что им было написано ранее. Он по сути всего лишь соединил статью о "Весах" 1910 года и написанные сразу же после смерти Брюсова воспоминания, опубликованные в журнале "Искусство" в 1925 году. Таким образом, он как бы убил двух зайцев сразу: показал то место, которое занимал Брюсов в истории символизма, и этим воздал ему должное, и в то же время не пересмотрел ничего из высказанного

[1] Чулков Г. Годы странствий. С.3.

прежде, оставшись при своем, раз и навсегда определившемся мнении.

Объяснить это можно, пожалуй, только тем, что именно с Брюсовым у Чулкова возникло нечто вроде соперничества — способа отношений, которого он не позволил себе по отношению ни к кому иному. Нам представляется неверным думать, что везде и всегда Чулков был неизменно самовлюблен, самоуверен и приподнято романтичен, как это предлагает делать З. Н. Гиппиус, которая немало потрудилась над созданием именно такого, как теперь выразились бы, имиджа этого писателя.[1] Нам, напротив, кажется, что его облик отнюдь не был статуарен, что он не был однообразен в своих проявлениях: так, с Блоком он достаточно робок, жадно ловит его взгляд и счастлив, когда этот взгляд останавливается на нем, с Сологубом почтителен, хотя и несколько холоден, Андреев весьма интересует его, и он относится к нему даже покровительственно, всеми силами пытаясь выковать из него соратника по почитанию "Вечной Женственности", и в итоге демонстрирует полное непонимание этого писателя и т.п. И только к Брюсову он неизменно пристрастен, с ним связывает все перипетии борьбы середины 1900-х годов, прослеживает каждый нюанс их взаимоотношений, пытаясь создать нужное для читателя впечатление, вписать каждую деталь в общую картину. И это потому, что в Брюсове - единственном - Чулков видит ровню и удачливого соперника.

И они действительно могут быть сопоставимы, конечно, не в смысле художественного дарования, а в смысле той роли, которой они себя предназначили. Чулков, как и Брюсов, хочет в первую очередь видеть себя Деятелем символистского движения, вокруг которого возникают бури, вихри, интриги, проблемы. Чулков, как и Брюсов, претендует на создание "политики" символизма, которую намеревается проводить через различные периодические издания. Разве все его попытки создать наконец-то печатный орган, который будет в какой-то степени представлять или все символистское движение, или какую-то значительную часть его,

[1] Подробнее об этом см. в моей статье "З. Н. Гиппиус и Г. И. Чулков". // Вестник МГУ. Филология. Серия 10. 1996. N.5.

не вызов брюсовским "Весам"? Ведь именно на протяжении тех лет, когда Брюсов руководит "Весами", Чулков оказывается едва ли ни во главе "Вопросов жизни", потом почти руководит "Перевалом", выпускает три альманаха "Факелы", вдохновителем и организатором которых полностью является. Но ни одному из этих созданий не суждено было по значимости даже приблизиться к "Весам".

Столкнулись они и как переводчики, обратившись к одному и тому же материалу. "Песни" Метерлинка явились первым полем боя, далее последовал Верхарн. И здесь опять пальма первенства осталась за Брюсовым, который как переводчик ни в какое сравнение не может идти с Чулковым просто потому, что в десятки раз талантливее того как поэт.

Наконец, они готовы были соперничать как теоретики и на почве прогнозов относительно будущего театра. И статья Брюсова о "ненужной правде" Художественного театра, и размышления Чулкова о театре будущего претендовали на роль манифестов символистских представлений о развитии театрального искусства в дальнейшем. А известная всем надпись Чулкова на неоконченной статье Брюсова о "Вишневом саде" Чехова — "примечательная рукопись"[1] — должна быть, как нам кажется, еще дешифрована. "Примечательная" — это не "замечательная", как обычно ее трактуют, а именно важная, показательная и т.п.

Важно, как нам кажется, указать на следование Чулкова буквально по пятам за Брюсовым. Даже в своих личных отношениях с поэтом, Чулков, сам того не подозревая, копировал его. Например, используя тот же критерий, которым обычно в отношениях с собратьями по перу руководствовался Брюсов: четкое разделение писателя и человека, что в целом для самого Чулкова не было характерно. (И не потому, что он следовал символистской концепции жизнетворчества, а потому, что действительно был непосредственен и целостен в своих проявлениях.) О такой психологической зависимости свидетельствует письмо Чулкова от 7 апреля 1907 г., в котором он писал: "Надеюсь, что мой отзыв о Вас как о писателе Вы не истолкуете как акт, враждебный Вам как человеку. Наоборот: невысоко ценя

[1] Лит. наследство. Т.85. С.190.

Ваши рассказы, я очень люблю Вас как человека..."[1]. Обращает на себя внимание, что даже лексически он повторяет Брюсова, который двумя годами ранее писал: "Думаю, что моя статья, хотя в иных своих частях и очень "критическая", не покажется Вам враждебной"[2].

Но если Чулков чувствовал в Брюсове себе ровню, то этого никак нельзя сказать о самом Валерии Яковлевиче. Думается, что его-то как раз безмерно раздражал, даже бесил намек на подобное панибратство. Взрыв был неминуем. Ему предшествовало глухое раздражение, вылившиеся еще в конце июля 1907 г. в таких строках в письме к В. Иванову: "Нам, живущим в Москве, простительно было не сразу понять его *из сострадания* (выделено мною — М. М.), относиться к нему снисходительнее, нежели он того заслуживал. Но ты, встречаясь с ним часто, должен был понять сразу то, что теперь ясно для всех, - что это не только бездарность (как я всегда утверждал), но еще и шарлатан, рекламист и аферист"[3]. А ведь всего за год до этого он, можно сказать, признавался Чулкову в любви, и звучало это так: "Дорогой Георгий Иванович. Вот Вам мое — "чистосердечное признание"...Я Вас люблю, очень люблю. Этим я хочу сказать, что как человек, как личность, Вы мне очень нравитесь, очень дороги, очень желанны (не могу найти вполне подходящего слова). Но...как писателя, я Вас скорее *не люблю* (выделено Брюсовым — М.М) /.../ Вы мне нравитесь, поскольку Вы natura naturans — Вы мне не нравитесь, поскольку Вы себя проявили, поскольку Вы natura naturata".

Трудно себе представить, чтобы у проницательнейшего Брюсова могло за достаточно короткий срок так резко измениться мнение. Скорее можно предположить, что он из соображений литературной стратегии пытался сохранить Чулкова в своем окружении, одновременно оговаривая для себя право на нелицеприятную критику. Однако раздражение копилось, и неприязнь зрела. И только этим можно объяснить то негодование, ту совершенно несоответствующую событию реакцию, которая последовала после опубликования Чулковым некролога "Весов". Заслуживал ли Чулков того, чтобы отныне именовать его не иначе, как "литературным хулиганом", а его статью "непристойной и хулиганской"[1]. Подобные эпитеты возмутили даже величественного и спокойного В. Иванова, который с филологической основательностью начал вразумлять Брюсова: "...твои слова: "в Георгии Чулкове мы никак не можем видеть литературного противника" и т.п. — имеют чисто субъективное значение. "Литературный противник" не есть моральная квалификация, а функция, определяемая средствами борьбы, - и в глазах общественного мнения автор инкриминируемой статьи — "литературный противник" ваш, если только журнал, где напечатана статья, есть вообще орган литературы, а не хулиганства". И добавлял уверенно и непреклонно: "Осудить же его (Чулкова — М.М), как нравственную личность, я до сих пор не имею... достаточных оснований"[2].

Что же могло вызвать столь яростное негодование Брюсова, помимо указанных психологических оснований? На наш взгляд, это могло быть сомнение, высказанное Чулковым, в том, что Брюсов действительно на всем протяжении существования "Весов" руководил журналом. Весь смысл статьи Чулкова сводился к тому, что история "Весов" делится на два периода: первый — до 1906 г., когда журналом безраздельно "владел" Брюсов, и последущие годы, когда его власть была значительно поколеблена. Для Брюсова, всегда и везде ощущавшего себя вождем, подобное подозрение было оскорбительным, а подобная трактовка его деятельности — абсолютно неприемлема. Однако в ней, несомненно, содержалась и доля истины — ведь на сегодняшний день в истории литературы приблизительно так толкуются взаимоотношения Брюсова и редакции, трения с которой усиливались с годами и в конечном счете привели к уходу поэта с поста редактора. Но эта доля истины была глубоко неприятна Брюсову, т.к. подрывала и его

[1] Лит. наследство. Т.98. Кн.2. С.374.
[2] Чулков Г. Годы странствий. С. 326.
[3] Лит. наследство. Т.83. С.500.

[1] Там же. С. 528. Возможно, что Брюсов свое крайне резкое определение позаимствовал у Д. Мережковского, опубликовавшего по поводу "мистического анархизма" статью "Мистические хулиганы".
[2] Там же. С.529.

авторитет, и — самое главное — способствовала развенчиванию тщательно поддерживаемого им мифа о себе самом как последовательном собирателе символистских сил.

В последние годы жизни Чулков работал над романом в стихах (написанном онегинской строфой) "Весенний лед", в которой собирался отобразить перипетии своей бурной молодости. Там есть строчки и о Брюсове:

Валерий Яковлевич Брюсов
В то время, стоя во главе
Эстетов крайних, жил в Москве.
Не разделял бунтарских вкусов
В те годы славный наш поэт,
Секрета ныне в этом нет.[1]

Как видим, характеристика сдержанная, но довольно ядовитая: писать о члене большевистской партии не как о бунтаре не подобало.

Как явствует из вышеизложенного, разобранный частичный эпизод из истории символизма многое прояснил в расстановке сил на литературной арене начала XX века, обнаружил тайные пружины явлений, внешне производящих совершенно иное впечатление, помог разобраться в причинах теоретических поединков и словесных баталий.

[1] РАИ. ф.548, оп.1, ед. хр.97, л.150.

М.В. Михайлова

К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНОМ ОКРУЖЕНИИ В.БРЮСОВА 1890-х ГОДОВ

Поступление в Московский университет в 1893 году совпало у Брюсова с началом его литературной деятельности. Будучи студентом первого курса, он выпускает в феврале 1894 года сборник "Русские символисты". Занятия в университете занимают много времени. "Занимаюсь по пятнадцати часов в сутки", "отчаянно занимаюсь", - писал он[1]. Возможно поэтому, поглощенный учебой и подготовкой "Русских символистов", Брюсов не успевает включиться в студенческую жизнь и в "Кружок любителей западноевропейской литературы" приходит только во втором семестре 1894 года. Причем приходит литератором с определенной "декадентской" репутацией, когда кружок приобрел уже достаточную известность.

О степени заинтересованности поэта "Кружком" и о его значении в творческой судьбе Брюсова (по крайней мере на определенном, пусть и кратком отрезке времени) свидетельствуют его записи в дневнике, указание в "Автобиографии", оценка занятий в нем как важного события в своей жизни[2]. Брюсов серьезно увлечен деятельностью кружка. Об этом говорит интенсивность его работы в течение шести заседаний, состоявшихся осенью 1894 года, когда им был прочитан один реферат научного характера, предложены вниманию слушателей переводы из П. Верлена, М. Эредиа, Ф. Эверса, немецкого поэта Шульце (последнего автора не существовало в действительности, и мистификация Брюсова была разоблачена только три года спустя, о чем в протоколах кружка сделана соответствующая запись)[3].

[1] Брюсов В. Дневники. 1891-1910. М. 1927. С.12. Далее записи из дневников В. Брюсова цитируются в тексте по этому изданию с указанием в скобках страницы.
[2] Лит. наследство. Т. 85. М. 1975. С. 731.
[3] ОР РГБ, ф.389, карт.1, ед. хр.12, л.19.

Интерес поэта к кружку связан не только с возможностью самовыражения и приобретения аудитории слушателей, но, по-видимому, и с составом участников, а также направленностью их интересов, чудесным образом совпадавшей с брюсовской: вся западноевропейская литература во всем ее многообразии. Привлекала его, безусловно, и та свободная атмосфера, которая царила в кружке, то естественное, неформальное общение, которого он был лишен на официальных занятиях. Здесь могли полноценно проявиться те склонности поэта, которые оказывались невостребованными общеобязательной учебной программой.

Что же изменилось с приходом Брюсова в кружок?

Однако прежде надо сказать, что это было за объединение. Начало его деятельности было весьма скромным. Замысел создания "Кружка любителей западноевропейской литературы" возник на праздновании юбилея 35-летней научной работы профессора Московского университета Н. И. Стороженко[1], когда студенты университета А. Курсинский, В. М. Фриче, В. М. Шулятиков, Хлебовский и Шингарев поддержали эту идею. Они собрались на первое заседание 5 февраля 1894 года, наметили задачи, вставшие перед объединением, и договорились о следующей встрече по установленной программе. Позже (13 февраля) к вышеназванным участникам присоединился П. Коган. Все перечисленные лица и стали главными деятелями кружка в первые полгода его существования. За это время было прочитано: В. М. Фриче — 4 реферата, А. Курсинским — 3, П.С. Коганом —2, В.М. Шулятиковым — 2[2]. Остальные участники — В. Лазурский, В.Долгинцев, К.Бальмонт, А.Филиппов, Л.Брюхатов, Ю.Веселовский, М.Самыгин (впоследствии писавший под псевдонимом М. Криницкий), Ф.Ухов, П.Рождественский — появились позже, в конце марта-апреля 1894 года. Во второй половине 1894 года к ним присоединились пришедшие вместе с Брюсовым А.А.Ланг, Назаревский, Чернышев, Чумаков, Мендельсон, Иловайский и др. Таким образом число участников кружка вместе с членами-сотрудниками (особая группа, утвержденная уставом) и членами-

[1] Там же, ед.хр.14, л.6.

[2] Там же. См. протоколы заседаний.

соревнователями достигла 28 человек. Надо отметить, что приход Брюсова в значительной степени изменил ориентацию кружка: внимание с англо-испанской литературы переключилось на литературу французскую.

О трудностях первых шагов существования кружка поведал в отчете за первое полугодие его деятельности (с 5 февраля по 27 апреля) А.Курсинский на том занятии, где впервые присутствовал Брюсов. В собраниях кружка те члены-учредители, от имени которых выступил Курсинский, видели "торжество великой идеи общения и движения вперед над стремлением к обособленности и застою"[1]. Задачей кружка было "вовлечь... в свой круг, заинтересовать своими интересами, возбудить охоту изучать избранный нами предмет"[2]. Однако это не всегда удавалось. Несмотря на старания членов-учредителей, представлявших на отдельных собраниях, по два-три реферата, некоторые занятия проводились без чтения рефератов и обсуждений. Но кружок все же получил известность даже за стенами университета.

Из всей разношерстной компании Брюсов выделил шестерых: будущих писателей К.Бальмонта и М. Самыгина, а также А. Курсинского, и критиков — П. Когана, В. Фриче, В. Шулятикова. Отношение ко всем ним сложилось различное: по-человечески заинтересованное к Самыгину, восторженно-увлеченное к Бальмонту, покровительственно-доброжелательное к Курсинскому. О трех последних он оставил записи в дневнике и письмах, характеризующие его первые впечатления.

Вот несколько заметок о Фриче. "Нашел одного дельного человека — некоего Фриче — будущий великий критик"[3]. После выхода в свет сборника "Шедевры" и предисловия к нему, Брюсов констатировал: "Остались на моей стороне — Ланг (по глупости своей), Курсинский — (поэт, подражающий мне) и Фриче (умный господин, понимающий, что сущность не в предисловиях)[4]. В дневнике поэт пишет откровенно и с горечью, что после этого эпи-

[1] Там же, л.2.

[2] Там же, л.4.

[3] Лит. наследство. Т.85. С.734.

[4] Там же. С.737.

зода его "престиж" у Фриче "упал" (С.22.). Совершенно очевидно, что мнение этого критика было ему особенно дорого.

О Когане же Брюсов в письме к Станюковичу отзывается весьма иронически: "Некто г. Коган заявил даже, что напечатай я предисловие раньше, он не счел бы возможным вступить со мной в знакомство"[1]. Вообще почти все отзывы поэта об этом критике отстраненно-скептические: "Присутствовали разные либеральные люди: Ермилов, П.С.Коган etc." (С.92), "вчера видел Фриче и Когана. Все те же. Коган горд своим сотрудничеством в "Курьере", Фриче — печален" (С.49).

Более неопределенно отношение Брюсова к В. М. Шулятикову. В "Записных книжках" он несколько раз упоминает о контактах с ним, но записи эти чисто информативны: 22 декабря 1895 — "У меня Курсинский и Фриче. Шулятиков.", 11 февраля 1897 — "У меня Шулятиков"[2]. В дневнике примечательна запись, появившаяся вскоре после вызвавшего шум предисловия: "...Сегодня в университете, когда я вызвался читать Аристофана, везде раздавался шепот, шипение: "Декадент, декадент". А! Так-то! Берегитесь! Только искреннее сочувствие Самыгина и Шулятикова успокоило меня немного (С.22).

Связь с заинтересовавшими Брюсова критиками продолжалась и после того, как распался "Кружок любителей западноевропейской литературы". Все они дружно, исключая Самыгина, перешли в "Русское библиографичекое общество", о чем имеются соответствующие записи в книге посетителей. Так, на шестьдесят восьмом собрании присутствовали Шулятиков, Брюсов, Фриче, Курсинский, Коган. На семьдесят третьем — Фриче, Брюсов, Коган, Шулятиков, Курсинский и т.д.[3]. Примечательно также то, что почти одновременно Брюсов и Шулятиков стали посетителями читальных залов Румянцевского музея в 1895 году — Брюсов значится под номером 575, Шулятиков — под номером 643. А произошло это 26 сентября[1].

Тяга этих людей друг к другу, несомненно, покоилась на взаимном знакомстве с научным потенциалом и устремлениями, которое осуществлялось в процессе обсуждения рефератов на занятиях кружка. Однако, как уже упоминалось, именно приход Брюсова переориентировал научные интересы участников. Место английской, испанской литературы Средних веков и Возрождения, а также произведений античности, заняли явления новой "литературы".

Уже на первом заседании (21 сентября) Брюсов высказал несколько критических замечаний о реферате Фриче "Что такое романтическая любовь", замечаний, в чем-то предвосхитивших его мысли, прозвучавшие почти двадцать лет спустя во внутренней рецензии на книгу Б. Томашевского[2], что, кстати, свидетельствует о стабильности некоторых положений в эстетике поэта и о раннем их оформлении. Так, он указал, что "отмеченные референтом признаки романтической любви могут встречаться и у поэтов неоромантиков, и с другой стороны не у всех романтиков они встречаются"[3]. К недостатком же работы Томашевского он отнес то, что она "построена по избитому шаблону историко-литературных исследований" о "влияниях" одного писателя на другого"[4].

На втором собрании (29 сентября) было двое выступающих — В. Шулятиков с докладом "Роль женщины и дьявола в новеллах средневекового монаха" и В. Брюсов с переводами Верлена. На четвертом заседании были выслушаны рефераты Фриче о Симплициссимусе и Брюсова о П. Верлене. В протоколе по поводу чтения реферата Брюсова записано следующее: "Г. Брюсов характеризовал поэзию Верлена как наиболее характерного символиста в различные моменты развития его таланта и в заключение отвел ему место наряду с величайшим лириком древнего мира —

---

[1] Там же.

[2] ОР ГРБ, ф.386, карт.1, ед. хр.14. В. Брюсов. Записные книжки. Моя жизнь. Кн.10, л.39 об, кн.11, л.13.

[3] ЦГИАМ, ф.634, оп.1, д.95, л.23.

[1] См.: "Книга собственоручной записи лиц, желающих заниматься в читальном зале, за 1895 год".

[2] Лит. наследство. Т.85. С.243-244.

[3] Там же. С.243.

[4] ОР ГРБ, ф.389, карт.1, ед.хр.13, л.17 (об).

Горацием — и эпохи Возрождения — Петраркой. Возражали: гг. Коган, Фриче, Федоров и Самыгин. Главным образом оппоненты указывали на недостаточность аргументаций в характеристике из-за пристрастного возвеличения Верлена референтом. Г. Федоров просил дать ему возможность ответить специальным рефератом г. Брюсову, на что было выражено согласие. К сожалению, ни референт, ни оппоненты не удержались на почве историко-литературного отношения к интересующему писателю, вследствие чего трения обострились, и г. Шулятикову было сделано замечание за излишнюю резкость выражений во время прений".[1]

Конечно, любопытно воссоздать ситуацию возникшего конфликта. Поэтому зададимся вопросом: что же могло не нравиться Шулятикову в высказываниях поэта, что могло вызвать его столь резкое несогласие?

Возможно, что охарактеризованное ведущим протокол как отступление от "историко-литературного отношения" к исследуемому автору было продиктовано у Брюсова тем же недовольством узкостью и ограниченностью такого подхода к литературе, которое он обнаружил впоследствии у Томашевского. Можно предположить также, что Шулятикову могло не понравиться отсутствие в аргументации Брюсова ссылок на социальную обусловленность появления художника. Ведь, как известно, уже в это время Шулятиков приобщился к марксистскому учению. Надо сказать, что именно он первым познакомил членов кружка с новой социальной доктриной. В. Фриче вспоминал в 1927 году: "Необходимо здесь отметить товарища, который первый принес с собой в наш литературный кружок свежий воздух революции и учение Карла Маркса. Имя его стало, к сожалению, нарицательным в плохом смысле. Как обычно, он несколько упрощал марксизм. Но для нас его заслуга не подлежит сомнению. Это был В. М. Шулятиков. Он — марксист — пошел по социал-демократической линии. Он первый из нас ушел в ряды рабочей партии, был арестован и

[1] ОР ГРБ, ф.389, карт.1, ед.хр.13, л.17 (об).

сослан. И он, связанный с революционным подпольным движением, явился в наш кружок"[1].

Если наше предположение верно и именно в этом заключалась причина разногласий, то вполне логична следующая запись в дневнике Брюсова, сделанная через день после описанного заседания кружка: "Сегодня у Зунделовича меня "показывали", демонстрировали как символиста. Спорил о Марксе, о социализме и о многом другом (с.19). Да, действительно, "спровоцированный" Шулятиковым Брюсов вполне мог вести разговоры о марксизме и социализме.

Горячность же и резкость Шулятикова в выше охарактеризованных обстоятельствах могут быть объяснены тем, что обычно мягкий и дружественный в отношениях с людьми (о чем упоминали все знавшие его) он становился напреклонным, когда речь заходила о его политической платформе. Его непоколебимую твердость в обозначенных случаях подтверждает эпизод, происшедший на публичной защите диссертации "О поэзии мировой скорби" Н. Котляревским. Вот как преподносит случившееся свидетель, будущий историк М. Н. Покровский: "Блестящей" книге и ее не менее блестящему автору был сделан самый восторженный прием. Актовый зал Московского университета, можно сказать, утопал в идеализме. И среди восторженно-сочувствующей аудитории вдруг раздается диссонанс. Осмеливаются возражать, осмеливаются утверждать, что "талантливая" книга ни к черту не годится в научном отношении, ибо в ней просмотрено самое главное — классовая подоплека поэзии. Такая возвышенная вещь, как мировая скорбь — и какая-то борьба классов! Это было смешно... И среди этой свистопляски две как нарочно совсем невеличественные с виду фигуры — Шулятиков и Фриче"[2]. (Попутно стоит отметить, что этот поступок Шулятикова особенно примечателен, так как таким образом он косвенно выступил против своего учителя Н.Стороженко (бывшего официальным оппонентом диссертации и давшего на нее положительный

[1] Архив РАН, ф.643, оп.1, д.92. В.М.Фриче. Речь на чествовании в связи с 30-летним юбилеем 22 февраля 1927 г. Автограф.

[2] М. Покровский. Памяти тов. Фриче. //Марксистское искусствознание и В. М. Фриче. М. 1930. С.30.

отзыв), к которому испытывал неизменное уважение, что подтвердил в 1902 году, выступив со статьей в сборнике его памяти).

Похоже, что резкое столкновение между Шулятиковым и Брюсовым, о котором говорилось выше, породило усиленный взаимный интерес. Уже упоминалось о визитах Шулятикова к Брюсову, совместных посещениях "Русского библиографического общества", одновременной записи в читатели Румянцевской библиотеки. Но существовала и переписка. В "Донесении полицейского надзирателя городского участка Воеводина о подлежащем наблюдению отделения Шулятикове В. М. /от 3 декабря 1898 г./" в пункте 10 имеется следующая запись: ноября 30 получила (имеется ввиду жена Шулятикова — М.М.) письмо от Валерия Брюсова с Цветного бульвара, д.24"[1].

Если с достаточной степенью увереннюсти можно говорить о том, что именно от Шулятикова Брюсов впервые получил сведения о Марксе и социализме, то абсолютно неоспоримо то, что поэт оказался для будущего критика фигурой крайне неординарной. Занимаясь новейшей литературой и пытаясь оценить ее как правоверный марксист с классовой точки зрения и естественно — оценивая ее в целом как буржуазную, весьма нелицеприятно отзываясь о декадентах, Шулятиков никогда нигде не задевал Брюсова, предпочитая вообще не затрагивать его творчество. Этот момент достаточно показателен хотя бы потому, что произведения поэта нередко критиками-марксистами избирались как весьма убедительный пример "классовых метаний" в буржуазном лагере: достаточно вспомнить статью Ю. Каменева "О ласковом Старике и о Валери Брюсове"[2].

Имя Брюсова упоминается им лишь однажды и то в контексте нейтральном: "...популярнейший в настоящую минуту писатель Максим Горький на днях сделал попытку несколько реабилитировать литературное имя гг. Бальмонта и Валерия Брюсова"[3]. Это высказывание можно даже расценивать как в некотором роде признание правомерности

[1] ГАРС. МОО, ф.63, ед.хр.502, 1897, л.27.
[2] Литературный распад. Кн.I. СПб. 1908.
[3] Курьер. 1900. N 322.

усилий Горького. Деликатность Шулятикова в отношении Брюсова подтверждает и тот факт, что имя другого своего знакомого по кружку — К. Бальмонта — Шулятиков упомянул двенадцать раз и посвятил специальную статью, рисующую весьма несимпатичный психический и нравственный облик поэта-декадента[1]. Безусловно щадит критик своего знакомого времен юности и в своей последней, страдающей наиболее грубыми вульгаризаторскими оценками статье "Этапы новейшей лирики", в которой творчество таких поэтов, как С. Надсон, Д. Мережковский, Н. Минский, И. Бунин и др. рассматривается сквозь призму отношения к культу страдания и становится в глазах автора ярким воплощением психики буржуа. Возможно, что памятью о Брюсове продиктованы следующие строки Шулятикова в его письме к критику А. Дивильковскому, являвшемуся посредником в серьезном издательском проекте: "Получив его (ответ на письмо — М. М.), вступил в коллоквиум с одним предпринимателем. На очередь поставлены темы об "экономичности" символизма и о Верхарне"[2] — ведь именно Брюсова потрясло в 1895-96 годах знакомство с творчеством Верхарна и с переводами его произведений знакомил он своих товарищей по "Кружку". Его стихами "упивался" (по собственному выражению Брюсова) он и в 1898-99 годах, т.е. в годы когда контакты с Шулятиковым продолжались достаточно интенсивно.

Об определенной близости с Шулятиковым свидетельствует и тот факт, что в своей "Автобиографии" поэт не приводит полных инициалов Шулятикова в то время, как и Фриче, и Коган упомянуты с полными инициалами. Он пишет обычно — В. Шулятиков скорее всего потому, что просто всегда называл товарища по имени, а может быть руководствуясь именно тем, как подписывал свои работы сам Шулятиков. А в статьях и письмах мы встречаем только такие подписи: В., В.Ш., Влад.Ш.

На основании приведенных фактов можно, как нам кажется, утверждать, что знакомство и относительная близость с Шулятиковым сыграли в жизни Брюсова опреде-

[1] Шулятиков В. Поэт-декадент. //Курьер. 1900. N 366.
[2] РГАЛИ, ф. 1059. оп.1. Письмо от 7 октября. 1908. Подп. Влад. Ш.

ленную роль: ему он обязан знакомством с историческим материализмом, марксизмом как новейшим социальным учением того времени. Существует даже версия, что расположение к В. Шулятикову поэт хранил долго — высказывается соображение, что автором некролога о Шулятикове[1] мог быть Брюсов. Эта версия стоит на том (достаточно шатком, на наш взгляд) основании, что в некрологе приведены детали студенческой юности Шулятикова, о которых могли быть осведомлены только близкие ему люди[2]. Во всяком случае можно предположить, что знакомство с "бескорыстным и беззаветно преданным рыцарем своей идеи"[3], как было сказано в некрологе, опубликованном в "Русских ведомостях" и подписанном Л.К., не прошло для Брюсова бесследно.

[1] См. Рус. слово. 1912. N 75. N 5.

[2] См. публикацию "Служил идее беззаветно". //Московский университет. 1986. 8 апреля.

[3] Рус. ведомости. 1912. N 472. С. 4.

Е.А.Алексанян

РУССКИЕ СИМВОЛИСТЫ И Н.В.ГОГОЛЬ

Уже несколько лет, как ортодоксальное гоголеведение перестало удовлетворять не только научный мир, но и просто любителей творчества Гоголя. "Загадочный Карла", как его называли уже современники, легко и насмешливо стал выходить за пределы отмеренного ему сатирического диапазона, как таинственный Петромихали за рамки портрета, привлекая внимание новых непредвзятых исследователей. Заговорили о ренессансном характере реализма Гоголя, универсальности его смеховой культуры (это заслуга М.Бахтина), а еще ранее, в начале века о Гоголе, как предтече символизма. Как ни разнились позиции ученых, стало ясно одно — необычайная магическая сила его творческого гения трансполирует свои духовные прозрения и художественные новации на необозримо далекую перспективу.

Симптоматично, что в одном и том же номере журнала "Весы" за 1909 год, посвященном 100-летнему юбилею Гоголя, были помещены статьи о его творчестве и личности, в которых авторы — Андрей Белый, Эллис и Валерий Брюсов — исходили из одних и тех же символистских позиций, отвергавших /вслед за В.Розановым и Д.Мережковским/ реализм Гоголя. Глубокий смысл содержит в себе уже само название статьи мэтра символизма Брюсова — "Испепеленный". То представление о жизненных и творческих принципах Гоголя, которого придерживается Брюсов, — а именно, избыточность, превышение всякой меры во всей деятельности и творчестве писателя, — могло привести к единственному выводу о самосожжении, об испепелении души и всей жизни Гоголя.

"Исступленная неумеренность требований"[1] к себе самому и к своему творчеству, особость самобытного гения Гоголя, по убеждению, Брюсова, приводили к гипертрофированности воображения писателя, порождали чудовищные контрасты в его живописной палитре: божественно пре-

[1] Весы. 1909. N 4. Далее указание на страницу в тексте.

красные, но неправдоподобные картины идеала и страшные в своей низменности образы пошлости и человеческого скотоподобия. На многочисленных примерах из гоголевских произведений Брюсов последовательно аргументирует свою мысль о том, что даже в самых "реалистических", как их считали, творениях Гоголь оставался мечтателем, далеким от действительности, писателем, у которого "возможное каждую минуту способно перейти в невозможное" (С. 103).

Собственно, комизм Гоголя, вытекает по Брюсову, из парадоксального несоответствия реального в зеркале писательской фантазии, порождающей неправдоподобных героев, алогизм и нелепость обстоятельств, в которые они попадают. Среди примеров — и объявление Чичикова Наполеоном, и чудовищное вранье Хлестакова, и фантастика похождений Носа, а с другой стороны, -избыточность, беспредельность в романтических картинах и образах "Вечеров...", "Вия", "Тараса Бульбы".

Свою концепцию об антиреализме Гоголя Брюсов распространяет и на отношения писателя со своим близким окружением, где дружеские чувства и привязанности окрашены в столь же гипертрофированные тона. И здесь, как впрочем и в оценках творчества Гоголя, чувствуется субъективность подхода. Думается, что, к примеру, сомнения Брюсова в масштабе и искренности горя Гоголя по поводу смерти Пушкина, продиктованы были больше стремлением до конца быть верным своей системе доказательств, нежели сущности известных фактов. Разумеется, бросается в глаза гиперболизм выражений чувств в известном письме Гоголя Плетневу: "Моя утрата больше всех... Моя жизнь, мое высшее наслаждение умерло вместе с ним" /Пушкиным, - Е.А./ (С. 149). И здесь Брюсов прав. Однако написанная позже статья о Пушкине красноречиво свидетельствует о глубоком понимании Гоголем-писателем значения Пушкина для русского общества. И гиперболический стиль письма есть не что иное, как эмоциональный выплеск того, что иначе выражено в статье, а именно, мысли о невосполнимости утраты.

Трагедия последних дней Гоголя, ухода из жизни писателя и страстотерпца связана, по Брюсову, со столь же предельным, избыточным отношением Гоголя к своей мис-

сии художника, вступившего в смертоносное противоборство с религиозной экзальтацией и стремлением к покаянию и отречению от писательского призвания.

Многое благодаря Брюсову проясняется в жизни-самосожжении русского гения, верившего, что его талант дан ему свыше, что он выполняет божий промысел, но и столь же истово страшившегося греховности подобной миссии. "Вся жизнь Гоголя, констатирует Брюсов, очень близкий в этом образном умозаключении Андрею Белому, - это путь между пропастями" (С. 120). Брюсовское прочтение Гоголя, безусловно, вошло в анналы гоголеведения, несмотря на крайности символистской позиции, разделяемой его соратниками по "цеху".

По своему загадки Гоголя пытался разгадать Андрей Белый. В его восприятии Гоголя два аспекта: первый — оценка творчества и личности Гоголя. И здесь в нашем распоряжении фундаментальный труд писателя "Мастерство Гоголя" и его статьи о Гоголе, представляющие оригинальный взгляд на творчество писателя, родственного по мировосприятию, художественному темпераменту и стилевой манере самому Белому.

Другой аспект — гоголевская традиция, ее освоение в творческой мастерской Белого, в особенности проявившаяся в его повести "Серебряный голубь" и в романе "Петербург". Напомним, что Андрей Белый не был одинок в своей приверженности классике XIX века. Художественный опыт Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого неоценим в нравственных и философских исканиях символистов "серебряного" века и стал частью их художественного сознания.

Стало почти трюизмом приписываемое Достоевскому высказывание: "все мы вышли из гоголевской "Шинели". И с "легкой руки" Белинского "шинель" эта начала ассоциироваться с "натуральной школой" и только. Но вот прямо противоположный взгляд писателя, который считал Гоголя "ближе нам /т.е. символистам/ всех писателей русского XIX века", который и является интересующим нас по преимуществу "ретранслятором" гоголевских художественных идей. Это Андрей Белый, писатель глубоко оригинальный, но исключительно чуткий к освоению традиций классики,

ибо фундамент к решению тревожащих его проблем, закладывался Пушкиным и Гоголем.

В книге "Мастерство Гоголя" он следующим образом оспаривает устоявшуюся точку зрения на ту же "Шинель": "Что реальней Акакия Акакиевича, - вопрошает Белый.- Между тем он живет внутри собственной, ему присущей вселенной: не солнечной, а "шинельной", шинель ему — мировая душа, обнимающая и греющая, существо сознания его фантастично"[1]. Как бы предваряя и объясняя его парадоксальную мысль, Белый пишет: "Дар единственного по органичности сключения натурализма с символизмом был присущ Гоголю, как никому, символика романтиков в сравнении с натуральным символизмом Гоголя как пустая аллегорика; сюжеты Гоголя как "кентавры"; они двунатурны; одна натура в обычном понимаемом смысле; другая — натура сознания, не знаешь, где собственно происходит действие: в показанном ли пространстве, в голове ли Гоголя"[2].

В этом определении Белым творческой манеры Гоголя выражены две очень важные мысли. Одна — о символике, присущей этому писателю в большей степени, чем романтикам. И здесь следует подчеркнуть, что Белый не делает существенной разницы между ранним, как считалось, романтическим периодом его творчества и зрелым — периода "Ревизора" и "Мертвых душ". И вторая мысль Белого связана с принципиальным моментом художественной системы Гоголя, которую у самого Белого Брюсов определил проницательно, как "повседневность, пронизанную лучами иного, неземного света", - его двойственность или двуплановость. Белый говорит об этом с несвойственной ему грубоватой прямолинейностью: "Не приняв во внимание особенности гоголевского сюжета выглядеть двойным, будешь глядеть в книгу, а видеть фигу". Добавим, что в творчестве самого Белого эта гоголевская традиция воспринимается в еще большей степени, как выражение двухбытийности мира, сверхзначности всего сущего и двоемирия души человека.

---

[1] Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М.-Л. 1934. С. 45.
[2] Там же.

И еще одна сущностная особенность гоголевской концепции действительности замечена и взята на вооружение Белым — амбивалентность (термин этот писатель не использует, он появится позже у М. Бахтина) гоголевских художественных образов.

В своем исследовании о Гоголе Белый образно пытается свести воедино эти две характерные особенности — двойственность и амбивалентность. Процитируем: "Земля в нашем смысле — ничто в романтике Гоголя: она трещина всенебесности; в нее свергают, у Гоголя два неба и две земли, то небо обнимает землю... то небо оказывается в объятьях...то человек ходит головой вверх, то — "синие леса, люди, возы...все опрокинулось...вверх ногами, не падая в бездну /это из "Сорочинской ярмарки"/. И снова комментарий Белого: "Небо, земля- то вверху, то внизу, под все — "ничто", под "ничто" — "все": натурализм и символизм смешаны в сюжетах Гоголя"[1].

Этот опрокинутый, полный алогизмов, комических и трагических контрастов мир, словно повисший над разверзшейся бездной, открывает бездны и в гоголевских героях, где так же контрастно амбивалентны понятия добра и зла: страшный колдун может оказаться и преступником, и жертвой, Чичиков и подлецом и человеком, искренне жаждущим спасения и обновления, как и сам Гоголь.

Думается, Белый прав, пытаясь понять трагедию Гоголя и противоречия его художественного мира, населенного пигмеями и гигантами, контрастным противоположением Шпонек и Тарасов, ослепительных небес "Вечеров" и зловонных луж "Миргорода". Обращаясь к характеристике личности самого Гоголя с позиций антропософии, Белый пишет: "Гоголь вышел за пределы своей личности... и кинулся в бездны своего второго "я", вступил на такие пути, куда нельзя вступать без определенно разработанного пути... вместо того, чтобы соединить эмпирическое "я" свое с "я" мировым, Гоголь разорвал связь между обоими "я", и черная бездна легла между ними: и дальше: "душа стосковалась по Гоголю, Гоголь стосковался по душе своей, но бездна легла между ними: и свет для Гоголя померк". (С. 76-77).

---

[1] Андрей Белый. Мастерство Гоголя. С. 79.

Думается, Белый правильно прозревает здесь причины трагического тупика Гоголя- художника и человека.

Обнаруженное и запечатленное Гоголем безумие мира и его бездуховность тяжким бременем легли на плечи гения, который не мог знать ответов на самые сакраментальные вопросы и не там искал их. И потому сотрясают горы от вины человеческой в "Страшной мести", потому пошлость, страх и безумие обуревают его героев "Миргорода" и "Петербургских повестей", а поэма о рыцаре наживы и его похождениях испепеляет его душу. Гоголь ищет и не находит путей спасения России. И пожалуй, самая трагическая контрастность и двойственность заключена в символике "Мертвых душ", в знаменитом образе мчащейся тройки. Это и Русь, горячо любимая родина, которая несется неведомо куда в образе птицы-тройки, и чичиковская бричка, запряженная тоже тройкой лошадей, которая везет своего героя-фикцию по городам и весям России. В символическую тройку – Россию в современной писателю жизни сел Чичиков. Но это не только не снимало, но делало еще более злободневным вопрос о будущем страны: "Русь, куда несешься ты, дай ответ!"

Этим вопросом и постижением того, что есть человек в мире, задавались все большие писатели на Руси и, примерно, через столетие после рождения Гоголя – Андрей Белый. Естественно, проблема исторических путей в будущее России упиралась в понимание народной жизни и решение чрезвычайно значимого для Белого вопроса-дилемы – Восток-Запад. Собственно, его актуальность еще во времена Гоголя предуказала деление общества на западников и славянофилов. Спустя век она обрела новое философское осмысление в концепциях Вл. Соловьева и Вяч. Иванова. В своей повести "Серебряный голубь" Белый подвергает серьезному сомнению их судьбоносное пророчество о синтезе идей Востока и Запада для России. Трагические метания героя повести Дарьяльского и осуждение темной стихии деревенской жизни тому яркое свидетельство.

Тревожная гоголевская символика, художественно воплотившая поиски душевной гармонии, сатанинские искушения героев, выраженные в сюжетике противопоставлением невесты, рафинированной дворянки Кати и рябой

девки – обольстительницы Матрены, а в стиле – акцентированной цветовой символикой, прямо указывающей на Гоголя (красная свитка – красная рубашка Дарьяльского, туманное марево над селом и т.д.); наконец, прямые реминисценции из гоголевских художественных текстов и сказовая интонация, идентичная гоголевской насыщенностью гиперболическими описаниями и скольжением сказа от возвышенного стиля к ироническому – все это возвращает нас к гоголевским доминантным мыслеобразам, однако, на новом витке художественного сознания.

Символично уже имя героя – Петр Петрович. Ассоциация протягивается и к Петру I, вершителю российских судеб, и к Петру Гоголя, жертвы чертовщины Басаврюка ("Вечер накануне Ивана Купалы"). Вначале повести Дарьяльский – фигура, претендующая на героизм и величие. Напомним хотя бы внешнее описание: "У, какой у него могучий вид, какая красная у него грудь, будто пурпур треплется в ветре холодном...у, какой у него ус, шапка какая волос, будто пепел горячий свивается с головы этой, где очи, зеленым огнем теперь блеснувшие, - уголья, прожигающие душу дотла".

Однако западный сон жизни, по Белому, кончился, писатель взывает к новому наполнению Мировой души России. Поиски "крыльев орла" для исторического полета родины приводят к тупику и к российской глубинке, где подняли голову сектанты с их символикой хищного голубя, терзающего человеческое сердце. Белый пытается провести своего героя путем поисков Души в народной гуще, в мужицкой стихии, но ее загадочность оказывается призрачной и нечистой, как любовный морок рябой бабы Матрены, как злодейский облик сектантских главарей столяра Кудеяра и медника Сухорукова.

Вслед за Гоголем, мастером коллективного портрета, Белому удается создать художественный образ слитного народного единства, однако, стихийное начало в нем заражено мрачным огнем разрушения, исступленного фанатизма, который писатель приравнивает к нечистой силе. Так, по-своему интерпретируемая гоголевская дьяволиада служит угрозой чистоте народного самосознания не со стороны, а как бы изнутри. Борение добра и зла идет в самой народ-

ной стихии, и пока побеждает зло, грязь и мерзость заскорузлого невежества, судорожно ищущего и не находящего спасения в чуде. Известный символический образ гоголевской бездны, ямы, провала приобретает в повести мистическое сверхзначение жизненного тупика, трясины, втягивающей в себя человеческие судьбы. Разбудить "спящую красавицу", как называл Белый Россию, пока не удается, причащение к народному духу не состоялось. Духовная цельность, нравственный идеал видятся Белым, как и ранее Гоголем, в патриархальном прошлом, но трезвый взгляд на деревенский быт заставляет отодвинуть решение проблемы, развернув ее на более масштабном и философски глубоком полотне главного произведения, романе "Петербург".

Для понимания этого сложного романа необходимо еще раз напомнить о новых подходах писателей-символистов к художественному освоению действительности. Их концепция мира и человека строилась на космогонических законах мироздания, на убеждении в принципиальной невозможности постижения мира, двухбытийности человеческого "я", устремленного к мировой гармонии, объяснении многих импульсов и поступков героев сферой подсознания, на принципах, алогичных с точки зрения обычной логики, ибо алогичен сам этот мир. У Белого эта символистская концепция осложняется мистицизмом и антропософскими идеями, связанными с верой в реинкорнацию и исторические "возвраты", в нереальность реального мира.

"Петербург" Белого — это средоточие безумного мира, нарушенного равновесия. Это соединение и одновременно водораздел двух миров — западного и восточного, чреватые катастрофами... Это и кровоточащий узел противоборства деспотии и свободы, духовности и земности, грозящий разрушительным взрывом. По мысли Белого решение этих глобальных проблем, завязанных на Петербурге, не могло произойти в плоскости обычного, реального повествования. Отсюда постоянные прорывы в запредельность, переходы в иные миры, в метасферу и праисторию, отсюда привлечение к характеристике героев и ситуаций галлюцинаций, снов, выходов в иные пространственные и временные сферы, отсюда мысль об обреченности города-символа, лишенного будущего, потому что он был создан

знаменитым всадником на коне, устремившим Россию к ложной, западной цивилизации. Воспринимая его как антихриста, Белый считает Петербург порождением демонического сознания, а его жителей представляет во власти роковых сил.

Наконец, "Петербург" Белого — это и целый океан образов, идей, ассоциаций, пучина, поглощающая читателя, вовлекающая его в свои водовороты и бездны. Поэтому мы обратимся лишь к сфере гоголевского художественного притяжения романа, как известно, имеющего широкие выходы к Пушкину, Достоевскому, Л.Толстому. "Петербург" был вторым после "Серебряного голубя" произведением из задуманной Белым трилогии.

Третьим должен был стать "Невидимый град", открывающий жизнь духа, внутреннее состояние человека (вспомним, что одно из объяснений "Ревизора" Гоголем содержало именно такую, духовную интерпретацию текста). Заглавие романа претерпело ряд изменений, из которых самым характерным, хотя и не всеобъемлющим было "Тени". В самом деле (и это, разумеется, тоже шло от гоголевских "Петербургских повестей", прежде всего "Невского проспекта") в городе "всей темной стороны" (слова Гоголя о городе "Ревизора") все призрачно, покрыто туманом и порождает не людей, а их тени. Значение этого символа у Белого многомерно. Это и "бездуховная оболочка человека, и души, отделенные от тел".

Причудливая "мозговая игра" (как называет свой замысел автор) художественно воссоздает образ столицы империи и ее двойника, одного из призрачных эпицентров мироздания, в котором происходят странные и страшные события, как и в мире поприщиных и носов, передающие взрывоопасную, кризисную ситуацию в российской жизни и душах людей, где столкнулись история и праистория, Азия и Европа. Мифотворческий принцип достигает в романе апогея, способствуя формированию множества символических образов-загадок, правомерных с точки зрения кантовской непостижимости сущности вещей. Явный и скрытый смысл происходящего выражается в характерном для Гоголя ключе - через символику, введение контрастного сопоставительного ряда, мифологем, через значимость цвето-

вой гаммы, числовую тайнопись и, наконец, открытое обращение к инфернальному в жизни сознания и подсознания.

Двойственность, как ведущий художественный принцип, характерный и для Гоголя, обнаруживается прежде всего в образах главных героев романа — Аблеуховых, отца и сына, Дудкина и Липпанченко. Вспомним описание Аблеухова старшего: "Он Аполлон Аполлонович, не Аполлон Аполлонович, а нечто, застывшее в мозгу и оттуда, из мозга глядящее; при раскрытии темени это нечто могло и свободно, и просто пробегать коридором *до места свержения в бездну*, которая обнажилась там, в дали коридора"[1]. Даже без пояснения автора, которое следует, становится ясно, что это обнаруживает себя "второе пространство" сенатора. Такое пространство есть и у Николая Аблеухова. Он и интеллигент, и новый туранец, отец его — государственный сановник и воплощение антихриста, Дудкин — террорист и мистик одновременно и т.д.

"Космические сквозняки" продувают героев со всех сторон, как метко выразился блестящий исследователь Андрея Белого Л.Долгополов. Однако туман, окутывающий их, не рассеивается, превращая людей в нетопырей, в нежить и возвращая обратно в пошлую, насыщенную провокацией и опасностью действительность. Наполненность атмосферы романа близящейся катастрофой придает героям Белого новые грани и обертона по сравнению с гоголевскими. Однако обуревающий их страх, порождающий безумие, отстранение, граничащее с инфернальностью и легко переходящее эту грань, — все это напоминает нам движущие пружины поведения героев Гоголя, художника, вплотную подошедшего к открытию сферы подсознательного. Вот, к примеру, описание настроения толпы, у Белого, совершенно гоголевское, но в содержательном плане с примесью активно-агрессивного начала: "Потемнели рои котелков, мстительно заблестели цилиндры, отовсюду снова стал понаскакивать обывательский нос; носы протекали во множестве: орлиные, петушиные, курьи, зеленоватые, сизые и нос с бородавкой: бессмысленный, торопливый, огромный".

[1] Андрей Белый. Петербург. Л. 1981. С. 138.

Герои Белого временами пытаются в "грязноватом тумане" слиться с "зеленоватыми лицами на петербургском проспекте и явить собой сплошное, громадное, серое — лицо и плечо". Но это и яркие индивидуальности, несущие в себе быт и бытийность, мелкотравчатую суетность сиюминутного и бездны душевного смятения. Не случайно в художественном тексте романа среди ключевых слов-символов на первом месте уже знакомое нам по предыдущей повести слово-понятие "бездна", которое занимает особое место и в концепции Гоголя. Это и мир зла, и символ четвертого измерения, где правит бал нечистая сила, и нечто, чему нет названия. Бездны Гоголя во многом носят личностный характер. К концу жизни это настроение беспросветности, в которую, как ему казалось, вверг его художественный гений. Бездны Белого — это провидчески предчувствуемые им катастрофы, ожидающие человека в новом столетии, связанные, как и прежде, с выбором пути России в будущее. У Гоголя образ птицы-тройки, устремленной в чудную даль, как мы помним, порой уступает место чичиковской бричке, потому что, как скажет позже Белый, "под ногами ее разверзается бездна".

У Белого периода "Серебряного голубя" "темная бездна прет на Русь". В "Петербурге" же как будто намечается ответ на смятенный гоголевский вопрос. Как справедливо считает Долгополов, "Белый видит выход... в преодолении "восточной" и "западной" тенденции, их губительного для России союза, что должно будет вернуть страну к национальным истокам, к той исторической почве, на которой созидалась ее культура"[1]. Последняя правда для Белого — не вырождающаяся Европа и не темная стихия Азии, а патриархальная Россия и ее люди, приобщившиеся к истине Христа. В патриархальной Руси искал свой идеал будущего и Гоголь.

Книги обоих писателей о будущем не были созданы. Гоголь обратил их в пепел, Белый не написал свой "Невидимый град". Но как с болью и восторгом сказал Гоголь и повторил Белый, размышляя о России, "много на Руси не-

[1] Андрей Белый. Петербург. С. 539.

сказанных слов. Россия есть то, о что разбиваются книги, распыляются знания, да и сама сжигается жизнь"[1].

[1] Андрей Белый. Серебряный голубь. С. 227-228.

О.А.Клинг

ОПЫТ РУССКИХ ПОЭТОВ 80-90-х гг. В ТВОРЧЕСТВЕ РАННЕГО БРЮСОВА (ТРАДИЦИЯ И "НОВОЕ ИСКУССТВО")

Брюсов по праву считается и сегодня восприемником русской литературы XIX в. Однако не на всех этапах своей эволюции взаимоотношения поэта с традицией вообще и с наследием XIX в. в частности были одинаковыми. Наибольшее неприятие опыта предшественников, литературного канона приходится на первую половину 1890-х годов. В одной из черновых заметок того времени Брюсов декларировал разрыв "детей" - деятелей "нового искусства" - с "отцами": "...не только примирения, но даже разговора быть не может"[1]. Исключительная повернутость раннего Брюсова к поиску новых средств поэтической выразительности (чаще всего лишь декларируемая, но не осуществленная), повышенная нетерпимость к традиции во многом объясняются своеобразием приобщения Брюсова к русской литературе XIX в. В сознании Брюсова весь XIX в. был как бы "передоверен" поэтам-эпигонам 1880-х гг.: между великим *классическим стилем* XIX в. и стилем его эпигонов был поставлен знак тождества.

Произошло это потому, что настоящее брюсовское приобщение к вершинным достижениям XIX в. (например, Пушкина) произошло лишь в конце 1890-х гг.

В мемуарах Брюсов очертил круг своего детского чтения: Жюль Верн, Майн Рид, Купер, Г.Эмар, позже - романы Э.Габорио, Ксавье де Монтепеня, Дюма-отца, "несравненного Пансана де Террайля"[2]. Опустим вопрос о том, как повлияли упомянутые западные писатели на юного Брюсова[3]. Для нас важен тот факт, что интерес к русской поэзии

[1] ГБЛ, ф. 386, карт.36, ед. хр. 32, л. 3.

[2] Брюсов В. Из моей жизни. Моя юность. Памяти. Предисл. и примеч. Н.С.Ашукина. М. 1927. С. 18-25.

[3] Подробнее см.: Гречишкин С. и Лавров А.. Брюсов-новеллист. //Брюсов В. Повести и рассказы. М. 1983. С. 6-7.

пробудился позже. Это относится и к Пушкину. Брюсов вспоминал: "Знакомство со Станюковичем[1] побудило меня обратиться к русской литературе, которую я почти совсем не знал. Я купил себе Пушкина, Лермонтова и Надсона и зачитывался ими, особенно Надсоном"[2]. Относительно поздно пробудился у Брюсова интерес к русской прозе XIX в. "Помню, с какой болью я выслушал осуждение Брюсовым "Севастопольских рассказов" Л.Толстого: "Где же тут герои? Разве герои таковы?[3]- вспоминал В.К.Станюкович.

А к событиям 1890 г. относится такая запись Брюсова: "Вступив в гимназию Поливанова, я скоро увидал, что мне не хватает знакомства с русскими романами... Я бросился поспешно ознакамливаться со всеми нашими романами. Я читал быстро, по несколько романов в неделю, так сказать, "*начерно*", чтобы только ознакомиться с сюжетами и именами действующих лиц. В том году я прочел всего Тургенева, Л.Толстого, Писемского, Достоевского, Лескова, Островского, Гончарова, которых в будущем мне пришлось перечитывать всех снова *и истинное влияние некоторых из них* - особенно Достоевского *относится уже к вторичному чтению* (здесь и выше разрядка моя. О.К.), много лет спустя..."[4].

У Брюсова "открытие" русской поэзии XIX в. (Пушкин, Лермонтов, "особенно" Ал.К.Толстой) не было отдалено во времени от увлечения сначала поэтами 1880-х годов, затем "новыми" поэтами 1890-х гг. (Мережковским, Минским, Бальмонтом). В сознании юного Брюсова "классики" и "современники" не были так сильно разведены, как в нынешних историко-литературных концепциях. Более того: вероятно, Брюсов в поисках опоры на "классический" художественный опыт обращается "поверх" *большой* русской поэзии XIX в. к поэтам 80-х годов, как бы "передоверив" им роль классического образца, поэтического эталона. Это будет иметь следующее последствие: бунт Брюсова начала 1890-х гг. против классической традиции по существу будет

[1] Станюкович В.К. - соученик Брюсова по гимназии Креймана.
[2] Брюсов В. Из моей жизни. С.35.
[3] Лит. наследство. Т.85. С. 721
[4] Брюсов В. Из моей жизни. С.76.

бунтом против поэтических приемов больших поэтов (Пушкин, Лермонтов) и т.д., растиражированных в творчестве эпигонов "реалистической" (традиционалистской) лирики. И именно в силу слияния в сознании Брюсова художественных достижений "классиков" и "эпигонов", происходило формирование будущей программы по "обновлению" искусства начала 1890-х гг.

Брюсов вспоминал о 1887 г.: "Влияние разных поэтов сменялось надо мной. Первым юношеским увлечением был Надсон. Он тогда только что умер: о нем тогда много писали и говорили"[1]. После смерти Надсона происходит его "канонизация", в многочисленных некрологах он причисляется к "лику святых" русской поэзии XIX в. - в результате и Брюсов воспринимает Надсона в одном ряду с Пушкиным, Лермонтовым, Ал.Толстым.

Чем же привлек Брюсова Надсон? "Надсон-поэт своей жизни, своего дневника"[2], - определяет сущность его творчества будущий символист. У Надсона Брюсов мог почерпнуть предельную открытость, обнаженность лирического "я" перед читателями. И если поздний Брюсов все больше будет тяготеть к своей "ледяной пылкости" (определение И.Северянина), то ранний - особенно до вхождения его в литературу, до выпусков "Русских символистов" - художник с открытой духовной и эмоциональной структурой. Следует добавить, однако, что сама эта открытость будет иногда мнимой, сублимированной по рецепту Надсона и его эпигонов. Как напомнила Е.П.Тиханчева, из фофановского стихотворения "Из тьмы времен. Фантазия" (1882) Брюсов взял в качестве эпиграфа к своей первой автобиографии, написанной в 1889 г., следующие строки: "Он их отвергнул вспять исполненный презреньем / И сам отвергнут был невнемлющей толпой"[3].

[1] Там же. С. 73.
[2] Цит. по: Тиханчева Е.П. Брюсов о Надсоне. //Брюсовские чтения 1973 года. Ереван. 1976. С.202-203
[3] Там же.

Один из первых исследователей юношеского творчества Брюсова Н.К.Гудзий[1] установил связь многих ранних стихотворений Брюсова с Надсоном, Е.П.Тиханчева значительно расширила круг произведений, написанных под влиянием Надсона. Любопытно замечание Е.П.Тиханчевой о том, что Брюсов сам осознавал связь своего творчества с надсоновским: под многими собственными стихами в черновых тетрадях имеются на это авторские указания[2].

Близкой была Брюсову жалоба Надсона на ограниченность поэтического языка: "Холоден и жалок нищий наш язык!...". Однако сам Надсон не смог преодолеть исчерпанность поэтических средств изобразительности - ни на уровне стихотворной техники, ни на уровне языка - все это лишь приводило к обилию поэтических штампов. Как отмечает современный лингвист В.В.Краснянский, "поскольку С.Надсон в области поэтического языка ничего не изобретал, он оказывался неизбежно беднее своих предшественников: его словесные штампы лишь осколок богатого и разнообразного по составу стихотворного языка первой половины XIX века"[3].

Начиная с 1892 г., заканчивается влияние на Брюсова Надсона. В черновые тетради Брюсов все больше вписывает стихотворения других поэтов - Фофанова, Мережковского, Минского. Любопытно, однако, что при всем охлаждении к Надсону, Брюсов продолжает интересоваться творчеством поэтов "надсоновской" школы - особенно много у него выписок из В.Мартова[4]. Брюсов воспринимает теперь стиль Надсона как нечто тождественное "классическому" стилю. В борьбе с недостатками надсоновской поэзии и формировалась программа обновления искусства. И только позже, в конце 1890-х гг., Брюсов поймет, что все те "прегрешения",

[1] Гудзий Н.К.Юношеское творчество Брюсова. //Лит. наследство. Т. 27-28. С.20.

[2] Тиханчева Е. Брюсов о Надсоне. С. 203-204.

[3] Краснянский В. Поэтический штамп в лирике С.Надсона. //Проблемы структурной лингвистики 1982 года. М. 1984. С. 241.

[4] См. черновые тетради Брюсова. - ГБЛ, ф. 386, 4, 2, 2, 22, 2, 15 и др.

которые он приписывал всей русской лирике XIX в., присущи были Надсону и другим эпигонам.

Тем не менее, в конце 1880-х гг. отход от Надсона в сторону "новейшей" поэзии будет знаком недоверия ко всей "прежней" литературе. "Понемногу я стал различать главенствующие лица и в новейшей русской поэзии. Два имени мне стали особенно дороги: Фофанова и Мережковского. Они понемногу вытеснили моих прежних любимцев. Я совсем забросил *Надсона*, ни перечитывал ни *Лермонтова*, ни *А. Толстого* (разрядка моя. - О.К.), я собирал, где мог, рассеянные по сборникам и журналам стихи Фофанова..."[1] - вспоминал о том времени Брюсов, ставя снова в один ряд Надсона и Лермонтова. Тогда Брюсов и завел тетради, в которые наряду со своими стихами выписывал понравившиеся произведения. Первая такая тетрадь открывалась фофановским стихотворением "Метеор" (из журнала "Наблюдатель", 1889). Брюсов помещает дату, когда выписано стихотворение - "сентябрь 1889"[2]: такое педантичное внимание к хронологии знакомства с новой поэзией не случайно... Выше уже отмечалось, что для Брюсова-поэта собственное творческое становление неотделимо от Брюсова-читателя. В конце 80-х годов Брюсов даже не ведет дневника (он начнет его в 1891 г. и будет придавать ему впоследствии исключительное значение, реально осознавая его ценность для будущего), черновые тетради (свыше 20) со стихами, выписками из поэтов заменяют дневник: любая новая запись, обозначающая новую ступень в постижении смысла жизни, искусства сопровождается *д а т о й*.

Увлеченность Брюсова Фофановым, а позже другими кумирами - Н.Минским, Д.Мережковским, К.Бальмонтом - будет не случайной. Справедливо увидеть в этом стремление Брюсова к овладению "новыми" средствами изобразительности (есть здесь и элемент полемики с тем девятнадцатым веком, который существовал в воображении поэта), но для нас продуктивнее увидеть в этапах увлечения Фофановым - Минским - Мережковским - Бальмонтом - этапы постепенного осознания относительности новизны,

[1] Брюсов В. Из моей жизни. С. 76.

[2] ГБЛ, ф. 386, 4, 1, л. 1 об.

открытой современными поэтами, осознания непреходящей ценности XIX в. как фундамента поэтической культуры. Думается, что сегодня является нерешенным вопрос, к какой художественной системе - XIX или все же XX вв. - относится поэзия Фофанова, Мережковского и Минского. Этот вопрос не решить в рамках данной статьи. Укажем только, что эти три поэта невольно воспроизводили в своем творчестве приемы эпигонской лирики 80-х годов.

За довольно короткий промежуток времени Брюсов переживет сильное увлечение несколькими поэтами, но протекать все они будут по одной схеме: постижение опыта того или иного художника - отбор в нем созвучного самому себе - осознание вторичности художественных открытий - разочарование - поиск новых целей и кумиров...

Так было и с Фофановым. Увлечение им было знаком очередного микроэтапа в эволюции Брюсова, связанного с поиском способов поэтического изображения современности[1]. Тот привлек внимание Брюсова потому, что был одним из первых поэтов 60-х годов, кто почувствовал исчерпанность прежних тем, приемов, языка, Фофанов стремительно расширял границы поэтического, обращаясь в своем творчестве к современности. И именно этот пафос - стремление к новизне - был близок Брюсову тех лет. Брюсов интересуется Фофановым как раз на том витке своего поэтического развития, когда он еще не отошел от канонов романтического мироощущения ("поэт и толпа", "действительность и мир поэта" и т.д.), но когда еще не вышел к новому мировосприятию, в основе которого лежало грозное "очарование современного мира" (Брюсов)[2]. (Даже в 1893 г., когда Брюсов уже во многом отходит от влияния Фофанова, эпиграфом к четвертой черновой тетради Брюсов берет строки старшего поэта[3].)

Фофанов предвосхитил многие темы в брюсовской и символистской поэзии, например, гипертрофию своего "я"

[1] Черемисин Б. Валерий Брюсов и Константин Фофанов. //Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985. С. 168-180

[2] Брюсов В. Собр. сочинений. Т.6. С. 326-327

[3] Гудзий Н. Юношеское творчество Брюсова. С. 200, 225. Также см. черновую тетрадь (ГБЛ, ф. 386, 4, 4, л. 1)

по отношению к окружающему миру. Так, еще в самом начале 80-х годов он писал: "Вселенная во мне, и я в душе вселенной..."; "Покуда я живу, вселенная сияет..."

Брюсов использовал опыт Фофанова: сходными с символистскими были у него тема шута, клоуна ("Смерть шута", 1888), конечности человеческого бытия, отрешенности лирического героя от будничных забот мира, тема двойника и т.д. Но особое значение для Брюсова имела разработка Фофановым темы города. Как бы предвосхищая поэта-символиста, Фофанов смог увидеть в облике города не только его диссонансы, но и красоту. Характерно в этом отношении позднее стихотворение Фофанова "Ты помнишь ли, подруга юных дней..." (1894), которое не обязательно непосредственно повлияло на Брюсова, но которое воплощает фофановское понимание гармонии города, позже — в противовес неонароднической традиции утвердившейся в русском искусстве — у Брюсова: "...Не музыка лесов широкоствольным воем /Приветствовала нас, а грузный лязг колес..."; "...И весь нестройный гам/ Звучал мелодией, звучал победным гимном...".

На протяжении многих лет своей жизни Брюсов читает Фофанова: в библиотеке Брюсова собраны все издания старшего поэта. Особо внимателен был Брюсов, если судить по его пометам на книге, к одному из итоговых собраний стихов поэта - "Стихотворения К.М.Фофанова" (СПб., 1896).

На книге, принадлежавшей Брюсову, много помет: "банально". Так, неоднозначно оценивается стихотворение "Утешитель". Если словосочетание "молитвенные ночи" в начале произведения сопровождается пометой "ориг(инальное) выражение, ср(авни) с Бальмонтом", то последние строки:

За прошедшее стыдно и больно,
За грядущее счастлив я снова...

вызвали неодобрение: "банально"[1]. Брюсов не только фиксирует интересные рифмы Фофанова, но и отмечает неточности: в рифме "недуге" - "подруге" он указывает на неправильное согласование слов (должно быть окончание "подруги", однако в угоду рифме Фофанов пренебрегает им).

[1] ГБЛ, ф. 386, Библиотека, 123, II ч. С.16.

Брюсов устанавливает связь поэзии Фофанова с фетовской: книга изобилует пометами: "Фет"; по поводу же стихотворения "Аллея осенью" (1896) написал: "банально", "ср.(авни) с фет(ом). Б.Е.Черемисин справедливо считает, что Брюсов причисляет Фофанова к "тютчево-фетовской школе"[2]. Брюсов - внимательный читатель Фофанова: он помнит даже варианты его стихотворений. Так, в связи со стихотворением "Призрак" в издании 1896 г. под строкой "Я страшную повесть читал" Брюсов написал: "1 вариант: "Я повесть былого читал". Исправлено"[1].

Однако еще в черновой тетради 1889 г., в которой отразилось начало увлечения Фофановым, Брюсов делает двумя годами позже (1891) такую запись: "Мое мнение о К.Фофанове в 1891 г. на основании его сборника 1887 года и тех стихотворений, которые мне приходилось читать в новых журналах. Поэт симпатичный. Есть фантазия и блестки поэзии. Меньше мысли и чаще она - азбучная истина. Надо бы больше обработки стиха, потому что, несмотря на внешнюю отделку и внимание, обращенное на внешнюю звуковую сторону, часто одно неудачное выражение, вставленное иногда только для рифмы, нарушает общую гармонию впечатления"[2].

Запись эта чрезвычайно интересна. Она показывает, что уже ранний Брюсов понимает, сколь важна в поэзии мысль. Так подспудно готовился будущий отход от крайностей разрушительной эстетики эпохи "бури и натиска". А через много лет С.М.Соловьев, подчеркивая исключительное значение Брюсова для русской литературы, назовет его "*поэтом мысли*"[3].

Толчок к формированию у Брюсова "поэзии мысли" дают теперь иные поэты. Брюсов продолжает выписывать в свои черновые тетради понравившиеся стихотворения. Любопытно, что сам Брюсов, склонный к систематизации своих знаний и к библиографическому труду, в конце черновой тетради помещает именной указатель привлекающих его внимание поэтов.

Кто же они? Это в меньшем количестве поэты прежней поры — А.Полежаев, А.Мицкевич, А.Толстой, А.Фет, А.Майков, В.Полонский; в большем количестве - старшие современники - Вл.Соловьев, Мирра Лохвицкая, И.Ясниский, К.Р., О.Чюмина, Апухтин, Д.Цертелев, Голенищев-Кутузов, наконец, позже появляются иные имена - Гагин, Лялечкин, П.Перцов, Щепкина-Куперник, Бальмонт... Однако особое значение, начиная с 1890-1891 гг., имеет для Брюсова поэзия старших символистов - Д.Мережковского и Н.Минского[1]. Как отмечает Н.К.Гудзий, "Мережковский... по количеству внесенных в брюсовские тетради стихотворений занимает, наряду с Фофановым, первое место"[2].

Обращение к Мережковскому было связано в ряду других причин и с тем, что Брюсов ищет нового союзника в своей внутренней полемике с традицией. Это как бы еще одна попытка противопоставить "ценность современных поэтических исканий превратно истолкованному художественному опыту прошлого. Пройдет несколько лет и в поисках "поэзии мысли" он вернется и Баратынскому, Пушкину, Тютчеву. Пока же в сознании молодого поэта эстетический эталон закреплен за Мережковским.

Характерна в этом отношении выписка в черновую тетрадь № 5 стихотворения Мережковского "Мысли и чувства" - из сборника "Стихотворения 1880-1886 гг.". В этом стихотворении поэт размышлял о соотношении мыслительного процесса и мира чувств. В той же тетради Брюсов записывает стихотворение Мережковского "На волнах Неаполитанского залива" (помечая, что стихотворение взято из журнала "Нива", 1892 г.), близкого молодому поэту "декадентскими" мотивами отчуждения от людей[3].

---

[2] Черемисин Б. Валерий Брюсов и Константин Фофанов. С. 176.
[1] ГБЛ, ф. 386, Библиотека, 123. С.32 (II часть).
[2] ГБЛ, ф. 386, карт. 4, ед. хр. 2, л.16.
[3] Соловьев С. Воспоминания о Брюсове.-ГБЛ, ф.696, 3, 7, л.1.

[1] Впервые юношеское наследие Брюсова (в том числе четыре упомянутые тетради) были изучены Н.К.Гудзием, в данной статье учтены выводы Гудзия, еще раз просмотрены все тетради ГБЛ, ф.386, 4, 2, л.84 об., 85.
[2] Гудзий Н. Юношеское творчество Брюсова. С. 204.
[3] ГБЛ, ф. 386, 4, 3, л. 40.

В библиотеке Брюсова сохранился также сборник Мережковского "Символы (Песни и поэмы)", с которого начинается история русского символизма. В книге крайне мало помет: вероятно, это связано с таким благоговейным отношением к Мережковскому, что он даже не рискует подчеркивать. Но особое внимание Брюсов обращает на стихотворение "Читателям", в котором новому мироощущению Брюсова близки три подчеркнутые строки:

Что делать? Видишь сам: наш мир угрюм и тесен,
Не требуй же от нас могучих, вольных песен, -
Он - не для тебя, ты недостоин их![1]

В именном указателе, составленном Брюсовым в конце черновой тетради, особо подчеркнута поэма Н.Минского "Гефсиманская ночь" (л. 84 об.). В начале 90-х годов Брюсов записывает в черновой тетради: "С Минским я знаком меньше, чем с Мережковским и Бальмонтом. Это не значит, что я читал не все его напечатанные произведения, но я не сжился с ними"[2]. Брюсов действительно хорошо знал творчество Минского. Это можно проследить по пометам Брюсова на принадлежащей ему книге Минского "Стихотворения" (СПб., 1896, 2-е изд.)... У Брюсова не вызывает интереса раздел книги "Из гражданских мотивов", он лишь помечает неудачу поэта в двух следующих строках: "Видишь холм? Здесь погребли *Вопиявшего* в пустыне", где слово "вопиявшего" явно неудачно – неправильно образовано от глагола "вопиять"[3].

Уже в конце 80-х - начале 90-х годов Брюсов не принимает эпигонскую "гражданскую" лирику Минского. Так, по поводу стихотворения "Ты людям не нужна с своей тоской суровой...", где варьируется традиционная для лирики XIX в. тема страданий, Брюсов пишет на полях: "Во время Бат.(юшкова) было бы громад.(ным) усп(ехом)... Но мы ждем большего"[4]. Брюсова привлекал Минский иным - как один из первых поэтов-символистов в России, который отказался от "классического" стиля. Брюсов читает в книге

[1] Там же, Библиотека, 103. С. 282.
[2] Там же, карт. 4, ед. хр. 2, л.21.
[3] ГБЛ, ф. 386. Библиотека, 104. С 43.
[4] Там же.

Минского разделы с лирическими произведениями, положившими начало символизму в русской поэзии. По поводу стихотворения с первой строфой:

По взморью бродил я - и морю внимал...
О чем-то печальном и важном
Волна вопрошала - и ей отвечал
Отзывчивый берег протяжно...

Брюсов делает вывод: "Бальмонт. В безбрежности"[1]. Сочувственно подчеркивает Брюсов строчки Минского из стихотворения "МОСТУ № 0", которые позже станут хрестоматийными для мотивов "декадентской" поэзии: "Никого я не люблю, /Все мне чужды, чужд я всем/, Ни о ком я не скорблю/ И не радуюсь ни с кем...". Они привлекли Брюсова своей музыкальностью. На полях книги Брюсов делает помету: "Плясовая"[2].

Стараясь найти новые способы стихотворной техники, Брюсов отмечает искания Минского в области неточной рифмы и подчеркивает: "жизни" -"укоризны", "гибкий" - "улыбки", фиксирует звуковую инструментовку - игру с "н-н-н" (помета Брюсова) в словосочетании "об семенных нив", нагнетание звука "с" в строках: "Сила любви всем, что движется, правит./ Счастлив, кто в песне любовь свою славит...". Можно предположить, что Брюсов несколько произвольно находит у Минского те приемы, которым придавал значение в большей степени, нежели старший поэт: например, аллитерации Минский уделял мало внимания. Тем не менее поэзия "старшего" символиста была ему близка. Так, против строк в стихотворении "Облака": "Люблю я замирающие звуки,/ Неясных черт исполненную даль..." он пишет: "хор(ошо)[3].

Молодой поэт видит и недостатки поэзии Минского: неточность в выборе слов, например, в строке "И всходы тайной силой пучит" или в другой - "Там пояс молодой снимает день могучий", неудачные - и нередко безграмотные

[1] Там же. С. 53.
[2] Там же. С. 56.
[3] Там же. С. 95.

рифмы. Общие замечания Брюсова таковы: "расплывчато, водянисто", "нет конца", "осторожные эпитеты"[1].

Со второй половины 90-х годов Брюсов все больше будет отходить от влияний Мережковского, Минского (сюда следует добавить Фофанова, которого он считал, как вспомнила М.Л.Мирза-Авакян, "бессознательным символистом"). К тому времени Брюсов видит себя главой новой поэтической - московской - школы символизма. В черновой "Заметке о символизме", он писал о трех упомянутых выше поэтах: "Редко-редко умеют они взглянуть на предмет с новой точки зрения. Эпитет их то чересчур смел, то слишком обыкновенен. У Мережковского раздутость стихов часто вредит их поэтичности"[2].

Поэтом, которого наиболее интенсивно постигает Брюсов после Мережковского и Минского, стал К.Бальмонт. Как отмечает А.А.Нинов, Брюсов в начале 90-х годов "грезил идеалом "нового поэта", способного воплотить на практике декларации символистской эстетики. Бальмонт казался ему ближе всех к заветному идеалу". Любопытно еще одно замечание Нинова: Брюсов уступил Бальмонту титул "первого русского поэта"[3]. Увлечение поэзией Бальмонта было последним безоговорочным преклонением Брюсова перед художественной системой какого-либо другого творца.

В библиотеке Брюсова представлен весь Бальмонт, начиная с его первого "Сборника стихотворений" (Ярославль, 1890). Переписывает Брюсов стихи Бальмонта в черновые тетради - это "Гордое золото, южное золото...", "Я между вами чужд, как лишний темный гость..", "Это было когда-то давно!", "Фантазия" ("Я небо сорвал богохульной рукой,/ Сиявшее гордо над грешной землей..."), "Элегия" ("Мои надгробные цветы / Должны быть розовой окраски; /Не все я выплакал мечты,/ Не все поведал миру сказки"), "Месть любви" и др.

[1] Там же. С. 171; 35.

[2] Цит. по: Мирза-Авакян М. Работа Брюсова над сборником "Шедевры". //Брюсовские чтения 1973 года. С. 47.

[3] Нинов А. Брюсов и Бальмонт (1894-1898). //Брюсовские чтения 1980 года. С. 93, 98.

"Школа" Бальмонта важна была для Брюсова потому, что именно бальмонтовская лирика воплотила в себе типологические черты "новой поэзии" 90-х годов, принципиально отличные от "классического стиля". (Не случайно, что позже в связи с Бальмонтом И.Анненский[1] осмыслял то новое, что в искусство принесла поэзия начала XX веках). Однако Брюсов не стал бы большим поэтом, если бы не почувствовал необходимость в скором времени - уже во второй половине 90-х годов отойти от влияния Бальмонта. Теперь он находит изъяны в поэзии Бальмонта. Так, в наброске одной из статей пишет: "Главный недостаток Бальмонтовской поэзии - отсутствие мысли. Поэт должен быть философом, а Бальмонт менее всего философ. Только дивный талант Бальмонта спасает его во всех шатаниях его бедной мысли"[2].

Разочарование в Бальмонте совпало с собственным творческим кризисом: Брюсов все больше и больше понимает, что у искусства есть иная, недоступная ему сущность. Любопытна в связи с этим запись 1897 г. в дневнике И.Н.Розанова под названием "Брюсов в разговоре со мной о будущности русской поэзии"; "...в России были три великих поэта: Пушкин, Баратынский и Тютчев. Из них всех выше Тютчев". И далее: "0 современных поэтах Брюсов высказался, что изо всех из них, взятых вместе, мог бы составиться один хороший поэт. Они люди не без дарований, но односторонние (Минский, Мережковский, Гиппиус, Фофанов)...". Розанов комментирует свою запись: "Заглавие не соответствует записи. Как раз о будущности ничего не написано. Просто о русских поэтах..."[3]. Думается, однако, Брюсов действительно имел в виду будущее поэзии, когда восторженно говорил о классиках ("Все это истинные поэты"[4]) и несправедливо уничижительно о современниках.

[1] Анненский И. Бальмонт - лирик. //Анненский И. Книга отражений. М. 1979. С. 132.

[2] ГБЛ, ф. 386, 2, 22, л. 8.

[3] Розанов И. Встречи с Брюсовым. // Лит. наследство. Т. 85. С. 763-764.

[4] Там же. С. 763.

Будущее Брюсов в конце 1890-х гг. видел на путях постижения художественных открытий XIX в. Тогда и начнется как бы "повторное" приобщение к русской поэзии XIX в. Начнется и иное осознание роли традиции.

Вопреки, казалось бы, всей логике эволюции такого поэта-экспериментатора, как Брюсов, диалогу с русской лирикой XIX в. предстояло длиться и длиться. Один из пиков этого диалога приходится на конец 1890-х гг., когда Брюсов задумывает "Историю русской лирики", сотрудничает в "Русском архиве" П.Бартенева. Обращение к опыту поэтов XIX в. окажется необходимым потому, что в начале 1890-х гг. у Брюсова было крайне упрощенное, усеченное представление о русской лирике XIX в.

Э.С. Даниелян

В.Я.БРЮСОВ И З.Н. ГИППИУС (К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ)

Характеризуя отношения Брюсова с русскими поэтами XX века,чаще всего говорят о его роли наставника и критика, чьим зорким вниманием отмечено вхождение в литературу Н.Гумилева, А.Ахматовой, Вл.Ходасевича, И.Северянина и других. Но связь Брюсова с З.Гиппиус предполагает совсем иной аспект отношений, даже скорее пиететный со стороны Брюсова.

Их знакомство состоялось в декабре 1898 года и продолжалось до отъезда З.Гиппиус за границу. Взаимоотношения были весьма неровными: были периоды сближений и отчуждений, периоды совместной работы и размежеваний по разным литературным лагерям. Для Брюсова они никогда не были "Мережковскими", он всегда разграничивал Зинаиду Николаевну и Дмитрия Сергеевича. Для понимания их личных и литературных связей очень важны дневники Брюсова[1], хотя они опубликованы не в полном объеме. Личность Зинаиды Николаевны, талантливого литератора (пять сборников стихов, шесть сборников рассказов, несколько романов и драм, книги критических статей, две книги мемуаров) и обаятельной женщины, не оставила Брюсова равнодушным. Первое впечатление остается не очень долго, но он называл ее "Зинаидой прекрасной" (Дневники, с.47), другие современники считают ее "декадентской мадонной" (П.Перцов).

В дневнике ее образ часто двойственен — она и прекрасна и демонична. Отличительная черта ее характера — саркастичность — проявляетсчя уже при первых встречах. "Любезной она быть не старалась и понемногу начала мне говорить дерзости", - записывает Брюсов. — "Я ей отплатил тем же и знаю, что два-три удара были меткими". (Дневни-

[1]Брюсов В. Дневники. 1891-1910. М. 1927. В дальнейшем в ссылках на это издание будут указываться только страницы.

ки, с.53), т.е. взаимная настороженность проявляется очень быстро. Внешнее почтение не мешает Брюсову делать довольно скептические замечания в дневнике, где Зинаида Николаевна обрисованы без всякой лакировки. Особенно интересна запись о приезде Мережковских в Москву в 1901 году, когда они проповедовали Новое религиозное сознание. Эти заметки не просто воскрешают атмосферу того вечера, на котором Зинаида Николаевна читала стихи, говорила о Христе и о разных пустяках, но и подтверждают, что она делала все, чтобы создать себе определенный имидж, ей нужно было поклонение, она умела дергать людей как марионеток, она, по выражению Брюсова, умела "лепить из людей фигурки"[1]. Разговор ее, часто очень двусмысленный, манера ее поведения (она очень любила преднамеренно картавить, изображать провинциальную барышню и т.д.) часто воспринимались как вызов окружающей среде и одновременно подчеркивали особенность ее противоречивого образа, который влиял на формирование некоторых черт поведения женщин начала XX века.

В литературоведении явно устоялось мнение, обоснованное Д.Е.Максимовым[2], о противостоянии Брюсова и Мережковских в период привлечения его к секретарству в журнале "Новый путь". Действительно, записи в дневнике подтверждают неприятие Брюсовым Новой религиозности и невозможность активно работать в редакции журнала, находясь в Москве. Но публикации последних лет добавляют дополнительные оттенки в эти непростые отношения, показывают, что не надо спрямлять размышления поэта. Так, в одном из писем к Гиппиус (январь 1902 г.) Брюсов признается: "Да, я на распутьи. Я просто "навязываюсь" Вам в ученики: придите и возьмите. За мной то преимущество, что я почитаю возможной (подчеркнуто Брюсовым) Вашу истину"[3].

[1] Лит. наследство. Т. 85. М. 1976. С.373.

[2] Максимов Д. Валерий Брюсов и "Новый путь" //Лит. наследство. Т.27/28. М. 1937. С. 276-298.

[3] Цитируется по статье: О. Клинг. "Брюсов: от "Нового пути" к "Весам". //Актуальные проблемы журналистики. Вып. II. М. 1983. С. 92.

Нельзя забывать и его заметку "Новое знаменательное движение (по поводу лекции Мережковского)[1]" в которой он призывает "отказаться от чистого искусства... ради некоего действия, ради религии". Эти колебания поэта не были долгими, отсутствие религиозного начала у него очевидно, но понадобилось достаточно много времени, чтобы понять..."мы говорим на разных языках, мы в разных мирах" (ноябрь 1902).[2] Ущемление прав Брюсова-поэта, нелитературность журнала, а позже разрешение издавать "Весы" привели к резкому расхождению, и Брюсов покинул "Новый путь".

Несколько лет своей жизни Брюсов буквально отдал "Весам", создав в России совершенно новый тип журнала, для привлечения союзников он вступал в любые союзы, заключал странные договора. Мережковские, вернувшиеся в Россию после проживания за границей, были очень заманчивыми сотрудниками. Брюсов, конечно, захотел объединить с ними усилия, существовал даже проект объединения "Весов" с предлагаемым журналом Мережковских (он должен был называться "Меч"), но оказалось, что Мережковский вел подобные переговоры и с редакцией журнала "Золотое руно". Брюсов был очень возмущен (известен черновик его очень резкого письма), объединение не состоялось[3], но Зинаида Николаевна остается очень активным сотрудником в "Весах", где она печатает и свои литературные работы и критические статьи, поэтому тесное общение и активная переписка с Брюсовым сохраняются все эти годы[4].

Споры Брюсова с Гиппиус и ее окружением на религиозные темы отразились и в поэтических посланиях поэтов друг другу. Наиболее известно стихотворение "З.Н.Гиппиус"

Непоколебимой истине

[1] Рус. листок. 1902. 22 февраля. Подпись — Аврелий.

[2] Цитируется по статье О.Клинга. С. 91.

[3] Азадовский К. и Максимов Д. Брюсов и "Весы" (К истории издания). //Лит. наследство. Т.85. С. 289-293.

[4] В архиве Брюсова (ГБЛ) сохранилось 151 письмо Гиппиус (1901-1914), к сожалению, письма полностью не опубликованы.

Не верю я давно,
И все моря, все пристани
Люблю, люблю равно.

(1, с.354)

которое часто цитируется для подтверждения многоликости Брюсова, его политеизма. Хотя сама Гиппиус в очерке "Одержимый" хочет представить это произведение просто как поиск рифмы к слову "истина", но она же признает, что стихотворение очень "характерное" для поэта. Гиппиус все время хочет "прикрепить" (выражение самой Зинаиды Николаевны) Брюсова к новому христианскому учению, она продолжает настаивать на общности их взглядов и путей не только в литературе, но и в религиозных исканиях. Недаром стихотворение, посященное Брюсову, она называет "Сообщники". Аллегория в стихотворении весьма прозрачна, оба героя (Гиппиус в своем творчетве выступает от мужского лица) участвуют в распятии Христа, причем их вина одинакова — один приставляет гвоздь к ладони, другой ударяет —

Вчера, и завтра, и до века, оба —
Мы повторяем казнь — Ему и нам[1].

Гиппиус долго надеется, что Брюсов, такой заманчивый союзник в первые годы XX века, все-таки пойдет с ними по одному пути, она продолжает его увещевать и в письмах: "и вдруг он что-нибудь поймет, и пойдет туда, где воистину "трудны и узки пути"?.. Ведь у вас нет мученичества в душе...той боли, огромной и невыносимой, которую причиняет боль Христу?" (2 янв. 1902 г.)[2]. Двойственный образ Зиночки, так называет ее Брюсов в дневниках, долго остается таким в сознании поэта. Это ощущается и во втором, более позднем стихотворении, адресованном Гиппиус (1909 г.)[3].

Оно отражает тонкое понимание Брюсовым лирики поэтессы, недаром он использует в нем и название одной из

[1] Гиппиус З. Стихотворения. Проза. Л. 1991. С. 112.
[2] Там же, с.620-621. Отрывок из письма опубликован К.Азадовским, А.Лавровым в комментариях.
[3] Брюсов В. Собр. сочинений. В 7 томах. Т.1. М. 1973. С. 539.

книг Гиппиус — "Новые люди", и образы ее стихотворения "Водоскат", подчеркивает особое звучание ее стихов:

Твои стихи поют, как звучный
В лесу стремящийся ручей.

Хотя поэт надеется, что бессмертный ключ ее стихов будет всегда петь "новым людям, в жизни новой", но облик поэтессы и здесь двоится, он видит в нем и ангела и чертенка:

И будет лесовик, как прежде,
Глядеться в зеркале его,
И ангел, в пламенной одежде,
Над ним сиять под рождество!

Взаимное недоверие превалирует в их отношениях: Гиппиус все время чувствует брюсовский скептицизм по отношению к ней и даже признается в этом в шутливом стихортворении, адресованном поэту (при этом она использует очень своеобразную форму: одновременно пародирует бальмонтовское стихотворение "Ветер" и стихотворение самого Брюсова "По улицам узким")

Ты соткан из сладких, как сны недоверий,
Валерий, Валерий, Валерий, Валерий!

Она не может не признать, что —
"Тебе открываются сразу все двери", что поэт — "жрец дерзновенный", что ему все поклоняются, но он остается "верности чуждый — и чуждый закона".

Образ поэтессы, созданный Брюсовым, в пародии на З.Гиппиус очень едок, в ней высмеивается на только любовь к нарядам и позе, но и чрезмерное увлечение новым религиозным сознанием.

Я знаю удовольствие смерти,
Но еще пожить я хочу.
Мне новое платье примерьте
С крылышками — и я улечу.
Я дорогой иду непрохожей,
Но знаю, дух мой высок!
Мы с тобой, о боже, похожи,
За что же ко мне ты строг![1]

[1] Брюсов В. Неизданные стихотворения. М. 1935. С. 444.

Рассмотренные стихотворные посвящение и пародии отражают взаимное недоверие поэтов друг к другу и их желание "перетянуть" "сообщников" на свою сторону, что подтверждается аналогичными высказваниями в дневниковых записях и письмах.

Интересно отметить, что первый печатный отзыв Брюсова о книгах Гиппиус относится к 1906 году, но это не значит, что ее творчество не интересовало поэта, наоборот, в его дневниках, в письмах к П.Перцову, К.Бальмонту, А.Курсинскому и др. довольно часто цитируются ее стихи, разбросаны отзывы, часто весьма восторженные: "Кто мил, кто хорош — это г-жа Гиппиус. Стихи ее безусловно оригинальны", - пишет он П.Перцову[1]. В предполагаемой брошюре о современных поэтах Брюсов отводил ей целый отдел, оценки ее поэзии всегда высоки: "Гиппиус написала мало стихов, но из них половина — превосходны... Они оригинальны и по форме и по содержанию"[2].

В первых же отзывах Брюсова ощущается разница в его отношении к прозе и стихами Гиппиус: насколько он высоко ценит поэзию, настолько с "подозрением" относится к прозе. Уже в июле 1896 г. он замечает: "Что такое пишет г-жа Гиппиус?..Странно, как скоро мне приходится хоронить свои надежды. Давно ли я восхищался "Новыми людьми"?[3].

Рецензируя сборник ее рассказов "Алый меч"[4], Брюсов сразу же противопоставляет поэта и прозаика, считает, что Гиппиус "как автор рассказов принадлежит к эпигонам тургеневской школы", отмечает такие недостатки ее манеры, "как внешняя характеристика действующих лиц", "медленное развитие действия" и т.д. Критик считает,что четвертая книга рассказов не прибавила ничего нового, что ее трудно отличить от третьей, особого упрека заслуживает тенденциозность рассказов: "повидимому, автор писал их не столько по побуждениям чисто художественным, сколько с целью выявить, выразить ту или иную отвлеченную мысль".

[1] Письма В.Я.Брюсова к П.П.Перцову. М. 1927. С.69.
[2] Лит. наследство. Т.98. Кн.1. С.721.
[3] Письма В.Я.Брюсова к П.П.Перцову. М. 1927. С.79.
[4] Золотое руно. 1906. N 11-12. С.154.

Брюсов отмечает, что единственное место, где Гиппиус становится "остроумным и наблюдательным повествователем" — это описание поездки на Светлое озеро, но это замечание свидетельствует только о том, что критик не нашел в книге ничего примечательного, ведь в письме к П.Перцову (19 марта 1904) он прямо пишет: "мне не нравится "Озеро".[1]

Почти все замечания, которые Брюсов адресует прозе Гиппиус, можно отвести его к собственным прозаическим произведениям, критик сам это признавал, о чем свидетельствует его письмо к Зинаиде Николаевне: "Когда я писал о вашей книге, я больше думал о своей. Все упреки, которые я делал вам, я относил и к себе. Все недостатки, какие находил у вас, знал и у себя..."[2] В письме высказывается убеждение, что рецензия не повлияет на их дружеские отношения, - "и вы и я - мы пишем о наших друзьях то, что думаем, не заботясь о дружестве, так ведь?" Хотя в ответном письме Гиппиус отмечает, что не видит "ничего плохого" в рецензии[3], но спустя некоторое время она так же нелицеприятно обошлась с книгой Брюсова "Земная ось", озаглавив свою заметку "Проза поэта" (впоследствии это понятие -"проза поэта" — стало устойчивым и применялось не только по отношению к творчеству Брюсова).

Рецензия Гиппиус так же построена на противопоставлении стихов и прозы, для поэзии Брюсова так же найдены лестные эпитеты ("пленительная" и т.д.), в стихах она ощущает "силу, верность и магию", в прозе — "риторику".

Прошло несколько лет, прежде чем Брюсов-критик вновь обратился к рецензированию произведений Гиппиус — на этот раз это оказалась вторая книга ее стихов[4]. Брюсов приветствует Гиппиус не как молодого автора, а как зрелого мастера, нигде нет ссылки на молодость и недостаток опыта автора, наоборот, Брюсов находит всевозможные одобрительные характеристики для ее стихов — они и "обдуманны, и умны, и изящны, и сделаны мастерски"... он

[1] Печать и революция. 1926. N 7. С.42.
[2] Лит. наследство. Т.85. С. 689.
[3] Там же. С. 691.
[4] Гиппиус З. Собрание стихов. Книга вторая. М. 1910 //Рус. мысль. 1910. N 7. С. 205-208.

особенно выделяет "несколько прекраснейших созданий" ("Ты", "К ней", "Водоскат"), но опять отмечает слабость стихов с религиозной тематикой, которые "обращаются к сознанию читателя и мало говорят его чувству и воображению". Этот отзыв, хотя и весьма лестный, обидел Гиппиус, т.к. Брюсов в своей книге критических статей "Далекие и близкие" поместил ее в рубрике "Женщины-поэты", за что она упрекает критика в своем письме (26 декабря 1911): "Ах, Валерий Яковлевич, как жаль, даже вы против "явного, тайного, равного"... И вы, невольно: "женщины — поэты"... "мужчины — поэты"...[1].

Очень трудно далась Брюсову статья о творчестве Гиппиус, заказанная для "Русской литературы XX века" под редакцией С.А.Венгерова. Критик понимал, что в какой-то мере она подводит итог литературной деятельности Гиппиус. (К сожалению, так и произошло, последовавшие события — война, революция, эмиграция — поставили на долгие годы творчество Гиппиус вне России, оно оказалось под запретом). Брюсов сам осознает, об этом свидетельствует и его письмо к С.А.Венгерову, что статья о Гиппиус получилась неполной, т.к. он не любит ее прозу, да и о поэзии не может сказать все, что думает. "О многом мне пришлось только намекнуть. Через это и характеристика поэзии Гиппиус вышла какой-то неполной"[2]. Несмотря на сверхобъективные признания Брюсова, эта статья[3] - наиболее полная характеристика творчества Гиппиус в дореволюционной критике. Брюсов-критик разграничивает три периода в деятельности Гиппиус, отмечая влияние на нее французских символистов, отражение в ее творчетве "проклятья скучной реальной жизни". Он считает наиболее неудачным периодом ее творчества годы увлечения Новой религиозностью и изданием журнала "Новый путь", т.к. в этот период "декларативное христианство" проникло в ее лирику. Стихи 1906-1913 годов считает лучшими из того, что

[1] Брюсов В. Среди стихов. М. 1990. С. 687. Отрывок из письма опубликован Н.Богомоловым в комментариях.

[2] Лит. наследство. Т.85. С. 682.

[3] Брюсов В. З.Н.Гиппиус. //Русская литература XX века. Под ред. С.А.Венгерова. Т.1. М. 1914. С. 178-189.

создано ею в поэзии, они более "жизненны, красочны" и "отличаются безукоризненной формой". Особенно он выделяет стихотворение "Водоскат" (посвященное А.Блоку) и находит в образе "кипящей льдистости" полное соответствие особенностям ее поэзии.

Заметка о Гиппиус в Новом энциклопедическом словаре[1] рассчитана на более широкий круг читателей и поэтому она менее "профессиональна", написана более доступно, в ней опять повторяется мысль о том, что Гиппиус оригинальнее как автор стихов, чем как автор повестей и рассказов, герои которых "говорят интересные слова, но не живут перед читателем... это искусно сработанные марионетки...".

Обе эти статьи — лучшее из того, что написано о Гиппиус в дореволюционной критике, недаром в последние годы, при публикации произведений Гиппиус, все русские исследователи для подкрепления своих выводов обращаются к названным работам Брюсова-критика.

Отношение Брюсова к Гиппиус прошло несколько стадий, в 10-ые годы ему пришлось разочароваться не только в Гиппиус-прозаике, но и в Гиппиус-критике. Постепенно он начинает понимать особенности ее критического таланта, который его совсем перестал устраивать в период работы в журнале "Русская мысль". В годы работы в "Весах" Брюсов и Гиппиус обращали свои работы к узкому кругу единомышленников, впоследствии требования изменились, надо было научиться говорить с "большой публикой". Брюсов очень быстро понял, что статьи Гиппиус не отвечают изменившимся требованиям, что они отличаются "крайней резкостью и порой недостатком беспристрастия"[2], что они написаны с "узко-рецензентской точки зрения".

В письмах к Л.Я.Гуревич Брюсов объясняет по каким причинам его не устраивают статьи Гиппиус — они субъективны, несправедливы, она не умеет отбирать материал. "Зинаида Николаевна берет безразлично все новое и судит

[1] Брюсов В. З.Н.Гиппиус. //Новый энциклопедический словарь. Т.13. М. 1913. С. 577-579.

[2] Брюсов В. Письма Л.Я.Гуревич (1911). Пред. и примеч. И.Ямпольского //Звезда. 1929. N10. С. 197-202.

его, говоря: это хорошо, а то — не хорошо (вернее всегда говоря: все нехорошо), а поэтому нужен противовес "весьма злым и односторонним заметкам". Такой противовес Брюсов хочет найти в работах Л.Гуревич, поэтому обращается к ней с предложением возобновить написание критических статей для "Русской мысли".

Представленный абрис их отношений дан с позиций Брюсова, но и Гиппиус не была молчаливым "сообщником", она также претендовала на создание собственой символистской политики и на особое место в символизме. Так, рассматривая возможность участия Брюсова в "Новом пути", мы так же представили ситуацию в связи с его мнением, а оказывается Зинаида Николаевна не была в восторге от этого варианта. Опубликованные недавно ее письма к П.П.Перцову отражают ее колебания и сомнения по этому вопросу. Одно из писем (1902 г.) предупреждает, что Брюсов "страшен внутренне", что с ним надо быть настороже: "я говорю только о востроте уха, которое нам придется держать, чтобы не соблазниться о Брюсове"[1], хотя и признает, что он нужен как работник и секретарь. Она боится, что Брюсов может использовать трибуну журнала в своих целях: "Ему свобода голоса теперь страшно нужна, ибо он ломается, меняется, и, по верному выражению Димитрия Сергеевича, ему надо где-нибудь "счесать" свое декадентство, как бы он не начал его счесывать в нашем журнале".

Конечно, Гиппиус, как и почти все ее современники, активно писала критические статьи, часть из них затрагивала и творчество Брюсова. Кроме уже упоминавшейся ее статьи "Проза поэта" заслуживает нашего внимания и статья "Свой" с подзаголовком — "Валерий Брюсов, человек-поэт"[2]. Сразу же надо оговорить, что принцип рассмотрения творческой личности как человека и как поэта принадлежит Брюсову, этот критерий в названной работе использует и Гиппиус. Эта статья формально является рецензией на сборник "Все напевы" ("Пути и перепутья", т. III), но в ней не рассмотрено ни одно стихотворение из этой

[1] Гиппиус З. Письма к П.П.Перцову. //Рус. литература, 1991. N.4. С.146.

[2] Рус. мысль. 1910. N.2. С. 14-20.

книги, она напоминает разрозненные заметки, в которых автор занимается самолюбованием, пересказывает свои сны, проводит очень далекие от реальности параллели. Статья очень эмоциональна, зто скорее какие-то отдельные импрессионистские мазки, очень в духе малодоказательной критики начала века. Нам кажется, что отзывы Брюсова-критика о творчестве Гиппиус намного серьезнее, они дают определенное представление о дооктябрьском творчестве писательницы, а рецензии Гиппиус не прибавляют ничего нового к установившейся репутации поэта.

Воспоминания и заметки Гиппиус, написанные в эмиграции, где имя Брюсова упоминается довольно часто, не могут реально обрисовать их отношения: надо не забывать о той глубокой непрязни, которую Гиппиус испытывала к прежним собратьям по перу. В портрете Брюсова, нарисованном ею в очерке "Одержимый"[1] (он вошел в книгу воспоминаний "Живые лица") превалируют негативные черты. Очерк написан в 1921 году , но она говорит о Брюсове как об умершем, ввиду его "данного положения в большевистской России". Но просто неприятием "советского" Брюсов невозможно объяснить всю субъективную направленность этих воспоминаний. Даже внешний портрет его нарочито принижен, даже голос его (а у поэта был очень приятный голос, о чем свидетельствуют многие мемуаристы) - "тенорок молодого приказчика или московского сынка купеческого", сразу указывает на "низкое" купеческое происхождение, хотя она отмечает, что он "довольно образован и насмешливо умен". Очерк начинается с описания первых встреч с Брюсовым, а потом сразу переходит к рассказам о работе в "Весах", как будто не было попытки сотрудничать вместе с ним в журнале "Новый путь" или склонить его к Новой религиозности. Но об этом Зинаида Николаевна не хочет вспоминать, она даже нарушает хронологию, вроде бы "Новый путь" отвлек ее от работы в "Весах", хотя "Весы" начали издаваться позже.

Ирония, даже сарказм, ощущаются на протяжении всего очерка, досталось и Жанне Матвеевне, женщине

[1] Гиппиус З. Стихотворения. Живые лица. Сост., вступ. статья, коммент. Н.Богомолова. М. 1991. С.251-276.

весьма образованной и достаточно поработавшей в литературе, но у Гиппиус она только умеет печь пирожки и отличается тем, что "необыкновенно обыкновенная", "вечная жена".

Теперь Гиппиус пытается отмежеваться от Брюсова, конечно, скрыть их близость ей не всегда удается, она вынуждена упомянуть о переписке с ним в годы жизни в Париже, она отдает должное его "остроумным, едким письмам, которые давали ей полное представление о литературной жизни России". Не надо забывать, что автор воспоминаний написала поэту более 150 писем, больше, чем кто-либо другой из его корреспондентов.

Гиппиус не смущается и по-своему трактует даже историю рекомендации О.Мандельштама. В ее интерпретации именно она рекомендовала стихи О.Мандельштама в печать, а Брюсов их отверг, хотя опубликовано ее письмо Брюсову (25 окт. 1916), в котором она характеризует О.Мандельштама далеко не лестным образом и не рекомендует его стихи. Известен и ее отвратительный отзыв о Н.Гумилеве и тот "прием", который ему оказан, но воспоминания Гиппиус весьма далеки от точности. Особое недоумение вызывает та часть очерка, которая характеризует И. Северянина как "обезьяну" Брюсова, ведь это уже не воспоминание, а памфлет, причем не ясно, зачем и против кого столько сарказма.

Почти в каждом абзаце очерка можно найти неточности и даже передергивания фактов, некоторые из них отметил Вл. Ходасевич[1]. Конечно, в книге Гиппиус "досталось" не только Брюсову, она, как и Вл.Ходасевич "Злое слово сделала своим ремеслом" (М.Горький). Этот настрой, конечно, в какой-то мере снижает ценность ее мемуаров, к ним надо относиться очень осторожно, ее характеристиками нельзя пользоваться без проверки, но с ними нельзя и не считаться. Гиппиус правда старается сохранить вид беспристрастного свидетеля (не пишет о тех годах, когда она не встречалась с Брюсовым), но тенденциозность ее мемуаров очевидна. Гиппиус и Вл. Ходасевич стремятся

[1] Ходасевич Вл. З.Н.Гиппиус. Живые лица //З.Гиппиус. Стихотворения. Живые лица. М. 1991. С.403-410.

снизить образ поэта, пересмотреть тот период времени, когда Брюсов был "магом", "пророком" для целого поколения молодых поэтов. Гиппиус в очерке "Одержимый" называет свои воспоминания "сказками действительности", надо не забывать собственное определение писательницы и с осторожностью относиться к ее рассказам.

В этом же очерке Гиппиус замечает, что Брюсов "по праву занимает видное место в новом литературном течении, из него тогдашнего Брюсова не выкинешь", а Брюсов еще в 1914 году утверждал, что "как выдающийся мастер стиха Гиппиус должна навсегда остаться в истории нашей литературы". Дальнейшее изучение их взаимоотношений, а так же публикация их переписки, нужно думать, значительно изменит наши представления о литературной жизни России начала XX века.

P.S. О неослабевающем интересе З.Гиппиус к творчеству Брюсова свидетельствует и тот факт, что строки из его стихотворения "З.Н.Гиппиус" (1908г.) предваряют ее стихотворение "Прекрасная дама" (опубликовано только в 1997 году в "Новом журнале" N 207 Т.Пахмусс).

Э.С.Даниелян

В.БРЮСОВ И ВЛ.ХОДАСЕВИЧ

Сопоставление имен Брюсова и Ходасевича сразу же вызывает воспоминания о негативном некрологе последнего, но было бы неправомерно видеть в отношении Ходасевича к Брюсову только неприязнь. Их отношения, личные и литературные, длились более двадцати лет они не всегда были ровными, и, конечно, нуждаются в объективном освещении.

Брюсов - старший современник Ходасевича. Ко времени вхождения Ходасевича в литературу у него за плечами был большой и сложный творческий путь, издательская работа в журнале "Весы", а так же опыт литературного критика, чьим зорким и настойчивым интересом были отмечены многие поэтические дарования. Брюсов сразу же откликнулся на первую книгу Ходасевича - "Молодость".[1] В это время Ходасевич был тесно связан с символизмом, и лично - принимал участие в деятельности книгоиздательства "Гриф", посещал вечера "Свободной эстетики", - и художественно - в его ранних стихах сказываются каноны символизма. Дебют Ходасевича был встречен символистами сочувственно, как первое выступление своего соратника. Особенно интересен отклик Брюсова, который, сравнивая книгу — Ходасевича с вышедшим в том же году сборником стихов Н.Гумилева "Романтические цветы", писал, что у Ходасевича "есть то, чего недостает Гумилеву — ... острота переживаний". Критик отметил так же безупречный художественный вкус поэта, хотя считает, что "Ходасевич пишет стихи, как все их могут писать в наши дни". Внимательный рецензент сразу же обратил внимание на резкое несоответствие между названием книги и ее содержанием: "Тон старческого бессилия пронизывает всю эту книгу, озаглавленную "Молодость", эти стихи порой ударяют больно по сердцу, как горькое признанье, сказанное сквозь зубы и с

[1] Брюсов В. Дебютанты. // Весы. 1908. N3. С. 79-80

сухими глазами".[1]

Впоследствии каждый новый сборник Ходасевича удостаивается нелицеприятной оценки. "Счастливый домик" (1914 г.) назван первой серьезной книгой поэта, отмечено, что она содержит ряд прекрасно написанных стихов: "стихи не ярки, но в них есть какое-то благородство", отмечается их "родство с пушкинской школой и в то же время совершенно современная острота переживаний".[2] Эта особенность Ходасевича со временем станет ведущей в его лирике, об этом будут по-разному говорить современные литературоведы, нам же хочется обратить внимание на приоритет Брюсова в осознании этого своеобразия поэта. Отнеся книгу к "желанным явлениям" русской литературы, Брюсов выражает уверенность в дальнейшем расцвете дарования Ходасевича.

Следующий сборник Ходасевича - "Путем зерна" - не удостоился развернутой рецензии Брюсова-критика, хотя он и отметил, "что в стихах Ходасевича видит ум и хороший вкус", "книга Путем зерна" удовлетворит тех, кто этим может довольствоваться в поэзии".[3]

Несколько неожиданным диссонансом прозвучал отзыв о четвертой книге стихов Ходасевича - "Тяжелая лира". Брюсов констатирует, что стихи Ходасевича больше всего похожи на пародии стихов Пушкина и Баратынского: "автор все учился по классикам и до того заучился, что уже ничего не может, как только передразнивать их". Рецензент отмечает архаичность поэтического языка Ходасевича (все эти отроковицы, краса, воззри, лира и т.д.) и довольно резко резюмирует: "совершенно безнадежно, чтобы в лице В. Ходасевича мы получили выдающегося поэта".[4]

Упреки эти довольно серьезны, но они могут быть понятны только в контексте литературной борьбы 20-х годов,

[1] Там же.
[2] Брюсов Б. Год русской поэзии. //Рус. мысль. 1914.N7. Отд. III. С. 20.
[3] Брюсов В. Библиография. //Художественное слово. 1920. N1. С. 57.
[4] Брюсов В. Среди стихов. //Печать и революция. 1923. N1. С. 73-74

особенно при учете тех требований, которые предъявлял Брюсов и к своему творчеству, и к поэтам современникам. В общем контексте брюсовских воззрений на поэзию его самым важным требованием всегда было требование новизны, он считает, что "дело поэта быть современным до последнего предела". Неодобрения подобного рода Брюсов адресовал многим поэтам-современникам (Мандельштаму, Ахматовой и др.), призывая их к расширению диапазона лирики, включению в сферу поэтических интересов гражданской проблематики.

Теоретические воззрения Ходасевича складывались в особых условиях развития русской литературы 10-х годов. В этот период почти все русские писатели оттачивали свое критическое перо, рецензируя книги друг друга, Ходасевич не остался в стороне от этого общего поветрия, его критические выступления многочисленны, в них отразилось и его видение литературного процесса и даже его острый и язвительный характер. В своих статьях Ходасевич часто обращался к вопросу о роли символизма в развитии литературы, чьей самой характерной особенностью считает "попытку слить воедино жизнь и творчество", хотя и отмечает, что, провозгласив культ личности, символизм не поставил перед нею никаких задач, кроме "саморазвития". Даже в последние годы своей жизни Ходасевич пытался выявить место символизма в мировой культуре: "Сложная, во многом порочная, но в основах своих драгоценная, культура", символизм был им понят как "последовательное миросозерцание". Ходасевич болезненно переживал распад символизма и последующую постсимволистскую эпоху, считая, что именно этим обусловлена его "двуликая позиция и судьба", с этим связано и его литературное одиночество. Ходасевич вспоминал: "Мы с Цветаевой... выйдя из символизма ни к чему и ни к кому не пристали, остались навек одинокими, "дикими".[1] Берберова назвала его "поэтом без своего поколения", хотя он был одного поколения с Гумилевым, но к акмеистам не примкнул. В 1922 году, еще находясь в России, Ходасевич издал свои критические работы отдельной книгой "Статьи о русской поэзии". Конечно, творчество

[1] Ходасевич В. Белый коридор. Статьи. Омск. 1991. С.143.

Брюсова не могло остаться вне внимания Ходасевича: начиная с 1913 г. и до его отъезда за границу в русской периодике им были опубликованы 12 рецензий на различные работы Брюсова - здесь и оценка новых поэтических сборников зрелого Брюсова, и переизданных юношеских стихов, и его прозы, и его переводов, и его пушкиноведческих работ. В своих рецензиях Ходасевич подчеркивает ведущую роль Брюсова в символизме ("именно Брюсов был его истинным зачинателем, имя Брюсова никогда не будет забыто историей"). Ходасевич высказывает новый, неординарный взгляд на "Juvenilia" поэта, считая, что если бы "неизвестный, осмеянный, странный" молодой поэт кроме юношеских стихов не написал больше ничего, то и одной этой книги было бы достаточно...". Ходасевич видит обаяние ранней брюсовской музы в своеобразном соотношении "момента творчества с моментом мечты", "создание этого идеального мира" есть основной мотив его юношеской поэзии.[1] Эта мысль Ходасевича шла вразрез с резко-отрицательным отношением брюсовского окружения к переизданию его юношеских стихов.

Сборники "Зеркало теней" и "Семь цветов радуги" высоко оценены Ходасевичом-критиком, который подчеркивает, что поэт "близок современности, что он не устает жить и работать..., находит для своего творчества новые темы, слова, образы, новые способы выражения". В книгах поэта дан "ряд образов современности, остро пережитых и уверенно воплощенных" - прекрасная, значительная книга, поэт не пережил еще расцвета своих поэтических сил".[2] Одним из прекраснейших свойств брюсовской музы он считал любовь к литературе и словесности - "жить для него - быть поэтом", - Ходасевич задается вопросом о влиянии поэзии Брюсова на акмеистов и футуристов, особенно интересны его сопоставления поэзии Брюсова и поэзии И.Северянина.[3]

[1] Ходасевич В. "Juvenilia" Брюсова. //София. 1914. N2. С.64-67.
[2] Ходасевич В. Русская поэзия. //Альциона. 1914. N1. С.198.– Ходасевич В. О новых стихах. // Утро России. 1916. N141. С.5.
[3] Ходасевич В. Игорь Северянин и футуризм. //Рус. ведомости. 1914. N 98 и N 100.

Сборник рассказов Брюсова "Ночи и дни" дал Ходасевичу толчок для размышлений о разнице в психологии творчества поэта и прозаика, об умении Брюсова перевоплощаться в какое-нибудь "вымышленное лицо". Критик видит разницу в манере повествования разных писателей: "Там, где Гоголь или Тургенев нарисовали, может быть, целую картину, Брюсов ограничивается одним замечанием, иногда одним эпитетом".[1] Лаконизм брюсовской прозы, по его мысли, заимствован у стихов, как и лаконизм прозы Пушкина. Ходасевич считает, что Брюсов использует те же приемы, что и Пушкин. Сопоставления с пушкинской прозой, на наш взгляд, не всегда доказательны, эти замечания скорее подчеркивают отличие брюсовской прозы от многословной и витиеватой прозы символистов.

Заслуживает внимания и интерес обоих поэтов к истории русской литературы; Брюсов на протяжении многих лет писал "Историю русской лирики", а признание классиками русской литературы Тютчева и Фета осуществилось, в значительной мере, благодаря его усилиям. Оба поэта проявляли интерес к поэзии 18 века, подчеркивали роль Батюшкова, Державина в русской поэзии (книга Ходасевича "Державин" недавно переиздана). Поэтов роднит и особое отношение к Пушкину — "полубогу русской поэзии". Огромная пушкиноведческая работа Брюсова (им написано более восьмидесяти работ о Пушкине) ставит его в первые ряды пушкинистов. Конечно, у каждого из них был "свой" Пушкин и не все в пушкинских изысканиях Брюсова положительно воспринималось Ходасевичем, здесь особенно интересен его отзыв на продолжение Брюсовым пушкинских "Египетских ночей". Этот эксперимент Брюсова и сегодня вызывает споры среди пушкинистов, а в момент появления получил, конечно, неадекватную реакцию (более 10 рецензий, среди откликов - отзывы Маяковского, Горького и т.д.). Ходасевич считает попытку Брюсова "дерзновенной", но не "кощунственной", подтверждает право художника на реконструкции подобного рода. Общая направленность поэмы, предложенная Брюсовым, не вызывает у него сомнений. Но Ходасевич считает, что интерпретатор слишком приблизился к Пушкину, такой прием нехудожественен, ибо стихи звучат почти цитатами, иногда возникают невольные реминисценции.[1]

[1] Ходасевич В. Лед и пламень. //Голос Москвы. 1913. N114

В 20-ые годы Брюсов взял на себя миссию публикатора пушкинских текстов: это были и отдельные издания ("Гавриилиада", 1 том Полного собрания сочинений), и книги для массового читателя. Ходасевич, отдавая должное проделанной Брюсовым работе, возражал против попыток "революционизировать" Пушкина, осудил произвольное прочтение черновых рукописей, трактовку Брюсовым общественных взглядов Пушкина.[2]

В литературе предреволюционного десятилетия пути Брюсова и Ходасевича неоднократно пересекались, особенно часто их объединяла работа в сборниках переводных литератур: они сотрудничали в "Еврейской антологии" (М., 1916), в "Сборнике армянской литературы" (М., 1916. Под ред. М.Горького), а особенно продуктивным было их сотрудничество в антологии "Поэзия Армении" где, по предложению Брюсова, Ходасевич принял участие в работе и где его перу принадлежат переводы Шах-Азиза, Пешикташляна, Теряна и др. Надо заметить, что к переводам из Туманяна, Исаакяна, Теряна Брюсов относился с повышенной мерой требовательности и делал их либо сам, либо поручал таким признанным мастерам как Блок, Бальмонт, Вяч.Иванов. Для Ходасевича было сделано исключение и это себя оправдало, его перевод сатирической сказки Туманяна "Одна капля меда" считается непревзойденным, видимо особые качества характера Ходасевича - его резкий критицизм, злость (по выражению Горького) помогли воссоздать это произведение на русском языке.

Как видим, литературные отношения поэтов до отъезда Ходасевича за границу, были не просто лояльными, а даже теплыми и дружескими, это "собратья по перу". Что же касается личных отношений, то и они были очень близкими, даже семейными. Владислав учился в III Московской

[1] Ходасевич В. В.Брюсов. "Египетские ночи". //Ипокрена, 1918. N2-3. С. 40.

[2] Ходасевич В. А.Пушкин. Под ред. В.Брюсова. //Творчество. 1920. N3-4. С. 36-37.

гимназии в одном классе с Александром Брюсовым, младшим братом поэта, часто бывал у них в доме, с ранних лет знал лично Валерия Яковлевича.

Брюсов был посаженным отцом на свадьбе Ходасевича с московской красавицей и богачкой Мариной Рындиной. вторая жена Ходасевича - Анна Ивановна Чулкова (сестра Г.Чулкова) — ранее была гражданской женой Александра Брюсова. Наиболее любимым и близким, а, может быть, единственным другом Ходасевича был Самуил Викторович Киссин - Муни, как его называл поэт, женатый на сестре Валерия Яковлевича - Лии Яковлевне. Личные отношения Брюсова и Ходасевича в 1907-1909 гг. были омрачены ситуацией вокруг Нины Петровской. Она играла большую роль в литературной среде Москвы в начале века, ее связывали личные отношения с Белым, Брюсовым и другими поэтами и критиками. Ходасевич и Нина Петровская были большими друзьями, недаром свою книгу "Некрополь" Ходасевич начинает с очерка "Конец Ренаты", где воочию представлен образ этой женщины, которая не хотела жить в настоящем времени, а как у Пшибышевского — об этом она пишет в письме к Брюсову - "в мировом просторе... без стен, окон и потолка... двое... в самом трагическом столкновении их чувств, ни времени, ни города, ни страны... Я чувствовала только такую оторванность от жизни и существовала только в мире внутренних переживаний..."[1]

Отношения Брюсова с Ниной были неровными и близились к разрыву, который она переживала очень болезненно. Ходасевич знал и видел страдания Нины и несколько раз имел с Брюсовым объяснения по этому поводу. Но это чувство обиды за друга со временем было переосмыслено. Ходасевич пишет в письме к Н.Петровской 24 ноября 1911 г. "На днях был у меня Валерий Яковлевич... и я рад не враждовать с ним. Я не любил его за Вас - это Вы знаете.— Но тогда, на вокзале, понял многое. Он мне понравился почеловечески. Может быть, так и надо".[2] Казалось бы, конфликт изжит. Но тогда не совсем понятно, почему Ходасевич пишет такой тенденциозный очерк в 1924 году, после смерти Брюсова. Конечно, в данном случае надо принять во внимание особенности характера Ходасевича, ведь все мемуаристы отмечают его язвительность, злобность. Горький очень любил Ходасевича, долгое время считал его выдающимся поэтом, но даже он отмечал, что "основным ремеслом своим он сделал злое слово и весьма изощрился в этом..."

Очерк Ходасевича о Брюсове, напечатанный вначале в "Современных записках", настораживает особенно тем, что ощущается стремление снизить образ поэта. Для современников Брюсов был метром русского символизма, законодателем стиха, даже пророком, "застывшим магом" (А.Белый). Ходасевич преднамеренно низводит поэта до обыкновенного обывателя, что отражается даже при описании его внешнего облика: "Я увидел скромного молодого человека... в пиджаке обычнейшего покроя... такие молодые люди торговали галантерейным товаром на Сретенке".[1]

От такого описания внешности можно перейти и к тому, чтобы увидеть недостатки у человека только потому, что он не умеет играть в азартные карточные игры (сам Ходасевич был очень азартным игроком, он даже собирался издать книгу "Писатели за карточным столом"), или с сарказмом обличать страсть к заседаниям, или иронизировать над любовью Брюсова к математике, отсюда становится как бы естественным переход к заявлениям типа: "демократию Брюсов презирал... Ему ничего не стоило объявить себя и марксистом - была бы власть".[2]

Тенденциозность мемуаров Ходасевича очевидна, хотя он сам старается сохранить вид беспристрастного свидетеля, в этом контексте очень интересна его рецензия на мемуары А.Белого "Начало века", в которой критик формулирует свои теоретические требования к этому жанру и обвиняет Белого в неумении соблюсти меру - "В людях и событиях, изображенных Белым, было не только то, что показал нам Белый... Но в них было и все то, что показал

[1] Из переписки Н.Петровской. Публ. Р.Щербакова и Е.Муравьевой. //Минувшее. Исторический альманах. М. 1993. N. 14. С.387.
[2] Там же. С.391

[1] Ходасевич В. Некрополь. Воспоминания. М. 1991. С.20.
[2] Там же. С.39.

письмах к нему (часть из которых издана), выражалось недоумение по поводу столь своеобразного "некролога" (например, в письме Ю.Айхенвальда). К тому же Ходасевич воссоздает облик только Брюсова-человека, а ничего не пишет о его стихах, видимо, считая, что он раньше довольно часто рецензировал книги Брюсова. Надо заметить, что принцип рассмотрения поэтической личности как человека и как поэта ввел в литературоведение сам Брюсов, впоследствии он использовался и другими критиками (например, З.Гиппиус), в очерке же Ходасевича, конечно, произошло смещение акцента.

Ходасевич, видимо, и сам, ощущая некоторую односторонность брюсовского образа, впоследствии в своих статьях он много раз подчеркивал и роль Брюсова в символизме, и его поэтическое мастерство. Особенно много "разъяснений" своего отношения к "мэтру" русского символизма Ходасевич публикует на страницах газеты "Возрождение", где он долгие годы (с 1927 года) был ведущим критиком. В 1934 году, рецензируя изданную в Москве книгу - "Избранные стихи" Брюсова — он сделал большое отступление, в котором вновь объяснял свое отношение к Брюсову и дал свой комментарий к очерку. Это "вводная часть" очень велика, но нам важно привести несколько цитат из этой статьи Ходасевича: "...Брюсов не более, а порою менее мещанин, нежели те, перед которыми я его обвинял в мещанстве... Скажу только еще раз - в нынешнем воздухе мое осуждение Брюсова, справедливое по существу, без самых существенных отговорок становится несправедливым. К таким отговоркам надо прибавить еще две: Брюсов, если не всегда, то часто, отстаивая себя, отстаивал и литературное движение, в котором играл важную роль; Брюсов был бессеребреником: в этом я много раз убеждался и об этом свидетельствую. ...Я судил Брюсова с той несколько ригористической точки зрения, на которую был поставлен эпохой и обстановкой моей литературной молодости...".[1]

[1] Цитируется по статье: Перельмутер В. Вспоминает Владислав Ходасевич.//Радуга (Таллин). 1989. N11. С.32.

Впоследствии Ходасевич поместил этот очерк в книгу "Некрополь. Воспоминания". (1939 г.), в которой представлены портреты малоизвестных литераторов (С.Киссин, Н.Петровская) и знаменитых писателей (Белый Блок, Гумилев, Горький и др.), обрисованные по словам Горького, "жестко, но превосходно".

В поэзии Брюсова и Ходасевича много точек соприкосновения: последний, вслед за Брюсовым, каждый свой сборник воспринимает как единое целое, стихотворения в циклах объединены общими темами, идеями, образами. В предисловии к сборнику "Счастливый домик" Ходасевич пишет: "В книгу вошло далеко не все, написанное мною. Многое из написанного и напечатанного за эти пять лет я отбросил; отчасти как не отвечающее моим сегодняшним требованиям, отчасти как нарушающее общее содержание этого цикла". И предисловие, и построение сборника - точно по Брюсову, даже фразы из предисловия напоминают последнего. Тема, образ, идея, идущие от стиха к стиху в пределах одного цикла, могут возникнуть в новых стихах, они создают устойчивую систему поэтического видения у Ходасевича, при этом каждое новое стихотворение по-новому раскрывает тему, выражает определенный аспект идеи. То же еще раньше мы видели у Брюсова, у которого отдельные темы и циклы проходят через все творчество.

У поэтов много общих тем, например, тема зерна, его умирания - воскрешения; тема города, которую начал Брюсов, а Ходасевич продолжил, показав в своем цикле "Европейская ночь" не только город, но и людей, живущих в нем.

В поэзии Ходасевича можно отметить многочисленные эпиграфы и реминисценции из стихов Брюсова, умение использовать и сильные, и слабые стороны его поэзии, особенно отчетливо это отразилось в стихотворении Ходасевича "На седьмом этаже". Подражание Брюсову (1915)".

В литературе о Ходасевиче общим местом стали замечания о влиянии на него русских поэтов 18 и 19 веков; мысли о классицизме Брюсова высказывались и в дореволюционной и в советской критике. Переводческая деятельность обоих поэтов-современников заслуживает особого внимания и изучения, нам же важно отметить совпадение их теоретических воззрений на перевод. Переводческая

традиция, созданная Брюсовым, несомненно, оказала влияние на Ходасевича, сумевшего создать непревзойденные переводы с польского, еврейского, армянского. Нам кажется, что дальнейшее изучение творчества и взаимоотношений Брюсова и Ходасевича поможет воссоздать целостную картину культурной и литературной жизни начала XX века.

Л. А. Сугай

БРЮСОВ, БАРТЕНЕВ И ПИСЬМА ГОГОЛЯ

Когда Валерий Брюсов, автор поэтического сборника "Chefs d'oeuvre" (1895), был, по его собственным словам, "всенародно предан "отлучению от литературы"" (III.110), первым журналом, открывшим свои страницы скандально прославленному поэту, стал "Русский архив". "Обломок старых поколений", "Нестор русской журналистики" Петр Иванович Бартенев начал печатать историко-литературные и библиографические заметки Брюсова, а затем предоставил ему постоянную работу в редакции. Сам этот факт заслуживает особого внимания.

Знакомство Валерия Брюсова с Петром Ивановичем Бартеневым состоялось 12 сентября 1898 г., о чем свидетельствует запись в дневнике поэта.

Несмотря на существование ряда специальных работ[1], вопрос о роли "Русского архива" в творческой судьбе Брюсова - поэта, журналиста, критика, литературоведа, историка, собирателя-публикатора автографов - нуждается в более глубоком исследовании. Около шестидесяти крупных и мелких публикаций (статьи, рецензии, заметки, комментарии к историко-литературным документам, библиографические справки, переводы) осуществил Валерий Брюсов на страницах журнала Бартенева. Основная их масса приходится на 1900-1902 гг., когда Валерий Яковлевич исполнял обязанности секретаря редакции данного журнала, но, и оставив секретарское место, Брюсов не порывал свои связи ни с Бартеневым, ни с "Русским архивом". Практически все работы по истории русской словесности (прежде всего о Пушкине, Тютчеве и Баратынском) Брюсов неизменно печатал на страницах именно этого журнала.

[1] См.: Ашукин Н. С. В. Брюсов и П. И. Бартенев //Ашукин Н. С. Литературная мозаика: Очерки. Неизданные материалы. М. 1931. С. 144-195; Зайцев А. Д. Брюсов в редакции "Русского архива". //Сов. архивы. 1976. № 3. С. 89-91.

В Отделе рукописей Российской государственной библиотеки сохранилась следующая интересная записка (машинописный текст с правкой рукой Брюсова):

"Письмо это доставлено нам в старинной копии. Слог и содержание письма не оставляют сомнения в его подлинности. Сколько нам известно, оно до сих пор не появлялось в печати. <В собрании "Писем", изданных В. И. Шенроком>. Во всяком случае его нет в собрании. В копии не указан год написания письма; но помета "Неаполь" и содержание письма определенно указывают на 1847 год. Гоголь тогда был занят мыслью издать те страницы из "Выбранных мест из переписки с друзьями", которые были запрещены цензурою. Валерий Брюсов"[1].

Важность атрибуции данного документа, свидетельствующего о такой неизвестной стороне деятельности поэта и исследователя, как участие в публикации писем Н. В. Гоголя, о текстологической работе Брюсова-гоголеведа, не подлежит сомнению. О каком же письме Гоголя идет речь в брюсовской записке и при каких обстоятельствах поэт написал к нему комментарий?

В архивной описи найденный документ значится как "Конец вступительной заметки к публикации письма Н. В. Гоголя"[2], но по содержанию и форме (обратите внимание на первый знак) это типичная постраничная сноска-примечание, которыми так богаты номера "Русского архива".

С открытием "Русского архива" (1863) - первого в России специального исторического периодического издания - "архивный рудокоп" (так порой величал себя Бартенев) занялся целенаправленным поиском гоголевских рукописей, можно сказать, охотой за ними. Так, в январе 1865 г. он просил своего племянника Н. П. Барсукова посодействовать и расположить к нему хранителя Публичной библиотеки в

[1] РГБ, ф. 386, карт. 40, ед. хр. 7. л. 50. В угловых скобках приведен текст вставленный, а затем зачеркнутый Брюсовым.

[2] Не имея данных ни о дате написания "Вступительной заметки...", ни о письме Гоголя, которое она должна была, по их мнению, предварять, хранители архива Брюсова приложили данный листок к рукописям статьи Брюсова "Испепеленный" только на том основании, что речь в "записке" идет о Гоголе.

Петербурге А. Ф. Бычкова, обещавшего еще в феврале прошедшего года передать "Архиву" новую редакцию повести о капитане Копейкине[1]. Князь П. А. Вяземский сообщал "любезнейшему <...> милостивцу и выпрошателю" Бартеневу, что он отыскал в своих бумагах письма Гоголя, которые высылает для "Русского архива"[2] Часть полученных документов периодически украшала страницы журнала Бартенева, часть оседала в редакции - до лучших времен, а поиски и приобретение гоголевских текстов (рукописей и авторитетных копий), мемуарных и эпистолярных записок друзей и современников писателя продолжались.

Когда в 1896 г. было завершено 10-е (тихонравовское) издание сочинений Гоголя, а в 1901 г. В. И. Шенрок выпустил в свет четырехтомник гоголевских писем, специалистам казалось, что период собирания и публикации неизвестных текстов писателя подошел к своему концу и вряд ли еще удастся найти и обнародовать что-нибудь интересное. Но наступивший 1902 год - год пятидесятилетия со дня смерти великого писателя[3] - принес читателям новые встречи с неизданным Гоголем. К памятным гоголевским дням порылся в своих сундуках и старый Бартенев. "Русский архив" не обманул ожиданий публики - открыл новые страницы

[1] См.: Зайцев А. Д. "Архивный рудокопы" (Фонд П. И. Бартенева) //Встречи с прошлым. М. 1982, вып. IV. С. 340.

[2] Цит. по.:: Мироненко М. П. Из истории русской исторической журналистики (переписка П. А. Вяземского и П. И. Бартенева)// Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1985. М. 1987. С. 49.

[3] С 50-летием со дня смерти Н. В. Гоголя заканчивалось право наследников писателя на его литературную собственность. Важность этого события широко отмечалось в прессе. Даже в обзоре "Русская литература в 1902 году" для английского журнала "The Anthenaeum" Брюсов писал: "Нынешнее время очень важно для русской культуры, так как только через 50 лет утрачивают юридическую силу права на литературную собственность; вплоть до настоящего времени сочинения покойных писателей (Гоголя и Жуковского, также скончавшегося в 1852 г. — Л. С.) издавались только их наследниками, по большей части неполно и по очень высокой цене. Через полвека по смерти писателя его произведения становятся национальным достоянием"//Брюсовские чтения 1980 года. Ереван. 1983. С. 307-308.

жизни великого писателя. В первой книге за 1902 г. (вып. 1-4, нумерация сплошная) были помещены записка "О духовном происхождении Гоголя", "Автобиографическая записка Марьи Ивановны Гоголь, матери писателя" мемуарные записки "Гоголь в Одессе". Но главное - данный журнал опубликовал солидную подборку неизвестных ранее и не включенных в издание Шенрока гоголевских писем. Среди этих писем и следует искать то, комментарий к которому подготовил Брюсов.

Анализ текстов гоголевских писем убеждает, что брюсовский комментарий должен был сопровождать послание из Неаполя к Л. К. Вьельгорской от 16 января 1848 г. Именно в этом письме Гоголь просил свою корреспондентку похлопотать о его книге: "Несмотря на то, что вы совсем позабыли меня и оставляете без ответа мои письма, я пишу к вам. И не только пишу, но и обременяю вас довольно затруднительной просьбой. Вы должны ее исполнить, это будет ваш истинно-христианский подвиг относительно меня. <...> Вы уже, без сомнения, знаете, что я печатаю книгу. <...> Цензура не пропускает именно тех самых писем, которые я более других почитаю нужными. В этих письмах есть кое-что, что должны прочесть и сам Государь и все в государстве"[1].

Итак, сопоставив данные цитаты, дату и место написания письма со сведениями, отмеченными в брюсовской заметке, можно прийти к заключению, что в комментарии Брюсова шла речь именно об этом гоголевском тексте. То, что Брюсов как секретарь редакции участвовал в подготовке материалов номера "Русского архивах", где впервые появилось данное письмо[2], подтверждается рядом косвенных данных.

Почему же тогда сноска Брюсова не была напечатана в журнале и не сопровождала публикуемое "Русским архивом" письмо? Косвенный ответ на данный вопрос находим в статье Брюсова ""Обломок старых поколений". Петр Иванович Бартенев" (1912). "Все, что написано в "Русском архиве" посторонними сотрудниками, - вспоминал Брюсов, -

[1] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. В 14 т. Т. XIII. М. 1952. С. 177.

[2] См.: Рус. архив. 1902. N 4. С. 728-730.

ничтожно, и количественно и качественно; никогда никакого "редакционного комитета" при журнале не существовало; если иногда лица, стоявшие особенно близко к журналу (напр., сын П. И. Бартенева - Юрий П. Бартенев) и пытались поделить труд с "издателем и составителем" "Архива", их намерения разбивались о непреклонную волю, вернее сказать, о неодолимую потребность Бартенева - все делать самому. Он сам собирал материал для журнала, сам подготовлял его к печати, редактировал, снабжал примечаниями, сам писал заметки и рецензии, сам корректировал каждую книжку, читая и "гранки" и "сверстанные листы", по два, по три, по четыре раза"[1].

Все письма Гоголя, опубликованные в четвертом номере "Русского архива" за 1902 г. (до анализируемого письма к Вьельгорской), снабжены комментариями, подписанными "П. Б.", то есть Петр Бартенев. Как видно, "издатель и составитель" журнала не захотел поделить труд со своим помощником. Кроме того, подготовленный Брюсовым комментарий не походил на бартеневские "маленькие примечания", те лукавые строчки, - как характеризовал их Брюсов, - помеченные "П. Б.", в которых, часто в форме едва уловимого намека, скрываются целые откровения для истории нашей страны... "[2]. Сам же Брюсов пытался проводить принципы строгого филологического комментирования: характеризовал источник, его подлинность, указывал, что письмо не опубликовано, по косвенным данным устанавливал год написания. Подобную работу Бартенев считал мелочной, малоинтересной, не заслуживающей внимания. Его самого волновали "дней минувших анекдоты", которые он предавал гласности в виде собственных помет на страницах публикуемых исторических документов.

---

[1] Брюсов В. За моим окном. М. 1913. С. 50-51. Слова Брюсова подтверждают воспоминания Н. Яшвили: ""Что ты лезешь, когда корректуры не умеешь держать!" - кричал он (П. И. Бартенев - Л. С.) на Юрия Петровича по поводу пропущенной ошибки, и тетя Надя, которая постоянно технически помогала отцу, не раз восклицала: "Папа прямо невозможен"" //Прометей. М. 1968. Т. VII. С. 300.

[2] Брюсов В. За моим окном. М. 1913. С. 50.

Заслуживает внимания тот факт, что все ссылки-примечания к письмам, напечатанным после послания к Л. К. Вьельгорской. которое должен был сопровождать комментарий Брюсова, даны без подписи. Они предельно сжаты, носят академический характер: это или указание источника, или расшифровка имени, но без каких-либо интерпретаций, заглядывания в родословные, семейные легенды и т. п., как в предшествующих бартеневских сносках. По стилю они примыкают, скорее, к брюсовскому примечанию. Можно предположить, что, не допустив к печати развернутую биобиблиографическую справку, подписанную "Валерий Брюсов", Бартенев оставил в номере другие скромные примечания, подготовленные тем же автором, но никак не претендовавшие на соперничество с традиционными сопроводительными текстами издателя "Русского архива".

Итак, позиции издателя-редактора и сотрудника, участвовавшего в подготовке материалов к публикации, разошлись. "Как издатель, - подводил Брюсов итог давнишнему спору, - Бартенев принадлежал, бесспорно, не нашей эпохе. Современные методы исследования и издания документов были ему чужды. Он почитал себя вправе не только сокращать, но, порою, даже подновлять печатный текст. Излишняя заботливость о точности казалась ему "крохоборством"[1].

Но поэт не просто выносил суровую оценку патриарху-учителю, но пытался объяснить и оправдать в глазах строгих исследователей и читателей XX в. "вольности" издателя "Русского архива", которые, по мнению Брюсова, "искупались у Бартенева поразительным знанием предмета".

Брюсов ясно сознавал, что человек, который лично знал Гоголя, беседовал с ним о литературе и психологии[2], являлся его стипендиатом[3], к тому же издатель, державший

---

[1] Брюсов В.За моим окном. М. 1913. С. 60.

[2] Содержание беседы с Гоголем Бартенев передал в собственных записках. О чем они говорили, было широко известно бартеневскому окружению. См. воспоминания Б. Садовского и внука Бартенева -Петра Бартенева младшего// Альманах библиофила. М.. 1980, вып. VII. С. 144; Русский архив. М. 1990. Вып. 1. С. 7.

[3] Свидетельство о том, что в 1849 г. С. П. Шевырев передал Бартеневу "25 рублей, сказав, что эти деньги даны ему одним желаю-

а руках сотни писем Гоголя и к Гоголю, не мог смотреть на них, как филолог новой школы.

Общение с Бартеневым стало для Брюсова реальным вхождением в эпоху Пушкина и Гоголя. Много лет спустя бывший секретарь "Русского архива" вспоминал, как уводили его в старину рассказы Петра Ивановича Бартенева, как "через старика-историка" он "чувствовал себя приближенным к нашему далекому прошлому"[1].

Думается, что эта приближенность позволила Брюсову подойти к личности Гоголя с такими критериями и оценками, которые не были приняты в критике, если речь велась о великих деятелях прошлого. Как известно, доклад, прочитанный Брюсовым 27 апреля 1909 г. на торжественном заседании Общества любителей российской словесности, посвященном столетию со дня рождения Н. В. Гоголя, вызвал со стороны части публики, расценившей его как оскорбление памяти великого писателя, яростные протесты. Публикуя доклад под названием "Испепеленный", Брюсов продолжил свой спор с оппонентами и написал в предисловии: "Бесспорно, моя речь не была сплошным панегириком, мне приходилось указывать и на слабые стороны Гоголя. Но разве возможна справедливая оценка человека и писателя, если закрывать глаза на его слабые стороны? <...> Гоголь - великий писатель, но почему же благоговеть, хотя бы и на юбилее, перед каждой его строкой, перед каждым его шагом? Я, по крайней мере, не испытываю такой потребности "лежать то перед тем, то перед этим на брюхе"" (VI, с. 135).

Рассказы Бартенева, его личное отношение к Гоголю[1], бесспорно, оказали воздействие на взгляды автора "Испепеленного". Но и в подходе к личности самого Бартенева Брюсов был верен своим принципам: рядом с глубочайшим уважением, личной привязанностью - критический взгляд. "С благодарностью вспоминаю я, - писал Брюсов в "Автобиографии", - внимательное отношение ко мне "патриарха" русской журналистики, старца П. И. Бартенева; за годы близости с ним я полюбил его своеобразную, сильную личность, в которой самые кричащие "недостатки" уживаются рядом с достоинствами исключительными"[1].

Подобной объективной оценки исторического деятеля, брюсовского умения охватить личность в целом, в единстве противоречий, к сожалению, недостает последним работам, посвященным Бартеневу. Если прежде, говоря об издателе "Русского архива", исследователи меньше останавливались на его титанической работе, на реальном вкладе в журналистику и науку, но спешили подчеркнуть недостаточно высокий в археографическом и текстологическом отношении уровень его публикаций[2], то теперь наблюдается тенденция не придавать серьезного значения ошибкам и просчетам Бартенева, снисходительно относиться даже к его слишком вольному (а порой и варварскому) обращению с ценнейшими рукописями. Подобная тенденция прослеживается в работах А.Д. Зайцева, автора ряда статей и в первой монографии о Бартеневе.

Обращение к давнишней публикации "Русского архива", более пристальное внимание к взаимоотношениям старика-издателя и секретаря редакции, "реконструкция" их творческого спора - все это позволяет полнее представить историю работы Брюсова в журнале Петра Ивановича Бартенева. Имя Брюсова как текстолога и комментатора гого-

---

щим остаться в неизвестности человеком для выдачи прилежным студентам" (позднее узнали, что этим человеком был Гоголь), меняет представление о гоголевских стипендиях как об одной из неосуществленных фантазий писателя. См.: Зайцев А. Д. Указ. соч. С. 24

[1] Брюсов В. Из моей жизни. М. 1927. С. 94.

[1] Сложное, далеко не панегирическое отношение Бартенева к Гоголю складывалось еще до личного их знакомства. В дневнике Бартенева за 1849 г. читаем: "Если поэт вообще предполагает прекрасную душу, то такой поэт, какой является в произведениях Гоголя, который умел из ничтожного и грязного породить высокое и художественное, обладающий такою удивительною ваятельною силою, такой поэт должен иметь душу не только прекрасную, но и глубоко доброжелательную, а между' тем все говорят про Гоголя, что он гордец". Еще отчетливее критические ноты звучат в портретной зарисовке Гоголя, сделанной Бартеневым после встречи с писателем. См.: Зайцев А. Д. Указ. соч. С. 24-26.

[1] Брюсов В. Автобиография //Русская литература XX века. Под ред. С. А. Венгерова. М. [1914]. Т. I. С. 112.

[2] См., например: Кириченко В. Бартенев, Петр Иванович //Краткая литературная энциклопедия. М. 1962. Т. I. С. 462.

левских писем не стало в свое время известно публике, и лишь теперь, обращаясь к архивам поэта, мы узнаем о том, что годы работы в "Русском архиве" не только сформировали Брюсова-пушкиниста, но были также периодом кропотливого изучения наследия Гоголя и литературы о нем[1], своего рода подготовкой к созданию одного из выдающихся произведений критической гоголианы XX в. - "Испепеленного".

Найденная сноска-комментарий имеет особое значение для исследователей-текстологов Гоголя. Автографы и копии гоголевских писем, по которым журнал Бартенева осуществил в 1902 г. публикацию, утрачены, и все переиздания данных писем, включая Полное собрание сочинений Гоголя (М.: АН СССР, 1952. Т. XII-XIV) и последнее, девятитомное, (М.: Русская книга, 1994. Т. IX), делались по тексту "Русского архива". Зная пренебрежение Бартенева-издателя к точному, текстологически грамотному воспроизведению источников, следует весьма критически подойти к его журнальной публикации, и если не суждено найти рукописи, с которых печатались в "Русском архиве" письма, то хотя бы внимательно отнестись к разночтениям и уточнениям, извлекаемым из брюсовского комментария.

Так, в сноске Брюсова отмечено, что на поступившей в редакцию старинной копии гоголевского письма год не указан. Готовя текст к публикации, комментатор устанавливал год написания по содержанию письма и месту его отправки. Согласно принятым условным обозначениям в академическом издании следовало бы печатать год письма из Неаполя к Л. К. Вьельгорской в угловых скобках: <1847>. Но, так как Бартенев пренебрег в свое время подобными "тонкостями" и, отбросив предложенное примечание, просто напечатал дату, установленную, как теперь выясняется,

[1] В библиотеке Брюсова хранятся книги, посвященные Н.В. Гоголю, с интересными брюсовскими пометами, заслуживающими специальной публикации. См.: Брюсов В. Я. Пометы и подчеркивания в кн.: Каллаш В. В. Гоголь и его письма. М. 1902. С. 72. Брюсов В. Я. Пометы и подчеркивания в кн.: Мандельштам И. О характере гоголевского стиля. СПб.; 1902. Брюсов В. Я. Пометы и подчеркивания в кн.: Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. М. 1893. Т. II. //ОР РГБ. ф. 386. б-ка. ед. хр. 280; 281; 279.

Брюсовым по косвенным данным. эта неточность вкралась и во все дальнейшие переиздания.

А сколь велики погрешности публикации "Русского архива", можно судить хотя бы по указанию адресатов писем. В данной статье постоянно говорится о письме к Л.К. Вьельгорской, как это значится в Полном собрании сочинений Н. В. Гоголя[1], но в "Русском архиве" мы встречаемся с иным именем: Бартенев опубликовал два письма Гоголя, озаглавленные "К графине Луизе Карловне Сологуб"[2] (фамилия напечатана с одной буквой "л". как это часто встречается в рукописях самого Гоголя.- Л. С.). Исследователи, готовившие письма Гоголя к публикации в академическом издании, уточнили их адресатов. Первое из писем предназначалось Софье Ивановне Соллогуб, матери писателя Владимира Соллогуба. "При публикации в "Русском Архиве" оно было объединено ошибочно с письмом Гоголя к Л. К. Вьельгорской от 16 января 1847 г., как адресованное одному лицу, причем в качестве адресата обоих писем указано несуществующее лицо: "Луиза Карловна Соллогуб""[3] - говорится в примечаниях академического издания.

Ошибки и опечатки бартеневского журнала общеизвестны и в свое время вызывали разговоры в самых "высших сферах". И все же в данном конкретном случае рассеянность, невнимательность издателя (и в том же лице, как известно, корректора) кажутся какими-то сверхъестественными, ведь в заголовке "К Луизе Карловне Сологуб*)" Бартенев рядом с фамилией поставил знак сноски и внизу страницы дал под этим знаком следующую биографическую справку: "*)Родная внучка Курляндского герцога и Русского регента Бирона, дочь его сына Карла и Аполонии Матвеевны Понинской, Луиза Карловна (1791- 1853) была второю супругою графа М.Ю. Вьельгорского. Она некоторое время сближалась с Гоголем, вероятно по чувству признательности за то, что Гоголь своею беседою утешал умиравшего в Риме в 1839 г. ее сына графа Иосифа. Сама она

[1] Гоголь Н. Полн. собр. соч. В 14 т. Т. XIII. М. 1952. С. 177-179.
[2] Рус. архив. 1902. № 4. С. 727.
[3] Гоголь Н. Полн. собр. соч. Т. XII. М. 1952. С. 645.

была Католичка, любила Русскую словесность и хорошо писала по-русски. П.Б."[1]

При таком комментарии, думается, неуместно говорить о "несуществующем лице" - письма, согласно публикации Бартенева, адресованы графине Л. К. Вьельгорской, урожденной принцессе Бирон, но при этом в заголовке почему-то написана другая фамилия, вызывавшая у читателей и издателей недоумение[2]. Как произошла подобная досадная контаминация имени и отчества одного лица и фамилии другого, можно только догадываться. Должно быть, первоначально Бартенев планировал напечатать под единым заголовком письма к Л. К. Вьельгорской и к ее дочери графине Софье Михайловне Соллогуб[3], но так как в данной подборке не оказалось встречающихся в переписке Гоголя посланий, адресованных одновременно обеим графиням[4], издатель выделил письма к С. М. Соллогуб в специальный раздел, следующий непосредственно за письмами к Вьельгорской[5] а далее, при правке первого заголовка, последовала чисто техническая ошибка. Впрочем, это только предположение.

Данная оплошность не была бы столь печальна и рассматривалась бы как простая опечатка, если бы при этом оба публикуемые письма, действительно, были адресованы Л. К. Вьельгорской. Но бартеневское небрежение основами текстологического анализа привело к ошибке (и уже не технической) в указании адресата.

---

[1] Рус. архив. 1902. № 4. С. 727.

[2] В. В. Каллаш, публикуя Собрание сочинений Гоголя и включая письма, напечатанные впервые в "Русском архиве", в заголовке "Графине Луизе Карловне Сологуб" рядом с адресатом в скобках поставил знак вопроса. См.: Гоголь Н. В. Сочинения. Под ред. В.В.Каллаша. СПб., [1915]. Т. IX.

[3] Софья Михайловна Соллогуб (урожденная Вьельгорская) была женой писателя гр. Владимира Александровича Соллогуба.

[4] См., например, письма Гоголя Вьельгорским Луизе Карловне и Ание Михайловне и Соллогуб Софье Михайловне от 7/19 апреля 1846 и от 22 октября 1846 //Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. XIII. М. 1952. С. 50-51; 115.

[5] Рус. архив. 1902, № 4. С. 734-736.

В первом письме "К Луизе Карловне Соллогуб" (Вьельгорской) есть помета: "Франкфурт. 12 апр."[1] Год не указан, но по содержанию и месту отправления ясно, что речь идет о 1844 годе. Итак, письмо написано 12 апреля 1844 г. и открывается словами: "Христос воскрес!" Элементарное внимание только к этим данных позволяет считать его адресатом графиню Л. К. Вьельгорскую, так как еще в 1889 г. в "Вестнике Европы" N10 (с. 479-480) было опубликовано гоголевское письмо из Франкфурта от того же числа, адресованное Л. К. Вьельгорской и также открывающееся словами "Христос воскрес!"[2]. Это письмо было включено в издание В. И. Шенрока (т. II, с. 420-421). Вряд ли в один день Гоголь послал два письма одному и тому же лицу. Кроме того, в письме к Софье Михайловне Соллогуб, также открывающемся словами: "Христос воскрес!", следовательно, написанном и посланном одновременно с письмом к ее матери - Л. К. Вьельгорской, есть заключительная фраза: "Передайте это маленькое письмецо графине Софье Ивановне"[3], то есть ее свекрови - графине Софье Ивановне Соллогуб. Невнимание как к публикациям предшественников, так и собственной (письмо к С. М. Соллогуб напечатано в том же номере "Русского архива", с. 730-731), обусловило грубые ошибки, которые журнал Бартенева мог бы избежать, если бы к письму из Франкфурта от 12 апреля 1844г. были приложены те же принципы анализа, которыми руководствовался Брюсов при комментировании второго письма, действительно, письма к Л.К.Вьельгорской. Но издатель и составитель "Архива" не стал заниматься "крохоборством". проверять текст полученного источника по существующим публикациям, сопоставлять содержание письма с известными биографическими данными, устанавливать год написания и, конечно, адресата.

Итак. найденный в архиве Брюсова комментарий к письму Гоголя заслуживает внимания текстологов, приступивших к подготовке нового академического издания соб-

---

[1] Гоголь Н. Полн. собр. соч. В 14 т. Т. XII. М. 1952. С. 288 или: Рус. архив. 1902. №4. С. 728.

[2] Гоголь Н. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 284

[3] Там же. С. 287.

рания сочинений Н. Б. Гоголя, ибо вносит коррективы в публикацию "Русского архива", а как подчеркивал сам Брюсов, "все, работающие по истории литературы, знают, что иногда даже ничтожная подробность, ускользнувшая от внимания прежних издателей, может иметь важное значение"[1]. Не менее важен данный архивный документ и для характеристики творческих взаимоотношений представителей двух культурных эпох России - XIX столетия, "века минувшего" — в лице Петра Бартенева, и "века нынешнего" - в лице Валерия Брюсова.

[1] Брюсов В. Материалы. Из собрания В. Я. Брюсова. Объяснение собирателя //Изв. Лит.-худож. кружка. 1916. Вып. XIII. С. 38.

И.А.Атаджанян

А.Д.КАНТЕМИР В ОЦЕНКЕ В.Я.БРЮСОВА

В изучении творческого наследия Брюсова немаловажное место занимает проблема "Брюсов и русская литература XVIII века". Еще в конце прошлого столетия Брюсов замыслил работу, посвященную изучению русской поэзии, начиная с XVIII века.

Важно отметить, что этой проблемой Брюсов занимался еще в долитературный период, тем не менее интерес Брюсова-критика к данной теме имеет важное значение в изучении творчества поэтов XVIII в.

В дневнике от 1891 года за 30 октября мы читаем: "Едва, едва начинаю приходить в себя. Хотел было написать "Кантемира", а 31 октября пишет: "Постепенно овладеваю своими чувствами. Начал "Кантемира", 1 ноября - "Владею собою. Пишу, пишу и пишу "Кантемира", а 4 ноября: "Окончил "Кантемира".[1]

Это начало работ о поэтах XVIII века, далее пойдут работы о Ломоносове, Тредиаковском, Державине, Хераскове.

Брюсов как историк русской литературы привлекал внимание многих исследователей: Беркова П.Н., Гиндина С.И., Тиханчевой Е.П., Маркарян А.Е. и др. Однако работ, посвященных специально теме — "В.Я.Брюсов о литературе XVIII века" сравнительно мало, более основательно изучены творческие связи Брюсова с русской литературой XIX века. Работы А.Маркарян и С.Гиндина[2], пожалуй, только намечают пути к изучению этой проблемы.

Между тем эти немногочисленные, а иногда не совсем равноценные наброски и высказывания Брюсова о литера-

[1] Брюсов В. Дневники /1891-1910/. Записи прошлого, воспоминания и письма. М. 1927. С.4-6.

[2] Маркарян А. Брюсов и русские поэты XVIII в. //Роль и значение литературы 18 в. в истории русской культуры. Ереван. 1961. - Гиндин С. Неосуществленный замысел В.Я.Брюсова. //Вопр. лит. 1970. N.9.

туре XVIII века представляют огромный научный теоретический интерес, несмотря на то, что Брюсов как историк литературы не выходит за рамки текстологических и биографических разысканий.

Дневники Брюсова 90 и 900-ых годов и материалы Рукописного отдела библиотеки им. Ленина дают нам право утверждать, что уже в раннюю пору своего творчества поэт проявлял особый интерес к русской поэзии XVIII века, что совпало с периодом его увлечения стиховедением. И изучение творчества Кантемира, как и впоследствии других поэтов XVIII века, связано с деятельностью Брюсова-теоретика стиха. Все эти исследования, дошедшие до нас в рукописном виде, были началом работы по истории русской лирики, замысла, который возник во второй половине 90-х годов и был, до известной степени, центральным в творческой деятельности Брюсова этого периода.

Свои наброски к "Истории русской лирики" Брюсов начинает после определенного накопления опыта в изучении русской поэзии XVIII века в области стиховедения. В одной из записей Брюсова читаем: "Сейчас я чувствую себя сведущим как никто в вопросах русской лирики и метрики вообще. Прекрасно знаю историю русской поэзии, особенно XVIII века".[1] Из этого замысла впоследствии выросли и другие ("Основы стиховедения"), ибо замысел этот был идейно и методологически связан с другими работами.

Как отмечалось выше, уже в дневниковых записях встречаются упоминания о начале работы над творчеством А.Д.Кантемира, которая дошла до нас в рукописном виде под названием: "Сочинение о А.Д.Кантемире"[2].

Мы остановимся на "Сочинении о А.Д.Кантемире" и постараемся дать анализ этой статьи и определить ее место в изучении творческого наследия А.Д.Кантемира.

Сочинение о Кантемире являет собой попытку не только анализа его сатир, но и раскрытия места Кантемира в истории русской литературы. "Кантемир в истории русской литературы заслуживает внимания как человек вообще, как русский и как поэт", - пишет Брюсов, и эта основная мысль задуманного им сочинения. А для развития этой мысли Брюсов намечает раскрыть и показать в 1-ой части своей работы а) Кантемира, как человека, б) Кантемира, как русского, в) Кантемира, как поэта.

[1] Брюсов В. Избранные сочинения. В 2-х т. Т. II М. 1955. С.558.

[2] Рукописный отдел ГБЛ, фонд 386, картон 4, единица хранения 10.

Брюсов отмечает, что, несмотря на то, что истинным отцом российской словесности был Ломоносов, но "...Кантемир не должен быть забытым в истории литературы и сочинения его всегда будут представлять глубокий интерес, как произведения автора, который соединил в себе все лучшее, что могло тогда соединиться в одном лице, который всегда отзывался на вопросом русского общества и который при этом обладал выдающимся талантом".

Брюсов подчеркивает исключительную взыскательность Кантемира к своему творчеству и трудолюбие, примером могут служить его сочинения и в особенности сатиры. Стремясь делать их сколько возможно совершеннее, он тщательно отделывал их, иногда перерабатывал полностью, и долгое время медлил издавать их в свет.

Брюсов особое внимание уделяет Кантемиру как художнику: "В сатирах есть много глубоко художественных мест. Особо хороша девятая сатира, несмотря на то, что она и не получила окончательно отделки. Начинается она стихами удивительно звучными для силлабического размера, хотя автор, вероятно неожиданно для самого себя, отступает от собственных правил о падежах и ударениях".

Солнце! Хотя существо твое есть столь чудное,
Что ему во всех довольно удивиться трудно,
В чем нам свидетельство древни показали,
Когда тебя за бога чрез то почитали,
Однако мог бы я то признать,
Что было бы ты в дивности своей переменно,
Если бы ты в себе живот и чувство имело,
Сим бы могло всякое в свете дело.

(IX сатира)

Поражает всесторонний анализ конструктивных деталей стиха. Так Брюсов подчеркивает не только достоинства, но и недостатки его стихов, при этом старается раскрыть причину этих недостатков: "Тяжесть стиха Кантемира происходит главным образом от четырех причин", - указывает Брюсов.

Эти причины, по Брюсову, следующие:

1) Кантемир не делает различия между словами, подводя их под ударения. Поэтому у Кантемира часто выдвигается ударением слово второстепенное. Иногда при этом рядом стоит слово, требующее логического ударения. От этого происходит неприятное сочетание двух ударяемых слогов.

2) Так как после цезуры и на конце стиха делается остановка голоса, то следующее слово сохраняет свое естественное ударение. Между тем Кантемиру случается начинать стих или вторую половину его то хореем, то ямбом, то анапестом. Это нарушает единство ритма.

3) Если Кантемир и требует чередования и единства ударений рифмующихся слов, то он допускает неправильное чередование ударений в словах, заканчивающих первую часть стиха, т.е. стоящих перед цезурою. Это также нарушает рифму.

4) Длинное расстояние от одного ударения до другого часто не позволяет голосу ставить все слова между ними бестонными. Отсюда четыре правила, которые, как кажется, могли бы исправить силлабический размер для русского стиха:

1. Чтобы ритмическое ударение совпало с логическим.
2. Чтобы слова, стоящие перед цезурою, имели одинаковое ударение.
3. Чтобы слова, начинающее стихотворение и вторую половину его после цезуры, имели одинаковое ударение.
4. Чтобы между ударениями не было более пяти неударяемых слогов.[1]

Самому Кантемиру мешала господствующая форма стихов, он сам сознавал их недостатки, и "Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских" (имя Харитона Макентина составлено из букв имени поэта – Антиох Кантемир), свидетельствует о том, что он был неудовлетворен существующим и пытался создать что-то новое. Кантемир отстаивал силлабическое сложение и возражал против реформы Тредиаковского.

Нельзя не заметить, что слог Кантемира часто неизящен. Приходилось писать на языке неустановившемся, наполненном старославянизмами и иностранными словами, еще не вошедшими во всеобщее употребление.

[1] Брюсов В. Сочинение о Кантемире. Рукопись. ГБЛ.

Подчас трудно было выразить то или иное понятие, которое было не понятно русскому читателю, но давно уже стало общим достоянием на Западе. Это было характерно для русской литературы петровской эпохи, иногда русские писатели заменяли незнакомое слово русским, передающим смысл данного выражения.

Трудность создавать таким языком поэтические картины, выражать мысли или говорить об отвлеченных понятиях яснее всего проявилось в переводах Кантемира, где он вынужден был прибегать к новым словам или придавать новые значения уже существующим.

Указав на подобные трудности, Брюсов подчеркивает, что в борьбе с этими трудностями Кантемир оставался истинным поэтом, подобно тому, как жизнь за границей и европейское воспитание не мешали ему быть истинно русским и как его положение не мешало ему остаться простым, искренне любящим человеком.

Кантемира, как человека, Брюсов рисует самыми симпатичными красками. Человеколюбие и прямодушие были основными чертами его характера. Кантемир любил повторять, что главная цель политика – счастье народа. Он был прямодушным человеком, и как вспоминает аббат Денут, прямодушие его доходило до наивности. От природы он обладал здравым умом и всегда честно стремился к истине.

Кантемир был человеком трудолюбивым и всю жизнь как будто боялся, что не успеет совершить всего, что желает, боялся той краткости жизни "из-за которой человек родясь не успевает оглядеться вокруг и ползет в могилу" (сатира VI). Эта любовь к постоянному спокойному труду вытекает из всей философии Кантемира:

Тот всей жизни лишь блажен, кто малым доволен.

(сатира II-ая)

Для Кантемира высшая цель – нравственное равновесие. Именно это имел ввиду Брюсов, когда писал: "И всего этого слишком довольно, чтобы имя Кантемира стало на одном из первых мест среди деятелей русской литературы".

Особое внимание Брюсов уделил изучению Второй сатиры Кантемира "На зависть и гордость дворян злонравных".

Вторая сатира была посвящена защите Петровской табели о рангах, отразившей в какой-то мере одну из главных просветительских идей о физическом равенстве людей и внесословной ценности человека. Эта сатира строится в форме диалога, точнее спора между носителями двух враждебных друг другу идеологий. Дворянин Евгений (в переводе на русский - благороднорожденный), гордится заслугами своих предков. Они были знатны уже "в царстве Ольги", с тех пор "лучшими чинами владели". Евгению обидно, что теперь, "на высоку степень вспрыгнувши", блистает тот, кто "не все еще стер с грубых рук мозоли", "кто недавно продавал в рядах мешок соли", "кто с подовыми горшком истер плечи". А он, "славны предки имев", оказался "забытым", на последнем месте. Однако с точки зрения Филарета (любителя добродетеля), высказывавшего в этой сатире взгляды автора, притязание Евгения ничем не обосновано. Для Филарета (и для Кантемира — И.А.) "разнится — потомком быть предков благородных или благородным быть". Истинное благородство для Кантемира заключается в общественно полезной деятельности, сферу и характер которой определяет в сатире Филарет.

Петровская табель о рангах нарушила все отношения сословий, сложившиеся веками. Это был новый удар по боярской знати, уже поколебленной уничтожением местничества. Служба и милость государя окончательно были поставлены выше знатного происхождения.

Новое время требовало для государственной службы образованных и нравственно благородных людей. Так как этими достоинствами обладали не все люди знатного сословия, то вскоре боярская знать увидела рядом с собой новых людей, пробивших себе дорогу личными заслугами. Прежние понятия не могли измениться так же легко и так же скоро, как прежние отношения: для этого мало одного приказа государя. И вот в дворянских кругах начинается затаенная зависть и плохо скрываемая злоба к этим выходцам, не имеющим за собой знатное происхождение. С дворянскою гордостью смешивается вражда к новым людям и

ропот на новые порядки. Этот-то ропот и уловил Кантемир, его-то он и сделал предметом своего анализа.

И, как указывает Брюсов, в борьбе сословий Кантемир был сторонним зрителем, он был "пришельцем среди русской знати", семейные предания не привязывали его ни к какому боярскому роду.

Кантемир, естественно, склонялся на сторону молодой России, которая была ему близка по своему духу и по своим традициям. Он был "человек реформы, гражданин преобразованной России". Сам Кантемир отмечал: "Все, что я пишу, пишу по должности гражданина, отбирая то, что согражданам моим вредно быть может".[1] Кантемир по достоинству явился беспристрастным судьей разных сословий. Как указывает Брюсов: "Он понимал свое назначение и старался беспристрастно открыть язвы современной ему знати".

Говоря о художественных особенностях сатиры, Брюсов отмечает, что "...лучшие места в ней те, где он подражает или переводит. Сюда относится портрет щеголя, нарисованный мастерски звучными стихами:

Пел петух, встала заря, лучи осветили
Солнца верхи гор — тогда войско выводили
На поле предки твои, а ты под парчою..."

Сатира эта написана в подражание пятой сатире Буало, но, на наш взгляд, она вполне самостоятельна. В отличие от Буало, Кантемир здесь выступает заступником крепостного холопа, в противоположность Буало говорит о физическом равенстве людей. Это заступничество Кантемира за крепостного холопа Белинский с полным основание посчитал "торжественным и неопровержимым доказательством, что наша литература, даже в самом начале ее, была провозвестницею для общества всех благородных чувств, всех высоких понятий".[2] Сам Кантемир в примечании к этим стихам высказал замечательную для его времени мысль о том, что никак нельзя злоупотреблять наказанием слуги, то есть такого человека, "который обороны против нас (господ, дворян — И.А.) не имеет". С подобным утверждение в

[1] Кантемир А. Собр. сочинений. Л. 1956. С.132.
[2] Белинский В.Г. Полное собр. соч. Т.8. М. 1955. С. 624.

художественной литературе мы встретимся, пожалуй, только в "Путешествии из Петербурга в Москву" А.Радищева.

Но Брюсов правильно отмечает, что во всех своих подражаниях Кантемир умел пересоздавать чуждые образы в русскую современную действительность. Брюсов пишет: "Хороши также те места, где Кантемир выражает заветные идеи, места, которые были навеянны скорее вдохновением, чем рассудком".

Кантемир умел мастерски перевоплощаться, и это умение особенно заметно в начале сатиры, где Кантемир, подражая Буало, показывает нам не французское общество, не нравы римской аристократии, а прямо вводит читателя в русскую современность.

Вся сатира дышет неподдельным чувством негодования. Но, как справедливо отмечает Брюсов, тон сатиры примирительный. Кантемр не умеет презирать людей, у него не было ожесточения, и он не хотел предъявлять слишком суровые требования.

"Согласно своему характеру, - пишет Брюсов, - и своей философии, он ищет ту прямую связь вещей, ту середину между крайностями, без которой нет счастья и которая одна на земле может дать мир и покой человеку".

Завершается эта сатира развернутым утверждением физического (естественного) равенства людей, что также противоречит принципу Буало:

Та же и в свободных, и в холопах течет кровь,
Та же плоть, те же кости.
.....
Плоть в слуге — твоей однолична.

(Сатира II-ая)

Эта же мысль варьируется и в заключительных стихах сатиры:

Адам дворян не родил, но одно из двух чадо
Его сад копал, другой пас блеющее стадо,
Ное в ковчеге с собой спас все себе равных
Простых земледетелей, нравами лишь славных,
От них мы все сплошь пошли, один поранее
Оставая дудку, соху, другой — попозднее.

(Сатира II-ая)

Любопытно, что Буало в своей пятой сатире, также говорящей о необходимости делом заслужить подлинное благородство, ни словом не упоминает о физическом равенстве сословий. Наоборот, всякое смешение "благородной" крови с "подлой" без колебаний вызывает у него осуждение.

Поэтому заявление русского сатирика было огромным шагом вперед от сословной скованности средневекового мышления. В дальнейшем своем развитии русская литература XVIII века еще много своих блестящих страниц посвятит обличению "дворян злонравных". Гуманистический принцип Кантемира разовьет Сумароков, а Карамзин утвердит через несколько десятилетий духовное равенство дворянина и крестьянина, и, наконец, Радищев прямо заговорит о политическом равенстве людей как цели общественного развития и логически придет к восхвалению революционного восстания.

Подводя итог, можно отметить, что если не столь важна и точна концептуальная идея общего анализа сатир Кантемира, то суждения Брюсова о характере стиха Кантемира приобретают особую значимость не только как свидетельство научных изысканий Брюсова (пусть еще не достаточно точные), но они важны для понимания становления и формирования русского стихотворства XVIII века. Они в определенной мере помогают понять сущность и значимость преобразования русского стихотворства, начатое Тредиаковским и завершенное Ломоносовым. Прослеживая пути развития русской поэзии от Кантемира, мы видим как совершенствуется поэтическое слово, ритм, рифма, которые были еще недостаточно отчетливыми и гибкими в поэзии этого автора. Это положение было осознано последующими русскими поэтами, которые не ограничились поисками отдельных новых ритмических элементов, а произвели коренное преобразование русского стихосложения.

И, наконец, эти изыскания опровергают ошибочное мнение многих исследователей и критиков о том, что Кантемир не стремился придать своим обличениям художественно-поэтичексую форму, что он не был поэтом и нисколько не стремился к этому.

Исследование Брюсовым стиха Кантемира доказывает, что встречающиеся в его сатирах места невыразительные и слабые в художественном отношении идут не от недостатка желания быть поэтом-художником, не от пренебрежения к художественной стороне поэзии, а от недоработанности в то время русского поэтического и вообще литературного языка и стиха. И если учесть, что работ о Кантемире написано не так уж много, а проблемы творчества вообще обойдены, то эти материалы к изучению творчества Кантемира приобретают особенно важное значение.

"Сочинение о Кантемире" написано Брюсовым в долитературный период его творчества, поэтому оно недостаточно четко изложено. Но здесь важен сам интерес Брюсова-критика к теме, а также то, что его принцип подхода к материалу (здесь Кантемир представлен как человек и поэт) становится в дальнейшем основным в его критической деятельности, и вслед за ним этим принципом станут руководствоваться многие другие литературоведы.

Т.В.Анчугова

ОТ ОБОЖАНИЯ К ОТРИЦАНИЮ

(Отклики Сергей Соловьева[1] на поэзию Брюсова. 1903 - 1912 г.г.)

> Но уже тогда звучали над ним дьявольские голоса.
> ...И могучий талант иссяк, т.к. хотя ад имеет свое обманчивое сияние, но это сияние скоро меркнет[2].

Неоспорима сила воздействия поэзии Брюсова на современников. Иначе как могло случиться, что самые правоверные "соловьевцы" - А. Блок, А. Белый, С.Соловьев, еще не остывшие от ранних мистических чаяний, спаянные верностью заветам Владимира Соловьева, - все трое оказались в плену брюсовских влияний совершенно иного толка. На столах у всех лежала книга "Urbi et orbi", имевшая несомненную привлекательность для молодых людей вообще, а для них особенно: в лице ее автора они нашли Поэта и Учителя с большой буквы. Сраженные общим впечатлением, не заметили того, что позднее окажется каверзой Брюсова: его "богохульная" поэма "Последний день" – злостная карикатура на соловьевскую картину конца мира

[1] Сергей Михайлович Соловьев (1885 -1942) - поэт, переводчик и исследователь античной трагедии, автор публицистических и философских статей. Начинал свой творческий путь как поэт и критик в лагере символистов. В 1915 г. стал православным священником, позднее перешел в католическую церковь восточного обряда. После революции не печатался, подвергся преследованиям и репрессиям. Принадлежал к знаменитому роду, столпами которого были: получивший высокое признание священник М.В.Соловьев (прадед), выдающийся русский историк С.М. Соловьев (дед) , знаменитый философ Владимир Соловьев (дядя), о котором С.М. написал монографию.

[2] Соловьев С. Поэзия греха, смерти и ада (Валерий Брюсов)// ОР РГБ ф. 696 к. 2 ед. хр. 14 л. 31 (69).

(всеобщая любовь подменена всеобщим совокуплением). А. Белый скажет тогда: "Утренней ранью в тумане... горою казался нам Брюсов; туманы развеялись: "Urbi et orbi" лишь холм, а не гора"[1].

Но осенью 1903 г. 18-тилетний Сережа Соловьев вместе со своим кузеном А.Блоком были буквально "раздавлены" этой книгой. Только через год Блок признается, что "еле выкарабкивается из-под тяжести его стихов"[2] и уже может спросить спокойно своего взвинченного друга: "Почему ты придаешь такое значение Брюсову?"[3]. Брюсов для С.Соловьева в 1904-1905 гг. становится центральной фигурой его жизни. Отношения складываются по нарастающей. В брюсовском домашнем кабинете молодой поэт прошел "школу стиховедения", прислушивался к советам учителя, замахнувшись на переводы "Фауста". А главное, благодаря Брюсову, появилась первая публикация соловьевских стихов в альманахе "Северные цветы Ассирийские" и его первая заметка в "Весах"[4]. Авторитет мэтра и вождя символизма был очень высок. Вошли в моду слова - "первый из современных поэтов", и более других твердил их Сергей Соловьев.

Вместе с тем в личном плане под влиянием пугающих "демонических, разговоров", "нападок" на Андрея Белого со стороны Брюсова кумир вырастал в фигуру иного измерения - мифологизированного "мага". Причем автор стихов о "маге" Андрей Белый признавался, что "подогревал" его Сережа. Последний на фоне "люциферических" восприятий Брюсова упивался его стихами, жаждал встреч и "сладкого ужаса". Сообщениями о Брюсове полны его письма к Блоку, всегда с большой долей аффектации: "Брюсов растет не по дням, а по часам. Хочется говорить: Эсхил, Гете, Брюсов" (3 фев. 1905 г.)[5]. Крайне эмоциональной реакцией на свое "апокалепсическое" стихотворение "Конь блед" был пора-

[1] Белый А. Воспоминания о Блоке. М. 1995. С. 91.
[2] Лит. наследство. Т. 92. Кн I. М. 1980. С. 381.
[3] Там же.
[4] Цикл стихов "Предания" //Северные цветы Ассирийские. М. 1905. - Айседора Денкан в Москве.// Весы. 1905. N 2. С.33-34.
[5] Лит. наследство. Т. 92. Кн. I. С. 389.

жен сам Брюсов. Он писал Перцову: "А. Белый и юный С.М.Соловьев, когда я им его прочел, повскакивали со стульев"[1].

Картину экспансивного поведения дополняет не менее экспансивное письмо Соловьева к Андрею Белому: "Читал ли ты "Озимя".? (Цикл стихов в "Вопросах жизни" N7 1905 г. - Т.А.) В общем разительно, особенно "Деметре" и "Маргерит". Я уже списываю эти стихи и шлю по разным концам России, не утомляясь в моей неустанной пропаганде. Пишу стихи, где говорю:

"Пушкин - альфа, ты -омега
В книге русского стиха".
Ты - Валерий Яковлевич."[2]

Эти трескучие стихи с примесью иронии можно было бы принять за шалость, если бы не настойчивое сопоставление имен Брюсова и Пушкина в других высказываниях Соловьева. Приведенным строчкам вторят следующие:

Ты, Валерий. Пушкина лиру поднял.
И к ямбу Пушкина приближен
Твой новоявленный хорей.
.....
Звука пушкинская нега...

Цикл стихотворных посвящений Брюсову вошел в книгу "Цветы и ладан"(1907 г.). Молодого поэта привлекает прежде всего мастерство стихосложения, особый брюсовский стиль, чеканный ритм. Ради его утверждения Соловьев готов перечеркнуть блоковскую "расплывчатость". Особым предметом его любования являются брюсовские концовки строф, сжатые до предела. (Позднее он отметит их в стихах "Себастьян", "Ответ"):

И как удары мелкой дроби,
Твои короткие слова.
.....
Ты замыкаешь вихрь видений
В одной стремительной строке.

[1] Брюсов В. Собр. сочинений. Т. I. С. 637.
[2] ОР РГБ ф. 25. Карт. 26, ед. хр. 5, л. 3-4.

И Соловьев восторгается одной такой строкой, то возводя ее в "знак гениальности", то в "символ жути". В письме к Брюсову он рассуждает: "Смерти таинство проверь". Это проверь так гениально, что трудно о нем говорить. Тут замечательна математичность слова. И основательная дьявольщина... Ваше "проверь" не уступит " а оно Баратынского"[1]. Упоминание о Баратынском - отголосок стихотворных штудий Брюсова, учившего как "надо" - на Баратынском и влюбившего своих учеников в этого поэта. В его стихотворении "На что вы, дни" окончание строфы повисшим словом - "Ты дремлешь, а оно" - воспринималось как высшее достижение према " enjambent" (переноса строки, в данном случае строфы).

Что касается брюсовского "Смерти таинство проверь", то в цитатах Соловьева строка воспроизводилась часто безотносительно к самому стихотворению, употреблялась как афоризм в словесной игре друзей. Только позднее Соловьев и Белый критически оценят ужасный смысл брюсовского призыва с отвращением отвернутся от стихотворения об изнасиловании мертвой женщины. ("Призыв", 1905 г.).

Самое удивительное, что в том же письме Соловьев неожиданно меняет тему разговора. Оставив в стороне ученические разборы, он берет тон ученика Владимира Соловьева и с высоты его сентенций о "смысле любви" пишет Брюсову: "Еще у Вас нет любви. Она для Вас "хлам витий". Любовь непременно не эгоистична, даже половая... и, быть может, она менее всякой другой. В любви нет ни субъекта, ни объекта, а только единство в Боге. В ней отречение от себя и новое утверждение... В Вашей поэзии - страсть, пафос эгоизма, исключительное утверждение себя:

"самовластно черпать страсть"
"позор соучастий"

и в конце всего - "Город женщин". То, что Вы говорите о любви, Вы драпируетесь в поношенный плащ, чаще всего романтический... О любви у Вас нет своих слов, о страсти - целый словарь".

[1] ОР РГБ ф. 386, к. 103, ед. хр. 23, л. 2.

Здесь - зерно последующей критики "декадентствующего" Брюсова. Насколько объективнее эти суждения по сравнению с тогдашним утверждением А. Белого : "Поэт здоровой целомудренной страсти"! И причина вся в том, что С.Соловьев отличался от друзей по символистскому лагерю своей глубокой верой, слыл "символизирующим верующим". Еще с гимназических лет его ум занимали книги по религии, церковные службы; глубокий след в душе оставляли поездки к старцам в скиты. Поэтому свой путь преодоления символизма он назовет "возвращением в отчий дом". Однако сближение с символистами на время приглушило его духовную ориентацию; участие в символистских изданиях примиряло с декадентской эстетикой. Работая в "Весах" он ни разу не повторит своих суждений ни о брюсовском "пафосе эгоизма" и опустошительной "самовластности страсти", ни тем более о его пафосе "греха" и язычества.

Об этих качествах он писал в юношеских письмах к Блоку: "Брюсов не хочет "святой плоти", а хочет греха"[1]. Или: "В разъяснении христианства мне много помогает Брюсов именно потому, что на нем я вижу, что такое - нехристианин, язычник"[2].

Надо сказать, что в этом пункте сомкнутся начала и концы критических оценок Соловьевым брюсовского творчества. По мере взросления он становится апологетом христианства и в конечном счете развенчает брюсовское "язычество", "демонизм", осудит его пристрастие к восточным культам сладострастия, тяготение к черной магии, к соблазнам времен упадка римской империи. Но... остановится перед античностью. Коллизия состояла в том, что, созревая как проповедник христианских истин, Соловьев избрал для себя профессией античную словесность, черпал вдохновение для своих стихов из эллинских источников. Он не мог не стать поклонником Брюсова, признавая его приоритет в разработке античных тем, даже если по духовному складу поэты были на разных полюсах. Отсюда колебания в

[1] Лит. наследство. Т. 92. Кн I. С. 394.
[2] ОР РГБ ф. 386, к. 103, ед. хр. 23, л. 2.

суждениях об отдельных стихотворениях. Например, об "Орфее и Эвридике".

Стихотворение это привело в восторг Соловьева сразу же после первого прочтения в журнальной публикации ("Новый путь". N 8. 1905 г.) Его друзья восторгов не разделяли. Белый нарисовал карикатуру на Брюсова-Орфея. Блок "охлаждал" Сережу, пребывающего тогда в состоянии влюбленности в некую М.Д. Шепелеву. "Конечно при М.Д. "Орфей разросся пред тобой, но... прислушайся к его "субстанции": много перебоев, словом то, что пишется "внешним нутром", на "авось", много перепетого у самого себя"[1].

И Соловьев действительно в течение ряда лет прислушивался к "субстанции", углублялся в текст, интерпретировал с разных точек зрения, остановясь в конечном счете на ортодоксально христианском подходе.

Первый раз это выразилось при сравнении брюсовского стихотворения с блоковским "Вот он ряд гробовых ступеней." Стихотворения кажутся несопоставимыми, но Соловьев как будто ждал повода, чтобы высказаться яснее о язычестве Брюсова, указав на перевес блоковского стихотворения: "Это прямо контр-Орфей и Эвридика... Одного этого стихотворения довольно для принятия тебя в лоно христианской церкви: ведь это прямо христианская трактовка вопроса о жизни, смерти и любви. Как раз то самое, что у Брюсова трактуется языески"[2].

Любопытна попытка самого Соловьева создать собственную версию легенды об Орфее. Его стихотворением "Плач Орфея" открывается 4-ый номер "Весов" за 1909 г. В его трактовке мифа совершенно отсутствует мотив выхода Эвридики из царства мертвых: она является герою только в воспоминаниях, в отзвуке "магических струн". Пафос стихотворения в горести слез, в невозможности преодолеть смерть силой искусства.

Но ты сокрыта темнотой
Встречают губы и объятья
Лишь воздух черный и пустой.

[1] Там же. С. 381.
[2] Там же. С. 382.

"Есть только одна сила, перед которой ад содрогается и отдает свои жертвы. Это сила Христова"[1] - таким будет главное резюме анализа этого стихотворения, сформулированное уже в 1916 году.

Сотрудничая в "Весах", Соловьев выполнял отчасти роль "мобилизанта" (менее, чем А.Белый и Эллис, но вместе с ними). Он не стеснялся превосходной степени похвал тому, на чьей стороне стоял во всех конфликтах, полемиках, расколах в символистском лагере. Долго не давая специальной статьи о Брюсове, он взял за правило постоянно ссылаться на него в других рецензиях, приводить примеры брюсовской недосягаемости. Резче и грубее всего это сделано в полемической ругательной заметке о Блоке в период ссор и расхождений. Блока он "побивает" Брюсовым: дескать Блок руководствуется принципом Тита Титыча "Я так хочу", но пусть усвоит, что истинный лирик творит "не во имя свое": "Это прекрасно сознавал лучший поэт наших дней, заимствовавший вечного огня Гете и Пушкина, когда писал:

Нам кем-то Высшим подвиг дан
И властно спросит Он отчета"[2].

Очевидно, что стихам Соловьев придает больший смысл, чем вкладывал в них сам автор.

Аналогичным образом, указанием на Брюсова, Соловьев вразумляет Бориса Садовского в рецензии на его сборник "Позднее утро". Он сбивает претензии Садовского на принадлежность к нео-пушкинскому течению, доказывает, что ничего пушкинского в нем нет: "Нет... поэтического пересоздания Пушкина, как бывало у Брюсова, например:

Но там внизу, когда тумана
Раздвинулся густой покров,
Открылись вышедшие рано
На ловлю лодки рыбаков.[3]

Пример этот не очень убедительный и не совсем уместный, но тем не менее сказано еще одно слово в похвалу Брюсова.

[1] ОР РГБ ф. 696, к.2, ед. хр. 14, л. 30 (68).
[2] Соловьев С. Crurifragium. М. 1907. С. 163.
[3] Весы. 1909. N3. С. 93

В то же время сам "мэтр" не щадил своего ученика и апологета в отрицательных отзывах на его книги, даже отказывал его стихам в праве называться поэзией, что, конечно, несправедливо (вспомним более объективные отзывы И.Анненского, Н.Гумилева, стихотворный отклик М.Цветаевой, даже доброжелательное слово В.Розанова). Черной тучей ложилось на душу молодого поэта непризнание его музы. Однако он долго не позволял отрицательным импульсам затмить в себе любовь к "первому из современных поэтов" и писал ему: "Но как бы низко ни оценивали Вы мои литературные способности, я всегда был и остаюсь горячим поклонником Вашей поэзии"[1] (5 окт. 1910 г.).

Разочарование в Брюсове началось не со стихов, но с переоценки его личности. Свой юношеский максимализм Соловьев снова "примерял" на Брюсова в изменившихся обстоятельствах: "При всей моей любви к Брюсову я должен сказать, что его общественное направление мне несимпатично. Тут пахнет "17 октября" и "мирными обновлениями". Этот запах я немногим прощаю. Кажется, только пожилым родственникам и Валерию Яковлевичу, который - гений и поэтому может иногда чудить"[2]. (Из письма Вяч. Иванову 12 дек. (1906г.). Перегорели юношеские восприятия дома поэта, ушла радость творческих встреч, "мэтр" стал неузнаваем : "Он был необычайно любезен, но почти банален. Не следа от нашего "вольного человека". Это какой-то умеренный либерал и в искусстве, и в политике. Крайне буржуазен стиль всего дома. Семейственность, литературность и... нетерпимость... А жизни не было. Была смерть и хотелось только воздуха". (А.Белому 14 дек. 1907 г.). Происходило развоплощение образа "мага", и ему говорилось: "Не страшно!... Математик Вы, В.Я.! ой какой математик! ...Слишком рационально выявлено: нет непосредственной жути дьявольской..."(17 авг.1907 г.)[3].

Постепенно развеивался миф, воплотившийся в строчках "Пушкин - альфа. Ты - омега...", особенно когда на литературную арену вышел Михаил Кузмин. Легкость, изящество, ироничность его поэзии импонировали Соловьеву, и сам он по творческому темпераменту был склонен к поэзии стилизованной, легкости песенок-веснянок, шуточному стилю дружеских посланий. В письмах к Брюсову он изъясняется о Кузмине почти в тех же выражениях, какими ранее выражал восторг от его стихотворений: "я в восторге", "совершенство", "продолжаю обожать", "цикл очаровательных стихов" , "но Пушкиным, да притом самым подлинным, веет от стихов". И в рецензиях на произведения Кузмина ореол "пушкинской лиры" постепенно передается ему: "В противоположность Брюсову, усвоившему чеканку и строгость пушкинского стиха, Кузмин искусно схватывает пушкинскую игривость и непринужденность". В других рецензиях те же утверждения: "слышна пушкинская гармония", "что-то пушкинское в его умении менять стили, оставаясь самим собой под разными масками".[1]

В 5-ом номере "Весов" за 1909 г. Соловьев поместил свою рецензию на книгу Брюсова "Все напевы". Это - первая и единственная специальная публикация с анализом поэзии Брюсова. (Высказывания о прозе и рецензию на роман "Огненный ангел" в данной работе мы во внимание не принимаем). Ранее "обожатель" ограничивался фрагментами, теперь же трезвой рукой написал противоположное тому, что излагал во фрагментах. В частности, о наследовании Пушкину. Рецензент пишет, что книга "Все напевы" "окончательно показывает, что стих Брюсова как и субстанция (вот оно блоковское словцо из раннего письма! - Т.А.) его творчества ... почти противоположны Пушкину. Если Брюсов пользуется пушкинскими приемами, то чувствуется напряженность, отсутствие искренности... У Пушкина славянская свирель, безбрежность, самозабвение в музыке. У Брюсова - римская медь и судорога современного города". Далее следуют примеры неудачного использования маски Пушкина: "она отстает от его лица", его выдают "кричащие ноты". "Исключительная пламенность и страстность" - вот черты брюсовской лиры, не имеющие аналогов, - так утверждает рецензент, находя при этом удачную метафору: "Его строки свиваются как змеи". И представился повод

[1] ОР РГБ ф. 386, к. 103, ед. хр. 23, л. 28.
[2] ОР РГБ ф. 109, к. 34, ед. хр. 60, л. 1-2.
[3] ОР РГБ ф. 386, к. 103, ед. хр. 23, л. 15.

[1] Весы. 1908. N 6. С.64-65; 1909. N3. С. 91. 1909. N7. С.100.

"побить" Брюсова Кузминым. Поэту ли "напряженных чувств", "с темпераментом Шекспира" писать рондо или триолеты (несколько образцов в формах старой французской поэзии включены в книгу "Все напевы")? К ним подходит иной круг переживаний: "К таким переживаниям способен, например, Кузмин"[1].

Что касается параллелей между Пушкиным и Брюсовым, то рецензент не уходит окончательно от соединения этих двух имен. Он усматривает сходство (явно преувеличенное) в шедеврах на мифологические сюжеты, прежде всего имея в виду стихи из книги "Stephanos": "Орфей и Эвридика", "Ахиллес у алтаря", "Тезей Ариадне". Их называет "откровениями", перед которыми бледнеют "искусные изделия" "Всех напевов". Обаяние "Орфея" было так велико, что словами о нем Соловьев заканчивает статью: "Поэт превратил в золото слезы Орфея, тоскующего об утраченной Эвридике".[2] Как видно, акценты здесь несколько сдвинуты в сторону "Плача Орфея", ведь брюсовский герой - без слез.

С.Соловьев выговорился в этой статье и в дальнейшем мало следит за поэтическим творчеством Брюсова. Посылая "мэтру" в подарок свою книгу "Апрель" (1910 г.), он подчеркнуто ограничил любовь к Брюсову одним стихотворением в дарственной надписи: "Творцу "Ахиллеса у алтаря" дорогому поэту и учителю Валерию Яковлевичу Брюсову. Сергей Соловьев"[3].

В последующие два года он отмечает некоторые стихи, темы которых пережиты им лично, когда поэзия и жизнь сливались в одно. Они близки его душе, и только. Воспринимаются вне литературного контекста. Таково стихотворение "Южный крест", которое он прочитал в конце своего многомесячного пребывания в лечебнице и санатории, куда попал после тяжелого приступа депрессии. Теперь все было позади. Стихотворение прозвучало в унисон душевному возрождению. И отправляя Брюсову письмо (23 апр. 1912 г.) с благодарностью за присланную книгу "Зеркало теней", он заканчивает его так: "Крепко жму Вашу руку, дорогой Валерий Яковлевич, и беру себе девизом Ваши слова:

Но Южный крест, мерцающий в тумане,
Залог, что я не завершил скитаний,
Что впереди - последняя любовь."[1]

На пороге его новой жизни уже стояла Таня Тургенева, которая станет его женой.

В 1910-12 гг. трижды по крайней мере упоминается Соловьевым стихотворение "Сон". "Стихи в "Русской мысли" превосходны: "Сон", "Бессонница", "Кошмар"[2], - в письме А.Белому от 3 апреля 1910 г. "До чего хорош Ваш "Олень св. Губера". Всю весну твержу его про себя"[3], - в письме Брюсову от 30 мая 1910 г. Через 2 года это стихотворение выделено как одно из лучших в присланной книге "Зеркало теней".

Стихотворение "Сон" загадочно само по себе, тем более загадочно воздействие его на Соловьева. Задолго до его прочтения, он сам описывал свои интимные переживания в образах "лесного пути", в конце которого святое видение: "Теперь лесной путь мне ближе и ближе, но я вижу за его листьями и сваями древо креста Христова". Подобных признаний немало в письмах к А.Белому летом 1906 г., в период бурной влюбленности Сергея Соловьева. "Отступи я от лесного пути, я попаду в розовые услады, которые ведут в конце концов медовой падали". У Брюсова в стихотворении герой, пройдя через темную чащу, в награду озаряется крестом св. оленя. У Соловьева - "древом креста Христова". Здесь очевидно внутреннее родство поэтов "серебряного века". Одна из особенностей их эстетики - соединение эротических переживаний с Божественным присутствием, использование христианской культовой символики. Только у Соловьева это всерьез и не столь выразительно. У Брюсова - высоко талантливо, но кощунственно.

[1] Весы. 1909. N 5. С. 76-77.
[2] Там же.
[3] ОР РГБ ф. 286, книги, ед. хр. 1370.

[1] ОР РГБ ф. 386, к. 103, ед. хр. 23, л. 29.
[2] ОР РГБ ф. 25, к. 26, ед. хр. 8, л. 1.
[3] ОР РГБ ф. 386, к. 103, ед. хр. 23, л. 26.

Кощунственна концовка стихотворения "Сон": в св. оленя выпущена стрела. Поэт воспевает мрак, "небытие страсти - так скажет об этом Соловьев.

Вместе с тем образы стихотворения так тонко проработаны мотивом сна, так зыбки и многозначны, что в них прочитывается и скрытая эротика (особенно если взять в составе всего цикла "Ночные стихи"), и воспроизведение картины "Олень св. Губера" кисти Брейгеля Старшего. Культ св. Губера особенно поддерживается в Бельгии, где есть музей, посвященный святому и известно немало его изображений. В год создания стихотворения - 1909-ый - Брюсов как раз совершил поездку в Бельгию.

О святом, которому являлся олень с крестом в рогах, у Брюсова не сказано ни одного слова. Но Соловьев в первом же письме назвал это имя по наитию: на ум ему пришел заголовок: вместо "Сон" - "Олень св. Губера", (Мало кому известно, что в одном из брюсовских черновиков этот заголовок действительно стоит). Возможно сказались симпатии Соловьева к католицизму. Возможно привлекла с точностью воспроизведенная картина: графическое мастерство Брюсова он всегда ценил очень высоко. И он "твердил про себя" стихи, любуясь столь знакомой ему ритмической структурой:

На горном пастбище, меж сосен оголенных,
Сквозь голубую тень
Мне видится, с крестом среди рогов склоненных,
Таинственный олень.
Ты вскрикнешь радостно; в свои надежды веря,
Ты сделаешь мне знак;
И будет озарен крестом лесного зверя
Вдруг отступивший мрак.

На этом заканчивается увлечение Соловьева Брюсовым. Сборник "Зеркало теней" в целом его не тронул. Расхваленному на все лады в прессе сборнику он предпочел одновременно читаемый скромный "Волшебный фонарь" - 2-ую книгу юной Марины Цветаевой. Об этом писал своему другу А.Виноградову: " А знаешь, у Марины есть хорошие

стихи. Ее книжка лучше последней книги Брюсова. А впрочем, это - не аргумент"[1] (май 1912 г.).

1913 год - переломный в жизни Соловьева. Его творческое развитие пошло совершенно в ином направлении, чем в пору увлечения Брюсовым. Он устремился к христианским откровениям. Созданные им стихи в честь Богородичных праздников, четверостишья о святых читались в советские годы подпольно в религиозных общинах. Недавние публикации стихов показали, как недооценен масштаб личности Соловьева. Это - высокие творения о страданиях человека, о духовной стойкости. Это - голос священника, голос любви.

Отношения с Брюсовым в 1903 -1912 г. можно охарактеризовать как путь перемен (от обожания к отрицанию). В те годы трудно было представить, что повороты, кажущиеся "изменой", - не что иное, как симптомы будущей конфронтации.

В 1922 г. Соловьев преподнес Валерию Яковлевичу книгу Владимира Соловьева "Шуточные стихотворения". И в дарственной надписи Брюсов прочел: "...от старого почитателя и принципиального противника"[2].- Что это? Разделение по политической линии? Безусловно, оно имело место. Но задолго до революции, расколовшей страну на два лагеря, произошло разделение таких людей как Соловьев и таких людей как Брюсов - по мировоззренческим вопросам.

Юношей Соловьев сказал робко: "нехристианин, язычник", "любит грех". В зрелую пору резко и бескомпромиссно он заявил: - "Брюсов - поэт греха, смерти и ада". Очерк с таким названием вошел в состав большой работы Соловьева, написанной в годы его учебы в Духовной Академии, - "Апология христианства. Против модернизма" (1916 -1917). Именно в ней он подверг фронтальной переоценке эстетику символизма и декаданса, зараженную демоническим началом, а ряду деятелей "серебряного века" посвятил отдельные статьи. В дальнейшем о "греховности" Брюсова писала М. Цветаева.

---

[1] РГАЛИ ф. 1303, оп. 1, ед. хр. 1067, л. 9.
[2] ОР РГБ ф. 386, книги, ед. хр. 1371.

К сожалению "Апология христианства", в т.ч. глава о Брюсове, не опубликованы. Изучение этой работы - дело будущего. Требует изучения и завершающая страница нашей темы. Здесь надо сказать о высокой оценке Соловьевым переводческой деятельности Брюсова, его участии в полемике по этому поводу. Он взял на себя труд перевести незаконченные Брюсовом главы "Энеиды": вышедшая в 1933 г. книга объединила под одной обложкой имена двух поэтов - переводчиков, стоящих в "мировоззрительной оппозиции" - имена Брюсова и С.Соловьева.

Н.С.Корхмазян

БРЮСОВСКОЕ "ЗЕРКАЛО" В СИСТЕМЕ ЗЕРКАЛ "ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ" АННЫ АХМАТОВОЙ

Как известно, "Поэма без героя" Анны Ахматовой имеет сложное зеркальное построение - целую систему ("Я зеркальным письмом пишу", — говорит она в поэме): это и по-особенному расставленные зеркала для русского святочного гадания, создающие бесконечный коридор, из которого должен появиться жених — "суженый"; и трехзеркалье (в подзаголовке поэмы — "триптих"), каждая створка которого знаменует определенный временной отрезок (центральная — настоящее, две боковые соответственно — будущее и прошлое). Глядя в него, поэт одновременно обозревает все эпохи (как во всяком зеркале, в нем все двоится, но при этом трижды отражается во времени)[1].

Помимо вышесказанного, в ахматовском произведении присутствует еще одно, на наш взгляд, весьма важное для понимания поэмы зеркало — венецианское, отличающееся от всех других в мире зеркал тем, что зажженная свеча, поднесенная к нему, не просто отражается, а множится на его поверхности (достаточно вспомнить, что одна из основных линий поэмы — венецианская, где фигурируют маски итальянской комедии — Пьеро, Арлекин, Коломбина).

Таким образом, в рамы трельяжа ахматовской поэмы вставлены венецианские зеркала, создающие дополнительный эффект, которому подчинена главная мысль поэмы.

Ахматова, создав поэму о ПОЭТЕ-ПРОРОКЕ, вспоминает и поминает в ней каждого, кто своим даром обогатил мировую культуру, причем делает это либо посредством "чужого слова" (произведение практически соткано из цитатного слоя), либо схожести сюжетов ("Так и знай: обвинят в плагиате"...).

---

[1] См.: книгу: Корхмазян Н.С. "Поэма без героя" Анны Ахматовой (Проблема героя. К вопросу о пушкинских традициях). Ереван. 1990. С. 20.

Она, единственная оставшаяся в живых среди поэтов-современников ("Только как же могло случиться, Что одна я средь вас жива?"), в память об ушедших подносит к зеркалу зажженную свечу, и на ее трех створках вспыхивают огнем мириады свечей, каждая из которых символизирует поэта; при этом происходит смешение времен, ибо для Поэта нет ни пространства, ни времени, ни смерти — душа его безгрешна и бессмертна.

Смерти нет — это всем известно,
Повторять это стало пресно,
А что есть — пусть расскажут мне[1].
(С. 326)

* * *

И ни в чем не повинен: ни в этом
Ни в другом и ни в третьем...
Поэтам
Вообще не пристали грехи.
(С. 325)

Одна из свечей, горящих в ахматовском зеркале, несомненно, принадлежит Брюсову как метру, законодателю модернизма в России, столь много сделавшего для возрождения русской поэзии в XX веке, той самой, которую сегодня принято называть "серебряным веком".

Подтверждением тому, что брюсовская свеча горит в зеркале поэмы Ахматовой, является его стихотворение "Призраки" из цикла "Объятия снов", вошедшее в сборник стихов под названием "Зеркало теней", который увидел свет в 1912 году.

Одно перечисление названий сборника, цикла и самого стихотворения Брюсова говорит о многом: и зеркало, и сон, и призраки являются атрибутами поэмы Ахматовой.

Поскольку брюсовское стихотворение "Призраки" не включено в собрание сочинений поэта в советское время и мало знакомо широкому кругу читателей, мы приводим его

[1] Здесь и далее стихотворные тексты приводятся по книге: Анна Ахматова. Сочинения. В 2-х томах Т.1. М. 1990. Страницы указаны в тексте.

текст полностью.

ПРИЗРАКИ.

Огни погашены и завеса задвинута
У чёрного окна; мрак зыблется едва.
В порыве тягостном бессильно запрокинута
Ее упавшая с подушки голова.

Протянута рука, и пальцы, крепко сжатые,
Впились мучительно в извивы простыни.
Всё те же облики, знакомые, проклятые,
Кивают из углов и движутся в тени.

Как много их сошлось! И все, с проклятьем, признаны!
Все права требуют предстать опять пред ней!
Каким волшебником неумолимым вызваны
Ряды насмешливых и горестных теней?

Вот первый. Ты пришёл напомнить незабвенное,
Боль раннего стыда и горечь юных слёз?
Что ж, торжествуй! склони своё лицо надменное! —
Взошли те семена, что тайно ты принёс!

И ты здесь, юноша, в рубашке окровавленной?
Ты нежно говорил о счастьи и любви...
Что шепчет голос твой, рыданьем долгим сдавленный?
Не проклинай, прости, вновь близкой назови...

И ты, старик? Ты - бред. Была душа изранена,
Ласкать иль умереть казалось всё равно.
Ты был противней всех, сатир с лицом Сусанина,
И было хорошо с тобой упасть на дно!

И, безымянный, ты?... Вагон... поля Германии...
Оторванность от всех, и пустота в душе...
И после жгучий стыд, в глухом, ночном молчании...
Прочь! крашеный паяц! всесветное клише!

Еще, еще один! печальный и застенчивый,
Полуребенок, лик — влюблённого пажа.
Как верилось тебе! О нет, нет, не развенчивай
То божество, что сам ты увенчал, дрожа!

И ты? ты также здесь? Уста кривит презрение?
Нет, на колени став, проси прощенья, плачь!
В толпе неистовой ты смеешь клясть всех менее:
Здесь жертва брошена, — и ты ее палач!

Но сколько здесь других! О вы, глаза бесстыдные,
Вы, руки жадные, вы, жала алчных губ!
Позорные мольбы и радости обидные
Вонзайте, как тогда, вонзайте в теплый труп!

Пред вами он лежит, бессильный и поверженный;
Сдавила грудь плита невозвратимых лет...
Так пусть звучит кругом лемуров смех, чуть сдержанный,
Их злое торжество во славу их побед!

Глумитесь над душой, вам лгавшей и обманутой,
Над телом, чьим огнём вы были зажжены!
Столпитесь вкруг нее, во тьме, с рукой протянутой,
Кричите, что вы все, все ей оскорблены![1]

Сюжет Части I "Поэмы без героя" Ахматовой, связанный с любовным треугольником, начинается с того, что автор встречает "сорок первый" год, гадая на зеркалах в ожидании своего "суженого". Но вместо него к ней в дом врывается толпа ряженых, оказавшихся призраками, тенями из 13-го года (эта часть поэмы имеет название "Девятьсот тринадцатый год", а во втором посвящении к поэме есть следующие строки: "Сплю — мне снится молодость наша!...).

И если стихотворение Брюсова весьма интимно и не

[1] Валерий Брюсов. Зеркало теней. Стихи 1909 — 1912 г. М. 1912. С.21.

лишено эротичности (призраки, посетившие женщину, — ее бывшие любовники; она называет их "проклятыми"), то ахматовские ряженые из поэмы - петербургская поэтическая элита. Хотя она и называет их "чертовнёй", "адской арлекинадой", "полуночной Гофманианой", для неё они "милые тени" - собратья по перу, чью горькую гибель она и оплакивает.

Прослеживаются определённые параллели между образами обоих произведений.

Так, брюсовские призраки "права требуют предстать" перед героиней стихотворения.

В зал к непрошеным гостям (маленькая квартирка Ахматовой превратилась "для них" в огромное помещение: "расступились стены", "вспыхнул свет", "как купол, вспух потолок") она, став хозяйкой странного карнавала, "страшного праздника мертвой листвы", входит сама (Но мне страшно: войду сама я, / Кружевную шаль не снимая, / Улыбнусь всем и замолчу...).

Два молодых человека из брюсовских "Призраков", один из которых "юноша в рубашке окровавленной", нежно говоривший "о счастье и любви", чей голос "рыданьем долгим сдавлен", и другой - "печальный и застенчивый, /Полуребенок, лик - влюблённого пажа", возведший когда-то в божество обыкновенную приземленную женщину, вызывают ассоциацию с "драгунским Пьеро"' - юным поэтом Всеволодом Князевым из поэмы Ахматовой ("со стихами и бессмысленной смертью в груди"). Он кончил жизнь самоубийством из-за неразделенной любви к Коломбине - Ольге Глебовой — Судейкиной, застрелившись на пороге ее дома. Двадцатилетний поэт — единственный среди ряженых призраков, пришедший в новогоднюю ночь к Ахматовой без маски. Она не нужна ему. Князев появляется вслед за той, чьей жертвой стал. По ту сторону жизни он при ней, как и обещал:

"Я оставлю тебя живою,
Но ты будешь моей вдовою,
Ты - Голубка, солнце, сестра!"

(С. 326)

* * *

А за ней в шинели и в маске
Ты, вошедший сюда без маски,
Ты, Иванушка древней сказки,
Что тебя сегодня томит?

Сколько горечи в каждом слове,
Сколько мрака в твоей любви
И зачем эта струйка крови
Бередит лепесток ланит?
(С. 328)

Можно провести также параллель ещё между двумя персонажами стихотворения Брюсова и поэмы Ахматовой.

Среди призраков, посетивших героиню брюсовского стихотворения, есть и старик:

И ты, старик? Ты — бред. Была душа изранена,
Ласкать иль умереть казалось все равно.
Ты был противней всех, сатир с лицом Сусанина,
И было хорошо с тобой упасть на дно!

На новогоднем балу у Ахматовой тот, кто

Хвост запрятал под фалды фрака...
Как он хром и изящен...
Однако
Я надеюсь, Владыку Мрака
Вы не смели сюда ввести?
Маска, это, череп, лицо ли —
Выражение злобной боли,
Что лишь Гойя смел передать.
Общий баловень и насмешник,
Перед ним самый смрадный грешник —
Воплощенная благодать...
(С. 324)

Призраки "знакомые, проклятые" из стихотворения Брюсова "кивают из углов", а героине "сдавила грудь плита невозвратимых лет".

Ахматова в поэме, поминая, воскрешает из мёртвых:

Шутки ль месяца молодого,
Или вправду там кто-то снова
Между печкой и шкафом стоит?
Бледен лоб и глаза открыты...
Значит, хрупки могильные плиты,
Значит, мягче воска гранит...
(С. 326)

В "Прозе о поэме" Ахматова пишет: "Ощущение Канунов, Сочельников — ось, на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель"[1].

Сборник стихов Брюсова "Зеркало теней", изданный в 1912 году, является своеобразным кануном по отношению к Части I "Поэмы без героя" Анны Ахматовой, под названием "Девятьсот Тринадцатый год", в которой речь идёт "о любви, измене и страсти".

Как известно, основное свойство зеркала отражать все наоборот. Именно этот принцип зеркальности наблюдается в отношении Ахматовой к стихотворению Брюсова "Призраки".

Взяв на вооружение сюжет брюсовского стихотворения и некоторые его персонажи, она вводит их в канву Части I поэмы с точностью до наоборот: нарочито приземлённое стихотворение о женщине, в муках бессонницы вспоминающей прожитую ею жизнь, былые романы, превращается под пером женщины-Поэта в поминание и оплакивание убиенных собратьев по перу, в Реквием по ним.

Налицо классический пример того, что принято вызывать "традицией в виде отталкивания", или, выражаясь философской терминологией, — "единством противоположностей".

Ахматова называла своё произведение "бездонным." На наш взгляд, это в первую очередь связано с зеркальным построением поэмы.

Брюсовское "зеркало" в грандиозной системе зеркал "Поэмы без героя" Анны Ахматовой — лишь малая толика — свечка, которая двоится во времени (трехзеркалье), уводя того, в честь кого она была зажжена, в бесконечность, в

[1] Анна Ахматова. Сочинения. В 2-х томах. Т. I. М. 1990. С. 360.

бессмертие.

Все литературоведы, непосредственно исследовавшие "Поэму без героя" Анны Ахматовой, такие, как Р.Тименчик, В.Топоров, Л.Долгополов, Е.Добин и др., как правило, в своих работах говорили о ее зеркальним построении, исходя из текста самой поэмы. Но ни один из них не связывал напрямыю ее содержание со сложейшей зеркальной структурой, в частности системой трехзеркалья (трельяжа, в рамы которого вставлены венецианские зеркала), без чего, на наш взгляд, невозможно понимание всей грандиозной глубины ("бездонности") этого величайшего произведение XX века.

Н.П.Сейранян

БРЮСОВСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТАЛАНТА

Поразительно, что фактически, всех выдающихся поэтов XX века "открыл" Брюсов.

Целью нашей работы является обобщение (конечно, неполное) материала, освещающего отклики Брюсова на первые сборники поэтов, ставших впоследствии выдающимися явлениями в русской и мировой поэзии XX в. На этой основе мы выделили брюсовскую концепцию художественного таланта, которую проецировали на концепцию таланта, гения, сложившуюся ныне в ученом мире. Это сопоставление обнаруживает их совпадение, а значит, правильность брюсовских критериев. В то же время общепринятые на сегодня критерии выверяются живым опытом восходивших в начале века талантов. С другой стороны, представленный материал обращает внимание на изучение феномена личности самого Брюсова. Наконец, предлагает ученым обратиться к первым опытам великих поэтов XX столетия, чтобы выделить из них "ген" таланта.

Указанный материал интересен еще и потому, что художественный талант в силу наибольшей развитости такого качества, как цельность восприятия, является наиболее всеобъемлющим. И.Павлов отмечал, что "художник - во всех их родах: писателей, музыкантов, живописцев и т.д. - захватывает действительность целиком, сплошь, сполна, живую действительность, без всякого дробления, без всякого разъединения. Другие - мыслители - именно дробят ее и тем как бы умерщвляют ее..."[1] С этой характеристикой резонирует брюсовское высказывание о поэте как носителе высшей истины:"... Поэт по силе восприятия и чувства стоит выше всех утонченных организаций своего времени. Поэт принял на себя великую ответственность. В нем синтез всех воль, всех желаний, всех эмоций. В нем

[1] Павлов И. Полн.собр.соч. Т.III, кн.2. М.-Л. 1951. С.213.

каждый узнает самого себя. Поэт - голос всего человечества"[1].

Венок славы русской поэзии XX века начал создавать Брюсов.

Брюсов сумел проницательно угадать феномен таланта в самых первых опытах многих будущих великих мастеров слова, таких, например, как Ал.Блок, В.Маяковский, С.Есенин, А.Платонов, Б.Пастернак, А.Ахматова, М.Цветаева, В.Хлебников, К.Бальмонт, С.Городецкий, Л.Андреев, Н.Асеев, М.Волошин.

В первую очередь, интересно понять, что же являет собой феномен самого Брюсова. Этот дар Брюсова - "диагноста" талантов - несет в основе сочетание мощной интуиции, опирающейся на собственный поэтический гений, обширнейшей эрудиции и необычайной щедрости души. "Поэт мрамора и бронзы" и "медный всадник русской речи", - говорил о нем А.Белый. Личность Брюсова прекрасно очертил М.Волошин: "У Брюсова было лицо человека, затаившего в себе великую страсть. Это она обуглила его ресницы и брови, очертила белки глаз, заострила уши, стянула сюртук, вытянула шею и сделала хищною его улыбку. Та же страсть в тончайшие звоны одела его грубый от природы стих, математическую точность дала его словам, четкую ясность внесла в его мысли и глубину прозрения в его творчество... Брюсов - поэт-завоеватель, создатель империи, установитель законов и пограничных знаков"[2]. "Магом, чародеем" русской поэзии начала века называет Брюсова М.Цветаева (очерк "Герой труда"). Характерное в Брюсове отмечает С.Есенин: "Все мы учились у него... Большой мастер, крупный поэт... Он всегда приветствовал все молодое и свежее в поэзии... чутко относился ко всему талантливому"[3].

Итак, в своей работе мы предпринимаем попытку исследовать наследие Брюсова - критика в новом ракурсе, а

[1] Сивоволов Б. Неопубликованная статья В.Брюсова "Ктематика". // Филологические науки. 1964. № 3. С.189.

[2] Мануйлов В. Валерий Брюсов и Максимилиан Волошин. //Брюсовские чтения 1971 года. Ереван. 1973. С.443.

[3] Есенин С. В.Я.Брюсов //Собр. соч. В 2-х тт. Т. 2. М. 1990, С. 290.

именно: рассмотреть критерии, которые лежат в основе его прогнозирования художественного таланта.

В научной литературе феномен таланта, гения достаточно хорошо охарактеризован. Гегель и Кант, например, главным в гении видят стремление выйти за пределы существующих правил, норм и традиций, дар самому устанавливать правила. Американский психолог К.Тэйлор, смыкаясь во мнении со многими учеными, характерным для гения считает "глубину проникновения в объект познания, независимость, самостоятельность, неутомимость в поисках нестандартного мышления, талант предвидения"[1]. Причем, главное - в нерасторжимом единстве указанных свойств.

Американские психологи Терранс и Холл в творчестве таланта, гения находят наиболее полное проявление таких особенностей творческого мышления, как "включение" свежих идей в контекст проблемной ситуации, многоразовое комбинирование и синтез идей; эмоциональную вовлеченность, зрительно-образное представление проблемы; создание внутренних зрительных картин... использование фантазии, юмора, звука и движения"[2]. Шедевры науки и искусства, по мнению многих исследователей, отличают сочетание простоты формы и глубины содержания. В данном случае простота - это, по выражению Жорж Санд, "крайний предел опытности и последнее усилие гения"[3]. Во французской энциклопедии (Grande Encyclopuedue) приводится такая характеристика гения, как "высший разум", "могучее воображение", приводимые в действие пылкой чувствительностью, сильной волей. Наконец, еще одно определение, данное американским психологом Р.Элбертом: "...Гений - это человек, который на протяжении длительного периода времени выполняет огромную работу, оказывающую существенное влияние на других людей в течение многих лет"[4].

Мы специально привели ряд определений из научной литературы таланта, гения с тем, чтобы соотнести их с характеристиками Брюсова выдающихся поэтов XX века.

[1] Гончаренко Н. Гений в искусстве и науке. М. 1991. С. 28,29.

[2] Там же. С.221.

[3] Там же. С.235.

[4] Там же. С.26.

Это сопоставление обнаруживает много общего в определениях.

Для Брюсова - главная задача и пробный камень для выдающегося художника - это, прежде всего, умение отразить современность, способность познать действительность в ее самых существенных чертах. "Сегодня, - писал Брюсов, - связывает бесконечность прошлого и бесконечность грядущего. Дело поэта - быть современным до последнего предела"[1].

Этот критерий неизменно присутствует при оценке Брюсовым творчества того или иного писателя, в частности, например, Тютчева, Фета, Вяч.Иванова, К.Бальмонта, А.Белого. Восхищаясь поэтическим мастерством К.Бальмонта, Брюсов отмечает, однако, то, что он - исчерпал себя, в то время как Андрей Белый "в своем творчестве и в своих суждениях отправляющийся от определенного, тяжелой работой мысли добытого... миросозерцания, может не бояться, что для него оскудеет источник вдохновения"[2]. Величие Данте и Верхарна Брюсов видит в том, что оба они "воплощают в себе весь свой век"[3]. "Верхарн, - пишет Брюсов, - воспринял душой все "мятежные силы" нашего века, угадал все его "властительные ритмы"[4].

Тут уместно отметить, что эквивалентом современного содержания в области формы Брюсов, в первую очередь, отмечает ритм, рифму. Этот критерий восходит к индийскому верованию, к поклонению богу Шиве. Он царит над силами энергии, он бог ритма, который своими танцами передает изменяющиеся ритмы вселенной. Обратим внимание на то, что многие поэты связывают первооснову творческого процесса с рождением нового ритма (Пушкин отмечает это в стихотворении "Осень", А.Блок - в "Записных книжках" в связи с поэмой "Двенадцать", А.Ахматова - в стихотворении "Творчество", Вл.Маяковский - в статье "Как делать стихи?"). В статье "Левизна Пушкина в ритмах"

[1] Сивоволов Б. Неопубликованная статья В.Брюсова "Ктематика". //Филологические науки. 1964. № 3. С.188.
[2] Брюсов В.. Собр. соч. в 7-ми тт. Т.VI. М. 1975. С. 307.
[3] Там же. С.409.
[4] Там же. С.416.

Брюсов отмечает рожденный временем "резкий перелом" в истории русской рифмы в начале XX в., в частности, широкое распространение нового принципа рифмовки, нашедшего наиболее виртуозное исполнение в стихе В.Маяковского, Б.Пастернака, Н.Асеева.

Анализируя стихи Гумилева, Брюсов отмечает, что мотивы его поэзии, - это "стадии, уже пройденные нашей поэзией", тогда как С.Городецкий, напротив, в числе тех, которые нашли в себе живой отклик на современность. Его стихи - шаги вперед, а не топтанье на месте"[1]. В той же статье Брюсов отмечает упадок творчества символистов в послеоктябрьскую эпоху, тогда как в творчестве футуристов, а именно: Маяковского, Асеева, Хлебникова, дышащих современностью, "увлеченных ковкою новых форм", - он видел "наше литературное сегодня"[2]. В рецензии на антологию русской поэзии книгоиздательства "Мусагет" (1911 г.) Брюсов отмечает слабость современной поэзии. "Неудача... зависит от разобщенности молодых поэтов с жизнью... Они не наблюдают, не мыслят, а главное не живут - или, по крайней мере, свою жизнь отделяют от своей поэзии. Они только пишут стихи, и, достигая порой большой изощренности в этом деле, не создают поэзии. Их стихи *ненужны* (курсив В.Брюсова), потому что за ними не чувствуется человека, личности. Истинный поэт или должен чувствовать сильно, глубоко, по-своему, открывать новый мир души (пример: ранние стихи К.Бальмонта), или мыслить оригинально, видеть в явлениях то, что другие в них не видят"[3]. В своей замечательной статье "Синтетика поэзии" Брюсов критерием оценки подлинно художественного произведения выдвигает наличие "синтетического мышления": "...Где нет конечного синтеза двух или нескольких образов, это - не поэзия". Синтетическое суждение - это "широкая новая мысль, равноценная лучшим завоеваниям науки"[4]. Причем, Брюсов всегда отмечает прямую связь глубокой поэтичес-

[1] Там же. С. 510.
[2] Там же. С. 503.
[3] Там же. С. 373.
[4] Там же. С. 570.

кой мысли с совершенством художественной системы произведения в целом.

Гений художника, в его представлении, выражен в точном образе, выразительном слове, отточенной звуковой инструментовке. В противовес Бальмонту, который предлагал всем поэтам быть импровизаторами, в противовес принявшим расхожий характер формулам: "поэзия - сомнамбула", "поэзия, как волшебство", "стихи, как молитва" Брюсов выступил с обоснованием поэзии нового типа - "исходной точкой которой должна быть мысль"[1]. Поэтому Брюсов требовал от поэта кропотливой работы над словом, образом. Он приводил пример Пушкина, Гейне, которые никогда почти не удовлетворялись одним-двумя вариантами своих стихотворений.

Критерий "благородной простоты", "сжатости" как выражения гармоничности, законченности, совершенства высокого творения также находит место в системе художественных критериев Брюсова-критика. Этот подход - определяющий в статьях поэта о Пушкине, Баратынском, Городецком.

В ряду брюсовских критериев оценки выдающегося художника мы встречаем и упомянутую уже нами способность оказывать длительное влияние на своих современников, основать творческую школу. Эту способность Брюсов отмечает в своих оценках поэзии Блока[2], Маяковского, Пастернака[3], Хлебникова[4].

Принципиально интересно сопоставить теоретические тезисы с конкретными характеристиками выдающихся поэтов XX в., которым Брюсов дал в самом начале их творческого пути как бы свое благословение, определил условия их будущего расцвета. Это дает нам возможность, уже с позиции сегодняшнего дня, определить выверенность брюсовских критериев в оценке таланта, совершенство его поэтического чутья и вкуса.

---

[1] Анчугова Т. Брюсов - критик. //Брюсовские чтения 1971 года. Ереван. 1973. С. 266, 267.
[2] Там же. С. 441.
[3] Там же. С. 517.
[4] Там же. С. 516.

В своем обзоре литературы за 1905 г. Брюсов самую высокую оценку дает А.Блоку, он отмечает, что в "Стихах о Прекрасной Даме" он выступил как самостоятельный поэт, до появления которого русская поэзия не знала таких проникновенных песен во славу Вечной Женственности. Несмотря на некоторые недостатки, продолжает Брюсов, в целом поэзия Блока настолько оригинальна, что он должен быть признан мастером, главой своей школы, потому что у него уже есть подражатели и ученики[1]. В отклике на второй сборник Блока "Нечаянная радость (1907 г.) Брюсов особо отмечает "магию слова" поэта, которую "почти невозможно разложить на составные элементы", в нем он видит новую вселенную".[2] В рецензии на стихотворения Блока, написанной в 1912 г., Брюсов отмечает, что многие стихотворения "превосходны по свежести образов, по непосредственности наблюдений, по глубине проникновения в психологию чувства"[3]. В статье о Блоке уже 1915 года Брюсов писал о том, что безусловное влияние Пушкина, Фета и Вл.Соловьева не могло изменить "сложившийся характер его стиха", все претворялось в "нечто свое, самостоятельное"... Источник своеобразия - это, прежде всего, "личность поэта"... красота души художника делает его стих "красивым и завлекательным"...[4]

Еще до Октября Брюсов обратил внимание на Маяковского, выделил его среди футуристов. В статье-обзоре "Футуристы" (1914) он писал, что у него есть "свое восприятие действительности, есть воображение и есть умение изображать..." После 1917 г. Брюсов, продолжая наблюдать за художественным развитием Маяковского, называет его "поэтом большого темперамента и смелых мазков... к Октябрю отнесся... как к великому явлению жизни, с которым он сам органически связан... Стихи Маяковского принадлежали к числу прекраснейших явлений пятилетия: их бодрый слог и смелая речь были живительным ферментом

---

[1] Цит. по статье С.П.Ильева: Статьи Брюсова в журнале "The Athenaeum". //Брюсовские чтения 1971 года. Ереван. 1973. С. 575.
[2] Брюсов В. Т. VI. С. 330.
[3] Там же. С. 182
[4] Там же. С. 441, 442.

нашей поэзии"[1]. Далее Брюсов отмечает своеобразие стиха Маяковского, новизну его рифмы "более отвечающей свойствам русского языка... Наконец, Маяковский нашел речь, соединяющую простоту со своеобразием...". Все это не в малой степени способствовало тому, что "влияние Маяковского на молодую поэзию было очень сильно"[2]. Самобытность, естественность, искренность при оценке поэтов Брюсов неизменно отмечает как черту подлинного таланта. Эти качества подчеркивает Брюсов и у С.Есенина. Напротив, у Шершеневича и Мариенгофа, которых Брюсов сравнивает с Есениным, критик отмечает "отвлеченные идеи", "натянутые и вычурные образы"[3]. Конкретно в сборниках поэта 15-22 годов Брюсов находит "прекрасные стихотворения", он отмечает "четкие образы, певучий стих и легкие, хотя однообразные ритмы"...[4] Поэму "Сорокоуст" Брюсов назвал выдающимся произведением современной поэзии", "самым лучшим" из того, что появилось в русской поэзии за последние два или три года. Брюсов веско заявил об этом вопреки всем, кто охаивал и освистывал поэму при чтении ее в Политехническом музее"[5].

Замечательно, что Брюсов "разглядел недюжинный талант Андрея Платонова уже в его первом сборнике стихотворений "Голубая глубина" (1922 г.), в который вошли стихи, написанные Платоновым как в 13-15-летнем возрасте, так и более позднем. Брюсов отметил у Платонова "богатую фантазию, смелый язык и свой подход к темам. В своей первой книге А.Платонов настоящий поэт, еще неопытный, еще неумелый, но уже своеобразный[6]. Этот прогноз тем более поразителен, что "Голубая глубина" - единственный стихотворный сборник Платонова, но он стал выдающимся прозаиком.

Новое явление в литературе разглядел Брюсов в раннем Б.Пастернаке, что нашло отражение в обзоре о стихах

[1] Там же. С. 516-517.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 520.
[4] Там же. С. 521.
[5] Розанов И. Есенин о себе и о других. М. 1926. С. 6-7.
[6] Брюсов В. Среди стихов. //Печать и революция. 1923, N6. С. 69.

в журнале "Русская мысль" за 1914 г. Он опять-таки, в первую очередь, подчеркивает его самобытность, необычность, и притом органичность этой необычности. Вот почему его не смущают "странные и порой нелепые образы": "поэт в самом деле чувствовал и видел так", "футуристичность" стихов Б.Пастернака - "не подчинена теории, а своеобразный склад души. Вот почему стихи Б.Пастернака приходится не столько оспаривать, сколько принимать или отвергать"[1]. С годами внимание к Б.Пастернаку переходит у Брюсова в восхищение его поэтическим феноменом: "Стихи Б.Пастернака, - писал он, - сразу производят впечатление чего-то свежего, еще небывалого: у него всегда своеобразный подход к теме, способность все видеть по-своему. В области формы - у него богатство ритмов... и та же новая рифма, создателем которой он может быть назван даже еще в большей степени, чем Маяковский. В творчестве языка... он смел в новых синтаксических построениях и в оригинальности словоподчинений"[2]. Обратим внимание на то, что у Пастернака, как и у всех, в ком Брюсов увидел искру таланта, он отмечает органичное ощущение современности: "У Пастернака, - пишет Брюсов, - нет отдельных стихотворений о революции, но его стихи, может быть, без ведома автора, пропитаны духом современности; психология Пастернака не заимствована из старых книг; она выражает существо самого поэта и могла слепиться только в условиях нашей жизни"[3]. И, наконец, такая черта подлинного таланта, как способность оказывать влияние на собратьев по перу, на развитие литературного процесса. Брюсов писал, что еще тогда, когда Пастернак был автором одной книги - "Сестра - моя жизнь", "влияние его на молодежь, пишущую стихи, было едва ли не равно влиянию Маяковского. Стихи Пастернака, - свидетельствует далее Брюсов, - удостоились чести, не выпадавшей стихотворным произведениям... приблизительно с эпохи Пушкина: они распространялись в списках. Молодые поэты знали наизусть стихи Пастернака, еще

[1] Паханянц К. В.Брюсов и Пастернак. //Брюсовские чтения 1973 года. Ереван. 1976. С. 280.
[2] Брюсов В. Собр. сочинений. Т. VI. С. 518.
[3] Там же.

нигде не появившиеся в печати, и ему подражали полнее, чем Маяковскому, потому что пытались схватить самую сущность его поэзии"[1].

Большие возможности почувствовал Брюсов в Н.Асееве. Вот что писал о нем Брюсов в 1922 г.: "...Многое из сказанного о Пастернаке применимо к Асееву. Впрочем, Асеев свободен от интеллигентской рефлексии, напротив, - у него есть здоровое мировосприятие человека, близкого к природе... Революция воспринята Асеевым непосредственно, и он останется в истории литературы как один из ярких ее певцов. Наконец, работа над языком проведена у Асеева смелее, чем у Пастернака, особенно в области словаря..."[2]. Как следует из цитаты, Брюсова привлекло в Асееве масштабное, философское восприятие мира.

Интересно сопоставить оценку Брюсовым вышеназванных поэтов с характеристикой М.Волошина. Из нее следует, что М.Волошин поэт не эпохального масштаба, в его стихах нет высокого эмоционального накала, непосредственного чувства, но Брюсов отдает дань поэтическому мастерству М.Волошина: "Стихи М.Волошина не столько признания души, сколько создания искусства; это - литература, но хорошая литература... В каждом его стихотворении есть что-нибудь останавливающее внимание: своеобразие выраженного в нем чувства, или смелость положенной в основание мысли (большей частью крайне парадоксальной) или оригинальность размера стиха, или просто новое сочетание слов, новые эпитеты, новые рифмы... Книга стихов М.Волошина, до некоторой степени, напоминает собрание редкостей, сделанное любовно, просвещенным любителем-знатоком, с хорошим, развитым вкусом". Брюсов отмечает также "чеканность стиха, строгую обдуманность... эпитета, отчетливость и законченность образов"[3].

Среди брюсовских характеристик обращает на себя внимание оценка первого сборника Анны Ахматовой "Вечер" (вышедшего в свет в 1912 г.) в N8 журнала "Русская мысль"(1912). Он отметил такие особенности ее таланта, как

[1] Там же. С. 517.
[2] Там же. С. 518, 519.
[3] Там же. С. 341, 342.

"совершенное владение стихом" и то, что можно назвать сердцевиной феномена художественности, - "умение замыкать в короткие, из двух-трех строф, стихотворения острые психологические переживания". В 1914 г., в N7 того же журнала "Русская мысль", рецензируя недавно вышедший новый сборник Ахматовой "Четки", Брюсов, наряду с тем, что отмечает "абсолютную (художественную) ценность творчества Ахматовой", отмечает необходимость расширить в дальнейшем горизонт творчества, что "позволит ее поэзии получить значение всеобщее" (с.19).

И еще одно "открытие" Брюсова - Марина Цветаева. Брюсов сразу заметил первый, фактически детский, сборник Цветаевой "Вечерний альбом" (1910 г.), он назвал поэтессу "несомненно талантливой". Но его удручают "домашность", увлечение "изящными безделушками". Поэт бережно направляет начинающую поэтессу. Он ждет от нее "чувства более острые" и "мысли более нужные"[1]. А вскоре, в 1911 г., М.Цветаева на стихотворном конкурсе, объявленном Брюсовым на две строки Пушкина, получила второй приз (первого не получил никто). Брюсов лично вручил юной поэтессе приз — именной золотой жетон с черным Пегасом[2].

Итак, сравнив оценки Брюсовым начинающих поэтов, признанных впоследствии талантливыми, гениальными, мы можем "вывести" брюсовскую "формулу таланта". Это непременно совокупность таких данных, как яркость и своеобразие личности художника, рождающие высокий накал, новизну и разнообразие оттенков чувств и мыслей, "благородную простоту, сжатость высокого творения и, соответственно, - новизну языка, образов, рифмы, ритма и т.д. Это масштабность мироощущения творца и - как следствие - острый интерес к современности, а главное, способность отразить ее непосредственно и в живом многообразии, но нередки и варианты ее опосредованного выражения.

Таким образом, критическое наследие Брюсова являет собой пример редкого пророческого дара в развитии литературы и, что очень актуально, служит прекрасным мате-

[1] Там же. С. 366.
[2] Брюсов В. Собр. сочинения. Т. III. С. 605.

риалом для дальнейшей разработки в науке феномена художественного таланта.

Вышесказанное позволяет, в свою очередь, определить феномен Брюсова - "пророки": это сочетание активного и любовного мировосприятия с широкой образованностью, высоким интеллектом, яркой эмоциональностью — и все это горниле выдающейся художественной индивидуальности.

III. В.БРЮСОВ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Е.З.Цыбенко

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Для нашей темы важно подчеркнуть, что русская литература Серебряного века в большей степени, чем словесное искусство предшествующих эпох, была связана с мировой литературой, главным образом западноевропейской, её пропагандировала и во многом на неё ориентировалась. Именно в этот период активизируется издание переводов из других литератур. Важная заслуга в этом отношении принадлежит Валерию Брюсову и руководимому им журналу "Весы".

Среди литератур, которыми интересовался Брюсов, своё определённое место занимает и польская литература. Польско-русские литературные связи переживают в его время период наибольшей активности /если иметь в виду период всего XIX века до 1917 г./. Польская литература, и эпохи романтизма и современная, именно в эти годы широко переводится и комментируется[1] .

С юных лет и до конца жизни Брюсов интересовался творчеством Адама Мицкевича. Ещё 16-летним юношей он переписывал переводы Мицкевича в тетрадь, в которой собирал особенно понравившиеся ему произведения.[2] Брюсов знакомился с биографией Мицкевича, хорошо знал факты пребывания польского поэта в ссылке в России. Особенно он заинтересовался дружбой А.Мицкевича с поэтессой Каролиной Яниш /Павловой/. Поэзию К.Павловой Брюсов очень ценил, неоднократно цитировал ее стихи в своих письмах и других текстах.

[1] См. об этом: Е.З.Цыбенко. Польская литература рубежа XIX и XX веков в России. //Русская и польская литература конца XIX — нач ла XX в. Ред. Е.З.Цыбенко и А.Г.Соколов. М. 1981. С. 237-263.

[2] Бэлза С. Брюсов и Польша. //История .и культура славянских народов. М. 1966. С. 200.

Об отношениях Мицкевича к К.Павловой Брюсов рассказал сначала в своей статье о ней /1903/[1], а затем более подробно в обширном предисловии к собранию её сочинений /1915/[2]. Мицкевич увлекся молодой поэтессой, сделал ей предложение, но потом жизненные обстоятельства их разлучили. Брюсов рассказывает обо всём объективно, ни в чём не обвиняет польского поэта. В одном из своих писем /а Брюсов опубликовал в названных выше работах несколько фрагментов из её корреспонденции/ К.Павлова признаётся, что она вспоминает о встречах с Мицкевичем — как о самых светлых, счастливых минутах своей жизни /из письма сыну поэта Владиславу Мицкевичу/.

Хорошее знание творчества Мицкевича, интерес к нему нашли отражение в работе Брюсова, посвященной поэме Пушкина "Медный всадник". Эта работа была впервые опубликована как вступительная статья к поэме в третьем томе собрания сочинений Пушкина под редакцией С.А.Венгерова /1909/, затем вошла в книгу "Мой Пушкин" /М.—Л. 1929/. В этой статье Брюсов откликается на работу известного польского литературоведа Юзефа Третяка "Мицкевич и Пушкин", опубликованную в Варшаве в 1906 г. и известную ему по изложению С.Н.Браиловского /"Пушкин и его современники", вып. VII/.

Брюсов полемизирует с проф. Третяком, который полагал, что Мицкевич в одном из стихотворений "Отрывка" — "Русским друзьям", говоря о тех, кто изменил прежним свободолюбивым идеалам и теперь "ползает у ног царя", имел в виду Пушкина. Упрёки Мицкевича, считает Брюсов, Пушкин мог отнести к себе. Своим "Медным всадником" он как бы отвечает Мицкевичу.

В 1923 г. /17 декабря/ в Большом театре на торжественном вечере, посвященном 50-летию со дня рождения Брюсова, поэт прочитал свои новые стихи — это были "Вариации" на тему "Медного всадника", как определил он

[1] Брюсов В. Каролина Павлова. //Ежемесячные сочинения. 1903. № 11-12. 0 Павловой и Мицкевиче см. С. 275-277, 290.

[2] Брюсов В. Материалы для биографии Каролины Павловой. //К.Павлова. Собр.сочинений. Т.I. М. 1915. 0 Павловой и Мацкевиче см. С. XII-XVI.

сам, стихи о Пушкине и Мицкевиче"[1]. В поэтический текст Брюсова здесь были вплетены строчки из "Медного всадника" и стихотворения Пушкина, посвященного Мицкевичу "Он между нами жил...", а также одного из стихотворений "Отрывка" Мицкевича "Памятник Петру Великому", где польский поэт вспоминает о своей встрече с Пушкиным, когда они стояли около памятника, "укрывшись под одним плащом". У Брюсова:

Здесь двое — под одним плащом
Стоят, кропимые дождём.
... Как тесно руки двух слиты!
Вольнолюбивые мечты
Спешат признаньями меняться,
Встаёт грядущий день, когда
Народы мира — навсегда
В одну семью соединятся.[2]

Интересовался Брюсов и творчеством другого замечательного представителя польской романтической поэзии — Юлиуша Словацкого. Находясь в Варшаве в годы первой мировой войны, он перевёл его известное стихотворение "Гимн" /"Грустно мне, Боже..."/. При жизни Брюсова этот перевод не публиковался, впервые опубликован С.Бэлзой в 1965 г.[3]

Из польских писателей более позднего времени Брюсов мог хорошо знать Генриха Сенкевича, лауреата Нобелевской премии /1905/, чьи произведения были необычайно широко известны в России[4].

---

[1] Лит. наследство. Т. 85. С. 240

[2] Брюсов В. Вариации на тему "Медного всадника". //Валерию Брюсову. Сборник, посвященный 50-летию со дня рождения поэта. М. 1924. С. 72-73. Последние две строчки восходят к следующим строчкам из стихотворения Пушкина "Он между нами жил...": "Он говорил о временах грядущих, когда народы, распри позабыв, в единую семью соединятся"

[3] Бельза С. Брюсовский перевод "Гимна" Словацкого, //Славянское источниковедение. М. 1965. С.148-149.

[4] Цыбенко Е. Сенкевич в России. //Цыбенко Е. Из истории польско-русских литературных связей. М. 1978. С. 173-194.

Автору настоящей работы представляется, что есть основания утверждать, что роман Г.Сенкевича "Quo vadis" явился в определённом смысле инспирацией для Брюсова в написании им своего романа "Алтарь Победы".

Правда, прямых свидетельств самого писателя, что он читал этот роман Сенкевича, нет. Но ввиду большой популярности этого произведения Сенкевича в России трудно предположить, чтобы Брюсов с ним не познакомился. Упоминание о романе Сенкевича содержится в переписке Брюсова. Так, в письме А.А.Курсинскому /кстати, переводившему многое из польской литературы/ от 10 января 1897 г. из Петербурга Брюсов сообщает, что был в театрах, "делает сборы драма "Новый мир" - (из времён Нерона, перевод с англ.)- но, замечает Брюсов, —"она оказывается жалкой мелодрамой, слабым плагиатом-подражанием "Quoi vadis?" Сенкевича"[1]

П.П. Перцов в одном из писем Брюсову /ноябрь 1898/, высказав критические замечания по поводу несовременности его стихотворения "Ассаргадон" /в нём нет "текущей действительности"/, замечает: "Если надо, берите и нечто "из седой древности", но во всей свободе и случайности "текущей действительности". Вы понимаете мою мысль? Вы заглядывали, может быть, в "Quo vadis" Сенкевича и, конечно, не увлеклись этим романом. А в чём же его беда, если не в том, что он именно лишён этой "текучести" изображения..."[2] .

П.П. Перцов высказывает здесь своё чисто субъективное мнение и о стихотворении Брюсова "Ассаргадон", и о романе Сенкевича, и о возможной реакции на него Брюсова. Для нас же важно только то, что Перцов предполагал, что Брюсов роман читал. Известно, что русский писатель ещё с 1890-х гг. интересовался античностью, о чём свидетельствуют его многие стихи, в частности из цикла "Лю-

---

[1] Лит. наследство. Т. 98. Кн.1. М. 1991. С.330. В примечаниях к этому письму указывается, что драма "Новый мир" вышла в 1895 г. почти одновременно с романом Сенкевича и потому вряд ли была написана в подражание ему: мысль же о подражании высказывали некоторые периодические издания.

[2] Там же. С. 797.

бимцы веков", переводы Овидия и начало работы над переводом "Энеиды", замысел "Истории римских императоров", монография "Нерон" и другие, иногда оставшиеся незаконченными или неопубликованными работы[1].

Эти факты также дают основание полагать, что Брюсов мог заинтересоваться романом Сенкевича из истории Рима I ст.н.э., который в своём произведении яркими красками рисует Рим при Нероне /время действия 64-68 гг. н.э./, нравы при дворе императора, борьбу языческого мира против первых христиан.

Сенкевич, рисуя упадок Рима, видит и ценит великую культуру, созданную языческим миром. Возвращаясь к Брюсову, следует сказать, что к теме древнего мира после 90-х гг. XIX в. он возвращается в 1910-е годы, когда появляются "Алтарь победы" и повесть "РеяСильвия".

В романе Брюсова "Алтарь Победы" изображается Римская империя 1У века н.э. В центре тоже борьба язычества и христианства, не закончившаяся и в это гораздо более позднее время, чем у Сенкевича. Император Грациан, принявший христианство, отдаёт приказ вынести из Сената Алтарь Победы, символизирующий веру в языческих богов. Это вызывает яростное сопротивление сторонников старой веры. Брюсов, как и Сенкевич, не одобряет тирании и деспотизма, но эмоционально он более сдержан. Изображая языческий и христианский мир, писатель старается занять объективную позицию, он не так субъективен и апологетичен, как Сенкевич, при изображении мира христиан. В том и другом романе в центре мировоззренческие, философские, этические проблемы — человек и Бог, порок и добродетель, власть и народ. Но самое важное, что и Сенкевич и Брюсов, яркими красками описывая великолепие Рима, понимают его обречённость. В том и другом романе большую роль играют любовные линии. Юноша Виниций из старого рода патрициев под влиянием любви к христианке Лигии принимает христианское учение /"Qui vadis"/. Похожую роль играет в романе Брюсова молодой

[1] См. об этом: М.Л.Гаспаров. Брюсов и античность. //Брюсов В. /Сбор. сочинений. Т. 5. Алтарь Победы. Юпитер поверженный. М. 1975. С. 543.

патриций Юний. Он "мечется" между двумя женщинами — язычницей Гесперией и христианкой Реей. Вера в новое учение приходит к нему не сразу. Однако в романе "Юпитер поверженный", продолжающий "Алтарь Победы" /остался незаконченным/, мы видим его, вспоминающего свою жизнь, монахом христианского монастыря. Кстати, оба произведения Брюсова написаны от первого лица /Юния/, что усиливает их психологическое начало и в этом смысле отличает от романа Сенкевича. Оба автора умеют прекрасно строить сюжет, в нём всегда есть элемент неожиданности, занимательности.

Главное, как представляется, в чём русскому писателю мог пригодиться опыт Сенкевича, так это удавшиеся польскому писателю полные пластики описания Рима, пиров при дворе императора, жизни патрициев, их одежды, образа жизни, а также уличной толпы, представлений на арене цирка и т.д. Известно, что Брюсов изучал при создании романа многочисленные исторические источники, он сам перечисляет их в комментариях к своему произведению. Однако, как представляется, в художественном отношении для него много значил пример Сенкевича. Не случайно автор послесловия к роману Брюсова, известный учёный М.Л.Гаспаров именно в конкретных исторических реалиях, которые образуют широкую картину социальной, духовной и культурной действительности того переломного для истории Европы времени, видит главное достоинство романа Брюсова. "Именно это богатство реальных подробностей, их художественная убедительность и яркость, — пишет М.Л.Гаспаров, — придают "Алтарю Победы" и незаконченному "Юпитеру поверженному" то литературное значение, которое они сохраняют и для современного читателя"[1].

[1] Гаспаров М. Указ. соч. С. 555. Правда, следует согласиться с М.Л.Гаспаровым в его упрёках в адрес Брюсова, что он перенасыщает своё произведение незнакомыми русскому читателю латинскими терминами и реалиями, затрудняя тем самым восприятие произведения. От себя заметим, что Сенкевич в этом отношении проявил больше художественного вкуса и такта.

Следует заметить, что до настоящего времени романы Сенкевича и Брюсова не сопоставлялись, среди возможных литературных источников "Алтаря Победы" произведение польского писателя не называлось. Автор заслуживающей внимания статьи об использовании Брюсовым в своём романе традиций отечественной литературы – М.А.Слинько справедливо замечает, что историческая проза Брюсова возникла на пересечении разных традиций и воздействий. Однако, говоря о традициях западноевропейского романа, она упоминает лишь В.Скотта, добавляя при этом: "В "римском" романе "Алтарь Победы" вполне уместны ассоциации с "Саламбо" Флобера"[1]. И это всё. Как представляется, роман Сенкевича во всех отношениях ближе произведению Брюсова, чем "Саламбо".

И всё же, один раз романы "Quo vadis" и "Алтарь Победы" сопоставлялись, да ещё в письме самому В.Брюсову. А.А.Кондратьев сравнил "Алтарь Победы" с романами его предшественников о позднем императорском Риме: "Ваш роман в историческом отношении интереснее и выше Сенкевича, а в художественном отношении не страдает тенденциозной клерикальной слащавостью Вашего соперника. В Вашем романе при всём его объёме нет многоводности Мережковского, а ярких пятен /описательных по преимуществу/, пожалуй больше, чем у него".[2]

Автор настоящей работы не склонен так быстро согласиться с более высокой оценкой романа Брюсова по сравнению с "Quo vadis", не находит там никакой особой тенденциозности, но это уже другой вопрос. Важно в данном случае то, что современники Брюсова эти два произведения "сопрягали".

Что касается романа Д.Мережковского "Юлиан Отступник", о котором здесь идёт речь, то, возможно, было бы интересно сопоставить его не столько с романом Брюсова, сколько с романом Сенкевича. В нём даётся совершенно

[1] Слинько М. "Война и мир" Л.Толстого и "Алтарь Победы" В. Брюсова (Заметки об общем и различном). //Воронежские записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 2. Воронеж. Воронежский университет. 1994. С. 147.

[2] Письмо от 20 марта 1915 г. ГБЛ. Ф. 386. Картон 90, ед. хр. 10

иная, чем у польского автора, картина столкновения язычества и христианства. Римский император Юлиан, в свои недолгие годы правления /361-363/ попытавшийся возродить умирающую языческую религию, нарисован с большой долей сочувствия. Он потерпел поражение, стали крылатыми его слова: "Ты победил, Галилеянин!..", но симпатии автора всё равно с ним. Сближает роман Мережковского с "Quo vadis" Сенкевича поставленная в нём проблема выбора между христианской верой и общечеловеческой культурой, культура же ассоциировалась у него, как и у Сенкевича, прежде всего с языческим Римом /у польского писателя, как уже было замечено, как бы вопреки замыслу/. Но на этом сходство кончается. Основной конфликт романа Мережковского так определил его современник А.Долинин: "Ваш огромный римский мир распался в "Юлиане Отступнике" на две неравные части: на одной стороне редкие единицы, светлые обломки рушащейся Эллады – на них печать великой скорби, следы обречённости неумолимому року, а на другой – торжествующая чернь, льстивая рабская масса, одержимая бесом разрушения, и во главе её, как выразитель её идеалов, сам грубый жестокий император Констанций со своими приближёнными – этими злыми и низменными людьми, прячущими свои низкие хищные инстинкты под маской христианского смирения и всепрощения". Правда, Д.М.Магомедова[1] в своём предисловии к роману Мережковского, комментируя эту оценку А.Долинина, замечает, что текст романа дает гораздо более сложную и неоднозначную картину. И всё же Долинин верно схватил самую суть замысла Мережковского – пусть даже и несколько прямолинейно.

Роман Сенкевича в этом смысле можно считать объективно полемическим по отношению к произведению Мережковского.

Брюсов хорошо знал творчество польских писателей, своих современников, представителей "нового искусства": Станислава Пшибышевского, Казимежа Тетмайера, Стефа-

[1] Магамедова Д. О Д.СМережковском и его романе "Юлиан Отступник". //Мережковский Д. Смерть богов. Юлиан Отступник. М. 1993. С.11.

на Жеромского, Вацлава Берента, Тадеуша Мициньского и др. Многих из них публиковали в русских переводах "Весы".

Особенно интересовался Брюсов творчеством "вождя польского модернизма" Станислава Пшибышевского. Произведения, да и сама личность Пшибышевского, были необыкновенно популярны в России начала XX века. Другое дело, что восприятие его творчества было непростым — от преклонения до острой полемики с ним. В целом же талантливый драматург, прозаик, теоретик Молодой Польши оставил заметный след в русской литературе того времени. На русской сцене часто ставились его драмы, в их постановках участвовали В.Мейерхольд, В.Комиссаржевская, М.Андреева и другие видные деятели русского театра.

Не менее известна была в России и проза польского писателя, привлекшая внимание тонким психологизмом и новым типом героя. Самый известный его роман "Homo sapiens" имел 10 изданий и, как вспоминает Нина Петровская, стала "новой моральной проповедью".[1]

В своих "Дневниках" Брюсов сообщает, что в сентябре 1901 г. С.А.Поляков приводил к нему "некоего Семенова, бывшего издателя" "Нового слова", ныне переводчика Пшибышевского". В "Дневнике" в записи за 1902 г., рассказывая о поездке в Италию, Брюсов замечает, что в Венеции из русских знакомых встретился только с Лидией Лебедевой, дочерью переводчика польского поэта Зыгмунта Красиньского и самой переводчицей. "Она два дня надоедала нам, — пишет Брюсов, — рассказывала о Пшибышевском, в голове у неё Пшибышевский и Метерлинк..."[2].

Откликался на произведения польского писателя и Брюсов. В 1904 /N9/ в "Весах" он опубликовал заметку о рецензии В.Фриче на драму Пшибышевского "Для счастья". В 1906 г. он сам выступил в своём журнале /№ 6/ с рецензией на роман Пшибышевского "Дети сатаны", вышедший в том же году в издательстве '"Скорпион". "Дети сатаны",— замечает Брюсов, — написаны Пшибышевским вслед за романом "Homo sapiens", представляя как бы продолжение последнего, хотя и в новых лицах. Уничтоженный Фальк /главный герой предыдущего романа. Е.Ц. /возрождается в уничтожителя ради уничтожения — Гордона. И здесь, как и в первом романе Пшибышевского, чувствуется сильная зависимость от Достоевского /чего, впрочем, он и сам не отрицает/... Герой Пшибышевского — это уже воплотившаяся, осуществленная мечта Петра Верховенского..."[1].

Современный читатель этой рецензии Брюсова легко заметит меткость его оценки, то, как он предвосхищает мнение о романах и Достоевского /"Бесы"/ и Пшибышевского /"Дети сатаны"/ исследователей нашего времени.

Брюсов узнавал о Пшибышевском — человеке и писателе — из писем к нему из Мюнхена Андрея Белого /1906/, который лично познакомился там с польским прозаиком и драматургом, восторгался исполнением им музыки Шопена.[2]

Брюсов много слышал о Пшибышевском от его и своей горячей поклонницы писательницы Нины Петровской. В одном из своих писем к Петровской в июне 1906 г. он признавался: "Пришла любовь, о которой я только писал в стихах, но которой не знал никогда, пришла женщина, о которых я только читал в книгах /в твоём Пшибышевском/, но не видал никогда"[3]. Значит Брюсов хорошо знал, как пишет о любви Станислав Пшибышевский, а Нина Петровская просто зачитывалась им.

В своём "Диалоге о футуризме" /1914/ Брюсов вкладывает слова из статьи Пшибышевского "Pro domo mea" в уста одного из своих собеседников: символист /футуристу/: "Что касается эротики, то я возражу Вам словами Пшибышевского: "Мы ничего не можем изменить в том факте, что в наше время душа проявляется только в отношении полов друг к другу: пусть делают за это упрёки душе, а не нам"[4].

Влияние прозы Пшибышевского сказалось в новеллах Брюсова начала 1900-х гг. В своём предисловии к сборнику

[1] Петровская Н. Из "Воспоминаний". //Лит. наследство. Т. 85. С. 778.

[2] Брюсов В. Дневники. М. 1927. С.106.

[1] Весы. 1906. N6. С. 71-72

[2] "Лит. наследство". Т. 85.

[3] "Лит. наследство". Т. 85. С.791.

[4] Брюсов В. Собр. сочинений. Т VI. С. 420-421

рассказов и драматических сцен "Земная ось" /1907/ Брюсов признаётся, что в его поисках самостоятельной стилевой манеры обнаруживаются чужие влияния. При этом наряду с именами Э.По и А.Франса им называется имя С.Пшибышевского. "Я сознаю..., что в "Сестрах" явно повторена манера С. Пшибышевского", — пишет Брюсов[1].

В рассказе "Сестры: из судебных загадок" в духе Пшибышевского, в его стилистическом ключе рассказывается история любви трех сестёр к мужу одной из них.

Словами Пшибышевского "Пляск о любви и смерти" можно было бы назвать этот рассказ. "Только та любовь истинно прекрасна, которую венчает смерть, — говорит Николаю Мара, убившая своих сестёр, — Наш поединок — вечный поединок мужчины и женщины".

Во второй книге рассказов и драматических сцен "Ночи и дни" /1913/, где стилистика меняется, где в целом у Брюсова больше художественной самостоятельности, можно, однако, обнаружить продолжающееся влияние Пшибышевского, уже более опосредованное, заметное не в стилистике, а в элементах общего замысла. В данном случае речь пойдёт о влиянии романа "Homo sapiens". Так, героиня рассказа "Последние страницы из дневника женщины" - это, можно сказать, "Фальк в юбке". Она принадлежит к типу крайних эгоистов и пропагандирует право женщины на свободную любовь.

А.Блок в рецензии на книгу Брюсова "Земная ось", комментируя слова Брюсова о том, что в его рассказе "Сестры" "повторена манера Ст.Пшибышевского", счёл их неточными. "У Пшибышевского, — пишет он, — нет такой холодной и пристальной способности к анализу, которой обладает Брюсов; его опьянение мешает наблюдать и экспериментировать. Брюсов же с полной отчётливостью следит до конца за душевными переживаниями действующих лиц своих рассказов и передаёт их с образцовой сжатостью, которой так не хватает Пшибышевскому[2].

[1] Брюсов В. /Земная ось. М. 1907. С.VIII

[2] Блок А. /Рец. на кн.:/ В.Брюсов. Земная ось М. 1907- //Золотое руно. 1907. N1. С. 87.

Последняя страница в истории разнообразных контактов Брюсова с польской литературой связана с его пребыванием в Варшаве в 1914-1915 годах в качестве корреспондента газеты "Русские ведомости". В газете были напечатаны десятки статей и репортажей Брюсова о ситуации в Польше и Европе. Об этом подробно написал С.Бэлза в уже упоминавшейся статье "Брюсов и Польша". Здесь — для полноты картины — вспомним только некоторые факты, имеющие отношение к собственно литературной деятельности Брюсова. "Русские ведомости" опубликовали в 1914 г. /8 августа/ стихотворение Брюсова "Польше". Оно было тогда же переведено поэтами Эдвардом Слоньским и Лео Бельмонтом. Э.Слоньский написал два сонета, посвященные Брюсову /1915/, Брюсов же — стихотворение "В ответ Эдуарду Слоньскому" /первая публикация "Посмертные стихи" М. 1945/. В нём Брюсов использовал строчку из второго сонета Слоньского: "Да, Польша есть!"

Стихотворение "В ответ Эдуарду Слоньскому" Брюсова начинается словами:

Да, Польша есть! Кто сомневаться может?
Она жива, как в лучшие века.
Пусть ей грозила сильного рука,
Живой народ чья сила уничтожит?[1]

В Варшаве Брюсов встречается с многими видными деятелями польской культуры — Александром Зельверовичем, Брониславом Лесьмяном, Лео Бельмонтом, Казимежем Войчиньским. Особенно важно отметить личное знакомство с талантливым польским поэтом Б.Лесьмяном, с которым Брюсов переписывался в 1907 г. и которого он переводил. Лесьмян писал стихи и на русском языке. В журнале "Весы"

[1] Бэлза С. Указ. соч., С. 199. Строчка из сонета Слоньского — в оригинале /буквальный перевод/ "Ещё Польша есть!" перекликается с первой строчкой известного стихотворения Юзефа Выбицкого "Мазурка Домбровского" — "Ещё Польша не погибла", ставшего после 1918 г. /и до настоящего времени/ польским национальным гимном.

были опубликованы шесть его стихотворений из цикла "Лунные похмелья"[1] (1907. N10).

Приведенные в настоящей работе факты свидетельствуют о широте интересов Брюсова, его внимании к польской литературе. Они говорят также об активизации польско-русских литературных связей в начале XX века, о том, что в некоторых случаях русская литература получала импульсы от творчества польских художников слова, и это её обогащало.

[1] Четыре стихотворения этого цикла и два письма Лесьмяна Брюсову были опубликованы А.Юневичем. См. Juniewics. Nowe wierze rosyjskie I listy Lesmiana.-.Przeglad Humanistyszny." 1964. N1.

Ю.Тарантул

СОНЕТЫ В.Я. БРЮСОВА И Н.С. ГУМИЛЕВА О ДОН ЖУАНЕ: СРАВНИТЕЛЬНО – РЕКОНСТРУКТИВНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Сопоставление В.Я.Брюсова и Н.С.Гумилева как "учителя" и "ученика" в свое время было трюизмом.[1] Изучившая эту тему Ю.В. Бабичева, признавая, что Гумилев вышел из состояния "ученичества", а Брюсов продолжал ощущать себя по отношению к нему ментором, не отрицает, однако, сохранившейся общности между ними: "...в русском литературном процессе 10-х гг. В. Брюсов и Н. Гумилев, формально принадлежавшие к противоборствующим школам (символизм и акмеизм), по существу оказались рядом стоящими. Они обнаружили много сходных черт в концепции мира и человека в мире..."[2] Интересно даже такое совпадение, как то, что они первыми в русской литературе "серебряного века" создали сонеты под названием "Дон-Жуан". Но здесь, в частном аспекте творчества, элементы различий между двумя поэтами вырисовываются отчетливее, чем при чрезмерно генерализующем подходе.

При обработке сюжета о Дон Жуане (то есть) в той или иной степени задействуя этот образ) к сонетной форме, помимо Брюсова (1900) и Гумилева (1910), обратились в русской литературе первой трети века Леонид Каннегисер[3] (1912) и Игорь Северянин[4] (1929). Другие русские обработки считать "Отрывков из ненаписанной поэмы" Константи-

[1] Бабичева Ю. В. Брюсов и Н. Гумилев: взаимопритяжения и взаимоотталкивания.// Валерий Брюсов; Проблемы творчества. Межвузовский сборник научных трудов. Ставрополь. 1989. С. 60-69.

[2] Там же. С. 68.

[3] Каннегисер Л. Дон-Жуан// Стихотворения Георгия Адамовича, М.Д. Алданова, Георгия Иванова. Париж. 1928. С.61.

[4] Северянин И. Дон-Жуан //Северянин И. Стихотворения и поэмы. 1918-1941. М. 1990. С.148

на Бальмонта "Дон Жуан"[1] (1898), представляющих собой четыре сонета, которые, во-первых, строго хронологически относятся к XIX веку, а во-вторых, неокончены. Во второй половине нашего века уже нет примеров сонетов именно о Дон Жуане, хотя эта поэтическая форма продолжает использоваться весьма широко, — кроме возможных графоманских (не напечатанных) попыток. Таким образом, "сонетное" бытие образа Дон Жуана в русской литературе ограничивается коротким периодом 1900-1929 годов — "серебряным веком".

При этом относительно небольшое количество в русской литературе вообще (более ранний пример только один) сонетов о Дон Жуане позволяет сделать вывод, что такая форма не "идеальна" для обращения к этому образу. Ведь сонет — слишком малая, к тому же специфически-условная, не свободная форма, зачастую являющаяся данью времени, прочем географически обусловленной. Как раз в начале века в России она была популярна и характерна; также модно было и поэтическое обращение к различным "вечным" и просто мифологическим, легендарным и им подобным образам.

Литературная история международного бытования образа Дон Жуана показывает, что в качестве наиболее приемлемой (как художественно, так и исторически) и частотной жанровой формы для его обработки выступает драматическая. Более того, таковой она и была изначально (пьеса испанца Тирсо де Молина "Севильский озорник, или Каменный гость" (1623) считается первой литературной обработкой сюжета легенды), и именно она способствовала достижению авторами вершин интерпретации, к которым, без сомнения, относятся ставшие общемировой театральной классикой пьесы Мольера, Пушкина и некоторые другие.

Поэтому представляется любопытным сравнить два "неканонических" сонета, написанных с разницей в десять лет, — В.Я.Брюсова и Н.С. Гумилева, — взглянув на них не в формально-стиховедческом аспекте, но под следующим

[1] Бальмонт К. Дон-Жуан. Отрывки из ненаписанной поэмы. //Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX — начала XX века. М. 1990. С. 148-150.

углом зрения: что они дают для понимания образа Дон Жуана по отдельности и вкупе, что ими в этот образ могло быть привнесено и какие черты традиционного его понимания в них прослеживаются. Может быть, два скромных сонета (отнюдь не являющихся вершинными образцами творчества поэтов, но в данном случае тем и показательных) позволят реконструировать основные черты легенды о Дон Жуане аналогично тому, как по одному позвонку палеонтологи восстанавливают скелет древнего животного.

Прежде всего, следует обратить внимание на некоторые чисто внешние соответственные (и к тому же вписывающиеся в традицию, черты двух сонетов. Например, на написание имени героя: "Дон Жуан", одинаковое в современных брюсовских и гумилевских публикациях. За его внешней простотой и вроде бы бесспорностью скрыты "подводные камни" истории написания и употребления этого имени.

При первой публикации у Брюсова стояло; "Донъ Жуанъ"[1]; однако у Гумилева — "Донъ-Жуанъ"[2] Следовательно, стоит учитывать, что современные написания этого имени зависят, по-видимому, от редакторских предпочтений и издательских случайностей. Со временем же утвердились два равно обоснованных письменных варианта: "Дон Жуан" и "Дон-Жуан". 'Нельзя вывести здесь очевидной временной закономерности; и до XX века встречалось бездефисное написание, а в XX веке нередко написание через дефис, то есть оба они бытуют почти на равных. Но все же написание "Дон Жуан" более распространено именно в XX веке и свидетельствует, возможно, о большей свободе оперирования образом, несвязанности традицией; кроме того оно может — на орфографическом уровне — сигнализировать о принадлежности произведения "новому времени".

Далее, оба сонета написаны в форме монолога героя (Дон Жуана) — от первого лица (ср. их "местоименные" начала: "Да, я — моряк..." и "Моя мечта..."). В литературной же "иконографии" Дон Жуана форма "от первого лица"

[1] Брюсов В. Terita vigilia. Книга новых стихов. 1897-1900. М. 1900. С. 35.

[2] Гумилев Н. /Жемчуга. Стихи. М. 1910. С. 40.

малочастотна и в основном характерна для стихотворных, а не прозаических обработок. Может быть, превалирование художественной формы "от третьего лица" есть свидетельство легендарности задействованного таким образом персонала. Тогда как, например, "История моей жизни", основной источник сведений о Джакомо Казанове (одном из литературных спутников и ложных двойников Дон Жуана), напротив, написана (им же самим) от первого лица, что говорит о биографически-исторической, а не "мифологической" укорененности этого образа в культуре (хотя оба героя являются реально существовавшими историческими лицами).

Переходя на образный уровень, отметим прежде всего, что образ Дон Жуана вследствие давности происхождения и обилия трактовок превратился в своего рода "пустую оболочку", предоставляющую возможность для широкого интерпретирования. Одним из его самых легких путей является простое сравнение.

Вполне возможно было бы составление списка (словаря) "сравнений Дон Жуана". Авторские сравнения, будучи произвольными, как почти любая метафора или образ, могут, однако, закрепляться в традиции, а чаще всего и закрепляются и ассимилируются ею.

Сонет Брюсова как раз и построен на таких "разворачивающихся", но непересекающихся сравнениях (тогда как сонет Гумилева максимально "сюжетен": перед нами два принципиально разных способа сонетостроения). Сначала Дон Жуан сравнивается с моряком: "Да, я — моряк! искатель островов, /Скиталец дерзкий в неоглядном море. /Я жажду новых стран, иных цветов, /Наречий странных, чуждых плоскогорий" (1, 158). Это весьма, казалось бы, случайное образное сравнение отражает все же реальную трактовочную тенденцию. Ведь мотив мореплавания, путешествия, искания в применении к образному описанию любви традиционен в мировой поэзии (скажем, выразительно представлен в лирике Джона Донна и многих других). Более того, он традиционен настолько, что давно превратился в штамп. Брюсовский текст, таким образом, предстает перед современным читателем как клишированный, построенный на сравнениях типа "любовь — море", "любовник — путешественник", "любовь /женщина — новая страна", "любовь /женщина — иной цвет" (цветовая семантическая поэтика занимает в брюсовском и вообще символистском творчестве значительное место) и т.д., без их обыгрывания[1], что тем не менее естественно для первого сонета о Дон Жуане в России. Затем, "донжуанская традиция" помимо того, что оказывается подключенной к сети общей мировой литературной "любовной" традиции, сама способна изнутри "нарадоваться" сходным способом, а именно путем родственных сравнений. Примерами подобных синхронных расширений сравнений (Дон Жуана — с моряком и Дон Жуана — с путешественником) могут служить словосочетания "схватить весло" и "поставить ногу в стремя" из гумилевского сонета. Последователь Брюсова уже более тонко и осторожно обращается с литературными формулами: они не развернуты, на них лишь дан намек. Брюсовское сравнение коррелирует и с бальмонтовским, в котором "моряк" фигурирует как "пират": "С бесстрашием пирата /Он будет плыть среди бесплодных вод..."[2]

Таким образом, при классификации типов Дон Жуана брюсовский сонет можно привлечь в качестве художественно-иллюстративного материала для подтверждения наличия такой типовой разновидности, как "Дон Жуан — мореплаватель ("Дон Жуан — пират"). Ближе к концу, но одновременно (и не пересекаясь) с "моряцким" сравнением Брюсов выдвигает еще одно сравнение — с вампиром: "Да! - я гублю! пью жизни, как вампир!" В книге "Terita vigilia" в связи с красным цветом представлен и женский, и мужской "вампиризм". А.В.Геворкян пишет: "Красный как символ сильных чувств, всепоглощающей любви, переходящей в сладострастную и исступленную страсть, опосредованно

[1] Герасимов К. подошел к этому вопросу со стиховедческой точки зрения: "В Дон-Жуане (1900) в катренах, построенных по схеме авав, мы вновь встречаемся с рифмами "Ассаргадона": "море-взоре-горе"... Неудачно фонетически случайное сочетание "восторг и горе"... Герасимов К. Сонет в творческом наследии Валерия Брюсова //Валерий Брюсов. Проблемы мастерства. Сборник научных трудов. Ставрополь. 1983. С. 47.

[2] Бальмонт К./Дон Жуан. Отрывки из ненаписанной поэмы. С. 148.

присутствует и в образах "любимцев веков" – Клеопатры, Марии Стюарт и других.

Всех красивей я из ламий!
Грудь бела, а зубы – кровь.
Я вопьюсь в тебя губами,
Перелью в тебя любовь.

Параллелизм кровь- любовь, – продолжает исследователь, -указывает на равенство и взаимосвязь этих двух понятий для поэта. Традиционная рифма получает здесь новое смысловое наполнение и значение, ибо брюсовское мироощущение любви далеко от бестелесного, дневного, светлого, романтического чувства, а является испепеляющей страстью торжествующей плоти. Его Дон Жуан, ищущий святых глубин и новых миров, восклицает:

Да! я гублю! пью жизни, как вампир!"[1]

Хотя в сонете речь идет, по сути, о море житейском, это море вместе с тем, конечно же, символическое, отсюда и выражения "душа вскрывается до дна", "святая глубина". Содержательная направленность сонета как раз противостоит штампу; "Яснеет в ней святая глубина, /где все единственно и неслучайно". Плотская любовь при всем "вампиризме" героя вместе с тем и духовна, она символизирует бесконечный путь раскрытия все новых и новых тайн; "Но каждая душа - то новый мир/ И манит вновь своей безвестной тайной".

Типовая разновидность "Дон Жуан – вампир" представляется нам "укорененной" в традиции в основном теоретически, исследовательски. Эта линия осмысления иногда связывается с "Каменным гостем" А.С.Пушкина; косвенно же она была "подготовлена" в истории литературы много раньше.[2] Абрам Терц писал о пушкинском Дон Гуане: "Он тем исправнее и правдивее поглощает чужую душу, что ему не хватает своей начинки, что для него уподобления суть образ жизни и пропитания. Вот на наших глазах развратник расцветает тюльпаном невинности – это он высосал кровь добродетельной Доны Анны, напился, пропитался ею... Но не очень-то доверяйтесь; перед нами вурдалак".[1]

[1] Геворкян А. К вопросу о цвете в поэтике В.Я.Брюсова. //Вестник Ереванского университета. Общественные науки, 1993. N1 (82). С. 73.

[2] См., например: Строганов М. "Вампиром именован..." //Легенды и мифы о Пушкине. СПб. 1995. С. 168-173.

Это, конечно, скорее беллетристика, чем литературоведение. Но нельзя не признать, что характерной приметой XX века (как начала его, так и конца) явилось обостренное пристрастие общества и культуры ко всему инфернальному, в том числе к явлению вампиризма. И брюсовское промелькнувшее уподобление в результате оказалось весьма продуктивным – в свете дальнейших путей развития образа. Новейшие его вариации (расширение возможностей) связаны с возникновением современных видов "вампиризма" в переносном смысле – в частности, компьютерного вампиризма (на профессиональном сленге "компьютерщиков" – "хакерства"). И вот уже (а началось-то все с Брюсова, впервые поставившего рядом, в один контекст, слова "Дон Жуан" и "вампир") в рядовой газетной статье констатируется: "Образ вампира... по влиятельности и представленности в массовом сознании сравним разве что с Доном Жуаном, доктором Фаустом и Микки Маусом, вместе взятыми".[2]

Кстати, и "лунатик бледный" Гумилева (единственное в его сонете сравнение) – не аллюзия ли на вампира, который выходит на свое черное дело тоже по ночам? Вряд ли, однако, целесообразно отдельное выделение типовой разновидности "Дон Жуан – лунатик", скорее это можно счесть вариацией разновидности "Дон Жуан – вампир" ("Дон Жуан – компьютерный "хакер"[3]).

Нельзя не отметить, что оба ключевых для построения сонета брюсовских образа (моряка и вампира) не сополагаются, а вступают друг с другом а противоречие, кажутся искусственно совмещенными. Из первого (моряк) не получается второй (вампир). Эти случайные сравнения, тем не

[1] Синявский А. (А.Терц) прогулки с Пушкиным. //Абрам Терц. Собр. сочинений. В 2-х т. Т. I. М. 1992. С. 149.

[2] Иваницкий В. Дело Дракулы живет // Независимая газета. 1997. 1 февраля. С. 8.

[3] Резник М. Для меня существуешь только ты. //Неделя. 1996. N 13. С. 29-30.

менее, при функциональном разборе способны послужить типологическими "отметками", то есть поводом для выделения той или иной типовой разновидности образа Дон Жуана.

В гумилевском же сонете, как уже говорилось, не образно-сравнительном, но сюжетно-идейном, "сворачивается" история образа и, невольно. формулируются следующие наиболее показательные его черты.

1. Бездетность (принципиально заданная).

История образа сложилась так, что о детях Дон Жуана в подавляющем большинстве обработок (художественных произведений, посвященных этому образу) не упоминается. А обработки, где есть упоминания на этот счет, выглядят на общем фоне чужеродно и произвольно, как бы выбиваются из строя[1]. Связано это, вероятно, и с тем, что такие понятия, как Дон Жуан и брак, традиционно несовместимы. Хотя в обработках зачастую фигурирует жена героя (обычно под именем Эльвира; эта сюжетная линия возникла, с появлением либретто Да Понте к опере Моцарта), но женитьба его, как правило, носит характер обманного жеста для заполучения желаемого. То есть Дон Жуан может давать обещания, иногда способен сфальсифицировать брачный обряд, но по легенде он — молод, неженат и бездетен. О последствиях его увлечений легенда просто не сообщает, в отличие, например, от результатов похождений Джакомо Казановы, ему лично и нам — от него — известных. Обработки, серьезно рассматривающие версию "женитьбы Дон Жуана"[2], кажутся неканоническими, пародийными и явно периферийными.

2. Одиночество.

Дон Жуан не имеет друзей. Думается, что гумилевская строка "И никогда не звал мужчину братом"

[1] Например: Ростопчина Е. Дочь Дон Жуана // Пантеон. 1856. Кн. I.

[2] См., например: Потемкин П., Поляков С. Дон.Жуан — супруг Смерти, //Потемкин П. Избранные страницы. Париж. 1928; Юлленстен Л. В тени Дон-Хуана // Юлленстен Л. Смерть Сократа. В тени Доп-Хуана. М., 1984; Федоров В. /Женитьба Дон-Жуана// Федоров В. Собр. сочинений. В 5-ти т. Т. 3. М. 1988.

подразумевает именно братство (дружеское), а не прямое кровное родство. Наличие или отсутствие брата от человека не зависит; но если у него нет друзей, это уже определенным образом его характеризует. Хотя у Дон Жуана есть слуга, получивший каноническое имя Лепорелло (а в ранних обработках его звали еще и Каталинон и Сганарель), но тот ему не друг (и не брат), как и Санчо Панса — Дон Кихоту.

Эти две черты — не самые главные и не исчерпывающие, но реальные характеристики образа, и они очень четко схвачены и обозначены Гумилевым. Менее четко, но все же обозначена им связанная с образом Дон Жуана смутная идея противоборства последнего с судьбой: "И обмануть медлительное время, /Всегда лобзая новые уста."

Далее, из гумилевского сонета определенно явствует, что речь в нем идет о так называемом "Дон Жуане N2", Дон Жуане де Маранья, раскаявшемся грешнике, кончившем свои дни в монастыре: "А в старости принять завет Христа, /Потупить взор, посыпать пеплом темя /И взять на грудь спасающее бремя /Тяжелого железного креста!" Так — пунктирно — обозначена неодномерность этого образа. По брюсовскому же сонету, хотя и не со стопроцентной точностью, можно заключить, что там речь идет о классическом Дон Жуане — де Тенорио, пригласившем на ужин статую Командора и провалившемся в преисподнюю. Хотя в трехстишии: "В любви душа вскрывается до дна, /Яснеет в ней святая глубина, /Где все единственно и неслучайно" — можно заметить некий отдаленный "отголосок" мотива "Дон Жуан — святой".

Следовательно, если воспринимать каждую обработку как материал для характеристики "вечного образа", то можно заключить, что только в совокупности (а не по отдельности) оба рассматриваемых сонета позволяют нам достаточно точно ее осуществить и, кроме того, на их совместной основе мы можем "вычислить" главные пункты, точки пересечения легенды о Дон Жуане. В заключение напомним, что гумилевский сборник "Жемчуга" (1910), в который вошел сонет "Дон Жуан", имел посвящение, впоследствии снятое: "Посвящается моему учителю Валерию Яковлевичу Брюсову". Расхождения наметились уже в 1910

году. При самом общем сопоставлении "учительского" и "ученического" сонетов очевидна разница поэтических подходов: "образного" у Брюсова и "идейного" у Гумилева.

Г.Подольская

В.Я.БРЮСОВ - ПЕРЕВОДЧИК "ОДЫ К НАПОЛЕОНУ" ДЖ.Г.БАЙРОНА

"Стремиться передать создания поэта с одного языка на другой, - это то же самое, как если бы мы бросили в тигель фиалку с целью открыть основные принципы ее красок и запаха. Растение должно возникнуть вновь из собственного семени, или оно не даст цветка, - в этом-то и заключается тяжесть проклятия вавилонского смешения языков..." Так, словами П.Б.Шелли В.Я.Брюсов начинает свою известную статью о переводе "Фиалки в тигеле", добавляя, что задача переводчика не только в том, чтобы "разложить фиалку в тигеле, но потом из этих. элементов создать вновь фиалку" (VI. С. 103).

Поистине необъятно переводческое наследие Валерия Яковлевича Брюсова. Он переводил с латинского, итальянского, французского, немецкого, польского, армянского и других языков. Крупнейшие мастера английской поэзии Э.Спенсер, У.Блейк, О.Уайлд, Р.Стивенсон— неизменно находились в поле зрения Брюсова. Но особым вниманием пользовались У.Шекспир и Дж.Г.Байрон. Автор "Чайльд-Гарольда" был его "первой любовью" в мировой литературе, "любимейшим поэтом".[1] Для Брюсова, поэзия Байрона — "всегда истинная" (VI. С. 56). В статьях о А.Пушкине и М.Лермонтове Брюсов с редкой проницательностью отмечает особенности влияния Байрона на их творчество (VI. С. 76; VII. С. 13). Известно 10 брюсовских переводов из Байрона, над которыми он работал с 1903 по 1905 годы в связи с изданием нового собрания сочинений Байрона С.А.Венгеровым. Важно при этом иметь в виду, что Брюсов просил Венгерова предоставить ему "некоторую свободу" в отборе текстов, чтобы перевод "не превратился в скучную ремесленную работу".[2]

---

[1] Соколов Н. В.Я.Брюсов как переводчик. //Мастерсво перевода. М. 1959. С. 373.

[2] Там же. С. 374

В письме от 29 ноября 1904 года поэт делится своими впечатлениями с редактором: "Прочел "Hours of Idlenres". Не без удивления нашел там довольно много "настоящих стихотворений; истинной поэзии". Далее Брюсов замечает: "Очень часто при чтении возникало желание посоперничать с английским подлинником, передать то же русским языком..."[1]

Лирика английского романтика созвучна эстетическим и идейным исканиям Брюсова. Это отразилось в переводах байроновских стихотворений "Сердолик" /"The corneliam "/, "Первый поцелуй любви" /"The first kiss of love/, "Когда я как горец..." /"When I roved a young highlander"/, где лирический поток воспоминаний о юношеской "вечной" любви, клятвах верности идеалам дружбы звучит антитезой горькой бездуховной действительности. Символом красоты и свободы жизни воссоздается обоими художниками романтический пейзаж, выросший в монологах "Хочу я быть ребенком вольным" /"I wound I were a careless child"/, "Лакин-и-Гэр"/"Laching Jair"/. В стихотворении "К музе вымысла" /"To Romance"/ эстетическая программа Байрона перекликается со взглядами на поэзию самого Брюсова, не принимавшего буржуазное искусство. Интерес русского поэта к героическому прошлому, эпическим образам отражен в переводе "Элегии на Ньюстедское аббатство" /"Elegy ton Newstead Abbey"/. Характеризуя сборник "Часы досуга", А.А.Елистратова обращала внимание на то, что у Байрона "с большой поэтической силой звучит мотив трагического разрыва между мечтой и действительностью"[2]. Эта черта поэзии Байрона была определяющей и в творчестве Брюсова периода предреволюционных событий 1905 года. Пророческими стали слова из его "Каменщика"/1903 г./:

Горе тем, кто свеж и молод,
Здесь, в тюрьме земной!

Не принимая этот безумный мир, но пока еще и не имея достаточно сил, убеждений для борьбы с ним, Брюсов обращается к истории. А.В.Луначарский справедливо рассматривал особенность брюсовского историзма как форму

[1] Там же. С. 390
[2] Елистратова А.Байрон. М. 1956. С. 20.

"постоянного бегства от своего общества".[1] Идея неудовлетворенности настоящим находит у Брюсова многообразное, порой чрезвычайно противоречивое воплощение. Она сказывается даже в прославлении человека, стоящего над миром, "сверхчеловека":

В себе люби сверхчеловека:
Я весь наш бог и полузверь![2]

Тенденция программы символизма, вероятно, проявилась и в повышенном интересе поэта к избранным личностям - "любимцам веков". Выделяя у Байрона стихотворения "Наполеоновского цикла"[3], в письме к С.А.Венгерову Брюсов подчеркивал: "их я переводил бы с любовью".[4] Заметим, что в эти же годы он и сам пишет стихотворения о Наполеоне. Как историк, Брюсов видит в нем разрушающее начало. В стихотворении "Наполеон" /1901 г./, сквозь века обращаясь к грозному полководцу, Брюсов с осуждением утверждает:

Что строилось трудом суровым,
Вставало медленно в веках,
Ты сокрушал случайным словом,
Движеньем повергал во прах. (I. С.161)

Двумя годами позже образ безжалостного тирана встает в стихотворении "Париж" /1903 г./:

Он веком властвовал, как парусом матросы,
Он миллионам душ указывал на смерть...
(I. С.303)

Но "магическая воля" рокового врага заставляет Брюсова-поэта преклоняться перед этим: суровым пророком":

И пред тобой падем мы ниц, Наполеон!

Брюсов-историк, опиравшийся на реальные факты прошлого, противостоял Брюсову—поэту, его эстетике символизма. В стихах о Наполеоне он воспевает мощь и героизм "любимца веков", выкованного "из тяжести и властных

[1] Луначарский А. Классики русской литературы. М. 1937. С. 437.
[2] Волков А..Русская литература XX века. М. 1964. С. 428.
[3] Термин Л.И.Никольской в статье"Стилистика оригинала и перевод: Дж.Г.Байрон в переводах В.Брюсова" //Вопросы лингвостилистики романо-германских языков. 'Смоленск. 1975. С. 3-24.
[4] Соколов Н. С. 374.

сил", способного "мировое самовластье" бросать, "как ставку игрока" ("Наполеон").

Двойственное отношение Брюсова к фигуре Наполеона в определенной мере помогало поэту глубоко понимать сложность представлений Байрона о герое эпохи. Грабительские походы Бонапарта в Испанию, Португалию возмущали вольнолюбивый дух романтика, но крах под Ватерлоо великого преемника революционной борьбы и попытка Священного Союза воспользоваться победой превратили Наполеона в понимании Байрона из деспота в изгнанника, выброшенного на затерявшийся в Атлантике остров, доживавшего свой век под надзором английских властей. Р.Р.Самарин справедливо отмечал: "Байрон выразил ему /Наполеону/ свое сочувствие и воспел его во многих стихотворениях, где, поддаваясь широко распространенному преклонению перед Наполеоном, воздал ему должное".[1]

Среди стихотворений "Наполеоновского цикла" /"Ода к Наполеону", "Прощание Наполеона", "С французского"/ "Ода к Наполеону"- произведение, наиболее характерное для Брюсова-переводчика, на его анализе мы остановимся более подробно.

Обратившись к наполеоновским стихотворениям, Брюсов, в первую очередь, стремился к максимально полному пониманию оригинала, для этого он использовал различные издания Байрона, изучал комментарии. Так, осваивая "Оду к Наполеону", переводчик писал Венгерову: "Я переводил по плохонькому изданию 1885 года, которое удобно носить с собой в кармане, Но текст я сверил с лучшим последним изданием Меррея, 1900 г. (между прочим, нашлась одна ужасная опечатка в V строфе, rock вместо oak, искажающая смысл). Пользовался, конечно, и примечаниями Э.Колриджа".[2]

"Ода к Наполеону" /"Ode Napoleon Buonaparte"/ — программное антимонархическое произведение Байрона — принадлежит к зрелым произведениям его политической

[1] Самарин Р. Лира Байрона /Selections from Byron/. М. 1979. С. 17.
[2] Соколов Н. С. 375

лирики. И.Г.Неупокоева[1], Л.И.Никольская справедливо связывают тираноборческие мотивы оды с "Паломничеством Чайльд-Гарольда", философской драмой "Каин", с сатирами "Видение суда", "Бронзовый век". Ода создавалась поэтом сразу же после того, как пришло известие об отречении Наполеона от престола в 1814 году. Опасаясь цензуры, поэт был вынужден публиковать ее неполностью /16 строф/, без указания автора, предпослав два красноречивых эпиграфа. Ювенал: "Взвесим прах Ганиибала: много ль окажется фунтов в грозном вожде?" Гиббон "История упадка и разрушения Римской империи": "Император Непот был признан сенатом, италийцами и жителями Галлии; его громко славили за нравственные добродетели и за военные дарования; те, кому его правление обещало какие-либо выгоды, пророчески возвещали восстановление всеобщего благополучия... Позорным отречением продлил он свою жизнь лет на пять, которые провел в неопределенном положении полуимператора, полуизгнанника, пока наконец..."

Первые строки оды, словно подхватывают мрачную хронику Гиббона:

Tis done-but yesterday a King!
And armed with Kings to strive-
And now thou art nameless thing:
So object - yet alive!

Высокий стиль, чеканный ритм, эпичность, монументальность — все это истинно брюсовский "строительный материал" - работа для "поэта гранита и мрамора". Брюсовский перевод оды захватывает с первых слов:

Все кончено! Вчера венчанный
Владыка, страх царей земных,
Ты нынче облик безымянный!
Так низко пасть - и быть в живых!
Ты ль это, раздававший троны,
На смерть бросавший легионы?
Один лишь дух с высот таких
Был свергнут Божию десницей:
Тот - ложно названный Денницей!

[1] Неупокоева И. Революционно-роматическая поэма первой половины XIX века. М. 1971. С. 226.

Письма Брюсова к Венгерову приоткрывют нам творческую лабораторию переводчика.

8 апреля 1904 года: "Мне удалось перевести "Оду к Наполеону" в один из счастливых вечеров, но, так сказать, начерно. Многие строфы необходимо переделать, и довольно существенно, — главным образом, чтобы приблизить к подлиннику. К указанному Вами сроку, уверен, перевод, окончательно обработанный, будет у Вас. Относясь к переводу творчески, не как "к скучной ремесленной работе" и одновременно стремясь оставаться максимально верным оригиналу, Брюсов продолжал: "Я решился прибавить стопу в коротких строчках, то есть уравнять все стихи: это значительно облегчает перевод, а для слуха чередование более длинных и более коротких стихов достаточно заменяется чередованием мужских и женских стихов, которого нет в подлиннике. Что касается расположения рифм, то я сохранил его неприкосновенным",[1] а именно: АВАВССВДД.

27 мая 1904 года Брюсов посылает Венгерову перевод оды со словами: "Сознаюсь - перевод стоил мне много труда". Брюсов говорит о причинах сложности перевода, давая точную характеристику стиховым особенностям произведения: "На две трети эта ода - риторика, иногда очень эффектная, а иногда и не очень. Приходилось постоянно напрягать голос почти до крика. писать не так, как сам считаешь наилучшим, очень трудно".[2]

В течение трех месяцев Брюсов тщательно дорабатывал написанное (с 8 апреля до 14 июня 1904 года), во имя того, "чтобы ода представляла и по-русски самостоятельный интерес, чтобы ее можно было читать, забыв, что это перевод".

Драматические контрасты, крайние антитезы подчеркивают масштабы взлета и падения Бонапарта, его вчера и сегодня:

I Владыка, страх царей земных,
Ты нынче облик безымянный,

[1] Соколов Н. С. 374.
[2] Там же. С. 375.

II Веселье битв, их пир кровавый,
Громоподобный бич побед,
Меч, скипетр, упоенье славы,
То, чем дышал ты много лет,
Власть, пред которой мир склонился,
С которой гул молвы сроднился,
Исчезло все, как сон, как бред.
О мрачный дух! Что за терзанье
Твоей душе - воспоминанье!

V Ты сокрушен, о сокрушитель!
Ты, победитель, побежден!
Бессчетных жизней повелитель
Молить о жизни принужден!

IX Ты был над веком злобный гений,
Но зрелище твоих падений
Багрит лицо людей стыдом.

XII Сверкнуть и рухнуть в мрак беззвездный
... смех презренья
Казнит любимца поколенья

XIV Тому, кто к цели был так близко,
Так много мог — и пал так низко!

Брюсов довольно точно находит соответствия и другим особенностям оригинала — метафорам, олицетворениям, градациям, синекдохам, эпитетам:

Vain froward child of empile Ребенок бедный! Жертва славы!	олицетворения
Or, like the thief of fire from heaven Сын Япета	
the purple vest опущен - "пурпур твой" that foolish role мишура гордыни	эпитеты
The sword, the sceptre, and that sway	синекдоха,

Меч, скипетр, упоенье славы,

Which man seem'd made but to obey — осложненная

То, чем дышал ты много лет — градацией

Брюсов верно следует за оригиналом, воплощая и обилие расчленяющих пауз внутри стихов:

Yes - on - the first-the last - the best — внутристрочные паузы
Да, есть! Он - первый, он - единый!
There was a day - there was an hour
Был день, был час вселенной целой
While earth was Jaui's - Jaul thine
Владели галлы, ими - ты.

При этом следует иметь в виду, что Брюсов прекрасно осознавал все "сильные" и "слабые" стороны своего перевода: "Каждый раз, когда нужно было выбирать между легкостью оборота речи или даже красивостью образа и близостью к подлиннику, - я жертвовал вторым, близостью. Я иногда переставлял стихи, иные договаривал, иное опускал. В двух-трех местах у меня есть стихи, которых совсем нет у Байрона. Несмотря на то, я не считаю свой перевод "вольным", но точным и верным. Все перемены, добавления сделаны не по произволу, а обдуманно".[1]

Объясняя свою позицию, Брюсов приводит достаточно убедительный пример: "Я говорю о Сулле: "как ты - убийца"; это слишком сильно, но Байрон в другом месте называет именно Наполеона убийцей:[2]

Еще более взыскательно Брюсов относился к сохранению стилистической верности оригиналу. Это выразилось в практически совпадающей афористичности:

Yet better had he neither know
A bigot's shrine, not despot's throne
Мир ханжества и мир обмана
Не выше, чем престол тирана.

[1] Соколов Н. С. 375.
[2] Соколов Н. С. 375.

All sense with they sceptre gone
Утратил смысл с утратой трона?

Нашла свое воплощение в переводе и некоторая отвлеченность байроновской лексики; a King—-Венчанный Владыка; Dark Spirit—Мрачный дух; the Morning Star—Денница; fair Freedome—Еще дороже нам свобода... и т.п. Сохранены и обобщенные образы-символы: the Desolator—сокрушитель; the Victor—победитель; the Arbiter—повелитель. Позже в своей статье "Погоня за образами" Брюсов утверждал: "значение образа в поэтическом произведении определяется его соответствием, во-первых, общему замыслу стихотворения, во-вторых, его общему стилю".[1] Так, например, в своем переводе Брюсов называет Прометея "сыном Япета". Подобный выбор не совсем удовлетворил Венгерова, на что Брюсов доказательно отвечал: "мне кажется, что "сын Япета" совершенно то же, что Прометей, как, например, "сын Анхиза" то же, что Улисс. Во времена Байрона поэты еще хорошо знали мифологию; да и у самого Байроиа Прометей не назван прямо, а намеком the thief of fire from heaven. Так что "сын Япета" кажется мне совершенно в духе и стиле "Оды".[2]

Брюсовское понятие "соответствие", помимо общего замысла и стиля, распространяется также и на язык. Обращаясь к первоначальной редакции перевода, замечаешь обилие старославянизмов и устаревших слов, типичных для высокого стиля XVIII века. Характеризуя свой окончательный вариант, Брюсов писал по этому поводу: "в первоначальной редакции моего перевода такие слова, как "злато", "брег", "волить", теперь я их устранил, хотя остались "мнить", "багрить", "лестно ль" и т.д."[3] Брюсов предпочитает сохранять некоторую временную дистанцию и не быть нарочито современным.

Считая необходимым вызвать у читателя нужные лексические ассоциации с эпохой переводимого поэта, он

[1] Никольская Л. Стилистика оригинала и перевод: Дж.Г.Байрон в переводах В.Брюсова //Вопросы лингвостилистики романо-германских языков. Смоленск, 1971. С.21.
[2] Соколов Н. С. 378.
[3] Соколов Н. С. 375.

настаивает на историзме. Поразительное знание "предмета", эпохи позволяло ему и в "вольностях" оставаться историчным. Так, в первоначальной редакции "Оды" стих первой строфы был переведен, как "и брат царей и ужас их" /"And armed with King to strive"/. На замечания редактора Брюсов с достоинством аргументировал: "конечно, "брат" то, что Вы называете "отсебятиной", но у Байрона сказано все-таки "a King", а государи действительно в последние годи называли Наполеона "кузеном".

Русский поэт убежден, что "идеалом было бы переводить Байрона языком пушкинского времени". Не случайно, отстаивая в споре с Венгеровым свой образный вариант, Брюсов писал: "выражение "Маренго солнце ..." по образцу пушкинского "Померкни, солнце Аустерлица!"[1]

Будучи поклонником античности, знатоком европейской литературы, Брюсов и в оригинальном, и в переводческом творчестве большое внимание уделял эпиграфам. В письме к Венгерову он сообщает: "Я перевел, как Вы видите, также и эпиграфы" к "Оде". Роковая необратимость истории, похожесть крушения некогда "любимцев веков" Ганнибала и Непота — мрачная ирония по этому поводу Ювенала и Гиббона выражают также и отношение Байрона к своему современнику, являясь ядром, развиваемом в дальнейшем повествовании. Л.И.Никольская правильно отметила, что все это раскрывает "идею неизбежности гибели не только Наполеона, но и утверждает мысль об обреченности всей европейской политической реакции вообще".[2] Трагическая ирония Байрона нашла блестящее воплощение у Брюсова в II и XII строфах, ставших прямым отзвуком эпиграфов:

III Пал навсегда кумир умов.
Он был, как все земные боги:
Из бронзы лоб, из глины ноги.

XII На вес не то же ль: груда глины
Иль полководца бренный прах?
Нас смерть кончает в час кончины,

[1] Там же. С. 379.
[2] Никольская Л. С. 21

Всех, всех на праведных весах.

Исторические реминисценции Брюсова, как и у Байрона, разоблачают современную действительность. Антимонархический, свободолюбивый пафос оды созвучен настроениям передовой русской общественности в канун революции 1905 года:

Еще дороже нам свобода
С тех пор, как злейший враг народа
Себя всемирно заклеймил!

Сопоставление мрачной фигуры Наполеона с героическим Прометеем довершает духовную скудность и ничтожность помыслов раба славы:

XVI О, если б ты, как сын Япета,
Бесстрашно встретил вихри гроз,
С ним разделив на крае света
Знакомый коршуну утес!
А нынче над твоим позором
Хохочет тот с надменным взором,
Кто сам паденья ужас снес,
Остался в преисподней твердым,
И умер бы, — будь смертен, — гордым!

В понимании Байрона, наполеоновские блеск и слава мишура — по сравнению с личностью подлинного борца за народное счастье - Вашингтона. Конечно, нельзя утверждать, что великий республиканец был идеалом, общественным идеалом и для русского поэта, но Брюсов верен в своем переводе подлиннику и от имени Байрона заявляет;

XIX Позор для времени такого,
Что Вашингтона нет другого?

...И все-таки, вопреки всему, для английского и русского поэтов, Наполеон велик, ибо в нем "пылает пламя неземное":

IX Ты был над веком злобный гений,
Но зрелище твоих падений
Багрит лицо людей стыдом.

X Среди тиранов ты бесславен,
А кто из них с тобой был равен?

Л.И.Никольская справедливо отмечает влияние оды Байрона на оригинальное творчество Брюсова: "От "Оды к Наполеону" тянутся нити к антимонархическим и антивоен-

ным стихам В.Брюсова /"Тринадцатый месяц", "Орел двуглавый"/".[1]

Анализ "Оды к Наполеону" в связи с оригинальным творчеством Брюсова позволяет сделать некоторые выводы более общего порядка - об особенностях переводческой манеры русского поэта.

Наверное, успех брюсовских переводов из Байрона кроется, прежде всего, в том, что русский поэт нашел в Байроне конгениального ему автора. Это подтверждают многие черты двух во многом разных поэтов: лироэпическое начало; неустанный поиск "связи времен" - прошлое как выражение настоящего; создание героико-романтических образов; тяготение к истории и переосмысление ее фактов в связи с романтическим методом; сочетание ораторского пафоса с лиризмом, эмоциональности с известной рационалистичностью; призыв к борьбе и мужеству во имя утверждения революционных идей. Эти особенности были чрезвычайно близки и брюсовской поэтике.

На рубеже веков, в связи с венгеровским изданием Байрона, к поэзии выдающегося романтика обратились виднейшие поэты России. В своих переводах они воплотили разные стороны байроновского гения. А.Блок, И.Бунин выбирали стихотворения, в которых преобладает лирическое начало и наиболее ярко выражены черты романтизма. Музыкальная и образная стихия были главными для К.Бальмонта. Между тем известно, что на романтический стиль Байрона, мастера ясной и чеканной формы, немалое влияние оказал классицизм, именно такой Байрон, торжественный и патетический, кровно связанный с классицизмом, привлекал Брюсова.

Необходимо учитывать, что Брюсову приходилось творить в условиях "кризисного положения", в котором находился русский поэтический перевод, когда, по верному замечанию Ю.Д.Левина, "обесцвечивание языка и пренебрежение формой были настолько всеобщими, что к XX

[1] Никольская Л. С. 21

веку они уже стали прочной традицией".[1] Здесь особую ценность приобретают брюсовские воззрения на природу переводческого искусства, сформулированные им в переписке с Венгеровым, а также в статьях "Фиалки в тигеле", "Наука о стихе. Метрика и ритмика". Обращает на себя внимание отношение Брюсова к переводу как к серьезному делу" и неумолимая до суровости требовательность к себе. Поэт настаивал на историзме образов, считая необходимым вызвать у читателя лексические ассоциации с эпохой переводимого поэта, был убежден, что Байрона нужно переводить языком пушкинской эпохи. Наконец, задачу переводчика он видел в способности "творить в духе и стиле оригинала", воспроизведении формы и ритма стихотворения. Перевод должен и по-русски представлять самостоятельный интерес, иначе читателю будет непонятно: в чем же прелесть переводимого автора, относимого на родине к разряду великих.

Следуя этим творческим принципам, Брюсов становится прямым продолжателем классической школы русского стихотворного перевода. Чрезвычайное значение для поэта приобретает художественный опыт А.Пушкина, для которого, в свою очередь, были важны идейно-эстетические искания выдающегося современника - Байрона.

Именно поэтому брюсовские переводы из Байрона, выполненные почти восемь десятилетий назад, не утратили своей свежести и сегодня, по праву обрели статус классических, их продолжают включать в новые издания переводов английского поэта.

[1] Левин Ю. Об исторической эволюции принципов перевода. //Международные связи русской литературы. М.-Л. 1963. С.55.

И. К. Погосян

ЦИКЛ "КАМЫШОВЫЕ ПЕСНИ" Н. ЛЕНАУ В ПЕРЕВОДАХ В.Я. БРЮСОВА И К.Д. БАЛЬМОНТА.

Проблема художественного перевода представляет значительный научный интерес, как одна из сторон литературного процесса и, в частности, литературных связей. В истории русской школы поэтического перевода особое место занимают переводы, сделанные в первые два десятилетия XX века русскими поэтами-символистами. Так, в частности, большой интерес представляют переводы "Камышовых песен" ("Schilflieder") Николауса Ленау, сделанные В. Брюсовым и К. Бальмонтом.

Творчество австрийского поэта Николауса Ленау-одно из значительных явлений европейского романтизма 30-40-х гг. Цикл "Камышовые песни" ("Schilflieder") вошел в первый изданный сборник стихов Н. Ленау ("Gedichte"-"стихотворения")(1832).

Ленау (Николаус Франц Нимбш фон Штреленау) начал свой творческий путь в 1828г. с лирических стихов в традициях романтизма, а во второй половине 30-х годов перешел к созданию реалистических эпопей, завершением чего стала трагическая поэма "Альбигойцы" (1841). В его творчестве переплелись мотивы немецкой, венгерской и славянской народной поэзии. Ленау, уроженец и подданный Венгрии, вносит в австрийскую немецкоязычную поэию особые темы-связанные с пейзажем и людьми Венгрии. Ему удается печататься за пределами Австрии, у одного из самых солидных германских издателей — И.Ф.Котты в Штутгарте. Благодаря и этому обстоятельству произведения Ленау становятся быстро известны и часто переиздаются в Германии. В юности Н. Ленау был связан с кружком швабских поэтов - с Густавом Швабом, Людвигом Уландом, Карлом Майером, Юстинусом Кернером. Дружба со швабами, принявшими большое участие в его личной судьбе, объединит с ними Ленау до конца его жизни. Главой группы вюртембергских поэтов, известных под названием "швабской школы", был Людвиг Уланд. К этому названию они сами

относились скептически и видели в своем кружке не столько "школу", сколько содружество, объединенное общественными и культурными интересами Вюртемберга. Действительно, как отмечает Р. М. Самарин: "у поэтов швабского кружка не было единой эстетической платформы и этим - да и общим уровнем своего мастерства - они отличались от йенских и гейдельбергских романтиков."[1]

Близким другом Ленау был либеральный австрийский поэт А. Грюн, однако идейно Ленау был ближе к той линии европейского романтизма, которая связана с творчеством Дж. Г. Байрона и Г. Гейне. Недаром его соотечественники и современники (А. Грюн, М. Шлейфер), характеризируя Ленау как романтика, называли его "австрийским Байроном".

Каждое свое субъективное ощущение поэт переносит на явления природы, на пейзаж. Европейским романтикам в целом свойственно такое отношение к окружающему миру. К. Хорват отмечает: "Главное в романтическом воззрении на природу - ее "субъективизация", соответствующее соотнесение настроения поэта с миром природы".[2]

Обычно романтики, в том числе и Ленау, любили изображать резкие контрасты в природе, а буря же у них становилась символом великих страстей. Лирика Ленау наполнена горестными сетованиями на быстротечность жизни и любви, постоянную угрозу смерти для всего живого; в природе же Ленау отбирает устойчиво определенные моменты, свидетельствующие о наличии у него сугубо индивидуального угла зрения. Больше всего его привлекают перемены и переходы, как плавные, так и внезапные; смена времени суток, времен года; покоя и бури; расцвета и увядания, жизни и смерти. В своей лирике он наделяет характерными свойствами стихии - воды морей, лесные и горные потоки и водопады; воздух и ветер; огонь, а так же в его поэзии живут горы, леса, деревья, цветы и птицы.

Цикл Н. Ленау "Камышовые песни" ("Schilflieder") (1832), сложившийся под воздействием чувств, которые поэт испытывал к Лотте Гмелин, характерен, как пример по-

[1] Самарин Р. М. История немецкой литературы. В 5-ти т. Т. 3. (1790-1848). М. 1996. С. 254.

[2] Хорват К. Европейский романтизм. М. 1973. С. 212.

добного изображения природы. Ленау грустит, так как он вынужден отречься от любимой, заглушить в себе влечение к ней, любовь Лотты никогда не осветит улыбкой глубокую скорбь поэта: здесь прямое сопоставление пейзажа и душевного состояния героя. Подобно немецким романтикам, Ленау воспевает ночь-время грез и углубленного самосозерцания. Цикл "Камышовые песни" ("Schilflieder") содержит многие образы-типы, незначительно варьирующиеся затем в лирике Ленау. Дневной свет в поэзии Ленау всегда неверный, сумеречный, как у поэтов неоромантиков, охотно рисовавших смену дня и ночи с ее световыми эффектами. Картина тоски и уныния в природе, передающая всю меру отчаяния человека, показывается им с помощью очеловеченных образов: грустно шелестят ивы, засыпает усталый день, солнце прощается.

Русские поэты-переводчики не раз обращались к немецкой поэзии, хотя относились к ней без большого увлечения, но Брюсов и Бальмонт на протяжении всей творческой жизни интересовались немецкой культурой и литературой. Даже их немногие переводы высоко оценены Г. И. Ратгаузом: "...переводы Брюсова, Бальмонта-высокоодаренного истолкователя Ленау, -достойны пристального внимания."[1]

Н. Ленау, кроме Брюсова и Бальмонта, переводили такие поэты-переводчики, как В. Левик, О. Чюмина, Л. Дмитриевский, А. А. Апухтина.

Предметом нашего небольшого исследования является сравнительно-сопоставительный анализ переводов Брюсова и Бальмонта с целью определения их близости к оригиналу.

И Бальмонт и Брюсов проявили большой интерес к циклу "Камышовые песни" Ленау, а в переводах отразилось своеобразие их переводческого мастерства. Нами сделаны подстрочники с немецкого для сопоставления переводов этих поэтов.

Одно из характерных произведений Ленау "Sonnenuntergang" ("Солнечный закат") известен в переводах Брюсова, Бальмонта и Левика.

[1] Ратгауз Г. И. Золотое перо. М. 1974. С. 39-40.

1.
Sonnenutergang;
Schwarze Wolken ziehn,
O wie schwul und bang
Alle Winde fliehn!

2.
Durch den Himmel wild
Jagen Blitze, bleich;
Ihr verganglich Bild
Wandelt durch den Teich.

3.
Wie gewitterklar
Mein ich dich zu sehn
Und dein langes Haar
Frei im Sturme wehn!

Подстрочник

1.
Солнечный закат;
Тянутся черные облака,
О, как подавленно и пугливо
Все ветры убегают.

2.
Небо дико пронзают
Молнии ярко
Их ускользающий образ
Бродит (погружается)в пруд.

3.
Мнится, вижу я тебя
В ясности зарниц
Как твои длинные волосы
Свободно развеваются в буре!

У Брюсова	У Бальмонта
Солнечный закат; Душен и пуглив	Солнечный закат; Черны облака,

Ветерка порыв;	Ветры прочь летят,
Облака летят.	Душно, и тоска.
Молнии блеснут	Молний огневых
Сквозь разрывы туч;	Борозды бегут;
Тот мгновенный луч	Быстрый образ их
Отражает пруд.	Озаряет пруд.
В этот беглый миг	Мнится, ты со мной,
Мнится; в вихре гроз	В четкости зарниц,
Вижу прядь волос,	Волосы-волной,
Вижу милый лик.	Взоры-взмахи птиц.

В первом же четверостишии мы видим, что у Бальмонта перевод звучит эмоционально сильнее - у него "черны облака", "ветры прочь летят", т.е. это усиливает чувство, которое больше соответствует настроению немецкого поэта. Брюсов же использует стилистически более мягкие средства - у него "ветерка порыв", "облака летят", что не передает так сильно всю меру отчаяния человека и не свойственно романтикам.

Во втором четверостишии у Брюсова молния блестит, а ускользающий образ превращается в мгновенный луч, у Бальмонта же точнее: "быстрый образ"; если у Брюсова "молнии блеснут", то у Бальмонта "молний огневых", что более подчеркивает настроение поэта.

В третьем четверостишии у Брюсова образ проступающей сквозь "буревой" пейзаж героини дан неправомерно камерно и "умиротворенно". Бальмонт же более ярко передает ощущение поэта, сохраняя смысловое значение, и дает прекрасную метафору, сравнивая взгляд любимой со "взмахом птиц".

Рассмотрим стихотворение "Auf dem Teich, dem regungslosen" ("На пруду, где тишь немая..." в переводе К. Бальмонта и "В ясном небе без движенья..." в переводе В. Брюсова).

Auf dem Teich, dem regungslosen,
Weilt des Mondes holder Glanz,

Flechtend seine bleichen Rosen
In des Schilfes grunen Kranz.

Hirsche wandeln dort am Hugel,
Blicken in die Nacht empor;
Manchmal regt sich das Geflugel
Traumerisch im tiefen Rohr.

Weinend muβ mein Blick sich senken;
Durch die tiefste Seele geht
Mir ein suβen Deingedenken,
Wie ein stilles Nachtgebet!

Полстрочник

На пруду неподвижном,
Останавливается (находится) нежный блеск луны,
Вплетая свои бледные розы
В зеленый венец (зеленую крону) камышей.

Там на холме бродят лани (или олени),
Вглядываясь ввысь в ночь,
Иногда птица шевелится
Мечтательно в густых (глубоких) камышах.

Плача опускается мой взгляд:
Душевной глубиной проходит
Для меня сладкая мысль (воспоминание о тебе)
Как тихая молитва на ночь!

Перевод Брюсова	Перевод Бальмонта
В ясном небе без движенья	На пруду, где тишь немая,
Месяц бодрствует в тиши,	Медлит месяц, мглой лучей
И во влаге отраженье	Розы бледные вплетая
Обступили камыши	В зелень стройных камышей
По холмам бредут олени,	На холме блуждают лани,
Смотрят пристально во мрак,	В ночь глядит их чуткий взгляд,
Вызывая мир видений,	Крылья вдруг всплеснут в тумане,
Дико птицы прокричат.	Шевельнутся, замолчат.

Сердцу сладостно молчание,	Взор склонил я, в нем страданье,
И растут безмолвно в нем	Всей душевной глубиной
О тебе воспоминанья,	О тебе мое мечтанье,
Как молитва перед сном.	Как молитва в час ночной.

Сравнивая эти переводы с оригиналом, мы видим что у Брюсова выпал такой важный образ, как "роза", который занимает особое место в лирике романтиков. Этот образ вошел в романтическую поэзию двумя путями: из европейского, христианского средневековья через любовную лирику позднего Возрождения и Барокко и из восточной (арабской и персидской) поэзии как следствие ориентализма, свойственного поэтике романтизма(см.: Веселовский, Дмитриевский и др.). Роза-цветок в лирике Ленау имеет богатое и многообразное символическое значение. Роза - одно из самых прекрасных и совершенных созданий природы, но этот цветок вянет особенно быстро, как все прекрасное на земле, один из символов быстротекущей жизни, ибо ее цветение и увядание отмечают стадии человеческой жизни. Поэтому в поэзии Ленау так важен этот образ, который сохранен у Бальмонта-"розы бледные"-и еще раз подчеркивает безнадежное состояние автора, вспоминающего о своей уходящей любви.

Во втором четверостишии у Брюсова возникает отсутствующая в оригинале тональность тревожных предчувствий. За реальным предметным рядом природы выступает призрачный мир ("Вызывая мир видений / Дико птицы прокричат."). У Бальмонта же Природа в данном четверостишии целостна (в отличии от Брюсова), переводчик лишь усиливает мотивы "мечтательности", "загадочности", заданные оригиналом ("Крылья вдруг всплеснут в тумане / Шевельнутся, замолчат.").

В третьем четверостишии оба поэта почти адекватно передают особенности немецкого оригинала.

Предпринятый нами сравнительный анализ показал, что переводы Брюсова и Бальмонта как бы обращены к разным сторонам стихов Ленау. Если Брюсова интересует точная детализация конкретного пейзажа, то Бальмонт подчеркивает его эмоциональную окрашенность и при этом значительно сгущает краски и усиливает чувства. Это дает нам

право утверждать, что перевод Бальмонта более точен и что художественная система романтиков оказалась более доступна Бальмонту нежели Брюсову.

К.С.Сапаров

ФРАНЦУЗСКИЙ СИМВОЛИЗМ В СИСТЕМЕ ВЗГЛЯДОВ В.Я.БРЮСОВА В ДОЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРИОД

Долитературный период[1] творчества Брюсова охватывает продоложительное время, здесь же он рассматривается в границах осень 1892 - осень 1893 гг.: от знакомства Брюсова с французским символизмом до сдачи в цензуру первого выпуска "Русских символистов".

Начало знакомства с французским символизмом Брюсов относил к началу 90-х годов[2] или "около 1890-го года"[3]. Д.Е.Максимов полагает, что его следует отнести к более позднему времени[4]. В ноябре 1895 года, отвечая на вопрос корреспондента газеты "Новости" о том, как он пришел к символизму, Брюсов сказал: "<...> когда в газетах наших проскальзывали сведения о новом движении среди поэтов Франции, я с жадностью набрасывался на эти случайные заметки, и первым поэтом из числа символистов, с которым я познакомился, был Поль Верлэн. <...> Впоследствии появилась статья Венгеровой, из которой русское общество узнало более подробные сведения о французских декадентах..."[5]. В автобиографической повести Брюсов писал: "<...> в литературе пошел слух о французских символистах. Я читал о Верлэне у Мережковского же ("О причинах упадка"), потом еще в мелких статьях. Наконец, появилось

[1]Термин Д.Е.Максимова. См.: Д.Максимов. Брюсов. Поэзия и позиция. Л. 1969. С.19. В дальнейшем: Максимов 1969. См.также: Д.Максимов. Русские поэты начала века. Брюсов. Поэзия и позиция. Л. 1986. С.16. В дальнейшем: Максимов 1986.

[2]Гофман М. Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб. - М. 1909. С.63. Текст этой факсимильной автобиографической заметки Брюсова частично перепечатан в: I, 566.

[3]Брюсов В.Я. Автобиография// Русская литература XX в. 1900-1910. Т.I. М. 1914. С.107. В дальнейшем: Автобиография.

[4]Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л. 1940. С.36. В дальнейшем: Максимов 1940.

[5]Брюсов В. Дневники: 1891-1910. М. 1927. С.153. В дальнейшем в тексте указывается: Дневники и стр.

"Entartung" Нордау, а у нас статья З.Венгеровой в "Вестнике Европы". Я пошел в книжный магазин и купил себе Верлэна, Маллармэ, А.Римбо и несколько драм Метерлинка. То было целое откровение для меня"[1].

Книга Мережковского "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы" вышла в свет в начале 1893 года, судя по рецензии на нее Н.К.Михайловского во втором номере "Русского богатства" за тот же год. Почерпнуть из нее Брюсов мог немногое: недоброжелательный отзыв Золя о "так называемых символистах"; о Верлене только то, что это немолодой человек, "сильно помятый жизнью, с чувственным "лицом фавна"[2] и т.п. Очень популярная в России книга М.Нордау "Entartung" ("Вырождение") вышла на немецком языке в 1892 году, русский перевод - в 1893 в Киеве и Петербурге[3], Брюсов мог познакомиться с ней в лучшем случае в конце 1893 года. В девятом номере "Вестника Европы" за 1892 год публикуется статья З.Венгеровой "Поэты-символисты во Франции". Ее Брюсов знал уже в сентябре-ноябре 1892 года[4]. В том же списке из автобиографической повести упоминаются и какие-то "мелкие статьи".

В 1893 году Михайловский опубликовал три статьи о французском символизме и его "русском отражении". Первую - в январском номере "Русской мысли". Поводом для нее послужила упомянутая крайне тенденциозная книга

[1]Брюсов В. Из моей жизни. Моя юность. Памяти. М. 1927. С.76. В дальнейшем: Из моей жизни.

[2]См.: Мережковский Д. Полн. собр. соч. в 24 тт. М. 1914. Т.18. С. 213-214.

[3]См.: Из моей жизни. С.123. Брюсов знал киевское издание: Макс Нордау. Вырождение. Пер. с немецкого В.Генкина. Киев, 1893. Цензурное разрешение 2 ноября 1893г. Эта книга с пометками Брюсова сохранилась в его библиотеке. См.: Лит. наследство. Т.98, кн.1. С.689. прим.14. На нее же Брюсов ссылается в статье "Апология символизма". См.: Д.Е.Максимов "Апология символизма" Брюсова и его эстетические взгляды 90-х годов"// Уч. зап. Ленинградского пед. ин-та им. М.Покровского, 1940. Т.IV, вып. 2. С. 264. В дальнейшем: "Апология символизма" Брюсова.

[4]См. приписку Брюсова к его стихотворению "Из Римбо". // Лит. наследство. Т.27-28. С.486.

Нордау, в которой французский символизм изображался как явление эстетически несостоятельное, а французские символисты - нравственно и умственно неполноценными. Вторую - в февральском номере "Русского богатства" - "Русское отражение французского символизма". Третью - в апрельском номере "Русского богатства" (продолжение темы первой статьи). Каждая из них больше двадцати журнальных страниц. Осенью 1895 года Брюсов набросал письмо П.П.Перцову: "Когда два года назад я и мой друг А.Л.Миропольский выступали в первом выпуске "Русских символистов", мы стояли еще в пустоте". В зачеркнутом фрагменте того же письма говорилось: "В русской литературе о символизме еле-еле знали. Была напечатана дельная статья З.Венгеровой (составленная, видимо, главным образом, по Нордау) и несколько пустых заметок Михайловского"[1].Из текста письма очевидно, что речь идет о статьях Михайловского, появившихся в 1893 году. Брюсов называет их "пустые заметки": "пустые" - оценка содержания, "заметки" в этом контексте не определение жанра, а дополнительная уничижительная характеристика статей как незначительных, не стоящих внимания и т.п.. Зная неприязненное отношение Брюсова к Михайловскому, сложившееся к осени 1895 года[2], можно предположить, что, говоря о

[1]Лит.наследство. Т.98. кн.1. С.685.

[2]См., например, оценку Михайловского в наброске статьи "Символизм": это человек, "безнадежно погрязший в старом", его "писания" недостаточно влиятельны, его "сетования о западных символистах глупы" и т.д. См.: Максимов, 1940. С.16. Еще резче отзыв о Михайловском в том же черновике письма П.П.Перцову: "Писания Михайловского за последнее время недостойны внимания <?> - его статьи о западн<ых> симв<олистах> - глупы, о Ницше жалки, о "Молодой поэзии" смешны. <...> Каковы бы ни были его заслуги в прошлом, но раз теперь он ничтожен, раз он не хочет идти вперед [а упорно отстаивает ре<акционное?>], раз его идеалы не в будущем, а в прошлом - он достоин одного — презрения. [Михайловский, может быть, был очень почтенным писателем, но теперь он ничтожество и при том"// Лит. наследство. Т.98, кн.1. С.686, прим.7. Позже отношение к Михайловскому не изменилось, но стало менее эмоциональным и более ироничным. Ср. едкое замечание о "хронических юбилеях Михайловского" в письме к П.П.Перцову 1902 года. // Лит.наследство. Т.27-28. С.285.

"мелких статьях", он имел в виду не объем, а содержание, т.е. загадочные "мелкие статьи" — то же, что и "пустые заметки".

С января 1893 года и до конца жизни одной из главных задач Михайловского-критика станет компрометация французского, а затем русского символизма. Вслед за Нордау Михайловский выставлял символизм явлением психопатологическим и шарлатанским.: "Символизм слагается из умственной и нравственной дряхлости, доходящей, по мнению некоторых, до психического расстройства, затем и шарлатанства, непомерных претензий и того, что французы называют блягой".[1] Вопреки Нордау, Михайловский полагал, что не все символисты или декаденты[2] были существами болезненными, умственно и физически расслабленными, а сочинения символистов — излияниями душевнобольных. Можно ли считать, писал он, "продуктом вырождения" Метерлинка — "здоровенного фламандца с широкими плечами, румяными щеками, хорошим аппетитом, любящего физические упражнения, <...> логически мыслящего и надлежащие слова в надлежащем случае употребляющего?"[3] Нордау напрасно зачисляет Метерлинка в "истерики" и "идиоты"[4].

В сознании современников под влиянием Михайловского складывался типаж символиста. В упомянутой выше газете "Новости" находим такое описание: "Я видел живых символистов... Ничего — люди, как люди. Я почему-то ожидал увидеть "эфиопов, видом черных и как уголья глаза" — ничуть не бывало. Молодые люди, здоровые, сильные, бодрые, веселые. Глаза так и блестят энергией..."[5] Описывая Брюсова, корреспондент сообщает: "По сложе-

[1] Русское богатство. 1893, No 2. С. 57. "Бляга" от фр. "blaguer" — хвастать, бахвалиться.

[2] Михайловский и современная ему критика использовали понятия "символист" и "декадент" как лексические эквиваленты.

[3] Русская мысль. 1893. No 1. С.168.

[4] Русская мысль. 1893. No 4. С.185.

[5] Ашукин Н. Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников. М. 1929. С.84.

нию крепыш. Здоровый цвет лица <...> разговаривает на языке общепринятом <...>"[1] Отзвуки созданного Михайловским образа декадента слышатся и в характеристике Чехова в передаче Бунина: "Про московских "декадентов", как тогда называли их, он однажды сказал: "Какие они декаденты, они здоровеннейшие мужики! Их бы в арестантские роты отдать..."[2] Брюсов, зная отношение общества к символистам, сознательно эпатировал знакомых: "Показывали меня, как редкостного зверя, домашним Иванова. Я выделывал все шутки ученого зверя — говорил о символизме, декламировал, махал руками (признак оригинальности)..." (Дневники. С.19).

В архиве Михайловского сохранились адресованные ему письма молодых современников. Один из них писал, что сочинения критика для него, как и для огромного большинства людей его возраста, были энциклопедией общественных наук, что они на них воспитывались и что своими убеждениями они обязаны Михайловскому. Другой молодой человек говорил о моментах "просветления, какие я и мои товарищи студенты <...> переживали, зачитываясь Вашими сочинениями". И продолжает: "И этими светлыми минутами я, как и вся молодежь того времени, обязана Вам, дорогой учитель!"[3] Д.Е.Максимов рассказывает, что, когда в 19-м или 20-м году, то есть спустя 15-16 лет (!) после смерти критика, он прочитал "Котика Летаева" Андрея Белого и написал для себя разбор романа, то в нем "сохранилось немало от прежних предубеждений, восходящих в конеч-

[1] Там же.

[2] Бунин И.А. Собр.соч. в 9 тт. Т.9. М. 1967. С.221. Любопытно, что в дореволюционном собрании сочинений Бунина вместо "московских "декадентов" было: "тогдашних модернистов, "декадентов". // Бунин И.А. Полн. Собр .соч. в 6 тт. Т.6. Петроград. 1915. С.307. При переиздании воспоминаний о Чехове Бунин, сделав эту замену, прозрачно намекнул на самого известного "московского декадента" — Брюсова.

[3] Виленкина Э.С. Н.К.Михайловский и его идейная роль в народническом движении 70-х-начала 80-х годов XIX века. М. 1979. С.159-160.

ном счете к статьям о декадентах Н.К.Михайловского и его единомышленников"[1].

В период знакомства с французским символизмом не избежал влияния Михайловского и Брюсов. В статье "Поль Верлен и его поэзия" Брюсов, мотивируя свое обращение к творчеству французского символиста, писал, что Верлен "обладает действительно значительным дарованием", чего не отрицает "никто из критиков", даже такой "убежденный враг символизма, как Макс Нордау". Верлен "составляет одно из отрадных исключений среди символистов, мистиков, инструменталистов и последователей других подобных школ. Известность всех этих Маллармэ, Гилей, Пеладанов основана на простом любопытстве, которое возбуждают их странные творения; - Верлена же уважают за его талант <...>"[2] Из критиков ко времени, когда Брюсов завершил статью, о Верлене писали З.Венгерова[3] и не менее, чем Нордау, убежденный враг символизма Михайловский, который назвал поэта самым талантливым из писателей, причисляемых к символизму, и не только самым талантливым из них, а и действительно талантливым[4]. Все остальные символисты, в том числе Малларме, Пеладан, Гиль, были объектом глумливой критики Михайловского на страницах двух номеров "Русской мысли" за 1893 год. Сделав исключение для Верлена, Брюсов позволяет себе пренебрежительное "всех этих" по отношению к другим символистам, явно подстраиваясь под тон, заданный Михайловским. Однако не только желание увидеть свою статью опубликованной заставило Брюсова взять такой тон[5]: с детства

[1] Максимов 1986. С.352.

[2] De visu, 1993, No 8 (9). С.34. В дальнейшем: Брюсов В.Я. Поль Верлен и его поэзия. Брюсов работал над статьей летом 93-го года и в начале февраля 94-го сдал ее в журнал "Русское обозрение". См.: Гиндин С.И. Перевод и критика — в портрете Верлена и после // De visu. 1993, No 8 (9). С.24. В дальнейшем: Гиндин С.И. Перевод и критика...

[3] См.: Вестник Европы. 1892. No 9. С.120-128.

[4] См.: Русская мысль. 1893. No 1. С.150.

[5] См. позднейшую приписку Брюсова к варианту беловой редакции: "Писано с надеждой напечатать в одном из журналов. Отсюда и тон."// Гиндин С.И. Перевод и критика... С. 25.

воспитанный в "духе позитивизма"[1], он мог еще и в начале 94-го года считать "творения" многих символистов "странными" и искренне разделять точку зрения Михайловского. Стена, воздвигнутая критиком между читателями и символистами, разрушалась в сознании Брюсова по мере формирования его собственной концепции символизма и окончательно рухнула осенью 95-го года, доказательством чему служит его инвектива в адрес Михайловского, приведенная ранее, и мимоходом брошенная фраза об идиотах, пишущих рецензии в "Русском богатстве"[2]. Заметим, что все резко отрицательные оценки критика оставались в бумагах Брюсова, но близкому окружению они были известны: "Он идиот!"[3] Однако в 93-м году Михайловский "ничтожеством" и "идиотом" не был. Более того, его статьи стали для Брюсова не только важным источником по французскому символизму, но во многом определили его отношение к "новой поэзии". Как иначе объяснить слова Брюсова о Михайловском, почтенном писателе, и о его заслугах в прошлом.

16-го декабря 1892 года Брюсов записал: "В гимназию не пошел, а все утро переводил из Верлэна (поэта-символиста)" (Дневники. С.10)[4]. С 14-го декабря 1892 года по 1-е января 1893 Брюсов перевел сразу 12 стихотворений Верлена[5]. По-видимому, один из этих переводов Брюсов показал преподавателю французского языка, назвав его,

---

[1] См.в этой связи: Сапаров К.С. Идеи Писарева в системе воззрений Брюсова в 80-е годы // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван. 1985.

[2] См.: Лит.наследство. Т.98, кн.1. С.690, прим.30.

[3] Андрей Белый. Начало века. М. 1990. С.162. В дальнейшем: Андрей Белый. Начало века. Гораздо сдержаннее (осторожнее?) оценка Михайловского в отправленном письме П.П.Перцову от 13 октября 95-го года: "Не высокого мнения был я о г.Михайловском, но такого полного непонимания слов, которое он выказал в разборе Ваших "Писем", я и от него не ожидал". // Письма В.Я.Брюсова к П.П.Перцову: 1894-1896 гг. К истории раннего символизма. М. 1927. С.44. В дальнейшем: Письма к Перцову.

[4] Обратим внимание на уточнение в скобках: в декабре 1892 года имя Верлена еще нуждалось в пояснении для себя.

[5] Лит. наследство. Т.98, кн.1. С.641, прим.1.

правда, "своим стихотворением", тот - директору гимназии Л.И.Поливанову. 30-го января 1893 года Брюсов записывает: "... Событие в гимназии. <...> Конец классов. <...> Входит хладно Лев и подает записку. Читаю: пародия на мое стихотворение" (Дневники. С.11). "Событие" настолько запало в память, что спустя почти десять лет Брюсов вспомнил о нем еще раз: "[Однажды] когда мы все толпились после урока, неожиданно входит Л.И.Поливанов, ищет меня глазами, находит и подает мне бумагу. <...> И исчезает. Я развертываю. Это был стихотворный же ответ мне: "Покаянье лжепоэта-француза"[1]. И еще через десять лет Брюсов упоминает о пародии в Автобиографии, но здесь он называет ее "шутливым" посланием в стихах"[2]. Действия Л.И.Поливанова, как можно заметить по этим записям Брюсова, были рассчитаны (очевидно, в педагогических целях) на то, чтобы пародию прочли и одноклассники Брюсова. Вне зависимости от степени остроумия пародия должна была вызвать у них злорадное веселье.

С точки зрения Поливанова, державшегося традиционных взглядов на поэзию, Брюсов - "лжепоэт", но почему он еще и "француз"? В контексте заглавия и жанра "француз" окрашено иронически. Стихотворение Брюсова вроде бы не давало к этому оснований:

Образы тени немой,
Ночи конца привиденья!
Брезжит для вас в отдаленьи
Истина только зарей.

Призраки видишь в могиле.
Мнишь: это тени луны,
Ужасом тьмы рождены,
Трепетом веток ожили.

Может быть, сны темноты
Вдруг бытием облекутся,
С хором творенья сольются -
Неба, земли и мечты.

Людям о Боге вещая,
Сладок он будет для них,
С миром небес голубых
Чистые гимны сливая.[3]

---

[1] Из моей жизни. С.70. Пародию Поливанова Брюсов приводит в Дневниках за 30-е января 1893 года; с незначительными разночтениями в заглавии она опубликована в примечаниях к Из моей жизни. С.120-121. О пародии Поливанова см.: С.Тяпков. Брюсов в пародиях современников// Творчество писателя и литературный процесс. Иваново. 1986. С.83-84.

[2] Автобиография. С.106.

[3] Из моей жизни. С.120.

Переводчик Расина и Мольера[1], Л.И.Поливанов мог окрестить Брюсова "французом" в том случае, если он знал об увлечении своего ученика символистами[2] и если к концу января уже прочел статью Михайловского в первом номере "Русской мысли" и был с ним солидарен в оценке новой французской поэзии. Того же 30-го января Брюсов пишет, что на другой день он принес учителю французского "подлинник" и "защищался" (Дневники. С.12). Обратим внимание: после того, как "Образы тени немой..."стали темой пародии, Брюсов отрекается от авторства и решает доказать, что он не сочинитель, а только переводчик. Предъявленный подлинник - это стихотворение *Prologue* из сборника *Jadis et Naguère* ("Давно и недавно"), что установить было бы практически невозможно, если бы сам Брюсов не указал на него: "Не помню уже, каким путем попало к Л.И.Поливанову мое подражание стихотворению Верлэна: Ce sont des choses crépusculaire... Это видение ночи... etc..."[3]. Темное по смыслу, мистическое произведение Брюсова на самом деле не перевод и даже не подражание Верлену. Стихотворение Верлена простое и ясное: в нем говорится о преображении, которое совершилось в душе лирического героя: "Это явление сумеречное - призраки конца ночи. О, Истина, ты их освещаешь только сиянием рассвета - их, таких бесцветных в омерзительном мраке, что сомнение еще живет в нас: не луна ли рождает этот ужас, который чудится под колыхающимися ветками; вот-вот эти мрачные фантомы обретут плоть и растворятся в окружающем мире, в чудной гармонии солнца и природы; и этот сладостный для человека хор, провозглашающий Бога,

[1] См.там же. С.117.

[2]"Когда я начал увлекаться новейшими французскими поэтами, я стал распространять их в гимназии. Мой томик Верлэна брал у меня тот же учитель французского языка, читал и, кажется, кое-чем остался доволен. Маллармэ привел его в отчаяние". // Из моей жизни. С.70.

[3]Из моей жизни. С.120. Цитируя по памяти, Брюсов не совсем точно приводит первый стих Верлена: "Ce sont choses crépusculaires..." Кроме того, "crépusculaire" означает "сумеречное".

вознесет в экстазе чистые гимны к нежному голубому небу"[1].

В тот же день 30-го января Брюсов записал: "Только что сейчас набросал я ответ-эпиграмму. В понедельник распространю ее" (Дневники. С.12). Однако распространять благоразумно остерегся: "Я написал ответную эпиграмму, но показать ее не решился"[2]. Эпиграмма Брюсова: "В моих стихах смысл не осмыслив, // Меня ты мышью обозвал, // И, измышляя образ мысли, // Стихи без смысла написал"[3]. Справедливости ради скажем, что не Л.И.Поливанов измыслил образ мысли Брюсова, а он "осмыслил" Верлена до такой степени, что узнать его можно с большим трудом. М.Л.Гаспаров заметил, что "ранний Брюсов переводит не поэзию, а поэтику. Ему нужно создать на русском языке стиль непонятной словесной вязи, на что-то смутно намекающий; он перенимает этот прием у Маллармэ, а образы, на которых он демонстрирует этот прием, ему безразличны, и он с легкостью заменяет их своими <...>"[4].

4-го марта 1893 года Брюсов делает знаменитую запись, характеризующую 19-летнего поэта как человека честолюбивого, волевого и целеустремленного: "... Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное... Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!" (Дневники. С.12).

Если абстрагироваться от конкретного времени и обстоятельств, то нужно признать, что Брюсов действительно предугадал и ближайшее будущее русской поэзии, и свое место в ней. При частом цитировании этой записи осталось как-то не замеченным, что она очень эмоцио-

[1]Здесь и далее прозаические переводы стихотворений Верлена наши.

[2]Из моей жизни. С.70.

[3]Там же.

[4]Гаспаров М.Л. Брюсов и подстрочник // Брюсовские чтения 1980года // Ереван. 1983. С.179.

нальна и в ней чувствуется сильная полемическая нота. Как, например, понять слово "честно"? К кому обращены слова: "что ни говорить (о декадентстве), ложно ли оно, смешно ли" и т.д.?

18-го февраля 1893 г. Брюсов записал: "В гимназии не был. Готовился к реферату по символизму...". 20-го февраля: "Реферат о символизме не состоялся, отложен" (Дневники. С.12)[1]. В литературе об этой работе Брюсова ничего не известно, но ее цель угадывается: защитить символизм и вместе с тем восстановить свою репутацию в глазах товарищей. Предположим, что отложенный реферат был все же прочитан до или, скорее всего, 4-го марта (этот день попадает на субботу — удобный день для внеурочных занятий). Как приняли бы такой реферат одноклассники Брюсова, априори подготовленные к негативному восприятию символизма? Путь в поэзию через декаденство молодые ригористы вполне могли посчитать нечестным, а само декадентство - смешным и ложным. Наперекор этому Брюсов в запальчивости записывает: "честный" путь в поэзию его не устраивает; как ни относиться к декадентству, но за ним будущее, и вместе с ним и вопреки всему он добьется успеха.

22-го марта 93-го года Брюсов приходит к мысли, которая определила все последующее развитие его как символиста: ресурсы старого поэтического языка исчерпаны[2]; для отражения современности необходимы новые изобразительные средства, и найти их можно в символизме. "Что, если бы я вздумал на гомеровском языке писать трактат по спектральному анализу? У меня не хватило бы слов и выражений. То же, если я вздумаю на языке Пушкина выразить ощущение *Fin de siècle*! Нет, нужен символизм!" (Дневники. С.13). Примечательно, что в тот же день

[1] В гимназии Поливанова чтение учениками рефератов было принятой практикой. См.: Из моей жизни. С. 121.

[2] Подробнее о взглядах Брюсова на пробему поэтического языка см.: Гиндин С.И. Программа поэтики нового века. (О теоретических поисках В.Я.Брюсова в 1890-е годы) // Серебряный век в России. М. 1993. С.87-116.

Брюсов делает большую выписку из статьи З.Венгеровой[1]. 26-го марта еще одна запись: "Купил *Poètes maudits*" (Дневники. С.13). Для Брюсова, знавшего о символизме из вторых рук, эссе Верлена о французских поэтах стали откровением. В *Les Poètes maudits* ("Проклятые поэты") входили этюды о Корбьере, Рембо, Малларме, Мерселине Деборд-Вальмор, де Лиль-Адане и "Бедном Лелиане", как Верлен называет себя здесь[2]. В.К.Станюкович, часто общавшийся в эти годы с Брюсовым, вспоминал, что эта книга не сходила с его бюро[3]. Верлен ввел в европейскую культуру понятие "maudit" - "проклятые, отверженные" - поэты (впоследствии вообще люди искусства), отмеченные печатью гениальности, как Рембо или Малларме, но не признанные критиками, отвергаемые и гонимые обществом. Брюсов ощущал это состояние "maudit": "Символизм. Страшное слово. Оно одно приводит наших quasi-критиков в состояние какого-то дикого транса, в котором они окончательно теряют соображение и начинают "выкликать" бессвязные [ругательства] проклятия"[4].

1-го марта 93-го года Брюсов записал: "Перевожу Маллармэ и собираюсь снести перевод в редакцию..." 10-го

[1] См.: Лит.наследство. Т.98, кн.1. С.646, прим.3.

[2] Брюсов, скорее всего, пользовался изданием 1888 года, в которое, в отличие от раритетного издания 1884 года, вышедшего тиражом в 253 экземпляра (см.: Verlaine. Oeuvres en prose complètes. Ed. Gallimard, 1972. P.1503), входили и литературные портреты Деборд-Вальмор, де Лиль-Адана и "Бедного Лелиана".

[3] Лит.наследство. Т.85. С.729.

[4] Лит.наследство. Т.98, кн.1. С.685. В зачеркнутом фрагменте этого же письма читаем: "Были дни, когда они (критики — К.С.) очень серьезно всех символистов считали мошенниками и мистификаторами". Там же, прим.3. См. также запись, сделанную летом 1896 года: "враги, оказ<авшие> мне внимание присылкою озлобленных анонимных писем". Там же. С.683, прим.1. См.также запись от 11-го сентября 1895 года: "... Сегодня в университете, когда я вызвался читать Аристофана, везде раздавался шопот, шипение: "декадент, декадент" (Дневники. С.22). См.также: письмо к В.К.Станюковичу от 28-го июня 1896 года: "<...> почувствовал я себя в самом деле отверженным (maudit) <...>"// Лит.наследство. Т.85. С.742. Андрей Белый писал: "Он был всеми травим". // Андрей Белый. Начало века. С.172.

марта: "<...> лично отнес в редакцию "Русского Обозрения" свои переводы из Малларме." 26-го марта: "В редакции все хорошо. Соглашаются (на словах) принять, если напишу вступительную статью" (Дневники. С.12-13). .

В архиве Брюсова (ф.386, карт.40, ед.хр.22) сохранился рукописный сборник, предшествовавший, пишет С.И.Гиндин, первому выпуску "Русских символистов", составленный еще целиком из произведений Брюсова и озаглавленный "Символизм: Подражания и переводы"[1]. Д.Е.Максимов, ссылаясь на тот же архивный индекс, сообщает, что в этой единице хранения имеется проект предисловия под названием "Символизм (подражания и переводы)", но Брюсов, добавляет он, не печатает этого вполне законченного предисловия[2].

"Русское обозрение", с которым начал сотрудничать Брюсов, было издание охранительное, журналу протежировал обер-прокурор синода Победоносцев, сам печатавшийся на его страницах, финансовую поддержку журналу оказывали Александр III и Николай II[3]. После статей Михайловского журнал, нужно думать, был заинтересован в материале на тему, получившую большой общественный резонанс. Этим обстоятельством, по-видимомому, можно объяснить отношение редакции к молодому человеку, "по собственной инициативе,- как пишет С.И.Гиндин, - и без всякой протекции"[4] представившему свои переводы из Малларме. По предложению редакции Брюсов должен был написать вступительную статью. Это требование Брюсов выполнил, был обнадежен и ждал появления журнала: "Русское Обозрение" вышло,- записывает он 22-го июня,- а моих произведений там нет - завтра думаю ехать, чтобы объясниться с ними" (Дневники. С.14). Законченное предисловие, о котором пишет Д.Е.Максимов, и есть, вероятно, вступительная статья, заказанная редакцией. В опубликованном Д.Е.Максимовым фрагменте предисловия Брюсов утверждает: символизм - "живая струя", "возвращение к Божеству души, уставшей от всеобщего отрицания и атеизма"[1]. Д.Е.Максимов приводит еще один фрагмент из того же предисловия: задача символизма состоит в том, писал Брюсов, чтобы "приблизить поэзию к современности", т.е. "рисовать мир таким, как он отражается в душе современного человека"[2]. Если первый тезис был совершенно очевидно приспособлен к охранительному направлению "Русского обозрения", то последний плохо вязался с профилем журнала. 24-го июня Брюсов записал: "Вчера был в редакции "Русского Обозрения" и пришел к убеждению, что вряд ли что там выйдет. Да и сам я много виноват, открывши кто я" (Дневники. С.14). "Вряд ли" означает, что слабая надежда на публикацию оставалась; "кто я" следует понимать - поклонник символизма, что не могло не насторожить редакцию: адепты "нового искусства" в направление журнала не вписывались. Брюсов написал явно не то, чего от него ждали, но редакция не хотела терять автора, пишущего на "животрепещущую" тему.

На основе приведенных дневниковых записей Брюсова можно установить время написания рукописного сборника "Символизм: Подражания и переводы" и предисловия "Символизм (подражания и переводы)": март-апрель 93-го года. Заглавия позволяют думать, что Брюсов сдал в редакцию переводы не одного Малларме, но и других французских символистов, и не только переводы, но и подражания.

Летом 93-го года[3] Брюсов совместно с А.Лангом приступает к составлению нового сборника стихов. Из многочисленных переводов Верлена, которые Брюсов сде-

[1] Лит.наследство. Т.98, кн.1. С.669, прим.13.

[2] Максимов 1940. С.19. В двух других изданиях монографии о Брюсове Д.Е.Максимов, не мотивируя, относит эту рукопись к середине 90-х годов. См.: Максимов 1969. С.20, прим.2; см. также: Максимов 1986. С.17, прим.2.

[3] См.: Тарасова А.А. Реакционно-охранительная публицистика// Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890-1904. М. 1982. С.240-241.

[4] См.: Лит.наследство. Т.98, кн.1. С. 631, прим.2.

[1] Максимов 1940. С.19.

[2] Максимов 1969. С.20, прим.2; а также: Масимов 1986. С.17, прим.2.

[3] В "Русских символистах". вып.1 цикл "Новые грезы" датировался: "Лето-осень 93 года".

лал с декабря 92-го и до осени 1893-го[1], он включил в "Русских символистов" только три. Первый — "Из Верлена". Это стихотворение *Il pleure dans mon coeur* из сборника *Romances sans paroles* ("Романсы без слов"). Брюсов перевел его 13-го декабря 92-го года, прокомментировав в позднейшей приписке: "В те времена у меня еще не было сил перевести этого перла поэзии Верлена"[2]. Затем — 12-14-го июня 93-го года[3]:

Небо над городом плачет,
Плачет и сердце мое;
Что оно, что оно значит
Это унынье мое?

Плачет невнятно ненастье;
Сердца печаль без причин;
Да, ни измены, ни счастья -
Плачет оно без причин.

И по земле и по крыше
Шум неумолчный дождя;
Сердцу печальному слышен
Шум неумолчный дождя.

Как-то особенно больно
Так горевать ни о чем;
Плачу, но плачу невольно
Плачу, не зная о чем.

Прозаический перевод: "Плачет мое сердце, как дождь над городом; что это за истома, что проникает в мое сердце? Мягкий шум дождя по земле и по крышам! О, какая на сердце тоска от этой песни дождя! Плачет беспричинно сердце, потому что все опостылело. Почему? Разве кто-нибудь изменил мне? Это печаль без причины, самое худшее наказание не знать почему, не любя, не ненавидя, в моем сердце такая боль".

При сопоставлении стихотворного перевода с прозаическим видно, что Брюсов переводил Верлена, и удачно: "настроение" оригинала передано вполне адекватно.

Второй перевод, также озаглавленный "Из Верлена" - это стихотворение *Cythère* из сборника *Fêtes Galantes* ("Галантные празднества"), который, как писал Брюсов, "полон

[1]См.: De visu. 1993, № 8 (9). С.45-47. См.также переводы из Верлена в тексте статьи "Поль Верлен и его поэзия".
[2]См.: Гиндин С.И. Примечания [К статье "Поль Верлен и его поэзия"]. С.48, прим.13. В дальнейшем: Гиндин С.И. Примечания.
[3] См.: Гиндин С.И. Перевод и критика... С.27.

чувств<енных> стих<отворений> (напр., "Здесь, в укромной беседке")"[1].

Здесь в укромной беседке
Нас подслушают ветки,
И цветы подглядят.

Тайных взоров возврат
Под стыливой окраской
Будет жечь первой лаской,

И сольется согласно
Запах розы бесстрастной
И волос аромат.

А со льдом лимонад
И тартинки варенья
Подождут пресыщенья.

Прозаический перевод: "Ажурная беседка, обдуваемая ветерком, струящимся через кусты роз, едва укрывает наши забавы; легкий летний ветерок доносит запах роз, смешанный с благоуханием, исходящим от нее; ее глаза выдают страстное желание и губы уже передают сладострастную дрожь; и Любовь заполняет все, кроме голода, но шербет и варенье позволят нам сохранить силы".

Исключив заглавие стихотворения, смягчив его откровенную чувственность, возможно, с оглядкой на цензуру, Брюсов и в этом случае переводит, правда, не всегда точно. Например, стих: *Un pavillon à claires-voies* переведен как "укромная беседка", между тем *claire-voie* означает "забор с просветами" и из текста понятно, что беседка вовсе не "укромная"; никаких "веток" в оригинале нет, "цветы" (розы) не "подглядывают", а благоухают и т.д.

Третий - "Сонет из Верлена". Это - стихотворение *Voeu* ("Желание") из сборника *Poèmes Saturniens* ("Сатурнические поэмы"). Перевод сделан 12-14-го июня 93-го года[2].

Подруги юности и молодых желаний;
Лазурь лучистых глаз и золото волос;
Объятий аромат, благоуханье кос,
И дерзость робкая пылающих лобзаний.

[1] Там же. С.28.
[2] См.: Гиндин С.И. Перевод и критика... С.27.

Но где же эти дни счастливых упований?
Дни искренней любви? - Увы, осенних гроз
Она не вынесла, и царствует мороз
Расплатой горестной и мстительных страданий.

И вот я одинок, теперь и я угрюм,
Угрюм и одинок во власти мрачных дум,
Как бедный сирота, покинутый сестрою.

Ты все, о женщина, поклонница и друг,
Покорно-страстная, бесстыдная - и вдруг
С улыбкой матери и ласкою святою[1].

Прозаический перевод: "Ах, ваш нежный лепет, первые возлюбленные! Золото ваших волос, лазурь глаз, ваша расцветающая плоть и благоухание ваших юных и милых тел и естественнность робких ласк! Но уже далеки те восторги и та чистота! Увы! Все это прошло, и весна сменилась черными змеями моей скуки, моих отвращений и моего отчаяния! И вот я сейчас один, угрюмый и одинокий, угрюмый и отчаявшийся, холоднее моих покойных предков, бедный сирота, оставшийся без старшей сестры. О, женщина, нежная и горячая в любви, желанная, смуглая и задумчивая, никогда не удивляющаяся, та, кто иногда целует в лоб, как ребенок".

У Верлена женщина не покорно-страстная, а задумчивая, не бесстыдная, а смуглая и т.д. Неудачна рифма "волос-кос": "благоуханье кос" можно принять за "благоуханье коз". Тем не менее Верлена, как можно видеть, Брюсов переводил, другие же символисты представлены в жанре, условно говоря, "подражаний".

Первый выпуск "Русских символистов" открывается стихотворением "Гаснут розовые краски..." (под заглавием "Осеннее чувство", см.: I, 33). В основе его лежит сонет III

[1] С некоторыми орфографическими расхождениями Брюсов привел это стихотворение в статье "Поль Верлен и его поэзия". С.36.

Une dentelle s'abolit// Dans le doute du Jeu suprême...[1] так называемого "Триптиха сонетов" Малларме. Н.К.Гудзий, приведя перевод , а затем оригинал, пишет: "Не трудно видеть, что он (сонет Брюсова - К.С.) представляет собою подражание следующему сонету Малларме"[2]. На самом деле установить это было бы крайне трудно, если бы не наводящий эпиграф из этих двух стихов Малларме, поставленный Брюсовым к циклу "Пролог"[3]. Завершается брюсовская часть сборника знаменитым стихотворением "Золотистые феи в атласном саду!" (под заглавием "Самоуверенность", см. I, 34). Д.Е.Максимов полагает, что оно написано по методу, близкому Малларме[4]. В литературе до сих пор не установлено, какое именно стихотворение Малларме переработал Брюсов.

В "Апологии символизма" Брюсов приводит стих Малларме *Surgi de la croupe...*[5] Это неполный первый стих первого катрена сонета II Малларме из того же "Триптиха сонетов". На примере стихотворения Верлена *Prologue* можно было видеть, как вольно Брюсов обращался с оригиналом. Есть основания утверждать, что такой же обработке подвергся и сонет II, превратившийся в "Золотистых фей". Ни фей, ни влюбленных наяд у Малларме нет. У него темная комната, на холодном потолке которой нари-

[1] Брюсов перевел первый стих: "Кружево уничтожается..." (I, 567); Вл.Соловьев перевел оба стиха: "Кружево упраздняется в сомнении высочайшей игры..." //Вестник Европы. 1894. No 8. С.890.

[2] Гудзий Н.К. Из истории раннего русского символизма: Московские сборники "Русские символисты"// Искусство, 1927. Т.3, кн.4. С.202. В дальнейшем: Гудзий 1927.

[3] Цитируя два вышеприведенных стиха Малларме в качестве эпиграфа, Брюсов допустил просмотр: у Малларме "Jeu" ("Игра") с заглавной буквы, т.е. в значении "Божественная игра".

[4] См.: Максимов 1940. С.39.

[5] См.: "Апология символизма" Брюсова. С.262. В переводе Д.Е.Максимова: "Возникающий их-за гребня..." — там же, с.269, прим.12. Полный стих с восхищением цитирует герой ранней прозы Брюсова. См.: Наше наследие. 1997. No 43-44. С.127. М.Талов переводит этот стих так: "Встав из-за крупа и прыжком..."// Стефан Малларме. Собрание стихотворений. Переложил Марк Талов. М. 1990. С.80. Возможен и такой вариант: "Внезапно появившись из-за гребня и прыжком..." — перевод здесь и далее наш.

сован сильф: ... *sylphe de ce froid plafond*. Возможно, имела место следующая трансформация образа: дух воздуха сильф превращается в сильфиду, затем преобразуется в фею — существо тоже воздушное. Появление "влюбленных наяд", среда обитания которых воды, уже абсоютно не мотивировано, но у Брюсова это образы одного семантического ряда. Трудно поддающийся объяснению первый стих третьей строфы сонета *Le pur vase d'aucun breuvage*...- "Пустая ваза без всякой влаги" (ср. у Талова: "Сосуд чистейший вне печали...") простодушно преобразовался у Брюсова (также в первом стихе третьей строфы) в "Непонятные вазы..." В ранней прозе Брюсова есть еще одна цитата из сонета II: *Naïf baiser des plus funèbres*! Это первый стих заключительного терцета. Если держаться толкования "Триптиха сонетов", который предлагает Андре Виаль (André Vial), — неизбывность страданий, вызванных смертью сына Малларме[1]- то стих можно перевести так: "Чистый поцелуй из последних предсмертных." (Ср. у М.Талова: "Угрюмый поцелуй наивный"). Брюсов верно понял траурный смысл этой строки (слово "funèbre" имеет два значения: похоронный и мрачный), но переложил в: "За мраком завес погребальные урны..."

Перевод позднего Малларме - дело трудное из-за крайней сложности языка и образной системы его произведений[2], но Брюсов и не ставил перед собой такой задачи. "Гаснут розовые краски...", "Золотистые феи..." — не перевод. Брюсов не случайно выбрал из сборника Малларме "Стихи и проза"[3] не раннего, относительно ясного Малларме, а позднего. Ему важно было дать образец, в котором,

[1] См.: Stéphane Mallarmé. Poésies. Librairie Générale Française, 1977. P.341.

[2] См. в этой связи: Обломиевский Д.Д. Французский символизм. М. 1973. Толкование триптиха сонетов Малларме см. там же. С.254-266.

[3] Сборник "Vers et prose". Paris, 1893 имелся у Брюсова. См.: "Апология символизма" Брюсова. С.262.

как он полагал, "несвязность, непредсказуемость образов"[1] и составляют важнейшие черты стиля.

В первый выпуск "Русских символистов" Брюсов включил стихотворение "Из М.Метерлинка" - "Сердце, полное унынием..." (см.: I, 567). Какое именно стихотворение Метерлинка из сборника 1889 года *Serres chaudes* ("Теплицы") дало Брюсову импульс к созданию собственного стихотворения, установить не удалось. Очевидно, и здесь мы имеем дело с переводом "не поэзии, а поэтики".

Весной 93-го года Брюсов в предисловии к "Символизм (подражания и переводы)" писал: "Все положения новой школы сводятся к одному: не давать точных, определенных образов - заставлять читателя угадывать, так как цель поэзии возбудить деятельность воображения. В этом и заключается вся система символизма; все остальное, что обыкновенно сливается с ним, составляет внешнее добавление"[2]. Это - интерпретация концепции Малларме: "Сущность взглядов Малларме, изложенных им в книге его статей "Divagation", сводится к положению о суггестивном, внушающем характере поэзии"[3]. Этой книги Брюсов в 1893 году не знал, она увидела свет в 1897 году[4]. Суть своих взглядов на поэзию Малларме излагал Жюлю Гюре, опубликовавшему интервью с французскими писателями в 1891 году[5]. Нет ни прямых, ни косвенных указаний на то, что это издание в 92-93-м годах было известно Брюсову. Для изложения теории Малларме он воспользовался тем, что нашел у Михайловского или З.Венгеровой. Михайловский передает слова Малларме парафразой[6], а З.Венгерова — в своем переводе: "Назвать предмет, значит уничтожить три

[1] Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Избранные статьи. Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып.II. М. 1955. С.288.

[2] См.: Максимов 1940. С.43.

[3] Там же. С.42. "Divagations" в принятом переводе "Уклоны" (см.: I, 568); точнее было бы - в духе Малларме - перевести как "Бредни", что, собственно, и означает слово "divagations".

[4] См.: Stéphane Mallarmé. Igitur. Divagations. Un coup de dés. Ed. Gallimard. Paris [1989]. P.431.

[5] Jules Huret. Enquête sur l'évolution littéraire. Paris. 1891.

[6] См.: Русская мысль. 1893. No 1. С.162.

четверти наслаждения, доставляемого чтением поэмы, так как это наслаждение составляется из постепенного угадывания. Возбудить мысль о предмете — вот чего должен добиваться поэт. Вот идеальное употребление тайны, составляющей символ: вызывать мало-по-малу мысль о предмете, чтобы показать известное душевное настроение, или, напротив, избрать предмет и из него вывести душевное настроение целым рядом разгадок. В поэзии должна всегда быть тайна, в этом цель литературы."[1]

Как можно видеть, Брюсов не только повторяет формулу Малларме, но и усиливает ее основное положение: задача символизма в о з б у д и т ь д е я т е л ь н о с т ь в о о б р а ж е н и я. Установка на воображение читателя при восприятии поэтического текста у Брюсова выделена определенее, нежели в тезисе Малларме в переводе З.Венгеровой. Такое понимание Брюсовым основополагающей концепции "новой школы" не случайно, что подтверждается другими источниками[2].

[1] Вестник Европы. 1892. No 9. С.130. См. перевод этого же фрагмента: Максимов 1940. С.42.

[2] В *Profession de foi* (Изложение веры), которое готовилось ко второму выпуску "Русских символистов", Брюсов писал: "Поэзия ищет новых путей изобразительности. В символизме она находит новый способ возбудить фантазию, заставить ее работать. Получив два-три ясных преставления, ф а н т а з и я, в о о б р а ж е н и е неволько ищет м е ж д у н и м и с в я з и, работает". // Гиндин С.И. Небывалые тропы или реорганизация семантики всего текста? Брюсовская программа обновления русского поэтического языка // Studia o tropach II. Wroclaw, 1992. С. 135. В опубликованном предисловии ко второму выпуску этот тезис несколько затемнен, возможно сознательно, метафорой: "Связь, даваемая этим образам, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть, как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя" (VI, 30). Установка на воображение, фантазию воспринимающего субъекта — важнейшее положение в эстетике модернизма, и, в частности, абстрактного искусства. Брюсов не только декларировал, но и демонстрировал такой принцип построения поэтического произведения, например, в стихотворении "Мертвецы, освещенные газом!" из третьего выпуска "Русских символистов".

В черновой редакции статьи "Поль Верлен и его поэзия", датируемой "между 29 октября и 7 ноября 1893 г."[1], Брюсов писал: "Здесь уже вся система символизма. Изображая едва уловимые настроения, поэт видел недостаточность обычных средств поэзии, и вызывая ряд образов, старается как бы загипнотизировать читателя, внушить ему то или другое настроение."[2] Заметим: Брюсов ставит знак равенства между поэзией Верлена и символизмом. Эта характеристика почти текстуально повторяется в предисловии "От издателя": "Цель символизма — рядом сопоставительных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение"[3] (VI, 27).

В 92-93-м годах Брюсов больше других символистов переводил Верлена, и не только потому, что Верлен был "проще" Малларме или Метерлинка. Верлен был "ближе": его литературно-эстетическая система по основным стилевым компонентам — лирическому герою, теме, изобразительным средствам — сопоставима с системой русского чистого искусства. Это генетически родственные системы. Самый яркий представитель русского чистого искусства Фет (Брюсов увлеченно осваивал его в конце 80-х - начале 90-х годов, непосредственно перед знакомством с французским символизмом[4]), импрессионистически, как пишет Д.Е.Максимов, психологизировал природу, но остановился на границе, за которой начинается растворение природы в переживании. За эту границу переходит Верлен, за Верленом несколько шагов делает и Брюсов[5]. Влияние Фета на Брюсова отметил Вл.Соловьев сразу после выхода первого выпуска "Русских символистов", назвав, правда, некоторые

[1] Гиндин С.И. Перевод и критика... С.29.

[2] Гиндин С.И. Примечания. С.48.

[3] Неясное и немотивированное "известное (?) настроение" механически заимствовано из фрагмента интервью Малларме в переводе З.Венгеровой (см.выше). Этого оборота у Михайловского в парафразе того же фрагмента нет.

[4] См.в этой связи: Сапаров К.С. Фет в системе воззрений Брюсова конца 80-х — первой половины 90-х годов // Брюсовские чтения 1986 года. Ереван. 1992. Эта же статья (выправленная) в кн.: Брюсовские чтения. Избранное. Ереван. 1998.

[5] См.: Максимов 1940. С.39.

стихи Брюсова "невольной пародией на Фета."[1] Н.К.Гудзий также полагает, что Фетом "внушены" стихотворения "Звездное небо бесстрастное...", "Мрачной повиликой поросли кресты..."[2] Фетовско-верленовская лирика не случайно стала для Брюсова стилеобразующей константой этого периода.

Брюсов рассматривает символизм как систему, в которую допускаются "поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма", но которые "невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения" (VI, 27). К числу таких поэтов, "бессознательных символистов" (Фофанов "всегда был бессознательным символистом"[3]), Брюсов относил и себя: "Согласно *моим* взглядам, например, так<ое> стих<отворение>, как "Мы встретились с нею случайно" (Выпуск 1), принадлежит *новому* направлению поэзии <...>"[4]. Именно такое толкование символизма позволило дать подготовленному совместно с А.Лангом сборнику название "Русские символисты".

Брюсов дифференцирует понятия "символизм" и "декадентство", рассматривая последнее как крайнее проявление новой поэзии. В черновой редакции статьи "Поль Верлен и его поэзия" Брюсов намеревался посвятить выяснению и разграничению этих понятий "особый раздел"[5]. Разделительную линию он проводит в предисловии "От издателя". Ядро символизма — верленовская поэтическая система, "неискаженный символизм"[6]. Вследствие общей задачи "символизм и декадентство часто сливаются, но этого может и не быть" (VI, 27). Декадентство, как и символизм, "гипнотизирует" читателя, но использует для этого иные изобразительные средства — "странные, необыкновенные тропы и фигуры" (VI, 27). Три стихотворения —

[1] См.: Вестник Европы. 1894. No 8. С.891.
[2] См.: Гудзий 1927. С.207.
[3] Лит.наследство. Т.98, кн.1. С.685-686.
[4] Там же. С.623.
[5] См.: Гиндин С.И. Перевод и критика... С.25.
[6] В предисловии к переводам "Романсов без слов" Брюсов писал: эта книга "вполне выраженного, но еще не искаженного символизма" // Верлен П. Романсы без слов. Пер. Валерия Брюсова. М. 894. С. III.

"Из Метерлинка" и две обработки сонетов Малларме - по этим признакам представляли образцы декадентской поэзии. Это — "искаженный" символизм, его "внешнее добавление", который не составляет в нем "необходимого элемента" (VI, 27).

Еще в конце 93-го года Брюсов не отдавал символизму "особого предпочтения", не считал его, "как это делают увлекающиеся последователи поэзии будущего", но полагал, что и символизм "имеет свой raison d'être"[1] (VI, 27). В ноябре 95-го года Брюсов писал: "Тогда, два года тому назад, я верил в другие поэтические школы; я хотел, чтобы они развивались дружно, как сестры; другими словами, я желал, чтоб символизм вошел, как составной элемент, в единую п о э з и ю <...>"[2]. Н.К.Гудзий, комментируя предисловие "От издателя", говорит о скромности или даже робости, с которой впервые выступает будущий мэтр русского символизма[3]. Если исходить из принятой точки зрения на молодого Брюсова как человека, решившего стать во главе "новой поэзии"[4], основанием чему служит запись от 4-го марта, то нужно согласиться с Н.К.Гудзием. Но не скромность и не робость, а система взглядов Брюсова на символизм определила тональность его первого выступления. Это была отнюдь не радикальная система: "Меня упрекали в том, что я хочу эксплуатировать внимание публики <к> символизму — но клянусь, у меня никогда не было этой мысли. <...> да и первый выпуск показывает, что я вовсе не стремился писать непр<еменно> необыкновенные вещи"[5]. Когда через 20 лет после выхода первого выпуска "Русских символистов" Брюсов написал, что критики "насильно навязали мне роль вождя новой школы"[6], то в его словах не

[1] Этот фразеологический оборот переведен как "разумное основание" (См.: VI, 27). Между тем в контексте предисловия точнее было бы - "право на существование". См.: Фразеологический словарь французского языка. М. 1968. С.909.
[2] Письма к Перцову. С.47-48.
[3] См.: Гудзий 1927. С.193.
[4] См.: Литвин Э.С. Валерий Брюсов // История русской литературы. Т.IV. Л. 1983. С.681.
[5] Лит.наследство. Т.98, кн.1. С.667.
[6] Автобиография. С.109

было искажения истины. В конце 93-го года Брюсов действительно еще не ощущал себя вождем русского символизма.

Таким образом, увлечение французским символизмом приводит Брюсова к пониманию символизма как литературно-эстетической системы, с помощью художественных средств которой только и можно выразить ощущения конца века; освоение новой системы шло в двух направлениях: через перевод поэзии и "перевод поэтики"; новая литературно-эстетическая система, как она сложилась у Брюсова к концу 93-го года, представляла собой комбинацию, с одной стороны, системы французского символизма, с другой - русского чистого искусства. По существу она являла собой систему уже не французского, а р у с с к о г о символизма; выход в свет в феврале 1894 года (См.: Дневники. С.16) первого сборника "Русские символисты" завершал долитературный период творчества Брюсова и открывал новую страницу русской лирики.

IV. СООБЩЕНИЯ

Н.А.Трифонов

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ СТАРОГО БРЮСОВЕДА

Подводя итоги своей длительной 90-летней жизни, я вспоминаю целый ряд известных писателей и поэтов начала XX века, которых нам, юным студентам, удалось увидеть и услышать. Среди них могу назвать и того, кто считался одним из лидеров тогдашней литературной жизни, - Валерия Яковлевича Брюсова.

Будучи студентом II Московского государственного университета, я посещал разные литературно-научные заседания, в частности Общество любителей российской словесности. Преподававший у нас профессор Н.Н.Фатов устраивал у себя дома собрания литературного кружка с участием некоторых литературоведов и писателей. В 1924 году я присутствовал там на заседании Пушкинской комиссии упомянутого общества с докладом Валерия Брюсова. Много занимавшийся изучением Пушкина, он в этот раз выступал на тему "Левизна Пушкина в рифмах".

В то время большим вниманием пользовалось изучение художественной формы. В литературоведении, как известно, возникло даже направление под названием "формальной школы". Брюсов, который был одним из выдающихся знатоков и мастеров поэтической формы, в названном докладе показал, что Пушкин в своих стихах обращал большое внимание и на так называемые "опорные" звуки, находящиеся слева от ударения в рифмуемых словах, и тем самым явился в известной мере как бы предшественником поэтов XX столетия.

Такова была моя первая и единственная встреча с живым Брюсовым.

Осенью этого же 1924 года поэт заболел воспалением легких и умер. 12 декабря мне довелось участвовать в его похоронах. Помню, как его гроб вынесли из здания созданного им Высшего Литературно-художественного института на Поварской и понесли по Тверскому бульвару к памятнику Пушкина, со ступенек которого сказал краткую речь о нем как о пушкиноведе П.Н.Сакулин. Далее траурная процессия двинулась к Моссовету, где с балкона произнес речь Н.И. Бухарин. Затем похоронное шествие направилось к 1-му Московскому университету, где Брюсов в свое время учился, а в конце жизни профессорствовал. Здесь прозвучали речи О.Ю.Шмидта и проф. Н.К.Пиксанова. Последняя остановка по дороге на Новодевичье кладбище была на Пречистенке у здания Российской Академии художественных наук, в работах которой Брюсов также принимал участие. Там говорили А.В.Луначарский и президент Академии П.С.Коган.

Получилось так, что с изучения творчества Брюсова началась и моя литературная работа. В 1927 году, в конце своей вузовской учебы, я стал выступать с рецензиями в периодической печати. Одна из первых моих рецензий появилась в выпуске 5-го научно-педагогического сборника "Родной язык в школе" и была посвящена накопившейся к 1927 году брюсовиане, включавшей автобиографическую повесть, дневники 90-х и 900-х годов и письма к П.Перцову. Во всех этих изданиях проявлялась неутомимая творческая деятельность поэта, его огромная работоспособность и широкий охват литературных интересов. И далее, на протяжении всех последующих лет, меня привлекал к Брюсову сформированный им тогда девиз: "работать, писать, думать, изучать".

Уже в своей первой рецензии я высказал пожелание, чтобы неизданные материалы из архива Брюсова были возможно скорее опубликованы и стали достоянием науки. Но систематически публикацией архивных брюсовских материалов я занялся значительно позже, перейдя на работу в 60-е годы в Институт мировой литературы Академии наук СССР - в "Литературное наследство" в качестве члена редколлегии и ответственного секретаря этого фундаментального и пользовавшегося уже тогда широкой известностью историко-литературного издания.

Здесь я способствовал в частности тому, чтобы в готовящихся нами томах заметное место заняла брюсовская тема. Первый специальный брюсовский том был задуман мною вместе с моим соредактором А.Н.Дубовиковым к столетию со дня рождения поэта. В этом, 85-м томе (вышедшем в 1976 году), был опубликован ряд неизвестных и незавер-

шенных произведений Брюсова (в том числе и роман из современной жизни), а также его статьи о литературе и театре, рецензии, воспоминания.

Последний из появившихся до сих пор томов "Литературного наследства" (98-й в двух книгах, - 1991 г. и 1994 г.) - под названием "Брюсов и его корреспонденты" - был целиком посвящен обширной переписке Брюсова, главным образом, с литераторами (К.Бальмонтом, Н.Гумилевым, М.Волошиным, А.Ремизовым, И.Коневским, А.Курсинским, И.Эренбургом и мн. др.), содержавшей богатейший материал для изучения творчества писателя, его эстетических и общественных взглядов, взаимоотношений с современниками.

Публикуемые в "Литературном наследстве" материалы сопровождаются исследовательскими комментариями специалистов-брюсоведов, в этой работе принял участие и я.

Обычно для своих персональных монографических исследований я, как правило, выбирал темы малоразработанные, о писателях недостаточно широко известных, чтобы расширить рамки историко-литературного изучения и не повторять факты и утверждения, уже вошедшие в научный и читательский обиход.

Поэтому для 1-й книги 98 тома я выбрал теперь уже совсем забытого литератора Михаила Владимировича Самыгина (1874-1952), выступавшего в беллетристике и драматургии под именем Марка Криницкого. В свое время он был довольно популярным и плодовитым автором, издававшим даже многотомные собрания сочинений.

В студенческие годы Самыгин был одним из самых близких друзей и собеседников Брюсова и заслужил даже такую оценку в дневнике Брюсова: "Единственный человек, объяснение с которым оживляет мне душу".

В своих письмах, как и в устных беседах, Брюсов и Самыгин сердечно обсуждали множество мировоззренческих и литературных вопросов. Переписка с Самыгиным оказалась наиболее насыщенной философскими темами, что характерно для эпистолярного наследия молодого Брюсова. Будущий поэт предполагал. что Криницкий станет одним из писателей "нового" (символистско-декадентского) направления и пытался воздействовать на своего коллегу в

этом направлении. Но постепенно взаимная заинтересованность корреспондентов ослабела, вскоре между ними наступает отчужденность и переписка прекращается. Даже то, что оба литератора оказались (каждый своим путем) на стороне Октябрьской революции, не способствовало их сближению.

Самыгин пытался играть заметную роль в советской драматургии и беллетристике, но не имел успеха; его произведения страдали примитивной агитационностью и упрощенностью. Вскоре он выбыл из состава Союза писателей, чему способствовало и его психическое заболевание. Мне удалось узнать от одного из его коллег-журналистов, что Криницкий пробовал писать резко критические письма в вышестоящие инстанции о современной литературной и общественной обстановке. В результате его поместили в психоневрологическую больницу гор.Горького, где он и умер в 1952 году.

Моя редакторско-комментаторская работа продолжалась и во 2-й книге 98 тома. Специализируясь в основном по истории советской литературы, я работал и здесь преимущественно над брюсовской перепиской послеоктябрьских лет.

В публикациях этого раздела отразились тесные связи Брюсова с литературными организациями, научными и культурно-просветительными учреждениями той эпохи и разные стороны его многообразной работы как поэта, критика, переводчика, общественного деятеля в последнее десятилетие его жизни, совпавшее с крупнейшими социально-политическими событиями XX века.

В письмах к Брюсову отчетливо раскрывался и тот большой авторитет, которым он пользовался у писателей и ученых-литературоведов. К нему продолжали тянуться и молодые литераторы разных направлений, считавшие его своим учителем и наставником. Особенно примечательны эмоциональные писательские отклики на 50-летие Брюсова, подчеркивавшие его энциклопедизм, его значение как законодателя стиха, его влияние на современную поэзию.

Из писем, относящихся к последнему периоду его жизни, может быть, самым значительным по своему идейно-патриотическому содержанию, является письмо, адресо-

ванное М.А.Суганову, журналисту-очеркисту, с которым поэт познакомился в Варшаве во время первой мировой войны. Суганов, жалуясь на трудности своей жизни, откровенно рассказывал о своем желании уехать за границу и "жить где-нибудь как бобер у плотины".

Брюсов решительно отговаривал своего корреспондента от этого намерения: "Вы говорите: много могил. Но много и легенд. Грядущее перепашет и травой покроет могилы, а легенды перепишет и разнесет по свету. Бывает тяжело, но запад... В современности запада мясники и торговцы подтяжками пользуются плодами науки и искусства. Нет, я приемлю эту Россию даже в достижении никогда не достижимых целей. И Вам говорю: не уезжайте..."[1]

Моя работа над Брюсовым отнюдь не ограничивалась рамками "Литературного наследства". Немало страниц, посвященных Валерию Яковлевичу, можно найти в моих учебниках и хрестоматиях, в частности, в выдержавшей пять изданий вузовской хрестоматии "Русская литература XX века. Дооктябрьский период". Мною был подготовлен (в Москве и Новосибирске) сборник избранных стихотворений и лирических поэм Брюсова со вступительной статьей. Следует упомянуть и о разработке брюсовской темы в моих отдельных монографических исследованиях. Выбирая тему для докторской диссертации, я остановился на фигуре А.В.Луначарского, который был одним из центральных деятелей 20-х годов. На протяжении ряда послеоктябрьских лет Луначарский был связан со всеми видными представителями советской литературы, писателями разных поколений, со всеми литературными организациями, учреждениями, журналами, издательствами, активно участвовал в обсуждении всех существенных творческих вопросов. Можно сказать, не было ни одного заметного литературного явления, мимо которого он прошел бы.

Таким образом, рассматривая журналистский и творческий путь первого наркома просвещения, я имел возможность представить и охарактеризовать картину почти всей литературной жизни тех лет.

---

[1] Лит. наследство. Т. 98, кн. II. М. 1994. С. 539-540.

К тому времени, когда я приступил к работе над наследием Луначарского, он не пользовался прежним уважением и успехом, часто подчеркивали его ошибки - реальные и мнимые, обвиняли в "гнилом либерализме", а после его смерти (в 1933 г.) старались совсем забыть его.

Только через четверть века, с наступлением так называемой "оттепели", началось постепенное воскрешение Луначарского. В этом процессе принял участие и я, начало положила моя статья в "Новом мире" (1958 г., N 12).

С тех пор я посвятил Луначарскому около сотни статей и публикаций, писал о нем как о профессиональном революционере, литературном критике и теоретике искусства, как о поэте, драматурге, редакторе, читателе. Во многих статьях я рассматривал литературные взаимоотношения Луначарского с Горьким, Короленко, Блоком, Есениным, Серафимовичем, Шолоховым, Панферовым, Д.Бедным и многими молодыми литераторами. Итоговой явилась в этом отношении моя книга "А.В.Луначарский и советская литература", в которой заметное место заняла тема "Луначарский и Брюсов".

До революции они находились в разных социально-идейных лагерях, но в творчестве автора "Грядущих гуннов" было и то, что привлекает сочувственное внимание Луначарского: высокая интеллектуальная культура, строгое, требовательное к себе мастерство, тяготение к героическим и монументальным образам, яркая вспышка интереса к событиям 1905 года, осмеяние либеральных политиков, "довольных малым".

Еще в дооктябрьские годы Брюсов стремился "повернуть своего коня на новый путь", а октябрьские события привели поэта и наркома к тесному сотрудничеству в общих рядах, не прекращавшемуся до конца жизни Брюсова. В моих статьях я показывал это сотрудничество, включавшее и работу в Наркомпросе и поддержку в создании брюсовского Высшего Литературно-художественного Института.

В те годы, когда Брюсов и его творчество подвергалось усиленным нападкам и справа, и слева, Луначарский помог писателю широко отметить его 50-летие и наградить его Почетной грамотой от имени правительства. Нарком ос-

тавался другом и популяризатором Брюсова и после его смерти, разрушая в своих выступлениях ходячее представление о нем как о поэте холодном и искусственно-рационалистическом.

С большим увлечением я неоднократно участвовал в происходящих в Москве и в Ереване "Брюсовских чтениях". Именно на одной из этих конференций я прочитал упомянутый доклад "Луначарский и Брюсов".

О Брюсове я писал и в ряде своих журнальных и газетных статей, откликался на работы некоторых других брюсоведов, в частности дал положительную оценку брюсовской библиографии, составленной Э.С.Даниелян.

Хотел бы упомянуть особо о своей статье в "Известиях АН СССР" за 1985 г. "От искусства эстетической игры к поэзии социальной действительности", содержащей характеристику основных изменений в творческом развитии поэта, его пути от крайней противоречивости, от демонстративного плюрализма, от постоянной смены разных масок к большим, серьезным социальным темам в нашей жизни, в новой революционной России с ее победами и поражениями, героикой и трагичностью.

Брюсовская тема была представлена за последнее десятилетие и еще в ряде моих журнальных и газетных статей. Например, я проанализировал одну из последних рецензии Брюсова - о сборнике стихов А.Безыменского "Как пахнет жизнь "(1924). Я показал, как критик убедительно спорит с Л.Троцким, давшим незаслуженно завышенную оценку стихов комсомольского поэта. В газете "Литературная Россия" в 1994 году я охарактеризовал "опальную пьесу" Брюсова "Диктатор", не напечатанную и не поставленную при жизни автора, поскольку было признано, что она дает неверное представление о революционной действительности, искаженно показывая, что в результате революционного переворота возможна реакционная диктатура.

Итак, на протяжении почти всей моей семидесятилетней литературной жизни брюсовское творчество оставалось одной из моих основных научных тем, в разработку которой я вложил свой труд и смог кое-что прояснить в ее освещении.

Э.Л.Нуралов

К ИСТОРИИ БРЮСОВСКИХ ЧТЕНИЙ

Брюсовские чтения имеют свою историю и свои традиции. Небольшое "лирическое отступление" в справочно-ознакомительном аспекте.

Когда в июне 1961 г., решением Большого Ученого Совета Ереванского университета нас, группу молодых преподавателей - экономистов и филологов, направили в годичную аспирантуру МГУ для завершения диссертаций, мысль о восстановлении вновь русского пединститута в нашем сознании не возникала по той простой причине, что тогдашнее руководство республики весьма оперативно, без учета специфических условий национальной республики, выполнило указание Н.С.Хрущева о сокращении и ликвидации многих педвузов страны, тогда как в соседних республиках ни Тбилисский пединститут им. Пушкина, ни Азербайджанский пединститут им. Ленина не только не были ликвидированы и присоединены к университетам, но и увеличили прием в институты. Каково же было наше удивление, когда поздней осенью того же года я получил от Лазаря Вартановича Айвазяна письмо, в котором сообщалось, что из "авторитетных источников ЦК" стало известно о предполагаемом открытии русского пединститута, но уже, разумеется, без имени Жданова. Далее говорилось, что по предложению кафедры (Л.Айвазян) и декана факультета (П.Сейранян) было подано "соответствующее прошение" в вышестоящие инстанции (Минвуз, отдел науки ЦК) республики. Так 1962 год. ознаменовался возрождением русского пединститута с дорогим для армян и Армении именем Валерия Яковлевича Брюсова. С этого времени начинается "эпистолярно-телефонная эпопея" между руководством института и мною. Ректор института, Мнацакан Оганесович Нагапетян, прислал в Москву официальный документ, в котором разрешалось мне, как "полномочному представителю" института вести переговоры с соответствующими университетами, учреждениями и частными лицами в Москве и в Ленинграде в связи с организацией и проведением всесоюз-

ных Брюсовских чтений в Ереване. В письме Лазаря Вартановича Айвазяна были конкретно названы: институт мировой литературы им. Горького, МГУ, пединститут им. Ленина, Союз писателей, Лит. музей СССР, библиотека им. Ленина в Москве. Пушкинский Дом, ЛГУ, пединститут им. Герцена, БАН, библиотека им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Оговаривалось, что мне предоставляется свобода и самостоятельность в поисках "имен" и "титулов" для соответствующего имиджа будущих чтений. Разумеется, первый мой визит к Жанне Матвеевне Брюсовой.

Для всех нас, ереванцев, стал "родным очагом" дом № 30 на пр. Мира, где проживали Жанна (Иоанна) Матвеевна, ее племянницы и Елена Владимировна Чудецкая. С их помощью завязались тесные связи и контакты с братом и двоюродной сестрой Валерия Яковлевича. И Александр Яковлевич, и Евгения Колюжная оказали нам большую помощь в организации и проведении Чтений. Лия Яковлевна, сестра поэта, подарила институту комплект журнала "Весы" начала века. Хотя с того времени прошло 35 лет, но некоторые "детали" знакомства с вернейшим и преданнейшим другом жизни и литературным секретарем Валерия Яковлевича зримо представляются и сегодня. Незабываемая встреча с Жанной Матвеевной. В первый мой приход дома были Жанна Матвеевна и ее племянница, Елена Владимировна в тот день отсутствовала. Узнав о цели моего неожиданного визита, Жанна Матвеевна, взволнованно-радостно, перебивая меня, стала говорить: "Валеряшу это понравится". Тут уж "оторопел" я, но вскоре в разговоре заметил, что время неумолимо сказывалось на памяти нашей милой и дорогой Жанны Матвеевны. Уважаемую Жанну Матвеевну иногда "заносило", она, к примеру, приговаривала "Валеряш меня отругает, я не успела накормить Мушэ". Не отпустила меня до тех пор, пока я не отведал вместе с нею и племянницей гречневую кашу с курицей. Очевидно, гречка была в почете у Жанны Матвеевны, ибо ею она угощала и зав. научной частью института Амаяка Артемовича Галустова, и декана факультета Паруйра Абрамовича Сейраняна, когда они приехали в Москву в 1962 г. В первый же день Жанна Матвеевна написала небольшое благодарственное письмо на имя М.О.Нагапетяна и Л.В.Айвазяна и подарила институту

ценные неопубликованные 12 страниц рукописей Валерия Яковлевича Брюсова, которые позднее, к великому сожалению, были утеряны в нашем институте (зав. кабинетом О.Чобанян).

Жанна Матвеевна с ноткой сожаления поведала о том, что архив Валерия Яковлевича Брюсова был продан Ленинской библиотеке за 250.000 рублей и что Е.Н.Коншина весьма добросовестно работает над архивом Валерия Яковлевича и скоро выйдет в свет ее книга. Жанна Матвеевна тут же позвонила Е.Н.Коншиной и помогла мне встретиться с ней. Следующие наши встречи непременно проходили в присутствии Елены Владимировны Чудецкой. Жанна Матвеевна часто вспоминала Макинцяна, называя его настоящим другом семьи. Улыбаясь, Жанна Матвеевна добавила: я была прилежной ученицей Макинцяна, в подтверждение сказанного произнесла несколько армянских слов, всех их сейчас не припомню, но "Барев дзес" и "Айастан" были сказаны точно и уверенно. Все деловые и технические вопросы решались Еленой Владимировной Чудецкой, разумеется, в присутствии и с согласия Жанны Матвеевны. С Еленой Владимировной Чудецкой сложились добрые отношения, хотя, должен признать, что первая встреча с Еленой Владимировной была не из приятных. Елена Владимировна рассердилась на меня за то, что в первый день прихода домой к Жанне Матвеевне, в отсутствие Елены Владимировны, по ее словам, "я вырвал ценные брюсовские материалы". Вы воспользовались доверчивостью Жанны Матвеевны - таков был лейтмотив ее недовольства. Тщетны были мои попытки объяснить Елене Владимировне значимость задуманного и зарождающегося большого дела в Армении. Елена Владимировна упорно настаивала на своем. Отчаявшись, я на грузинском языке произнес "Гмерто мишвеле" (Бог, помоги мне). И в самом деле помог. Елена Владимировна улыбнулась и уж намного мягче произнесла "не буду судить строго земляка". Можете представить себе последовавший затем колоритный разговор двух тифлисцев: замелькали названия уголков старого родного города: Сололаки, Земель и Авлабар, вспоминали Верико Анджапаридзе и Вахтанга Чабукиани, театр Грибоедова с Товстоноговым и Нато Вачнадзе, нашли и общего друга - профессора,

зав. кафедрой русской литературы ТГУ Вано Шадури (кстати, тогда в 1961 г. Елена Владимировна сказала, что у Шадури супруга - армянка по национальности).

Жанна Матвеевна и Елена Владимировна подготовили к отправке в Ереван подарки: 2 картины-холсты (кабинет Валерия Яковлевича), гипсовую руку Валерия Яковлевича, бюст Валерия Яковлевича из прес-картона, посмертную маску Валерия Яковлевича, черновики брюсовских стихотворений, несколько прижизненных изданий Брюсова с его пометками на полях. С их помощью я договорился с Пискулиной-Самойловой о закупке нашим институтом редких и весьма нужных книг по русской литературе XX в. Все книги были доставлены в Ереван осенью 1962 г.

С Еленой Владимировной Чудецкой мы побывали в гостях у Александра Яковлевича и у Лии Яковлевны. Александр Яковлевич написал письмо ректору института и Л.В.Айвазяну, сообщив, что с радостью примет участие в чтениях, добавив при этом, что приедет в Ереван не в качестве почетного гостя, а выступит с воспоминаниями о брате. Позже, в Москве 1963 г., Александр Яковлевич, делясь своими впечатлениями от двух брюсовских чтений, говорил: "Брат мой, словно живой, познакомил меня с новым современным искусством Армении, с его замечательными людьми: М.Сарьяном, Т.Ахумяном и З.Ясинской. Жанна Матвеевна и Александр Яковлевич в течение первых трех дней встретились с С.Шервинским, И.Поступальским и Б.Пуришевым и заручились их горячей поддержкой. Московский поэт и переводчик В.Рогов был в курсе всех событий, предварительно получив письмо из Еревана от своего друга проф. О.Т.Ганаланяна. Он проводил, если можно так выразиться, организационную работу в Союзе писателей. Н.С.Ашукин, В.А.Лазарев, без колебаний, предложили свою помощь. В институте мировой литературы им. Горького помощь оказывали Лева Арутюнов и А.Петросян, занимавшая важный пост в академическом институте. Проф. Б.Пуришев соответственно "проводил работу" в пединституте им.Ленина, помогал ему и К.Н.Ломунов. Признаюсь, я не ожидал такого энтузиазма у московских поклонников творчества Брюсова.

Несколько осторожной была реакция в "моем вузе" - на филологическом факультете МГУ им. Ломоносова. Зав. кафедрой теории литературы проф. Генадий Николаевич Поспелов заметил, что в связи с Брюсовым вам придется "осваивать" всю литературу XX в., обладает ли республика таким количеством специалистов в этой области. Доцент той же кафедры П.Николаев одобрил идею, заметив при этом, что он читал работы Л.В.Айвазяна по теории литературы, но, к сожалению, не сможет участвовать в чтениях, т.к. завершает докторскую диссертацию по Плеханову. "Моя кафедра" русской литературы (зав. каф. проф. А.Н. Соколов) одобрила нашу инициативу, предложили помощь: Василий Иванович Кулешов, Петр Григорьевич Пустовойт, доц. Орлов. Даже мой руководитель проф. Николай Александрович Глаголев, обычно строгий и немногословный, сказал: "Дело стоящее, но не затушевать взаимоотношения Брюсова и Ленина". Акад. Николай Каллиникович Гудзий принял меня у себя дома (помогло письмо нашей преподавательницы Нины Ефремовны Вартапетовой, работавшей в годы войны в МГУ зам. декана у самого Гудзия). В беседе за чашкой чая Николай Каллинникович пожелал удачи, но при этом добавил: "Не пасуйте перед трудностями, ведь весь архив Брюсова в Москве. Вам придется поднимать целину. Еще не систематизирован архив Брюсова, нет научной библиографии, отсутствует летопись жизни и творчества Брюсова". "Впрочем, чего это я вас пугаю, - улыбнулся Николай Каллиникович - задумано доброе дело, уверен, сообща одолеете препятствия и трудности". Декан факультета Алексей Георгиевич Соколов, в недалеком прошлом бывший замом у Б. Михайловского, крупного специалиста по XX в., скептически отнесся к нашей идее. В довершении к сказанному добавлю, что весьма некстати во время нашего разговора в кабинет вошел "вечный" член партбюро университета доцент Павел Юшин. Узнав о цели моего визита, он без всяких дипломатических приличий резанул (его любимое словечко): "Кишка тонка, а замахнулись". Зав. кафедрой советской литературы проф. Алексей Иванович Метченко, сейчас точно не помню, но высказал мысль, что любовь армян к Брюсову и предстоящие чтения - это и память сердца и доброта души благодарного народа, но не преминул заме-

тить, что, мол, проведете две-три конференции, а потом Брюсов не "вытянет" на большее. Жизнь опровергла предсказания Алексея Ивановча Метченко, но, к его чести, в 1967 г., будучи по своим делам в МГУ, я услышал от Метченко лестные слова в адрес первых трех брюсовских томов.

По рекомендации Левы Арутюнова я встретился с Леонидом Ивановичом Тимофеевым (по тем временам теоретик литературы страны №1). "Вы, очевидно, знаете область моих интересов и исследований, - сказал Леонид Иванович, - но твердо обещаю брюсовцам (в Москве так произносили впервые) прислать приветственное слово либо от своего имени, либо от института". Леонид Иванович сдержал свое слово, прислав тёплое, сердечное послание. Московский штаб брюсовских чтений заработал энергично и вдохновенно. Предстояла поездка в Ленинград-Санкт-Петербург. В Пушкинском доме АН СССР развернулась серьёзная и основательная работа. Член-корр. АН СССР Павел Наумович Берков был уже предварительно извещен письмом его аспирантки, Ачик Маргарян. Он дал согласие быть "своего рода научным руководителем" брюсовских чтений. Скромно, пожалуй даже робко, по-детски спросил: "Можно я приеду в Ереван с супругой ?" Павел Наумович сам вызвался переговорить с Д.Е.Максимовым, К.Д.Муратовой и с М.И.Дикман (редактор многих книг академика Алексеева, академика Лихачева, профессора Максимова и др.). "А уж со своим соотечественником (т.е. Камсаром Нерсесовичем Григорьяном) договаривайтесь сами". Живой интерес проявили Е.Н.Куприянова и Ф.Я.Прийма, но скептически отнёсся А.Горелов.

Учёные Северной Пальмиры принимали самое активное участие во всех состоявшихся брюсовских чтениях.

Проведённая подготовительная работа отняла у автора данных заметок много времени, и кафедра русской литературы МГУ с согласия ректората института продлила срок моего пребывания в аспирантуре на 3 месяца. По этой причине мне не посчастливилось быть на первых брюсовских чтениях 1962 г., их успех превзошёл все наши ожидания.

Мои разрозненные фрагменты воспоминаний, штрихи характеров относятся к разделу "решение организационных

вопросов". Но как часто от их решений зависит судьба симпозиумов, конференций и чтений. Долг объективного мемуариста воздать должное Лазарю Вартановичу Айвазяну - организатору и одному из руководителей первых пяти брюсовских чтений. Я был свидетелем той громадной и разнообразной работы, которую продел зав. кафедрой русской литературы пединститута им. В.Я.Брюсова. Поражаешься энергии и работоспособности Лазаря Вартановича: редактировал все пять томов чтений, подготовил и разработал общие принципы и структуру будущей библиографии по Брюсову, вёл постоянную переписку с учёными всего Союза, а также с зарубежными литераторами. Это с его помощью были привлечены к чтениям болгарский профессор Русакиев, чешская исследовательница Л.Моталова и др. Нужно было обладать авторитетом Лазаря Вартановича, чтобы отдел науки ЦК и минвуз Республики без всяких проволочек шли навстречу многочисленным просьбам института. Об этих заслугах Лазаря Вартановича, а также об активной работе П.А.Сейраняна, Г.А.Татосяна - первопроходцев армянского брюсоведения следует не только помнить, но и постоянно продолжать добрые традициИ брюсовских чтений.

С.П.Тяпков

В.БРЮСОВ И В.ЖУКОВСКИЙ

(к истории одной неопубликованной пародии)

15 апреля 1908 г. в газете "Свободные мысли" (N 49) Авель (Л.М.Василевский) опубликовал свою пародию на В.Брюсова:

Гертруда - кузина Светлане,
А Гуго - Смальгольму свояк.
Поэты сцепились в тумане,
И их не распутать никак.
Погибли Роберт и Гертруда,
Жуковский же снова возрос.
Конечно, здесь не было чуда, -
Был метемпсихоз.

"Вторым планом"[2] для пародии Авеля стала поэма Брюсова "Исполненное обещание"[2]. Ироническое указание пародиста на метемпсихоз, т.е. на учение о переселении души из одного тела в другое, подчеркивало главную идею пародии, высмеивающей "подражательную зависимость" Брюсова от знаменитого автора "Светланы" и "Смальгольмского барона". "Исполненное обещание" представлялось Авелю прямым эпигонским воспроизведением архаичной поэтики[3] и ушедшей в прошлое "туманной" романтической тематики Жуковского.

---

[2] Термин Ю.Н.Тынянова, обозначающий пародируемое.

[2] Брюсов В. Собр. соч. в VII т. Т. I М. 1973. С.545-554

[3] "Архаическую" поэтику Брюсова Авель высмеивает и в другой своей пародии под названием "Жизнь":

"О, братья: человек! бацилла! тигр! гвоздика!"
О, Ломоносовых и Тредьяковских хор!
О, Мерзляков, писавший столь же дико,
Как я сейчас, - себе наперекор!
И людям невдомек: из-за каких укусов
Им позавидовал поэт Валерий Брюсов?

- В кн.: Авель. Незлобивые пародии. Спб., 1909. С. 18.

Уловить традицию, которой следовал Брюсов, пародисту не составляло большого труда, тем более, что автор "Исполненного обещания" сам указал жанр ("романтическая поэма") и сопроводил свое произведение посвящением: "Благоговейно посвящается памяти В.А.Жуковского".

В черновом варианте посвящение было более развернутым и мотивированным: "Посвящаю В.А.Жуковскому, поэту нашей детской мечты, сказочнику, которому мы все обязаны лучшими часами наших ранних лет". Там же имеется брюсовская помета: "Начерно кончено 23 октября 1906, а начато впервые в 1901" (I, с. 653).

Следует обратить внимание на дату начала работы над поэмой. К 1901 г. Брюсов был уже широко известен в литературных кругах не только как инициатор скандально прославившихся выпусков "Русских символистов", но и как автор четырех книг стихотворений. В их числе была и "Tertia Vigilia" сопровожденная следующим примечательным предисловием: "Было бы неверно видеть во мне защитника каких-либо обособленных взглядов на поэзию. Я равно люблю и верные отражения зримой природы у Пушкина или Майкова, и порывания выразить сверхчувственное, сверхземное у Тютчева или Фета, и мыслительные раздумья Баратынского, и страстные речи гражданского поэта, скажем, Некрасова..." (I, с. 588). В данный перечень поэтических "учителей", датированный июлем 1900 г., по полному праву мог войти и Жуковский. Такое допущение возможно не только потому, что в следующем, 1901 году, было начато "Исполненное обещание", но и по причине более ранних обращений Брюсова к опытам автора "Светланы"[3].

О весьма своеобразной форме брюсовского "ученичества" свидетельствует сохранившаяся в архиве поэта его пародия на Жуковского.

---

[3] Приверженность юного символиста к романтическим традициям Жуковского отмечал еще в 1893 г. Л.И.Поливанов, гимназический учитель Брюсова, автор пародии на брюсовское подражание Верлену. (См. подробнее: Тяпков С. Брюсов в пародиях современников. //Творчество писателя и литературный процесс. (Русская литература начала XX века. Советская литература 20-х годов). Иваново. 1986. С. 83).

Озарена луной	Не надо запятой.
И звездами сверкая	Здесь запятая.
К земле спустилась ночка.	Точка.
Вокруг вид обаятельный!	Знак восклицательный.
Но кто летит стремительный?	Знак вопросительный.
То витязь по горе	Тире.
- Спешит, глаз не ворочая...	Многоточие.
И говорит он ночке:	Две точки.
"С тобою мы две птички".	Кавычки[4]

В записной тетради 1894 года, из которой взят текст пародии, на странице "Содержание" Брюсовым указано: "2). Пародия. Эол<ова>арфа"[5]. Ссылка на " Эолову арфу" сделана неразборчиво, но в данном случае конкретный адрес пародии не имеет решающего значения. Вполне вероятно, что Брюсов отметил лишь одну на известнейших и типичных баллад Жуковского[6]. Пародия же имела "вторым планом" не какую-либо отдельную конкретную балладу, а некоторые общие особенности балладного творчества автора "Эоловой арфы" в целом. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить с брюсовской пародией отрывки из наиболее известных баллад Жуковского.

..."Ночь давно ли наступила?
Полночь только что пробила.
Слышишь? Колокол гудит". -
"Ветер стихнул; бор молчит;
Месяц в водный ток глядится;
Мигом борзый конь домчится"...
("Людмила", 1808)

[4] Брюсов В. Записная тетрадь. Черновая. N 8. 14 марта - июнь 1894 //РГБ, Рукописный отдел. Ф. 386, к. 2, ед. хр. II, л. 2.
[5] Там же. Л. 88 об.
[6] В.Г.Белинский писал об "Эоловой арфе": "...она - прекрасное и поэтическое произведение, где сосредоточен весь смысл, вся благоухающая прелесть романтики Жуковского". (Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. VII. М. 1955. С. 171).

...Шумный бьет крылом петух,
День встречая пеньем;
Все блестит... Светланин дух
Смутен сновиденьем.
"Ах! ужасный, грозный сон!
Не добро вещает он -
Горькую судьбину..."
("Светлана", 1808-1912)

...Луна воссияла...
Минвана у древа... но где же певец?
Увы! предузнала
Душа, унывая, что счастью конец;
Молва о свиданье
Достигла отца...
И мчит уж в изгнанье
Ладья через море младого певца...
("Эолова арфа", 1814)

... И вот... как будто легкий скок
Коня в тиши раздался:
Несется по полю ездок;
Гремя, к крыльцу примчался;
Гремя, взбежал он на крыльцо;
И двери брякнуло кольцо...
("Ленора", 1831)[7].

При сопоставлении приведенных отрывков отчетливо проявляются некоторые характерные черты балладного творчества Жуковского, сознательно ориентировавшегося на субъективно-лирическую трактовку жанра. Баллада, по Жуковскому, была призвана соединить в себе фольклорно-фантастический сюжет с элегическими медитациями в сентименталистском духе. Такая установка требовала от поэта объединения в цельном балладном сюжете и мистической (романтической) тайны, и сентиментально-лирического пейзажа, и выстраивания в сложном ритмико-мелодическом

[7] Жуковский В. Стихотворения. Биб-ка поэта. Большая серая, 2-е изд. Л. 1956. С. 285, 297, 341, 435-436.

рисунке напряженно-возвышенных монологов и диалогов, в которых выражалась экстатичность чувств и переживаний персонажей. Эмфатическая речь, как персонажей, так и собственно авторская, требовала на письме обилия разнообразнейших знаков препинания, ставших таким образом своеобразной графической (на письме) и интонационной (в речи) приметой баллад Жуковского.

Брюсов заметил эти очевидные особенности стилевой манеры "отца русской баллады" и комически утрировал их в пародии. Пародист насмешливо перечисляет в уменьшительно-сюсюкающем тоне обязательные атрибуты "обаятельного" "романтического" пейзажа (луна, звезды, ночка), а затем в "стремительном" сюжете сводит к нонсенсу сравнение витязя (фольклор!), не ворочающего глазами (мистический ужас!) и элегически-сентиментальной ночки с двумя не менее сентиментальными птичками. Однако ведущий пародийный прием строится на внешне "мелочной" буквализации знаков препинания, которые семантизируются в слова, вводимые в смысловую и ритмико-интонационную ткань пародийной "баллады" наряду и равнозначно с другими словами. Возникает комический эффект от мнимо серьезного равновесного сочетания "высоких" (романтических) слов-понятий и протискивающихся в один с ними ряд "ложных" слов, слов-знаков.

Выбранный Брюсовым пародийный прием, несмотря на его очевидную "мелочность", оказывается достаточно эффективным для комической дискредитации романтического ореола пародируемых баллад. В связи с этим уместно вспомнить Ю.Н.Тынянова, который заметил, что "...методы пародии могут показаться нам излишне мелочными", и привел примеры, когда "Пушкин пародирует Каченовского в орфографии", а Герцен "пародирует и графические особенности его (М.П.Погодина. - С.Т.) письменной речи, пунктуацию его коротких паратаксисов"[8]. "Мелочность" пародии Тынянов объясняет тем, что даже малейший сдвиг в поэтической системе резко изменяет всю систему в целом: "Так как каждое произведение представляет собою системное взаи-

[8] Тынянов Ю. О пародии. // Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977. С. 297-298.

модействие, корреляцию элементов, то нет неокрашенных элементов; если какой-нибудь элемент заменяется другим, - это значит, что в систему включен знак другой системы; в итоге этого включения системность разрушается (вернее, выясняется ее условность)[9].

Очевидно, именно "условность" романтической системы Жуковского и стала объектом пародийного анализа Брюсова, проходившего в период создания пародии сложный и ответственный путь поэтического ученичества"[10]. Обнажение приема не стало однако для пародиста поводом для уничтожающей критики "разоблаченного" объекта"[11]. Овладев "приемом" Жуковского, Брюсов не утратил при этом ни исследовательского чувства историзма, не искреннего, как отмечено в посвящении к "Исполненному общению", "благоговения" перед поэтом его "детской мечты"[12].

[9] Там же. С. 301.

[10] Об учебной, экспериментальной роли подражания и пародии писал, применительно к творчеству Н.А.Некрасова, Ю.Н.Тынянов. (См. там же. С. 293).

[11] Показательно, что Брюсов не опубликовал эту весьма виртуозную в ее простоте и обобщающей компактности пародию.

[12] В качестве попутного можно сделать вывод о безосновательности пародийных упреков Авеля, заподозрившего Брюсова в поверхностно-эпигонском следовании за Жуковским и другими "поэтами-архаиками".

Е.Соболевская

ИССЛЕДОВАНИЯ О ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА В КОНТЕКСТЕ НАУЧНЫХ ТРУДОВ С.П.ИЛЬЕВА

Первые статьи С.П.Ильева о творчестве В.Брюсова были опубликованы в 70-е годы в Ереване, Ставрополе, а также - Гданьске(Польша). Уже в этих работах намечены почти все основные русла предстоящего осмысления брюсовского наследия в его художественном, критическом и эстетическом аспектах.

Так, две из них посвящены критической деятельности Брюсова в период с 1901 по 1906 годы, который в то время сотрудничал в оксфордском периодическом издании "The Athenaeum", поставляя в Англию ежегодные обзоры текущей русской литературы.[13] Впоследствии, с подробнейшими комментариями С.П.Ильев публикует и сами тексты брюсовских обзоров.[14] Обращение к литературно-критическому наследию одного художника, по-видимому, послужило своеобразным толчком к написанию ряда статей с подобной проблематикой, где освещалась не только деятельность Брюсова как критика, но и литературно-критическая деятельность К.Бальмонта, также составлявшего обзоры национальной литературы для английского журнала. Статьи С.П.Ильева, связанные с изучением этой области наследия русских символистов, выходят в печати и по сей день.[15] К настоящему же корпусу трудов относится статья "Валерий Брюсов о неохристианском движении в русской литературе начала XX века", ещё не известная читателям. Написанная приблизительно в конце 70-х - начале 80-х годов на основе

[13] Ильев С. Статьи В.Брюсова в журнале "The Athenaeum" //Брюсовские чтения.1971 года. Ереван, 1973.; Ильёв С.П. Валерий Брюсов и Уильям Морфилл //В.Брюсов и литература конца XIX - XX века.-Ставрополь. 1979.

[14] Брюсовские чтения 1980 года. Ереван. 1983.

[15] См., напр.: Годовые литературные обзоры К.Д.Бальмонта/Пер. с англ. и публ. С.П.Ильева //Серебряный век русской литературы. М.1996.; Ильев С.П.Уильям Ричард Морфилл и русские символисты //Серебряный век. Кемерово. 1996.

архивных материалов художника, эта работа всё ещё пребывает в числе рукописей, тогда как для понимания литературного процесса начала века и некоторых эстетических установок символизма она представляет интерес. Изучая архивные материалы Брюсова и цитируя необходимые строки, учёный расставляет существенные акценты такого рода: "В статье "Русская литература в 1901 году" автор (Брюсов - Е.С.) начинает обзор с полемического утверждения, что "минувший 1901 год для литературы был вовсе не средний, а важный, полный давно небывалого оживления..." И Брюсов тут же отмечает факт основания в Петербурге Религиозно-философских собраний - явление, которое, хотя и не относится прямо к литературе, тем не менее обещает "самые благие последствия для неё". "Перестав быть грубо реалистической, русская литература, - с точки зрения Брюсова,— не впадёт ни в эстетизм, ни в декаденство, а станет религиозной и через то народной."[16]

Другая ранняя статья С.П.Ильева посвящена книге рассказов Брюсова "Земная ось"[17]- произведению не столь широко известному и почитаемому в начале века и теперь, как остальные опыты художника. Здесь также, как и в предыдущих работах, были намечены русла дальнейших движений мысли - индивидуальная поэтика Брюсова, специфика символистской поэтики в целом, особенности преломления в творчестве русских символистов мировых культурных феноменов(Эрос-Танатос). Тот факт, что дореволюционная критика в лице З.Гиппиус, Эллиса (Л.Д.Кобылинского), А.Блока и других отнеслась к рассказам Брюсова в общем скептически, противопоставляя Брюсова-прозаика Брюсову-поэту, не только не остановил учёного, а даже послужил точкой отсчёта в последовательном разрушении неверного представления о роли брюсовской прозы. Ключ к правильному прочтению и пониманию книги рассказов писателя С.П.Ильев искал не в литературоведческой методологии того времени, распространившей принципы эстетики реализма повсеместно, в том числе и на чисто симво-

[16] Рукопись. - С.1,2.

[17] Ильев С. Книга Валерия Брюсова "Земная ось" как циклическое единство. //Брюсовские чтения. 1973 года. Ереван. 1976.

листские произведения, а подбирал и оттачивал его в соответствии с законами структурного смысла самого произведения. Это как раз и есть та сфера, где реализуются заветы, оставленные нам художником. Ученый считал, что брюсовский принцип циклизации, устойчиво проявлявшийся в его поэтических сборниках, "надо рассматривать как общий; он сохраняет свою силу и применительно к первому изданию "Земной оси", в котором все новеллы суть главы одной книги, связанные между собой единством авторской концепции"; "композиция книги задумана как астрологический гороскоп, долженствующий предсказать будущие события по расположению небесных светил относительно зодиака: семь новелл соответствуют семи планетам, двенадцать сцен трагедии "Земля" - двенадцати знакам зодиака." [18] Затем ещё дважды в своих статьях С.П.Ильев возвращается к осмыслению "малой" прозы Брюсова. Вновь и вновь, уже в 90-е годы, учёный напоминает нам о давно возникших, но неразрешенных проблемах: "В нашем литературоведении вторая книга Брюсова ("Ночи и дни"-Е.С.) до недавнего времени не получала объективной оценки, что, очевидно, решило её участь: как и "Земная ось", она не вошла в Собрание сочинений В.Брюсова в семи томах. <...> Для понимания книги Брюсова необходимо дать себе отчёт в принципах композиции всякого символистского цикла, его проблематике и общей композиции.[19]

Статьи С.П.Ильева обычно не оставались незамеченными, а некоторые из высказанных положений даже оспаривались в печати. Так, просматривая труды брюсоведов за 1989 год, можно столкнуться с мнением, что, интерпретируя "Земную ось" Брюсова, учёный повторяет односторонние попытки "критиков начала века", сводящих "проблематику рассказов и повестей художника к тезису С.Пшибышевского "Любовь и Смерть - ось земной жизни"."[20] Согласно мнению оппонента С.П.Ильева, при таком подходе "выдвинутая ученым идея цикла разрушится, а смысл книги сузится".[21] К сожалению, последняя статья учёного о мифопоэтической основе книги Брюсова "Земная ось", созданная приблизительно в конце 80-х - начале 90-х годов, до сего времени не опубликована, а именно она и содержит ответ на имеющиеся в печати замечания. В частности, С.П.Ильев пишет: "Мой оппонент вместо контраргументов предложил приём традиционной критико-литературоведческой методомахии - привычную рокировку понятий "романтизм-реализм". Двадцать лет тому назад в моей статье я пытался показать и доказать, что Брюсов - символист, а его герои - декаденты, связывая первое слово с поэтикой стилистической школы, а второе - с идеологией конкретных её /школы/ представителей в восприятии современной им критики."[22]

Одна из центральных для творчества русских символистов - проблема циклической формы - изучается на протяжении всего контекста трудов учёного. И статьи, освещающие данную проблему на примере книг Брюсова-прозаика, самым непосредственным образом формируют ключевые положения научной концепции С.П.Ильева.

Остальные работы о творчестве Брюсова так же, как и предыдущие, имеют свой исток в 70-х годах. Так, уже в первой публикации, посвященной роману Брюсова "Огненный ангел", С.П.Ильёв затрагивает вопросы композиции, концепции, жанра.[23] Именно эти глобальные вопросы о композиции символистских произведений, о своеобразии жанровой формы символистского романа, о специфических чертах индивидуальной концепции художников-символистов развиваются им позднее в ряде статей, докторской диссертации, монографии "Русский символистский роман". Более всего в "Огненном ангеле" Брюсова ученого беспокоили вопросы поэтики, ибо поэтика во всём многообразии

[18] Там же. С.97.110

[19] Ильев С.П., Концепция и композиция книги "Ночи и дни" В.Брюсова //Вопр. рус. лит. Львов. 1990 - Вып.1. С.103.

[20] Ломтев С. К вопросу о восприятии литературных традиций В.Брюсовым и русской критикой начала XX века //Валерий Брюсов: Проблемы творчества. Ставрополь.1989. С.95.

[21] Там же

[22] Ильев С.П. Мифопоэтическая основа книги рассказов "Земная ось" Валерия Брюсова. - Рукопись. С.6.

[23] Ильёв С.П. "Правдивая повесть" "Огненный ангел" Валерия Брюсова: Композиция-концепция-жанр //Zeszyty nauk. Humanistycznego. Filologia ros.-Gdansk, 1977.-[N]6. S.21-29.

ее граней есть то очевидное, что направляет читателя, задает его видению особый ракурс, особую, соответствующую своей внутренней структуре, установку. С.П.Ильёв обращался к изучению таких фундаментальных параметров "Огненного ангела", как пространство и время, архитектоника, структура символа и мифа.[24] Многолетние размышления над данными аспектами художества, определяющими любое произведение в качестве звена, вне положенной эмпирической реальности, и в качестве индивидуального поэтического мира с присущими исключительно ему особенностями, впоследствии привели учёного к выводу о необходимости разграничения форм модернистского и чисто символистского романов. "Модернистский роман, - полагал С.П.Ильёв, - можно назвать символистским только при условии, что в его системе фундаментальное место принадлежит категории символа и диалектически связанной с нею категории мифа. Модернистских романов много больше, чем символистских. Кроме того, не все романы Федора Сологуба, Валерия Брюсова и Андрея Белого можно признать символистскими. Но для того, чтобы установить, какие же из них символистские, необходимо подвергнуть анализу их композицию и структуру с точки зрения символа и мифа."[25] Последнее положение, затрагивающее более узкую область литературного процесса - творчество символистов - не менее значимо для его понимания, чем первое. Не так уж редко в литературоведении можно столкнуться со смешением понятий "модернистский", "символический" и "символистский" и проведение границ между данными понятиями на примере одной из составляющих этого процесса ведёт к более чёткому и ясному представлению о нём. Оказывается, даже проза символистов требует определенной дефиниции. Есть произведения, структура которых явно свидетельствует об одних, как символистских, и других, как не имеющих прямого отношения к таковым. По наблюдениям С.П.Ильёва, "Валерий Брюсов вслед за символистским "Огненным ангелом" пишет совсем не символистскую дилогию "Алтарь Победы" и "Юпитер поверженный". После "Петербурга" Андрей Белый отказался от формы символистского романа (спорные в этом отношении "Котик Летаев" и "Крещеный китаец" — повести). Только первые романы Федора Сологуба создаются как символистские".[26] Текстовым же материалом докторской диссертации учёного и его монографии (сокращенного варианта докторской) становятся именно символистские произведения, в том числе и "Огненный ангел" Валерия Брюсова. Помещенный в родственный контекст "Огненный ангел" раскрывает себя в качестве романа, где становится явной модификация общих канонов символизма. В первую очередь своеобразие индивидуальной поэтики Брюсова сказывается на пространственно-временной и жанровой структурах произведения. Так, на основании проведенного исследования, учёный полагает, что дать однозначный ответ в определении жанра брюсовского романа, пользуясь современной литературоведческой терминологией, невозможно и определяет его многозначно в духе авторского замысла и концепции произведения. В итоге перед нами четыре разные точки зрения: "с точки зрения автора, т.е. Рупрехта, "Огненный ангел" - "правдивая повесть" <...>: с точки зрения издателя Валерия Брюсова, - это "повесть" в XУ1 главах"; с точки зрения писателя Валерия Брюсова, все жанровые формы (повесть, исповедь, притча, легенда) равнозначны и правомерны, но в синтезе они образуют новое жанровое единство<...>; наконец, с объективной точки зрения, "Огненный ангел" Валерия Брюсова - это художественное произведение о познании или философский роман (или повесть <...>) о познании, или антироман по отношению к традиционному жанру "исторического" романа..."[27] На примере данного заключения очень хорошо прослеживается фундаментальная установка учёного, в точности не сформулированная им самим, однако предстаю-

[24] См., напр.: Ильёв С.П. Архитектоника "Огненного ангела" Валерия Брюсова //Валерий Брюсов: Проблемы мастерства.-Ставрополь, 1983; Ильёв С.П Художественное время в "Огненном ангеле" Валерия Брюсова //Там же. Ставрополь; Ильев С.П. Художественное пространство "Огненного ангела" Валерия Брюсова //Брюсовские чтения 1986 года. Ереван, 1992. и др.

[25] Ильёв С.П. Русский символистский роман: Аспекты поэтики. Киев. 1991. С.5.

[26] Ильёв С.П Поэтика русского символистского романа... С.4.

[27] Ильев С.П. Русский символистский роман... С.100.

щая как синтез его разысканий. Я думаю, в нескольких словах она может быть выражена таким образом: поэтика того или иного художника, становясь предметом изучения, корректирует саму науку о поэтике, расширяет сложившиеся представления об основных категориях, которыми эта наука оперирует и литературоведческий подход к тексту (в широком и узком смыслах) должен непременно сообразовываться с самим текстом, его законами и внутренней структурой. В качестве подтверждения сказанному обратимся к одному из положений докторской диссертации учёного, где интерпретируется известная формула Бахтина: "Бахтинская формула "память жанра", по-видимому, позволяет понимать жанр как алгоритм или инвариант, то есть интегратор и код, обеспечивающие реализацию синтеза традиции и новаторства и дешифровку конкретного произведения. В принципе всякий элемент романа может проявить себя как жанровый, все зависит от его качества или функции как отношения переменных величин."[28]

Тогда, в 1991 году, книга С.П.Ильёва с её первостепенной установкой на символистский контекст и его законы была первым монографическим исследованием о поэтике русского символистского романа как специфической художественной формы русской прозы XX века и коренным образом отличалась от большинства литературоведческих исследований, толкующих символистский роман с позиций чуждой ему реалистической эстетики. Изданная тиражом всего 1000 экз. она не осталась незамеченной в ученом мире, о чем свидетельствовали рецензии в русском и немецком журналах за 1993 год.[29]

Одновременно с работой над докторской диссертацией и монографией С.П.Ильёв готовил к публикации новое издание романа Брюсова "Огненный ангел". В 1993 году эта книга выходит в свет снабженная большим справочным аппаратом, с приложениями текстов, помогающих читателю понять биографический, исторический и литературный кон-

[28] Ильёв С.П Поэтика русского символистского романа... С.40.
[29] Кормилов С. [Рец.]// De Vizu.-1993-N5; Belentschikow V. [Рец.]. //Zeitschrift Fur Slawistik. 1993.-Bd.38, N2.

тексты романа.[30] В книге учитывается сложнейшая композиционная, стилистическая и концептуальная система "Огненного ангела" и предлагается истолкование "художественной композиции произведения в её связях с исторически обусловленными представлениями о пространстве и времени, объясняющих специфическую концепцию героя и его эпохи."[31] Становясь на позицию современного читателя, учёный понимал, что многие реалии эпохи Возрождения и Реформации в Германии, имеющие самое непосредственное отношение к роману, для него (читателя) не ясны и требуют подробнейшего комментирования. Выступая от лица составителя, он писал: "Особую трудность для восприятия текста представляют имена святых и духовных лиц католического христианства, политических, исторических деятелей и деятелей культуры и просвещения, сведения о которых отсутствует в наших справочных изданиях, а также исчисление времени в эпоху средневековья и Возрождения, народные и церковные календари, библейские герои, мифологические и легендарные персонажи произведений мировой литературы, поэтому в нашем комментарии им отведено значительное место, и мы стремились не пропустить ни одного факта такого рода."[32] Когда знакомишься с данной книгой и задерживаешь своё внимание на её отдельных элементах и, в частности, на текстах, обрамляющих "Огненный ангел", невольно замечаешь, что подробнейшее структурирование справочного аппарата осознано составителем и соотносится со специфическими характеристиками самого романа Брюсова. Часто ли встречаешь роман, включающий в свою структуру тексты, подобные следующим: "Содержание книги", "Предисловие к русскому изданию", "Заглавие автора, 16 глав "Правдивой повести" и "Объяснительные примечания издателя? И часто ли мы встречаем такой справочный аппарат книги, где ученый предстает перед нами то в лице составителя ("От составителя"), то как автор вступительной статьи("Роман или "правдивая повесть"?"), то

[30] Брюсов В. Огненный ангел. Сост., вступ.ст., коммент. С.П.Ильева. М. 1993.
[31] Ильев С.П. От составителя //Брюсов В. Огненный ангел... С.5.
[32] Там же.

как автор "Введения в комментарий", то, наконец, как автор комментария? Иными словами, речь идёт не просто о традиционном обрамлении художественного текста, а о стремлении учёного создать такую обрамляющую систему, такой смысловой контекст, структура которого была бы мотивирована системой, его потребовавшей (в данном случае "Огненным ангелом"). Это издание вышло из печати, когда его составитель тяжело болел, писал прощальные письма, подводил итоги. В библиографии научных трудов С.П.Ильёва оно и числится среди последних прижизненных публикаций, а в ряду работ, посвященных творчеству Брюсова - последней.

Труды С.П.Ильёва, так или иначе связанные с брюсовским наследием, относятся к основополагающим в его научной деятельности. Они формировали её исток и задавали дальнейшую парадигматику пути, над ними на протяжении всей жизни размышлял учёный, от них тянутся нити к другим контекстуальным единствам, их публикации освещали последний тяжелый год жизни этого человека, они остались и среди рукописей, издающихся посмертно, как ясное свидетельство пребывания их автора с нами - здесь и теперь.

ПАМЯТИ К.В.АЙВАЗЯНА

Он умер 6 февраля 1998 года, прожив большую, долгую, почти 85-летнюю жизнь, наполненную непрестанным трудом и творческими поисками. Это был человек обширных и глубоких знаний, исключительных организаторских способностей, поистине неистощимой энергии и на редкость молодой души.

Казар Вартанович Айвазян родился и вырос в Самарканде, где получил среднее образование. После окончания литературного факультета Московского педагогического института в 1937 году он приехал в Ереван, и здесь развернулась его преподавательская и научная деятельность, прерванная на время Великой Отечественной войны, в которой он участвовал и был ранен. Еще до войны он защитил кандидатскую диссертацию по теории литературы. Кроме этого предмета его глубоко интересовала также древнерусская литература. Две эти дисциплины и преподавал он долгие годы в вузах Армении.

Лектор он был блестящий. Обладая редким даром увлекательно раскрывать даже темы, на первый взгляд, малоинтересные, он умел не только сообщать слушателям необходимые сведения, факты, выводы, но и убеждать их, вызывать интерес, пробуждать мысль, желание думать, изучать, сопоставлять. Это достигалось не одними лишь знаниями и профессиональным мастерством, но и тем, что у него было личное отношение к преподносимому материалу, свой аргументированный взгляд на него. Вот почему лекции К.И.Айвазяна снискали ему любовь и уважение многих поколений студенчества.

Наряду с преподавательской работой он постоянно уделял много времени научно-исследовательской, организаторской и литературно-общественной деятельности. Его перу принадлежит свыше пятидесяти научных публикаций - книг, монографий и статей в различных сборниках и журналах. В 1950 г. он издал на армянском языке "Материалы по теории литературы" - первое в Армении учебное пособие по данному предмету, сыгравшее значительную роль в развитии филологического образования в республике. За

год до этого в соавторстве с З.Й.Ясинской им была написана книга "Литература Киевской Руси в ее связях с армянской".

Велики заслуги К.В.Айвазяна в популяризации многогранного творчества В.Я.Брюсова. В начале 60-х годов минувшего века в Ереванском пединституте имени В.Брюсова, где Казар Вартанович заведовал кафедрой русской литературы, он основал доныне действующий кабинет по изучению творческого наследия выдающегося русского поэта и великого друга и пропагандиста армянской культуры. По инициативе К.В.Айвазяна и при активном его участии было проведено пять Брюсовских чтений, в которых выступили с докладами видные специалисты Советского Союза, а также зарубежных стран. Материалы этих Чтений собраны и изданы в пяти томах, составителем и редактором которых являлся К.В.Айвазян. Благодаря этой огромной работе, получившей .широкий отклик, Ереван стал признанным центром брюсоведения. Сам К.В.Айвазян на основе материалов архива В.Брюсова написал несколько статей для "Брюсовских чтений" и составил обстоятельную "Летопись связей Брюсова с армянской действительностью и литературой", занимающую основное место во второй книге двухтомника "Брюсов и Армения" (1989 г.).

Перейдя в 1967 г. на работу в Ереванский госуниверситет, К.В.Айвазян организовал здесь кабинет по изучению литературных связей и стал его научным руководителем. За сравнительно короткое время этот кабинет провел несколько научных конференций с участием крупных ученых-литературоведов бывшего СССР, подготовил и выпустил десять объемистых книг серии "Классики русской литературы и литература народов СССР" (проблемы творчества Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Толстого, Чернышевского, Чехова, Горького, Блока и Маяковского и их связей с национальными литературами республик СССР). Помимо этого были изданы подготовленные кабинетом четыре книги серии "Литературные связи", посвященной русско-армянским литературным взаимоотношениям.

Научно-организаторская и исследовательская деятельность К.В.Айвазяна поражает своей плодовитостью и многообразием. Полностью осветить ее в коротком слове памяти

невозможно. Но и перечисленные выше работы дают достаточное представление об основных направлениях и результатах деятельности этого талантливого и неутомимого труженика. Он работал буквально до последних дней жизни. Незадолго до своей кончины он опубликовал своеобразное двухтомное мемуарно-автобиографическое произведение "Жизнь в три эпохи при десяти правителях" - плод многолетнего труда.

Вместе с тем нельзя не отметить, что Казар Вартанович был человеком жизнелюбивым и жизнерадостным. Он был прекрасным отцом.

Память о нем навсегда сохранится в сердцах всех, кто его знал, кто с ним работал.

Г.Татосян

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 3

I. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В.Я.БРЮСОВА

1. Кормилов С.И. (Москва) - Методологические принципы и поэтика критических статей В.Я.Брюсова 20-х годов 7
2. Гаспаров М.Л. (Москва) - "Синтетика поэзии" в сонетах В.Я.Брюсова 23
3. Андреасян Н.Г. (Ереван) - Из неопубликованного драматургического наследия В.Я.Брюсова (1890-е гг.). 36
4. Абрамович С.П.* (г. Черновцы) - Богоборчество как сквозной мотив творчества В.Я.Брюсова 45
5. Гуллакян С.А.* (Ереван) - Предметный мир в сборниках В.Я.Брюсова "Земная ось" и "Ночи и дни" 54
6. Кузьмин Д.В. (Москва) - Моностих Брюсова: факты и догадки 63
7. Щербаков Р.Л. (Москва) — Текстологические победы и поражения 68
8. Захариева И. (София) - Концепция символизма в трудах В.Я.Брюсова 76
9. Геворкян А.В. (Ереван) - "Семь цветов радуги". Текст и контекст 84
10. Ильев С.П.* (Одесса) - "Блаженный Августин и Валерий Брюсов. ("Исповедь" и "Огненный ангел") ... 96
11. Хангулян С.А.* (Тбилиси) - Опыт Валерия Брюсова в области античной метрики и ритмики 108
12. Давтян С.С.* (Ереван) - Симфония Брюсова "Воспоминание" как произведение синтетического жанра ..121
13. Давтян С.С. (Ереван) - Своеобразие образно-тематической конструкции Первой патетической симфонии Брюсова "Воспоминание" 129

* Помеченные звездочкой доклады прочитаны на IX и X Брюсовских чтениях в Ставрополе.

II. В.Я.БРЮСОВ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлова М.В. (Москва) - В.Я.Брюсов и Г.И.Чулков 143
2. Михайлова М.С.* (Москва) - К вопросу о литературном окружении В.Брюсова (1890-х годов) 161
3. Алексанян Е.А. (Ереван) - Русские символисты и Н.В.Гоголь 171
4. Клинг О.А.* (Москва) - Опыт русских поэтов 80-90-х годов в творчестве раннего Брюсова 183
5. Даниелян Э.С. (Ереван) - В.Я.Брюсов и З.Н.Гиппиус..197
6. Даниелян Э.С.* (Ереван) - В.Я.Брюсов и Вл.Ходасевич 210
7. Сугай Л.А.* (Москва) - Брюсов, Бартенев и письма Гоголя 222
8. Атаджанян И.А. (Ереван) - А.Д.Кантемир в оценке В.Я.Брюсова 235
9. Анчугова Т.В. (Москва) - От обожания к отрицанию. (Отклики Сергея Соловьева на поэзию Брюсова) 245
10. Корхмазян Н.С. (Ереван) - Брюсовское "зеркало" в системе зеркал "Поэмы без героя" Анны Ахматовой 259
11. Сейранян Н.П. (Ереван) - Венок Брюсова. К вопросу о критериях и прогнозировании художественного таланта 267

III. В.БРЮСОВ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Цыбенко Е.З. (Москва) - Валерий Брюсов и польская литература 280
2. Тарантул Ю.В. (Москва) - Сонеты Брюсова и Н.С.Гумилева о Дон Жуане: сравнительно-реконструктивная характеристика 293
3. Подольская Г.Г.* (Астрахань) - В.Я.Брюсов — переводчик "Оды к Наполеону" Дж.Г.Байрона 303
4. Погосян И.К. (Ереван) - Цикл "Камышовые песни" Н.Ленау в переводах Брюсова и Бальмонта 316
5. Сапаров К.С. (Ереван) - Французский символизм

в системе взглядов В.Я.Брюсова в долитературный период (1892-1893 гг.) 324

IV. СООБЩЕНИЯ

1. Трифонов Н.А. (Москва) - Из воспоминаний старого брюсоведа 350
2. Нуралов Э.Л (Ереван) - К истории брюсовских чтений 357
3. Тяпков С.Н. (Иваново) - В.Брюсов и В.Жуковский. (К истории одной неопубликованной пародии) 364
4. Соболевская Е. (Одесса) - Исследование о творчестве Валерия Брюсова в контексте научных трудов С.П.Ильева 370
5. Татосян Г. А. (Ереван) - Памяти К.В.Айвазяна 379